

DANIEL ALVES AZEVEDO

**FLÁVIO DE CARVALHO E A FORMAÇÃO DE UM ITINERÁRIO
ARTÍSTICO EM SÃO PAULO: experiências de vanguarda no
modernismo paulistano (1930-1939)**

ASSIS

2017

DANIEL ALVES AZEVEDO

**FLÁVIO DE CARVALHO E A FORMAÇÃO DE UM ITINERÁRIO
ARTÍSTICO EM SÃO PAULO: experiências de vanguarda no
modernismo paulistano (1930-1939)**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de mestre em História (Área de conhecimento: História e Sociedade)

Orientador: Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado

Bolsista FAPESP (Processo FAPESP: 2014/10438-6)

ASSIS

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Azevedo, Daniel Alves
A994f Flávio de Carvalho e a formação de um itinerário artístico
em São Paulo: experiências de vanguarda no modernismo paulistano
(1930-1939) / Daniel Alves Azevedo. Assis, 2017
171 f.: il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado

1. Carvalho, Flávio de. 2. Modernismo – São Paulo. 3. Arte
Moderna. 4. História Social I. Título.

CDD 709.81

DANIEL ALVES AZEVEDO

**FLÁVIO DE CARVALHO E A FORMAÇÃO DE UM ITINERÁRIO
ARTÍSTICO EM SÃO PAULO: experiências artísticas e
intelectuais no modernismo paulistano (1930-1939)**

Dissertação apresentada à Universidade
Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de
Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do
título de Mestrado Acadêmico em HISTÓRIA
(Área de Conhecimento: HISTÓRIA E
SOCIEDADE)

Data da Aprovação: 10/08/2017

COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado - UNESP/ASSIS



Membros: Profa. Dra. Zélia Lopes da Silva - UNESP/ASSIS



Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos - UEL/Londrina

AGRADECIMENTOS

A escrita dos meus agradecimentos foi, sem dúvidas, uma das partes mais difíceis na conclusão deste trabalho. A finalização desta pesquisa representa para mim, o fim de um longo ciclo que começou em 2009, quando ingressei no curso de História na UNESP em Assis e são inúmeras as pessoas que me auxiliaram direta ou indiretamente durante a minha jornada. Em Assis construí vínculos que eu já não consigo separar da minha vida e amizades que carrego com muito carinho.

Em um sistema universitário ainda tão elitista e desigual fui privilegiado e ingressei em uma universidade pública, a vida universitária me transformou e me fez compreender o meu papel político, como futuro educador, frentes aos problemas da realidade social brasileira, problemas esses muito complexos e que somente pelo esforço público e coletivo, poderemos avançar em críticas que vislumbrem como futuro, novos modelos de sociedade. Destaco isso pelo fato de estar lecionando nesse momento no ensino privado e encarar no meu cotidiano a privatização dos saberes e a mercantilização do ensino que só afirmam ainda mais as desigualdades estruturais do nosso país. A isso se soma o sentimento de angústia por acompanhar nesse presente, o processo de sucateamento das instituições públicas, de reformas sem qualquer legitimidade e de um governo golpista que tem como missão, a lógica privatista e o fortalecimento do capital privado em setores de interesse público, por isso, reitero o meu: “Fora Temer!”, na esperança de dias melhores.

Dito essas palavras, agradeço, em primeiro lugar, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelos financiamentos concedidos durante minha Iniciação Científica (Processo FAPESP: 2011/22689-5) e Mestrado (Processo FAPESP: 2014/10438-6), possibilitando o meu desenvolvimento profissional como pesquisador e a viabilidade de execução dessa pesquisa. Os recursos públicos investidos resultaram, não apenas na produção desse estudo, mas também na minha formação e capacitação enquanto docente.

Agradeço também a todos os membros do Grupo de Pesquisa e Discussão: “Experiência Intelectual Brasileira: História, Imagem e Notas Musicais”, em especial ao meu orientador Carlos Eduardo Jordão Machado, Rafael Morato Zannatto, Artur Bez, Phelipe Kauê, Caio Russo, Max Alexandre, Leandro Candido, Lucas Nunes e Rafael Eduardo Franco e Wellington Durães Dias. A experiência em um grupo de estudos foi fundamental para o meu amadurecimento profissional e me mostrou que

o exercício da pesquisa deve ser construído coletivamente pela troca de ideias constantes que nos levam a novos caminhos reflexivos, minha gratidão pela amizade e parceria de todos.

Agradeço a todos os funcionários da FCL-UNESP/Assis pelo trabalho desenvolvido na instituição, não foram poucas às vezes em que tive um excelente suporte, mais uma mostra de que precisamos fortalecer e democratizar a função desses espaços. Em especial, aos funcionários da biblioteca (Auro, Paula, Cleomar e Sérgio), restaurante universitário, STI, Escritório de Pesquisa (Márcio e Eduardo), Clarice Gonçalves, aos funcionários da pós-graduação (em especial Marcos, José Lino e Sueli) que não mediram esforços para ajudar os mestrandos e doutorandos e por fim aos professores do Departamento de História que contribuíram para minha formação.

Agradeço também ao Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE / IEL / UNICAMP) pela disponibilidade e atenção durante minha pesquisa no acesso dos documentos do Fundo Flávio de Carvalho. A quantidade de matérias sobre o artista é gigantesca, o que pude acessar foi uma pequena porção de tudo que ainda está sendo catalogado, espero que futuras pesquisas possam avançar na avaliação e análise desses materiais.

Aos meus pais Antonio Franco Azevedo e Maria da Conceição Alves das Flores Azevedo que com muito amor, esforço e dedicação me educaram, transmitiram o melhor de suas vidas para mim e financeiramente me apoiaram nos longos anos de graduação. Fico feliz que de alguma forma pude alegrá-los em meio a tantas dificuldades que passamos juntos, somado a minha ausência que por muito tempo nos manteve distantes. Minha gratidão também a três amigos de infância que são meus irmãos, Alex Berenger, Leonardo Fernandes e Luiz Eduardo Schiming.

Agradeço a minha companheira Anna Carolina Alencar Betine pelos anos de amor, carinho e cuidado. Sou muito grato pela sua presença nos momentos de tranquilidade e calma, mas também nos de incertezas e perturbações, ao seu lado me sinto forte e você me inspira a ser uma pessoa muito melhor.

Agradeço a todos os amigos que cultivei no Karatê da UNESP e em Assis, em especial, aos senseis Renato Yoshio Arai, Mariane Lobo, Lucas Roque e Ricardo Santos.

Aos meus amigos de vida em Assis com quem compartilhei bons momentos, conversas, churrascos, cervejas, teorias, angústias, em especial, aos meus companheiros de República (Wellington Durães Dias, Thiago Rafael Bonaldo, Lucas Schuab Vieira, Adriana Shimura, Priscila Costa, Douglas Henrique, Jean Michael), aos meus parceiros do Miasma (Arthur Carrega, Tiago Thunder, Lucas Lofrano, Yago). Agradeço também aos meus grandes amigos Edinaldo e Bruna, Mayara, Laura, Marina e Meire, aos meus amigos de quatro patas (Rob e Belezinha) que deixam os meus dias mais felizes.

Por fim, agradeço imensamente as contribuições e a atenção da banca examinadora, professores Zélia Lopes da Silva (UNESP/Assis) e Manoel Dourado Bastos (UEL), muito obrigado pela avaliação atenciosa do meu texto. A todos os colegas de graduação e pós-graduação, em especial a professora Karina Anhenzini, pelo excelente curso ministrado para a turma de 2014. Aos meus alunos e colegas de trabalho, meu muito obrigado e a todos que contribuíram direta ou indiretamente para realização deste trabalho.

Aos meus pais, Antonio Franco Azevedo e Maria da Conceição Alves das Flores Azevedo, pela dedicação e apoio incondicional em todos os momentos da minha vida, a vocês, o meu eterno cuidado, respeito e gratidão. À Anna Carolina Alencar Betine pelo amor e carinho compartilhados e por tudo que construímos nesses bons anos de companheirismo.

AZEVEDO, Daniel Alves. **Flávio de Carvalho e a formação de um itinerário artístico em São Paulo**: experiências de vanguarda no modernismo paulistano (1930-1939). 2017. 171 f. Dissertação (Mestrado em História). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017.

RESUMO

O desenvolvimento cultural em São Paulo durante os anos 1920 trouxe para a sociedade paulistana um frutífero contato com artistas e intelectuais que buscavam novos horizontes para a arte nacional. A partir da Semana de Arte Moderna em 1922, a linguagem modernista ganhou espaço no cenário cultural brasileiro, chegando à década de 1930 com vitalidade para um rico diálogo sociocultural. Esta dissertação teve por intenção investigar a atuação do modernista Flávio de Carvalho (1899-1973) durante esse período, buscando identificar a sua centralidade e relevância para o desenvolvimento do modernismo em São Paulo. Para alcançar esse fim, procuramos mapear os principais espaços de atuação promovidos por Flávio, o seu posicionamento intelectual em prol do desenvolvimento da arte moderna no país e as suas polêmicas experiências e intervenções artísticas com a sociedade da época. Nossas análises buscaram refletir sobre o impacto de suas ações e como sua produção intelectual se difundiu socialmente. Suas iniciativas culturais, em destaque pela imprensa periódica dos anos 1930, também foram avaliadas com o objetivo de compreender a recepção de ideias e da estética modernista debatida com outros artistas e intelectuais. O objetivo principal do estudo foi o de analisar historicamente a relevância cultural de Flávio para a cidade paulistana e a sua consequente importância para a história do movimento modernista brasileiro.

Palavras-Chave: Flávio de Carvalho. Modernismo em São Paulo. Arte Moderna. História Social da Cultura.

AZEVEDO, Daniel Alves. **Flávio de Carvalho and the formation of an artistic itinerary in São Paulo: avant-garde experiences in modernism in São Paulo (1930-1939)**. 2017. 171 f. Dissertation (Masters in History). Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017.

ABSTRACT

The Cultural development in São Paulo during the 1920s brought to the local society a fruitful contact with artists and intellectuals who sought new horizons for national art. Since the Modern Art Week in 1922, a modernist language gained space in the Brazilian cultural scene, reaching the 1930s with vitality for a rich sociocultural dialogue. This essay was intended to investigate the performance of the modernist Flávio de Carvalho (1899-1973) in this period, seeking to identify its centrality and relevance for the development of modernism in São Paulo. To achieve this goal, we seek to map the main areas of activity promoted by Flávio, their intellectual positioning in favor of the development of modern art in the country and his controversial experiences and artistic interventions with the society of the epoch. Our analyses sought to reflect on the impact of their actions and how their intellectual production spread socially. His cultural initiatives, highlighted by the periodic press of the 1930s, were also evaluated with the aim of understanding the reception of ideas and modernist aesthetics debated with other artists and intellectuals. The main objective of the study was to analyze historically the cultural relevance of Flávio to the city of São Paulo and its consequent importance to the history of the Brazilian modernist movement.

KEYWORDS: Flávio de Carvalho. Modernism in São Paulo. Modern Art. Social History of Culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho em 1933.....	58
Figura 02: Uma concepção da cidade de amanhã.....	61
Figura 03: Capa do livro Experiência nº2.....	74
Figura 04: Desenho para o livro Experiência nº2.....	81
Figura 05: Desenho para o livro Experiência nº2.....	86
Figura 06: Livro Os ossos do mundo.....	96
Figura 07: Salão do Clube dos Artistas Modernos em 1933.....	104
Figura 08: Censura policial em frente ao Teatro da Experiência.....	121
Figura 09: Revista Anual do Salão de Maio, 1939.....	131
Figura 10: A Inferioridade de Deus.....	141
Figura 11: Ascensão definitiva de Cristo.....	142
Figura 12: Retrato Ancestral.....	143
Figura 13: Josephine Baker no Teatro Santana, 1929.....	146
Figura 14: Desenho para Experiência nº2.....	148
Figura 15: Retrato de Elsie Houston,.....	149
Figura 16: Retrato de Mário de Andrade	150
Figura 17: Mulher sentada.....	152
Figura 18: Série trágica I – Minha mãe morrendo,.....	153

SUMÁRIO

Introdução.....	13
 Capítulo 1. O modernismo artístico paulistano em formação.....	 30
1.1. Revisitando o modernismo artístico nos anos 1920 e 1930.....	30
1.2. Antecedentes de um moderno em formação e adesão ao Movimento Antropofágico.....	47
 Capítulo 2. Teses e reflexões do artista sobre o mundo moderno (experiência, arte, antropologia e psicanálise).....	 59
2.1 A cidade do homem nu: Antropofagia e urbanismo no cotidiano do homem moderno.....	59
2.2 A Experiência nº2: Antropologia e psicanálise na crítica a religião.....	72
2.3 <i>Os ossos do mundo</i> : Literatura de viagem e etnografia das sensações diante do “velho mundo”	94
 Capítulo 3. O Clube dos Artistas Modernos (CAM) e os Salões modernistas: o animador cultural nos espaços para a sociabilidade moderna.....	 103
3.1 Breve panorama sobre o CAM.....	103
3.2 O Clube dos Artistas Modernos (CAM) pela imprensa de São Paulo.....	109
3.3 Arte moderna nos Salões de Maio.....	128
 Capítulo 4. A experiência estética na trajetória de Flávio de Carvalho: vanguardismo artístico e surrealismo no modernismo brasileiro?.....	 134
 CONCLUSÃO.....	 156
 REFERÊNCIAS.....	 165

INTRODUÇÃO

A geração de artistas e intelectuais subsequentes a Semana de Arte Moderna, evento que se realizou em São Paulo em 1922 foi fundamental para o estabelecimento do modernismo no Brasil, por novos olhares artísticos e concepções estéticas inovadoras. Crucial para o processo de reorganização cultural que se sucedeu nas primeiras décadas do século XX, uma gama de artistas paulistanos empreenderam uma jornada em prol das artes modernas em solo brasileiro, propondo o que já se estabelecia criticamente em solo europeu, ou seja, a dissolução estética das estruturas da realidade moderna, por meio do ímpeto radical proposto pelos movimentos artísticos de vanguarda. Nas páginas que se seguem, procuramos analisar a ampla trajetória do modernista Flávio Rezende de Carvalho (1899-1973), pensada a partir da sua produção durante os anos 1930. Sua atuação nesse período foi de grande importância para o movimento modernista em São Paulo, permitindo a identificação de vários aspectos da dinâmica realidade social e cultural brasileira do período. Procuramos analisar as iniciativas culturais que possuem relevância histórica para os estudos que buscam interpretações sobre as trajetórias de artistas e intelectuais nos séculos XIX e XX, o envolvimento de Flávio com a arte moderna que se constituía no país e a sua marcante atuação no cenário cultural paulistano na década de 1930, elementos imprescindíveis para a mobilização e a atuação do meio artístico que se estabelecia nesse momento.

Sua personalidade excêntrica, suas intervenções pouco convencionais e suas teses sobre o mundo moderno escandalizaram os setores conservadores da sociedade paulistana do seu tempo. Enquanto figura pública, Flávio de Carvalho passou por diversas tensões com a sua contemporânea sociedade e a sua popularidade foi marcada pela constante depreciação. Tais aspectos em sua trajetória determinaram a abrangência e a multiplicidade da sua atuação no espaço sociocultural de São Paulo, exemplificando o que Rui Moreira Leite definiu como: o artista total¹. Ainda é possível identificar o seu envolvimento com diversos grupos ligados a manifestações culturais, iniciativa que nos deixou uma rica produção artística e intelectual difundida por meio das artes plásticas, dramaturgia, arquitetura, etnologia,

¹ MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho: O artista total**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

psicanálise, etc.

Os anos de estudos na França e na Inglaterra durante a sua adolescência possibilitaram uma dupla formação em engenharia civil e em artes plásticas², momento em que pôde observar de forma privilegiada o desenvolvimento das vanguardas históricas do começo do século XX.

O período de sua formação iniciada na França e concluída na Inglaterra coincidiu com o da estruturação dos movimentos de vanguarda europeus, assim como, seu regresso ao Brasil deu-se no momento (1922) em que os artistas modernos anunciavam novos tempos para as artes e literatura com a Semana de Arte Moderna.³

Em 1922 Flávio retornou ao Brasil, entretanto, sua gradual aproximação com o modernismo paulistano ocorreu somente no final dos anos 1920, mais precisamente em 1927, “ponto de inflexão a partir do qual assumiria sua identidade” com o grupo de modernistas em São Paulo⁴. A sua adesão ao movimento antropofágico em 1928 foi fundamental para a constituição de uma avaliação crítica sobre a condição da arte moderna no Brasil, foi assim que as suas reflexões alcançaram uma “visão mais ampla do desenvolvimento dos movimentos da vanguarda europeia que os artistas e escritores da primeira geração do modernismo brasileiro”⁵. Na década de 1930 suas manifestações artísticas e intelectuais ganharam maior destaque e a sua atuação pública no cenário paulistano, o tornou “o principal animador cultural de São Paulo”⁶, assumindo a secretaria do CAM, Clube dos Artistas Modernos, do qual foi cofundador junto com Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antonio Gomide. Período que se estendeu de 1932 a 1934, sua atuação no CAM foi de grande importância para compreender a sua produção em parceria com outros artistas e intelectuais. A programação do clube⁷ contou com ricas intervenções, como por exemplo, o “Mês das Crianças e dos

² MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação**, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 4.

³ MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p.1.

⁴ MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação**, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 6.

⁵ Ibidem, p. 7

⁶ MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p.1. ii.

⁷ Cf. TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: o comedor de emoções**. São Paulo: Brasiliense 1994, p. 138-149.

Loucos”, dedicado à experimentação estética de crianças de escolas públicas e internos do Hospital Psiquiátrico do Juqueri em São Paulo.

Envolvido com as questões culturais do seu tempo, o artista passou por um período de expansão da sua atuação como *animador cultural*⁸. Durante essa década, suas manifestações modernistas possibilitaram uma produção mais palpável no campo das artes plásticas, apresentadas ao público em constante tensão. Suas intervenções não agradavam a conservadora sociedade paulistana, marginalizando sua obra e tornando-o, como afirmou Luiz Camillo Osorio, “acima de tudo, um solitário”⁹, no espaço de São Paulo.

Sua trajetória durante a década de 1930, periodizada por Rui Moreira Leite, pode ser compreendida em episódios, momentos de profunda atividade cultural. Dessa forma, foi capaz de contribuir para os rumos da cultura em São Paulo, personificando, muitas vezes, o ideal de muitas das vanguardas artísticas do século XX aqui no Brasil¹⁰. Suas manifestações intelectuais também produziram reflexões originais sobre diversos temas que repercutiram por meio da imprensa da época.

Em 1931 realizou uma de suas mais polêmicas intervenções. Ao provocar uma multidão de fiéis que realizavam uma procissão religiosa no centro da cidade paulistana, Flávio além de ter sido preso, quase foi linchado publicamente. Os relatos do incidente com algumas análises foram publicados pelo artista no livro: *A Experiência nº 2 – Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*, resultado do provocativo conflito à sociedade católica de São Paulo, contendo importantes referências e influências intelectuais na interpretação social dos indivíduos na modernidade. Segundo Moreira Leite: “todos os jornais de São Paulo publicaram ao menos uma nota sobre o sucedido, baseando-se, sobretudo, nas informações do autor em seu depoimento na delegacia”¹¹.

A produção escrita do artista avaliada nos capítulos que se seguem desta dissertação foi “toda ela composta na tentativa de combinar psicanálise e

⁸ Termo utilizado por Rui Moreira Leite (1987) para definir o papel de Flávio de Carvalho no campo da cultura em São Paulo nos anos 1930. O artista deve ser entendido enquanto animador cultural, na medida em que atuou ativamente em diversos segmentos para a promoção e divulgação da arte moderna no país.

⁹ OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**: Poética em trânsito. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 7.

¹⁰ Cf. MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho**: O artista total. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

¹¹ Ibidem, p. 85.

etnologia”¹² e apresentou constantemente uma pretensão científica, se utilizando de métodos e esquemas explicativos para atingir, ainda que com imprecisão, um resultado empiricamente testado.

Em 1933 Flávio fundou o *Teatro da Experiência* marcando sua carreira como dramaturgo. Os seus interesses se voltaram à experimentação do que havia de essencial no campo da dramaturgia. Dessa forma, Flávio apresentou um novo ataque à religião, sua peça o *Bailado do Deus Morto* chegou a ser censurada e foi impossibilitada de ser apresentada ao público.

A postura de Flávio diante da sociedade paulistana se demonstrou principalmente pelas críticas às convenções e tradições sociais do período e também pelo anticlericalismo radical que ele manifestou contra o catolicismo em São Paulo¹³, atacando publicamente a condição conservadora da sociedade do seu

¹² MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973):** entre a experiência e a experimentação, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 136.

¹³ A essa altura, o debate anticlerical em São Paulo já estava bem consolidado, muito pela militância de Edgard Leuenroth em torno da revista *A Plebe* em 1917. Cf. cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/PLEBE,%20A.pdf. Acesso em 20/08/2017: “Jornal anarquista e anticlerical lançado na cidade de São Paulo em 1917 e extinto em 1951. Sob o comando de Edgard Leuenroth, o jornal *A Plebe* foi lançado no contexto da Primeira Guerra Mundial e da desestabilização dos salários e da vida dos trabalhadores. Em seu primeiro número, afirmava ser a continuação do periódico anticlerical *A Lanterna* e posicionava-se como um órgão dedicado à luta dos trabalhadores contra a opressão e a miséria no Brasil. Entre seus principais colaboradores estavam Astrogildo Pereira e José Oiticica. *A Plebe* publicou notícias sobre vários países, com destaque para os da América Latina e para a Espanha. Manteve uma coluna que tratava da organização e das ações de sindicatos em São Paulo, tanto os do interior quando os da capital. Também dedicou seções à recomendação de livros de tendência libertária. Trouxe, do mesmo modo, artigos que buscavam conceituar para o leitor o que era anarquismo, bolchevismo e comunismo. Seus editores utilizaram-se largamente de ilustrações, muitas vezes produzidas por trabalhadores, e de poesia para difundir a causa operária e libertária. O editor-proprietário do jornal, Edgard Leuenroth, participou ativamente da greve de 1917 na cidade de São Paulo, tornando-se uma das lideranças do movimento, inclusive através de *A Plebe*. Por esse envolvimento foi preso, sob a acusação de comandar o saque ao Moinho Santista. A polícia invadiu *A Plebe*, e o jornal foi empastelado. Com a prisão de Leuenroth, o anarquista Florentino de Carvalho manteve a publicação quase que solitariamente, fazendo uso de vários pseudônimos. Em 1921 Leuenroth conseguiu reabrir o jornal, mantendo sua circulação até julho de 1924, quando deixou de ser publicado novamente em função da decretação do estado de sítio. Nesse período, de 1923 a 1924, a responsabilidade pela edição de *A Plebe* ficou a cargo do militante Pedro A. Mota. *A Plebe* voltou à praça em 1927, quando publicou denúncias sobre o degredo de operários e de ativistas envolvidos no movimento de 1924. Em 1932 sua circulação sofreu várias interrupções em função da aplicação da Lei Celerada (6/8/1927), que instituiu a repressão a sindicatos e jornais operários. Na década de 1930 o jornal publicou diversos textos de conteúdo antifascista, divulgando as reuniões que realizava bem como as organizadas pelo Centro de Cultura Social (CCS). Em um número do ano de 1934, por exemplo, o jornal acusou o governo de Getúlio Vargas e a Igreja Católica de nazifascistas. Nesse período, diante da aproximação de duas forças conservadoras – o movimento integralista e Igreja Católica –, muitos militantes anarquistas aderiram à Aliança Nacional Libertadora (ANL), ainda que tivessem discordâncias quanto às formas de ação política por ela preconizadas. No bojo da repressão governista à ANL, em 1935 *A Plebe* fechada mais uma vez. Na década seguinte, mais especificamente no dia 1º de maio de 1947, *A Plebe* foi relançada por Edgard Leuenroth. Na tentativa de fazer reviver a militância libertária, contou com a

tempo com a ironia, o sarcasmo e a prepotência diante da religião. Tal reação pode ser compreendida como parte da mesma crítica mobilizada por muitos artistas e intelectuais modernistas à sociedade do seu tempo, evocando na condição moderna, o radicalismo da dissociação e da ruptura, elementos fundamentais para a instauração de um novo tempo histórico que almejava a condição da modernidade.

Durante essa década podemos destacar também a atuação de Flávio nos Salões Paulistas, espaços com a finalidade de aglutinar o meio artístico e intelectual para debater sobre os diversos aspectos do modernismo e da arte moderna, não somente por meio da literatura ou das artes plásticas, mas também por manifestos e reflexões realizadas por diversos artistas, tais como Mario de Andrade, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Jorge Amado e o próprio Flávio de Carvalho, assumindo, muitas vezes, o protagonismo na realização dos eventos, entre tantos outros. A participação no primeiro Salão Paulista de Belas Artes de 1934 foi seguida – após uma viagem a Europa – pela presença nos Salões de Maio em 1937, 1938 e 1939.

Em 1934, durante sua estadia em território europeu foi possível o contato cultural com diversos movimentos artísticos e a participação em congressos e círculos intelectuais. O animador cultural, “desenvolveria sua obra como autodidata e sua relação direta com artistas europeus só se estabeleceria durante os anos trinta”¹⁴. Após isso houve um “período de reclusão quase completa em Valinhos (1942-47)”¹⁵, que encerrou a atuação do animador nessa década.

Apesar de encontramos nas últimas décadas uma revisão da biografia, da produção artística, dos escritos e reflexões, bem como das ações de Flávio de Carvalho no espaço sociocultural brasileiro do século XX, ainda são raras as contribuições historiográficas para que o artista possa ocupar o lugar de destaque na história do modernismo brasileiro. Assim, Os trabalhos de Rui Moreira Leite, Luiz Camillo Osorio, Sangirardi Jr. e Luis Carlos Daher, são estudos que abordam a trajetória do artista e embasam de modo muito relevante o desenvolvimento desta pesquisa, além do grandioso estudo biográfico realizado por J. Toledo, *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. Moreira Leite se dedicou a uma das poucas

colaboração de Liberto Lemos Reis e de Lucca Gabriel, militantes articulados ao CCS. Sob a direção de Rodolpho Felipe, manteve-se até 1951, quando parou de circular definitivamente”.

¹⁴ MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973):** entre a experiência e a experimentação, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 7.

¹⁵ Ibidem, p. V.

análises sistemáticas sobre a vida e obra de Flávio de Carvalho, em sua tese de doutorado – *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação* – o autor nos apresenta os principais aspectos da personalidade pública do artista, a complexa atuação de Flávio nos diversos campos culturais e a condição experimental que se manifestou durante toda a sua trajetória. Camillo Osorio em seu livro *Flávio de Carvalho* procurou compreender a singularidade das ações do artista, lançando alguns conceitos para definir o impacto e o sentido de suas ações para a cultura brasileira, principalmente durante os anos 1930. Por sua vez, Luiz Carlos Daher em *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo* e *Flávio de Carvalho: A volúpia da forma* expôs as noções estéticas que perpassam a construção artística de Flávio, a tendência expressionista em sua produção, sua relação com a arquitetura, as artes plásticas música e o teatro. J. Toledo em *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, sem dúvidas, publicou a biografia mais completa e um dos documentos mais importantes sobre a vida e obra do artista, resultado do seu intenso convívio com o seu biografado. Tais trabalhos apresentam, portanto, uma clara convergência ao compreenderem o papel do artista, considerando a sua complexa atuação no campo da cultura e identificando na sua biografia e na sua produção artística, a sua devida importância para o movimento modernista no Brasil.

Algumas características que marcaram a atividade de Flávio, tais como, o experimentalismo, a inventividade e o seu papel aglutinador, capaz de congrega muitos artistas ao seu redor para promover inovações estéticas foram analisadas pelo crivo crítico dos autores citados. Entretanto, a sua relação com os movimentos de vanguarda europeus ainda carecem de mais discussões. Em debate, esses autores, muitas vezes, atribuíram valores distintos para suas intervenções e a sua produção, por exemplo, para Moreira Leite, o artista possuiu uma personalidade em constante experimentação, empírica e científica, transitando entre as suas experiências e o impulso à experimentação. Já para Camillo Osorio, o artista possuiu um caráter performático, de cunho experimental, porém subjetivo, uma união entre a vontade e originalidade artística que se moviam esteticamente em direção à subjetividade dos indivíduos.

Como muitos artistas e intelectuais da sua época, Flávio manteve um relevante contato com os movimentos de vanguarda no início do século XX, principalmente na Inglaterra e na França. Moreira Leite identificou esta relação entre as manifestações

do artista e o fenômeno cultural na Europa, refletindo também sobre a sua ligação com o movimento antropofágico e o papel que a *Experiência n° 2* teve para o modernismo paulistano. Em seu livro *Flávio de Carvalho: O artista total* há uma breve reflexão, em que considerou as possibilidades de compreensão de Flávio enquanto um artista de vanguarda no espaço sociocultural paulistano. Todavia, diante desse complexo debate que excede, em muito, as avaliações estéticas, quando buscamos aproximar a radicalidade das vanguardas europeias à trajetória do artista, notamos que esta se manifestou, sobretudo, por meio de suas posições anticlericais. Ao passo que, politicamente, as vanguardas cumpriram na Europa um papel distinto do que a modernização artística, no caso brasileiro, desejou alcançar com seu projeto intelectual.

Mais familiarizado com o debate intelectual promovido por artistas e intelectuais europeus, notamos que a crítica radical do artista contra o conservadorismo da sociedade paulistana – principalmente quanto aos setores católicos – torna possível o entendimento de “sua atuação como reação não só à cidade provinciana dos anos trinta, mas também ao desenvolvimento de seus contemporâneos modernistas; a tensão permanente entre o meio e o artista prejudicando, quando não impedindo, a avaliação do artista e a ação do animador.”¹⁶. É nesse sentido que podemos compreender o radicalismo de muitas das suas intervenções e, também, a sua singularidade dentro do movimento modernista de São Paulo na década de 1930:

[...] se num primeiro momento, que corresponde à sua integração ao grupo da Antropofagia, sua atuação parece responder ao desenvolvimento paralelo da obra dos artistas da primeira geração modernista, progressivamente será o meio artístico paulista que se posicionará a partir de sua atividade.¹⁷

Camillo Osorio (2009) considerou que a atuação de Flávio neste período consistiu no esforço de “‘desprovincianizar’ a cultura brasileira”¹⁸. Sua atuação experimental o tornou “o mais autêntico vanguardista que tivemos por aqui”¹⁹, justamente por explorar de forma coletiva a subjetividade e as reações dos demais

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973):** entre a experiência e a experimentação, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 135.

¹⁸ OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho: Poética em trânsito.** São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 38.

¹⁹ Ibidem, p.8.

indivíduos em “um território multidisciplinar e experimental”²⁰ que se utilizou de elementos empíricos e tendências antropológicas na construção de suas intervenções estéticas. Portanto, a trajetória do animador cultural durante os anos 1930, pode ser pensada como um momento fundamental para a história da arte brasileira, período de sedimentação também da “*poética carvalhiana*”²¹, ou seja, a reunião de elementos performáticos, tais como a não convencionalidade e o estranhamento subjetivo que tinham a finalidade de promover o choque e a transgressão por meio da ação estética. Tal poética marcou a biografia do artista que buscou em diversas ocasiões extrapolar as convenções artísticas e sociais na realização de uma possível “experiência”, sempre motivada por aspectos pessoais e subjetivos, uma forma de atuar artisticamente por meio da sua trajetória de vida.

A desprovincianização da cultura, citada por Camillo Osorio (2006), se deu, de fato, por meio da trajetória cultural e intelectual de Flávio. Sua *Experiência n°2* foi um exemplo disso e certamente, suscitou na década de 50 a realização de sua *Experiência n°3* – o lançamento nas ruas de São Paulo de uma nova vestimenta para os trópicos – que reuniu grande quantidade de pessoas para presenciá-lo trajando um blusão e saiote, de sua própria autoria. Desta forma, se nota o quanto a experimentação era importante, sempre que Flávio buscava atuar publicamente, mobilizando sua própria sociedade a reagir diante de suas ações, ainda que em alguns momentos isso tenha causado sérias tensões e distúrbios.

Durante a sua atuação nos anos 1930 podemos enquadrar as ideias de Flávio e as suas manifestações artísticas e culturais, dentro de um amplo espectro de conceitos que demarcam a definição própria dos tempos modernos, da mesma forma que a sua visão sobre a estética moderna era mais ampla que a promovida pelos demais artistas e intelectuais brasileiros. No contexto europeu, ao longo dos séculos XVIII, XIX e até as primeiras décadas do século XX podemos compreender que “os conceitos e as palavras-chave desses séculos são: progresso, evolução, liberdade, democracia, ciência e técnica. Todas elas reforçam o espírito crítico que era o traço diferencial da modernidade”²². No caso brasileiro, a entrada para a modernidade ocorreu principalmente nas primeiras décadas do século XX, entre acentuadas contradições e descompassos, mas que não deixou de alterar, como no

²⁰ Ibidem, p. 20.

²¹ Idem.

²² VELLOSO, Monica. **História & Modernismo**. Rio de Janeiro: Autentica Editora, 2010, p.14.

contexto europeu a percepção temporal dos indivíduos, passando a compreender tudo que era moderno, não apenas como sinônimo de algo atual, mas como resultado de profundas transformações no contexto social. Nesse sentido, as experiências do artista diante do fenômeno da modernidade estão mais próximas do contexto que ele presenciou na Europa, por conta dos muitos anos em que viveu fora do país.

Em diversos momentos percebemos nos textos deixados por Flávio de Carvalho a manifestação pela necessidade de se conciliar os aspectos científicos e artísticos²³, a necessidade de inovação estética e modernização nas artes, o uso de referências intelectuais que balizaram o pensamento moderno e mais uma série de reivindicações que, gradativamente, passaram a ser exigidas no desenvolvimento cultural brasileiro, momento em que o movimento modernista no Brasil, centrado principalmente em torno da definição da identidade brasileira nos anos 1920 passou a debater mais calorosamente em prol da estética moderna.

Longe de participar do debate entre uma visão construtiva e um discurso centrado na subjetividade, típico das vanguardas europeias, o olhar modernista brasileiro se constrói com uma entidade híbrida, miscigenada, que concilia e mistura elementos diversos, na impossibilidade de tomar partido por um ou outro vetor. Os limites da modernidade artística brasileira residem sobretudo na questão da brasilidade [...].²⁴

Diferentemente dos modernistas da sua geração que centraram esforços intelectuais na definição de uma identidade para a nação, em um rico debate voltado para o contexto brasileiro na década de 1920, Flávio de Carvalho, nesse mesmo período, não se demonstrou suscetível às soluções teóricas das contradições discutidas por seus pares, atuando publicamente em nome do movimento antropofágico somente nos anos 1930. Inclusive, politicamente se posicionou timidamente frente aos grupos que se acentuavam ideologicamente, mais por influência indireta de interlocutores e amigos pessoais como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Mário Pedrosa, Benjamin Péret e Elsie Houston, intelectuais de esquerda e politicamente engajados. Ao invés desse conjunto de

²³ Cf. Ibidem, p.16. A historiografia do moderno nos mostra que “Outro aspecto é chave na discussão sobre a modernidade: a conciliação entre arte e ciência. Além de superar o antagonismo entre o passado e o presente, a modernidade deve suplantar a relação de oposição entre arte e ciência. Assim como a natureza humana, a obra de arte pressupõe dualidade de valores ao agregar o eterno e efêmero, o que subsiste (a alma) e o variável (o corpo). A arte não subsiste sem a ciência. Nos tempos modernos ambas se necessitam como garantia de sua existência”.

²⁴ FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1994, p. 15.

problemas, o artista centrou o seu debate em outros aspectos, discutindo questões idealistas com uma tônica filosófica, tais como, a emancipação humana, o papel da arquitetura na construção de um novo modelo de civilização, a modernização das formas artísticas, e importância de expressões estéticas promovidas por indivíduos marginalizados socialmente, a criação e gestão de espaços para a sociabilidade modernista acessível para toda a sociedade, atualizando, mais uma vez, nos anos 1930, o debate entre *antigos e modernos*.²⁵, ao combater as bases conservadoras da sociedade brasileira que, segundo Flávio, foram sedimentadas pelo dogmatismo e conservadorismo da tradição cristã e colonial.

Para uma discussão mais aprofundada sobre o modernismo, Frederick Karl expôs na obra *O moderno e o modernismo: A Soberania do artista 1885-1925*²⁶ as possibilidades de uma interpretação crítica sobre a manifestação do fenómeno moderno. Para o autor, tais aspectos podem ser definidos pela pertinência do uso de uma nova linguagem, ou seja, uma inovadora forma de expressão que se utilizou da arte para se estabelecer e, muitas vezes, tendeu a radicalidade ao se colocar como a condição necessária para alcançar ‘o novo’, propondo uma renovação, não somente, em termos estéticos e artísticos, mas na qualidade de um novo tempo histórico que passou a influenciar amplamente a percepção dos indivíduos da sua própria realidade.

As novas linguagens determinam direções inovadoras para todas as formas de arte e significam que o artista que espera ser moderno deve evoluir além das influências, tem de saltar em território desconhecido de que ele, então, se apropria. Tal “salto” que o artista é capaz de dar torna-se sua carta de membro da vanguarda. O que é moderno compõe-se de tais vanguardas.²⁷

Considerando o caso europeu com os movimentos radicais que surgiram por meio da arte nas primeiras décadas do século XX, podemos compreender que existe uma ligação indissociável entre o “moderno”, o “modernismo” e a “vanguarda”. Esta última, a sua forma mais radical e combativa, a fim de impor as suas novas condições. Para uma definição conceitual sobre o significado do modernismo artístico, nos utilizamos aqui, da aceção proposta pelo historiador da arte Giulio Carlo Argan (1992):

²⁵ Cf. VELLOSO, Monica. **História & Modernismo**. Rio de Janeiro: Autentica Editora, 2010.

²⁶ KARL, Frederick Robert. **O Moderno e o modernismo**. Tradução de Henrique Mesquita. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1988.

²⁷ Ibidem, p. 12.

Sob o termo genérico *Modernismo* resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira metade do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. São comuns as tendências modernistas: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as “aplicações” aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um *estilo* ou *linguagem* internacional ou europeia; 5) o esforço em interpretar a *espiritualidade* que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo. Por isso, mesclam-se nas correntes *modernistas*, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnicos-científicos e alegórico-poéticos humanitários e sociais. Por volta de 1910, quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do *Modernismo* as *vanguardas* artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.²⁸

Em vários momentos, Flávio se posicionou diante da sociedade de sua época impondo a necessidade de transformação, seja com o uso – inspirado nas vanguardas históricas – de uma “estética do choque”, como, por exemplo, em sua *Experiência nº2* ou em diversos momentos, nos quais o artista explorou cientificamente as novas possibilidades ao exercício de suas visionárias e utópicas ideias. Sob a ótica Karl (1988), a trajetória de Flávio apresentaria uma característica proeminente dos modernistas e das vanguardas, o desafio à autoridade, justamente pela necessidade radical de inovações artísticas que, invariavelmente, se opunham a constituição conservadora da sociedade, num enfrentamento categórico para desprovincianização da cultura, dado as devidas limitações do caso brasileiro. Observamos esse aspecto na crítica do artista à religião nos anos 1930. Flávio, de forma irredutível, atacou os princípios dogmáticos impostos pelo cristianismo no desenvolvimento das sociedades humanas durante vários séculos e se manifestou contra a persistência da visão de mundo cristã na sociedade da época, para ele, o modernismo deveria se manifestar contra os retrocessos impostos pela autoridade da religião, “[...] o que é constante em todo o modernismo é o desafio à autoridade.

²⁸ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 185.

A autoridade pode ser da geração ou do governo, ou pode representar, de maneira mais ambígua, o “estado” ou a “sociedade”, ou, simplesmente, “um outro”²⁹.

Podemos ainda aproximar do objeto desta dissertação algumas conclusões expostas por Karl (1988) a respeito de vários artistas e expressões modernistas que sofreram o estranhamento, a censura e o isolamento social. Como já mencionado, o movimento põe em perigo a ordem vigente, é sua função confrontar as bases que conservam o *status quo* na tradição. Por esse motivo a condição moderna se tornou tão perigosa politicamente, no caso europeu, sistematicamente perseguida pelos regimes políticos autoritários, onde os maiores exemplos se encontram na Alemanha Nazista e no Stalinismo Soviético, ainda que, contraditoriamente, a tendência do desenvolvimento econômico se perpetuasse na modernização dos estados nacionais.

O caminho aconselhado por Hitler para livrar a Europa do modernismo, caminho talvez mais radical do que a maioria estava pronta a aceitar, consistia em matar todos os que se associassem ao movimento; pois, para aqueles que se opõe ao modernismo, o que está em jogo é a própria sobrevivência de seu mundo³⁰.

O papel desarticulador dos modernos e o eventual perigo de suas ideias e expressões que se manifestavam pelo uso de novas linguagens receberam o estigma das visões de mundo tradicionalista e conservadora, além de, muitas vezes, serem perseguidos politicamente, os modernistas foram sistematicamente ridicularizados acusados de promoverem o desenvolvimento de uma cultura decadente, associada sempre com o elemento estrangeiro, à corrupção, devassidão e imoralidade.

Deve-se salientar que, na virada do século, não apenas essas ideias apresentavam ameaças reais para sociedades fechadas, mas também eram vistas como perigos que incidiam sobre sociedades democráticas e abertas. A reação que provocavam tais idéias naquela época ultrapassava de muito a expressão “Não é coisa de meu gosto”. As questões de gosto ligaram-se a receios de subversão da existência de todos. Vaiar e censurar o que aparecia de novo era uma maneira de assegurar a forma que cada um tinha de sobreviver, ou rejeitar linguagens que exprimiam ruptura. Assim, a literatura, a música e a arte, em suas formas mais radicais ou de vanguarda, não foram contidas por medidas que as declarassem ilegais, mas por

²⁹ KARL, Frederick Robert. **O Moderno e modernismo**. Tradução de Henrique Mesquita. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1988, p. 12.

³⁰ Ibidem, p. 16.

rótulos que as estigmatizavam como coisa de loucos, coisa decadente, parte da “decadência contemporânea”³¹

Nessa via de mão dupla, a ofensiva modernista assumiu a sua natural subversão encarnando em sua linguagem, os princípios desorganizadores da realidade, algo que ultrapassava em muito o impacto na dimensão estética promovida por artistas em suas obras, essas acabavam que por desordenar as visões de mundo com as quais tinham contato. Vemos no caso brasileiro, especificamente, sobre o artista Flávio de Carvalho a realização exemplar desse papel, como já mencionado, sua trajetória durante os anos 1930 foi marcada, pelo embate de suas visões contra uma sociedade provinciana e conservadora que não compreendia o sentido de suas ações estéticas e rejeitava suas expressões ligadas ao modernismo. Flávio, em uma analogia com a exposição de Karl (1988) pode ser compreendido como a encarnação desse espírito desagregador, que desmobiliza, desordena, desestabiliza visões de mundo, como uma entidade diabólica. O artista com a sua pluralidade de formas no espaço de São Paulo, assim como muitos outros modernistas se anunciaram como Mefistófeles da modernidade.

Nas artes o modernismo corrompe quase sempre as ideias de coesão social, pois seus imperativos estéticos, abrindo fogo contra o conteúdo de maneiras de pensar ou contra a comunidade e a sociedade, implicam uma perigosa reorientação. Quaisquer que fossem suas particularidades, sempre foi o moderno igualado ao princípio desorganizador associado ao assalto de Satã. A esse respeito, o *Doutor Fausto* de Thomas Mann é uma expressão sumária do modernismo. O que é satânico pode assumir muitas formas, além do pacto faustiano que está por debaixo dele. Na música, pode consistir na ausência de melodia ou em noções diferentes de harmonia; em pintura, na ausência de figuras que representem coisas, na substituição de massas de cor ou de formas geométricas, no fato de que a tela não é preenchida; em ficção, na perda de linhas narrativas, na falta de valores familiares, na importância concedida a figuras marginais, fora da lei, em aspectos não familiares de caráter, ou no fato de que a narração nada reflete a não ser o que nela está; em poesia, na perda de acessibilidade fácil, na dependência puramente de linguagem, na junção de imagens interrompidas, irreconhecíveis. Em todas as artes, parece que se perdeu a voz humana, e isso representa, claramente, a ação de uma força satânica.³²

Os capítulos que se seguem tem a intenção de aprofundar a discussão e as problemáticas propostas pelos autores citados, contribuindo com um recorte que leva em consideração os aspectos da trajetória intelectual do animador cultural em São Paulo, suas ideias e reflexões sobre a modernidade e as polêmicas intervenções com a sociedade paulistana do período, bem como a sua produção

³¹ Ibidem, p. 18.

³² Ibidem, p. 18.

artística e cultural, com o intuito de mapear a sua atuação dentro do modernismo em São Paulo. Flávio atravessou grande parte do século XX e deixou uma produção considerável de textos que permeiam os diversos campos da cultura, assim é inegável também o valor das suas reflexões que, muitas vezes, se apresentaram de forma radical a favor da modernidade. Sua importância se deu na medida em que contribuiu com suas práticas para tornar mais complexo o cenário cultural paulistano dos anos 1930, atitudes dignas de nota e problematizações para a historiografia do modernismo brasileiro, com essas questões é que centramos a análise de sua trajetória.

A dissertação está dividida em quatro capítulos, o primeiro – O modernismo artístico paulistano em formação – nos apresenta um panorama do movimento modernista nas décadas de 1920 e 1930, ressaltando as rupturas e continuidades do debate que surgiu com os semanistas em 1922. Em uma perspectiva mais abrangente podemos identificar a partir da cultura ressonâncias que remontam a alguns problemas políticos e econômicos da realidade social brasileira do período. Nesse sentido, procuramos apresentar uma discussão bibliográfica necessária à compreensão da trajetória do artista, sem a pretensão de se utilizar da vasta e exaustiva produção sobre o tema, disponível em toda a fortuna crítica sobre o modernismo brasileiro. A retomada desse debate é importante na medida em que podemos compreender o desenvolvimento cultural paulistano em contraposição a tímida atuação de Flávio na década de 1920, alcançando gradativamente uma maior dimensão e participação na década seguinte. Compreender essa gradual transformação é fundamental para localizarmos onde o artista se encontrava e poderia atuar socialmente.

O segundo – Teses e reflexões do artista sobre o mundo moderno (experiência, arte, antropologia e psicanálise) – se centra na produção intelectual de Flávio, se debruçando sobre suas teses e publicações nos anos 1930. Suas ideias partem de uma vontade de conhecer, representar e modificar o mundo moderno. É nesse sentido que suas polêmicas experiências se inserem em um “tubo de ensaio”, moldadas pelo artista/cientista que apelou ao anticonvencional para o entendimento da sua realidade. Encontramos nesse capítulo três fontes que foram valiosas para nossas reflexões, a Conferência *A cidade do Homem Nu* de 1930, apresentada por conta do IV Congresso Pan Americano de Arquitetos, a controversa publicação

Experiência nº 2 – Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi, resultado do quase linchamento do artista após invadir uma procissão religiosa no centro de São Paulo e o livro *Os ossos do mundo*, publicado após a sua viagem por vários países da Europa entre 1934 e 1935. Alguns conceitos comuns serão apresentados e discutidos, na medida em que atravessam essas obras e definem a posição intelectual do artista nesse período.

O terceiro capítulo – O Clube dos Artistas Modernos (CAM) e Os Salões modernistas: O animador cultural nos espaços para a promoção da sociabilidade moderna – aborda a fundação de espaços culturais desenvolvidos por Flávio de Carvalho. Retomando o projeto proposto pelos semanistas de 1922, os anos 1930 apresentam algumas rupturas no debate da década anterior, contudo, nesse aspecto identificamos essa evidente continuidade, o Clube dos Artistas Modernos em São Paulo, propôs a difusão da arte moderna brasileira para a sociedade da época, ampliando o acesso e o debate social a respeito da cultura não acadêmica, no campo das expressões artísticas modernistas. Dividido em três partes, a princípio traçamos um panorama sobre a agremiação pra situar o leitor, a segunda parte é o resultado da pesquisa realizada no Fundo Flávio de Carvalho, acervo pertencente ao Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE / IEL / UNICAMP), nele encontramos uma rica documentação, ainda com acesso restrito sob os cuidados da instituição. O que foi possível acessar – no caso, os álbuns com inúmeros recortes de jornais autodocumentados pelo artista – nos permitiu o trabalho com a recepção da imprensa, a respeito da criação e gestão desses espaços, as atividades cotidianas do Clube dos Artistas Modernos e também as polêmicas intrigas entre seus membros e convidados, bem como as ideias de Flávio que repercutiam socialmente no debate cultural da época. Por fim, a terceira parte procurou mapear brevemente a pertinência dos salões de arte moderna que ocorreram no final da década de 1930 e a atuação de Flávio nesses encontros anuais promovidos para artistas e intelectuais modernistas.

O quarto e último capítulo – A experiência estética na trajetória de Flávio de Carvalho: vanguardismo artístico e surrealismo no modernismo brasileiro? – se propõe a apresentar um debate que qualifique a produção artística de Flávio, definindo esteticamente como um artista de vanguarda, considerando principalmente, as influências modernistas em suas obras. Partindo de uma discussão bibliográfica, procuramos ressaltar os principais aspectos expressionistas

do artista, as ressonâncias surrealistas que atingiram uma fase da sua produção e os recursos estéticos e expressivos que atuaram para a construção de obras que escapam à convencionalidade das artes plásticas, como o uso da *performance* ou mesmo em algumas de suas experiências que reúnem aspectos subjetivos e outros mecanismos expressivos para sua construção estética.

Para concluir, um raciocínio historiográfico que auxiliou no desenvolvimento da pesquisa partiu da historiadora Mônica Pimenta Velloso em seu livro *História e Modernismo*³³, nele foi apresentada a necessidade de compreender os “sinais da modernidade” quando nos debruçamos na análise, por exemplo, do modernismo artístico paulistano, uma menção às reflexões do historiador italiano Carlo Ginzburg e ao seu *paradigma indiciário*. Em *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*³⁴, o historiador apresentou um modelo epistemológico, voltado às ciências humanas, pautado nas evidências, indícios e sinais que residem nos documentos do passado. Da mesma forma, procuramos localizar evidências e critérios de prova na produção escrita e artística de Flávio de Carvalho, durante a década de 1930, na busca por elementos que o conectem com a condição moderna periférica que alcançou o contexto latino americano.

Carlo Ginzburg extraiu suas reflexões a partir dos métodos de Sigmund Freud, fundador da psicanálise; Arthur Conan Doyle, autor das conhecidas aventuras de Sherlock Holmes e Giovanni Morelli, historiador e crítico de arte. Na interpretação de pistas sobre uma dada realidade passada, os três se preocupavam com aspectos mínimos, pequenos vestígios ocultos, “mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli)”³⁵. Assim como Ginzburg, que mergulhou na cultura e nas ideias que balizaram o século XIX, Flávio de Carvalho também teve a sua formação demarcada por grandes teóricos e temas da modernidade, como a psicanálise freudiana, que inspirou várias das suas reflexões nos anos 1930 e o influenciou inclusive à realização da sua *Experiência n°2*, com enfoque especial para análise da psicologia das multidões. Tais aspectos nos mostram a importância da compreensão do fenômeno da modernidade, localizando os seus pequenos sinais, que auxiliam, por exemplo, na interpretação do papel social da cultura. Assim, os “sinais da

³³ VELLOSO, Monica. **História & Modernismo**. Rio de Janeiro: Autentica Editora, 2010.

³⁴ GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

³⁵ Ibidem, p. 50.

modernidade” que transparecem nos documentos utilizados nesse estudo, contribuem para o entendimento da trajetória de Flávio de Carvalho, o que nos possibilitou uma interpretação valiosa do fenômeno cultural moderno no contexto brasileiro.

Capítulo 1. O modernismo artístico paulistano e o artista em formação

1.1. Revisitando o modernismo artístico nos anos 1920 e 1930

A passagem dos anos 1920 para década seguinte é constantemente apresentada pela historiografia como uma conjuntura conturbada³⁶. Suas tensões políticas precipitadas durante toda a Primeira República (1889-1930) – principalmente pelo embate entre a oligarquia de São Paulo e as elites regionais dos demais estados pela sucessão presidencial – apresentam ressonâncias diversas na sociedade e na cultura do período. Avaliando retrospectivamente todo o contexto da Revolução de 1930, Getúlio Vargas, chamou a atenção para um evento que ocorreu na cidade de São Paulo, fundamental, segundo ele, para o sucesso dos revolucionários:

As forças coletivas que provocaram o movimento revolucionário do Modernismo na literatura brasileira, que se iniciou com a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, foram as mesmas que precipitaram, no campo social e político, a Revolução de 1930³⁷.

Sem entrar no mérito dos usos políticos desta afirmação em seu presente, a declaração de Vargas é, no mínimo, intrigante e extremamente importante para

³⁶ Cf. SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio a Castello (1930-64)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. A República Oligárquica foi marcada pelo princípio da governabilidade negociada entre os chefes políticos locais e um candidato que representasse os seus interesses no poder executivo. Assim, o controle da política nacional era articulado com especial predominância pelos estados de Minas Gerais e São Paulo e seus respectivos partidos, o Partido Republicano Mineiro (PRM) e o Partido Republicano Paulista (PRP). Segundo o historiador Thomas Elliot Skidmore que analisou a transição política para os anos 1930, uma ampla coalizão se organizou contra a permanência de políticos de São Paulo na condução da presidência da nação. O governo do presidente Washington Luiz (1926-1930) ao optar pela indicação do candidato paulista Júlio Prestes, rompeu com o acordo oligárquico que sustentava a política na Primeira República no Brasil. Insatisfeitos, os grupos políticos dos demais estados se organizaram em torno da Aliança Liberal (AL) em 1929 e disputaram as eleições de março de 1930 representados pelos candidatos Getúlio Vargas, governador do Rio Grande do Sul e o seu vice João Pessoa, governador da Paraíba. Derrotados nas urnas, o resultado oficial acirrou a crise política e o ambiente para uma conspiração, nesse momento. O assassinato de João Pessoa alguns meses depois agravou drasticamente o clima de crise política em solo nacional, Washington Luiz apoiador do grupo político ao qual João Dantas, assassino de Pessoa, estava ligado, sofreu os efeitos da indignação da oposição, em outubro daquele ano foi deflagrada uma ampla revolta. Com o apoio da Aliança Liberal (AL) e de jovens militares radicais que faziam parte do movimento tenentista, uma marcha em direção ao Rio de Janeiro com o objetivo de destituir Washington Luiz se organizou e minou gradativamente sua autoridade, pressionando-o, a não empossar Júlio Prestes. A intervenção de dissidências das Forças Armadas – receosas com a agitação política que tomava o país e para evitar os riscos de uma revolução nacional – veio sob o comando dos generais Tasso Fragoso e Mena Barreto que assumiram o governo. Uma junta militar assumiu o governo do Rio de Janeiro por poucos dias até entregar o poder ao líder do movimento de 3 de outubro de 1930, Getúlio Vargas.

³⁷ VARGAS, 1952, p. 828, apud SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 306.

evidenciar o impacto do processo de modernização cultural nas primeiras décadas do século XX, algo que seria sensivelmente notado pelo termômetro social da época que media a temperatura de toda a novidade insurgente. Compreendida por um prisma histórico, é necessário concordar com a afirmação do historiador Francisco Alambert (2002) de que “[...] a Semana é o mais importante “fato” histórico do Brasil moderno, do ângulo da história da cultura”³⁸.

Em 1922, São Paulo estremeceu como afirmou o historiador Nicolau Sevcenko (1992), em todos os sentidos. De um terremoto físico que subitamente instaurou o pânico na cidade ao abalo cultural provocado pelos artistas e intelectuais modernistas, assim como as comemorações do Centenário da Independência do Brasil, o clima de agitação era latente à população paulistana.

O ano de 1922 se iniciou em São Paulo com um terremoto. A terra tremeu, o pânico se difundiu pela cidade e as ideias se desarvoraram. Seria o fim do mundo? Seria um sinal dos tempos? Seria mais uma consequência imprevista das invenções modernas? O abalo sísmico foi de grande intensidade [...] ³⁹.

Na verdade, há tempos a cidade vinha sofrendo os abalos de uma acelerada transformação, resultado da complexa modernização que consolidou a sua condição de metrópole moderna na periferia do capitalismo. Da mesma forma também, os efeitos do terremoto cultural em 1922 já eram sentidos há muito pelas gerações de intelectuais que precederam os modernistas paulistanos da Semana de Arte Moderna, principalmente quanto ao longo debate sobre identidade nacional brasileira.

A temática da brasilidade modernista marcou uma longa trajetória, mobilizando os mais distintos grupos intelectuais, desde aqueles que compuseram a “geração de 1870” aos caricaturistas, pintores e literatos de 1800/1920, inspirando também a análise de alguns interpretes na década de 1930⁴⁰.

Em solo nacional, o longo debate sobre a identidade essencialmente brasileira se estendeu também por toda a década de 1920, mobilizando a sociedade letrada a “uma correria sôfrega para escavar as raízes tradicionais da cultura

³⁸ ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). **Revista USP**, São Paulo, n.94, p.107-118, Junho, Julho, Agosto 2012, p. 109.

³⁹ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 224.

⁴⁰ VELLOSO, Monica. **História & Modernismo**. Rio de Janeiro: Autentica Editora, 2010, p.39.

brasileira, disputada por atletas das letras e da política, de diferentes modalidades, e não redutível, portanto, ao time modernista”⁴¹. Compreender e recuperar a identidade nacional, em São Paulo, significava também identificar os efeitos da metropolização que pluralizou e diversificou a formação da sociedade paulistana, ainda que, muitas vezes, o estranhamento transbordasse em função da discriminação e do conflito entre os vários grupos sociais.

De tal modo o estranhamento se impunha e era difuso, que envolvia a própria identidade da cidade. Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para os seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados⁴².

O estranhamento identificado por Sevcenko como uma esfinge a ser sempre decifrada é o resultado dessa pluralidade de contradições identitárias existentes em um mesmo espaço social, o que mobilizou tantos intelectuais a responderem pela incompreensão acerca do seu próprio lugar social. O passado ligado à escravidão, a centralização política em nome dos interesses de poucos, a massiva imigração de vários povos vindos da Europa, a migração regional, os interesses cosmopolitas em contraste aos provincianos e mais uma série de problemas que remetem a uma herança colonial mal resolvida, entre tantas outras adversidades, desalinham o entendimento da própria realidade cotidiana. Por se tratar de uma metrópole em ampla expansão, suas contradições tornavam-se indissolúveis, principalmente após a crise internacional instaurada com a Primeira Guerra.

[...] as vertigens e contradições da “vida moderna” na periferia do capitalismo eram sentidas em São Paulo de forma mais intensa que nos outros centros, incluindo o Rio de Janeiro, então Capital Federal e nossa maior cidade, com cerca de 1,1 milhão de habitantes. Isso não significa que inquietações semelhantes não tomassem forma em outras paragens pelo país e muito menos as menosprezassem [...]”⁴³.

⁴¹ FERREIRA, Antonio Celso. **A epopeia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 267-268.

⁴² SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 31.

⁴³ FRANZINI, Fabio. Mais um texto sobre 1922? Um par de comentários sobre o Modernismo paulista(no). In: ODALIA, Nilo; CALDEIRA, João Ricardo de Castro. (Org.). **História do Estado de São Paulo: A Formação da Unidade Paulista** - Vol. 2: República. 1ed. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial; Arquivo Público do Estado, 2010, v. 2, p. 332.

Em uma aproximação com Sevcenko (1992), o historiador Antonio Celso Ferreira (2002) ao avaliar esse complexo arranjo social entremeado freneticamente pelo advento de novas tecnologias, fluxos de automóveis e locomotivas, paradas militares, espetáculos públicos, greves e convulsão social, desfiles de carnaval e tudo mais que uma metrópole em plena ascensão à modernidade pôde demonstrar, nos apresentou as soluções que os letrados paulistanos gradativamente passaram a empreender na tentativa de solucionar a questão da sua própria identidade, incorporando, assim, novos símbolos que abrangessem de forma satisfatória às demandas dos novos grupos sociais em conciliação com os seus interesses.

Nos anos 20, a estrutura da sociedade paulista estava bastante mudada: a aristocracia, que sedimentara toda uma ordem sociopolítica e um modelo integrado de representação da história regional sob sua tutela, via-se desafiada pela aparição de novos componentes sociais com suas inevitáveis demandas de poder e identidade⁴⁴.

Desta forma, a necessidade de uma reorganização política adequada a uma sociedade desenvolvida pelos moldes do progresso e que, ao mesmo tempo, fosse capaz de preservar os interesses autoritários da consolidada elite agroexportadora no poder, sob a lógica dos interesses nacionais mobilizou, a partir desse momento, a construção de um novo discurso coeso e abrangente que assegurasse às necessidades identitárias a capacidade de inclusão. Nessa medida, o caso paulistano, merece destaque, pois se utilizou de várias linguagens, inclusive, o próprio discurso histórico como reforço político para determinados grupos:

O pioneirismo de São Paulo talvez se devesse à forte tensão social, sobretudo a partir da guerra, conjugando as forças emergentes da fronteira agrícola e da economia urbana, contra uma elite assentada porém declinante, que suscitou o recurso ao instrumental simbólico da História, da cultura popular e do modernismo, acabando por fundi-los, dando origem a uma linguagem de extraordinário potencial inclusivo⁴⁵.

Antônio Celso Ferreira (2002), mais uma vez, nos mostra o que coube nesse debate aos intelectuais do período:

⁴⁴ FERREIRA, Antonio Celso. **A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 268.

⁴⁵ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 256.

Diante desse desafio, foram variados e até conflitantes os esforços para atualizar ou substituir o discurso épico regional, em parte desgastado, de modo a possibilitar a integração dos segmentos sociais emergentes numa mesma identidade histórica. Ecos culturais do indígena e do caipira eram nostalgicamente lembrados como folclore, etnologia e história, aos quais pouco a pouco se iam adicionando ingredientes da cultura popular do imigrante que há três décadas afluía para a terra. A imagem de um território concebido como fronteira sempre aberta, à semelhança dos Estados Unidos, e de uma sociedade maleável e dinâmica, nascida da mescla entre o português e o indígena, berço da aventura bandeirante em direção ao progresso, tinha o efeito de buscar a reconciliação tanto entre os socialmente desiguais, como também entre os já estabelecidos e os recém-chegados, nacionais e estrangeiros, passado e presente, tradição e modernidade, impulsos ancestrais e energias de vanguarda.⁴⁶

Na esteira desse debate foi que o projeto modernista nos anos 1920 começou a galgar o seu espaço e ganhar força em São Paulo, promovido por um pequeno grupo de artistas e intelectuais ligados ao cenário cultural europeu e seus respectivos movimentos de vanguarda; “[...] todos nascidos entre fins da década de 80 e início da década de 90 do século XIX, são mais “filhos” desses debates do passado do que apóstolos das novas ondas trazidas pela civilização moderna”⁴⁷.

A princípio, o movimento se engajou com a atualização estética em prol da arte moderna em São Paulo. Já, posteriormente, passou a adotar uma posição radical em busca de um projeto político com centralidade nas questões nacionais, se debatendo em diversas correntes. Sua finalidade última foi a de “redescobrir o Brasil”, palavra de ordem dessa geração que segundo a historiadora Monica Pimenta Velloso (2010), mobilizou um relevante intercâmbio cultural, em que:

[...] europeus buscavam inspiração no nosso folclore, literatura e música popular, enquanto brasileiros se envolviam no trabalho de resgate das próprias raízes em contato com referências europeias, resultando num rico entrecruzamento cultural⁴⁸.

É importante ressaltar que, contraditoriamente, alguns membros de destaque na gestação do movimento modernista paulistano, adotariam com o tempo, uma disposição endossada exclusivamente pela cultura regional, profundamente enraizada na tradição paulista,

⁴⁶ FERREIRA, Antonio Celso. **A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 269.

⁴⁷ ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). **Revista USP**, São Paulo, n.94, p.107-118, Junho, Julho, Agosto 2012, p. 109.

⁴⁸ VELLOSO, Monica. **História & Modernismo**. Rio de Janeiro: Autentica Editora, 2010, p.91.

[...] essa visão evoluiria para o regionalismo ufanista, entrelaçado, curiosamente, a um nacionalismo exaltado; e em outros, levaria a uma revisão crítica da formação da nacionalidade, que preservou, entretanto, a ideia da superioridade da cultura paulista.⁴⁹

No dia 13 de fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna reuniu a conservadora sociedade paulistana no tradicional Teatro Municipal da cidade. Por iniciativa do influente Paulo Prado⁵⁰, o grupo modernista conseguiu todo o apoio à organização do evento – inclusive do presidente do estado Washington Luís – principalmente por reunir personalidades já influentes, com prestígio e popularidade, tais como, a pianista Guiomar Novaes, o já destacado Heitor Villa-Lobos, o escritor Graça Aranha, os artistas plásticos Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, entre outros, “com uma estratégia dessas, Paulo Prado introduziria qualquer cavalo de Tróia na cidade, que estaria aos seus pés, irresistivelmente”⁵¹. O evento foi conduzido entre as conferências, exposições e apresentações dos anfitriões modernistas que introduziram a experimentação em suas *performances*, exibindo assim, uma ofensiva “[...] em forma de ato de guerrilha aristocrática de jovens burgueses antiburgueses, dando-se a isso ora sentido positivo, ora negativo”⁵². Por sua vez, a utilização da nova linguagem na poesia, literatura, artes plásticas e na

⁴⁹ FERREIRA, Antonio Celso. Op. cit., 2002, p. 306.

⁵⁰ Filho de Antônio da Silva Prado (1840-1929) foi membro de uma das famílias mais tradicionais de São Paulo, exerceu o papel de mecenas da cultura artística paulista. Ao lado de Olívia Guedes Penteado (1872-1934), também mecenas e incentivadora do modernismo artístico, Prado construiu um círculo de artistas e intelectuais que aos moldes parisienses procuravam atualizar, ao menos o debate, em solo brasileiro, sobre as inovações estéticas que se desenvolviam com as vanguardas europeias. Sobre a influência do mecenato paulista na produção artística em São Paulo, Cf. MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 25. “Na verdade, as sementes institucionais, bem como as alianças sociais em que se apoiavam as iniciativas das lideranças mais aguerridas da primeira geração modernista, estavam solidamente enraizadas numa trama cerrada de interações com esse círculo endinheirado e requintado, conforme os padrões da época, de políticos, empresários e profissionais liberais. Essas personalidades do establishment paulistano haviam enriquecido ao compasso de contratos e encomendas governamentais, de cujos lucros fabulosos puderam amealhar recursos que lhes permitiram bancar investimentos e participações societárias nas grandes empreitadas capitalistas associadas ao mais pujante e rentável projeto de desenvolvimento econômico então em curso no país. Os integrantes da primeira geração modernista foram constituindo liames e vínculos de teor variado com as atividades e iniciativas dessa pequena elite de colecionadores e amantes das artes. Frequentavam suas festas e recepções, assistiam às reuniões e conferências literárias promovidas em suas mansões ofereciam-lhes graciosamente conselhos, opiniões e dicas para a aquisição ou encomenda de obras, valiam-se de seus préstimos, contatos e indicações para a obtenção de informações, pedidos, nomeações, ou, então, já num patamar um pouco mais institucionalizado de prestações e contraprestação de serviços artísticos especializados, dependeram de sua intercessão e apoio para o acesso ao auxílio pecuniário governamental, numa troca de favores que se fazia por vezes acompanhar da doação voluntária de obras.”

⁵¹ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 269.

⁵² ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). **Revista USP**, São Paulo, n.94, p.107-118, Junho, Julho, Agosto 2012, p. 109.

música, teve o intuito de estarrecer os presentes e chocar suas posições conservadoras.

Mais do que qualquer efeito mediato, algo que de fato, não ocorreu, o legado deixado pela primeira geração de modernistas paulistanos impôs a condição de marco fundador de um processo de modernização cultural, um mito criado e que ao longo do tempo foi recriado conforme as necessidades de cada momento histórico. A Semana de Arte Moderna, segundo Francisco Alambert, foi e ainda é “inventada e desinventada, amada e odiada, reconstruída e desconstruída em todos os momentos em que a história do Brasil moderno, de suas utopias e distopias, precisa ser posta na ordem do dia ou no silêncio da noite⁵³”. A partir dessa reflexão é possível compreender melhor a referência de Getúlio Vargas aos modernistas de 1922.

O que se sucedeu após essa semana de fevereiro em São Paulo e que marcou a década de 1920 para a historiografia como um verdadeiro “terremoto cultural” foi, como já dito, uma radicalização do movimento modernista paulistano. A necessidade de alcançar o reconhecimento e afirmação da própria identidade nacional passou a desencadear uma profunda reflexão sobre elementos da tradição que compunham a condição de pertencimento a condição de brasilidade.

A partir de 1924, impôs-se uma outra questão: a pesquisa da brasilidade. O ingresso do país na modernidade deixava de ser pensado como algo imediato. Foi necessário considerar as mediações que iriam assegurar essa passagem. A busca desse entendimento implicou o desenvolvimento de uma reflexão profunda sobre o sentido do passado brasileiro. Esse foi um dos pontos de divergência entre os modernistas: a articulação entre tradição e modernidade.⁵⁴

Muitos artistas após a Semana de 1922 buscaram atualizar seus conhecimentos fora do país com o intuito de aprofundar seus temas e pesquisas sobre a arte moderna que contemporaneamente se desenvolvia a todo vapor. Quando tratamos do modernismo artístico em São Paulo, podemos notar que essa iniciativa contribuiu principalmente com uma estética que refletisse criticamente sobre a condição nacional. A partir de 1924 ocorreu uma mudança na tônica do debate cultural paulistano, ainda que muitos dos seus protagonistas – estimulados e patrocinados por Paulo Prado – estivessem em Paris em busca de orientações estéticas que apreciassem a referida condição cultural da identidade brasileira é

⁵³ Idem.

⁵⁴ VELLOSO, Monica. **História & Modernismo**. Rio de Janeiro: Autentica Editora, 2010, p.92.

nítido o desenvolvimento de um projeto estético e intelectual de redescoberta e reconhecimento desses preceitos. Nicolau Sevcenko (1992) destaca, entre outros artistas, os que faziam parte desse circuito de viagens à Europa:

[...] Brecheret, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Rego Monteiro, Gomide (irmão de Regina Graz, também artista e mulher do pintor suíço John Graz), o pianista Souza Lima, o cineasta Alberto Cavalcante e, claro, Villa-Lobos. Alguns voltariam ao Brasil, outros iriam juntar-se ao grupo, num vaivém que se arrastou até o fim da década. [...] ⁵⁵

Paralelamente, o que se viu em solo nacional foi o despertar de um movimento intelectual heterogêneo, significativamente mais amplo e diversificado do que a Semana de 1922 organizada pelos paulistas, principalmente pela ausência da exclusividade do eixo Rio-São Paulo na condução desses debates, conjuntura que estava diretamente entremeada com as demais tensões sociais do período⁵⁶. Pelo país, o que se destacou foi a composição de vários grupos ramificados buscando compreender a identidade brasileira sob orientações ideológicas diversas.

Diante da complexidade nacional, as ramificações do movimento tomaram rumos diversos, muitos deles refratários entre si. A partir de 1924, justamente o ano em que os envolvidos na Semana de Arte Moderna começam a resgatá-la do limbo para alçá-la à categoria de momento fundante, o mencionado “modernismo” já escapara e, em alguns casos reagia aos paulistas. O que se vê por todo o país então, incluindo São Paulo, é uma sucessão de grupos, revistas, movimentos, todos em busca

⁵⁵ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 282.

⁵⁶ Em julho de 1922, um movimento composto por jovens membros do Exército brasileiro, insatisfeitos com a situação política nacional e em busca de reformas nas estruturas políticas e sociais já tinham deflagrado a Revolta do Forte de Copacabana com o trágico fuzilamento de dezoito jovens oficiais pelas tropas legalistas do governo. Não seria a última vez que o Tenentismo atuaria radicalmente em nome dos interesses nacionais, mobilizados, em 1924 invadiram a cidade de São Paulo com destacamentos de várias regiões do país. A fim de organizar uma marcha revolucionária em direção ao Rio de Janeiro para destituir o Governo Federal, os revoltosos tomaram estrategicamente pontos importantes da cidade. Sobre esse episódio Cf. SEVCENKO, Nicolau. **Op. cit.**, 1992, p. 303: “Numa série de movimentos ágeis, os revoltosos ocuparam pontos estratégicos e grande parte da área urbana. Mas como esperavam adesão maciça do Exército e Força Pública em São Paulo, que não acabou ocorrendo, e estavam inferiorizados em armas e contingentes, deliberaram evacuar a capital. Para seu espanto, entretanto, foi o presidente do estado, Carlos de Campos, quem iniciou uma retirada precipitada do perímetro urbano, entregando a cidade e a população aos rebeldes. O governante reuniu tropas que permaneceram fiéis, solicitou apoio bélico ao Rio de Janeiro e cercou os arredores do município. Em meio a tantas surpresas, nesse momento se iniciou a mais inacreditável de todas elas: incapaz de detectar as posições dos revoltosos, Carlos de Campos ordenou o bombardeio indiscriminado da cidade, intermitentemente e por todas as peças da sua artilharia. A capital de São Paulo, a bela cidade europeizada e culta, orgulho dos dirigentes paulistas, foi sistematicamente bombardeada, sendo especialmente visados os bairros operários e populosos, embora não escapassem também escolas, hospitais e igrejas. Os que tinham recursos e veículos fugiram para o litoral ou interior; os demais ficaram a mercê das armas inclementes que eram supostas defende-los”.

da *brasilidade* e cada qual em busca da “sua” *brasilidade*: Poesia Pau-Brasil, Grupo da Anta, Verdeamarelismo, Cataguases, *Terra Roxa*, Manifesto Regionalista, Antropofagia, *Festa...* Embora anunciada como revolucionária, tal guinada ideológica também se aproveitou da embalagem inovadora para encobrir projetos conservadores (pensemos em Gilberto Freire) e mesmo reacionários (dos quais o “semanista” Plínio Salgado é o melhor exemplo).⁵⁷

Segundo Fábio Franzini (2010), o movimento pluralizado pelas diversas correntes que surgiram nesse período para discutir a condição nacional tomaram dois caminhos diversos, porém correspondentes, para elaborar uma genealogia adequada da sua identidade, o primeiro, optou pela rejeição irrestrita a toda a produção anterior que pudesse ser qualificada como precursora de suas ações presentes, rejeitando autores importantes do “pré-modernismo” – termo enraizado na compreensão fundante atribuída a Semana de 1922 como marco do modernismo no Brasil – tais como, Lima Barreto, Monteiro Lobato e Graça Aranha. Já, o segundo voltou-se para uma profunda revisão “do sentido da própria história visto que tão necessário e fundamental quanto romper com *um* passado (o da criação artística) era saber explorar o passado, isto é, os elementos formadores e definidores do Brasil.”⁵⁸

Mais especificamente sobre os modernistas paulistanos, na aventura pela “redescoberta do Brasil” durante a década de 1920, uma série de viagens foram organizadas com o intuito de se aproximar da realidade cotidiana nacional. Segundo Nicolau Sevcenko (1992), foi por iniciativa de Olívia Guedes Penteado (1872-1934)⁵⁹ que uma comitiva de artistas e intelectuais próximos foi patrocinada para conhecer o Rio de Janeiro e as cidades históricas de Minas Gerais.

⁵⁷ FRANZINI, Fabio. Mais um texto sobre 1922? Um par de comentários sobre o Modernismo paulista(no). In: ODALIA, Nilo; CALDEIRA, João Ricardo de Castro. (Org.). **História do Estado de São Paulo: A Formação da Unidade Paulista** - Vol. 2: República. 1ed. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial; Arquivo Público do Estado, 2010, v. 2, p, 337.

⁵⁸ Ibidem, p. 336.

⁵⁹ Sobre a importância de Olívia Guedes Penteado, enquanto mecenas, para os modernistas paulistanos, Cf. MICELE, Sergio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 75-87: “Olívia Guedes Penteado (1872-1934) era a filha mais velha, numa prole de sete herdeiros, do consórcio entre Carolina Leopoldina (nascida Almeida Lima), filha do grande proprietário de terras Antonio Álvares de Almeida Lima, e o cafeicultor José Guedes de Souza, barão de Pirapitingüi, título que lhe fora conferido em 1887, nos estertores da Monarquia, quando sucedeu verdadeira derrama de honrarias nobiliárquicas em favor de grandes fazendeiros paulistas. Com dezesseis anos, em 1888, Olívia se casou com o primo-irmão Ignácio Álvares Penteado, filho de sua tia materna Maria Hygina, irmão do futuro conde Álvares Penteado, fazendeiro, exportador de café e industrial, oito anos mais velho”.

O primitivismo foi a porta pela qual os modernistas penetraram no Brasil e a sua carta de naturalização brasileira. A vitória das artes arcaicas históricas e dos novos primitivos contemporâneos facilitaram a descoberta do Brasil pelos modernistas⁶⁰.

Entre os membros encontravam-se Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thiollier e Godofredo da Silva Telles, sem contar a presença ilustre do poeta suíço Blaise Cendrars, que entre as suas idas e vindas de Paris, se tornaria um grande apreciador da cultura brasileira.

No Rio, Blaise frequentaria por sua conta o morro da favela, ficaria amigo de Donga, Manuel Bandeira e da rapaziada do Cinema Poeira, um “clube de negros seletos”. Em Tiradentes, Minas, ele conhece na cadeia pública um detento acusado de assassinato seguido de antropofagia, cuja história, incluindo considerações sobre os sentidos do ritual antropofágico em comunidades tribais, ele narraria no seu *Elogio da vida perigosa*, de 1926.⁶¹

Diante das inúmeras impressões de viagem acumuladas, uma espécie de etnografia da paisagem brasileira passou a ser realizada com o registro de toda a diversidade de estímulos culturais. Posteriormente, os artistas transmitiram essas referências para uma linguagem modernista apreendida em solo europeu, incorporando também, gradativamente, temáticas particulares que definiam a realidade regional e os contrastes da nação.

Para os poetas presentes na excursão e para Tarsila, o roteiro seria revelador de raízes históricas, étnicas e culturais de que eles andavam ávidos para consubstanciar o seu acento modernista. Dessas viagens derivariam as impressões, estímulos e imagens que motivariam o empenho de fusão entre as linguagens modernas e a temática nacional, a qual Oswald de Andrade denominaria Movimento Pau-brasil.⁶²

Entre 1924 e 1928, dois manifestos seriam publicados como a síntese de todo o debate descrito acima, respectivamente o *Manifesto Pau-Brasil* e *Manifesto Antropofágico*. No imediatismo de apresentar uma resposta adequada à década de 1920, o poeta Oswald de Andrade⁶³ foi capaz de reunir em suas experiências, de

⁶⁰ PEDROSA, Mário. **Semana de Arte Moderna**. in: PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos III; Otília Arantes (org.). - São Paulo: Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 144.

⁶¹ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 295.

⁶² Idem.

⁶³ Sobre o papel determinante de Oswald de Andrade no debate supracitado Cf. VELLOSO, Monica. **História & Modernismo**. Rio de Janeiro: Autêntica Editora, 2010. Mais especificamente o capítulo “Um boxeur na arena modernista”.

forma conciliadora, as contradições entre as tradições brasileiras e sua anunciada condição à modernidade; as influências estéticas das vanguardas históricas, com que teve a oportunidade de manter contato e as impressões das viagens que realizou, tanto em solo europeu, quanto pelo interior do Brasil⁶⁴. Um arranjo complexo que tinha como intuito a responsabilidade de anunciar uma composição clara para definição da cultura brasileira. Contudo, a identidade paulista, ainda sim se fazia presente na sua escrita e mesmo as poesias *Pau-Brasil* publicadas na França por Oswald em 1925, apontam a limitação no fato de que nelas “a história nacional é revista de um prisma bairrista-metropolitano, em tons primitivistas e técnica poética da indústria cinematográfica”⁶⁵. Antonio Celso Ferreira (2001) compreendeu que apenas com a obra *Macunaíma* (1928) houve uma síntese mais aprofundada da realidade brasileira que passou a se distanciar de uma reescrita da história de São Paulo como escrita da própria nação brasileira.

Nesse sentido, a “missão” auto outorgada que se impôs à estética modernista de São Paulo – conduzida exemplarmente pela artista plástica Tarsila do Amaral – residiu no ato de organizar simbolicamente as imagens que exprimiam o sentimento nacional enraizadas na tradição, ao passo que atualizavam em seu presente a “estagnada” atuação artística e intelectual que refreava o processo de modernização cultural.

Tarsila do Amaral é a primeira transcrição Pau-Brasil para a pintura. Sua missão é restaurar a iconografia ingênua do interior caipira, transplantando-a a tela. E pela primeira vez o modernismo encontra no Brasil a correspondência perfeita entre as novas técnicas aprendidas e os motivos inspiradores da artista. Tarsila aproxima-se do gosto ingênuo, caboclo, e da arte dos santeiros nativos. Cabe-lhe a honra de ter realizado então a pintura tecnicamente mais moderna do país.⁶⁶

É importante ressaltar também a relevância do escritor Mário de Andrade como um grande interprete e crítico do seu próprio momento histórico. Em 1928⁶⁷

⁶⁴ Cf. VELLOSO, Monica. **História & Modernismo**. Rio de Janeiro: Autentica Editora, 2010, p.102.

⁶⁵ FERREIRA, Antonio Celso. **A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica** (1870-1940). São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 309-310.

⁶⁶ PEDROSA, Mário. **Semana de Arte Moderna**. in: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos III*; Otília Arantes (org.). - São Paulo: Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 149.

⁶⁷ No mesmo ano Paulo Prado publicaria o seu polêmico ensaio *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Em trecho citado por Nicolau Sevcenko, Prado apresenta um dos problemas de difícil solução nacional, não restando alternativas conciliadoras à renovação política. Cf. PRADO, Paulo, apud SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 301. “O profundo abalo da mudança

com a obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, Mario foi capaz de apresentar uma densa reflexão sobre os problemas da identidade do seu próprio país.

A conquista das culturas arcaicas pelo modernismo europeu coincidia com o pensamento universalista e primitivo de Mário de Andrade. O grande poeta modernista, desde o início, abarca na sua poderosa personalidade os dois planos do movimento – o plano universal, onde tem sua origem, e o plano nacional onde vai se realizar-se⁶⁸.

Consciente da importância do folclore e da tradição como elementos cotidianos para uma leitura do seu próprio presente, Mario de Andrade se voltou para o interior do país em busca de uma representação genuína que caracterizasse o brasileiro em suas raízes primitivas, mas que, contudo, fosse interpretada sob uma óptica moderna.

Ao articular tradições e modernidade, Mário escolheu a temporalidade histórica como chave interpretativa. Entendia que, para elaborar a tradicionalização das culturas populares, era preciso conferir ao passado, a inteligibilidade do presente. Operação que exigia ver o passado à luz do moderno.⁶⁹

Se o primeiro manifesto já indicava quais eram as determinações necessárias à síntese da cultura nacional para o reconhecimento do Brasil diante da modernidade, o *Manifesto Antropófago* (1928) tendeu a radicalizar as posições anteriores, apresentando uma síntese nacional que se voltou contra as tendências que continham no presente o processo de afirmação da cultura brasileira. Se aproximando de uma concepção estética primitivista, os militantes do movimento Pau-Brasil, liderados pelos artistas Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, impulsionariam ideologicamente as bases do movimento de 1928 que conservou,

de forma de governo, a inevitável transmutação de valores sociais e políticos, deram a princípio uma aparência de vitalidade ao organismo nacional. Mas não estava longe o atoleiro em que hoje chafurdamos. Quarenta anos de experiência mal sucedidas nos trouxeram à situação atual. Os homens de governo se sucederam ao acaso, sem nenhum motivo imperioso para a indicação de seus nomes, exceto o das conveniências e cambalachos da politicagem [...] Nos estados entretanto instalavam-se as oligarquias, de cujo perigo já nos advertia Saint-Hilaire, e sob o disfarce do que se chamou a “política dos governadores”. Em círculos concêntricos esse sistema. Aí, realizando o famoso sorites do velho Nabuco, João elege a Pedro, que elege a Antônio, que por seu turno volta a eleger ao João primitivo. Como na bíblia. Para tão grandes males parecem esgotadas as medicações da terapêutica corrente: é necessário recorrer a cirurgia. [...] Só duas soluções poderão impedir o desmembramento do país e sua desapareição como um todo uno criado pelas circunstâncias históricas, duas soluções catastróficas: a Guerra, a Revolução.”

⁶⁸ PEDROSA, Mário. **Semana de Arte Moderna**. in: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos III*; Otília Arantes (org.). - São Paulo: Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 142-143.

⁶⁹ VELLOSO, Monica. **História & Modernismo**. Rio de Janeiro: Autentica Editora, 2010, p.99.

entretanto, as orientações estéticas e temáticas do primeiro. Com as palavras de ordem, “Tupi or not tupi, that is the question” o movimento Antropofágico se posicionou por meio de uma postura radical – algo ressaltado também por Nicolau Sevcenko (1992) –, adotando disposições de estranhamento e negação histórica do processo de colonização brasileiro, como última alternativa para solucionar as contradições sociais e identitárias presentes na nação. Dessa forma, as raízes folclóricas e nativas foram incorporadas para a definição de uma linguagem moderna e combativa que atacava violentamente a herança colonial, “a ideia central do *Manifesto* é minar e destruir as bases do sistema colonizador. A proposta para executá-la é a antropofagia; trata-se da antropofagia como ato de vingança”⁷⁰.

Nessa década convulsionada por tensões sociais que se agravariam com os eventos supracitados de 1930, os projetos modernistas em São Paulo se digladiavam entre si adotando posições polarizadas na solução do debate nacional, a cisão entre os semanaristas de 1922 gerou dois grupos com posições antagônicas e radicais: o Movimento Antropofágico, herdeiro do movimento Pau-Brasil – viés político e cultural, irreduzivelmente combativo às raízes colonizadoras que sustentavam a estrutura social da sociedade brasileira no presente – e o Movimento Verde-Amarelo (1926), com uma perspectiva de assimilação cultural ufanista e patriótica e uma ênfase acrítica no regionalismo que tinha em São Paulo, o seu principal modelo de nacionalidade, “os verde-amarelos converteram o nacionalismo em programa de ação, empreendendo um verdadeiro culto às tradições brasileiras. Isto os levaria a uma defesa sem disfarces do regionalismo, entendido como fundamento da brasilidade”⁷¹, ideias que, posteriormente, pela iniciativa de um de seus membros, Plínio Salgado, se aprofundariam na base da Ação Integralista Brasileira (1932) que se consolidaria também como um movimento político e cultural, contudo, com uma orientação ideológica que tinha como horizonte um projeto de “fascismo à brasileira”.

Torna-se possível compreender, desse modo, como se conjugam, no modernismo, posturas aparentemente contraditórias: combate ao passadismo e retorno à tradição, cintilações futuristas e ancoragem na história, louvor à civilização industrial e temáticas decadentistas, culto aos signos modernos e figuração mítica das coisas da terra, internacionalismo, brasilidade e regionalismo. A leitura dos textos mencionados e de alguns

⁷⁰ Ibidem, 106.

⁷¹ Ibidem, p. 328.

outros títulos, publicados nos anos precedentes à Semana de Arte Moderna ao final dos anos 20, permite ilustrar tais incidências”⁷².

No final dos anos 1920, após quase uma década de debates em São Paulo, as posições conciliadoras e a mediação entre os movimentos artísticos e intelectuais sobre a definição da identidade brasileira tinham se esgotado, polarizados, cada qual em busca do seu próprio sentido de Brasil – ainda que essas perspectivas fundamentalmente carregassem os contornos de um projeto paulista de nação – as correntes modernistas se radicalizaram generalizadamente.

O tom era tão claro e preocupantemente jacobino, evocando as campanhas xenófobas de desestabilização política do início crítico do período republicano, nesse momento delicado em que já se percebia o abalo estrutural da economia cafeeira, que as autoridades oficiais contra-atacaram, mobilizando-se os escritores ligados aos quadros e jornais do PRP para uma autêntica batalha de manifestos. A força da agitação nacionalista era tamanha a essa altura, mobilizada e inflamada pelos dois lados, que não se tratava mais de confrontar o nacionalismo com o cosmopolitismo, como no período de consolidação do regime, mas de entabular uma luta entre um matiz de nacionalismo assimilacionista, contra outro intransigente.⁷³

Com efeito, a Crise financeira mundial em 1929 que instaurou o lapso na economia do café brasileiro e, posteriormente, a revolução deflagrada em 1930 alteraram a conjuntura nacional diluindo, de certa forma, a combatividade política arregimentada para o confronto entre essas correntes. Em São Paulo, o que se assistiu na passagem para essa nova década foi a preservação contida da sociabilidade modernista em curso, por meio de clubes e agremiações que reuniam os interessados em promover o desenvolvimento da arte moderna no país.

No começo da década de 1930, alguns mecenas, colecionadores, aficionados e artistas, todos envolvidos, em alguma medida, com o movimento de renovação estética em andamento, decidiram criar uma sociedade de incentivo e proteção das artes – a conhecida Sociedade Pró-Arte-Moderna (SPAM) –, com o intuito de promover exposições, conferências, debates e bailes, para não destoar do clima mundano da época.⁷⁴

⁷² Ibidem, p. 310.

⁷³ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 299.

⁷⁴ MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro**: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 191.

Os desdobramentos que se seguiram pela década de 1930 rearranjaram o debate cultural numa outra perspectiva, contudo, ainda legatário do projeto modernista em curso. Ao passo que a sociedade estava mais suscetível as inovações culturais e, provavelmente, mais familiarizadas com os abalos e as transformações incessantes das décadas anteriores, os princípios radicais que moviam as ideias inovadoras, exaustivamente debatidas, acabaram que por se normalizarem socialmente, processo identificado pela análise crítica de Antonio Candido (1984) que avaliou a atualização desse processo cultural em curso, por meio da institucionalização do modernismo artístico, dentro da nova conjuntura política da nação.

Com efeito, os fermentos de transformação estavam claros nos anos 20, quando muitos deles se definiram e manifestaram. Mas como fenômenos isolados, parecendo arbitrários e sem necessidade real, vistos pela maioria da opinião com desconfiança e mesmo ânimo agressivo. Depois de 1930 eles se tornaram até certo ponto “normais”, como fatos de cultura com os quais a sociedade apreende a conviver e, em muitos casos, passa a aceitar e apreciar.⁷⁵

Em seu artigo fundamental sobre *A revolução de 1930 e a cultura* de 1984, o crítico brasileiro apresentou tais mudanças que, muito além do debate intelectual, passaram a modificar estruturalmente as bases da sociedade brasileira. De fato, o ambiente de efervescência cultural não se modificou em relação à década passada, apenas passou a ser catalisado pelas demais transformações em âmbito nacional. As aspirações regionais que condicionaram o exaustivo debate apresentado não atendiam aos enfrentamentos que uma pauta consistente e homogênea deveria proporcionar junto a um projeto político para o Brasil. Circunscritos a um círculo muito pequeno de artistas e intelectuais, por assim dizer, sem força política para implementação de seus projetos, nos anos 1930 houve a alteração desse quadro e o que se percebe são “as condições para realizar, difundir e “normalizar” uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados nos anos 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes e inúmeras mudanças”⁷⁶.

Para Antonio Candido (1984) o novo alcance aos meios culturais nesse período foi o resultado de várias reformas na instrução pública nas décadas

⁷⁵ CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: **Revista novos estudos Cebrap**, São Paulo, v. 2, n. 4, Abril, 1984, p.27.

⁷⁶ Idem.

anteriores e impactou principalmente nas camadas intermediárias que passaram a ter maior participação social após 1930. Renovar a pedagogia contra os métodos tradicionais tinha a função de deslocar o ensino da orientação religiosa para a esfera pública, contribuindo para a formação da cidadania ao indivíduo que estaria apto a escolha dos seus próprios dirigentes. Essa relativa “democratização” da educação pública que passou também pela ampliação do acesso a escolas secundárias, técnicas e ao ensino superior afetou o modo como uma parcela maior da sociedade passou a compreender as inovações culturais que surgiam. Entretanto, a maior parte da população continuava desprovida do acesso à cultura ilustrada, assim

Não se pode, é claro, falar em socialização ou coletivização da cultura artística e intelectual, por que no Brasil as suas manifestações em nível erudito são tão restritas quantitativamente, que vão pouco além da pequena minoria que as pode fruir.⁷⁷

O modernismo artístico ganhou destaque nos anos 1930 diante uma série de iniciativas que reposicionaram o seu papel inovador frente aos desafios de organização do estado nacional após a revolução. Entre outros acontecimentos, o 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (1931), organizado por Lúcio Costa com a exposição artistas modernistas; o projeto do edifício do Ministério da Educação e da Saúde (1936), organizado por Costa e Oscar Niemeyer sob a orientação do arquiteto e urbanista francês Le Corbusier; o desenvolvimento literário modernista que enfraqueceu a influência da literatura acadêmica e teve a projeção a partir de questões regionais; a difusão e o amadurecimento da poesia, atualizando o percurso em andamento nos anos 1920, etc. Assim, “o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do modernismo”.⁷⁸

O desenvolvimento do catolicismo foi outro fator que chamou a atenção do crítico, a militância católica se difundiu profundamente pela intelectualidade do período advogando, muitas vezes, em prol de atitudes conservadoras ligadas a políticas fascistas, ao passo que surgiam organizações religiosas a fim de arregimentar grupos engajados na defesa dos princípios cristãos.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Ibidem, p. 30.

Naquela altura o catolicismo se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética. “Deus está na moda”, disse com razão André Gide em relação ao que ocorria na França e era verdade também para o Brasil. Os anos de 1930 viram frutificar as sementes lançadas por Jakson Figueiredo no decênio anterior, com fundação da revista *Ordem* (1921), do Centro Dom Vital (1922) e a momentosa conversão de Alceu Amoroso Lima em 1928. De 1932 é a Ação Católica, feita para suscitar a militância dos leigos, e da mesma época são as primeiras Equipes Sociais, inspiradas pelo professor e crítico francês Robert Garric, que orientou o trabalho dessas missões leigas nas favelas do Rio de Janeiro.⁷⁹

Essa radicalização política – tema caro à conjuntura global dos anos 1930 num ambiente pré-guerra – acentuou as posições ideológicas em debate à esquerda e a direita. Antonio Candido relembrou a relação de vários intelectuais do período que estavam alinhados com as experiências revolucionárias, tais como, Caio Prado Jr., Graciliano Ramos, Jorge Amado, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, entre outros intelectuais que tomaram posição frente as tensões nesse período.

Os anos 30 viram um grande interesse pelas correntes de esquerda, como se pôde ver no êxito da Aliança Nacional Libertadora e certo espírito genérico de radicalismo, que provocou as repressões posteriores ao levante de 1935 e serviu como uma das justificativas do golpe de 1937.⁸⁰

Para concluir, um balanço crítico sobre essas duas décadas, ainda mais sobre o prisma da sua produção e desenvolvimento cultural, exige uma profunda discussão bibliográfica. Não há a intenção com essas páginas que se seguiram de exaurir tal problemática e sim, apenas, contextualizar o objeto de atenção nesta dissertação. As décadas de 1920 e 1930 são fundamentais para compreensão da história brasileira contemporânea. Muitos dos desdobramentos desse período trazem ressonâncias ao nosso presente que ainda exigem reflexões necessárias⁸¹.

Para corroborar com a condição revolucionária anunciada por Vargas em seu pronunciamento supracitado, podemos nos ater as reflexões do crítico Mario Pedrosa sobre a geração de artistas modernistas em sua “Conferência realizada no

⁷⁹ Ibidem, p. 31.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Cf. VELLOSO, Monica. **História & Modernismo**. Rio de Janeiro: Autentica Editora, 2010, p.102. Como salientou a historiadora: “Essa articulação, feita pelo conjunto dos modernistas brasileiros, prestou-se às mais distintas interpretações, cujos desdobramentos podem ser vistos nos acontecimentos políticos e culturais das décadas seguintes. Entre eles destacam-se a Revolução de 1930, o regionalismo literário, a Revolução Constitucionalista de 1932, o Movimento Comunista de 1935, o regime autoritário do Estado Novo (1937-1945), o período de redemocratização de 1945, o movimento da bossa nova e do cinema novo, desaguando na tropicália do final de 1960 para 1970”.

Auditório do Ministério de Educação por ocasião do 30º Aniversário da Semana de Arte Moderna⁸² em 1952. Para ele, A Semana de Arte Moderna se mostrou como um processo revolucionário na cultura brasileira que modificou as proposições estéticas e atualizou em solo brasileiro o modernismo artístico que já estava difundido pela Europa.

A arte moderna foi uma reação ao ideal naturalista tradicional na cultura do ocidente e a proclamação da autonomia do fenômeno artístico, até então forçado a servir e a subordinar-se a imposições de forças, interesses e fins extrínsecos. Ela recusa-se a continuar a ser serva da religião, do Estado, das Igrejas, do Rei, príncipes, dos nobres e finalmente dos ricos⁸³.

Como evidenciado, as ações culturais do período, permeadas de contradições apresentam a sua importância como o termômetro de uma época. O alargamento do horizonte artístico, ainda que promovido por um restrito grupo – membros das elites abastadas com seus privilégios de classe e acesso aos bens culturais fora do país – trouxe a experiência cultural para o conjunto da discussão nacional sob uma óptica progressista, inclusive acessível à experimentação e inovações estéticas, o que efetivou, em grande medida, o projeto intelectual elaborado em 1922.

1.2 Antecedentes de um moderno em formação e adesão ao Movimento

Antropofágico.

Os antecedentes biográficos do artista se encontram exaustivamente narrados em sua biografia escrita por J. Toledo (1994), contudo, a pretexto de uma contextualização geral sobre o período que antecedeu a sua atuação pública enquanto modernista em São Paulo é proveitoso apresentá-lo mais detidamente, a fim de compreender o seu lugar social na sociedade brasileira do século XX. Nascido em Amparo de Barra Mansa, Rio de Janeiro, em 10 de agosto de 1899, Flávio de Carvalho apresenta uma tônica aristocrática em sua genealogia, membro de uma rica e tradicional família, convencionalmente ligada à produção e exportação do café. Seu pai Raul Rezende de Carvalho possuía “legítima notoriedade por ele

⁸²PEDROSA, Mário. **Semana de Arte Moderna**. in: PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos III; Otília Arantes (org.). - São Paulo: Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 135-152.

⁸³Ibidem, p. 139-141.

adquirida na política agrícola e industrial de São Paulo”⁸⁴, cidade a que veio habitar com a família reunindo influentes contatos políticos e parcerias econômicas. Ophélia Belfort de Freitas Crissiuma, mãe de Flávio foi destacada por J. Toledo (1994) como uma mulher erudita, com um grande talento intelectual, mas que, entretanto, se dedicou exclusivamente à família.

Com condição de vida abastada teve acesso a todos os privilégios de classe que seus pais puderam proporcionar. Estudou na Escola Americana de São Paulo, o Mackenzie College⁸⁵, apreendeu inglês e francês, na Europa estudou no colégio católico francês Lycée Janson de Sailly⁸⁶ entre os anos de 1911-1913, com especial atração pelo desenho. Em 1914, alheio a toda a efervescência política que assolou a Europa com a Primeira Guerra, Flávio inadvertidamente viajou da França – sitiada pela ofensiva alemã – para Inglaterra, onde permaneceu até o retorno ao Brasil em 1922.

No dia seguinte (4 de agosto), às onze horas da noite, o rei George V (1865-1936) declara em pronunciamento público que a Inglaterra ingressara no conflito também, ficando o frívolo menino retido na ilha por falta de *salvo-conduto*, impedindo de regressar ao Continente. Esse fato seria decisivo em toda sua carreira, visto que as severas ambições profissionais que o pai lhe reservava achavam-se agora soterradas com a caótica situação política instalada com o estado de guerra.⁸⁷

Estudou no Clapham College em Londres, no colégio jesuíta Stonyhurst College em Blackburn, fundamental, segundo J. Toledo para a “formação intelectual do artista e do pensador que surgiram mais tarde”⁸⁸. Tornou-se grande amigo do rei português Dom Manuel II, exilado na Inglaterra, após a instauração da República em Portugal e por fim mudou-se para New-castle-upon-Tyne para estudar engenharia civil na Durham University e arquitetura na King Edward Seventh School of Fine Arts, momento em que se inclinou esteticamente pelo expressionismo.

Embora merecedor de boas notas em *Desenho e História da Arte* – em que pese a fundamental importância de um Viollet Le Duc (1814-1879) em toda a sua formação de “arquiteto” – Flávio não podia ser classificado exatamente como um “estudante exemplar”, dada sua acentuada predileção filosófica por autores como Descartes e Spinoza ou temas científicos

⁸⁴ TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho**: o comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense 1994, p. 138-149, p. 5.

⁸⁵ Ibidem, p. 12.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Ibidem, p.18

⁸⁸ Ibidem, p. 20.

bizarros, ainda que abordados por Freud, Malinowsky, ou Frazer, com os quais identificava-se na pequena biblioteca que, cioso, ia formando com as economias da infalível e polpuda mesada paterna.⁸⁹

Regressando ao Brasil formado e com vinte e três anos, Flávio de Carvalho desembarcou no porto de Santos no segundo semestre de 1922, – mais precisamente no dia 28 de agosto⁹⁰. Como já dito, a sua aproximação com os modernistas de São Paulo ocorreu apenas no final da década de 1920 e por esse motivo não pôde acompanhar a estarecedora Semana de Arte Moderna que ocorreu em fevereiro daquele ano. Num primeiro momento que corresponde ao ano de 1923, o seu regresso ao Brasil foi ocupado pela sua atuação profissional, Flávio, segundo, J. Toledo (1994) ingressou profissionalmente como engenheiro na firma *Barros, Oliva & Cia.*, “ganhando setecentos mil réis mensais, para calcular barragens e vias férreas”⁹¹, ofício arranjado por intermédio do pai Raul Rezende de Carvalho que não durou muito tempo.

Dado a uma série desagradável de incompatibilidades e desajustamentos, e provocando uma tremenda crise familiar, Flávio despede-se aliviado de seu breve emprego em *Barros, Oliva & Cia.*, deixando atrás de si profundos desentendimentos com o parente de um dos sócios e uma situação melindrosa para o pai.⁹²

Em 1924, diante das tensões políticas que assolavam São Paulo, nos acontecimentos já citados pelas palavras de Sevcenko (1992), o artista acompanhou a Revolução de 1924 promovida pelos tenentes contra o governo federal hospedado em um hotel da cidade, enquanto seus pais, a exemplo das famílias endinheiradas fugiram para o litoral, ao passo que a cidade padecia bombardeada.

Carlos de Campos (1866-1927) então Presidente do Estado, fuge sorrateiramente do Palácio dos Campos Elíseos para Guaiaúna e, invadida,

⁸⁹ Ibidem, p. 29.

⁹⁰ Cf. TOLEDO, J. **Op. cit.** 1994, p. 36. “Seus documentos ingleses mostram carimbos de 11 de julho de 1922 como sendo a data de sua última permanência na Inglaterra. Contudo, em seu livro *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*, (Projeto, São Paulo, 1982, p. 11), Luis Carlos Daher equivoca-se ao afirmar que o artista retornou ao Brasil “em meados de 1923”(sic), conforme atestam também os carimbos da documentação alfandegária de Santos, de posse dos arquivos do A. Ainda sim, é bom saber que no *The Armstrong College Calendar*, seu nome aparece inscrito para os anos de 1920-21, 1921-22 e 1922-23... o que deve ter motivado aquele erro. O mesmo ainda acontece com os livros *Flávio de Carvalho – O revolucionário Romântico* (Rio de Janeiro, Philobiblion, 1985, p. 18), de Sangiradi Jr. e *Flávio de Carvalho - O performático Precoces*, de Antônio Carlos Robert Moraes (São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 11). (n.a)

⁹¹ Ibidem, p. 39.

⁹² Ibidem, p. 40.

a cidade fica a mercê dos rebeldes chefiados por Isidoro Dias Lopes (1865-1949) e tropas *federais*, que, a mando de Arthur Bernadardes, marcham sobre São Paulo em escombros. A exemplo de várias famílias abastadas que se ausentam da cidade, os Carvalhos juntam coisas no carro e partem rápidos para a casa de Santos, mas, sem Flávio, que se hospeda no Hotel Balneário...⁹³

Ainda em 1924, mais uma vez, por intermédio de seu pai Flávio assumiu um novo emprego – após a tentativa frustrada de montar um escritório próprio – na *F.P Ramos de Azevedo & Cia*⁹⁴, uma das mais importantes empresas de arquitetura e urbanismo de São Paulo. Contudo, como ficou claro, segundo J. Toledo (1994), em sua biografia, o artista almejava exercer a arquitetura, enquanto conflituosamente, seu pai desejava que este ocupasse a função de engenheiro. Desiludido com a profissão, “[...] imbuído de um tédio revoltado pela opressão criativa que o escritório lhe impunha”⁹⁵ e com graves conflitos familiares, Flávio foi demitido em 1926, momento em que passou a trabalhar como ilustrador no jornal *Diário da Noite* na cobertura de espetáculos culturais. Foi nesse momento que passou a manter contato com as ideias perpetradas por movimentos que discutiam a condição moderna das artes no país.

[...] era no burburinho da redação do *Diário da Noite* que suas atenções ficariam ligadas de forma duradoura, permanecendo-lhe fiel até o fim. Ali, naquele ambiente buliçoso e insone, Flávio travaria seu primeiro contato

⁹³ Ibidem, p. 42.

⁹⁴ Sobre a importância da *F.P Ramos de Azevedo & Cia* e do papel do seu fundador Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851, São Paulo – 1928, Guarujá) nos empreendimentos arquitetônicos e na urbanização de São Paulo, Cf. MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 34-35: “Na última década do século XIX, Ramos de Azevedo se especializou na construção de palacetes para fazendeiros de café e magnatas, passando a contratar os serviços de desenhistas e projetistas de talento – Maximilian Hehl, Victor Dubugras e Jorge Krug, este último tio e incentivador de Anita Malfatti –, muitos dos quais lograram firmar um estilo autoral reconhecível e valorizado. O capital acumulado nessa série de empreendimentos lhe permitiu diversificar as frentes de investimento, pautando-se pela estratégia de verticalizar seus interesses em diversos negócios acoplados às atividades imobiliárias: exploração de cal, mármore e granitos; montagem da “mais sortida casa de material de construção”, em sociedade com o genro engenheiro. Tanto a Escola Politécnica, de cuja criação, em 1894, fora um dos principais idealizadores, de novo em parceria com Paula Souza, como o Liceu de Artes e Ofícios, cuja criação, em 1894, fora entregue em 1895, firmaram definitivamente os alicerces da gestão Ramos de Azevedo naqueles setores de atividade de algum modo relevantes para o êxito continuado dos interesses empresariais sob sua liderança. Ao estender sua presença até a sala de aula, ao ministrar disciplinas distintas para as turmas de engenharia e arquitetura, ou, então, ao contratar os mestres responsáveis pelas oficinas do Liceu como fornecedores de suas obras, o “Escritório Técnico F.P. Ramos de Azevedo”, acerto em 1907, formalizou uma divisão do trabalho que já se sedimentava por conta das empreitadas imobiliárias mencionadas, e da qual participavam, preenchendo os diversos escalões hierárquicos, arquitetos, engenheiros, desenhistas, projetistas, artistas, artesãos e fazedores de ornatos, encarregados de obras, empreiteiros de mão-de-obra e operários”.

⁹⁵ TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: o comedor de emoções**. São Paulo: Brasiliense 1994, p. 138-149, p. 42.

com o caricaturista Di Cavalcanti (1897-1976), com outros influentes nomes da imprensa paulista e com os grupos mais radicais, ligados à ideia de modernidade.⁹⁶

Ainda de acordo com J. Toledo (1994), o artista, com os seus próprios ganhos econômicos, se transferiu da sua casa para Instituto de Engenharia a fim de montar um “escritório/residência” e afastar-se dos conflitos familiares. Com a amizade de Di Cavalcanti – que há muito já se engajara com o modernismo em São Paulo –, as influências modernistas encontraram espaço para os seus primeiros passos como arquiteto modernista, inaugurando um período na trajetória do artista identificado por Rui Moreira Leite (1987) como: “1º Tempo: Os projetos Monumentais (1927-1929)”⁹⁷, em que Flávio passou a divulgar a arquitetura modernista em concursos públicos, tais como o do “Palácio do Governo de São Paulo (1927), para a Embaixada da Argentina no Rio de Janeiro (1928), para o Farol de Colombo (1928), para a Universidade de Minas Gerais (1928) e para o Palácio do Congresso do Estado de São Paulo (1929)”⁹⁸.

É importante ressaltar duas discussões apresentadas pelos autores em debate, a primeira é sobre o *Projeto Eficácia* de 1926 que é vista por J. Toledo, em conformidade com Luiz Carlos Daher (1982) como um marco do pioneirismo arquitetônico modernista no Brasil⁹⁹, a segunda é a interpretação atribuída por Rui Moreira Leite (1987) sobre a participação do artista em concursos públicos, compreendendo que Flávio usou-os como uma forma de propaganda para a divulgação da nova arquitetura moderna¹⁰⁰. É importante ressaltar ainda, de acordo com os autores supracitados, a composição, de uma maneira geral, conservadora dos avaliadores desses concursos que, obviamente, não aceitaram os projetos, com exceção da simpatia e atenção dada ao Farol de Colombo que recebeu menções honrosas e aos elogios tecidos por Carlos Drummond de Andrade ao projeto da Universidade de Minas Gerais. Pela imprensa, se suscitaram vários debates polêmicos com amplas críticas, inclusive construtivas de interlocutores como Mário

⁹⁶ Ibidem, p. 43.

⁹⁷ Cf. MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p. 06-16.

⁹⁸ Ibidem, p.6.

⁹⁹ Cf. Nota 13, In: TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: o comedor de emoções**. São Paulo: Brasiliense 1994, p. 138-149, p. 47-48.

¹⁰⁰ Cf. MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p. 06.

de Andrade, “a partir disso – embora seja mesmo discutível – é sempre bom lembrar que Flávio de Carvalho e Gregori Warchavchik, depois deste instante, dividiriam as glórias pelo pioneirismo da introdução da arquitetura moderna no Brasil”¹⁰¹.

Aos poucos o artista passou a frequentar os encontros e reuniões em torno de Olívia Guedes Penteado, timidamente, Flávio se inseriu no círculo de artistas e intelectuais paulistanos que já tinham empreendido alguns avanços no processo de modernização cultural brasileiro. A amizade com a mecenas era também o resultado de uma ligação entre as famílias de ambos, mais especificamente entre o pai de Flávio, Raul Rezende de Carvalho e Ignácio Penteado (1865-1914), falecido esposo de Olívia, “com ela Flávio sempre se viu à vontade, tendo trânsito livre, tanto em sua casa de São Paulo, como na fazenda Sto. Antônio, em Araras, onde os encontros eram mais raros”¹⁰².

Em 1928, já inserido nos espaços comuns aos demais modernistas, atuando como crítico na imprensa de São Paulo e engajado com os seus polêmicos projetos arquitetônicos que divulgavam a arte moderna, o artista, segundo J. Toledo (1994) passou a chamar a atenção dos demais modernistas, inclusive de Oswald de Andrade, com quem formalizaria sua adesão ao movimento antropofágico.

Em janeiro de 1928, acontece fato significativo e ao qual brevemente Flávio iria de mansinho se associar: Tarsila presenteara Oswald com um quadro que veio a se chamar *Abaporu* e que acabara – depois de algumas elucubrações entre Oswald e Raul Bopp (1898-1984) – por dar origem ao *Movimento Antropofágico*. Como desdobramento dessa iniciativa oswaldiana, em maio do mesmo ano, surge a *Revista Antropofagia*, encartada no jornal *Diário de S. Paulo*. Flávio que já era visado pelo grupo como uma espécie de neófito enfurecido, é inteirado de suas intenções e propostas. Anima-se, mas só viria a agregar-se pouco mais tarde, já no fim da chamada “2ª dentição” do movimento, quando os leitores, desarmados com a contundência verbal de alguns mais exaltados “*antropófagos*”, passaram a exigir a extinção do encarte [...]”¹⁰³

Em uma discussão mais aprofundada sobre o movimento Antropofágico – que nos auxiliará no entendimento das posições intelectuais e artísticas de Flávio – Benedito Nunes (1990) teceu reflexões relevantes com uma chave interpretativa do projeto idealizado pelos modernistas e o cerne de suas questões. Para o autor, já se destacava no Manifesto Pau-Brasil um fator muito importante que repercutirá no

¹⁰¹ TOLEDO, J. Op. cit., 1994, p. 138-149, p. 58.

¹⁰² Ibidem, p. 59.

¹⁰³ Ibidem, p. 63.

movimento de 1928 e durante toda a trajetória intelectual de Oswald de Andrade: a apreciação crítica da realidade sociocultural brasileira. Com o movimento antropofágico, o diagnóstico empreendido por esses intelectuais se acentuou ainda mais, ao passo que a militância de Oswald se aproximava do marxismo e da esquerda radical. Nunes dividiu o movimento em duas fases:

[...] a primeira fase (maio de 1928 a fevereiro de 1929), dirigida por Alcântara Machado, circulando posteriormente, na chamada “segunda dentição”, como página semanal da do *Diário de São Paulo* e Órgão do Clube de Antropofagia (março a agosto de 1929), com secretários que se revezaram (os “açougueiros” Geraldo Ferraz, Jayme Adour da Câmara e Raul Bopp)¹⁰⁴

Tal constatação é importante para definirmos o grau de engajamento de Flávio frente ao movimento idealizado por Oswald, já que as manifestações do primeiro, em nome da corrente antropofágica se dão somente a partir de 1930. Nesse sentido, a afirmação de Maria Eugênia Boaventura citada por Rui Moreira Leite (1987)¹⁰⁵, nos apresenta uma importante reflexão, ao contestar a existência de manifestações coletivas na década seguinte em nome da Antropofagia. Assim, podemos delimitar, segundo a autora, a abrangência do grupo que provavelmente disperso, atuou somente por meio de ações individuais, como a exemplo de Flávio que discursou em nome do movimento.

No percurso intelectual entre os movimentos Pau-Brasil (1924) e Antropofágico (1928), um conceito muito utilizado – em consonância com algumas das vanguardas artísticas do século XX – reverberou na atuação do artista durante os anos 1930: o primitivismo. Elemento atualizado por Flávio na década seguinte, a fim de catapultar a condição moderna do homem, tal conceito, cerne também da Antropofagia teve o intuito maior de, como já dito, oferecer uma imagem estética que atacasse a herança colonial brasileira e o seu lastro social que fundou as bases de uma sociedade conservadora, regrada por princípios cristãos, intelectualmente dependentes de uma inteligência colonizadora que não se renovava em nome dos interesses nacionais. O termo antropofagia:

¹⁰⁴ NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990, p. 6.

¹⁰⁵ MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p. 17.

É um vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a práticas do canibalismo, a devoração antropofágica é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e protético. São essas faces: o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador.¹⁰⁶

Incorporando a identidade nativa como princípio de afirmação cultural e o primitivismo ao seu repertório crítico, os intelectuais antropófagos passariam a resistir às importações culturais e a atacar os elementos da tradição que não contribuíam para a definição de um conceito de brasilidade, como por exemplo, a religião, principal alvo de Flávio em suas críticas na década de 1930. A partir de uma profunda revisão da história colonial brasileira tais reflexões surgiram com o intuito de reafirmar esteticamente a paisagem da nação sob uma conotação “bárbara” que até então, sempre foi qualificada como pejorativa e anticivilizacional.

A sociedade brasileira surge aos olhos de Oswald de Andrade através das oposições que a dividiram, polarizando a sua religião, a sua moral e o seu direito, a partir de uma primeira censura, a da Catequese, que trouxe o cristianismo, e a do Governo Geral, que trouxe as Ordenações. Da conquista espiritual dos jesuítas conjugada ao poder temporal dos mandatários da Coroa, decorreu o código ético do Senhor de Engenho, patriarca dono de escravos, reinando sobre a Senzala e a Casa Grande.¹⁰⁷

Para compreender como tal conceito se articulou no pensamento desses modernistas, Benedito Nunes (1990) apresentou a influência do filósofo alemão Hermann von Keyserling (1880-1946) nas reflexões de Oswald de Andrade e do movimento antropofágico, exemplarmente articuláveis, às teses de Flávio:

[...] o homem *antropofágico* se converte no *bárbaro tecnizado* de Keyserlin, ávido de progresso, assimilando a técnica e utilizando-se da máquina para acelerar a sua libertação moral e política. Criaríamos assim, pelo caminho do máximo progresso material, um novo *estado da natureza*, que nos devolve à infância da espécie, onde, numa sociedade matriarcal, alcançaremos na alegria (veja-se nisso outra réplica parodística à alegria cósmica de Graça Aranha), a prova dos nove de nossa felicidade.¹⁰⁸

¹⁰⁶ NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990, p. 15.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 17.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 23.

Em uma revisão sobre as referências intelectuais que motivaram Oswald de Andrade a construir o seu arcabouço conceitual que serviu de base para as ideias antropofágicas, encontramos, segundo Benedito Nunes (1990), Montaigne, Freud, Nietzsche e Keyserling, assim, com exceção do primeiro, percebemos que os demais foram exaustivamente referenciados também por Flávio de Carvalho e fundamentais para a elaboração de suas teses nos anos 1930.

Como já ressaltado, o efeito de politização no movimento a partir de 1928 se mostrou na tônica ideológica tomada pelos vários discursos modernistas no período, a polarização entre o movimento Verde-Amarelo que se converteu em Grupo da Anta em 1926 e os antropófagos, acirrou o debate pela definição da brasilidade e o papel político dos intelectuais nesse período e mesmo o “apolítico” declarado, Flávio de Carvalho, estava à esquerda desse debate junto com toda a radicalidade antropofágica.

O divisor de águas político do modernismo passa, justamente, às vésperas da revolução de 1930, no auge de uma crise, pela tendência utópica da *Antropofagia*. Essa tendência, que logo após descerrou a Oswald o caminho do engajamento político à esquerda, tanto quanto o empenho conservador conduziu o *verdeamarelo* para a direita, levou-o a uma compreensão da História absorvida na pré-história, pelo que diz respeito ao futuro. Podemos denominar de *transversal* essa concepção, porque a pré-história e a sociedade primitiva que lhe deram elementos para a contrastação do processo histórico brasileiro e a contestação de sua sociedade patriarcal serviram-lhe também como meio de acesso à História mundial.¹⁰⁹

Em 1929, segundo Moreira Leite (1994), Flávio decididamente já constava nas reuniões junto aos modernistas antropofágicos de São Paulo. Nas principais atividades desse ano constam a recepção oferecida ao filósofo e escritor alemão Hermann de Keyserling (1880-1946) no primeiro semestre, a entrevista que Flávio e Geraldo Ferraz realizaram com Le Corbusier (1887-1965) na residência de Paulo Prado¹¹⁰ e o projeto da “bibliotequinha antropofágica, anunciada em meados do ano, incluía como seu volume de número 4 - **Brasil/Freud**, ensaios e compilações de autoria de Flávio de Carvalho, mas não chegou a ter qualquer deles publicado.”¹¹¹ Contudo, somente em 1930, o artista triunfalmente se apresentaria como

¹⁰⁹ Ibidem, p. 28.

¹¹⁰ MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973):** entre a experiência e a experimentação, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 19.

¹¹¹ Ibidem, p. 20.

representante do movimento no IV Congresso Pan Americano de Arquitetos com suas polêmicas teses sobre o homem e arquitetura moderna.

A título de um prelúdio da atuação do artista nos anos 1930, ressaltando principalmente as contribuições para com o movimento Antropofágico, nos utilizaremos das reflexões da escritora Veronica Stigger no texto *A vacina Antropofágica*¹¹², a fim de que se estabeleça a devida relação entre as manifestações de Flávio e as ideias do movimento idealizado por Oswald de Andrade.

Em referência ao escritor modernista Raul Bopp (1898-1984) que conjuntamente com Oswald contribuiu para a constituição da *Revista Antropofagia*, Veronica (2011) citou uma breve reflexão sobre a *Experiência n°2*, entendida como uma iniciativa própria dos que possuem uma imunização antropofágica, ou seja, a ousada capacidade de reação e combate em nome das ideias defendidas por esses modernistas.

Com essa rápida observação, Bopp vincula a ação de Flávio de Carvalho a um contexto mais amplo de pensamento: faz-nos perceber como a experiência em questão mobiliza certos aspectos caros ao movimento antropofágico, criado por Oswald de Andrade e pelo próprio Bopp nos últimos anos da década de 1920.¹¹³

Quanto a sua participação no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos no Rio de Janeiro – mais detidamente debatido no próximo capítulo – a autora ressaltou a sua expressiva participação, inclusive em companhia do próprio Oswald, presente na ocasião. Autodeclarado “delegado antropófago”, o artista que passou a representar uma espécie de “terceira fase” do movimento antropofágico, “se mostra, então, em sintonia com as ideias que Oswald de Andrade expôs no *Manifesto Antropófago*, publicado em 1928”¹¹⁴. Assim, estar “antropofagicamente imune” para Bopp, Oswald e principalmente para Flávio de Carvalho era empreender também uma cruzada contra a religião e seus princípios catequizantes, o matrimônio, a propriedade e a salvação redentora do cristianismo. Não de outra forma, Flávio se pronunciou durante sua trajetória nos anos 1930, inclusive, no referido congresso,

¹¹² STIGGER, Veronica. A vacina antropofágica. In. RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro. **Antropofagia Hoje?** Oswald de Andrade em Cena. São Paulo: ÉRealizações. 2011, p. 601-610.

¹¹³ Ibidem, p. 603.

¹¹⁴ Ibidem, p. 604.

após sua estarrecedora apresentação, advogando ainda em prol da demolição sumária da estátua em construção do Cristo Redentor¹¹⁵.

Das posições anticristãs surgiu o anticlericalismo radical em sua experiência no cortejo de Corpus Christi, elemento herdado também da Antropofagia que atacou o catolicismo, os seus dogmas e, principalmente, as autoridades religiosas. Ironicamente no rito comemorado pelos fiéis ao celebrar o “corpo de Cristo” ocorreu a mesma “simbolização de uma operação antropofágica”¹¹⁶. O artista, ao se valer das ideias do antropólogo James Frazer estabeleceu esse paralelo conceitual, considerando as relações de identificação do indivíduo religioso com o seu totem, ou seja, a representação simbólica do Cristo e o ato de ingeri-lo, “para Flávio de Carvalho, decorre dessa tentativa de se igualar a Cristo o hábito de devorá-lo simbolicamente na comunhão da missa”¹¹⁷. Portanto, o ritual que é em si antropofágico tem a função de equiparar o indivíduo ao seu próprio deus cultuado, “a veneração a Ele poderia ser entendida como, no fim das contas, uma veneração a si mesmo”¹¹⁸. Assim, se explica o seu consequente linchamento que ocorreu, justamente, por atuar como um obstáculo aos indivíduos de alcançarem a sensação extasiante e narcísica de se auto contemplarem por meio da imagem ideal de Cristo. Em seu livro, “Flávio poderia ter ido mais longe em sua reflexão e ter percebido que executara aqui a operação máxima da antropofagia oswaldiana: a conversão de todos em antropófagos”¹¹⁹, indício único da sua capacidade de transformação pelo moderno que se valia da transgressão para validar suas posições fundamentalmente radicais.

As confluências entre o pensamento crítico de Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho ainda carecem de mais interpretações e análises. A importância do movimento Antropofágico na trajetória do artista não deve ser negligenciada como uma das bases teóricas para suas reflexões. A presença filosófica dos escritos de Oswald na atuação do artista nos anos 1930 nos apresenta um encadeamento de referências intelectuais comuns compartilhadas com Flávio. Legatário, portanto, do espírito moderno e com alta “imunidade antropofágica” para combater as bases conservadoras por meio da cultura, as experiências do artista na década de 1930

¹¹⁵ Ibidem, p. 604-605.

¹¹⁶ Ibidem, p. 606.

¹¹⁷ Ibidem, p. 607.

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ Ibidem, p. 608.

demonstram a comunhão de suas ideias em parceria com outros intelectuais do período, para além da sua singularidade perante os demais modernistas.



Figura 01. Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho em 1933. Fonte: TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: o comedor de emoções**. São Paulo: Brasiliense 1994. s/p.

Capítulo 2. Teses e reflexões do artista sobre o mundo moderno (experiência, arte, antropologia e psicanálise)

2.1 A cidade do homem nu: Antropofagia e urbanismo no cotidiano do homem moderno

Em 1930, Flávio de Carvalho expôs no “IV Congresso Pan Americano de Arquitetos” algumas de suas reflexões sobre a condição do homem no mundo moderno. Na década de 1930 a arquitetura ganhou centralidade nos debates artísticos e importantes referências da arquitetura modernista passaram a se notabilizar esteticamente.

Se nos anos 20 a literatura (para a maioria) ou as artes plásticas (para alguns) era a “vanguarda” desse estado, na primeira década de aniversário da Semana, a arquitetura passaria a ser a síntese desse sentimento erigido em pedra e concreto armado¹²⁰.

O evento se realizou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Teatro Municipal de Belo Horizonte, respectivamente nos dias 20 de junho e 9 de julho. Essas conferências marcaram a experiência intelectual do artista enquanto teórico do movimento modernista paulistano e definiram “as coordenadas de sua arquitetura antropofágica que caberia interpretar como ensaio de arqueologia do saber”¹²¹, ou seja, Flávio estruturou sua concepção de experiência como um movimento antropofágico em direção ao conhecimento, onde o indivíduo transforma e é transformado pela relação mútua com o seu objeto de análise, no limite, essa relação se designa pluralmente em direção ao ato de conhecer. Esta argumentação é uma relevante justificativa à experimentação durante toda a sua trajetória na década de 1930. Destacamos o seu papel no campo das ideias, a partir da sua defesa dos principais aspectos da modernidade no cotidiano dos indivíduos e pelo esforço na “formulação de princípios gerais – passo que correspondeu a sua vinculação com a Antropofagia”¹²², também muito importantes para suas futuras análises. Apesar de suas teses apresentarem relação com o pensamento dos intelectuais ligados ao movimento de Oswald de Andrade, nessa ocasião, já são sensíveis alguns conceitos que se aprofundariam em reflexões posteriores, resultado de sua formação intelectual que contou com a influência de pensadores

¹²⁰ ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). **Revista USP**, São Paulo, n.94, p.107-118, Junho, Julho, Agosto 2012, p. 110.

¹²¹ ANTÉLO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2001, p. 120.

¹²² MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p.17.

como Sigmund Freud, James Frazer, Bronislaw Malinowski e Friedrich Nietzsche¹²³, etc.

Flávio, nessa ocasião, apresentou aos membros as conferências “A cidade do Homem Nu” e “Antropofagia no Século XX”, intervenções que assumiram um tom polêmico no evento. Contra a perspectiva conservadora dos demais arquitetos e o convencionalismo artístico promovido pela instrução da arte acadêmica no país, o artista

“[...] fez sua primeira intervenção pedindo que os presentes se manifestassem pelo fechamento das Escolas de Belas Artes”¹²⁴. Flávio defendeu a funcionalidade da arquitetura moderna, criticando a habitação cotidiana e a organização tradicional das grandes cidades, problemas que escapavam “inteiramente ao espírito dos trabalhos apresentados pelos demais participantes do Congresso”¹²⁵.

Como já mencionado, no final dos anos 1920, o artista se integrou ao grupo dos modernistas em São Paulo idealizado por Oswald de Andrade, Raul Bopp, Oswaldo Costa, entre outros. Em meio a sua comunhão de ideias com esses artistas foi que Flávio passou a colaborar como membro do movimento, se disponibilizando para defender suas posições intelectuais no referido evento. Dessa forma, sua assertiva defesa posicionou

[...] a antropofagia como movimento literário de São Paulo, que evoluiu para movimento científico e filosófico, tendo como objetivo a investigação das tendências da alma do homem e como método a observação, a pesquisa e o cálculo.¹²⁶

Sua manifestação enquanto arquiteto e teórico modernista mobilizou, por fim, uma incisiva crítica ao papel social da arquitetura que, para Flávio, deveria considerar a nova condição moderna que se apresentava aos indivíduos,

¹²³ Cf. MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987.

¹²⁴ MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação**, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 20.

¹²⁵ Cf. MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p. 19.

¹²⁶ Idem, p. 20.

favorecendo assim, o desenvolvimento de todas as potencialidades humanas. No congresso, as posições do movimento antropofágico defendidas demonstravam a relevância de reivindicar a construção de uma nova utopia social à existência dos indivíduos.

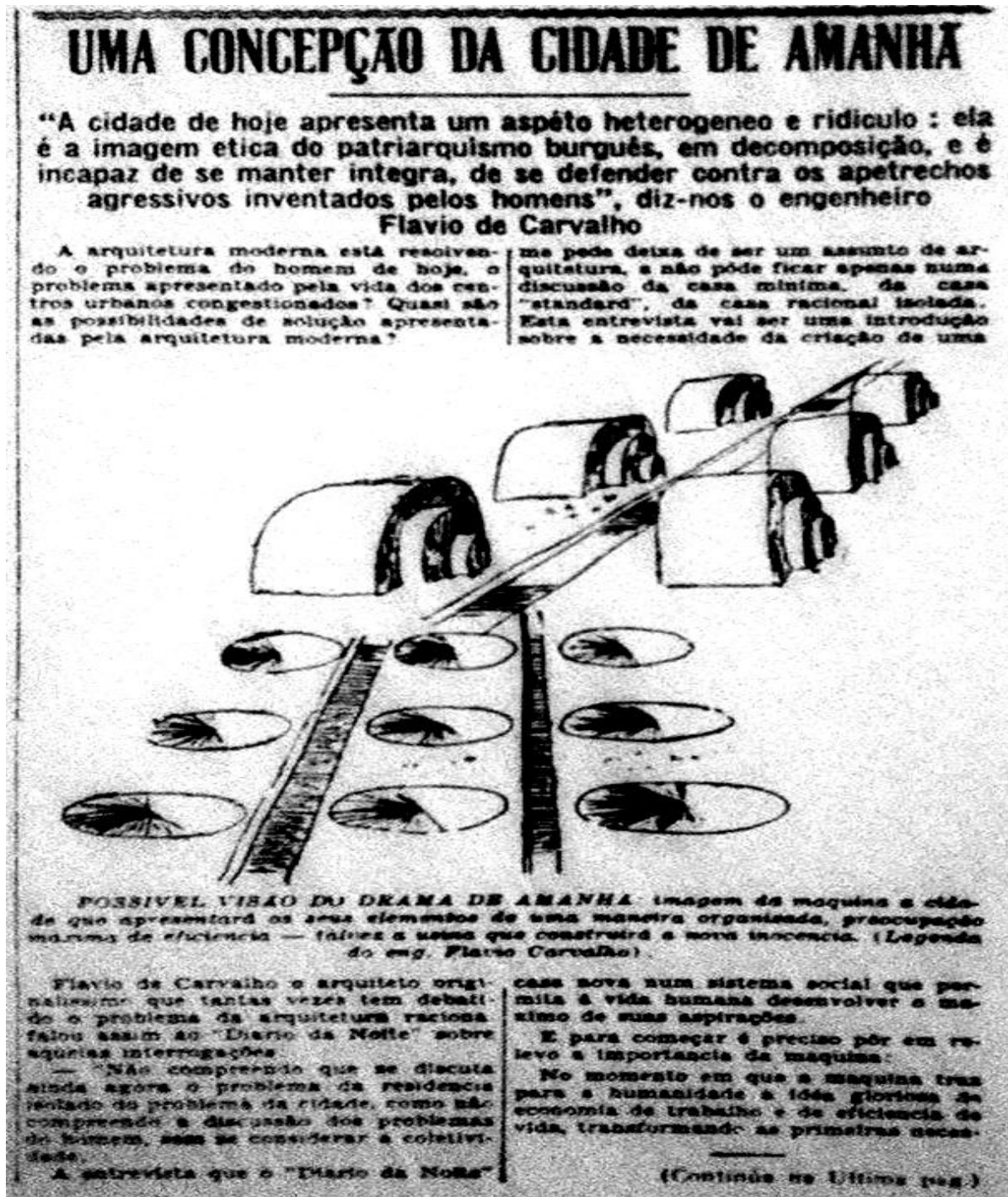


Figura 02. Uma Concepção da cidade de amanhã. Fonte: DAHER, Luis Carlos. Flávio de Carvalho e a volúpia da forma. São Paulo, MWM-IFK, 1984, p.170.

No dia 1º de julho de 1930 foi publicada no jornal *Diário da Noite* a conferência do artista “A cidade do Homem Nu” que recebeu a atenção da imprensa da época. Entre algumas outras notícias sobre a realização do evento destacamos a cobertura de Antonio Crispim, pseudônimo de Carlos Drummond de Andrade que posteriormente discutiu as teses apresentadas por meio de cartas destinadas ao próprio Flávio¹²⁷.

Assim como se identifica em ocasiões posteriores, as reflexões do artista nos apresentam o papel negativo da religião na organização social dos indivíduos. Flávio apontou que o dogma cristão, a propriedade privada e mesmo o matrimônio são prejudiciais à liberdade dos indivíduos e, também, ao futuro da habitação do homem moderno. Para o artista “as cidades futuras terão que abordar problemas opostos aos trazidos até hoje pelas concepções cristãs da família e da propriedade privada”¹²⁸. Com isso, há a necessidade de despir-se, torna-se nu em direção ao futuro, rompendo com a tutela da religião e de um deus autoritário. A tarefa de se emancipar e construir uma nova forma de habitar colocou num plano filosófico o sentido da arquitetura e do urbanismo, para o artista, planejar cidades, significou a realização de um exercício criativo e de autonomia aos indivíduos: “Livre, ele se organizará automaticamente, porque não encontrará nenhum impedimento social que proíba organizar – e poderá progredir”¹²⁹.

Sua crítica à religião se estende, principalmente, a posição hegemônica do cristianismo na história e na cultura do homem no ocidente. Segundo o artista, a filosofia escolástica embruteceu mecanicamente o indivíduo que: “[...] exausto com 1500 anos de monotonia recalcada, aparece ao nosso século como uma máquina usada, repetindo tragicamente os mesmos movimentos ensinados por Aristóteles”¹³⁰. Dessa forma, o homem, dito, civilizado se cristalizou no passado, se conservou pela tradição e deixou-se dominar pelos vícios da religião.

¹²⁷ Cf. MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987.

¹²⁸ CARVALHO, Flávio de, GUERRERO, Inti (textos); VILLELA, Milú (apres.) COSTA, Magnólia (coord. editorial); ASSUMPÇÃO, Lia (design gráfico); HERNÁNDEZ PRIETO, José Carlos, MAZZEI, Cristiano Astolphi (tradução). **A Cidade do Homem Nu** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, p. 21.

¹²⁹ Ibidem, p. 23.

¹³⁰ Ibidem, p. 21. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**, São Paulo, Editora Brasiliense, 6ª edição, 2ª reimpressão, 2002. No primeiro capítulo, *Experiência e Fantasia*, o autor analisou a persistência da filosofia escolástica e da tradição aristotélica medieval nos países ibéricos. Contra a tradição humanista tal pensamento persistiu no imaginário social e repercutiu sobre suas colônias.

Em contrapartida, Flávio evocou a necessidade do homem moderno despertar para uma nova realidade, a fim de que esse pudesse promover a sua própria independência e transformação. Para conduzir tal ruptura, o indivíduo deveria optar pela eficiência do homem natural, uma alternativa, segundo Flávio, que ultrapassaria a normatização dogmática que o asfixiou por muitos séculos.

Segundo o artista, a ruptura que levaria ao protagonismo de um novo homem deveria, necessariamente, rejeitar o passado carregado pelo peso da tradição e explorar o futuro e as possibilidades de progresso que encadeariam um novo tipo de existência.

Perseguido pelos tabus da sociedade, ele limita seus desejos, aperta o seu cérebro, impedindo o raciocínio de funcionar, dando preferência à repetição por encontrá-la feita; evitando a todo o custo e a todo instante a mudança, transformação indispensável ao progresso. Por que entravar o progresso com o velho mecanismo escolástico; por que venerar o passado, quando não conhecemos nenhum limite ao pensamento; por que abafar os nossos desejos, quando não conhecemos a natureza última desses desejos, não conhecemos sequer as consequências desses desejos?¹³¹

Flávio de Carvalho deixou evidente a sua posição de que o cristianismo provocou um mal à condição existencial dos indivíduos durante muitos séculos. O mecanismo da religião aprisionou o homem no passado, não restando possibilidade a compreensão do novo, essa condição, o colocou em conflito com a própria possibilidade de ser livre. A repetição instrumentalizada inviabilizou a construção e o desenvolvimento de um indivíduo que poderia ser sempre renovado pelas experiências de sua vida. Contudo, para o artista, seria possível restabelecer o estímulo apaixonado das potencialidades criativas do homem, o incentivo a pesquisa, a curiosidade e a busca pelo significado da existência, elementos que elevariam a condição de liberdade e crítica ao homem moderno,

O homem livre, despido de tabus vencidos, produzirá coisas maravilhosas, a sua inteligência liberta criará novos ideais, isto é, novos tabus, o seu ego se selecionará automaticamente em grupos, procurando caracterizar em cada grupo uma série de tendências. Livre, ele sublimará os seus desejos com saciedade, aparecendo logo novos desejos, apontando para novas tendências... isto é, mudando, progredindo.¹³²

¹³¹ CARVALHO, Flávio de, GUERRERO, Inti (textos); VILLELA, Milú (apres.) COSTA, Magnólia (coord. editorial); ASSUMPÇÃO, Lia (design gráfico); HERNÁNDEZ PRIETO, José Carlos, MAZZEI, Cristiano Astolphi (tradução). **A Cidade do Homem Nu** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, p. 22.

¹³² Ibidem, p. 22.

Nessa conferência, o artista afirmou também a crítica à tradição. Entusiasta da mudança e da novidade compreendeu o progresso como algo necessário ao desenvolvimento da humanidade, o homem, “[...] precisa despir-se, apresentar-se nu, sem tabus escolásticos, livre para o raciocínio e o pensamento”¹³³. Sua radicalidade se manifestou contra o princípio autoritário da religião e a toda a autoridade revestida pela moralidade cristã que empobreceria a alma dos indivíduos.

O homem antropofágico, inteiramente despido dos males impostos pela religião, foi descrito, pelo artista, como a “[...] exaltação do homem biológico de Nietzsche, isto é, a ressurreição do homem primitivo, livre dos tabus ocidentais, apresentado sem a cultura feroz da nefasta filosofia escolástica”¹³⁴. Buscando compreender e distinguir quais as influências que estimularam o radicalismo do artista, Rui Moreira Leite (1994), em nota, procurou mapear algumas referências utilizadas por Flávio que apresentavam uma crítica à modernidade e apresentavam suas condições de ruptura também em âmbito político:

Assim como as teorias de Freud e Nietzsche correspondiam e diretamente estimulavam as tendências primitivistas do Modernismo, as teorias de Marx inspiravam uma forte tradição de radicalismo social e político na arte moderna. Desenvolvendo sua obra e seus escritos sob o influxo das obras dos primeiros, Flávio de Carvalho seria visto com desconfiança pela esquerda, apesar de suas relações com Caio Prado Jr., Lívio Xavier e Paulo Emílio Salles Gomes, ligados respectivamente ao Partido Comunista, à oposição trotskista e à esquerda independente.¹³⁵

A associação do homem antropofágico com o homem nietzschiano, ou seja, “o homem como ele aparece na natureza, selvagem, com todos os seus desejos, toda a sua curiosidade intacta e não reprimida”¹³⁶, nos mostra qual seria a ordem de ruptura com as manifestações conservadoras da época, dessa forma, Flávio de Carvalho encadeou um ataque aos tabus impostos pela religião, justamente pela necessidade de emancipar as pulsões sexuais e dar liberdade aos indivíduos para

¹³³ Ibidem, p. 22.

¹³⁴ Ibidem, p. 24.

¹³⁵ MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973):** entre a experiência e a experimentação, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 5.

¹³⁶ CARVALHO, Flávio de, GUERRERO, Inti (textos); VILLELA, Milú (apres.) COSTA, Magnólia (coord. editorial); ASSUMPÇÃO, Lia (design gráfico); HERNÁNDEZ PRIETO, José Carlos, MAZZEI, Cristiano Astolphi (tradução). **A Cidade do Homem Nu** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, p. 24.

manifestação do sexo, se despidendo do conservadorismo. Para o artista, esse exercício resultava na experiência de ser livre.

A arquitetura e o urbanismo da época, segundo Flávio, não planejaram, até então, cidades que contivessem os princípios citados. Restando ao homem habitar em um espaço doente e desorganizado, onde jamais poderiam utilizar as suas energias de forma produtiva, “a cidade cansa o homem, destruindo a sua energia vital”¹³⁷. Na “cidade do homem nu”, tudo se manifestaria em torno da realização dos desejos potenciais – a espontaneidade criativa e a organização dos espaços permitiram esta possibilidade. Apto à transformação e ao autoconhecimento, “[...] lá ele poderá sentir em si a renovação constante do espírito; o movimento da vida aparecerá de um realismo estonteante e ele compreenderá que viver é raciocinar velozmente e dominar os tabus pela compreensão”.¹³⁸

A eficiência, um tema que preocupou o artista modernista, motivou-o à defesa de uma nova forma de habitar, onde as noções sustentáveis provessem a total capacidade aos sentidos do homem, a manutenção dos seus desejos e a organização de uma vida social equilibrada. De forma contraditória, o apelo à condição primitiva, reivindicada pelo artista, somente seria alcançada por meio do cálculo matemático que ofereceria de forma lógica as melhores possibilidades ao progresso, a arquitetura seria a expressão racional da liberdade e todos poderiam contar com “uma grande máquina de ideias para calcular o meio de progredir sempre, calcular um processo de constante renovação mental”.¹³⁹

Por meio dessa utopia urbanística, o artista ressaltou a relevância do estímulo à pesquisa e a produção de conhecimento e a necessidade de conhecer as possibilidades científicas de progresso e desenvolvimento social para organizar um espaço para as capacidades criativas de cada indivíduo. Segundo Flávio, um centro de pesquisas ocuparia um papel fundamental no cotidiano do novo homem, sendo a única autoridade instituída:

[...] ele seleciona e distribui, de acordo com o critério científico, ele domina e ordena todas as energias da metrópole, ele é o deus mutável, o deus em movimento contínuo, o deus-simbólico do desejo maravilhoso de penetrar no desconhecido.”¹⁴⁰

¹³⁷ Ibidem, p. 26.

¹³⁸ Ibidem, p. 25.

¹³⁹ Ibidem, p. 29.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 27.

É necessário ressaltar o aspecto cooperativo da metrópole futurista idealizada pelo artista, Flávio deixou claro o seu anseio de que o Estado fosse o único proprietário e toda a riqueza compartilhada, inclusive toda a prole que surgiria dessa sociedade. A ausência de elementos como o matrimônio, a propriedade privada ou mesmo quaisquer noções de uma autoridade conservadora instaurariam um novo paradigma à existência dos homens: conviver de forma harmoniosa em uma sociedade livre e cooperativa.

A cidade antropofágica satisfaz o homem porque ela suprime os tabus do matrimônio e da propriedade; ela pertence a toda coletividade, ela é um imenso monolito funcionando homogeneamente, um gigantesco motor em movimento, transformando a energia das ideias em necessidades para o indivíduo, realizando o desejo coletivo, produzindo felicidade, isto é, a compreensão da vida ou movimento.¹⁴¹

Muitas das ideias apresentadas por Flávio de Carvalho possuíam correspondência direta com a psicanálise freudiana, termos como *libido*, *sublimação*, *recalque*, etc., fizeram parte do vocabulário mobilizado pelo artista na construção da sua crítica, não se valendo, entretanto, da ortodoxia do pensamento de Freud. Em uma livre interpretação teórica, a *sublimação* das pulsões sexuais ocorreria de forma organizada, racionalizada em um espaço apropriado intitulado de *zona erótica*. O artista idealizou um laboratório que ocuparia lugar de destaque no cotidiano do homem antropofágico, um espaço dedicado às manifestações da libido humana e do sexo, sem a repressão dogmática das práticas sexuais que acompanharam o desenvolvimento das sociedades por séculos. A liberdade sobre a sua própria sexualidade levaria o novo homem a escolha rigorosa e eficiente pelas “suas formas de erótica; nenhuma restrição exigirá dele este ou aquele sacrifício; a sua energia cerebral será suficiente para controlar e selecionar os seus desejos”¹⁴². Flávio mencionou a necessidade de se recuperar a alma antiga e a condição primitiva do homem moderno por meio do controle das pulsões sexuais, justamente por isso, o sexo ocuparia um lugar de destaque na cidade do homem antropofágico.

Flávio apresentou a organização arquitetônica da sua metrópole em círculos concêntricos prezando pela disposição dos ambientes aos indivíduos, segundo ele, esta seria a maneira mais eficiente de tornar o espaço “[...] igualmente acessível a

¹⁴¹ Ibidem, p. 25.

¹⁴² Ibidem, p. 28.

todos”¹⁴³. A administração de toda a cidade estaria no núcleo central do espaço e seria envolto pelos demais círculos até alcançar o anel externo que envolveria a cidade, segundo Flávio, esse último seria o centro de pesquisas: “A administração se encontra no núcleo central da cidade, assim como a locomoção, que é toda subterrânea, e se irradia desse núcleo. A habitação está localizada num grande anel central próximo à administração”.¹⁴⁴ Alguns ambientes anexos aos centros principais iriam atender as demais necessidades cotidianas: um centro de ensino e orientação; um pequeno centro hospitalar, “devido às magníficas condições higiênicas das cidades [...]”¹⁴⁵; um centro de gestação, espaço destinado ao estudo e a catalogação da vida humana; um centro de alimentação; a zona erótica, que seria composta também por um espaço destinado as manifestações religiosas do indivíduo. Haveria ainda os núcleos industriais e produtivos que seriam organizados para movimentar a indústria e a agricultura de forma racional e organizada.

As conclusões finais do artista ressaltaram que “o continente americano, pela sua privilegiada situação histórica, está mais apto que qualquer outro a contemplar o problema do homem nu”¹⁴⁶. A ruptura com o que Flávio chamou de “velha Europa”, nos colocaria no protagonismo da construção de uma nova civilização, planejada e organizada em termos científicos e estéticos, e que assumiria a “[...] vanguarda da organização humana”¹⁴⁷. Por fim, com a convicção de que a cidade do homem antropofágico, despido dos seus tabus seria a habitação do pensamento científico e racional moderno, o artista fez um convite aos:

[...] representantes da América a retirarem as suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, que foram reprimidas pela conquista colonial, mas que hoje seriam o nosso orgulho de homens sinceros, de caminhar sem deus para uma solução lógica do problema da vida da cidade, do problema da eficiência da vida.¹⁴⁸

A partir da explanação sobre a participação de Flávio de Carvalho no “IV Congresso Pan Americano de Arquitetos” e, também, sobre a publicação de sua conferência “A cidade do Homem Nu” pela imprensa da época, podemos apontar alguns pontos para reflexões. As idealizações do artista no plano do urbanismo e da

¹⁴³ Ibidem, p. 26.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 28.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 27.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 29.

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ Idem.

arquitetura possuíam refinados aspectos filosóficos sobre a condição existencial do homem moderno, Flávio de Carvalho, em muitos momentos criticou o futuro e o desenvolvimento da civilização em sua época. Pautado na eficiência das formas de habitar, tais aspectos ressoam no seu texto em maior proporção que as especulações estéticas dessa nova metrópole.

Sobre o papel do urbanismo na arte moderna o historiador Giulio Carlo Argan (1992) nos apresentou uma detalhada explanação sobre o sentido desta “ciência moderna”. Para o ele, diferente da antiga arquitetura que revestia a paisagem urbana, nos séculos XIX e XX, o urbanismo surgiu como o resultado das reflexões de diversas disciplinas que buscavam revisar os problemas de planejamento das cidades. Institucionalizando como uma disciplina científica:

Ela nasceu da necessidade de enfrentar metodicamente os graves problemas determinados pela modificação do fenômeno urbano, devido à “Revolução Industrial”, e pela conseqüente transformação da estrutura social, da economia e do modo de vida.¹⁴⁹

A “eficácia” palavra-chave para compreender o sentido da arquitetura para Flávio de Carvalho ganhou um paralelo único no Brasil dos anos 1930, quando se propôs a discutir e combater uma paisagem urbana que não atendia as exigências de uma sociedade em ascensão à modernidade. Em um momento que o modernismo artístico ainda sofria certa resistência em suas outras expressões, as soluções arquitetônicas soaram como radicais aos olhos dos demais arquitetos que não acataram suas ousadas ideias.

O que ainda hoje impede a formação de cidades estruturalmente modernas é o contraste entre uma tendência conservadora, que vê o problema em termos quantitativos e propõe soluções de compromisso, e uma tendência reformadora, que vê o problema em termos estruturais e propõe soluções rigorosas.¹⁵⁰

Podemos explicar a aparente rejeição da arquitetura criada pelo artista e a não aceitação de suas ideias – seja nos anos 1920 com o seus projetos monumentais ou nos anos 1930 com a sua cidade visionária – por um contexto mais amplo deduzido por Argan (1992), para o historiador:

¹⁴⁹ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna:** do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 185.

¹⁵⁰ Idem.

A história do urbanismo é, portanto, a história do conflito entre uma ciência voltada para o interesse da comunidade e a aliança dos interesses e privilégios privados; uma história de programas irrealizados e de intervenções parciais. Ainda hoje pede-se aos urbanistas que façam propostas e projetos, mas o poder de decisão permanece com os políticos ou os burocratas.¹⁵¹

Projetos arquitetônicos utópicos são encontrados com frequência na história da arquitetura moderna, para citar os mais próximos do artista, os casos de Owen Jones (1809-1874) e Charles Fourier (1772-1837) com uma orientação socialista voltada para a classe operária, planejando cidades para uma organização cooperativa e a cidade industrial de Tony Garnier (1869-1948) que ousou construir uma paisagem para a cidade de Lyon na França onde os trabalhadores seriam “os verdadeiros *cidadãos da cidade do trabalho*”¹⁵². Sobre a arquitetura moderna que se construiu na Europa, Argan (1992) ainda ressaltou:

Após a Primeira Guerra Mundial, os principais arquitetos (Gropius, Oud, Le Corbusier) colocaram explicitamente a questão do projeto do espaço urbano como preliminar e prioritária em relação à arquitetura: a tarefa do arquiteto é projetar o *ambiente*, e este resulta sempre de vários elementos coordenados. Se o edifício é apenas uma unidade numa série, e a construção em série exige a maior utilização possível de elementos industrialmente *pré-fabricados*, o processo que *industrializa* a produção de edifícios é o mesmo que transforma a arquitetura em urbanismo. Daí se deduz que o urbanismo não é uma ciência distinta da arquitetura, mas é simplesmente a arquitetura tal como se configura, como disciplina, na civilização moderna enquanto civilização industrial.¹⁵³

O conflito de Flávio com a religião que se manifestou na crítica também a tradição, entendida como nociva às capacidades sociais e humanas, por consequência a exaltação ao progresso e à modernidade se apresentam como aspectos predominantes da sua crítica, tendo em vista, a condição de mudança e transformação necessárias à instauração de uma nova condição de vida aos indivíduos. Ao entender o homem antropofágico como o arquétipo da liberdade, Flávio apresentou a densidade das questões reivindicadas pelo movimento paulistano e suas ressonâncias no cotidiano do homem no mundo moderno.

As afinidades do artista com o arquiteto suíço Le Corbusier merecem destaque. Com grande mérito na França foi uma grande influência para a inserção

¹⁵¹ Ibidem, p. 186.

¹⁵² Ibidem, p. 187.

¹⁵³ Idem.

da arquitetura moderna no Brasil. Notamos uma aproximação entre os principais conceitos do renomado arquiteto e o embasamento de Flávio no planejamento dos seus projetos utópicos. Como já dito, em 1929, Le Corbusier esteve no Brasil e manteve contato com os modernistas de São Paulo, seu contato com o artista o levou a definir Flávio como um “*revolutionnaire romantique*. Um epíteto preciso: revolucionário romântico. Um contestador individualista. E um idealista, no sentido filosófico.”¹⁵⁴

Podemos compreender a sua posição; nessas conferências por suas próprias palavras. Segundo o arquiteto, suas ideias consistiram na “[...] tentativa de produzir uma arquitetura baseada somente em raciocínios lógicos, privada dos conceitos do passado”¹⁵⁵. O seu esforço se manifestou na defesa de uma arte que fosse orientada pela ciência e pela lógica, ao passo que todo o conhecimento fosse em si uma expressão artística. Tal união traria à arte o potencial da transformação, ou seja, a iniciativa criativa da mudança necessária ao progresso. Com a profusão de ideias que contribuiriam para o desenvolvimento artístico, a ciência emanciparia a arte que só era possível de se manifestar em seu próprio tempo “[...] inconscientemente, em momentos de alucinação do artista. E esse método ineficiente não deve ser continuado. Podemos produzi-la pelo raciocínio, pela análise lógica”¹⁵⁶.

A tendência conservadora do congresso se justificaria também pela ausência de arquitetos modernistas com a exceção de Flávio de Carvalho e de “Vladimir Constantinovsky (1900-1967), arquiteto russo radicado na Argentina onde ficou conhecido como Vladimiro Acosta e desenvolveu uma obra caracterizada não só pela aplicação das teorias funcionalistas mas também pela preocupação com a valorização do clima e da paisagem”¹⁵⁷. Esse aspecto deve ser considerado na avaliação da recepção das ideias do artista, não apenas no congresso. Seus questionamentos mobilizaram a harmoniosa convenção a refletirem sobre o papel da nova arquitetura contemporânea, ainda que insistentemente refratários a tais

¹⁵⁴ SANGIGARDI Jr. **Flávio de Carvalho**: o revolucionário romântico. Rio de Janeiro: PHILOBILON, 1985, p. 51.

¹⁵⁵ CARVALHO apud MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 20.

¹⁵⁷ GUTIERREZ apud MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação**, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 22.

posições progressistas. Muito próximo das soluções arquitetônicas proposta por Flávio, Vladimiro Acosta sem a pretensão utópica do primeiro “ensaiaava soluções de integração entre o público e o privado, em nome de critérios de racionalidade, economia e saúde”¹⁵⁸. Tais ideias receberam a atenção da imprensa do período que registrou também as posições destoantes do evento, contribuindo para o acesso a essas ideias, muito relevantes para os primeiros passos do modernismo arquitetônico no Brasil.

As influências do pensamento nietzschiano, a forte influência da produção intelectual de Sigmund Freud em suas reflexões e os usos da antropologia, a fim de compreender o funcionamento do homem, nos mostram a matriz de ideias compartilhadas pelo artista e que indiretamente foram divulgadas. Ainda que muitas das suas teses fossem demarcadamente utópicas, próprias do campo das ideias, Flávio de Carvalho procurou sustenta-las de forma racional e científica as suas análises.

É necessário ressaltar ainda a sua correspondência com Hermann von Keyserling que, segundo Flávio, recebeu positivamente as reflexões preparadas para a sua conferência. Como já descrito no capítulo anterior, Keyserling foi recepcionado pelos modernistas paulistanos em sua visita ao Brasil em 1929. Sua filosofia encontrou diálogos com vários desses artistas e intelectuais. Segundo Mônica Pimenta Velloso,

Keyserling defendia uma filosofia baseada no “sentido da raça”, acreditando que, para sobreviver no mundo moderno, as culturas deveriam manter-se fiéis ao seu espírito. Defensor do irracionalismo entendia que a Europa era responsável pela destruição dessas culturas. As ideias desse filósofo, provavelmente pela defesa que fazia da miscigenação, conquistaram os mais distintos grupos modernistas inclusive Mario de Andrade, Oswald de Andrade e os verde-amarelos.¹⁵⁹

Nesse sentido, podemos destacar a atuação de Flávio de Carvalho no “IV Congresso Pan Americano de Arquitetos”. Durante a década de 1930 outras teses foram divulgadas pelo artista e a sua produção seria construída em diálogo com muitas das reflexões estabelecidas nessas conferências, assim como a crítica à autoridade da religião que culminaria com a realização da sua *Experiência n°2* em 1931 ou a importância dada à ciência, que contribuiu para a experimentação artística

¹⁵⁸ ANTÉLO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2001, p. 121.

¹⁵⁹ VELLOSO, Monica. **História & Modernismo**. Rio de Janeiro: Autentica Editora, 2010, p.107.

no *Teatro da Experiência* e no *Clube dos Artistas Modernos*, fundado em 1932. Todos esses aspectos foram muito relevantes para que o artista assumisse o papel de protagonismo dentro do modernismo em São Paulo, ampliando suas manifestações enquanto animador cultural e mantendo o ideal antropofágico para a crítica da sociedade do período.

2.2 A *Experiência n°2*: Antropologia e psicanálise na crítica a religião

A polêmica intervenção intitulada por Flávio de *Experiência n° 2* – Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi no ano de 1931 e a publicação em livro das suas análises sobre o ocorrido se destacam pela singularidade das ações do artista em São Paulo como representante do modernismo nos anos 1930. A provocação jocosa contra a multidão de fiéis que realizavam a procissão católica no centro da cidade paulistana foi emblemática, no sentido de reforçar as posições de Flávio sobre a religião diante da sociedade da época. A presença de referenciais como James Frazer e Sigmund Freud na apreciação do comportamento religioso dos indivíduos, coloca suas reflexões em uma perspectiva que exige atenção crítica. Destacamos, diante da fortuna crítica sobre a trajetória do artista um aspecto ainda pouco abordado nas análises sobre a *Experiência n°2*: as referências intelectuais, os métodos e as reflexões do artista sobre o impacto da religião na sociedade moderna.

As teses do artista – “A cidade do Homem” Nu e “*Experiência n°2*” – se destacam pelo esforço de Flávio no sentido de compreender a condição imposta pela modernidade aos indivíduos, propondo uma radicalização dos princípios modernos para soluções cotidianas da vida do homem em sociedade.

Temos na *Experiência n°2*, um convite semelhante àquele do final da conferência no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos no ano anterior: que os fiéis depusessem “as suas máscaras de civilizados” e deixassem “à mostra as suas tendências antropofágicas”¹⁶⁰

A ruptura com os dogmas impostos pela tradição cristã ou a rebelião contra a autoridade religiosa são claros sinais de ideias e reflexões que, vindos de um artista modernista, procuraram amparo nos paradigmas de um tempo moderno. As reflexões que se seguem procuram avaliar o impacto da experiência realizada pelo

¹⁶⁰ STIGGER, Veronica. A vacina antropofágica. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro. **Antropofagia Hoje?** Oswald de Andrade em Cena. São Paulo: ÉRealizações. 2011, p. 608.

artista no espaço social cultural paulistano, considerando a sua atuação dentro de um movimento mais amplo de artistas e intelectuais.

O texto publicado alguns meses após a realização da sua experiência que se realizou no dia 8 de junho de 1931 “parece ter sido um sucesso – duas edições naquele ano de 1931, ambas de três mil exemplares”.¹⁶¹ O livro foi apresentado ao público em seis capítulos: A experiência; Análise; O parâmetro da astúcia; A trilogia; O complexo de onipotência e Instinto gregário, uma tese com pouco mais que cento e sessenta páginas:

[...] onde se justapõe teoria e prática, visualidade e legibilidade. Diríamos que nessa combinação de texto e imagem, relato e ensaio, associam-se duas atitudes extremas do moderno, o momento ingênuo anti-institucional e o momento cínico especulativo, vivido pelo autor como sentimento comprometedor do sinistro.¹⁶²

Além do conteúdo escrito, o autor dispôs vinte e três ilustrações de sua autoria sobre o ocorrido, dez diagramas explicativos e algumas equações para exemplificar todas as conclusões e análise postas em prática.

Mesmo com a advertência de alguns teóricos sobre a validade das teses apresentadas por Flávio, supervalorizando a condição artística do seu experimento em detrimento de suas ideias¹⁶³, não podemos negar o significado e a relevância de suas reflexões, bem como, as correspondências intelectuais que reforçaram a validade teórica dos escritos apresentados, nos trazendo informações necessárias à compreensão de suas ideias nos anos 1930. Assim, os resultados desta pesquisa procuram ampliar o espectro de reflexões sobre a trajetória do artista. Rui Moreira Leite ressaltou a falta de interlocutores para um franco debate com o artista, no contexto da publicação de sua obra, o que em um longo prazo, provocou o desinteresse por “avaliar a seriedade do estudo de psicologia das multidões”¹⁶⁴.

¹⁶¹ MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p.25.

¹⁶² ANTÉLO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2001, p. 118.

¹⁶³ Cf. OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho: Poética em trânsito**. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 19. “Sem entrar no mérito conceitual – o que menos importa é se Flávio de Carvalho dá ou não uma explicação cabível para a psicologia das massas ou sobre a natureza da experiência religiosa –, o que interessa é a ousadia de enfrentar o estabelecido, de se colocar em risco, de viver o desconhecido e o inesperado. Levando-se em conta os vários desenhos feitos para a publicação, devemos tomá-la muito mais como um livro de artista do que um texto propriamente teórico”.

¹⁶⁴ MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p. 25.

Com base nessas afirmações, ressaltamos que existe o esforço por apresentar o artista como um entusiasta da condição moderna à sociedade do seu tempo, considerando a leitura de Flávio como crítico do cotidiano dos indivíduos, balizando os avanços e retrocessos do processo de modernização sofrido pela sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX.



Figura 03. Capa do livro *Experiência n.º 2*. Fonte: TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: o comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense 1994. s/p.

Ao nos depararmos com o livro do artista, uma dos primeiros apontamentos surgem por meio de uma “advertência” apresentada no sumário do livro:

Todas as ideias expostas, todas as conclusões, são tentativas para atingir uma suposta verdade. Algumas das exposições se apresentam de uma maneira aparentemente exagerada – é uma ampliação da vida normal, uma espécie de visão microscópica da vida anímica, fenômeno ilusório e imperceptível a olho nu.¹⁶⁵

Entendemos, com isso, o reconhecimento das limitações do artista sobre suas próprias análises. Com base na percepção empírica do fenômeno da religião diante de uma multidão em fúria, o artista procurou deixar clara a vulnerabilidade das conclusões apresentadas, seja pela impossibilidade de se alcançar verdadeiramente todas as interpretações ou pela condição efêmera dos fenômenos apresentados.

Já nas primeiras páginas da publicação, o artista, em tom de deboche apresenta a sua dedicatória ao papa Pio XI e ao arcebispo de São Paulo, D. Duarte Leopoldo, a fim de atingir a hierarquia católica com constrangimento da exposição. Flávio destinou com profunda ironia as suas conclusões às autoridades religiosas, exemplo de um anticlericalismo que se manifestaria em diversas ocasiões durante os anos 1930.

O primeiro capítulo, *A experiência*, nos apresenta a narrativa de Flávio sobre o incidente com a procissão, nos conduzindo pelas primeiras impressões do artista. Detalhadamente, a organização dos fiéis foi descrita, suas vestimentas, a decoração e a expectativa de todo o cortejo.

Era um dia de Corpus Christi; um sol agradável banhava a cidade, havia um ar festivo por toda a parte; mulheres, homens e crianças moviam cores berrantes de tecidos ordinário; negras velhas de óculos e batia ou qualquer coisa de parecido; grupos de homens de cor segurando estandartes, velas; anjinhos sujos enfeitados com estrelas de papel dourado mal pregadas; mulheres gordas vestidas de cor de rosa cabelo bem emplastado olhavam o mundo em redor com infinita piedade.¹⁶⁶

Nas primeiras linhas da sua descrição, o artista já aparenta certo desprezo pela manifestação religiosa que pacificamente se organizava no centro de São Paulo. Esse pequeno espaço de tempo no qual o artista apreciou o desenvolvimento da multidão de fiéis, nos indica um quadro heterogêneo dos setores católicos

¹⁶⁵ CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi**. São Paulo, Irmãos Ferraz, 1931, s/p.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 7.

paulistanos em 1931, um aglomerado de idosos, adultos jovens e crianças, compostos por várias classes sociais, inclusive membros da elite de São Paulo, pessoas de atuação pública e parte do clero.

Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a ideia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes; por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso ambiente, palpar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento d'essa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente.¹⁶⁷

Através da multidão em êxtase – onde todos aparentavam ter “[...] alcançado o limite do céu; uns olhavam para os outros satisfeitos, saciados.”¹⁶⁸ – foi que o artista investiu munido com o seu chapéu contra a massa de pessoas, caminhando na direção oposta ao cortejo para observar com mais clareza os efeitos da sua intervenção. A multidão, incrédula pela arrogância de Flávio, manifestou um tímido espanto, embora, cada vez mais, afirmassem suas posições dentro do cortejo. O artista identificou uma profusão de reações diversas a cada momento em que avançava no intuito de chamar a atenção. Competindo com a persistência da procissão, Flávio de Carvalho afirmou:

Sentia, porém, que começava a aparecer uma certa indignação geral, uma indignação contida; ninguém se manifestava mas via-se a duvida dos assistentes e a humilhação pacata da massa em movimento. Os padres rezavam com mais fervor, as freiras incrédulas não compreendiam, os velhos se pareciam com as velhas, eram de uma resignação efeminada, lendo o breviário de mais perto, apertando mais o terço ou olhando para o céu com mais afínco.¹⁶⁹

Continuando sua investida contra a multidão, o artista alcançou uma zona pertencente às “filhas de Maria”, onde mulheres jovens com vestimenta branca percorriam a procissão. Flávio, sentindo-se tentado pela presença feminina no cortejo, iniciou suas provocações com uma série de “flirts” às mulheres que, em certa medida, chegaram a corresponder ao artista.

Minha atitude atraía e em parte monopolizava a atenção. Já começavam a discutir e raciocinar sobre o meu gesto, padres, freiras. Um ou outro individuo protestava timidamente, de longe, escondendo o seu gesto; as

¹⁶⁷ Ibidem, p. 8.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 11.

filhas de Maria se entreolhavam tímidas e me fixavam submissas, encantadoramente, apertando na mão o breviário ou um acessório.¹⁷⁰

Com as atitudes mais ousadas e provocadoras do artista, a assistência, grupo de pessoas que auxiliavam o desenvolvimento do cortejo, começou a demonstrar sua insatisfação com a experiência. Analiticamente, Flávio ressaltou: “notei também, um fenômeno bem curioso. A interferência do canto na minha atuação. Quase todas se esqueciam de mim logo que começavam a cantar”¹⁷¹. A percepção empírica da gradativa hostilidade, também se fez presente nas análises realizadas pelo artista, principalmente a partir do momento em que adentrou na zona composta pelas elites tradicionais de São Paulo,

[...] estava penetrando uma zona distintamente hostil, pois pela frente fartamente munidos de estandartes e fitas vermelhas, castiçais, terços e outros acessórios, apareceu uma horda de moços bem vestidos, muitos dos quais usavam óculos. Eram evidentemente pessoas de colégios, universidades, profissionais diversos. Pertenciam a chamada classe burguesa e estavam creio, tentando cantar alguma coisa.¹⁷²

Profundamente agitado com todo o fluxo de informações e com a irritação do cortejo, Flávio de Carvalho, insistia pela continuidade de sua experiência. O artista foi surpreendido por um velho amigo que, em tom firme, pediu que retirasse o seu chapéu, contudo, assertivamente, respondeu que não o faria. Abalado pela tensão, o artista começou a hesitar na realização da sua experiência,

Com dificuldade conseguia colher observações, e o meu raciocínio já não funcionava como dantes. A emoção do momento começava a me invadir aos poucos; tentando dominar o meu mecanismo preconcebido de cálculo, vi vagamente uma porção de caras moças, um ou outro velho, a parte de cima de velas não sei bem, um começo de indignação mais ou menos contida, um ou outro gesto moderado feito com os dedos dirigidos a mim, mas isso tudo parecia crescer.¹⁷³

O passo seguinte na hostilidade da massa contra Flávio consistiu na franca ameaça que gradativamente se generalizou. Gritos tímidos pela retirada do chapéu se transformaram e uma agitação ameaçadora. O chapéu de Flávio um “[...] Boné verde-musgo de veludo, muito popular no norte da Inglaterra, Irlanda e Escócia, que

¹⁷⁰ Ibidem, p. 13.

¹⁷¹ Ibidem, p. 14.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Ibidem, p. 17.

mineiros de carvão daquelas regiões apreciavam e onde afinal, o artista, quando estudante em Durham, comprara um deles¹⁷⁴, transformou-se em um máscara “anti-ritual”, um elemento de agressão simbólica dentro o cortejo.

Assim como enfrentar a massa com uma máscara anti-ritual (o chapéu) é uma sorte de hibridismo simbólico em que natureza, cultura, humano e animal se encarem e, problematizados, explodem, do mesmo modo, Flávio de Carvalho se mostraria sensível aos aspectos auspiciosos de certas sobrevivências arcaicas, como a de divindades com cabeças de animal, que apontariam resistências à modernidade entendida como cálculo e apropriação.¹⁷⁵

Uma das sensações mais latentes que desestabilizaram a procissão foi a raiva, o principal catalisador insuflado pelo artista na multidão, conseqüentemente, as reações que surgiram se manifestaram de um modo desproporcional.

Olhei para a frente para calcular a saída, quando alguém, grita tira o chapéu; seguem-se outros “tira o chapéu”. A saída estava difícil – uma barreira de gente se interessava pela minha sorte; atrás de mim havia grande movimento. Viro-me e vejo uma porção de jovens em atitudes ameaçadoras. Alguém me empurra e uma porção de mãos me agarram; sacudo-me violentamente, desprendendo-me das garras.¹⁷⁶

No princípio da confusão, o chapéu do artista foi retirado e o cortejo movido pela raiva, já atuava descontroladamente: “vi muita cara vermelha, roxa mesmo, roxas de raiva”¹⁷⁷. Flávio, fixamente imóvel observou curiosamente a pulsão do extremo ódio que surgiram dos indivíduos. A afronta com raiva se apresentou como ameaça novamente, quando um jovem se aproximou e entregou o chapéu ao artista com a seguinte ameaça: “ponha se for homem”¹⁷⁸. Retido pela indecisão, Flávio optou pelo diálogo com a multidão sem muitos resultados: “abri os meus braços num gesto patriarcal e patético e expliquei com doçura: ‘eu sou um contra mil’”¹⁷⁹. A multidão, aglomerada em torno do artista por todos os lados, hesitou com todo o ódio acumulado diante das provocações mais exaltadas. Flávio de Carvalho ridicularizou a multidão com sorrisos irreverentes; pensou em proferir um discurso católico assumindo uma atitude de sacrifício e, por fim, se utilizou da ira contra o

¹⁷⁴ TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: o comedor de emoções**. São Paulo: Brasiliense 1994, p.105.

¹⁷⁵ ANTÉLO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2001, p. 121.

¹⁷⁶ CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi**. São Paulo, Irmãos Ferraz, 1931, p. 17.

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 18.

¹⁷⁹ Idem.

cortejo. Como última alternativa, utilizou um último reagente na sua experiência contra o cortejo em fúria: ofensas e xingamentos do mais escolhido calão:

Estava prestes a largar o verbo quando alguém grita ‘lincha!’; vejo que uma parte da multidão, quer se precipitar contra mim, mas é acidentalmente impedida pela confusão reinante. Os que estão na frente parecem mais indecisos do que os que estão atrás; alguns procuram seguir os outros impedindo assim um avanço imediato; a parte mais próxima da multidão, funciona como uma camada protetora – não que ela seja pacífica, ao contrário, estava bem agitada, mas parecia que alguma coisa a detinha e a efervescência vinha mesmo detrás, daqueles que estavam por assim dizer em maior segurança, e ao mesmo tempo tinham recebido a influência da minha atividade.¹⁸⁰

Flávio presenciou o perigo da sua própria agressão, a multidão aos berros gritava pelo seu nome, com pulsos esticados reivindicavam o linchamento e de forma descontrolada partiam em sua direção:

[...] no início eram apenas alguns e assim mesmo gritavam com uma certa timidez, se prolongou por um certo tempo, porém, agora, já não se notava mais nenhuma timidez: o ‘lincha mata!’ vinha seco e vigoroso e ecoava em redor.¹⁸¹

Em estado de alerta, Flávio foi acudido por um senhor que protetoramente tentou retirá-lo da tensa situação, foi o suficiente para que o artista pudesse se colocar em fuga, perseguido pela multidão exaltada. O seu passo acelerado encontrou pelo caminho alguns obstáculos, Flávio derrubou algumas freiras acidentalmente e fugiu em “zig-zag” através do fluxo do cortejo, atitude que retardou o avanço dos mais exaltados.

O refugio foi alcançado há algumas quadras do cortejo, quando Flávio penetrou bruscamente na leiteria Campo Bello. As pessoas que ocupavam o recinto acompanharam desesperadas a invasão apressada do artista, seguido por uma multidão que

[...] invadia a leiteria, berros selvagens de “pega ele” “mata” gemidos de mulheres, suspiros, o arrastar de pés, o barulho de cadeiras, tudo tinha movimento; todas procuravam um esconderijo sem saber onde encontra-lo.¹⁸²

¹⁸⁰ Ibidem, p. 23.

¹⁸¹ Ibidem, p. 24.

¹⁸² Ibidem, p. 32.

Pela cozinha do estabelecimento, o artista seguiu adiante, causando a impressão de ser um ladrão em fuga. O medo de ser alcançado tomava os pensamentos do artista ao passo em que procurava um abrigo, uma claraboia no teto da cozinha ampliou a sua fuga:

Caí do outro lado, examinei rapidamente a minha situação: estava dentro de um pequeno saguão de qualquer coisa como dois por um e meio metros rodeado pelas superfícies altas dos prédios. Só podia escapar saltando um muro liso que tinha uns quatro metros de altura e que parecia dar para outro saguão igual ao meu.¹⁸³

Flávio, mesmo encurralado encontrou ainda uma porta de acesso para uma latrina, onde com um medo aterrorizante, decidiu permanecer.

Pensei em sair para o saguão e escalar o muro...mas alguma coisa me retinha parecia viver num mundo intensamente pessoal; não ouvia nada das vozes do lado de fora mas sabia da sua existência. Permanecendo imóvel, em contemplação introspectiva, começava a ter medo e sabia que estava com medo.¹⁸⁴

Resignado, o artista descreveu a sensação de “desmanchar” diante das suas fraquezas, o medo abalou posteriormente a psique de Flávio que, nesse momento, permaneceu introspectivo mergulhado nas imagens das sensações de medo e da destruição física que a procissão religiosa quase ocasionou. O receio da morte deixou o provocador inerte em estado de choque, perdendo suas sensações de poder, em detrimento do sentimento de derrota e destruição.

Experimentando esses movimentos vertiginosos, essas sensações do poder e aniquilamento, Flávio não poderia encarnar o papel de cientista social neutro e objetivo. Ou, dizendo de outro modo, o próprio papel de cientista social corresponderia a um movimento específico, uma sensação de poder. As sensações, vividas em sua intensidade e seu colorido, implodiam a pretensa unidade do eu.¹⁸⁵

¹⁸³ Ibidem, p. 34.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 36.

¹⁸⁵ FARIA, Daniel. Experiência nº2: vertigens sensoriais da política em Flávio de Carvalho. In. SEIXAS, Jacy; CESAROLI, Josianne; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Tramas do político: linguagem, formas, jogos**. Uberlândia: EDUFU, 2012, p. 357.

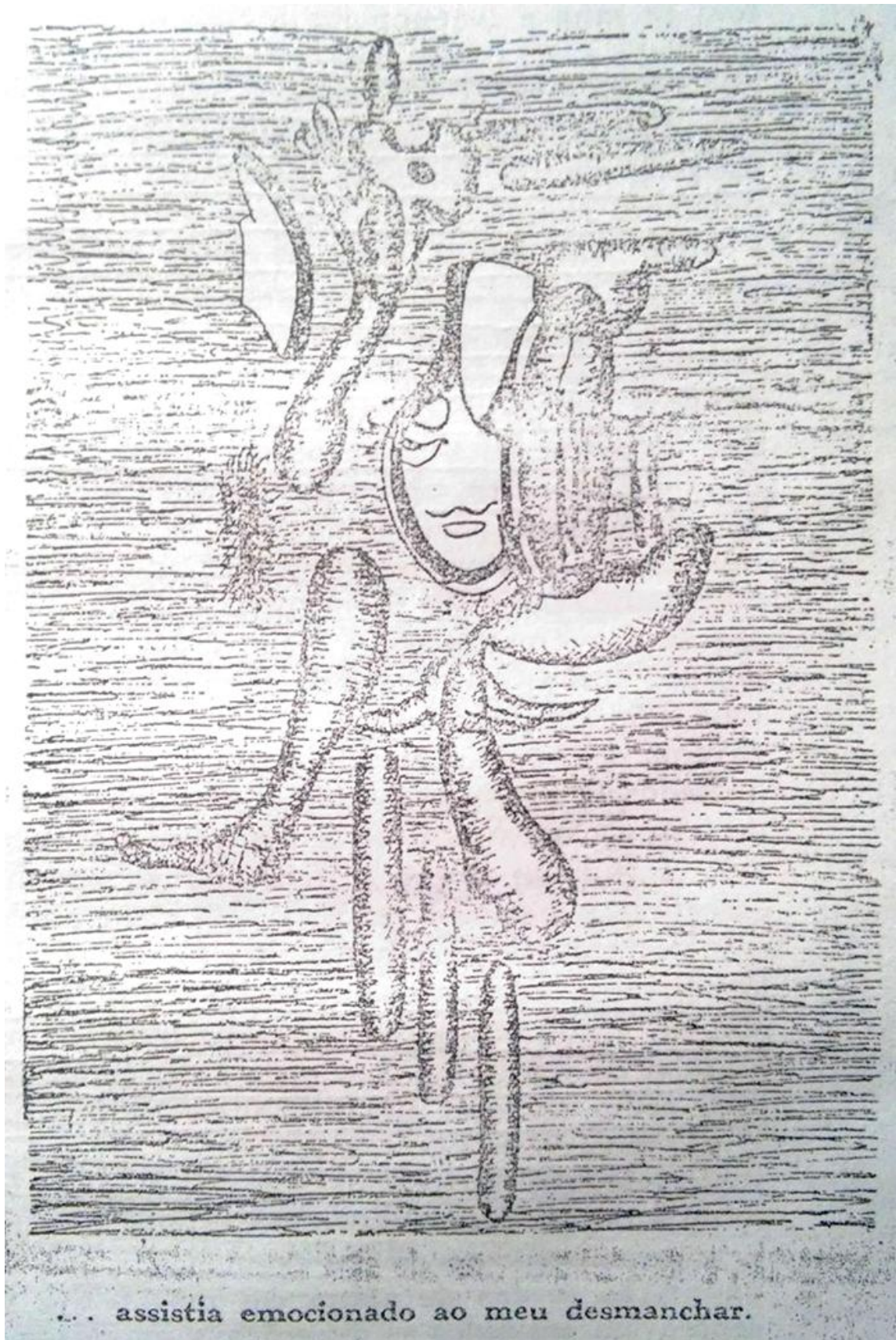


Figura 04. Desenho para o livro *Experiência nº2*. Fonte: CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi**. São Paulo, Irmãos Ferraz, 1931, p.79.

Contudo, uma voz rompeu com a ficção projetada pelas imagens de medo que surgiam em sua psique: um guarda que anunciou voz de prisão a Flávio de Carvalho estava no saguão. Recomendado a não fugir e oferecida à devida proteção, calmamente acatou as ordens do guarda. Para a sua surpresa, notou que havia uma escada no saguão que o e seu estado de pânico não foi capaz de registrar.

Não podia me conformar em ver uma escada ali no lugar mesmo onde eu tinha me atirado ao chão. Se a tivesse visto quando da minha primeira estada no saguão meu destino teria sido outro, provavelmente teria escalado o muro, prolongado assim a experiência e sem duvida adiando o advento do meu estado de pânico.¹⁸⁶

Ao artista foi informado que o dono do estabelecimento fechou as portas da leiteria e a multidão se dispersou rapidamente com o recomeço da procissão. A procissão foi contida pela ação da polícia com um contingente entre seis ou oito policiais para controlar a situação. Flávio de Carvalho foi conduzido até delegacia sob os olhares curiosos de vários transeuntes que, inclusive, zombaram das suas qualidades como arquiteto, fazendo referências aos seus projetos visionários e utópicos com repercussão na imprensa. “Os detalhes na delegacia de policia são poucos interessantes. É suficiente dizer que fui logo acusado de ser comunista e de atirar bombas na procissão”¹⁸⁷. Após os procedimentos legais, Flávio deixou a delegacia um pouco receoso no final da tarde.

As análises empreendidas por Flávio de Carvalho devem ser pensadas pelas influências, da psicanálise freudiana, da antropologia inglesa e por algumas reflexões nietzschianas, base formadora com a qual o artista procurou balizar suas reflexões. Entretanto, sua experiência intelectual não deve ser limitada as suas pretensões científicas. Essas foram marcadas por um projeto crítico original, que, além de divulgadas amplamente, apresentavam as posições claras do artista sobre os diversos temas pontuados. Assim, textos como a “A cidade do Homem Nu” ou a “Experiência nº2” se apresentam como críticas refinadas e distantes do mero diletantismo, por parte do artista. Dessa forma, os textos publicados por Flávio, podem ser pensados também, em sentido amplo, como manifestos, pois, procuram atribuir ideias que justificam suas polêmicas intervenções.

¹⁸⁶ CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi**. São Paulo, Irmãos Ferraz, 1931, p. 43.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 46.

Após a descrição da *Experiência n°2*, Flávio dedicou os seguintes capítulos à análise e as problematizações do ocorrido. As informações e impressões coletadas – como se estivessem armazenadas em tubos de ensaios – passaram pela crítica avaliação científica do artista. Para Flávio, a religião, possui o mesmo problema das paradas nacionalistas: a submissão a um chefe oculto. O Cristo ou a Pátria se apresentam como tutores com os quais os indivíduos conseguem se identificar, “o mecanismo religioso funciona do mesmo modo que o mecanismo patriótico, produz um sentimento profundo de igualdade, mas não entre os elementos da massa: somente entre o indivíduo e o Cristo.”¹⁸⁸. Consequentemente há um sentimento falso de superioridade, conforto atribuído pela religião que advém contraditoriamente pela submissão. Tal fato pode ser exemplificado “quando o católico engole o corpo de Cristo e as vezes bebe o seu sangue em forma de vinho, ele pretende por esse ato absorver as qualidades do Cristo”¹⁸⁹. Por meio do artista, podemos concluir que a ideia de um “deus” ou uma “pátria” são figuras flexíveis capazes de se identificar com qualquer indivíduo, assim, a manifestação religiosa resulta da exaltação irrefletida dele próprio, uma forma de narcisismo pautada na adoração, “nivelado ao deus e à pátria ele se considera um ser privilegiado”¹⁹⁰. Quaisquer formas de ridicularização das posições de um indivíduo religioso irão lembrá-lo da farsa que representa adorar a si mesmo, por esse motivo, não restou outra resposta ao cortejo, a não ser responder com violência, pois a experiência do artista, a todo o momento, provocava o rebaixamento da personalidade de cada indivíduo na procissão.

A presença de um reagente provocador e humilhante como era a minha presença perturbava de maneira deplorável a piedosa exultação narcisista mais do que qualquer outra aglomeração, e destacava com mais contraste o sentimento antitético [oposto] de adoração e ódio.¹⁹¹

Flávio, nessas primeiras colocações, fez referências aos textos *Totem e o tabu* de Sigmund Freud e *Origens da família e do clã* de James Frazer e conclui analiticamente sobre a sua experiência:

¹⁸⁸ Ibidem, p. 50.

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 51.

¹⁹¹ Ibidem, p. 53.

Uma procissão de Corpus Christi em movimento é portanto uma massa de crentes que aspiram a se nivelar ao Cristo ou bem que inconscientemente já se nivelaram a ele. Uma perturbação nessa massa significa perturbar os laços existentes entre ela e o Cristo significa desviar a atenção do Cristo isto é, desviar a atenção de si mesmo, retardando assim a exultação narcisista de se ver igual ao Cristo.¹⁹²

A relação dos indivíduos com o seu totem foi explorada pelo artista e uma análise dos efeitos do totemismo na política foi arriscada brevemente pelo artista. Flávio avaliou a situação da Espanha, Itália e o contexto brasileiro na relação com os seus líderes políticos. Para o artista havia uma tendência geral à humanidade inclinar-se para uma condição totêmica da religião, rompendo com a representação patriarcal e simbólica a qual o deus faria referência. Flávio de Carvalho, em consonância com as reflexões de Freud, procurou explicar essa relação, afirmando que o individuo conduz simbolicamente a sua personalidade para um objeto ou animal totem, elo de projeção do individuo com a autoridade ou chefe ao qual se submete,

[...] o mesmo acontece com o catolicismo, no qual o velho chefe, o deus, não possui uma imagem. As imagens são destinadas a apoiar a imensa legião de santos ou heróis da igreja”¹⁹³

Sobre a interferência no cortejo, o artista problematizou que a sua atuação imperativa foi praticada pela manifestação de poder e força. Tal aspecto concorreu com os mesmos princípios na procissão, nesse sentido, Flávio passou a competir com a figura de Cristo no cortejo pela atenção submissa dos indivíduos. Os que o entendiam como inimigo, afirmavam a presença de Cristo reagindo por meio de totens católicos: velas, castiçais, breviários, enfim, símbolos para reforçar a proteção contra o artista. Já os que compreendiam a sua presença com simpatia, rapidamente abandonavam o comportamento mecânico na procissão. Flávio exemplificou tal aspecto com o poder musical dos cantos no cortejo, colocando os indivíduos em um estado de êxtase e transe:

[...] o cântico também funcionava como um fetiche, parecia ser um ponto de apoio superior aos outros fetiches. Provavelmente a associação das palavras com imagens revivia um drama esquecido, produzindo talvez um movimento mais rápido nas necessidades inconscientes.¹⁹⁴

¹⁹² Ibidem, p. 54.

¹⁹³ Ibidem, p. 55.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 69.

O conflito do artista com os jovens universitários na procissão, motivado por ações mais violentas dos que as apresentadas no resto do cortejo, pôde ser explicado pela humilhação da virilidade jovem na procissão. Segundo o artista as suas provocações às “filhas de Maria” diminuíram o papel de afirmação viril dos jovens na procissão. Outra reflexão relevante consiste na posição social dos indivíduos que estavam à frente do linchamento,

Tudo isto era agravado pelo fato de pertencerem os jovens em questão a minha classe, isto é éramos ambos classificados socialmente como da mesma categoria de universitário burguês. Mas, coisa curiosa, os outros elementos jovens de outras categorias sociais não protestaram contra a minha atuação. O primeiro protesto, como vimos, foi de um colega meu e toda a reação do linchamento veio de pessoas da minha classe.¹⁹⁵

Assim como Cristo, Flávio de Carvalho procurou assumir a posição de poder que o totem tinha para a procissão, assim, a multidão que projetava a sua imagem nos totens católicos foi perdendo a força da sua convicção. Para eles não restou alternativa: reagir com violência, pois somente, a força simbólica da afirmação já tinha se transformado em chacota e humilhação. A exposição pública da manifestação religiosa foi desacatada por uma manifestação individual que rejeitou todos os códigos sociais estabelecidos para o cortejo. Flávio de Carvalho transformou a seriedade do culto em uma franca comédia, disponível a toda a sociedade paulistana, dada a força performática da sua intervenção que expôs ao ridículo a submissão de uma sociedade aos dogmas do catolicismo. Segundo o artista,

O grito do ‘lincha’ apareceu como um salvador, como um ultimo e único recurso, e foi acolhido como um herói e bradado por todas as bocas num magnífico surto de protesto viril. Era aparentemente o único meio de rebaixar o totem.¹⁹⁶

Na análise do fenômeno da religião, Flávio não poupou críticas e o seu desprezo pelo cortejo se reforçou, tanto em suas análises, quanto nos desenhos que ilustram as páginas da publicação.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 84-86.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 91.

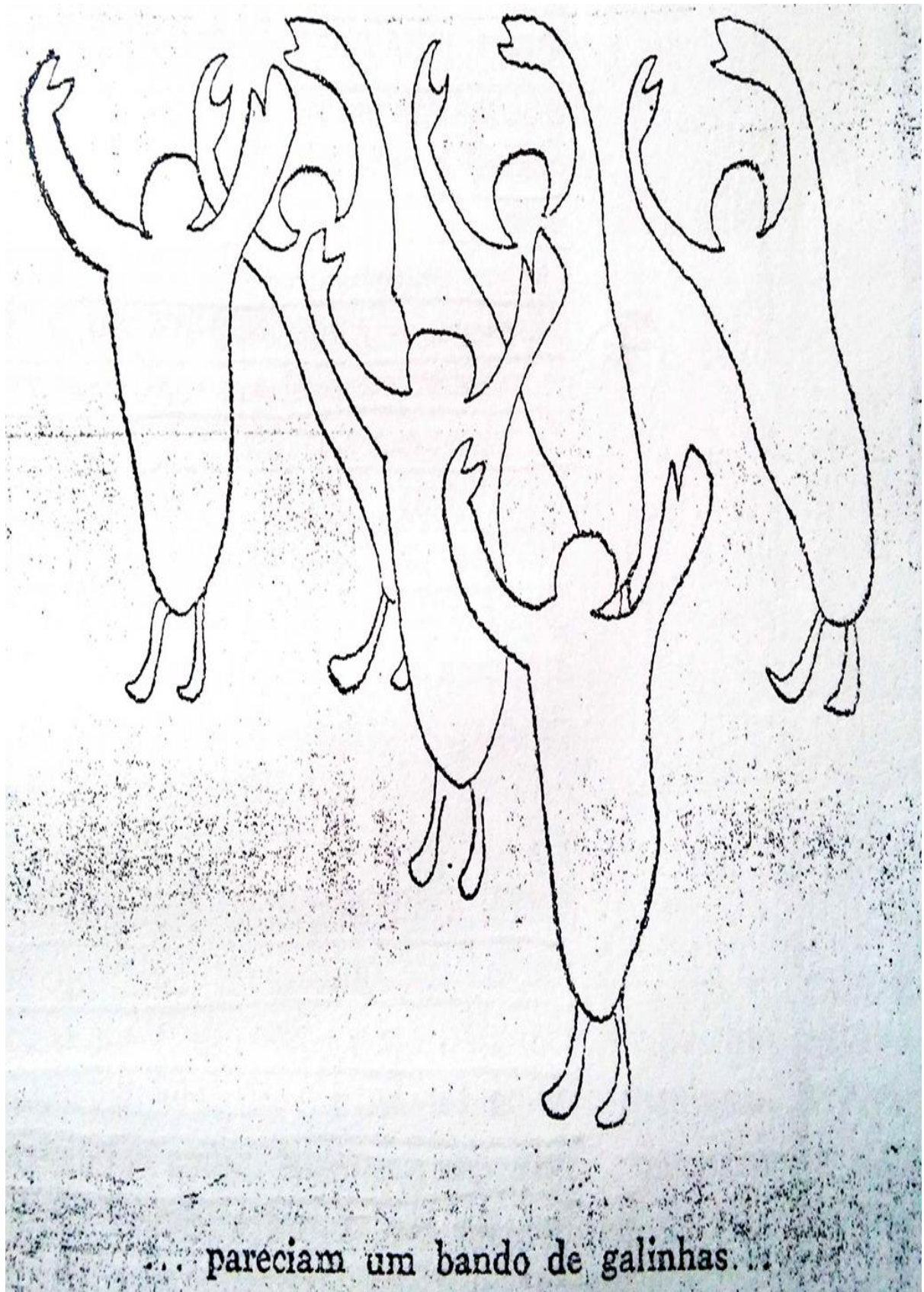


Figura 05. Desenho para o livro *Experiência nº2*. Fonte: CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi**. São Paulo, Irmãos Ferraz, 1931, p.33.

Segundo ele a manifestação religiosa ofereceu aos indivíduos a falsa sensação de onipotência, uma fantasia aos indivíduos que não possuem outros mecanismos para sua afirmação: “As religiões são meios de conceder aos fracos e aos oprimidos uma ilusão maior de onipotência de estar perto de deus, ser o escolhido, se sentir no seguro”.¹⁹⁷ Desta forma, Flávio identificou antropologicamente os comportamentos que se manifestam nas manifestações religiosas e o seu problema para as sociedades modernas. A ânsia pela proteção e pelo sentimento de onipotência aproximam os indivíduos dessa ilusão, por meio da submissão irrefletida.

As religiões são pontos de refugio muito procurados pelo homem para esconder a sua inferioridade; a pátria, como Idea derivada do patriarca, tem sempre ajuntado grandes grupos de homens; ultimamente porém o seu encantamento anda em perigo. A introdução de novas forças econômicas no cenário mundial, como o advento da máquina e o interesse demonstrado pela palavra eficiência, parecem querer criar uma nova filosofia da vida um novo mundo ideológico que orientará os laços afetivos do homem para um internacionalismo mais intenso, aumentando a visão de cada um.¹⁹⁸

Os aspectos negativos da religião, segundo Flávio, se aplicam na mesma medida com a afirmação do nacionalismo. A pátria se apresentaria como um símbolo sagrado, com potencial religioso que ilude os indivíduos com a promessa de nivelamento e igualdade, mas que exige sua completa submissão:

O nacionalismo procura segurança na tradição histórica e no sentimento de pátria e família, que ainda é hoje sustentado por um grupo que diminuí sempre, como religião que não se discute; o nacionalismo exaltado é uma manifestação neurótica de uma nação inferiorizada e só aparece em momentos de perigo e funciona como uma força coesiva.¹⁹⁹

Por fim, podemos ressaltar, algumas reflexões do artista sobre o processo de escrita da sua experiência. Flávio utilizou um método para as suas análises, chamado de “método arqueológico de pescar e classificar emoções”²⁰⁰. O ato de pescar emoções – procedimento utilizado pelo artista – se voltaria principalmente às memórias passadas, pois nele se encontram as impressões, as emoções, memórias e sensações dos indivíduos. Somado a isso, ele destacou a importância da análise psicanalítica do experimento, auxiliando no processo de reconstrução da sua

¹⁹⁷ Ibidem, p. 144.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 157.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 145.

²⁰⁰ Ibidem, p. 27.

experiência, segundo o artista: “apenas um passo além do processo arqueológico, mas nada de definitivo talvez esse passo seja além ou aquém, o que pouco importa, desde que jogamos apenas com percepção, raciocínio e introspecção sem nenhum ponto de referência fora do passado.”²⁰¹. As emoções retiradas da memória foram comparadas aos peixes que se pescam: “um grande número escapa ao meu método de pescar e as que são colecionadas formam um conjunto enigmático desconexo, mas aparentemente inteiro. No entanto, as emoções perdidas, se fossem pescadas não podiam deixar de alterar o aspecto do conjunto”²⁰². Sobre o método utilizado por Flávio e a sua forma de narrar os acontecimentos, o crítico Raul Antelo (2011) lançou a seguinte interpretação:

A princípio, Flávio encara a escritura com certas ilusões quanto à duplicação e à representação. Capta, entretanto, que as ausências de que seu relato está eivado não se contêm na lógica binária de presenças e exclusões mas desenham um campo plural onde se cruzam o espaço, a norma e a linguagem, em outras palavras, a distância que regula aparecimentos e desaparecimentos, o imperativo de dizer e ao mesmo tempo o nexa entre o representante e o representado, base de toda a linguagem.²⁰³

Flávio afirmou que foi necessária uma refinada percepção a fim de reconstruir suas memórias e suas emoções. Por se tratar de uma experiência passada foi, segundo ele, “absolutamente impossível dizer com exatidão o que foi o passado como também me é impossível dizer o que é exatidão”²⁰⁴. Cientificamente, Flávio tentou compreender a partir do seu presente toda uma narrativa de acontecimentos: “tenho que descrever as minhas emoções como elas me ocorrem no momento em que escrevo, isto é sujeitas a censura ou aprovação da minha psique no momento”.²⁰⁵ Advertido por um conhecido a separar a descrição dos fatos das suas análises e conclusões, o artista afirmou as dificuldades encontradas no desenvolvimento deste processo crítico:

[...] a medida que caminho vou me convencendo da dificuldade de precisar o que realmente aconteceu; a narrativa está sujeita a quatro influências deformadoras; 1.) perda dos acontecimentos no momento de observar; 2.) deformação dos acontecimentos colhidos pelo modo de ver pessoal; 3.)

²⁰¹ Idem.

²⁰² Idem.

²⁰³ ANTÉLO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2001, p.119.

²⁰⁴ CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi**. São Paulo, Irmãos Ferraz, 1931, p. 27.

²⁰⁵ Idem.

perda de acontecimentos, durante o processo de recordar para escrever; 4.) deformação pela apreciação pessoal dos acontecimentos recordados. Essas quatro deformações constituem os quatro movimentos do processo arqueológico que estou seguindo, e que terá como resultado um panorama desconexo, cheio de vazios, representando o que aparentemente aconteceu.²⁰⁶

Finalizando a explicação do seu método, Flávio afirmou ter a consciência da vulnerabilidade do seu processo de reflexão. Para ele muitas lacunas não puderam ser preenchidas em sua narrativa, o que, entretanto, exige a necessidade de uma completa exatidão de todos os fatos e sensações que se precipitaram no momento da experiência e ainda mantém a possibilidade de futuras reflexões.

Os vazios não podem ser preenchidos e devem permanecer como vazios, mas o processo psicológico funcionará como uma espécie de gaze continua sobre o panorama arqueológico. Não creio que ele jamais será suficiente exato para poder encher os vazios mas de qualquer maneira ele nos dará uma base hipotética bastante útil nas subsequentes meditações.²⁰⁷

Dois trabalhos sobre as experiências de Flávio são muito importantes para a apreensão da sua atuação e da forma como produziu conhecimento – não apenas em suas experiências, mas durante toda a sua trajetória artística e intelectual – o do crítico Raul Antélo em seu texto *Transgressão e Experiência em Flávio de Carvalho*²⁰⁸ de 2001 e do historiador Daniel Faria em seu capítulo *Experiência nº2: vertigens sensoriais da política em Flávio de Carvalho*²⁰⁹ de 2001. A partir destes autores ampliaremos o debate em torno da importância das experiências realizadas por Flávio sob dois aspectos: o da transgressão e o sentido potencialmente político da sua atuação.

Ambos os autores se detém na interpretação do conceito de experiência para o artista. Tema caro a Flávio, para Antélo, “[...] a experiência contemporânea torna-se então transgressão e se define, nesse sentido, de modo prático, como um saber heterogêneo, energético, passageiro, porém, ilimitado”. Assim, os *revolucionários românticos* da modernidade, quando atuam em nome da ruptura das convencionalidades do seu próprio tempo histórico, passam a possuir uma alta

²⁰⁶ Ibidem, p. 18.

²⁰⁷ Ibidem, p. 28.

²⁰⁸ In. ANTÉLO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2001.

²⁰⁹ In. SEIXAS, Jacy; CESAROLI, Josianne; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Tramas do político: linguagem, formas, jogos**. Uberlândia: EDUFU, 2012.

imunidade “contra uma compreensão institucionalizada do novo”²¹⁰. A transgressão decorre da necessidade de se libertar para novas possibilidades, sempre em constante renovação e rejeitando a permanência das coisas, para Antélo, a transgressão moderna consiste no ato de não “desejar novas experiências mas libertar-se de toda a experiência possível para experimentar o impossível.”²¹¹, assim deve ser pensada a polêmica trajetória de Flávio, mais do que um moderno, o artista foi um transgressor, capaz de anunciar novos paradigmas ao seu tempo.

O conceito de experiência de Flávio de Carvalho nos propõe uma sorte de arqueologia do conhecimento associada a uma arquitetura antropofágica. Evita os universais antropológicos do humanismo e atende aos aspectos diferenciais de relato coloniais, colhidos por Frobenius ou Frazer. À diferença de Borges, que acreditava que “la primitiva claridade de la magia”, aquela analisada em *The Golden Bough*, só alimenta os *ídola* (ou imagens) da arte de massas, “que las ciudades releen”, Flávio de Carvalho colhe nessas narrativas a cifra do saber como prática anônima e plural. Nega, aliás, o recurso a um sujeito instituinte, o que não implica, a rigor, que esse sujeito não exista, ou esteja abstraído em nome de uma objetividade distante, mas, pelo contrário, destaca uma experiência em que sujeito e objeto se determinam, mutuamente, como verdade e ilusão, em formação e transformação constante. Ao mesmo tempo, a experiência aborda essas práticas de saber como modos de objetivação do sujeito e permite conceber a intervenção crítica como análise efetiva das relações de poder.²¹²

Por sua vez, o historiador Daniel Faria aprofundou suas análises sobre o conceito de experiência para o artista, procurando, principalmente compreender os usos e sentidos políticos pertinentes às ações de Flávio de Carvalho. Ao identificar o que chamou de “complexo de sensações”, Daniel avaliou que em toda a sua linguagem residiu também uma expressão política, assim é possível pensar em suas experiências também como atos politizados, uma interpretação pouco explorada em sua trajetória. Em um debate mais aprofundado sobre a *Experiência n°2* podemos nos deter na forma como Flávio registrou o seu experimento, a argumentação de Daniel Faria (2012) é muito importante nesse sentido, pois nos apresenta uma contraposição às teses de Rui Moreira Leite (1994) sobre a atitude empirista de Flávio latente nessas experiências. Devemos compreender que o arquiteto, embora sempre munido pelos princípios da lógica e do cálculo, não atuou como um cientista social clássico, pautado pela observação, relato e análise dos dados,

²¹⁰ ANTÉLO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2001, p. 118.

²¹¹ Ibidem, p. 117

²¹² Ibidem, p. 120.

[...] ao contrário, ele falava na perspectiva de um agente provocador, um precipitador de sensações coletivas, é certo, mas que agia, antes de tudo, como incitador de sensações em si mesmo, registrando os movimentos e reações afetivas de seu corpo.²¹³

Para Raul Antelo (2001) o método arqueológico de Flávio é um sintoma próprio das contradições da modernidade. Sua transgressão narrada, fundida por sensações dispersas apresentam a impressão de ruptura, a desilusão, inclusive política, de uma percepção de comunidade e integração religiosas, abruptamente desestabilizadas pela intromissão de um elemento contraventor, no caso, o artista que dissolve completamente a organização do cortejo. Com a mesma percepção do homem antropofágico, o “homem nu”, despido dos seus tabus procurou provocar sensações, invocando a restauração, no cotidiano dos homens modernos, da consciência primitiva.

A modernidade como mescla nos propõe “uma mistura dionisíaca de insatisfação e servilismo”, terror e veneração em que a festa religiosa, transformada em dispositivo artístico, assume a tarefa de ultrapassar, em um espaço público ritualmente reciclado, o núcleo da cultura ocidental, objeto de apropriação privada. Essa mitologia renovada (a máquina, o homem nu, a antropofagia) mobiliza, imaginariamente, as forças estagnadas pela competição capitalista, descentrando a consciência de modernidade de toda ambição evolutiva e oferecendo-lhe, em compensação, o substituto de experiências arcaicas fundadoras. O dionisíaco não é pois o recurso a um deus verdadeiro porque o próprio Nietzsche se encarregou de esclarecer que não existe retorno. O dionisíaco, entretanto, manifesta uma versão radical do sensível, que busca um para além da experiência cotidiana onde refundar relações entre arte e vida.²¹⁴

É possível justificar segundo Daniel Faria (2012) as atitudes políticas em uma experiência tão peculiar como esta, quando compreendemos, de uma forma mais abrangente, que a procissão em questão fazia parte de um corpo político e os fiéis católicos em sua organização pública se mantinham unidos por um elo simbólico, distinto, porém, não dissociável do político. Havia a intenção do cortejo de compartilhar a experiência do sagrado, nesse sentido, a *Experiência n°2*:

[...] arruinou uma outra experiência: a do pertencimento à comunidade, ao corpo político dos fiéis. A procissão se desfez, metamorfoseando-se numa horda de linchadores. A profanação promovida por Flávio de Carvalho, ou,

²¹³ FARIA, Daniel. Experiência n°2: vertigens sensoriais da política em Flávio de Carvalho. In. SEIXAS, Jacy; CESAROLI, Josianne; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Tramas do político: linguagem, formas, jogos**. Uberlândia: EDUFU, 2012, p. 345.

²¹⁴ ANTÉLO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2001, p. 121.

em termos mais duros, a avacalhação do cortejo, rompeu o círculo simbólico que unia os crentes ao espetáculo religioso.²¹⁵

No embate entre os fiéis e o arquiteto ocorreu o deslocamento das questões potencialmente políticas para a esfera das sensações. Não foi esta a primeira vez que membros do movimento modernista em São Paulo sofreram agressões e ameaças de linchamento. Basta lembrarmos, de acordo com J. Toledo (1994), o caso de Oswald de Andrade e Patrícia Galvão que diante dos estudantes da Faculdade de Direito passaram por uma experiência semelhante à de Flávio, quase linchados publicamente na Praça da Sé em São Paulo, alguns meses antes, por declarações de Oswald contra a instituição. Contudo, na experiência do arquiteto, os artifícios simbólicos mobilizados excediam a linguagem política comum, passando a considerar, principalmente o “[...] complexo de *sensações* produzidas pelos movimentos de poder”²¹⁶. Essa linguagem, mais profunda que o discurso político e ideológico, surge das “[...] reações físicas, corporais, a eventos ou a estados emocionais. Disposições, ritmos corporais e subjetivos: expressões físicas de estados afetivos”²¹⁷.

Parte dessa linguagem está presente também em sua narrativa, seu procedimento à semelhança do seu próprio ato reteve as suas percepções em um complexo e desconexo registro de sensações. Para Daniel Faria (2012) a narrativa de Flávio contém um misto de sensações apresentadas e um registro analítico da sua experiência, semelhante à estética literária do escritor Fernando Pessoa que se utilizava das sensações que derivavam do seu objeto artístico para criar sensações.

No que se refere à escrita de Flávio de Carvalho, que nos interessa mais de perto, o que temos é o movimento entre o incitamento proposital de sensações seguido e em alguns casos, acompanhado do registro verbal. As semelhanças com a proposta sensacionista de Fernando Pessoa são notáveis e elucidativas. Pessoa dizia que, na contemporaneidade, a realidade dos objetos reside, inteiramente, nas sensações que eles provocam. O artista, principalmente o escritor, seria aquele que conseguisse captar de modo mais intenso e refinado essas sensações, multiplicando-as e concentrando-as num novo objeto, o artístico, que seria, por sua vez, propulsor de sensações.²¹⁸

²¹⁵ FARIA, Daniel. Experiência nº2: vertigens sensoriais da política em Flávio de Carvalho. In. SEIXAS, Jacy; CESAROLI, Josianne; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Tramas do político: linguagem, formas, jogos**. Uberlândia: EDUFU, 2012, p. 345.

²¹⁶ Ibidem, p. 347.

²¹⁷ Ibidem, p. 344.

²¹⁸ Ibidem, p. 349.

Ainda em tempo, outro ponto, importante para discussão é o contexto abrangente das ideias em torno da psicologia das multidões no país. O pioneirismo de Flávio nas leituras de Freud no Brasil, sem dúvidas, foi um fator diferencial em suas análises, ainda que o arquiteto mantivesse as suas próprias interpretações sobre os conceitos da psicanálise. As demais colaborações dos estudos sobre as multidões giravam em torno das teorizações políticas sobre a organização do estado e os interesses do governo em interação com as massas. Circunscrito a reorganização do estado nacional no governo de Getúlio Vargas dos anos 1930, segundo Daniel Faria (2012), podemos destacar duas vertentes sobre a psicologia das multidões que predominavam no discurso político-intelectual do período,

De um lado, na visão cultural-pedagógica de Almir de Andrade e Gustavo Capanema, a imagem do Estado como consciência nacional, encarnada na figura do chefe de governo, em contraste com a multidão de semiconscientes e inconscientes que perfariam o corpo da nação. Nesse caso, o estado funcionaria como formador da consciência nacional, fonte de uma revolução cultural, num sentido pedagógico. De outro lado, o Estado pensado como fabulador de mitos destinados ao encantamento, à sedução de uma população vista como, fundamentalmente, irracional. Aqui em Francisco de Campos, o governo deveria se cercar de uma elite técnico poética, capaz de fabricar e manipular mitos.²¹⁹

Embora haja algumas aproximações da teoria de Flávio com os vários estudos sobre a psicologia das massas, seu percurso intelectual é outro – o que foi já delineado nessas páginas –, se distanciado das demais posições apresentadas.

Para concluir, procuramos a partir das referidas reflexões destacar os principais aspectos da crítica de Flávio em sua *Experiência n°2*. Suas problematizações e análises consistem numa obra de primeiríssima importância para o entendimento das manifestações do artista e de suas ideias durante os anos 1930. A sua crítica à religião, pensada sob o argumento da transgressão reforça, para nós, a atitude política do artista, com uma iniciativa própria dos tempos modernos, Flávio atacou a autoridade clerical e a fé conservadora em São Paulo, provocando uma sensação característica da modernidade, o sentimento de “desilusão”, assim, o artista,

[...] ensaiou com suas experiências uma articulação dinâmica entre iluminação e desilusão do moderno. Breton, em uma conversa a meados

²¹⁹ Ibidem, p. 355.

dos anos 30, confessou-lhe que “le surréalisme a une attitude anti-religieuse forte”, fato que seu interlocutor levava à prática com sua *Experiência n°2*²²⁰.

Apesar do estudo inovador, principalmente pelas referências psicanalíticas, Flávio encontrou interlocutores para suas teses apenas fora do país, em decorrência da publicação em livro da *Experiência n°2* surgiu “o convite para a participação no VIII Congresso de Filosofia em 1934”²²¹, onde pode fazer uma defesa mais apurada das suas ideias.

2.3 Os ossos do mundo: Literatura de viagem e etnografia das sensações diante do “velho mundo”

Publicado em 1937, o livro *Os ossos do mundo* foi o resultado das reflexões de Flávio de Carvalho em viagem a Europa entre os anos de 1934 e 1935. Na ocasião, o artista participou de dois congressos, o *VIII Congresso Internacional de Filosofia*, em Praga e o *VIII Congresso Internacional de Psicotécnica*, apresentando, respectivamente, os textos sobre a *Experiência n°2* e o segundo com o título *O Mecanismo da Emoção Amorosa*. Quando saiu do Brasil em viagem, Flávio seguiu “[...] com a encomenda feita pela Editora Nacional de um livro de impressões de viagem”²²², com a oportunidade, o arquiteto aproveitou para realizar uma série de entrevistas com vários artistas e intelectuais. Nessa ocasião, mais uma vez, o intercâmbio entre os modernistas brasileiros e as *vanguardas históricas* na Europa se efetivou, Flávio, pôde estabelecer contato e entrevistar o dadaísta Tristan Tzara e o surrealista André Breton.

O contato com os surrealistas e, em especial, Breton, parece ter sido facilitado pelas relações estabelecidas no Brasil com o casal Benjamin Péret e Elsie Houston. De qualquer forma, o encontro casual com Roger Caillois deve tê-lo aproximado mais do grupo, que então editava a revista *Minotaure*, da qual Flávio de Carvalho seria o representante comercial, em seu regresso ao país.²²³

²²⁰ ANTÉLO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2001, p. 123.

²²¹ MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação**, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 29.

²²² MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação**, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 64.

²²³ Ibidem, p. 66.

Quando retornou ao Brasil, Flávio possuía uma coletânea de textos sobre diversos assuntos, contudo, bem aquém, do esperado pela *Editora Nacional* que dispensou o projeto. Contratado, então pela editora do Rio de Janeiro, *Ariel*, o projeto finalmente teve a sua publicação.

Por meses a fio haviam surgido na imprensa, pequenos e misteriosos “tijolinhos” com os dizeres em negrito: **Os OSSOS DO MUNDO? BREVEMENTE.** Era a audaciosa estratégia de *marketing* que o artista articulava como pré-lançamento de seu trabalho maior.²²⁴

O projeto original continha 295 páginas, com a intenção de narrar “[...] as experiências emocionais, filosóficas e estéticas vividas na longa viagem do artista pelo Velho Continente”²²⁵. Havia ainda, o prefácio escrito por Gilberto Freyre e a organização para o público em onze capítulos: Voando sobre as costas brasileiras e notas sobre a sensação do medo; Deus assinalado a bordo; A taverna Fitzroy; As ruínas do mundo; Dois congressos sofisticados; O mapa da saudade, o primeiro mapa do mundo; A memória do não acabado; O berço da Força Poética; À procura de um monarca cigano; O tabu da vegetariana; Madona e “Bambino”.

No Prefácio escrito por Gilberto Freyre, Flávio foi descrito como uma personalidade ímpar que poderia muito bem ter integrado o círculo de modernistas da Semana de 1922, contudo, sua geração intelectual “pós-modernista”, já possuía outra mensagem, muito além do que o movimento literário de São Paulo poderia alcançar. Freyre elogiosamente afirmou: “Estamos diante de uma personalidade no mais puro sentido da expressão. São Paulo não tem hoje um artista, nem um intelectual, nem um cientista, com tantos poderes juntos”.

²²⁴ TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho**: o comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense 1994, p.304.

²²⁵ Ibidem, p. 304.

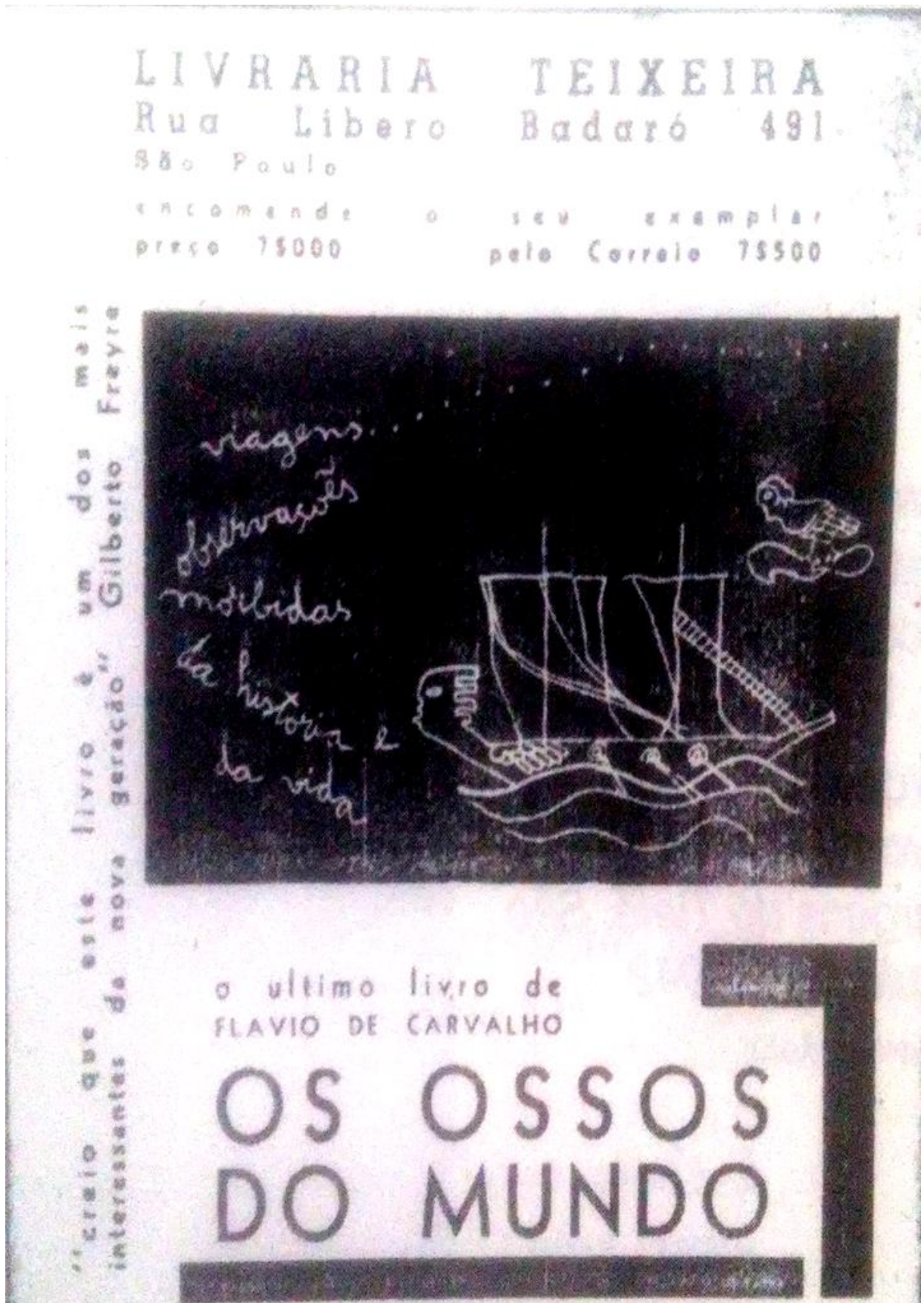


Figura 06. Livro Os ossos do mundo. Fonte: TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: o comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense 1994. s/p.

Encontramos nessas reflexões, uma continuidade teórica que se estende desde os seus primeiros escritos na década de 1930. Metodologicamente, os registros e as impressões de sua viagem a Europa estão muito próximos dos conteúdos da *Experiência n°2*, mais uma vez, a psicanálise e o “complexo de sensações” foram utilizados como ferramentas para suas análises.

Assim, em outro livro de Flávio, o relato de viagens *Os ossos do mundo*, que encontramos mais claramente o segundo momento da metodologia de trabalho que informou o teste realizado na procissão de *Corpus Christi*. Se temos, em primeiro lugar, a experiência experimentação de sensações intencionalmente motivadas, teremos, em segundo, o registro das sensações – registro que praticamente se confunde com a teorização. A escrita como uma espécie de sismografia das sensações, viagem subjetiva.²²⁶

O texto de Flávio, um ensaio sobre as sensações, se inicia a bordo de em um avião. O artista ao perder a sua embarcação que o levaria a Europa, por conta de uma série de desinformações e contratempos, se utilizou deste recurso para alcançar o navio que ainda transitava pela costa brasileira em direção a Recife. O medo foi a sua principal sensação, detalhadamente Flávio descreveu suas impressões, o horário da viagem, a preparação e manutenção da aeronave, as conversas entre piloto e mecânico, o ótimo café na cabine, o voo. A partir de um novo plano o artista passou a atuar sob a perspectiva distanciada da observação, um investigador propositalmente à procura de todo e qualquer estranhamento perceptível.

O ponto de vista elevado permitia contemplar, num só golpe, os afazeres de diversos pequenos mundos cada um destes absolutamente ignorante da existência do outro. A visão aérea parecia multiplicar enormemente a nossa sensibilidade, englobar o mundo dos homens num pequeno esforço mental; com um golpe de vista fazíamos um levantamento geral e simultâneo de todos os afazeres da cidade, o que seria impossível colocados num dos compartimentos da cidade, onde a nossa visão e sensibilidade seriam apenas a do pequeno mundo oriundo desse compartimento. A conquista do ar representa, para o homem, uma enorme ampliação na sua sensibilidade na sua capacidade de perceber e raciocinar.²²⁷

²²⁶ FARIA, Daniel. *Experiência n°2: vertigens sensoriais da política em Flávio de Carvalho*. In. SEIXAS, Jacy; CESAROLI, Josianne; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Tramas do político: linguagem, formas, jogos**. Uberlândia: EDUFU, 2012, p. 350.

²²⁷ CARVALHO, Flávio; LEÃO, Flávia Carneiro; MOREIRA LEITE, Rui (Orgs.). **Os ossos do mundo**. Campinas: Editora UNICAMP, 2014, p. 24.

Atuando como um etnógrafo das sensações, o arquiteto em seus relatos de viagem procurou mapear todas as impressões que a sua posição “distanciada” em relação aos seus diversos objetos pôde proporcionar. Avaliando o cotidiano e as situações fugazes, “[...] Flávio, praticamente não argumenta, apenas se desloca entre impressões, descreve movimentos”²²⁸.

A mesma sensação de medo que surgiu durante a sua *Experiência n°2*, tomou de assalto o artista durante o voo. Com o receio de um desastre fatal, Flávio passou a imaginar as potencialidades de um acidente, seus conhecimentos sobre engenharia, o levaram a raciocinar sobre a estrutura do avião, montando cálculos mentais sobre os possíveis defeitos que causariam a sua morte. Sob a forte sensação de pânico, não havia autocontrole da sua parte, o levando ao desespero. Imóvel, não podia se mover e todos os pensamentos sempre resultavam na sensação de morte. A noção de perigo desapareceu gradativamente durante o seu itinerário, passando por Ilhéus na Bahia, Aracajú em Sergipe e, finalmente, Recife. Posteriormente, além da sua descrição, algumas notas sobre o medo seriam escritas, para Flávio, as sensações de medo se aguçaram por conta dos momentos de fome, concluindo que “a angústia de medo é portanto função de um estado de inferioridade psíquica ou orgânica e a sensação de fome é um estado de inferioridade”²²⁹.

Captando as impressões mais marcantes dos primeiros dias de viagem, Flávio, registrou diversos momentos efêmeros na viagem de navio a Europa, as conversas com os demais passageiros, o seu caminho até Lisboa, a visita ao mosteiro de S. Jerônimo, a sua falta de simpatia pelos turistas, etc. Chegando a Inglaterra, narrou a paisagem urbana de Londres diante da metrópole e refletiu sobre a arquitetura que se diluía em meio à multidão, perdendo os seus significados.

O movimento de Londres é grande a ponto de abafar e se sobrepor completamente à arquitetura; o observador que atravessa as massas de gente, autos e “buses” é fascinado pela torrente de expressões com as quais cruza; as luzes, os cartazes, os anúncios, a torrente humana que se escoia em todas as direções, tudo se sobrepõe. O elemento “vida” de Londres é opressivo e a arquitetura é apenas um acessório insignificante;

²²⁸ FARIA, Daniel. *Experiência n°2: vertigens sensoriais da política em Flávio de Carvalho*. In: SEIXAS, Jacy; CESAROLI, Josianne; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Tramas do político: linguagem, formas, jogos**. Uberlândia: EDUFU, 2012, p. 350.

²²⁹ CARVALHO, Flávio; LEÃO, Flávia Carneiro; MOREIRA LEITE, Rui (Orgs.). **Os ossos do mundo**. Campinas: Editora UNICAMP, 2014, p. 32.

as manifestações da alma e os desejos do povo dominam o ambiente, pelos jornais, pelos teatros e pelo fluxo humano.²³⁰

Registrando a vida noturna, uma infinidade de imagens surge no texto de Flávio. A pluralidade de pessoas diversas que compunham a multidão em trânsito tornam vivas as expressões da metrópole. Flávio continua a narrar fatos diversos: a especulação imobiliária e o aumento do preço dos aluguéis, um orador político antifascista alertando para a necessidade de união e fortalecimento da democracia liberal, as reuniões de artistas que transitam pelos “cais, são vistos nos bares, cafés, pequenos restaurantes e naturalmente nos seus “studios”, e às vezes até mesmo nas escolas de Belas-Artes”²³¹. A visita ao Fitzroy Tavern, um famoso pub da cidade mereceu destaque pelas situações efêmeras próprias dos tempos modernos nas grandes metrópoles:

Ir ao Fitzroy Tavern não é uma função social nem um ato de elegância. Lá estão todas as classes: o *scroc*, o *gangster*, o poeta dissipador, o pintor que não reproduz a natureza, a mulher do pintor, o “tough-guy”, os modelos de artista, a intelectual de óculos e a intelectual sem óculos de cabelos compridos e romântica, o crítico de arte, os grandes jornalistas, a última sensação literária, pianistas, compositores, acrobatas; prostitutas camaradas, aristocratas em busca de sensação, o Oxford *blue*, a mulher decorativa que se compõe exoticamente e que não fala, a ocidental vestida à chinesa e a chinesa à europeia, todos se acotovelam na fumarada espessa e entrelaçados pelo álcool despem as suas almas do pecado inútil da civilização.²³²

Em “As Ruínas do mundo” Flávio retomou as impressões retidas durante o voo de avião: a sua observação distanciada junto à “transparência” que os seres observados – imersos na realidade cotidiana – não conseguem captar são ferramentas críticas que em um museu ou galerias de coleções podem ser exercitadas. As sensações ao contemplar o fruto do desenvolvimento humano são experiências que remontam à experiência estética, ou seja, a abordagem criativa sobre as sensações retidas nessas ruínas que anunciam a história passada.

O observador, em um museu, tem a claridade e a “transparência” do homem em voo; não somente em algumas horas ele penetra em todas as fases que uma civilização levou séculos a desenvolver, mas pode, à vontade, aproximar-se ou distanciar-se dessa civilização, focalizando os

²³⁰ Ibidem, p. 43.

²³¹ Ibidem, p. 44.

²³² Ibidem, p. 46.

detalhes com uma luminosidade super-realista, ou apagando-os numa nebulosa impressionista, e quase abstrata.²³³

Com a citação de Nietzsche: “A história fará as revelações que você merece” Flávio, se colocou a disposição do passado como um interprete de tudo que se acumulou, para ele, não existe a possibilidade de se construir ou destruir algo no presente, sem que se utilize como contraponto a experiência acumulada. Diante do legado da história, o “viajante-experimentador” que busca o seu conhecimento

[...] teria que se deixar levar pelas sugestões, pelas ressonâncias inconscientes da observação, imergindo num outro tempo, arcaico, não mensurável pela física e nem cronológico. Mergulhar numa atmosfera, num clima. Mais intuição poética, portanto, do que neutralidade científica. Mais uma prática mágica, terapêutica, de encantar-se com um objeto-fetiche, de acreditar-se senhor do mundo do que objetividade.²³⁴

Os ossos do mundo, ou as ruínas dos seres humanos, são, portanto, os parâmetros da organização subjetiva da própria humanidade, dispersamente legadas pelas construções materiais. Os resíduos do mundo impulsionam o homem a conhecê-lo e as expressões estéticas, para o artista, contribuem para organizar a sensibilidades e recordações da alma humana:

A pintura não naturalista e particularmente as pinturas expressionistas, super-realistas e abstracionistas são exemplos berrantes da existência de uma “atmosfera” não mensurável pela física moderna. Essas pinturas possuem as recordações mais dramáticas da alma do homem; estão completamente fora da ideia cronológica de tempo, as formas pintadas são animistas, e possuem tão grande carga de sugestibilidade, que vivem e pensam como tudo mais. São formas que pertencem à morfologia dos resíduos mais remotos do mundo, dos resíduos de mundos perdidos, daqueles que só o fundo da alma e uma intensa elaboração poética podem recordar.²³⁵

Flávio narrou também a sua participação nos congressos em Praga. Na ocasião, ele destacou a presença alemã e a “algazarra nazista” utilizando ambos os eventos para fins políticos, contudo, a diversidade de pensamentos diante do evento refreava um pouco as tensões ufanistas nesse momento. Elogioso, o artista destacou os movimentos intelectuais e culturais da então, Tchecoslováquia, Praga,

²³³ Ibidem, p. 51.

²³⁴ FARIA, Daniel. Experiência nº2: vertigens sensoriais da política em Flávio de Carvalho. In. SEIXAS, Jacy; CESAROLI, Josianne; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Tramas do político: linguagem, formas, jogos**. Uberlândia: EDUFU, 2012, p. 353.

²³⁵ CARVALHO, Flávio; LEÃO, Flávia Carneiro; MOREIRA LEITE, Rui (Orgs.). **Os ossos do mundo**. Campinas: Editora UNICAMP, 2014, p. 54.

para Flávio representava, naquele momento uma nação moderna com uma inteligência capaz de produzir uma filosofia atual e excelentes manifestações culturais. Sintomaticamente, em meio às tensões políticas do período que antecedeu a Segunda Guerra, vale destacar o otimismo do líder político do país Eduard Benes (1884-1948) citado por Flávio.

A influência política e cultural proveniente de Paris e Moscou é agora excepcionalmente forte. Benes, que é um verdadeiro otimista, na recepção dos filósofos, no sóbrio e belo palácio Cerny, declarou que não acreditava na iminência de uma guerra e que confiava ainda na diplomacia. Benes acredita na Liga das Nações e a sua grande influência diplomática na Europa de hoje relembra em muita coisa a exercida por Stressman anos atrás. No momento em que escrevo, a Europa agita-se e os acontecimentos não parecem querer demonstrar as crenças oficiais de Benes. As crenças oficiais são quase sempre feitas para a convivência do momento, para uma proteção qualquer à política que passa, e as crenças oficiais expostas em congressos de filosofia possuem ainda menor valor que as outras, porque vagueiam pelo terreno de um certo idealismo que não é observado na realidade da vida e que faz parte do mundo fantasmagórico do homem... do medo que ele tem da vida.²³⁶

Na Tchecoslováquia, o artista identificou o hábito de cantar enquanto expressão cultural cotidiana. Mais uma vez elogioso relacionou essa característica dos habitantes do país com a sua *Experiência n°2* e a forma pela qual, o canto harmoniza e integra socialmente os indivíduos. Esteticamente debateu “O aspecto psicológico e mórbido do que se costuma chamar de arte moderna”, ou seja, a arte expressionista, o cubismo, o dadaísmo, abstracionismo e o surrealismo. Nesse ponto em especial, podemos destacar que, para Flávio, o surrealismo e a sua relação intrínseca com a psicanálise atuam como um “curativo do mundo”:

O surrealismo, aplicando o método psicanalítico de cura – pesca da sujeira da alma nas profundezas do inconsciente o confronto de d’essa sujeira com a psicose correspondente –, criou uma pintura e literatura extremamente fortes e sugestivas, um verdadeiro curativo do mundo. O surrealismo que foi, segundo Tzara, construído sobre os destroços do dadaísmo, se introduz em cena tal uma pomada capaz de ligar e emendar esses destroços de anarquismo Dada. Sendo uma consequência de anarquismo, se apresenta como uma reconstrução, como o contrário do dadaísmo. Após o sangramento e explosivo sadismo do expressionismo e do dadaísmo morto, naturalmente segue-se o período pomada d’esse sadismo. Os surrealistas se encontram sob uma neurose de “consertar” e de “emendar”, eles emendam e são extremamente arqueológicos na sua neurose, a mania de escavação é muito conspícua; às vezes eles se enganam de *strata* durante os seus remendos.²³⁷

²³⁶ Ibidem, p. 68.

²³⁷ Ibidem, p. 93.

Para além da multiplicidade de temas debatidos por Flávio, se torna necessário destacar na sua abordagem, a apreciação proposta por Roger Bastide, “[...] que inverte a apresentação habitual, descrevendo a Europa como exótica [...]”²³⁸, tal aspecto é fundamental para o entendimento de como se precipitam as sensações em sua narrativa que se catalisam pelo estranhamento, ao qual o observador se colocou. As visitas a diversos países do continente, Inglaterra, França, Bélgica, Itália, Checoslováquia, Polônia, Hungria, e Áustria, remontam um panorama das sensações cotidianas em diversos espaços, mais do que uma literatura de viagem, encontramos um transito de impressões e sensações que se apresentam diante das situações mais efêmeras. Para além do relato, há uma junção completa entre os temas do livro e as teorias que o embasam, “[...] em que os dois conjuntos (vertigem ascensional do poder crescente e queda, catástrofe do medo) desdobram-se em situações diferentes durante o trajeto da viagem de Flávio de Carvalho do Brasil à Europa”²³⁹, ou seja, as sensações que corroboram com o sentimento de onipresença – em que o artista observa o outro e a si mesmo nos diferentes lugares – e os momentos em que suas impressões trazem sensações desagradáveis, efêmeras ou de toda a sorte. Diante desse percurso analítico se constrói para nós a representação de um etnólogo que observa o mundo e as suas potenciais sensações.

²³⁸ Ibidem, p. 161.

²³⁹ FARIA, Daniel. Experiência nº2: vertigens sensoriais da política em Flávio de Carvalho. In. SEIXAS, Jacy; CESAROLI, Josianne; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Tramas do político: linguagem, formas, jogos**. Uberlândia: EDUFU, 2012, p. 350-351.

Capítulo 3. O Clube dos Artistas Modernos (CAM) e Os Salões modernistas: o animador cultural nos espaços para a promoção da sociabilidade moderna

3.1 Breve panorama sobre o CAM

Flávio de Carvalho atuou como animador cultural principalmente a partir da fundação do Clube dos Artistas Modernos (CAM) em 1932, destacar sua presença na direção da agremiação é fundamental para compreender o seu papel como artista e crítico na organização da cultura em São Paulo. Sua defesa pela arte moderna no país como porta-voz da antropofagia se definiu pelo engajamento no momento em que assumiu a organização de espaços culturais para divulgação da experiência modernista em São Paulo.

O Clube dos Artistas Modernos foi fundado em novembro 1932 por artistas e intelectuais ligados ao movimento modernista paulistano. A associação foi idealizada e administrada pela iniciativa de Antonio Gomide, Di Cavalcanti, Carlos Prado e Flávio de Carvalho. Com o intuito de formar uma agremiação para os associados que contribuíssem financeiramente com as despesas, o Clube propôs a organização de um novo espaço em benefício dos entusiastas do modernismo artístico, mas que atendia também a um público mais amplo, em diálogo com as demandas sociais do período. As considerações a seguir sobre a atuação de Flávio nesse espaço são justamente pelas contribuições do artista, considerado um dos principais animadores culturais de São Paulo durante a década de 1930.

No final de 1932 duas associações começaram a mobilizar o cenário artístico e intelectual de São Paulo, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) liderada e dirigida por Lasar Segall (1891-1957) e o já citado Clube dos Artistas Modernos (CAM), juntas, elas podem ser compreendidas com grande importância, pois ofereceram espaços para o novo ideário cultural do período. Embora ambas atuassem em prol da arte moderna no país, há uma distinção clara entre os projetos de cada uma, o CAM “[...] surgiu como uma dissidência da Sociedade Pró-Arte Moderna, antes mesmo de ela existir” ²⁴⁰. Diferentemente do CAM, o grupo que atuou na SPAM, muitas vezes, se apresentou de forma elitizada, preservando a

²⁴⁰ FORTE, Graziela Naclério. **Diversão e Arte no Clube dos Artistas Modernos** (São Paulo, 1933), 1ª. Ed. São Paulo, 2014, p. 87.

relação de dependência com seus patrocinadores (mecenas²⁴¹), políticos e membros da elite que financiavam o desenvolvimento artístico e cultural em círculos sociais fechados. Segundo Graziela Naclério Forte, diferente da Sociedade Pro-Arte Moderna, não havia no CAM:

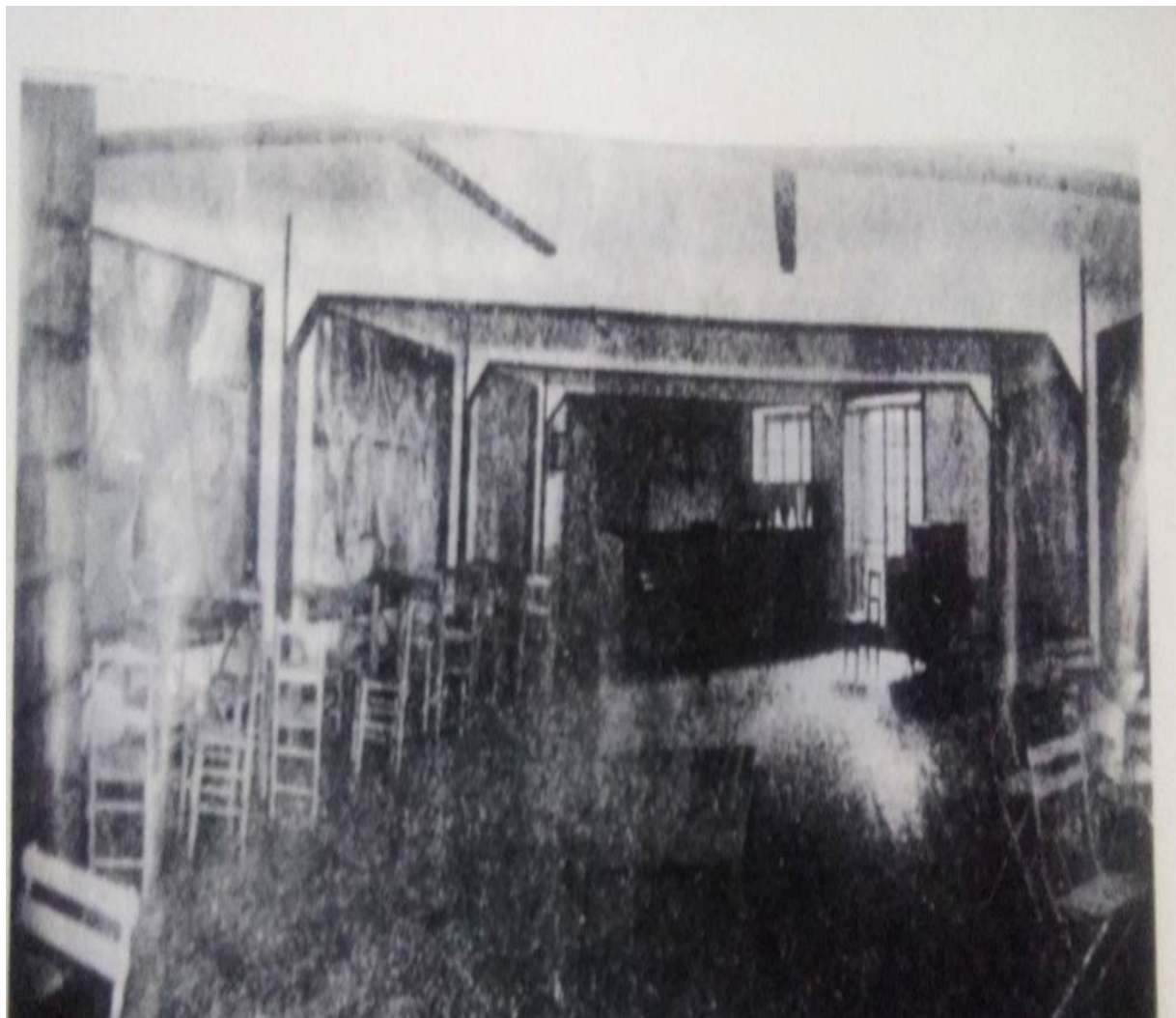


Figura 07. Salão do Clube dos Artistas Modernos em 1933. Fonte: TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: o comedor de emoções**. São Paulo: Brasiliense 1994. s/p.

²⁴¹ Cf. MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Para Sérgio Miceli (2003) muitos artistas da geração de modernistas que atuaram nos anos 1920 em São Paulo tiveram a oportunidade de apreender e conhecer fora do país os principais aspectos da estética moderna, financiados, evidentemente, pelo mecenato e colecionadores da elite paulistana. Tal fato corroborou para a formação do grupo incipiente de artista que passou a atuar em São Paulo, principalmente a partir de 1922. O vínculo financeiro preexistente na relação entre artistas e mecenas paulistanos, tese de Miceli, deu a tônica das possibilidades e dos limites estéticos a que estavam suscetíveis os seus trabalhos artísticos, muitas vezes, determinados e submetidos aos juízos de valor de uma clientela local avessa à perspectiva moderna nas artes.

[...] mecenas e nem sócios-doadores; vivia-se do valor arrecadado com as mensalidades mais a soma da bilheteria de alguns eventos abertos a todos os interessados. Para que a arte vivesse autônoma e independente dos mecenas, o novo público deveria ser formado por um grupo de pessoas (não necessariamente da elite) capazes de entender e consumir a arte moderna,²⁴² garantindo assim, a autonomia ideológica e financeira dos artistas.²⁴²

A continuidade do projeto vislumbrado pela *Semana de Arte Moderna* em 1922 e a atuação de um grande número de artistas e intelectuais definiu os contornos dessa segunda geração de modernistas que, em grande medida, puderam ampliar suas manifestações artísticas. Na cidade paulistana, o CAM, deu abertura para temas e discussões políticas e estéticas que a SPAM não considerou relevantes, promovendo diversos ciclos de palestras e conferências para os seus agremiados²⁴³.

Como já mencionado, a atuação de Flávio de Carvalho no Clube nos mostra a importância de sua produção em parceria com outros artistas. O arquiteto, artista plástico, dramaturgo, teórico e crítico de vários aspectos da cultura, etc., refletem na forma com a qual conduziu a agremiação. Para Rui Moreira Leite (1987), a associação marcou um novo tipo de interação entre diversos grupos, consolidando novamente em São Paulo, um ambiente de efervescência artística, muito mobilizado pelo diálogo de diversas tendências políticas e socioculturais. Tais aspectos coincidem com a atuação de Flávio na direção da agremiação em parcerias diversas, estabelecendo, portanto, um espaço original para as atividades e manifestações estéticas, discussões teóricas, debates políticos e festividades diversas.

Para compreender a importância do papel desempenhado pela associação é preciso remontar à cidade provinciana de São Paulo de então, com poucos lugares de reunião, além das redações de jornais, cafés e restaurantes. Se excluirmos os anarquistas que promoviam encontros em clubes operários, animados por representações teatrais e edição de jornais de circulação dirigida, os demais grupos políticos organizados limitavam sua atuação aos canais tradicionais. O Clube dos Artistas Modernos veio propiciar não só a alteração deste quadro, mas o encontro das diversas tendências em um espaço comum²⁴⁴.

²⁴² Ibidem, p. 444.

²⁴³ MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987.

²⁴⁴ MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p. 32.

Com a função de divulgar pela imprensa as atividades do grupo, Flávio era figura recorrente nos principais periódicos do período, se posicionando e divulgando a programação semanal que por pouco mais de um ano atendeu a cidade de São Paulo. Os associados podiam participar de atividades orientadas pelas comissões de Pintura; Escultura; Arquitetura; Literatura; Imprensa; Estudos Gerais; Festa e Música e Teatro. Posteriormente, o *Teatro da Experiência* foi fundado – aspecto importante que marcou a atuação do artista no CAM –, ganhando bastante destaque nas ações culturais ao propor um “centro de experimentação da linguagem cênica”²⁴⁵. A partir daí, Flávio se debruçou na organização de um espaço apropriado onde, segundo ele, “[...] seria um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial da pesquisa [...]”²⁴⁶. O *Bailado do Deus Morto*, peça redigida e dirigida por Flávio que combinava a dança, o canto, efeitos e iluminação sobre figurinos e máscaras de alumínio, chocou a sociedade de São Paulo por expor à sua crítica a religião. Recebida negativamente pelos setores católicos de São Paulo, a peça sofreu censura pela delegacia dos costumes que considerou ofensiva a experiência estética que tinha a intenção de encenar um ritual com a morte do Deus cristão.

Nesse momento, nos meses finais de 1933, a agremiação já apresentava um nítido desgaste interno e em fevereiro de 1934 se dissolveu com o último baile de Carnaval organizado pela equipe diretora.

[...] tornou-se evidente que não havia mais condições de sobrevivência para uma associação como aquela. As facções se digladiavam pelo controle do espaço, a polícia - em especial a partir do episódio do Teatro da Experiência – passou a acompanhar de perto o desenrolar das atividades.²⁴⁷

As atividades semanais proposta pela direção do Clube que foram oferecidas durante todo o ano de 1933 tiveram, segundo Moreira Leite, três momentos:

No primeiro, dominaram os eventos musicais combinados a espetáculos de dança e humor. A este seguiu-se o período das exposições de Kaethe Kollwitz, de cartazes e de desenhos de loucos e crianças às quais já se

²⁴⁵ MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho: O artista total**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008, p. 120.

²⁴⁶ MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p.48.

²⁴⁷ Ibidem, p. 33.

intercalavam as conferências, que marcaram o último período, reinando absolutas até o fim do ano.²⁴⁸

A programação inicial que possuía um viés artístico, expresso pelos painéis pintados nas paredes do salão por Antonio Gomide, Di Cavalcanti, Carlos Prado e Flávio de Carvalho; por apresentações musicais e espetáculos de dança, gradativamente assumiu um caráter político. Segundo Graziela Naclério Forte,

Assim como o debate estético marcou o início do projeto de vanguarda brasileira e a década seguinte caracterizou-se como uma fase política, a mesma tendência foi por nós detectada dentro da programação do Clube de Artistas Modernos: ela começou voltada, quase exclusivamente, às atividades artísticas de afirmação da produção modernista e no semestre seguinte, a agenda abriu espaço para os temas políticos, de esclarecimento e divulgação da União Soviética.²⁴⁹

A abertura para discussões diversas trouxe para o debate militantes políticos, diversificando o espaço de atuação da agremiação. Dos “anarquistas aos stalinistas do Partido Comunista –, passando pelos trotskistas e membros da esquerda independente”²⁵⁰, o CAM garantiu a pluralidade de ações, não restritas apenas ao campo cultural. Esta aproximação com temas políticos se deu, em grande medida, pela recorrente presença de intelectuais e artistas engajados, tais como Caio Prado Jr. e Mario Pedrosa que, inclusive, apresentaram diversas conferências durante o período de atividade do clube. Segundo a historiadora Graziela Naclério Forte (2014), os debates promovidos atraíram a atenção também da polícia política do período e de membros do movimento integralista interessados em combater ações ideologicamente voltadas para o debate da esquerda.

A programação do ano de 1933 contou ainda com expressões do folclore brasileiro, assim como espetáculos de danças e humor, eventos musicais que transitavam com facilidade entre a música erudita moderna e popular, apresentações de canções,

²⁴⁸ Ibidem, p.39

²⁴⁹ FORTE, Graziela Naclério. **Diversão e Arte no Clube dos Artistas Modernos** (São Paulo, 1933), 1ª. Ed. São Paulo, 2014, p. 219-220.

²⁵⁰ MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p.32.

[...] de sambas e músicas populares em voga, difundidas pelo recém-criado rádio, o qual recebia investimentos da indústria discográfica e vinha agradando as camadas médias e baixas da população.²⁵¹

No segundo semestre, um ciclo de exposições sobre a União Soviética com as palestras de Mario Pedrosa e Tarsila do Amaral também foi realizado. Merece destaque também a exposição intitulada “Mês das Crianças e dos Loucos”, evento organizado por Flávio em parceria com o psiquiatra Osório Cesar no dia 28 de agosto de 1933. Esta intervenção artística coletiva realizada por crianças de escolas públicas e por internos do Hospital Psiquiátrico do Juqueri em São Paulo foi um marco no reconhecimento do valor estético do desenho da criança e da produção artística e expressiva de pacientes diagnosticados/patologizados com problemas psiquiátricos no Brasil: uma das mais importantes iniciativas sociais do Clube dos Artistas Modernos (CAM), que teve relevantes repercussões entre profissionais envolvidas no campo das artes, do ensino de arte e da psicologia e psiquiatria.

Conforme visão dos modernistas, os loucos e as crianças, assim como os índios, têm suas consciências livres, não presas aos condicionantes da sociedade burguesa. Eram as manifestações utópicas do projeto modernista e representavam a consciência do homem novo, segundo a ideologia de esquerda. Podemos encontrar no movimento surrealista, a origem para este complexo debate, o qual propunha a transformação do homem através da libertação das forças do inconsciente.²⁵²

A exposição de desenhos e pinturas se somou a uma série de conferências sobre o tema, divulgando amplamente o papel da psicologia e da psiquiatria na produção estética modernista. A programação do CAM se justificou, ainda, segundo Naclério Forte, pela intenção

[...] de buscar a adequação de tendências culturais pertinentes ao início da década, isto é, não bastava simplesmente promover a divulgação da arte, tinha de atrair interessados pela arte moderna. Para tanto, foi criado um projeto cultural amplo, abrangendo sessões musicais, danças, bailes de carnaval, conferências, apresentações teatrais, jantares de homenagem e exposições em menores proporções.²⁵³

²⁵¹ Ibidem, p. 441.

²⁵² FORTE, Graziela Naclério. **Diversão e Arte no Clube dos Artistas Modernos** (São Paulo, 1933), 1ª. Ed. São Paulo, 2014, p. 163.

²⁵³ MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p.70.

Outro aspecto importante da programação mais abrangente do Clube foi a organização dos bailes de Carnaval de 1933 e 1934 que procuraram atrair a sociedade paulistana para as atividades da agremiação, com o objetivo de “[...] arrecadar recursos financeiros que seriam revertidos nas despesas de aluguel ou no início de novas atividades como o Teatro da Experiência.”²⁵⁴.

Em uma problematização mais atenta ao papel do CAM, Não podemos deixar de estabelecer a sua relação com A Semana de Arte moderna que ocorreu dez anos antes. Para o professor Francisco Alambert (2002) houve a atualização do projeto modernista que ainda se apresentava vivo no imaginário social durante esse período, com isso uma reorganização ou “rotinização” do modernismo artístico em São Paulo, de alguma forma se efetivou. Alambert definiu o “multiartista” Flávio de Carvalho como a representação da “Semana encarnada”, capaz de colocar novamente em prática, anos depois, o que já havia sido feito pelos veteranos artistas modernistas, contudo, engajado politicamente à esquerda no debate entre arte e política.

O CAM era a Semana funcionando por outros meios, e sobretudo muito mais à esquerda. No CAM, anarquistas, sindicalistas e marxistas falaram discursaram, expuseram e panfletaram. De *performance* aristocrática, em 22, passava-se agora, em 32, a *performance-comício*. O rápido fechamento do CAM tem mais a ver com isso do que com as estripulias morais ou experimentais que até hoje lhe trazem fama²⁵⁵.

3.2 O Clube dos Artistas Modernos (CAM) pela imprensa de São Paulo

Uma das primeiras notícias apresentadas pela imprensa sobre o Clube dos Artistas Modernos foi uma entrevista com o grupo organizador. Antonio Gomide, Di Cavalcanti, Carlos Prado e Flávio de Carvalho apresentaram ao jornal *Diário da Noite* as intenções da agremiação, sua localização – Rua Pedro Lessa, 2 –, e sua finalidade que previa entre outras coisas a: “[...] reunião, modelo coletivo, assinatura das melhores revistas sobre arte, manutenção de um pequeno bar, conferências e exposições, formação de uma biblioteca sobre arte, defesa dos interesses da

²⁵⁴ FORTE, Graziela Naclério. **Diversão e Arte no Clube dos Artistas Modernos (São Paulo, 1933)**, 1ª. Ed. São Paulo, 2014, p. 122.

²⁵⁵ ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). **Revista USP**, São Paulo, n.94, p.107-118, Junho, Julho, Agosto 2012, p. 111.

classe”²⁵⁶. Para ilustrar a notícia, uma fotografia com os modernistas organizando o espaço do clube e elaborando painéis artísticos para a decoração. Cada qual com os seus argumentos, os artistas declaram ao jornal as suas expectativas, segundo Gomide:

Trata-se de um clube de gente independente de preocupações dirigidas num sentido claro. Queremos reunir os elementos novos, pela cultura e pela inteligência,²⁵⁷ que com simpatia mutua manterão uma sociedade de arte moderna²⁵⁷

Já, para Di Cavalcanti, com um tom contraditório e mais realista sobre o papel do Clube:

Não queremos incentivar a arte moderna nem coisa nenhuma. Este clube é um clube, apenas, tão somente um clube. Podia ser um clube de choferes. Podia ser de carroceiros ou de tecelões. Mas é um clube de artistas modernos. E assim não pode se incumbir de programas educacionais, de tendências para a direita ou para esquerda. O clube viverá como um clube, realizando sua finalidade de recrear o espírito de seus sócios, de dar-lhes o conforto de uma reunião e solidariedade sem objetivos transcendentais. É só.²⁵⁸

Omitindo-se de uma opinião mais elaborada, Carlos Prado não cedeu entrevista, se limitando a uma pequena declaração, em que afirmou não precisar de publicidade. Flávio de Carvalho, por sua vez, assumiu um tom universal sobre as suas expectativas, declarando com entusiasmo as iniciativas que seriam tomadas pelo clube e, ressaltando, também, a condição moderna do seu tempo que exigiam esforços para um debate sobre os problemas da arte moderna.

Este clube não tem limites dentro destas paredes claras. Vivemos no mundo, e num mundo hoje estreitamente ligado pela radiotelefonia, pelo telefone, pela aviação, pela Graf Zepelim. Embora o Brasil seja um dos países mais longínquos da terra eu penso que nós devemos centralizar em São Paulo, neste clube, um intercâmbio de informações e de realizações com todos os meios cultos universais, com os seus intelectuais e artistas. A série de conferências que nós anunciamos incluirá nomes estrangeiros que terão de descobrir a América e o Brasil, aqui. Convidaremos Picasso,

²⁵⁶ TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: o comedor de emoções**. São Paulo: Brasiliense 1994, p. 131.

²⁵⁷ CARVALHO, Flávio de. Clube dos Artistas Modernos. **Folha da noite**. s/p. dez. 1932. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_2, Acesso em 09/2014.

²⁵⁸ CARVALHO, Flávio de. Clube dos Artistas Modernos. **Folha da noite**. s/p. dez. 1932. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_2, Acesso em 09/2014.

Convidaremos Chagall, convidaremos até o diabo, conferências, debates, exposições, revistas, tudo!²⁵⁹

Já, no início de 1933, a imprensa noticiou um convite aos artistas, associados ou não, mas com tendências modernas a utilizarem o espaço do clube. Disponibilizando modelos contratados para o trabalho dos artistas, o CAM ofereceu atividades semanais, em determinados horários e com a orientação dos membros que compunham as comissões, a comissão de pintura, em questão, estava “[...] a cargo de Annita Malfati, Tarsila do Amaral e Noemia Mourão”.²⁶⁰

Amplamente divulgado, o carnaval de 1933, supracitado acima, foi festejado no CAM e bastante frequentado. Um animado baile à fantasia foi preparado pela comissão de festas sob a responsabilidade de Yolanda Prado Amaral, dona Babi Cerquinho Prado e dona Beatriz Gomide. Segundo noticiou o jornal *Folha da Noite* de 19/01/1933: “reina grande animação em torno dos preparativos e a festa dos artistas modernos muito promete. Estão incluídos no programa diversos números de dança e outras atividades próprias à ocasião”²⁶¹. Na iniciativa de diversificar e animar as comemorações do carnaval em São Paulo, a imprensa, qualificou positivamente as iniciativas dos artistas modernos de São Paulo, na mesma data o *Diário da Noite*, declarou a necessidade de se promover eventos para manter os foliões na cidade paulistana.

Fizemos, ontem, um apelo à população paulista. O Carnaval precisa ser festejado, como merece. O povo desta Capital e deste Estado, a exemplo do que faz o Rio de Janeiro, desde já, distender os seus membros preguiçosos, e se aprestar para as festas que se aproximam. É questão até do próprio interesse. É não consentir que os foliões que existem nesta terra – e o seu número é considerável – se evadam este ano de S. Paulo. Para isso preparemos com urgência um terreno abundante de festas e de interesses.²⁶²

O *Jornal do Estado* divulgou uma expressiva matéria a respeito do “Mês dos loucos e das crianças” realizada no CAM, outro tema com grande repercussão na imprensa de São Paulo. Com o título “A arte dos loucos e vanguardistas”, a matéria

²⁵⁹ CARVALHO, Flávio de. Clube dos Artistas Modernos. **Folha da noite**. s/p. dez. 1932. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_2, Acesso em 09/2014.

²⁶⁰ CARVALHO, Flávio de. Clube dos Artistas Modernos. **Folha da noite**. s/p. dez. 1932. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_2, Acesso em 09/2014.

²⁶¹ CARVALHO, Flávio de. Clube dos Artistas Modernos. **Folha da noite**. s/p. jan. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_3, Acesso em 09/2014.

²⁶² CARVALHO, Flávio de. Clube dos Artistas Modernos. **Diário da noite**. s/p. jan. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_3, Acesso em 09/2014.

fez a cobertura da palestra do Dr. Osório Cesar sobre a exposição de desenhos e esculturas. Com uma apresentação da teoria freudiana, a palestra se centrou na relação entre arte e psicanálise, ressaltando a necessidade de uma nova relação com o belo, promovida pela estética moderna, segundo a matéria do jornal que em seu esforço educativo buscou definir a função da estética moderna:

A arte vanguardista, nas suas criações mais arrojadas de pintura e escultura, apresenta certas aberrações de forma. É uma arte essencialmente cerebral. Se estudarmos a arte dos alienados, verificamos nas suas criações monstruosidades, aberrações e fantasias à primeira vista inexplicáveis. Entretanto, como na concepção moderna de estética de vanguarda, os desenhos e esculturas de loucos constituem um verdadeiro livro aberto que revela semelhanças psicologicamente notáveis com certas obras de simbolismo artístico.²⁶³

Osorio Cesar, médico do Hospital psiquiátrico do Juqueri foi esposo da artista Tarsila do Amaral e colaborou com as discussões estéticas no clube, aproximando-as da sua área de atuação. Durante o mês de agosto, além da exposição de desenhos e esculturas, a série de conferências conduzida pela agremiação e divulgada pelos principais periódicos da época contou, segundo a programação, com as palestras: *Psicanálise dos desenhos dos psicopatas* do Dr. Durval Marcondes, a interpretações de desenhos de crianças do Dr. Pedro Alcantara Machado, *O louco sob o ponto de vista da psicologia geral* do Dr. Fausto Guerner, *Marcel Proust literariamente e psicanaliticamente* do Dr. Neves Manta e a participação do Dr. Raul Malta em uma conferencia sobre a loucura. Para finalizar o evento, ocorreu a realização de um recital, intitulado *A noite dos poetas loucos*²⁶⁴

As teorias de Sigmund Freud, ainda pouco conhecidas no Brasil eram apresentadas no noticiário com entusiasmo, ressaltando o caráter inovador da agremiação e a positiva iniciativa em construir um espaço para debates sobre temas que tinham repercussão mundial.

Acontecimento novo, este no mundo artístico brasileiro. Corresponde ao programa cultural avançado do clube laboratório de experiências que tem prestado grande benefício ao desenvolvimento cultural de S. Paulo. A novidade da iniciativa é tal que deve levar à sede do CAM, à rua Pedro Lessa, 2, muita gente, principalmente dos nossos círculos intelectuais e artísticos a qual não poderá perder a oportunidade de assistir um certame

²⁶³ CARVALHO, Flávio de. Clube dos Artistas Modernos. **Jornal do Estado**. s/p. ago. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_96, Acesso em 09/2014.

²⁶⁴ Idem.

raro como o que se inicia, com a colaboração de ilustres especialistas não só de S. Paulo como do Rio.²⁶⁵

Entrevistado pelo *Diário da Noite*, Flávio de Carvalho se dispôs a esclarecer os propósitos em reunir uma conferência com tal perspectiva ao público do clube. A matéria ressaltando as contribuições do debate para o desenvolvimento da ciência no país apresentou uma breve análise do artista sobre a exposição das obras no CAM, Flávio avaliou a singularidade dos trabalhos, ressaltando também a importância estética, segundo ele.

Os desenhos das crianças, quando não são estupidamente controlados pelos professores, tem uma importância que ainda não apreendemos bem. Porque traz para a nossa meditação todo o drama anímico dos homens das cavernas, do *epithencatropus erectus* e a magnífica agitação de uma fauna incrível, que mal podemos visualizar e acreditar. E os desenhos dos alienados indicam o caminho para encontrar a gênese da tortura imensa que sacode a alma do louco...²⁶⁶

Os jornais *Jornal do Estado*, *Diário da Noite* e *Folha da Noite* em matérias dedicadas a conferência do Dr. Pedro Alcantara Machado destacaram a orientação pedagógica da palestra que foi muito aplaudida pelos participantes. A análise dos desenhos de crianças procurou abordar aspectos da psicologia infantil e a sua relação com o domínio do material artístico para a expressão estética das crianças. A *Folha da noite* de 14/09/1933 apresentou mais detalhadamente os tópicos da apresentação, não deixando de destacar que, segundo Pedro Alcantara, havia a necessidade de reavaliar o método de ensino do desenho nas escolas, adequando as capacidades de expressão do desenho as necessidades diárias²⁶⁷.

Todas as conferências do clube foram amplamente divulgadas nos principais periódicos do período, sempre expondo a novidade dos temas como a loucura, psicanálise, educação e análise estética, psicologia infantil, psicopatologização e psicoterapia, arte de vanguarda, etc. Assim, a iniciativa do CAM foi entendida positivamente pela imprensa do período que destacou a contribuição da agremiação no desenvolvimento artístico e intelectual de São Paulo.

²⁶⁵ CARVALHO, Flávio de. Clube dos Artistas Modernos. **Diário da noite**. s/p. ago. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_96, Acesso em 09/2014.

²⁶⁶ CARVALHO, Flávio de. O mez dos alienados e das creanças no C.A.M. **Diário da noite**. s/p. ago. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_99, Acesso em 09/2014.

²⁶⁷ CARVALHO, Flávio de. Interpretação dos desenhos das crianças e seu valor pedagógico. **Folha da noite**. s/p. ago. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_105, Acesso em 09/2014.

O Clube dos Artistas Modernos obteve, assim, ontem, uma brilhante vitória, laboratório, que é, de variadas experiências e centro de divulgação cultural e artística, merecendo, por isso, cada vez, mais o apoio dos intelectuais, dos artistas e da sociedade em geral.²⁶⁸

O teatro moderno ganhou espaço no cronograma do clube, repercutindo também na imprensa paulista. Durante o ano de 1933 foram muitas as intervenções a favor do desenvolvimento de uma experiência estética moderna no campo das artes cênicas: “continuando a dar execução ao seu programa, cujo principal objetivo é intensificar entre nós e em todo o país o gosto pela arte moderna em todas as suas manifestações.”²⁶⁹ Flávio de Carvalho conduziu grande parte dos debates que culminaram com a criação do *Teatro da Experiência*, não se abstendo de esclarecer a sociedade paulistana, em diversos jornais, a importância de sua iniciativa.

Chamado para debater no CAM sobre tal tema, o escritor e dramaturgo Henrique Pongetti compareceu para uma avaliação sobre o teatro nacional. Ao jornal *Folha da Noite* de 28/01/1933 Pongetti, por intermédio de Flávio de Carvalho foi entrevistado um dia antes da sua exposição. Na matéria apresentada pelo jornal, o escritor fez uma avaliação do processo de produção de um filme, a partir do cinema estadunidense, se demonstrando um entusiasta dos Estados Unidos e da sua organização social. Já sobre a sua conferência no clube, o escritor demonstrou a expectativa de apresentar um panorama realista do teatro no Brasil “com as suas intrigazinhas de bastidores. E a sua lamentável mediocridade”²⁷⁰. Em análise da importância dos três grandes nomes do teatro nacional do período: Leopoldo Fröes, Procópio Ferreira, e Raul Roulien, duras críticas foram lançadas aos dois primeiros. Entre a afirmação da mediocridade da arte produzida por Fröes e o respeito por Roulien – “[...] o único que conseguiu fazer arte no Brasil. E despertar o interesse do público, pelo ator.”²⁷¹ – Pongetti, de forma muito depreciada, lançou a polêmica ao atacar Procópio pro meio da seguinte afirmação:

²⁶⁸ CARVALHO, Flávio de. Interpretação dos desenhos das crianças. **Jornal do Estado**. s/p. ago. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_104, Acesso em 09/2014.

²⁶⁹ CARVALHO, Flávio de. O teatro moderno visto por Henrique Pongetti. **Folha da noite**. s/p. jan. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_6, Acesso em 09/2014.

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ Idem.

Ninguém se lembrou, nem ele mesmo, de tirar o talento porventura existente dentro das fossas nasais. Continuou a ser um nariz. Entretanto, poderia ter progredido, evoluído. Mas Procópio tem preguiça de progredir. Conquanto, possua elementos, para isso. É verdade que tem conseguido alguma coisa: sustenta há nove anos mais ou menos uma companhia. Foi o único no Brasil, que realizou um empreendimento assim. É pena que Procópio se limite a representar papéis de cujo desempenho tenha a certeza certa de que não se sairá mal. Deveria estudar. E procurar subir. Ainda: é muito egoísta. Porque, até agora, não fez uma tentativa de arte verdadeira? Porque não sacrificou um pouco da bilheteria? E anda cortando peças de valor, para fazer-lhes em éstos plebeus. Procópio acostumou-se à gargalhada do público. Interpreta o silêncio como pateada. Por isso quer fazer com que o público gargalhe... Não conseguiu subir além do nariz.²⁷²

Por sua vez, Procópio Ferreira em sua defesa falou a *Folha da Noite* de 31/02/1933 sobre as polemicas afirmações de Pongetti, criticando a deselegância do crítico contra a memória de Leopoldo Fröes para o teatro nacional, falecido em 1932. Sobre as declarações,

Deixei de crer na fantasia e na mentira, para dar crédito, unicamente, a verdade. Eu sei que, no fundo Pongetti reconhece, em mim algum, algum valor. A realidade é que ele que conquistar a glória, demolindo. Também já fui assim. Consegui alguma coisa. Mas, quase sempre, no final das contas, vinha a “revanche”. Então, justamente quando me julgava vencedor, de um instante para outro, não raras vezes, tornava-me vencido. Não é processo recomendável, não. Demais, só admito que admito que a gente pode sobrepujar a outrem, quando tenha maior valor. Não há convencimento da minha parte, mas ao que parece, o julgamento do público, a propósito, talvez não viesse a ser muito favorável a Henrique Pongetti.²⁷³

Observamos a partir das críticas de Pongetti e da celeuma gerada com Procópio Ferreira, uma pequena mostra do desgaste em torno da discussão sobre a definição de arte dentro do teatro nacional durante os anos 1930. Aspirando a novidade, visto que o teatro moderno não foi um tema privilegiado pela *Semana de Arte Moderna* em 1922, tal debate ganhou novos contornos pela iniciativa de Flávio de Carvalho e do Clube dos artistas modernos com a criação do *Teatro da Experiência*. À *Folha da Noite* de 14/11/1933 Flávio declarou sobre as suas intenções,

O que será o “Teatro de Experiência” Um centro de pesquisas para o teatro, no dizer do sr. Flavio de Carvalho – Um laboratório adequado às psicoses da idade da máquina – Os autores e os atores do Teatro da Experiência²⁷⁴

²⁷² Idem.

²⁷³ CARVALHO, A Folha da Noite quis ouvir Procópio Ferreira. **Folha da noite**. s/p. jan. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_7, Acesso em 09/2014.

²⁷⁴ CARVALHO, Flávio de. O que será o Theatro da experiência?. **Folha da noite**. s/p. set. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_122, Acesso em 09/2014.

Inaugurado no dia 15/11/1933, a princípio, o teatro que deveria se chamar Teatro de Vanguarda, se tornou pela ação do artista, um espaço para a cosmovisão moderna dentro da dramaturgia. As expectativas do artista noticiadas pela imprensa diziam que o teatro,

É apenasmente um centro de pesquisas para o teatro, é um laboratório onde serão feitas observações em torno da ideia de criar um novo teatro para o Brasil e o mundo. Não queremos reformar o teatro mas sim demolir os velhos deuses, construindo uma nova estrutura idealística, capaz de dirigir as indecisões do mundo moderno.²⁷⁵

Atuando segundo a dinâmica de um laboratório, a experimentação e o teste de novas linguagens, recursos sonoros, iluminação, etc., foram fundamentais para a condição de um teatro moderno, aberto as possibilidades de manifestação artística dentro do campo da dramaturgia, nesse sentido, o artista contribuiu para a organização de um espaço inovador no desenvolvimento do teatro nacional. Antevendo as polêmicas que surgiriam com a sua atuação no teatro, Flávio declarou de forma persistente a importância de poder atuar livremente, sem o risco de sofrer censuras. A encenação do ousado *Bailado do Deus Morto*, que ocorreria alguns dias após a fundação do teatro no CAM, causaria muitos transtornos aos organizadores e idealizadores do bailado.

O Teatro da Experiência é um laboratório e, portanto, não pode estar sujeito à censura das coisas. Como pode um laboratório ser censurado? Como fazer observações em torno de uma nova ideia, debaixo de uma censura qualquer? É tão ridículo quanto submeter as teorias da propagação da luz a uma censura policial. Um laboratório de teatro, em base, nada difere de um laboratório de química ou de física. O espírito que dirige deve estar aberto a todos os fenômenos. Observar significa aprender e calcular. O Teatro da Experiência será um centro de observação e de pesquisas para criar coisas novas.²⁷⁶

Transformando-se num polêmico caso policial repercutido pela imprensa de São Paulo, *O Bailado do Deus Morto*, foi impedido de ser encenado no Teatro da Experiência. Para Flávio, o bailado representou a

[...] primeira experiência no sentido de revolucionar as teorias de bailados. É uma criação do Teatro da Experiência, coisa inteiramente nova, um bailado

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ Idem.

com monólogos e diálogos onde a orquestra de instrumentos africanos dança juntamente com os bailadores.²⁷⁷

Entretanto, para a delegacia dos costumes de São Paulo, isso representou um atentado contra a moralidade cristã, exigindo que o texto original da peça fosse enviado para polícia, a fim de ser submetido à censura. Os jornais *Folha da Noite* e *O dia* divulgaram amplamente o caso, comparando a nova polêmica do bailado à realização da *Experiência n°2*

[...] o doutor Costa Netto, delegado de Costumes mandou um de seus inspetores prevenir o diretor do teatro de que o espetáculo estava proibido por que a peça não havia passado pela Censura. Os espectadores não gostaram. Um deles chegou mesmo a mandar um recado ameaçador à autoridade. Diante disso, o dr. Costa Netto acompanhado de guardas civis e inspetores foi à rua Pedro Lessa, 2 onde o espetáculo se realizava. Conversou com o sr. Flávio de Carvalho durante algum tempo, ficando resolvido que se faria, imediatamente uma exibição especial para a polícia.²⁷⁸

O Dia de 17/11/1933 entrevistou o delegado Costa Netto, responsável pela censura ao artista na notícia intitulada: “O Teatro da Experiência às voltas com a policia! O delegado de Costumes, que proibira o espetáculo, concordou que ele se realizasse, assistiu-o e parece que gostou...”²⁷⁹. Após alguns dias, alguns jornais de São Paulo passaram a pressionar as autoridades para liberação do texto, diferentemente do jornal *A Platéia* que lançou duras críticas ao que chamou de um “atentado ao decoro público”²⁸⁰. Flávio de Carvalho, por sua vez, iniciou uma mobilização dos artistas e intelectuais de São Paulo para coibir a ação da polícia contra o Clube dos Artistas Modernos e o Teatro da Experiência.

[...] o jornal *Diário da Noite*, para pressionar as autoridades policiais a assinarem o alvará de licença para peça continuar a ser encenada, publicou um artigo contendo três opiniões sobre o *Bailado*. Na primeira delas, o jornalista Geraldo Ferraz perguntou ao Dr. Costa Netto se ele havia gostado. Maliciosamente respondeu que sim e seria preciso o visto da censura que ainda não havia dado. Na sequência, o Coronel Luiz Alves,

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ CARVALHO, Flávio de. O Theatro da Experiencia ás voltas com a policia! O delegado de Costumes, que prohibira o spectaculo, concordou que elle se realizasse, assistiu-o e parece que gostou... *O Dia*. s/p. nov. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE-FC_Ab2_125, Acesso em 09/2014.

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ Idem.

presidente da Associação Comercial e a bailarina Chinita Ulman declararam ter gostado muito do espetáculo.²⁸¹

Na cobertura de toda a confusão, o jornal, já citado, *O Dia* declarou que a intervenção policial foi decorrente das “[...] reclamações contra a escabrosidade das representações do Clube dos Artistas Modernos, atentatórias dos nossos foros de cidade civilizada [...]”²⁸². Durante a encenação do bailado, foram enviados inspetores para proibir que o espetáculo continuasse. Flávio de Carvalho, ainda segundo a cobertura do jornal *O Dia* se manifestou prontamente, junto com os sócios presentes na agremiação, protestando contra a atitude da delegacia dos costumes e a favor da liberdade de expressão.

Nós conseguimos a reunião da Constituinte não foi para cercear a liberdade de pensamento, através de uma manifestação artística e intelectual qual seja o Teatro da Experiência. O nosso Club está registrado na policia e temos alvará para realizar aqui, espetáculos para os sócios.²⁸³

Diante dos protestos, os inspetores não reagiram, cabendo a eles recorrer à intervenção do próprio delegado. Com um contingente maior, composto por inspetores e guardas civis, o delegado Costa Netto foi recebido pelos diretores do Clube dos Artistas Modernos comunicando que o bailado deveria ser transferido para outra data, a fim de que a peça pudesse ser avaliada. Contudo, Flávio de Carvalho, segundo o periódico protestou violentamente aos berros contra o delegado, afirmando,

A Constituição que vai ser votada e as demais leis em vigor nos garantem a liberdade de pensar, escrever e representar o que bem entendemos! É uma inominável violência policial, proibir-se a representação de uma peça teatral requintadamente artística, tal como “O bailado do deus morto”. Se houve jornais que criticaram, taxando de imoral a nossa peça, outros fizeram a sua apologia... [...] Se a policia quer defender o decoro de parte da população, proibindo a representação da inocente peça, atentará contra os direitos da outra parte, dos que assistiram e aplaudiram o “Teatro da Experiência”.²⁸⁴

Por fim, o artista convenceu o delegado a se juntar a sala repleta de espectadores que esperavam para assistir o espetáculo. Com a justificativa de que seria necessário assistir para ter um juízo claro sobre o valor moral da peça, os

²⁸¹ FORTE, Graziela Naclério. **Diversão e Arte no Clube dos Artistas Modernos (São Paulo, 1933)**, 1ª. Ed. São Paulo, 2014, p. 396-97.

²⁸² Idem.

²⁸³ Idem.

²⁸⁴ Idem.

diretores do Clube convidaram o delegado a permanecer no recinto enquanto o bailado era encenado. Ao final da peça, Costa Netto foi convidado a se tornar sócio do clube e foi entrevistado por um repórter do jornal que questionou qual seria a sua ação após ter assistido o espetáculo. Costa Netto respondeu, antes de partir: “Hoje, assisti ao espetáculo, que foi só para os sócios, com entrada grátis, a fim de formar o meu juízo. Amanhã, a discutida peça será devidamente censurada...”²⁸⁵

O jornal *A Platéia* de 16/11/1933 manteve uma posição irredutível contra a peça encenada no Clube dos Artistas Modernos. O jornalista e político Francisco de Sá criticou duramente a apresentação:

E não admitirei, pelo menos em o meu apagado protesto, que se chame “teatro” àquela baboseira imoral e extravagante, que a polícia deixou se representasse ontem. Restará saber se é permitido, d’oravante, fazer coisa idêntica em outros teatros, com entradas igualmente pagas, como no “Clube dos Artistas Modernos”. O “Teatro da Experiência” é um caso de polícia. Nada mais. – F.S.²⁸⁶

Carregado de preconceito, Sá, discriminou os cabelos dos atores, pejorativamente descrevendo-os como “cabelos de estopa”. Ofendeu as atrizes da peça com insinuações de que eram prostitutas e acusou a peça de apresentar um ritual de macumba²⁸⁷.

Foi esta, pelo menos, a impressão que tive, assistindo aquilo que denominaram “O bailado do Deus morto”, e que outra coisa não é senão uma autêntica “macumba”, apenas com a agravante de que não se tem o menor respeito pela religião, pela família e pela moral. Tanto assim que a meia dúzia de figuras grotescas que bailam macabramente na semiescuridão do cenário exótico, com a cara coberta por máscaras de folha de Flandres e cabelos de estopa, proferem obscenidades e dizem coisas descabeladas, com todas as letras em alto diapásão, para que se não perca uma única sílaba! Aquilo poderá ser mitologia ou coisa que valha, porém o que não resta dúvida é que se atenta contra a moral e se atira cusparada à civilização paulistana.²⁸⁸

Outras notícias foram publicadas sobre a polêmica do *Bailado de Deus morto* no CAM resultando num tenso debate por meio da imprensa de São Paulo. Notamos nos fragmentos de notícias muitos comentários, críticas e entrevistas com os envolvidos, análises da importância da peça, ofensas e protestos contra a

²⁸⁵ Idem.

²⁸⁶ CARVALHO, Flávio de. O Teatro da Experiência é um caso de polícia! . *A Platéia*. s/p. nov. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_124-125, Acesso em 09/2014

²⁸⁷ Idem.

²⁸⁸ Idem.

manifestação artística do *Teatro da Experiência*. Destacamos, por fim a notícia “O ‘Teatro da experiência’ do Clube dos artistas Modernos é um atentado á cultura e a dignidade do povo paulista” do jornal *O século* de 26/11/1933. No breve artigo de opinião que se dedica a uma agressiva manifestação contra os artistas e intelectuais do CAM, os autores se posicionam contra a encenação do bailado supracitado. Segundo a publicação: “Os comunistas dessa engraçada instituição são todos bons burgueses decadentes ou excelentes judeus que tudo fazem para destruir a Civilização e o Espírito Cristão.”²⁸⁹. Com um discurso profundamente conservador, a crítica aos artistas de São Paulo se sustentou por meio do pensamento antimarxista, contra a U.R.S.S e a favor da pensamento cristão. Em algumas passagens matéria podemos identificar o ambiente de tensão ideológica do período, entre as críticas a posição da esquerda num ambiente pré-guerra, o noticiário expõe a sua posição anticomunista e o desprezo pela estética modernista, definida como obscena e decadente.

Os comunistas de São Paulo desesperados da ação e da realidade, em face do panorama antimarxista do mundo contemporâneo, do aniquilamento universal do bolchevismo expresso agora no triunfo de Hitler, nas eleições espanholas e no reconhecimento yankee da “U.R.S.S, não têm outro remédio senão esconder o seu despeito sob a máscara de um trágico humorismo forçado... Agora, por exemplo, imaginaram eles um “divertimento deveras singular: “o bailado do ‘deus morto’”, representado no seu “teatro da experiência”. Convimos que, em matéria de psiquiatria e de obscenidade, S. Paulo nunca viu coisa igual... Pelo “bailado do deus morto” (“deus morto” é hoje Marx) pode um cristão fazer uma ideia aproximada do que é a ação bolchevista, e sobretudo do que é a mentalidade patológica dos que a propugnam. O “Bailado do deus morto” não chega a ser uma blasfêmia ou um sacrilégio. Inspira-nos piedade. É um simples caso de psiquiatria e de policia que terá oportunamente necessário corretivo”²⁹⁰.

²⁸⁹ CARVALHO, Flávio de. O Teatro da experiencia do Clube dos Artistas Modernos é um atentado á cultura e a dignidade do povo paulista. **O Século**. s/p. nov. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_128, Acesso em 09/2014

²⁹⁰ Idem.



Figura 08. Censura policial em frente ao *Teatro da Experiência*. Fonte: TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: o comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense 1994. s/p.

Em oposição, os intelectuais de São Paulo se reuniram e organizaram um texto manifesto com um abaixo-assinado²⁹¹ com mais de cem nomes contra a atitude de censura da polícia paulistana, amplamente divulgado pela imprensa. O *Diário da Noite* de 09/12/1933 noticiou “Protesto dos intelectuais de S. Paulo contra o ato da polícia que fechou o Teatro da Experiência, e contra a arbitrariedade do Departamento de Censura”²⁹². O texto mobilizado reuniu intelectuais, pintores, arquitetos, artistas, jornalistas, músicos, advogados, médicos e engenheiros todos se afirmando contra o delegado Costa Netto e a delegacia de Costumes de São Paulo. Advogando a favor do Clube dos Artistas Modernos e do *Teatro da Experiência*, o texto destacou a importância da experimentação dentro das artes cênicas e a contribuição de um laboratório para pesquisas teatrais ao progresso e desenvolvimento do meio artístico em São Paulo.

Não é possível que esse laboratório de experiência, puramente intelectual, possa ser sujeito à opinião incompetente de autoridades que desconhecem completamente o assunto, e apenas poderão exercer a sua ação para fins exclusivamente administrativos.²⁹³

²⁹¹ CARVALHO, Flávio de. Protesto dos intelectuais de S. Paulo contra o ato da polícia. **Diário da Noite**. s/p. dez. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_139. Acesso em 09/2014. Assinaram o manifesto: Baby Cerquinho Prado, Procópio Ferreira, Caio Prado, tenente-coronel João Cabanas, Eduardo Prado, Machado de Oliveira, Nair Duarte Nunes, Rubens do Amaral, Agripino Grieco, Abner Mourão, Maria Paula Adami, Nair Mesquita, Paulo Prado (membro do conselho consultivo do Estado), Fernando de Azevedo, Mario Pedrosa, René Thiollier, hermes Lima, L. Amaral Gurgel, Oswald de Andrade, Nabor Cayres de Brito, Geraldo Ferraz, Miguel Macedo, Jayme Adour da Câmara, Flávio de Carvalho, Yde Blumenschein (Colômbia), Lolita Bicudo, Salvador Piza Filho, Osório Cesar, Athos Abramo, Theophilo Almeida Sá, Waldemar Gerschow, Paulo Medeyros, Humberto Bezerra Dantas, Barros Ferreira, Euclydes da Silva, Caminha de Almeida, José Feres, Alfredo Thomé, Pereira de Carvalho, Mozart Firmeza, José Oswald Antonio, Esther Péres, Aurelio Novaes Paternostro, Ricardo Serran, O Marcondes Ferreira, Eurico de Góes, Caio Prado Junior, René de Castro, Belmaceda Cardoso, Jovelino Camargo Junior, Rocha Ferreira, Brenno Pinheiro, Milton da Silva Rodrigues, Joracy de Camargo, Elza Gomez, Belmira de Almeida, Cleómenes de campos, Ruy Bloem, Menotti del Picchia, Oscar Mélega, Livo Abramo, Egas Landim, Americo Porto Alegre, Paulo Mendes de Almeida, Paulo Magalhães, Hugo Adami, Nobrega Siqueira, José Kliass, José Soares, Cassio Rocha Mattos, José Moraes Andrade, Lidia Kliass, Violeta de Alcantara Carreira, Affonso Schmidt, Nelson Tabajara de Oliveira, Flávio de Campos, Pillar Ferrer, Galeão Coutinho, Virgílio de Aguiar, Armando Pamplona, Antonio Marinho, Isabel Ferrer, Antonio Mauá, Antonio Ferrer, Mario Bicudo, Ary Machado, M.C Ferraz de Almeida, Luiz de Araujo Farta, Hello de Souza, Thomas Wathely, Arthur Costa Filho, Luciano Nogueira Filho, Afranio Zucciotto, Francisco Olyntho Junqueira, A. M. Jordão, José Barroas do Amaral, Raul Jordão de Magalhães, Tufie Helu, Arnaldo Pedroso da Horta, Cyro Mendes, Orestes Ristori, Cícero Ferreira de Abreu, Celso Bittencourt, Hermenegildo Rodrigues Xavier, Ayres Martins Torres, Fausto Silva, José Andrade Maia, Cyro Sans Durc, Jerson de Carvalho, Paulo da Silveira Ramos, Valentim Silva, Paulo Meirelles, Fernando Junqueira e Rubem Braga.

²⁹² Idem.

²⁹³ Idem.

Outra manifestação no *Teatro da Experiência* que recebeu a atenção da imprensa do período foi a presença de Oswald de Andrade. A notícia do *Diário da Noite* de 21/11/1933: “A leitura de algumas cenas de “O homem e o cavalo” será feita hoje, à noite, pelo sr. Oswald de Andrade”, apresentou uma entrevista com escritor modernista. Oswald declarou o seu desejo de encenar a sua peça no Clube dos Artistas Modernos, afirmando que “[...] a realização será conseguida porque confio na força e na mentalidade de Flávio de carvalho”²⁹⁴. Ao jornal foi dito ainda que seriam conduzidas leituras da peça junto aos comentários de Jayme Adour da Camara, ressaltando que gostaria de com sua peça “[...] dar ao Teatro da Experiência o ensejo de criar um espetáculo no seu mais vivo sentido”²⁹⁵

As demais atividades que permearam o ano de 1933 podem ser pensadas em alguns eixos temáticos, atividades voltadas para a crítica de arte e cursos de pintura, espetáculos de dança e música moderna que animaram os bailes na agremiação, conferências problematizando aspectos políticos e culturais de outros países, tais como, os debates sobre o contexto cultural da U.R.S.S e da China, entre algumas outras atividades.

Para incentivar o desenvolvimento das artes plásticas dentro do Clube dos Artistas Modernos, Antonio Gomide optou por ministrar um curso de pintura no inverno de 1933. A iniciativa foi noticiada em notas nos diversos periódicos paulistas: *Correio de São Paulo*, *Diário Popular*, *Diário de São Paulo*, *Folha da manhã* e *Folha da Noite*. Aberto a toda sociedade, sócios e não sócios, o curso exigia uma mensalidade e o seu cronograma foi dividido em quatro meses, com todos os temas pautados na estética cubista: “1º mês – O valor dos prismas no espaço; 2º mês – A vida interior dos prismas; 3º mês – O valor do movimento e da atitude; 4º mês – Abstrações.”²⁹⁶

A artista plástica Tarsila do Amaral, Caio Prado Junior e Nelson de Rezende realizaram conferências sobre as expressões artísticas da U.R.S.S. Atualizando alguns debates sobre a experiência soviética no Brasil. A conferência “A concepção da propriedade artística na Rússia” proferida por Rezende e noticiada pela *Folha da*

²⁹⁴ CARVALHO, Flávio de. A leitura de algumas cenas de “O homem e o cavalo”. *Diário da Noite*. s/p. nov. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_128. Acesso em 09/2014.

²⁹⁵ Idem.

²⁹⁶ CARVALHO, Flávio de. A atividade artística do Clube dos Artistas Modernos: O curso de inverno do pintor Antonio Gomide. *Diário de São Paulo*. s/p. mai. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_40. Acesso em 09/2014.

Noite abordou a distinção entre a arte no mundo ocidental e a arte coletiva produzida no mundo soviético. Afirmando e advogando a favor dos aspectos coletivos da produção artística, a orientação das formas estéticas e a produção de propaganda pelo Estado, Nelson de Rezende com entusiasmo afirmou:

É completamente diferente da clássica burguesa. Sendo o indivíduo integrado pelo Estado, a sua produção científica ou artística pertence à comunidade. Daí a profunda especialização a que chegam os cientistas e artistas russos, a ponto de espantarem o mundo com os seus métodos e suas teorias revolucionárias, tanto no campo da ciência aplicada, como da arte coletiva.²⁹⁷

A exibição de cartazes soviéticos na agremiação recebeu as críticas de Tarsila sobre a produção que definiu como “Arte proletária”. Divulgada pelos jornais: *Diário da Noite*, *O dia*, *A Platéia*, *A Gazeta*, a conferência da artista, resultado de suas viagens à U.R. S.S. refletiu sobre a finalidade da arte produzida socialmente, sendo ela uma expressão proletária ou burguesa. Encantada com o modo de vida soviético, a artista em entrevista a *Folha da Noite* de 26/07/1933, comparou o desenvolvimento da ciência com a da produção artística dentro de uma lógica coletiva:

Uma grande descoberta científica no mundo capitalista constitui privilégio de meia dúzia de indivíduos, e não aproveita a todos os homens, guarda-se o segredo absoluto de uma forma científica, visando o lucro em prejuízo da coletividade. Por que sob o regime em que vive o cientista ele tem que pensar na sua subsistência e no seu futuro, cuja a tranquilidade ninguém lhe garante. Já não se dará isso no regime socialista, na Rússia soviética, onde o cientista trabalha despreocupado, dedicando-se integralmente aos seus estudos, cercado sem restrições de todo o material de que necessita para suas experiências sem se preocupar com o pão para seus filhos nem a educação deles. É o Estado que disso se encarrega, orientando-os pelos melhores métodos, a um pleno desenvolvimento físico e intelectual, contudo não procurando nivelá-los pelo fator econômico, vemos nesse fator a raiz da arte que se manifestou como expressão de vida industrial em si mesma e também como expressão de sua ideologia. Falando em ideologia, não nos afastamos ainda do fator econômico, pois a ideologia de um povo é o resultado do seu gênero de vida, da sua educação, e do seu ambiente de liberdade ou opressão²⁹⁸.

²⁹⁷ CARVALHO, Flávio de. A concepção da propriedade artística na Rússia actual: O que disse á “Folha da Noite” o Dr. Nelson Rezende, a proposito da sua próxima conferencia. **Folha da Noite**. s/p. s/d. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_91. Acesso em 09/2014.

²⁹⁸ CARVALHO, Flávio de. A pintora Tarsila do Amaral fará uma conferencia sobre “A arte proletária”. **Folha da Noite**. s/p. jul. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_86. Acesso em 09/2014.

O *Diário de São Paulo* elogiou o resultado da conferência da artista no CAM. O vislumbamento de Tarsila sobre a arte soviética se justificou também pela demonstração de elementos da cultura popular presentes na produção artística debatida. “Após a sua conferencia, que foi brilhantíssima, a sra. Tarsila do Amaral fez executar diversas musicas populares russas com o fim de mostrar a evolução por que passa a arte na terra dos moujiks vermelhos”²⁹⁹. A experiência estética de outros países debatida na agremiação mobilizou o clube a incentivar as conferências sobre a cultura popular nacional e o folclore brasileiro, como, por exemplo, a palestra de Amadeu Amaral Junior no CAM.

Somam-se a tais debates, a inédita exposição da artista plástica expressionista alemã Kathe Kollwitz e as conferências de Mario Pedrosa sobre os aspectos de uma arte engajada e revolucionária. “As tendências Sociais da arte de Kaethe Kollwitz”, apresentadas ao CAM resultaram em uma densa análise estética do crítico brasileiro sobre a produção da artista. Ressaltando a importância política de Kollwitz e a função de sua arte, o crítico afirmou: “O destino da arte de Kaethe Kollwitz não está, pois, na própria arte. Está socialmente no proletariado. É uma arte partidária e tendenciosa.”³⁰⁰

Por sua vez, Caio Prado Junior compareceu ao Clube dos Artistas Modernos para um debate sobre Rússia contemporânea, a fim de esclarecer aspectos políticos e econômicos da organização social no país. A conferência que contou com a presença de seiscentos participantes, foi noticiada pelo *Diário da Noite* de 02/09/1933,

Caio Prado Junior empreendeu recentemente longa viagem pela Rússia, onde teve ocasião de observar o regime mais discutido do mundo. Dado o grande interesse que tem despertado esses assuntos, ultimamente, e considerando-se o espírito de observação e a personalidade do conferencista, certamente os salões do clube encherão de curiosos pelas revelações da anunciada palestra³⁰¹

“A Rússia de hoje”, título da conferência do historiador, atraiu tantos ouvintes que foi reapresentada novamente após alguns dias. O salão do clube ficou lotado, a

²⁹⁹ CARVALHO, Flávio de. Arte proletária: Brilhante conferencia da pintora sra. Tarsila do Amaral, no Clube dos Artistas Modernos. *Diário de São Paulo*. s/p. jul. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_87. Acesso em 09/2014.

³⁰⁰ CARVALHO, Flávio de. “A Russia de hoje”. *Diário da Noite*. s/p. set. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2 Acesso em 09/2014.

³⁰¹ CARVALHO, Flávio de. *As tendências sociaes da arte de Kaethe Kollwitz*. s/p. jun. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_102. Acesso em 09/2014.

fim de que todos pudessem conhecer as impressões de sua viagem. Caio Prado abordou aspectos da liberdade religiosa, organização social e política e as relações materiais no país em questão. Entusiasta, naquele momento da experiência política e social soviética, o intelectual destacou o papel da indústria e de que maneira o Estado mobilizou a sua modernização por meio de toda a população trabalhadora do país. Avaliada pelo jornal *Folha da Noite* de 07/09/1933, um dia após a conferência, as suas ideias foram apresentadas pela ótica do periódico, na matéria intitulada: “A conferência de ontem sobre ‘a Rússia Moderna’ O sr. Caio Prado Junior abordou, na sua palestra do Clube dos Artistas Modernos, aspectos curiosos que observou no pais dos Sovietes”³⁰²

Quanto ao terreno das realizações materiais declarou que a revolução criou uma indústria formidável que, em muitos pontos se equipara e mesmo suplanta dos países capitalistas mais adiantados do mundo. Na agricultura realizou-se a transformação integral do antigo e atrasado camponês russo; na indústria há a produção intensiva do país e formação de um padrão de vida relativamente muito baixo. Afirma que na Rússia não há falta de trabalho e o seguro e assistência sociais atingiram proporções, que, nem de longe, se podem comparar o que neste terreno existe em outros países.³⁰³

Por fim, sobre os recitais musicais, o destaque foi pela opção sempre de compositores modernos. Entendida nos debates pelos membros da agremiação como a “música do futuro”, a música moderna ganhou destaque nas apresentações de Adacto Filho, da cantora Elsie Houston Péret, amplamente divulgada pela imprensa paulista, audições do compositor Camargo Guarnieri, Carlos Collet e Silva com a apresentação de músicas modernas no violão, o violonista Frank Smit e a pianista Lavinia Viotti. Flávio de Carvalho declarou em alguns periódicos do período, a necessidade de uma orquestra sinfônica modernista. O projeto que, aparentemente, não progrediu tinha a intenção de divulgar a música moderna nos moldes propostos pelo *Teatro da Experiência*,

Nós queremos sinfônica”. E tanto queremos, que o Clube dos Artistas Modernos já está cuidando seriamente disto, Nisto já se interessam Camargo Guarnieri e Smith. Eles são os companheiros para a vitória de

³⁰² CARVALHO, Flávio de. A conferencia de homtem sobre “A Russia Moderna”. **Folha da noite**. s/p. set. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_102. Acesso em 09/2014.

³⁰³ CARVALHO, Flávio de. A conferencia de homtem sobre a “A Russia Moderna. **Folha da noite**. s/p. set. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_102. Acesso em 09/2014.

nossa “Sinfônica”, que será realizada conjuntamente com a experiência de um teatro moderno.³⁰⁴

A título de uma conclusão, torna-se indissociável a atuação de Flávio de Carvalho e as realizações promovidas no Clube dos Artistas Modernos. Problematicar a atuação do polêmico artista em relação às iniciativas realizadas na agremiação torna-se necessário para compreensão da sua complexa trajetória nos anos 1930. Flávio se manteve movido pelo trabalho intenso em prol da arte moderna, se destacando entre os modernistas brasileiros durante esse período. Como animador cultural, sempre orientando a condução dos eventos no Clube, torna-se aparente o modo com o qual suas iniciativas almejavam estabelecer um novo modelo de experimentação artística para a sociedade paulistana, atuando na organização de um novo espaço cultural que tinham na estética modernista o seu elemento central, descentralizando-a de um restrito debate entre artistas e intelectuais para um rico diálogo com a sociedade de São Paulo.

Ao fim do seu primeiro ano de atividades, o Clube podia contabilizar feitos inegáveis. Primeiro, apresentara à cidade uma nova forma de associação de artistas e intelectuais, descontraída e propícia a aceitar as colaborações mais diversas. Segundo, por realizar mostras não convencionais, que não teriam encontrado espaço em qualquer outra instituição. Firmara-se exatamente nesse sentido - era um espaço alternativo.³⁰⁵

O espaço para experimentação exigido pelo artista possibilitou a constituição de um debate cultural que gradativamente se distanciou dos círculos fechados do mecenato paulista, “foi uma tentativa de se criar um tipo novo de sociabilidade, que não fosse o modelo de mecenato burguês”³⁰⁶, enraizado no projeto da primeira geração de modernistas. Ampliando, portanto, as possibilidades de diálogo entre artistas modernos e a sociedade do período,

[...] o CAM foi uma tentativa de espaço cultural, sem depender do apoio ou subsídio financeiro dos mecenas pertencentes à oligarquia falida devido à crise dos preços do café, em 1929, ou das novas forças do poder instituídas pelo novo governo. Foi uma alternativa para os sócios-fundadores – Flávio

³⁰⁴ CARVALHO, Flávio de. Flávio de Carvalho afirma que é necessária uma sinfônica. **Diário de São Paulo**. s/p. jun. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_71. Acesso em 09/2014.

³⁰⁵ MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação**, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 47.

³⁰⁶ FORTE, Graziela Naclério. **Diversão e Arte no Clube dos Artistas Modernos (São Paulo, 1933)**, 1ª. Ed. São Paulo, 2014, p. 12.

de Carvalho, Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antônio Gomide – saíram do antigo esquema dos mecenas diretos, com vistas a uma independência organizativa justamente na transição entre o fim do mecenato privado e início da política cultural estatal, determinando, assim, o rompimento com a ideologia de dominação.³⁰⁷

Essa proposta empreendida pelo Clube dos Artistas Modernos mobilizou um novo ritmo cultural muito relevante para a continuidade dos projetos modernistas em São Paulo na referida década. Manifestações como as de Flávio de Carvalho devem ser entendidas dentro de uma proposta abrangente para o desenvolvimento da arte moderna no país, estimulando e organizando a cultura moderna de acordo com os interesses mobilizados por artistas e intelectuais para a sociedade do período. A isso se deve, muitas vezes, ao caráter experimental proposto pelo artista, uma tentativa de promover meios para o desenvolvimento do modernismo no país.

3.3 Arte moderna nos Salões de Maio

Procurando retomar o período de intensa atividade do Clube dos Artistas Modernos, no final da década de 1930, em 1937, 1938 e 1939 se realizaram em São Paulo os “Salões de Maio”. Organizados para reunir, mais uma vez, os artistas modernos de São Paulo, os eventos anuais procuraram preencher a sociabilidade modernista com um espaço de atuação para os artistas e intelectuais do período. Essa iniciativa surgiu em um momento que “nem mesmo um espaço para exposições existia mais; o Salão Paulista de Belas Artes, que abrigara em sua mostra obras de artistas modernos, se limitava progressivamente aos acadêmicos.”³⁰⁸. Primeiramente, pela iniciativa do artista carioca Quirino Silva que em 1934 passou a residir em São Paulo, o primeiro “Salão de Maio” em 1937 se realizou. O artista

[...] conseguiu fundos para a realização do salão com personalidades da elite paulistana e também com a Prefeitura Municipal de São Paulo, para o que deve ter contado com o conselho de Mário de Andrade, naquele momento (1937) à frente do Departamento de Cultura do Município.³⁰⁹

³⁰⁷ Idem, p. 443-444.

³⁰⁸ MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973):** entre a experiência e a experimentação, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 70.

³⁰⁹ MONTEIRO, Paulo. **Salões de maio.** *ARS (São Paulo)* [online]. 2008, vol.6, n.12, pp. 93-103. ISSN 1678-5320, p.94.

A fim de estimular a produção artística recente, a comissão organizadora exigiu dos artistas convidados a apresentação de obras recentes, produzidas a partir de 1936.³¹⁰ Diferentemente da proposta independente do CAM, os salões modernistas estavam mais suscetíveis a lógica comercial do mecenato paulista, operando por meio de um mercado das artes, ainda que incipiente e discreto. Segundo Rui Moreira Leite (1994), o lucro com a venda das obras deveria ser revertida em “vinte por cento do produto da venda dos trabalhos em benefício do Salão”. Da organização dos salões nesse período até 1939, aparentemente ocorre uma mudança de orientação, Flávio de Carvalho nos ofereceu uma leitura diferente no *Manifesto do III Salão de Maio 1939*, criticando exatamente esses aspectos e anunciando qual o devido propósito dos salões, para o artista:

O salão de Maio não é uma mera exposição de pintura, mas sim um Movimento. Os museus, as galerias, preenchem essa finalidade. Não é uma organização para vender trabalhos: os mercadores de quadros fazem isso melhor. Não tem função mundana, pois deixa essa parte a cargo dos salões oficiais.³¹¹

O espaço de divulgação e atuação dos artistas contou com a presença de intelectuais renomados, tais como Fernand Braudel, Giuseppe Ungaretti e o casal Lévi-Strauss reforçando o intercâmbio e o movimento de novas ideias para além das fronteiras nacionais, segundo Paulo Monteiro, esses contatos “[...] nos fazem pensar que o “Salão de Maio” foi acompanhado de perto pelos professores que participaram da formação da Universidade de São Paulo”³¹²,

As contribuições de Flávio de Carvalho para a organização dos “Salões de Maio” podem ser destacadas, exatamente pelos intercâmbios culturais que o artista foi capaz de mobilizar. Parcerias relevantes foram convidadas a atuar nesses espaços, atualizando a condição de um movimento artístico e intelectual. Gradativamente o artista assumiu a organização das mostras em São Paulo e a sua participação coadjuvante, frente à comissão organizadora, atuou cada vez mais, com maior destaque, principalmente em 1939. “A dissolução do grupo inicial

³¹⁰ Cf. MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973):** entre a experiência e a experimentação, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 70.

³¹¹ **RASM** revista anual do Salão de Maio, incorporando o catálogo do III Salão de Maio, São Paulo, (1), 1939, 2 il, p. 13.

³¹² MONTEIRO, Paulo. **Salões de maio.** *ARS (São Paulo)* [online]. 2008, vol.6, n.12, pp. 93-103. ISSN 1678-5320, p. 94.

aconteceu por ocasião do III Salão de Maio. Tendo registrado o título do Salão em seu nome, Flávio de Carvalho simplesmente apropriou-se da mostra, a partir de um desentendimento com Quirino Silva.”³¹³

Centrado não apenas na produção cultural paulistana, o “Salão de Maio” de 1936 privilegiou uma temática com enfoque nacional, convidando artistas do Rio de Janeiro e do Recife para se envolverem nos debates e nas atividades da mostra. Já na reunião de 1937, a participação de Jorge Amado na organização e as contribuições de artistas internacionais do México e da Inglaterra foram muito relevantes,

Flávio de Carvalho traria a melhor das contribuições, ao conseguir, no 2º Salão, a participação dos artistas ingleses Ben Nicholson, Ceri Richards, Charles Howard, Eric Smith, Geoffrey Graham, James Cant, John Banting, Julian Trevelian, Roland Penrose e W.S Haile ³¹⁴

Em 1939, a presença no mesmo espaço entre artistas estrangeiros, tais como Alexander Calder, Joseph Albers e Alberto Magnelli intensificou, ainda mais, o intercâmbio artístico junto à presença dos modernistas brasileiros. Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Lasar Segall, Paulo Mendes de Almeida, Cassiano Ricardo, Ciro Monteiro Brisolla, Anita Malfatti, Carminha de Almeida, Luis Martins, Rino Levi, Sangirardi Junior e Flávio de Carvalho, contribuíram com textos para a *Revista Anual do Salão de Maio (RASM)*, reunindo algumas importantes reflexões sobre o desenvolvimento artístico do modernismo brasileiro. Enfrentando dificuldades na organização da mostra, Flávio de Carvalho, ainda conseguiu empreender a realização do evento com grande êxito. A reunião dos artistas e intelectuais citados marcou expressivamente as atividades do “III Salão de Maio” que contou ainda com conferências realizadas aos moldes das repercutidas discussões do Clube dos Artistas Modernos.³¹⁵ “No entanto, o Salão de Maio não sobreviveria ao rompimento do grupo original. Quirino Silva era, sem dúvida, imprescindível na obtenção de recursos, como ficaria evidenciado mais uma vez.”³¹⁶

³¹³ MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho (1899-1973):** entre a experiência e a experimentação, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. 71.

³¹⁴ Ibidem, p. 70-71.

³¹⁵ Ibidem, p. 73.

³¹⁶ Ibidem, p. 74.



Figura 09. Revista Anual do Salão de Maio, 1939. Fonte: **RASM** revista anual do Salão de Maio, incorporando o catálogo do III Salão de Maio, São Paulo, (1), 1939, 2 il.

Pela ausência de uma quantidade considerável de fontes, ainda é difícil mensurar e avaliar com maior densidade a importância dos “Salões de Maio” à sociedade do período, inclusive por meio da sua repercussão na imprensa. Entretanto, podemos destacar a mobilização do modernismo artístico brasileiro e a atuação do artista Flávio de Carvalho na organização de tais espaços. Paulo Monteiro (2008), mais uma vez, nos apresenta sua importância:

Foi um dos poucos eventos modernistas a divulgar a arte abstrata estrangeira no Brasil. Tendo acontecido no final da década de 1930, quando o movimento moderno passava por uma reformulação de seus princípios, ocorreu em um momento conturbado, entre dois acontecimentos de grande relevância: o Golpe de Estado de Getúlio Vargas, em 1937, e o início da Segunda Guerra Mundial, em 1939.³¹⁷

Assim, por meio dos textos publicados na *RASM*, podemos problematizar algumas considerações apresentadas no catálogo sobre movimento de artistas e intelectuais modernistas no final dos anos 1930. O *manifesto do III Salão de Maio 1939* nos apresenta a defesa do que chamou de *revolução estética*, ou seja, a compreensão da importância que os vários movimentos artísticos – expressionismo, cubismo, fauvismo, dadaísmo, surrealismo, abstracionismo – tiveram para o desenvolvimento de uma nova percepção da realidade. Em outros termos, considerou a relevância das *vanguardas históricas*, do início do século XX para a ampliação da percepção humana sobre o entendimento do seu mundo contemporâneo.

O Salão de Maio, adquirindo um caráter internacional, espera que um intercâmbio mais elevado seja capaz de substituir os sentimentos mais baixos do homem. O Salão de Maio aguarda e anseia por turbulência mental, porque acredita que a ideia de progresso é inerente à turbulência mental. O Salão visa ser um abrigo e amparo para as ideias daqueles que, por inevitável vocação artística, sacrificaram a sua existência de encontro às paredes ambientes, desenvolvendo a estética e a realização plástica que hoje ameaça dominar o mundo e que se apresenta como o substrato de amanhã.³¹⁸

Por fim, uma tímida historiografia do modernismo se esboça em alguns textos publicados na *RASM*. Ao passo que algumas publicações não deixam de apresentar uma reflexão sobre um projeto artístico e intelectual, outras procuram rememorar alguns eventos relevantes da trajetória do modernismo no Brasil, dentre os quais: A semana de Arte Moderna, os movimentos Pau Brasil e Antropofagia, o Clube dos Artistas Modernos e o *Teatro da Experiência*, a Sociedade Pró-Arte Moderna, etc. Os autores buscam também uma avaliação de temas como a literatura e música modernas, a arquitetura e a cinematografia no contexto nacional.

³¹⁷ MONTEIRO, Paulo. **Salões de maio**. *ARS (São Paulo)* [online]. 2008, vol.6, n.12, pp. 93-103. ISSN 1678-5320, p. 95.

³¹⁸ **RASM** revista anual do Salão de Maio, incorporando o catálogo do III Salão de Maio, São Paulo, (1), 1939, 2 il, p. 12.

Por fim, os textos de autoria de Flávio De Carvalho, intitulados: “Um plano de seis anos” e “Recordação do Clube dos Artistas Modernos” e “A epopeia do Teatro da Experiência e o bailado do Deus morto”, consistem na avaliação do artista sobre a sua própria trajetória pelo modernismo nos anos 1930. Para Flávio, o “III Salão de Maio” inaugurou um novo momento para reorganizar a arte moderna no país. Em três períodos a arte moderna deveria se desenvolver, passando por um *Período Arqueológico*, *Dialético* e *Visionário*, ou seja, o movimento modernista deveria necessariamente organizar toda sua produção artística materialmente, para após isso, chocar-se criticamente com todas as expressões artísticas a fim de alcançar um denominador comum, uma consciência completa das formas de atuar dentro do modernismo no Brasil.

Capítulo 4: A experiência estética na trajetória de Flávio de Carvalho: vanguardismo artístico e surrealismo no modernismo brasileiro?

Nesse capítulo pretendemos debater mais detidamente a produção artística carvalhiana, propondo uma avaliação estética de algumas das principais obras produzidas durante a década de 1930. Uma qualificação mais aprofundada do artista serve a nós como uma orientação sobre o impacto social da arte de Flávio de Carvalho, conseqüentemente, podemos também, compreender a sua relevância para o desenvolvimento da arte moderna no Brasil.

Como já vimos nos capítulos anteriores, alguns conceitos apoiam as interpretações sobre a sua produção e mesmo sobre o seu papel nas diversas esferas onde atuou, contudo, quando se trata do caso de Flávio, a multiplicidade de ações e intervenções do artista demonstram a sua complexidade e, muitas vezes, a dificuldade em promover uma leitura sistemática sobre a sua trajetória, se mostra presente também no entendimento da sua expressão artística. Luiz Camillo Osorio afirmou tal condição transitória, muito pertinente quando buscamos mapear os caminhos trilhados por Flávio dentro da arte moderna brasileira. Se “a arte, para ele, era mais vontade do que representação”, como afirmou Osorio (2009, p. 7), torna-se indissociável então, toda a vida do artista da sua produção, tal raciocínio, é fundamental para nos situarmos frente ao seu marginalizado papel na história da arte brasileira.

É importante salientar que Flávio de Carvalho é qualificado como um artista expressionista, sua produção que ainda nos anos 1920 se aproximou dessa tendência, procurou manter-se dentro de uma condição figurativa da expressão moderna.

Enquanto Segall, expressionista histórico, voltava-se para a retratística introspectiva, lírica, Flávio orientava-se para extrair os demônios interiores do retratado, como se os arrancasse puxando cordas retesada, as endiabradas linhas de força psicológica. Tecnicamente, esse processo evolui nos anos 30 por uma pincelada cada vez mais vigorosa, enérgica, fragmentada [...] ³¹⁹.

³¹⁹ DAHER, Luis Carlos. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo, MWM-IFK, 1984, p.49.

Outros elementos se somaram a sua concepção estética, sendo a experimentação o elemento que trouxe a vitalidade aos seus recursos expressivos, excedendo os limites convencionais do seu fazer artístico. Nesse sentido, Flávio, adotou a *performance* como recurso que atravessou a sua trajetória, a fim de subverter com recursos estéticos a normalidade cotidiana dos indivíduos, “ele apostou todas as fichas no poder criativo da imaginação. Sua obra antecipou o que veio a ser um dos grandes trunfos da arte brasileira depois do neoconcretismo: um ‘exercício da liberdade’”³²⁰. Nesse sentido podemos distinguir várias produções do artista também como o exercício de uma arte *não objetual*, para nos utilizarmos de um conceito proposto por Aracy Amaral (2013). Em *Aspectos do não objetualismo no Brasil*³²¹, a autora que considerou a realização da *Experiência n°2* em 1931 um marco nas experiências artísticas, apresentou uma discussão em que avaliou, dentro da história da arte brasileira no século XX, novas formas expressivas marginalizadas, distantes dos “canais usuais” de produção, junto a Flávio se somaram artistas como: Alberto Greco, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, etc, artistas comprometidos com uma nova sensibilidade estética que atuou em conformidade com o engajamento social em função da arte produzida. Frente à categorização proposta, a autora lançou algumas questões relevantes para o debate sobre função social da arte que são importantes a nós nessa discussão, dentre as quais:

[...] qual a função de um artista (uma antena, uma sensibilidade mais aguda) em nosso meio? Qual será o compromisso social do artista? E as duas perguntas “clássicas: para que serve sua produção? A quem serve sua produção? Ou ainda: em que medida a ‘marginalidade’ da expressão não objetual [...] pode ser identificada com a eficácia desejável para a integração do artista na luta de uma sociedade como a latino-americana, sociedade onde ‘80% da população passa fome e 20 % faz regime’, como diz um comentarista econômico brasileiro referindo-se ao Brasil?”³²²

Sem a pretensão de esgotar o debate proposto, podemos compreender a relevância de Flávio nos anos 1930, justamente pela condição experimental dada ao modernismo brasileiro, nesse sentido sua função como artista foi a de alargar ainda

³²⁰ OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho: Poética em trânsito**. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 8.

³²¹ AMARAL, ARACY A. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger**. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 358-376.

³²² Ibidem, p.373-374.

mais os horizontes e possibilidades de desenvolvimento da arte moderna no Brasil e, justamente por isso, muitas das suas produções provocaram tensões sociais no limite da recepção de suas obras. É importante ressaltar que "o experimentalismo associado às propostas da antiarte não teve, até os anos 1960, praticamente nenhuma penetração na nossa cultura. Flávio de Carvalho é figura isolada"³²³. Ele protagonizou algumas inovações que não estavam no programa artístico da geração de modernistas de 1922, tais como o próprio teatro, que a partir do *Teatro da Experiência* ganhou centralidade nas discussões artísticas da década seguinte.

Ainda sobre as suas produções *não objetais*, é importante ressaltar de forma geral a condição estético política a que está relacionada a atitude artística de Flávio. Considerando novamente a sua *Experiência n°2*, podemos afirmar que o seu confronto com a autoridade religiosa na procissão, se orientou politicamente por uma perspectiva artística. Embora o resultado do seu experimento não tenha se concluído com um produto concreto de arte, no sentido material, os recursos para a realização da sua obra existiram e foram mobilizados intencionalmente pelo artista para potencializar o exercício das suas expressões, nesse sentido a utilização da *performance* foi um elemento fundamental para que Flávio direcionasse elementos estéticos com um conteúdo crítico às autoridades religiosas que conduziam o cortejo pelo centro de São Paulo.

[...] devemos dizer que a medida de sua exemplaridade não nos chega atrelada aos resultados concretos da obra - o que também é o caso, mas muito mais de uma potência criativa que é liberada por uma atuação arriscadamente plural. Por mais caótica que tenha sido essa energia, ela não deve ser desprezada; afinal, seu poder de irradiação ainda não se esgotou. Essa possibilidade de pensar a atitude enquanto forma nos obriga a reavaliar, sem reducionismos, a própria noção de obra e de seus modos de disseminação dentro dos contextos culturais específicos³²⁴.

A conexão entre a arte, a vida e a produção artística pode ser observada também pelo debate proposto por Peter Bürguer em a *Teoria da vanguarda*³²⁵, o teórico alemão, se utilizando de uma chave marxista de interpretação da cultura, compôs uma teoria para a compreensão dos movimentos de vanguarda no século XX, em especial, o Dadaísmo e o Surrealismo francês. Podemos aproximar as

³²³ OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho: Poética em trânsito**. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 8.

³²⁴ Ibidem, p. 10.

³²⁵ BÜRGUER. Peter, **Teoria da Vanguarda**. (Trad: José Pedro Antunes). São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 54.

dimensões sociais e coletivas das experiências estéticas promovidas pelo artista, qualificando os questionamentos de Flávio à sociedade de São Paulo com a mesma perspectiva crítica posta em prática por esses movimentos europeus. As Vanguardas Históricas que produziram uma arte de vanguarda, politicamente engajada apresentam ressonâncias estéticas encontradas também em manifestações como as de Flávio. Ambas apresentam elementos para sua consolidação, unindo as dimensões da experiência da vida como resultados da própria arte em movimento. Desta forma, como o exemplo temos novamente a *Experiência n°2* que se desdobra em uma análise mais densa, ou seja, em todo um questionamento político e social à sociedade paulistana, aos fundamentos éticos/morais sustentado por fundamentos religiosos e, inclusive à estética conservadora que adotavam. Tal análise é para nós extremamente relevante, por representar uma correlação fundamental do centro à periferia do desenvolvimento das artes, conjuntura da qual Flávio de Carvalho recebeu grande influência, dialogando quando possível com o contexto de vanguarda europeu.

Em seu livro *Flávio de Carvalho: O artista total* ³²⁶ Rui Moreira Leite dedicou uma breve reflexão à *Experiência n° 2* de Flávio de Carvalho intitulada *Arte como Experiência*. Tal título ganha contraste, justamente por Flávio de Carvalho se identificar com as experiências estéticas das vanguardas históricas, a questão fundamental seria se nós podemos qualificá-lo como um artista de vanguarda em São Paulo nas mesmas proporções e se a sua ligação com o movimento antropofágico foi suficiente para um adjetivo dessa qualidade, ressaltando que a sua conexão com o cenário artístico europeu se deu de forma bastante intensa. Para além das especificidades dos movimentos de vanguarda na Europa e no contexto latino-americano, podemos considerar que as influências estéticas do artista trouxeram uma singularidade para o modernismo paulistano e consequentemente para o desenvolvimento e recepção da cultura no período.

Seria possível, identificando Flávio de Carvalho às vanguardas históricas, compreender sua atuação como reação não só a cidade provinciana dos anos trinta, mas também ao desenvolvimento de seus contemporâneos modernistas; a tensão permanente entre o meio e o artista prejudicando, quando não impedindo, a avaliação do artista e a ação do animador. Mas isto seria completar um estudo sobre sua obra sem encontrar para Flávio de

³²⁶ MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho: O artista total**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

Carvalho outro lugar que o da figura inclassificável e que representaria sozinho todo um movimento³²⁷.

Não há a pretensão de reduzir a personalidade cultural de um artista tão complexo, tal como foi Flávio de Carvalho a um embate desmedido com a sociedade paulistana dos anos 1930, ainda que isto tenha ocorrido em diversas ocasiões. Entretanto, ainda que advertido por Moreira Leite, a identificação do artista com elementos fundamentais às vanguardas históricas apresentadas na teoria de Bürguer justificam uma interpretação necessária das suas produções artísticas, espelhando essencialmente alguns conceitos comuns aos movimentos europeus.

Embasado pelos fundamentos da *teoria crítica* adorniana e as concepções teóricas de Walter Benjamin e Ernst Bloch, Bürguer utilizou uma gama de teóricos para identificar os fundamentos estéticos-políticos e a crítica desses artistas e intelectuais à Europa nas primeiras décadas do século XX. Dessa forma, observando o mesmo período, no contexto brasileiro, podemos analisar a *Experiência n°2* realizada por Flávio de Carvalho com a teoria de Bürguer, como pretextos para algumas reflexões.

Podemos identificar a crítica do artista à organização social da época, contestando principalmente os fundamentos conservadores e a moralidade social do período. Notamos, desta forma, uma dicotomia presente entre o artista e a provinciana cidade de São Paulo, definida pelo artista como uma sociedade conservadora e pronta para defender com violência seus fundamentos tradicionais, afirmando ideologicamente a relevância da religião contra quaisquer questionamentos.

A proximidade desta postura com o pensamento radical das vanguardas, intrínseca aos Movimentos na Europa, demonstram a semelhança das ações de Flávio com a crítica das artes e a posição política dos artistas que lutavam contra a sociedade burguesa europeia. A afinidade de Flávio com o surrealismo na França refletiu em suas ações e contestações coletivas, em profunda interação com o meio social brasileiro, lembremos que a geração de modernistas paulistanos manteve um intenso contato com o cenário cultural europeu, nesse sentido muitas atualizações estéticas surgiram, sob os olhares de Peter Bürguer, tais questões se desdobram na

³²⁷ _____. **Flávio de Carvalho (1899-1973):** entre a experiência e a experimentação, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994, p. V.

reação dialética posta em prática pelas vanguardas dentro da sociedade, fazendo uso da cultura, como motor político de críticas e transformações nas estruturas sociais ³²⁸.

Outro elemento possível de destaque na trajetória do artista e que se amparam na teoria de Bürguer, foi a sua ligação intensa com os elementos da sua própria experiência de vida, expressa nas suas obras de arte. Ao narrar às experiências de sua intervenção, ao criar ilustrações para imagneticamente representar suas impressões do que vivenciou, é possível identificar o conceito expresso na ideia da *práxis vital*.

A intenção dos vanguardistas pode ser definida como a tentativa de direcionar a experiência estética (que se opõe à *práxis vital*), (...) para a vida cotidiana. Aquilo que a ordem da sociedade burguesa mais contesta, ordem esta orientada pela racionalidade voltada para os fins, deve ser transformado em princípio de organização da existência ³²⁹.

Tal conceito afirma que a *manifestação vanguardista* não se dissocia na sua elaboração da obra de arte, das impressões pessoais do seu criador. Para Bürguer, a grande crítica dos Movimentos de Vanguarda à sociedade, consiste no fato de que toda a produção artístico-cultural deva estar associada particularmente ao contexto e aos significados de vida de quem a produziu, fato que não ocorre no atual estágio da arte nesta sociedade, que se descaracterizou, das impressões pessoais do seu autor:

Os movimentos europeus de vanguarda, podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a *instituição arte* como instituição deslocada da *práxis vital* das pessoas ³³⁰.

Esteticamente, podemos aproximar algumas obras de Flávio de expressões que tendiam a proposta artística surrealista. Podemos verificar em algumas fontes que o movimento liderado por André Breton era admirado pelo artista paulistano ³³¹, admiração que se ampliou ainda mais com a estreita relação entre Flávio, o surrealista francês Benjamin Péret e sua esposa, a artista e musicista brasileira,

³²⁸ BÜRGUIER. Peter, **Teoria da Vanguarda**. (Trad: José Pedro Antunes). São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 54.

³²⁹ Ibidem, p. 77.

³³⁰ Ibidem, p. 105.

³³¹ Cf. CARVALHO, Flávio. Surrealismo, entrevistando André Breton, **Travessia**, v.3, n.5, p. 60-62, 1982.

Elsie Houston. Com isso podemos reforçar sua posição como um modernista que tendeu, em diversos momentos, a radicalidade estética por meio do intercâmbio de ideias que “oxigenaram” o debate artístico durante as décadas de 1920 e 1930. Tais ressonâncias que influenciaram também outros artistas do movimento modernista brasileiro foram determinantes para a atualização dos caminhos da arte brasileira, em conformidade com a proposta de algumas das Vanguardas Históricas, sendo o movimento surrealista, portanto, uma forte inspiração. Diante das definições que apontam a sua produção como essencialmente expressionista, Jorge Schwartz³³² foi quem apresentou algumas ponderações a respeito de “expressões surrealizantes” que circundaram a produção artística de Flávio e que podem ser identificadas em algumas obras dos anos 1930.

A sua intensa atividade artística nesse período se mostra como um argumento suficiente para posicioná-lo em total sintonia com os movimentos artísticos europeus, trazendo uma constante transformação para o movimento cultural paulistano. Schwartz (2013) chamou a atenção para os “23 desenhos muito surrealizantes com matizes expressionistas”³³³, apresentados como ilustrações do livro *Experiência nº2* e, de fato, frente a experiência de enfrentamento psicológico com uma multidão de devotos em fúria, sua obra foi tomada de uma carga emocional, capaz de transmitir tematicamente, não apenas o seu estado psíquico, mas o seu posicionamento político, em relação ao movimento de fiéis católicos. As gravuras de Flávio contêm uma surrealidade na forma e na sua construção estética, foram elas que atuaram como registro imagético da experiência do artista. Para Jorge Schwartz (2013), outras três obras conectam Flávio de Carvalho a proposta surrealista: *A inferioridade de Deus* (1931)³³⁴, *Ascensão definitiva de Cristo*³³⁵ e *Retrato ancestral* (1932).

³³² SCHWARTZ, J. Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930. In: _____. **Fervor das vanguardas: Arte e literatura na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

³³³ Ibidem, p. 59.

³³⁴ Cf. MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p. 55. “*A inferioridade de Deus* (1931) é um trabalho que revela afinidade com as ilustrações realizadas para o volume *Experiência nº2*, também daquele ano. Uma composição de elementos aparentemente em um exercício de associação livre. O “Deus” tem a cabeça em parte oculta, repousando sobre uma superfície arredondada, da qual se desprende um corpo. Deste, sai uma perna, que se encontrava visivelmente deslocada do todo. O pé se apoia entre planos que sugerem uma escada e um conjunto de tijolos vermelhos. Estes terminam à direita da composição, sob formas geometrizada, em branco e azul, que se assemelham a silhueta de edifícios, contornando um lampião do qual se desprende uma enorme chama amarela. À esquerda da



Figura 10. A Inferioridade de Deus. Fonte: A Inferioridade de Deus. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2158/a-inferioridade-de-deus>>. Acesso em: 08 de Jul. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

composição, o corpo do Deus se liga a uma máscara azul composta por três volumes, delimitados por uma forma geometrizada em negro, que define uma superfície cinza no canto superior esquerdo”.

³³⁵ Cf. Idem. Ascensão Definitiva de Cristo (1932) é um trabalho bastante diverso, que ressalva o equilíbrio formal e de áreas de cor uniforme, definidos por um número bem mais restrito de signos – mastros, canhões e bandeirolas – que se sobrepõem ao rosto-nuvem, encimado por uma chaminé de navio.



Figura 11. Ascensão definitiva de Cristo, óleo sobre tela, 75x60 cm, 1932, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho: Poética em trânsito.** São Paulo, Cosac Naify, 2006, p.56.



Figura 12. Retrato Ancestral, óleo sobre tela, 80x60 cm, 1932, Col. Isaac Krasilchik. Fonte: DAHER, Luis Carlos. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo, MWM-IFK, 1984, p.45.

Diferentemente de sua obra com forte marca expressionista e constituída em sua maior parte por retratos, esses quadros contam com grande definição gráfica em suas linhas fragmentárias e desagregadas. Os rostos humanos – se assim podemos defini-los – aproximam-se de um bestiário onírico. *A inferioridade de Deus* é mais geométrico, com ilusão perspectivista, um pouco mais figurativo, mas não ao menos multifacetado do que as outras obras mencionadas³³⁶.

Rui Moreira Leite (1987) afirmou a perspectiva surrealista nas obras citadas que fizeram parte do 1º Salão Paulista de Belas Artes e da exposição individual de Flávio em 1934, as demais obras apresentaram majoritariamente “nus femininos e retratos”.³³⁷ Destacamos a avaliação de alguns críticos sobre tais obras, pois entendemos que a tendência surrealista na produção de Flávio foi uma exceção, apenas uma das várias demonstrações das suas experiências artísticas que, contudo, reforçam sua orientação com uma proposta estética e política moderna, atrelada a ruptura modernista, um tanto mais radical, que buscava instaurar-se no contexto artístico brasileiro.

Por volta de 1930, quando convive com Benjamin Péret e Elzie Houston, o par visitante da vanguarda surrealista entre nós, percebe-se nas ilustrações, e em certas pinturas, a exploração de uma simbologia de filiação onírica e psicanalítica. Nesse momento, o artista compõe um universo geométrico em diálogo aflito com as formas orgânicas, geralmente flutuantes ou esticadas, como se vê no nu da coleção Fernando Millan ou em *A inferioridade de Deus*, da coleção Chateaubriand, ambos de 1931, e de modo mais programático nas ilustrações da *Experiência nº2*³³⁸.

É importante ressaltar ainda a avaliação que o artista recebeu de Mário de Andrade, importante interlocutor que não dispensou posicionamentos sobre a produção de Flávio apresentada nas mostras citadas. Importantes para nós para compreendermos a sua recepção no cenário artístico, essa crítica foi apresentada por Moreira Leite (1987), no artigo publicado no *Diário de São Paulo* em 1934. Podemos identificar em um primeiro momento, algumas apreciações negativas a respeito da constante experimentação promovida pelo artista, para Mário esse aspecto prejudicava o processo de criação, impossibilitando o seu aprofundamento técnico. Elogioso em diversos momentos, Mário destacou os acertos de Flávio na

³³⁶ SCHWARTZ, J. Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930. In: _____. **Fervor das vanguardas: Arte e literatura na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 60

³³⁷ MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p.55.

³³⁸ DAHER, Luis Carlos. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo, MWM-IFK, 1984, p.33.

pintura, ressaltando principalmente a importância das aquarelas e dos desenhos apresentados na exposição, mas que, entretanto, pecavam no uso excessivo das cores. A linha e a composição dos desenhos chamou a atenção do crítico na medida em que mostraram para ele, uma harmonia em que prevalecia o movimento, a dinâmica e a mobilidade.

Numa avaliação final do artista, Mário de Andrade foi severo com Flávio. Ao mesmo tempo que via o artista “muito bem dotado” e “impetuosamente generoso de si mesmo” condenava sua obra como “muito instável e loquaz” e “pouco reflexiva”. Afirmava mesmo que Flávio de Carvalho se aproximava da “criança desenhista, que ora faz um desenho notabilíssimo, ora outro sem interesse nenhum”. À consideração final “muito irregular” ressaltava que se tratava, no entanto, de “um artista incontestável”³³⁹.

A identificação de elementos expressionistas em sua produção foi considerada por Luiz Carlos Daher (1984) em uma das análises mais consistentes sobre a produção pictórica de Flávio que considerou a percepção do artista em relação à expressão dos movimentos desenvolvidos pelos seus traços como algo fundamental. Aqui, nos utilizaremos exaustivamente do raciocínio de Daher, pois há o intuito de apresentar as especificidades estéticas e criativas de Flávio em sua produção.

O desenho foi a principal linguagem artística utilizada por Flávio na composição de suas obras plásticas, onde é possível notar um intenso desenvolvimento do seu traço artístico, fato que nos anos 40 já demonstrava grande maturidade expressiva. Não por acaso, Daher (1984) comparativamente relacionou os desenhos de Flávio ao exercício da dança, retomando a capacidade de mobilidade e trânsito das formas em suas composições, expressadas com ritmo.

Visivelmente, os exercícios de captação instantânea pelo desenho transferem para as pinturas flavianas qualidades gestuais e de ritmo inovadoras. As aquarelas e óleos da década de 20 e começo da década seguinte sugerem essa ordem de preocupações³⁴⁰.

³³⁹ MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987, p. 61.

³⁴⁰ DAHER, Luis Carlos. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo, MWM-IFK, 1984, p.33.

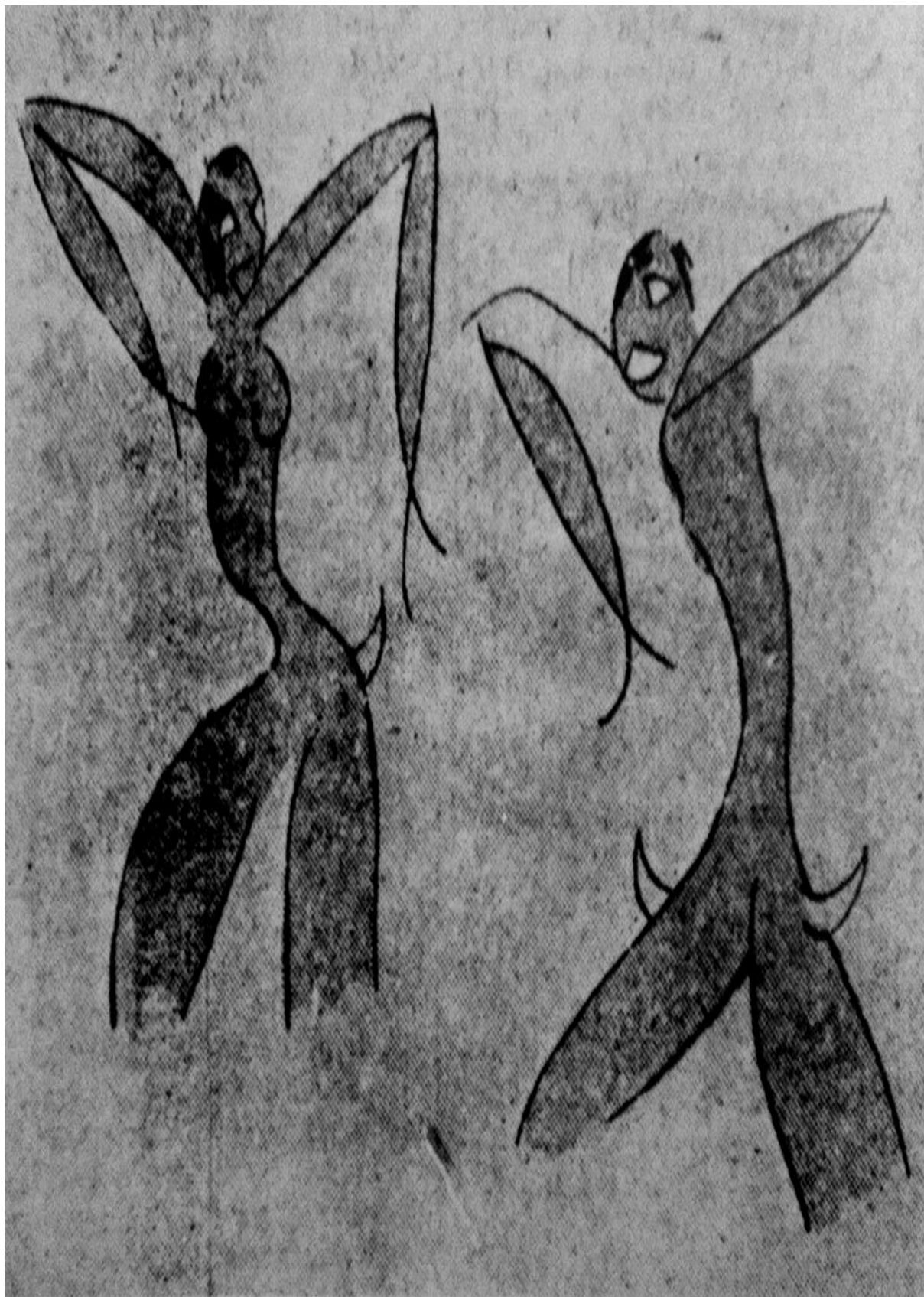


Figura 13. Josephine Baker no Teatro Santana, 1929. Fonte: DAHER, Luis Carlos. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo, MWM-IFK, 1984, p.16.

No desenvolvimento de suas obras, ainda no começo da década de 1930, Flávio se utilizava, segundo Daher, muito de soluções geométricas, inclusive na composição dos seus nus, fato que gerava uma tensão, por não apresentar de maneira harmoniosa o conjunto do que estava sendo representado. A partir de 1933, quando o artista passou a modificar essa rigidez geométrica em suas formas e incorporou outros elementos para o realce das expressões, sua produção se aproximou então mais da proposta estética expressionista.

A tensão entre o Geométrico e o orgânico não tem transição pacífica. Frequentemente, a linguagem flaviana do início dos anos 30 oscila entre uma estilização decorativa ingênua (os nus sentados) ou mal resolvida (Volupia, 1932). Ao longo dessa década, várias alternativas serão experimentadas, embora o impasse reapareça eventualmente, como nos guaches da coleção da Pinacoteca (1969), onde retalhos geométricos sobrepõe-se simploriamente aos nus desenhados. A solução plástica emerge quando Flávio expulsa da superfície as construções geométricas dissolutas, inadequadas ao espaço virtual explorado. Isso já se prenuncia na vista do Viaduto Santa Ifigênia (1934). E empolga todos os retratos a partir de 1933, derivando em seguida, vertiginosamente, para uma linguagem pessoal que caracterizará tanto as pinturas quanto os desenhos³⁴¹.

Segundo Osório (2009), o expressionismo foi uma atitude estética e política que conectava Flávio com a subjetividade do indivíduo representado. A necessidade de alcançar o sentimento, a emoção, decorrente da experiência artística potencializava a ação do artista diante da sua realidade.

O expressionismo, portanto, é tomado como um compromisso e um gesto de afirmação do artista diante da realidade e da possível transformação dessa realidade - tanto do ponto de vista social como do individual. No caso de Flávio de Carvalho, sem que isso implique qualquer tipo de alienação política, muito pelo contrário, a balança sempre pesou para o lado do indivíduo, da subjetividade e suas circunstâncias. Em sua obra, seja a pictórica ou a arquitetônica, os desenhos ou a parte mais experimental, o enfoque é constantemente no indivíduo e em suas emoções originárias: o sentimento de medo, de dor, de prazer, de alegria e de angústia diante da vida e da morte³⁴².

Para além das expressões que se aproximaram da proposta surrealista, podemos constatar que a maior parte da sua produção pode se definir como expressionista, esteticamente, o surrealismo deve ser compreendido como um recurso paralelo que integrou a experiência plástica de Flávio. Tematicamente, ele encontrou na figuração, a qualidade estética para a representação expressiva do

³⁴¹ Idem.

³⁴² OSÓRIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho: Poética em trânsito**. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 12.

corpo, assim, podemos compreender a pertinência de tantos trabalhos sobre corpos femininos nus.

Em certo, aspecto o abandono da representação conflitante entre corpo e geometria, em prol da assunção da superfície como um campo de tensões emocionais, simboliza na obra de Flávio o abandono relativo do surrealismo e a opção pelo Expressionismo. Claro, o Surrealismo não desaparece totalmente e constitui uma possibilidade virtual, na associação automática de símbolos, no caráter flutuante de algumas imagens, no retorno periódico de bichos e monstros geometrizados. Mas no geral o que vemos é a evolução de um pintor expressionista do corpo a executar implacavelmente a arqueologia das emoções sedimentadas³⁴³.

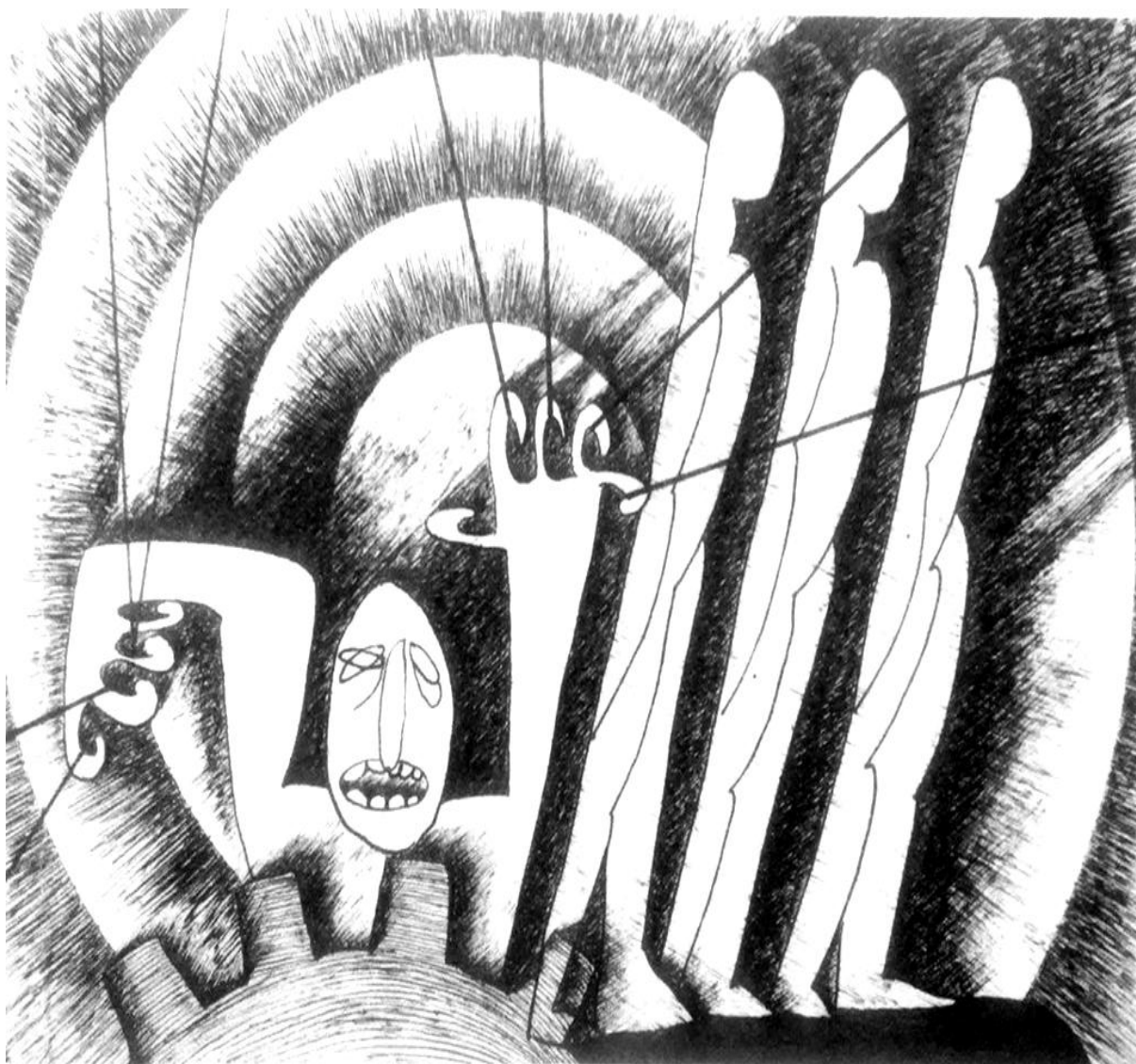


Figura 14. Desenho para *Experiência nº2*, nanquim sobre papel, 20,6x12,2 cm, 1931. Fonte: SCHWARTZ, J. Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930. In: _____. **Fervor das vanguardas: Arte e literatura na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, s/p.

³⁴³ DAHER, Luis Carlos. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo, MWM-IFK, 1984, p. 49.

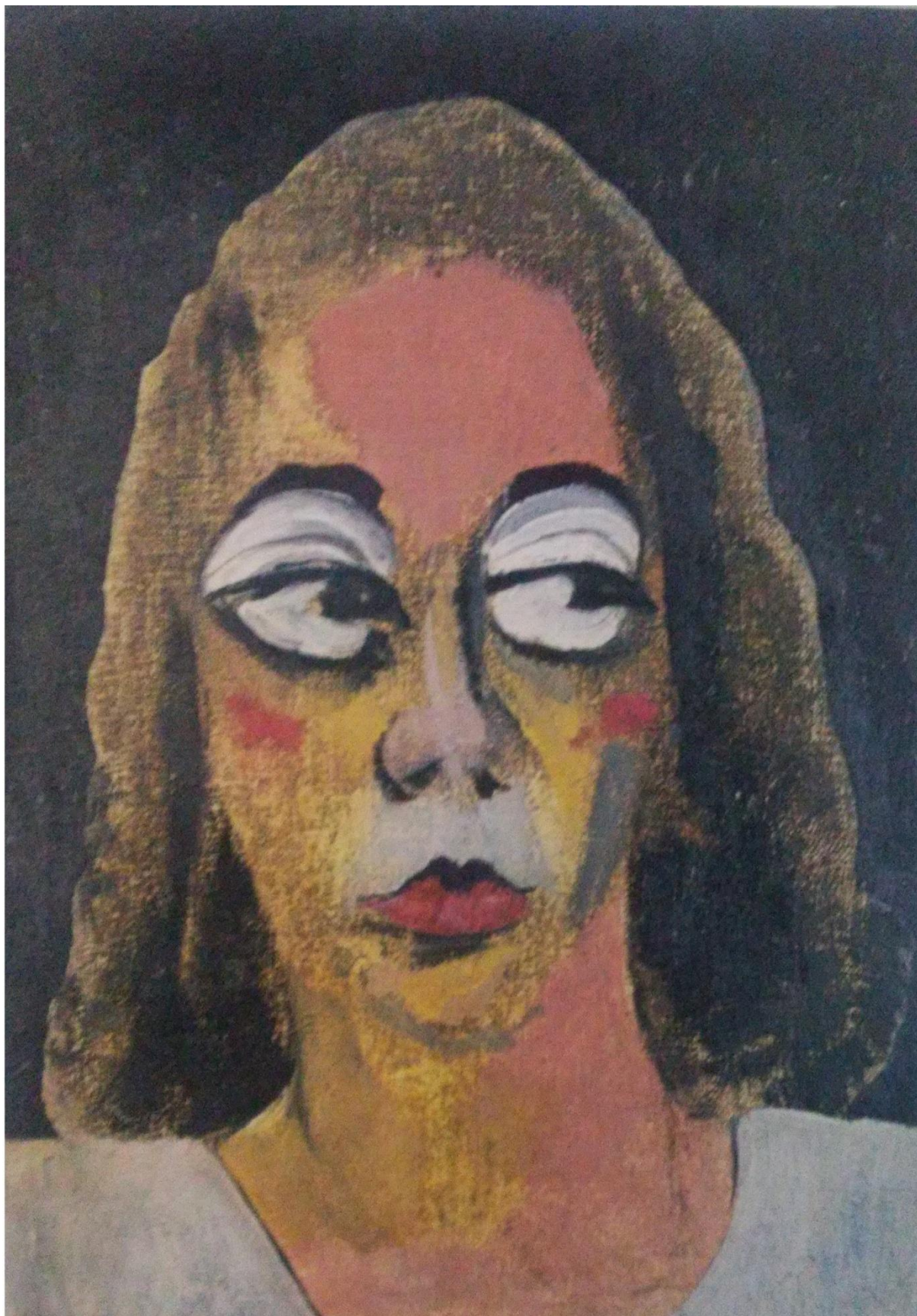


Figura 15. Retrato de Elsie Houston, óleo sobre tela, 46x37,5 cm, 1933, Col. Família Custódio R. de Carvalho. Fonte: DAHER, Luis Carlos. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo, MWM-IFK, 1984, p.40.



Figura 16. Retrato de Mário de Andrade, óleo sobre tela, 111x80 cm, 1939, Col. Biblioteca Municipal Mário de Andrade. Fonte: DAHER, Luis Carlos. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo, MWM-IFK, 1984, p.46.

Os desenhos de Flávio são exaltados por Luiz Carlos Daher (1984) e chegam a ser considerados pelo crítico “a melhor produção de nus e retratos de toda a fase inicial do movimento moderno”³⁴⁴, algo afirmado também por Camillo Osório que ressaltou nos trabalhos da década de 1930 “uma ansiedade gráfica mais contundente e desenvolta”³⁴⁵. É necessário destacar que o artista se utilizou principalmente do nanquim e do carvão para desenhar, o que o ajudou a reforçar a expressividade dos seus traços, já com o carvão há a harmonização rítmica das linhas, uma dança com movimentos pulsantes que representam a consonância e a dissonância das formas em uma tensão proeminente que reforçou o caráter expressivo.

Também nos retratos a carvão as linhas enrolam e desenrolam numa dança delirante, reagrupando-se em núcleos densos, buscando os nós energéticos das figuras. Tanto o carvão duro como o carvão mole mostram uma consistência muito adequada ao seu trabalho fibroso, sensual, enervado. Usando o carvão o desenhista Flávio de Carvalho alcança sua obra definitiva, ao retratar a agonia de sua mãe, dona Ophélia, em 1947³⁴⁶.

A partir das ponderações apresentadas, podemos identificar a relevância dos trabalhos de Flávio de Carvalho para o modernismo paulistano, “a sua premiação como desenhista na Bienal de São Paulo de 1967 vem coroar a trajetória consistente e inatacável de sua produção gráfica”³⁴⁷. Ainda pouco abordadas pela historiografia da arte brasileira, muitas de suas obras carecem de problematizações mais aprofundadas para delimitação de certos temas, o debate apresentado posicionou para nós, alguns elementos que justificam a sua complexidade artística, suas influências estéticas e a definição de um espírito moderno que atuou na vanguarda do desenvolvimento cultural em São Paulo. De fato, podemos considerá-lo um vanguardista no espaço sociocultural paulistano, contudo, seus vínculos com o surrealismo são frágeis e se constituem mais pela relação política e intelectual com os artistas franceses, do que por uma apropriação e atualização estética.

³⁴⁴ Idem, 54.

³⁴⁵ OSÓRIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho: Poética em trânsito**. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 10.

³⁴⁶ DAHER, Luis Carlos. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo, MWM-IFK, 1984, p. 55.

³⁴⁷ OSÓRIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho: Poética em trânsito**. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 44.



Figura 17. Mulher sentada, Caneta tinteiro, 38x49 cm, 1938, Col. Carlos Scliar. Fonte: DAHER, Luis Carlos. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo, MWM-IFK, 1984, p.27.



Figura 18. Série trágica I – Minha mãe morrendo, Carvão, 66,5x51 cm, 1947, Col. Museu de Arte Contemporânea. Fonte: DAHER, Luis Carlos. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo, MWM-IFK, 1984, p.56.

Para concluir, a definição da artista plástica modernista Maria Leontina (1917-1984) citada por Osório (2009) sobre a produção pictórica de Flávio é capaz de resumir o que se pretendeu com essas páginas, em uma pequena passagem que mostra aguda sensibilidade, ela afirmou:

No traço expressionista e agressivo, nos retratos de pinceladas explosivas com cores vibrantes de dramática e profunda intenção psicológica, nas experiências e ensaios, Flávio de Carvalho sempre se autorretratou: o artista raro autêntico, o homem polido e irreverente, ser polêmico com a aparência de Mefistófeles moderno³⁴⁸.

Mais uma vez, afirmamos o caráter transgressor e subversivo do artista, sob a óptica da estética moderna, o artista atualizou os paradigmas estéticos inerentes à produção cultural da sua época e os seus desenhos são chave para situá-lo em um lugar singular na produção pictórica modernista. A disposição figurativa dos seus traços reforçou na construção das expressões representadas, a desestruturação da realidade, desordenando a figuração ao abolir os contornos e atribuindo fluidez as formas. Assumindo o papel diabólico de desestabilizar a aparência, o artista com isso restaura o sentimento de instabilidade próprio do mundo moderno. Mário de Andrade, mais uma vez avaliou a produção de Flávio, agora, por conta do seu retrato.

Quando olho para o meu retrato pintado por Segall me sinto bem. É o eu convencional, o decente que se apresenta em público. Quando defronto o retrato feito pelo Flávio, sinto-me assustado, pois vejo nele o lado tenebroso de minha pessoa, o lado que escondi dos outros³⁴⁹.

A experimentação como recurso adotado por Flávio em suas construções expressivas se adéquam a lógica citada acima, invocando o espírito diabólico da modernidade para alcançar a ruptura estética. Na realidade a ação de experimentação proposta pelo artista sugere necessariamente a disrupção paradigmática universalista, alcançando subjetivamente o seu objeto de ação pela desestabilização.

³⁴⁸ LEONTINA, Maria, Apud OSÓRIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho: Poética em trânsito**. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 11.

³⁴⁹ OSÓRIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho: Poética em trânsito**. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 28.

Entretanto, do ponto de vista artístico e pela pluralidade de recursos expressivos isso impossibilitou vinculações mais profundas com certas correntes modernistas, o Flávio de Carvalho do modernismo em São Paulo atuava com trânsito livre entre a antropofagia de Oswald de Andrade e o surrealismo de André Breton, quando necessário adequava-se ao expressionismo na sua produção pictórica e mantinha-se fiel à *performance* como recurso para moldar novas experiências, o seu impulso a totalidade artística se dispersava em meio as várias potencialidades expressivas, adotando, muitos vezes um compromisso filosófico em detrimento de poética dinâmica. Acreditamos que foi isso que Luiz Camillo Osorio (2009) compreendeu como *poética em trânsito*.

Como dizíamos, para fazer justiça à obra de Flávio de Carvalho é importante reavaliar a dispersão poética e a inclinação pela contaminação dos meios expressivos. Sua obra deve ser vista como parte de um passado indeterminado que vem ganhando, com o passar dos anos, uma atualidade renovada. Por mais isolada que fosse sua atuação, as pinturas, os desenhos e, especialmente, o atrevimento experimental que caracterizam sua produção³⁵⁰ devem ser revistos no sentido de ampliar nossas leituras do modernismo³⁵⁰.

³⁵⁰ OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho: Poética em trânsito**. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 11.

CONCLUSÃO

Identificamos nas páginas que se sucederam uma gama de temas, debates, problematizações e olhares sobre o objeto de atenção desta dissertação. Em uma trajetória de vida tão complexa dentro do desenvolvimento artístico no século XX, Flávio de Carvalho, dificilmente poderia ser exaustivamente analisado em tão poucas páginas. Como já exposto diversas vezes, o artista atravessou grande parte desse século e nos legou indiscutivelmente uma produção considerável no campo da cultura. Dentro do recorte estabelecido propusemos o trabalho integral com o maior leque de fontes possíveis, na tentativa de alcançar diferentes abordagens que possam defini-lo, segundo os propósitos desse estudo. Nossa pretensão foi, portanto, a de apresentar as possibilidades de interpretação da sua trajetória nos anos 1930 e não a de concluir o debate sobre os diferentes aspectos da sua atuação artística e intelectual nesse período.

Para além dos problemas abarcados nessa dissertação e de outros que não conseguimos alcançar, acreditamos que seja importante para o leitor a identificação do itinerário artístico de Flávio, quais os caminhos percorridos pelo artista dentro do campo das artes brasileiras, quais as suas especificidades na complexa dinâmica do movimento modernista paulistano, quais os lugares que ocupou nos demais movimentos artísticos e culturais contemporâneos e qual a relação do artista e da sua obra com todo o contexto social do seu tempo. Somente assim, poderemos alcançar qualitativamente as interpretações que identificam o valor social da cultura de um determinado período histórico.

Historiograficamente, procuramos ressaltar a sua relevância para a história da arte, da arquitetura, do modernismo brasileiro e também para a história da cultura em São Paulo. Esperamos, com isso, que outros trabalhos possam surgir trazendo novas fontes e problemas na avaliação dos conteúdos apresentados nessas páginas. Pela complexidade do objeto analisado, algumas das questões aqui apresentadas excedem ao ofício estritamente historiográfico, passando principalmente pela crítica da arte, entendemos, que a nossa contribuição reside também no fato de podermos historicizar esses problemas, por meio de uma história da crítica artística e intelectual brasileira. Ressaltamos que alguns problemas centrais, pertinentes ao modernismo brasileiro são ainda marginalizados e carecem

de novos olhares, temas que passam pelo entendimento da nossa atualidade e que ainda são insolúveis na história política e cultural contemporânea.

Iniciamos esta dissertação com um extenso debate sobre o movimento modernista nas décadas de 1920 e 1930. Debate incontornável e necessário, não apenas no campo da cultura, mas também para o entendimento da história brasileira na Primeira República, com ressonâncias até os dias atuais. O contexto dos anos 1920, quando se iniciou o debate pela arte moderna em São Paulo, remonta a uma série de problemas identitários que escorregam pelo tempo até o nosso presente. Não podemos dissociar dessa conjuntura, portanto, fenômenos políticos, econômicos ou culturais. Entendemos, com isso, que o debate pelo modernismo artístico em São Paulo carregou as demais demandas da sua época e é nesse sentido que procuramos aproximar a Revolução de 1930 da ação dos semanistas de 1922, sem se descuidar de todo o processo irregular de metropolização muito bem analisado pelo historiador Nicolau Sevcenko (1992).

Intelectualmente, ressaltamos o debate sobre as raízes da identidade brasileira promovido pelos modernistas nesse período, atentos a definição da brasilidade. Tal debate não foi considerado de qualquer forma por Flávio de Carvalho, suas demandas intelectuais estão em outros lugares, uma descontinuidade singular que posicionou o artista na internacionalização de ideias e práticas artísticas. Dessa forma, torna-se inviável associá-lo a quaisquer aspectos de uma produção estritamente nacional. Diferente de muitos artistas contemporâneos, as soluções políticas, para Flávio, se encontravam em outras práticas e mesmo estando politicamente à esquerda na polarização ideológica do período, o engajamento não foi o caminho adotado.

A respeito da sua adesão ao movimento antropofágico, é importante ressaltar a necessidade de estudos que aproximem Flávio de outro importante modernista, Oswald de Andrade. A afinidade entre ambos reside também, no fato de encontrarem nas mesmas referências intelectuais, o motor para suas atitudes filosóficas que se convertem em engajamento dentro da proposta antropofágica. Foi com esse espírito que Flávio se pronunciou advogando em prol da arquitetura moderna, com seu visionário projeto no “IV Congresso Pan Americano de Arquitetos”. A centralidade da arquitetura na década de 1930 atraiu os holofotes diretamente para o centro da crítica às convencionalidades estéticas, trazendo importantes contribuições do ponto de vista arquitetônico e urbanístico para o

debate. Devemos compreender a participação de Flávio como um marco no seu engajamento nos debates públicos modernistas, se anteriormente seu papel era coadjuvante na atuação do modernismo paulistano, nesse momento, ele já viria a assumir o seu papel combativo como um dos principais animadores culturais de São Paulo.

Identificamos na conferência “A Cidade do homem Nu”, mais do que uma atitude filosófica, ocorre um posicionamento intelectual contra alguns temas que seriam recorrentes na crítica carvalhiana, durante os anos 1930, sendo a religião o principal deles. Precisamos considerar que Flávio atacou com suas ideias, nossa herança colonizadora imposta do contexto europeu, eis uma convergência com a crítica radical dos modernistas nos anos 1920, uma evidência importante do contato de Flávio com Oswald de Andrade que nesse período estava muito próximo do marxismo.

Seu ataque ao cristianismo ganhou destaque com a realização da sua *Experiência nº2* e ela, junto à conferência citada acima, representam o alicerce do que podemos compreender como Flávio de Carvalho em seu exercício intelectual. Seja pelos referenciais e aqui, Sigmund Freud ganhou intenso destaque, seja pela experiência que excedeu as barreiras subjetivas e emocionais em um contexto coletivo e social, os escritos de Flávio nessa década, servem como síntese do seu projeto, estético, político e intelectual, reforçando sua posição como crítico da modernidade. Potencialmente midiático, assim como nos apresentou Rui Moreira Leite³⁵¹, Flávio soube aproveitar a visibilidade em torno das suas polêmicas, promovendo às suas ideias, a repercussão de suas ações e mobilizando, de fato a sua própria sociedade ou o seu círculo pessoal de relações a reagirem diante das suas manifestações, nesse sentido, podemos concordar que, de fato, o artista contribuiu para o processo de atualização da cultura brasileira. Importante ressaltar que podemos associar Flávio a recepção dos escritos freudianos no Brasil. Seu estudo voltado para a psicologia das multidões reforçou a importância dos estudos psicanalíticos, fato que ganhou ainda mais visibilidade com as conferências e debates promovidos pelo Clube dos Artistas Modernos.

³⁵¹ Cf. MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho: O artista total**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

Reforçando as interpretações que ressaltam a perspectiva de transgressão associada à *Experiência* n°2, destacamos assim como Raul Antélio (2001), a importância de atitudes como as de Flávio que promovem a ruptura do que é convencional, passando a resignificar toda a dinâmica institucionalizada em prol de algo novo. Como um Mefistófeles moderno, Flávio soube bem como transgredir e anunciar novos paradigmas ao seu tempo histórico.

Sobre a relevância do Clube dos Artistas Modernos (CAM), podemos considerar como já dito, uma continuidade do projeto proposto pelos semanistas de 1922 na década seguinte. A agremiação foi o espaço para o artista/ cientista experimental, foi nele que Flávio estabeleceu o *Teatro da Experiência* e colocou na prática muito dos mecanismos artísticos que careciam de um espaço sociocultural para se atualizar e se estabelecer. A iniciativa do CAM é coletiva, isso jamais pode ser desconsiderado em detrimento de uma análise singularizada, Flávio de Carvalho, junto com gama de artista e intelectuais conseguiram por um ano organizar uma associação para difusão cultural da arte moderna em São Paulo, distanciando-se, cada vez mais, do cabresto colocado pelo mecenato paulista.

Socialmente, devemos lembrar que o clube disponibilizou um circuito cultural bastante diversificado, o que permitia o envolvimento com as diferentes linguagens expressivas da estética modernista. Sejam as polêmicas peças do *Teatro da Experiência*, os cursos de pintura disponíveis para o aprendizado e a vivência modernista ou as diversas conferências e exposições, tudo isso alcança um público maior, do que apenas, um circunscrito número de intelectuais burgueses, aptos e letrados o suficiente para uma revolução cultural. Nesse sentido, existe grande mérito na agremiação, por se preocupar em construir socialmente um espaço que fosse mais acessível à sociedade do seu tempo, inclusive na organização dos bailes de carnaval que atraíam grande público.

Destacamos novamente, o papel social da agremiação a exposição “Mês das crianças e dos Loucos”. Como já dito, Flávio e o psiquiatra Osório Cesar foram fundamentais para o reconhecimento do valor estético do desenho da criança e da produção artística e expressiva de pacientes diagnosticados/patologizados com problemas psiquiátricos no Brasil, um marco muito importante na atenção psicossocial e na política das artes, enquanto envolvimento com práticas estéticas e coletivas na saúde pública. Aqui devemos considerar a inspiração surrealista, idealizada no movimento francês de André Breton, a tração pelo tema da loucura e a

perspectiva onírica e inconsciente que impulsionavam a construção de uma nova estética, com base no *automatismo psíquico* e nos desenhos infantis podem ser encontradas no Primeiro Manifesto do Surrealismo em 1924 e influenciou consideravelmente, o desenvolvimento dessas práticas por Flávio de Carvalho aqui no Brasil.

Outro tópico que destacamos é a das discussões sobre a música moderna no CAM. Ressaltamos que o espaço foi de suma importância para reunir músicos e musicistas modernistas, renovando a atenção do projeto estético musical moderno, semeado na semana de 1922. O compromisso de Flávio com a organização de uma orquestra sinfônica, infelizmente não se concluiu, o que não restringiu ou marginalizou esse debate dentro da agremiação. Os recitais no CAM exaltavam a “música do futuro” e havia um intenso comprometimento com essa linguagem artística.

Sobre a polêmica em torno do teatro moderno, podemos considerar que a fundação do *Teatro da Experiência* em 1933 trouxe para o centro do debate modernista a dramaturgia, linguagem artística pouco explorada pela primeira geração de modernista, inclusive na semana de arte moderna de 1922. Aqui, mais uma vez, o artista/cientista ressurgiu para construir uma nova experiência no campo das artes. A pesquisa científica, laboratorial em torno do teatro moderno é mais um exemplo de como o artista inseria aspectos da modernidade em um “tubo de ensaio”. Culturalmente, testar novas linguagens, recursos sonoros, iluminação, etc., proporcionou um avanço imensurável no desenvolvimento das práticas teatrais no modernismo brasileiro. Sobre o *Bailado do Deus Morto* e o caso de polícia que se sucedeu após a sua encenação, podemos identificar uma cisão social muito semelhante a que ocorreu com a realização da Experiência nº2 entre o artista e a provinciana sociedade paulistana do período. A religião, tema caro, ao artista mais uma vez retornou e o ataque aos setores católicos de São Paulo residiu na encenação da morte do Deus cristão.

A participação de Flávio nos salões paulistas é entendida por nós como uma reunião entre artistas e intelectuais modernistas que buscavam retomar, o que se desenvolveu a partir de 1932, promovendo, novamente um espaço para o desenvolvimento da arte moderna, essa foi a intenção dos Salões de 1937, 1938 e 1939. Um tanto mais visionário, o artista pretendeu elevar esses eventos ao status de um novo movimento cultural que, contudo, não se efetivou como no Clube dos

Artistas Modernos. Menos acessível ao público externo também, a abertura para o mercado de artes voltava a atenção das mostras para a mercantilização de obras artísticas e menos para a difusão cultural e formação de um público para a recepção de obras modernistas.

As definições estéticas que perpassam a produção de Flávio de Carvalho devem ser avaliadas no sentido de identificar no artista as influências que auxiliaram no desenvolvimento de sua produção. Tais questões partem de um debate que deve necessariamente considerar qual a qualidade artística de Flávio e os seus possíveis vínculos com tendências estéticas do contexto cultural europeu. Entendemos que sua produção, de fato, deve ser majoritariamente considerada como expressionista, contudo, convencionalmente é comum apresentá-lo como um artista surrealista em solo brasileiro.

Assim como toda a geração de modernistas se vinculou as Vanguardas Históricas, com Flávio não seria diferente, até mesmo pelo fato de estar vivendo na Europa em pleno desenvolvimento de importantes correntes e tendências da arte moderna, tais como o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo francês, contudo, sabemos que nos anos de sua formação Flávio não aprofundou seus conhecimentos no campo das artes plásticas e somente ao chegar ao Brasil passou ao exercício artístico. Qualificá-lo dessa forma é importante no sentido de compreendermos as pertinências das vanguardas no contexto latino-americano. Sabemos que Flávio possuía grande admiração pelo movimento liderado por André Breton e, de fato, algumas de suas obras caminharam na direção de uma estética surrealista. O contato de Flávio com Benjamin Péret e Elsie Houston reforça a tese de que o artista recebeu forte influência do movimento francês, entretanto, faltam fontes para explorar melhor essa relação, o que não inibe nossas considerações a respeito do vanguardismo inerente a sua atuação no modernismo brasileiro, suas “expressões surrealizantes” atestam o interesse em explorar o universo onírico, da loucura e principalmente da psicanálise freudiana, outra grande influência para o artista que impactou também na sua produção artística, vide as ilustrações para sua *Experiência nº2*. Apesar disso, reforçamos que a tendência surrealista foi uma exceção que se apresenta em uma pequena quantidade de obras com temáticas ou expressões surrealistas. Em sua produção, a figuração nunca perdeu destaque, mesmo atravessada por traços fortes e descontínuos.

A experimentação, exaustivamente debatida nessas páginas é sem dúvidas uma das principais palavras-chave no entendimento dos recursos expressivos adotados por Flávio. A isso soma-se indissociavelmente o uso da *performance* como elemento que impulsiona o artista/cientista na elaboração de suas experiências artísticas. A vitalidade de suas obras necessariamente adotou o trânsito poético como ferramenta usual e a transgressão era um elemento potente para a subversão cotidiana dos indivíduos, se amparando na arte como mecanismo de ruptura.

Suas produções não objetais devem ser entendidas em sentido amplo, Flávio de Carvalho era um artista em atividade constante em todos os momentos da sua vida. Assim a *performance* adotada não era, um recurso restrito e sim parte da sua vida, performático inconstante, ele moldava suas experiências de vida de acordo com sua sensibilidade artística. Dessa forma, tomando como base a sua *Experiência nº2*, exemplo que se aplica também, a outras situações do cotidiano e Flávio, o que para muitos, não passaria de um conflito entre os católicos de uma procissão e um artista zombeteiro, a fim de zombar desse momento de profunda seriedade para os fiéis, deve ser compreendido como uma obra de arte que reuniu diversos recursos expressivos, se utilizando de um canal não usual de produção.

Conectando a arte com a sua vida para a ação, o que entendemos por *práxis vital*. Flávio adotou o lema de vanguardas como o dadaísmo ou o surrealismo francês. Politicamente, as Vanguardas Históricas apresentavam um programa de ação e um manifesto se justificando, Flávio, durante os anos 1930 pode ser definido como um manifesto itinerante, seja pela imprensa ou no cenário cultural paulistano. Arte como sinônimo da experiência do moderno, eis a condição imposta pelo artista ao modernismo brasileiro, não podemos negar, portanto, o intercâmbio de ideias e tendências artísticas nesse contexto, o que aproxima a trajetória artística de Flávio da condição vanguardista na cultura.

Um último aspecto, não menos importante, é a respeito da associação da figura de Flávio de Carvalho ao ímpeto diabólico. É no mínimo curioso, mas, entretanto, instigante associá-lo ao uma espécie de Mefistófeles moderno, isso se dá necessariamente pelo seu papel transgressor dentro do modernismo cultural paulistano. Subversivo, Flávio apresenta na estética moderna o princípio da desestruturação, da desordem que deseja alcançar a ruptura. O seu papel diabólico reside também no impulso à desestabilização da aparência e aqui, o expressionismo é chave para o entendimento dos recursos artísticos utilizados. A instabilidade

moderna se instaurou em diversos momentos, em que o artista se propôs a atuar. O que podemos dizer de uma procissão de fiéis em fúria, completamente abalados emocionalmente e prontos para cometer um ato de barbárie contra seu provocador?

O modernismo artístico possuiu o mesmo ímpeto crítico para a desestabilização, uma ferramenta “satânica” que desaloja a coesão social, retirando-a da sua “zona de conforto”. Do raciocínio que retiramos de Frederick Karl (1988), já citado, em referência ao *Doutor Fausto* de Thomas Mann, entendemos que existem muitas formas pelas quais o “satânico” se apresenta, entretanto, sempre atuando no sentido da ruptura.

Concluimos, ressaltando mais uma vez a importância dos referenciais utilizados nesse estudo sobre o artista. Com já dito, na introdução dessa dissertação, encontramos nas últimas décadas uma revisão da biografia, da produção artística, dos escritos e reflexões, bem como das ações de Flávio de Carvalho no espaço sociocultural paulistano do século XX, contudo, ainda reside em poucos trabalhos a tarefa de aprofundar e problematizar alguns debates e temas relevantes da sua biografia, inclusive na fortuna crítica do modernismo brasileiro. Devemos concordar também, mais uma vez, com Camillo Osorio (2009) quando afirmou que a atuação de Flávio nos anos 1930 residiu no esforço de “desprovincianizar” a cultura do período, tanto como crítico, animador cultural ou artista experimental. Dois elementos citados por Osorio merecem ainda importante destaque, a não convencionalidade e o estranhamento subjetivo, algo que persistiu na biografia de Flávio, a necessidade em promover o choque, o impacto subjetivo e emocional nos indivíduos e a transgressão estética. Concordamos também com muitos aspectos apresentados por Rui Moreira Leite, relevante contribuição crítica sobre o artista. Ressaltamos as afirmações que compreendem que a personalidade de Flávio se manteve em constante experimentação, empírica e científica. Sendo assim, o artista/cientista transitou entre suas experiências e o impulso à experimentação.

Amparamos-nos nessas referências e nas demais apresentadas ao longo da dissertação, pois entendemos a necessária convergência entre esses poucos trabalhos, a fim de compreender o papel do artista, ainda pouco problematizado nos estudos atuais. Procuramos ressaltar a sua complexa atuação no campo da cultura, identificando na sua biografia e na sua produção artística, a devida importância para a historiografia do movimento modernista brasileiro. O esforço em dimensionar sua

trajetória em alguns trabalhos que, inclusive, excedem ao nosso recorte tem também o papel de reposicionar o artista Flávio de Carvalho na história da arte brasileira. Esperamos ter contribuído com tais abordagens. Nos utilizamos exaustivamente delas em certos momentos da dissertação pela falta de amparo em mais fontes, contudo, acreditamos ter reunido um debate qualitativo sobre a atuação de Flávio nos anos 1930.

REFERÊNCIAS

Fontes

CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi**. São Paulo, Irmãos Ferraz, 1931.

_____; Flávio; LEÃO, Flávia Carneiro; MOREIRA LEITE, Rui (Orgs). **Os ossos do mundo**. Campinas: Editora UNICAMP, 2014.

CARVALHO, Flávio de, GUERRERO, Inti (textos); VILLELA, Milú (apres.) COSTA, Magnólia (coord. editorial); ASSUMPÇÃO, Lia (design gráfico); HERNÁNDEZ PRIETO, José Carlos, MAZZEI, Cristiano Asto Iphi (tradução). **A Cidade do Homem Nu** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

RASM revista anual do Salão de Maio, incorporando o catálogo do III Salão de Maio, São Paulo, (1), 1939, 2 il.

Fontes do Centro de documentação cultural Alexandre Eulálio. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE.

CARVALHO, Flávio de. Clube dos Artistas Modernos. **Folha da noite**. s/p. dez. 1932. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_2, Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. Clube dos Artistas Modernos. **Folha da noite**. s/p. jan. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_3, Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. Clube dos Artistas Modernos. **Diário da noite**. s/p. jan. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_3, Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. O teatro moderno visto por Henrique Pongetti. **Folha da noite**. s/p. jan. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_6, Acesso em 09/2014.

CARVALHO, A Folha da Noite quis ouvir Procópio Ferreira. **Folha da noite**. s/p. jan. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_7, Acesso em 09/2014

CARVALHO, Flávio de. A atividade artística do Clube dos Artistas Modernos: O curso de inverno do pintor Antonio Gomide. **Diário de São Paulo**. s/p. mai. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_40. Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. **As tendências sociaes da arte de Kaethe Kollwitz**. s/p. jun. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_102. Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. Flávio de Carvalho afirma que é necessária uma sinfônica. **Diário de São Paulo**. s/p. jun. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_71. Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. A pintora Tarsila do Amaral fará uma conferencia sobre “A arte proletária”. **Folha da Noite**. s/p. jul. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_86. Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. Arte proletária: Brilhante conferencia da pintora sra. Tarsila do Amaral, no Clube dos Artistas Modernos. **Diário de São Paulo**. s/p. jul. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_87. Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. Clube dos Artistas Modernos. **Jornal do Estado**. s/p. ago. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_96, Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. Clube dos Artistas Modernos. **Diário da noite**. s/p. ago. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_96, Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. O mês dos alienados e das crianças no C.A.M. **Diário da noite**. s/p. ago. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_99, Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. Interpretação dos desenhos das crianças e seu valor pedagógico. **Folha da noite**. s/p. ago. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_105, Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. Interpretação dos desenhos das crianças. **Jornal do Estado**. s/p. ago. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_104, Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. O que será o Theatro da experiência?. **Folha da noite**. s/p. set. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_122, Acesso em 09/2014

CARVALHO, Flávio de. “A Russia de hoje”. **Diário da Noite**. s/p. set. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2 Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. A conferencia de homtem sobre “A Russia Moderna”. **Folha da noite**. s/p. set. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_102. Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. A conferencia de homtem sobre a “A Russia Moderna. **Folha da noite**. s/p. set. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_102. Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. O Theatro da Experiencia ás voltas com a policia! O delegado de Costumes, que prohibira o espetaculo, concordou que elle se realizasse, assistiu-o e parece que gostou...**O Dia**. s/p. nov. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_125, Acesso em 09/2014

CARVALHO, Flávio de. O Theatro da Experiencia é um caso de policia! . **A Platéia**. s/p. nov. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE-FC_Ab2_124-125, Acesso em 09/2014

CARVALHO, Flávio de. O Teatro da experiencia do Clube dos Artistas Modernos é um atentado á cultura e a dignidadedo povo paulista. **O Século**. s/p. nov. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_128, Acesso em 09/2014

CARVALHO, Flávio de. A leitura de algumas scenas de “O homem e o cavalo”. **Diário da Noite**. s/p. nov. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_128. Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. Protesto dos intellectuaes de S. Paulo contra o acto da policia. **Diário da Noite**. s/p. dez. 1933. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_139. Acesso em 09/2014.

CARVALHO, Flávio de. A concepção da propriedade artística na Russia actual: O que disse á “Folha da Noite” o Dr. Nelson Rezende, a proposito da sua próxima conferencia. **Folha da Noite**. s/p. s/d. Campinas, SP: CEDAE / IEL / UNICAMP. Fundo FC/CEDAE- FC_Ab2_91. Acesso em 09/2014.

Bibliografia

ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). **Revista USP**, São Paulo, n.94, p.107-118, Junho, Julho, Agosto 2012.

AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Outras manifestações do Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Editora 34, 2013.

ANTÉLO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2001.

ANTUNES, Benedito. **A antropofagia de Oswald de Andrade**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP/SP, 1983.

ANTUNES, José Pedro. **Tradução comentada de O surrealismo francês de Peter Bürguer**. Tese (doutoramento). 2001, Tese (doutoramento), Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP, Campinas, SP [s.n], 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti; prefácio de Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e a história da cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, Primeiro Volume, 1985.

_____. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. In: **Revista Memória e Vida Social**, (Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado), Assis, 2002. p. 32-69.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de arte moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BÜRGER, Peter, **Teoria da Vanguarda**. (Trad: José Pedro Antunes). São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. A revolução de 1930 e a Cultura. In: Revista **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v.2, 4, p. 27-36, abr 1984.

CARVALHO, Flávio. Surrealismo, entrevistando André Breton, **Travessia**, v.3, n.5, p. 60-62, 1982.

DAHER, Luis Carlos. **Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo**. São Paulo: Projeto Editores, 1982.

_____. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo, MWM-IFK, 1984.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOLINO, William. **História d"O Bailado do Deus Morto": uma radicalmodernização do teatro no Brasil**. Dissertação (mestrado). Belo Horizonte, 2002. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

GOMES, Ângela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: Na fronteira entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz (org. vol.). **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da Intimidade Contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, vol. 04, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**, São Paulo, Editora Brasiliense, 6ª edição, 2ª reimpressão, 2002.

FARIA, Daniel. Experiência nº2: vertigens sensoriais da política em Flávio de Carvalho. In. SEIXAS, Jacy; CESAROLI, Josianne; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Tramas do político: linguagem, formas, jogos**. Uberlândia: EDUFU, 2012, p. 357.

FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930. Historiografia e História**. São Paulo: Brasiliense, 1975.

FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1994.

FERREIRA, Jorge; DELAGADO, Lucília A N. (orgs). **O Brasil Republicano. O tempo do nacional-estatismo: Do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, v.2, 2003.

HELENA, Lúcia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. São Paulo, Editora Ática, 1989.

KARL, Frederick Robert. **O Moderno e modernismo**. Tradução de Henrique Mesquita. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1988.

LAFETÁ, João Luis. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LÖWY, Michael, **A estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo**. Trad: Eliana Aguiar. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MACHADO, C.E.J. **Um capítulo da história da modernidade estética. Debate sobre o expressionismo**. Análise e documentos. Textos de Ernest Bloch, Hans Eissler, Georg Lúkacs e Bertolt Brecht. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998.

MATTAR, Denise (org.) **Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico**. Rio de Janeiro, CCB/Faap, 1999.

MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MONTEIRO, Paulo. **Salões de maio. ARS (São Paulo)** [online]. 2008, vol.6, n.12, pp. 93-103. ISSN 1678-5320, p. 94.

MORAES, Antônio Carlos Robert. **Flávio de Carvalho – o performático precoce**. São Paulo, Brasiliense, 1986.

MOREIRA LEITE, Rui. **A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho**. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1987.

_____. **Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação**, v.1. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994.

_____. **Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação**, v.2. Tese (doutoramento), 1994. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo USP, São Paulo, 1994.

_____. **Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho**. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 12, n. 33. 1998. Disponível em <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141998000200018> Acesso em: 03 out. 2011.

_____. **Flávio de Carvalho: O artista total**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

NACLÉRIO FORTE, Graziela. **CAM e SPAM: Arte, Política e Sociabilidade na São Paulo Moderna, do Início dos Anos 1930**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. FORTE, Graziela Naclério. **Diversão e Arte no Clube dos Artistas Modernos (São Paulo, 1933)**, 1ª. Ed. São Paulo, 2014.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

NAPOLITANO, Marcos. “Mario de Andrade e a Cultura Moderna Brasileira”. In: RIBEIRO, Manuela (org.). **Portugal – Brasil: Uma Visão Interdisciplinar do século XX**

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (org.). **Política das artes: Textos Escolhidos I**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____; _____. **Formas e Percepção Estética: Textos Escolhidos II**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____; _____. **Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____; _____. **Modernidade cá e lá: Textos Escolhidos IV**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

RUIZ, José Mário Martinez. **Etiqueta: Sociabilidade e moda, a identidade da elite paulistana (1895-1930)**. 1999. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências e Letras, UNESP/SP, 1987.

SALGADO, Marcus Rogério. **A arqueologia do resíduo: os ossos do mundo sob olhar selvagem**. São Paulo: Antiqua, 2013. Capítulo de tese de doutoramento defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010). ISBN 9788589363297.

SANGIRARDI, Jr. **Flávio de Carvalho: O revolucionário romântico**. Rio de Janeiro: PHILOBIBLION, 1985.

SCHWARTZ, J. Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930. In: _____. **Fervor das vanguardas: Arte e literatura na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIMÕES, Giuliana. A Experiência Moderna em Flávio de Carvalho. In: _____. **Veto ao Modernismo no Teatro brasileiro**. São Paulo: EDITORA HUCITEC, 2010.

OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho: Poética em trânsito**. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

RAGO, Margareth. “A Invenção do Cotidiano na Metrópole”, In: _____. **História da Cidade de São Paulo – A Cidade na Primeira Metade do Século XX (1890-1945)**, vol. 3, p. 418-427.

SALGADO, Marcus Rogério. **A arqueologia do resíduo: os ossos do mundo sob o olhar selvagem**. São Paulo: Antiqua, 2013. Capítulo de tese de doutoramento defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010). ISBN 9788589363297.

SANGIRARDI, Jr. **Flávio de Carvalho**: O revolucionário romântico. Rio de Janeiro: PHILOBIBLION, 1985.

STIGGER, Veronica. A vacina antropofágica. In. RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro. **Antropofagia Hoje?** Oswald de Andrade em Cena. São Paulo: ÉRealizações. 2011.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petropolis, RJ : Vozes, 1977.

TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho**: o comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense 1994.

VELLOSO, Monica. VELOSO, Monica P. **O Modernismo e a questão nacional**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila de A. N. O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 253-385.

_____. **História & Modernismo**. Rio de Janeiro: Autentica Editora, 2010.

_____. VELLOSO Mônica Pimenta. **O Modernismo brasileiro**: outros enredos, personagens e paisagens. Nuevo Mundo, Mundos Nuevos. Debates, 2007. <Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/3557>> acesso em 20 de junho de 2012.

WILLIAMS, Raymond. A política da vanguarda. In: _____ **Política do Modernismo**: contra os novos conformistas. São Paulo: Editora Unesp: 2011. P.27-92.