

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Simone Aparecida de Oliveira

**A poética radical no modernismo brasileiro: a “Experiência nº 2”
de Flávio de Carvalho**

**Mestrado em História
PUC/SP
2008**

**São Paulo
2008**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Simone Aparecida de Oliveira

**A poética radical no modernismo brasileiro: a “Experiência nº 2”
de Flávio de Carvalho**

**Mestrado em História
PUC/SP
2008**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Antonio Pedro Tota.

**São Paulo
2008**

Banca Examinadora :

Para Cássio, companheiro e amigo de todas as horas
e meus pais, pela preocupação de sempre

Agradecimentos

Primeiramente, devo confessar que ter escolhido a PUC-SP para a realização deste trabalho não foi uma decisão tranqüila. Há momentos na vida em que a escolha de seguir em frente ou deixar as coisas como estão nos exige um esforço que nem sempre estamos preparados a enfrentar. Minha decisão de seguir em frente contou com a generosidade e a paciência de várias pessoas com as quais me relaciono e que me fizeram acreditar que “vai dar certo”.

Pelo incentivo, paciência e generosidade na condução deste trabalho, agradeço primeiramente ao Prof. Dr. Antonio Pedro Tota, por todas as orientações e incentivo nos momentos mais difíceis.

A todos os professores do programa que no decorrer do curso, contribuíram para o aprofundamento teórico de meu projeto, em especial à Prof^a Dr^a Olga Brites pelas considerações valiosas e condução das primeiras leituras do trabalho.

À grande amiga Adriana Rodovalho Pinheiro que esteve presente em todas as horas difíceis e não difíceis do trabalho e junto comigo vibrou a cada conquista.

Ao amigo William Golino, admirador de Flávio de Carvalho e pesquisador do artista no Doutorado da PUC/SP, pelas conversas e pesquisas que realizamos juntos e pela generosidade com que me forneceu informações pertinentes ao meu trabalho.

Ao grande amigo Paulo Mauro Mayer de Aquino, arquiteto e pesquisador de Flávio de Carvalho, pelas conversas intermináveis sobre o artista e por ter me aberto seu arquivo particular e me fornecido vários documentos importantes para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Aos amigos de turma, Cristina, Joana e César, pelas considerações importantes na leitura do trabalho, trocas de informações valiosíssimas e pela paciência em me ouvir nas horas de descontração.

Aos amigos de trabalho da PUC/SP que acompanharam, torceram e acreditaram junto comigo que apesar das dificuldades e do pouco tempo é possível realizar aquilo que acreditamos que vale a pena.

À Laura, por sua prontidão ao revisar meu texto, e que mesmo à distância, contribuiu e colaborou para a finalização e formatação deste trabalho.

Aos professores que participaram do exame de qualificação, Prof. Dr. José Leonardo e Prof. Miguel Chaia, pelas intervenções e sugestões pertinentes à condução e finalização da pesquisa.

Por fim, agradeço à minha Família pela paciência e Cássio Alberto, com quem compartilho todas as experiências e em quem busco o apoio para seguir em frente.

RESUMO

Esta dissertação pretende ser uma contribuição para a análise historiográfica da proposta de renovação das artes visuais em São Paulo no período que compreende o modernismo brasileiro, a partir da discussão e análise da proposta artística moderna de Flávio de Carvalho.

A partir da análise da produção pictórica, arquitetônica e principalmente da realização da “Experiência nº 2”, por Flávio de Carvalho, foco de interesse deste estudo, foi possível estabelecer os principais pontos de intersecção e distanciamento entre a proposta de renovação artística pensada pelos modernistas paulistas da época, pautada, sobretudo, pela busca de uma representação da brasilidade e a proposta de renovação artística pensada por Flávio de Carvalho que buscou o rompimento desta busca em sua produção artística a partir de um olhar voltado para a compreensão da cidade como foco de irradiação dos movimentos de vanguarda e das contradições da modernidade.

A leitura da “Experiência nº 2” de Flávio de Carvalho neste estudo tem como objetivo investigar sua representação como o vértice de uma renovação artística em São Paulo que assinala a inserção do espaço urbano no processo de criação artística e que trouxe algumas conceituações das vanguardas dadaístas e surrealistas para o ambiente paulistano na década de 1930.

Palavras-chave: modernismo, experiência, vanguarda

ABSTRACT

This dissertation intends to contribute to the historic analysis of the proposal for the visual arts revival in São Paulo during the period comprehending the Brazilian modernism, through the discussion and analysis of Flávio de Carvalho modern artistic proposal.

Through the examination of the pictorial, architectural and specially the realization of the “Experiment n. 2” by Flávio de Carvalho, main focus of this research, it was possible to establish the essential intersection and the diversion points between the proposal for artistic renewal imagined by the paulista modernists of that period of time, specially characterized by the representation of the Brazilian mannerism and the proposal of artistic revival idealized by Flávio de Carvalho, who searched for the rupture of this pursuit in his artistic production attentive to the comprehension of the city as the irradiation center of the vanguard movements and the modernity contradictions.

The analysis of the “Experiment n. 2” by Flávio de Carvalho in this dissertation intends to investigate its depiction as the vertex of an artistic revival in São Paulo which marked the insertion of the urban space in the artistic creation process and brought some concepts of the Dadaist and surrealist vanguard to the paulistano atmosphere during the decade of 1930.

Key-words: modernism, experiment, vanguard

LISTA DE FIGURAS

01. Auto-retrato psicológico.....	25
02. Garota nascida sem mãe	28
03. Retrato de uma jovem americana em situação de nudez	28
04. A grande roda ortocromática que faz amor sob medida.....	29
05. A anatomia como noiva	29
06. Morro na favela	30
07. A feira II	30
08. Tropical.....	31
09. Bananal	31
10. Samba	31
11. Frasco, violão, copo e garrafa em mesa verde	33
12. Natureza morta com pilhas de prato	33
13. Copo e Garrafa de Suze.....	33
14. A cidade	33
15. Composição com ás de paus	34
16. São Paulo.....	34
17. Carnaval em Madureira	34
18. Abapuru.....	37
19. A negra.....	37
20. Antropofagia	38
21. Moema	39
22. Auto-retrato	47
23. A inferioridade de Deus	50
24. Retrato ancestral	50
25. Amor.....	51
26. Nus e arquitetura.....	51
27. Canibalismo outonal.....	51
28. Nossa Senhora do Desejo.....	55
29. Estudo para Nossa Senhora da Noite	55
30. Foto do grupo surrealista ao redor “Não vejo a mulher escondida na floresta”.....	56
31. Banhistas em Morritzburg.....	57
32. Banhistas num quarto	58
33. Nu feminino deitado e Pensando	58
34. Desenho erótico de mulher nua	58
35. Mulher	59
36. Mulher, criatura pensativa	59
37. Três mulheres	60
38. Velame do destino.....	60
39. Duas mulheres	61
40. Duas mulheres	61
41. Criança sentada	63
42. A lenda da Santa Maria Egípcíaca	63
43. Retrato Mario de Andrade	64
44. Retrato de Oswald de Andrade e Julieta Bárbara	64
45. Retrato de José Lins do Rego	64
46. Retrato de Maria Dela Costa	64

47. Retrato de Nicolas Guillén	65
48. Retrato do Prof. Pietro Maria Bardi	65
49. Encenação da peça “O bailado do Deus morto”	66
50. Retrato de Elsie Houston.....	69
51. Homem nu.....	72
52. Projeto para o novo viaduto do chá.....	75
53. Rua 15 de novembro.....	78
54. Rua São Bento.....	78
55. Teatro Municipal e Teatro São José.....	78
56. Projeto de uma cidade contemporânea de três milhões de habitantes	78
57. Estudo para o plano de São Paulo.....	79
58. Construção do Boulevard Sebastopol; aspecto das demolições da rue de la Barillerie	80
59. Largo da Memória no dia da inauguração em 1922	81
60. Vila Penteado.....	82
61. Teatro Municipal.....	83
62. Projeto para o Palácio do Governo de São Paulo – vista aérea.....	88
63. Projeto para o Palácio do Governo de São Paulo – visão noturna.....	88
64. Conjunto de casa da alameda Lorena – vista dos fundos.....	93
65. Conjunto de casa da alameda Lorena – vista das fachadas	93
66. Vista interna de uma das casas de aluguel da alameda Lorena	94
67. Panfleto para casas de aluguel	95
68. Ascensão definitiva de Cristo	99
69. Capa do livro Experiência nº 2	110
70. Roda de bicicleta.....	112
71. Fonte - Mictório invertido.....	112
72. O crítico de arte.....	115
73. Reprodução do “Panfleto contra a concepção de vida weimariana”	116
74. Reprodução da “Notícias de jornal”	117
75. Anuncio de jornal.....	119
76. Anuncio de jornal.....	119
77. Relevo espacial	122
78. O rei do mau gosto.....	122
79. A zona	123
80. Parangolé, P4 Capa 1ona.....	124
81. Desfile com traje de verão.....	126
82. Ilustração do livro “Experiência nº 2”	131
83. Ilustração do livro “Experiência nº 2”	132
84. Ilustração do livro “Experiência nº 2”	133
85. Ilustração do livro “Experiência nº 2”	134
86. Ilustração do livro “Experiência nº 2”	134
87. Ilustração do livro “Experiência nº 2”	135
88. Ilustração do livro “Experiência nº 2”	135
89. Ilustração do livro “Experiência nº 2”	135
90. Ilustração do livro “Experiência nº 2”	135
91. Série Trágica I.....	138
92. Série Trágica V.....	138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1. O MODERNISMO BRASILEIRO ENCONTRA A VANGUARDA RADICAL NA EUROPA	25
1.1 Proposta modernista brasileira: limites e avanços	26
1.2 A proposta vanguardista de Flávio de Carvalho	47
CAPÍTULO 2. ENTRE O ESCRITÓRIO E A RUA.....	75
2.1 Arquitetura: uma projeção para a cidade moderna que não saiu do papel	76
2.2 A Experiência nº 2: da projeção para a apropriação simbólica da cidade	99
CAPÍTULO 3. EXPERIÊNCIA Nº 2: AÇÃO E NARRAÇÃO.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
LOCAIS DE PESQUISA	141
FONTES.....	142
BIBLIOGRAFIA.....	147

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como principal objetivo compreender a obra “Experiência nº. 2” de Flávio de Rezende Carvalho, como parte integrante de uma proposta moderna para as artes visuais em São Paulo na década de 30, mas que rompe com o interesse pela busca da representação visual da brasilidade propostas pelos modernistas brasileiros.

Os caminhos que levaram à definição deste tema se iniciaram antes mesmo de ingressar no mestrado. Ao investigar a trajetória artística de Flávio de Carvalho na década de 30, em São Paulo, para a monografia desenvolvida em 2005, apresentada como exigência para conclusão do curso de História da Arte da Faap, a autora percebeu que a problemática do discurso de uma modernidade na produção artística dos anos 30, se revelou uma questão fundamental na pesquisa.

A necessidade de aprofundar o debate em torno do modernismo brasileiro se deu pela evidência de referências teóricas (Annateresa Fabril, Tadeu Chiarelli, Maria de Fátima Morethi Couto) em identificar em São Paulo, a partir da Semana de 22, um embate de posturas e tendências estéticas que discutiam e se afirmavam modernas. A partir da pesquisa destes teóricos foi possível perceber que a opção por uma visualidade que melhor representasse nossa brasilidade foi substituindo as primeiras manifestações estéticas da Semana de 22.

Cultivado na própria contradição de querer se equiparar às vanguardas européias, ao mesmo tempo em que tentava a representação de uma brasilidade visual, parece consenso entre estes autores que as referências artísticas das vanguardas européias, do início do século, favoreceram o debate em torno da construção do modernismo brasileiro que, confrontadas com a situação sócio-econômica e cultural de nossa realidade, foram equalizadas e assimiladas de acordo com o interesse brasileiro. Esse dado acabou conferindo ao modernismo brasileiro uma característica peculiarmente provinciana, se analisadas do ponto de vista estético, segundo os críticos.

A partir desta constatação, pensar a obra de Flávio de Carvalho tornou-se uma tarefa árdua. Flávio não havia participado da Semana de 22 e, no entanto, tornou-se uma das personagens mais agitadoras e controversas no cenário artístico de São Paulo nos anos de 1920 a 30.

A pesquisa de sua biografia a partir do Livro de José Toledo “Flávio de Carvalho – O comedor de emoções”, e da análise de sua obra feita por Luiz Camillo Osório “Poética em trânsito: Flávio de Carvalho”, Luiz Carlo Daher, “A volúpia da forma” e do catálogo da exposição “Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico” realizada em São Paulo em 1999 com curadoria de Denise Mattar, revelou o quanto sua obra é complexa e de difícil compreensão dentro de um universo conservador, como sugeriam a base teórica.

Uma breve biografia do artista mostra esta complexidade artística. Flávio foi para a Inglaterra em 1911, onde cursou Engenharia na Universidade de Durham (Newcastle–On-Tyne), e Belas Artes na King Edward The Sventh School of Fine Arts, patrocinados pela posição financeira confortável do pai, o Sr. Raul Rezende de Carvalho, que fez fortuna no auge das exportações cafeeiras em São Paulo.

Retornou para o Brasil em agosto de 1922. Tentando firmar, primeiramente, uma carreira na área da Arquitetura, Flávio de Carvalho foi mentor de vários projetos arquitetônicos que não saíram do papel por seu caráter extremamente “moderno” e “arrojado”, segundo os críticos da época.

Dessa época polêmica, porém, dois projetos foram concretizados: o conjunto de casas da Alameda Lorena, em 1938, que possuíam um manual de “Modos de Usar” e serviram de moradia somente a amigos próximos de Flávio, como Pagú, Geraldo Ferraz, Frank Smith e o próprio Flávio; e a casa da fazenda Capuava, na cidade de Valinhos, construída em terreno da família e edificada em 1939, que foi residência de Flávio até 1973, ano de sua morte, sendo posteriormente tombada pelo Condephaat.

Após a frustrada tentativa de se projetar como arquiteto, Flávio lança-se como colaborador do jornal Diário da Noite, no qual, a partir de suas publicações,

sempre polêmicas, entrou em contato com várias personalidades da elite intelectual paulista, especialmente com Oswald de Andrade, e iniciou uma trajetória artística, a partir de 1930, destacando-se como desenhista, pintor, teatrólogo, cenógrafo conferencista e curador de vários grupos e experiências de vanguarda em São Paulo.

Em 1931, causou escândalo com a *Experiência n.º. 2*; percorreu uma procissão de Corpus Christi em sentido contrário ao dos fiéis e usando um boné; em 1932 fundou, juntamente com Antonio Gomide, Carlos Prado e Di Cavacanti, o Clube dos Artistas Modernos – CAM, clube que visava à difusão da arte moderna sem o elitismo de sua concorrente, a SPAM – Sociedade Pró-Arte Moderna, criada pelos modernistas da época.

No Clube dos Artistas Modernos, em parceria com Oswald de Andrade, Flávio fundou o Teatro da Experiência em 1933, que foi fechado pela polícia na temporada de estréia da peça “O Bailado do Deus Morto”; participou como um dos fundadores e expositor do 1º, 2º e 3º Salão de Maio em 1937-39 (salão que foi criado para exibir a produção de artistas modernos que não tinham um espaço próprio de exposição); produziu, em 1947 a série Trágica “Minha mãe morrendo”, desenhos a carvão sobre papel, que chocaram o público ao registrar a agonia de sua mãe no leito de morte; em 1956 causou nova comoção no público paulista com a *Experiência n.º. 3*, em que propôs um traje mais adequado para o homem dos trópicos, o “traje de verão – New Look” e desfilou nas ruas do centro de São Paulo vestindo uma blusa bufante, saiote e meias “arrastão”.

A pluralidade artística de Flávio fez a autora delimitar a pesquisa somente na década de 30, período em que Flávio atuou como arquiteto, diretor de teatro, agitador cultural e pintor. No entanto, nesta pesquisa não foi possível fazer uma análise mais aprofundada sobre as obras, relacionando-as com a complexidade da arte e da cultura no Brasil, com as quais o modernismo brasileiro se coloca como perpetuador de um grande movimento cultural e político. A pesquisa restringiu-se a análise de textos e pinturas produzidos por Flávio e suas aproximações com os movimentos expressionistas e surrealistas, privilegiando a

busca pelas questões formais apresentadas nas obras de Flávio e suas aproximações com estes movimentos.

As inquietações sobre a figura polêmica e controversa de Flávio de Carvalho fizeram a autora partir para a busca pela compreensão de sua obra artística, dentro da complexidade e da construção do modernismo brasileiro, tornando-se, este o objetivo principal desta nova pesquisa desenvolvida no Mestrado.

Neste sentido, as discussões trazidas pela história cultural, apresentadas no curso trouxeram uma contribuição fundamental ao objeto de estudo proposto, pois possibilitaram a ampliação do conceito cultura e modernismo, questões estas que são de extrema importância para o debate e aprofundamento conceitual do modernismo brasileiro.

Das várias noções e conceituações da cultura apresentadas, os estudos de Raymond Williams, trouxeram uma contribuição pertinente para a pesquisa, pois elucidou a perspectiva de abordagem da cultura como um paradigma que abrange os costumes e a vida cotidiana dos diferentes grupos sociais.

Ao questionar na obra “Marxismo e literatura”, o conceito de cultura e a implicação histórica de como este conceito se constituiu, como uma classificação geral das artes ou um modo de vida geral, foi possível ampliar a discussão e a compreensão sobre a cultura como um sistema de significados e ordenação que envolve todas as formas de atividades sociais e reconhece o trabalho intelectual como produto constituído por outras atividades sociais.

Com esta perspectiva Raymond Williams traz à tona a perspectiva de abordagem da obra de arte como uma atividade que se produz no interior da sociedade e de uma situação histórica específica, inseridas nos sistemas culturais e formas de organização social e econômica da sociedade a qual foi produzida.

Segundo Williams, até o século XVII o termo cultura estava relacionado à cultura de alguma coisa. Com o pensamento iluminista, surge a noção de civilização como um estado racional que celebrava um processo histórico tecnológico e progressivo. Williams identifica que neste momento o termo cultura

e civilização se mesclavam a uma noção de desenvolvimento progressivo e evolutivo da sociedade.

Para ele foi a partir da percepção do romantismo que a concepção de cultura e conseqüentemente a relação do fazer artístico e suas possibilidades de autonomia frente à realidade social, passou a designar uma configuração distinta das práticas sociais e da noção e conceito de civilização. Aqui o conceito de cultura passou a designar uma realidade superior, um saber instituído pelos homens e, portanto intelectual e distinto das práticas sociais, por sua capacidade criativa.

A importância desta definição da cultura apresentada por Williams foi muito pertinente para este estudo e para o campo de estudo da História, no qual se desenvolve esta pesquisa, por apontar que a História e os processos pelos quais se afirmam e reafirmam a cultura e a própria arte, compreendidas como disputas sociais, podem ser analisadas pelas relações que elas estabelecem no âmbito social, compreendidas a partir dos aspectos das transformações sociais, políticas e econômicas na qual estão inseridas.

A partir destas conceituações de Williams foi possível estabelecer um confronto entre as tendências metodológicas da teoria formalista com os argumentos sugeridos pela história social, que propõe a análise da obra de arte como representação de práticas sociais e que estão diretamente ligadas ao próprio conceito e construção de uma sociedade moderna burguesa, liberal e capitalista.

Foi a partir do estabelecimento de uma sociedade moderna que a idealização da cultura como categoria de um saber instituído por uma intelectualidade letrada e artística, que uma perspectiva esteticista da cultura como um campo auto gerido se legitimou. Esta concepção, que Williams classifica como “alternativa da cultura”, permeou a tendência teórico-metodológica surgida no final do século XIX e que se pode identificar com a Teoria Modernista consolidada no século XX pelo crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, a partir da formulação dos conceitos da “arte pela arte” e da pura visualidade.

Interessado em forjar uma trajetória artística que justificasse o aparecimento do expressionismo abstrato americano, Greenberg defendia a autonomia da arte frente às questões sociais, idealizando as conquistas das vanguardas artísticas do século XIX e início do século XX, enfatizando-as por seu caráter puramente estético e não político. Defendendo que este caráter estético teve por princípio o distanciamento dos artistas aos problemas da sociedade para chegar a uma arte “pura”, Greenberg afirma:

Em relação aos antigos mestres tem-se a tendência de ver o que está nos seus quadros antes de vê-los como pintura. Com os modernistas vemos o quanto antes de tudo como pintura. O que é naturalmente a melhor maneira de se ver qualquer espécie de pintura e o modernismo impõe esta maneira como única possível e necessária e seu sucesso em fazê-lo é um sucesso da autocrítica. (GREENBERG, 1996, p.99)

Para Greenberg a arte se afirma moderna no momento em que ela perde a sua função utilitária identificada por ele a partir do Iluminismo. A concepção de “arte pela arte” surge quando, neste processo de transformação, o interesse dos artistas é o de buscar uma expressão autônoma, livre de qualquer interferência do meio social.

Ao negar o conteúdo e as relações sociais que envolvem o fazer artístico de uma obra de arte, Greenberg enfatiza a necessidade de análise e observação da obra de arte somente a partir de seus elementos tautológicos, limitando sua leitura ao plano estético.

Cria uma diretriz ideal de evolução estética que se inicia no impressionismo e ‘evolui’ para o ideal estético que pretende justificar: o expressionismo abstrato americano.

Apesar de muito criticado por essa pretensão evolutiva, Greenberg contribuiu para duas questões fundamentais na análise da obra de arte moderna: a noção de continuidade e não ruptura da obra moderna, uma vez que estabelece uma linha evolutiva estética em seus argumentos sobre o expressionismo abstrato americano e a importância do mérito estético ao se analisar e observar uma obra de arte.

O debate proposto por Greenberg evidencia que uma análise da produção artística de uma determinada época fica totalmente comprometida quando se parte de análises tautológicas, a obra de arte torna-se um fim em si mesmo, sem levar em conta a sua relação com o meio em que foi produzida. Ser moderno esteticamente passa a não ter relação direta com as transformações ocorridas na sociedade moderna capitalista.

Assim como Williams, Giulio Carlo Argan discorda desta prerrogativa proposta por Greenberg problematizando as consequências desta perspectiva de análise das obras de arte. Suas análises partem do pressuposto do entendimento da obra de arte como um elemento inserido nos sistemas culturais e formas de organização social e econômica da sociedade a qual foi produzida e não fora dela, como sugere Greenberg. Desta forma reconhecem o mérito estético das obras, mas não excluem a possibilidade da criação artística como um fenômeno social. Argan esclarece muito bem esta perspectiva de análise, quando afirma:

A obra de arte não é um fato estético que tem também um interesse histórico: é um fato que possui valor histórico porque tem valor artístico, é uma obra de arte. (.) Os problemas para os quais cada obra de arte é a solução encontrada ou propostas são problemas tipicamente artísticos; mas porque a arte é uma componente constitutiva do sistema cultural, existe decerto uma relação entre problemas artísticos e a problemática geral da época. (ARGAN, 1994, p. 17)

O debate trazido tanto por Greenberg, quanto por Williams foi de extrema importância para a presente pesquisa, pois envolve os discursos teóricos da modernidade e fornece os elementos necessários para a ampliação da discussão em torno das implicações sociais no processo de criação artística e do reconhecimento do mérito estético de uma obra de arte e sua relativa autonomia diante das transformações da sociedade.

Para compor este debate recorreu-se aos teóricos Giulio Carlo Argan, Marshall Berman e Walter Benjamin que colaboraram para que o debate em torno da construção do modernismo apoiasse a linha investigativa em relação à obra de Flávio de Carvalho dentro do contexto dialético do modernismo brasileiro que teve como premissa, propor uma reflexão estética e crítica da sociedade.

Para Berman, a experiência da modernidade e sua consciência histórica foram geradas no curso do crescimento do capitalismo e da conseqüente transformação dos modos de produção artísticos e culturais, mais precisamente para ele, a partir do século XVI, quando uma sensibilidade moderna aflorava a Europa. Paris, que para ele representou mais intensamente o turbilhão moderno, experimentou no final do século XIX e início do XX, um rápido processo de industrialização, crescimento populacional e projeto de urbanização, que atingiu de forma excepcional o que ele entendeu como uma modernização capaz de abarcar virtualmente o mundo todo. (BERMAN, 2007)

Ao contrário do que afirma Greenberg, Berman diz que foram justamente estas transformações políticas e sociais que modificaram o modo de produção artística do final do século XIX e século XX, quando os movimentos das vanguardas assumiram posturas políticas e críticas ao redirecionarem suas propostas estéticas para uma crítica à sociedade capitalista moderna.

Ao definir que por modernismo entende como última etapa de um processo que se desencadeia a partir da experiência sócio-econômica provocada pelas

transformações dos modos de produção do capitalismo, Berman reconhece que o modernismo se configurou como um projeto cultural que renovou as práticas artísticas com um sentido experimental e crítico.

Observado por este ângulo, o modernismo se torna crítico, revolucionário, uma vez que, nascido da experiência da modernidade, ele é capaz de celebrar as conquistas da vida moderna e ao fazê-lo, perceber suas contradições, impulsionando assim uma visão crítica da sociedade moderna.

Importante e fundamental é compreender nestas reflexões trazidas por Berman, que a discussão sobre o modernismo segue fortemente amparada pela sua condição de fomentadora de uma nova forma racional da cultura: um estado burguês centralizado e democrático, a divisão racional do trabalho gerado pelas novas formas capitalistas de produção e a consolidação de um mercado capitalista e um mercado cultural. Condição esta que gerou a consciência da modernidade e de si mesma como produtora de novos valores artísticos e culturais.

A concepção de arte moderna e o desenvolvimento da autonomização das artes se valeram deste pressuposto e assim, pode-se entender o papel político assumido pelas vanguardas artísticas do final do século XIX e início do século XX, pois elas assumiram a reflexão estética e crítica como prática de sua própria existência, em busca de uma nova noção de originalidade, da inauguração de novos valores artísticos.

Sem negar o processo histórico e o mérito estético do modernismo, Berman fornece uma perspectiva de abordagem no qual esta pesquisa se pautará, uma vez que, para ele, as conquistas formais foram fruto de um questionamento da sociedade moderna e é justamente esta possibilidade de interpretação que se pretende investigar no modernismo brasileiro e na atuação de Flávio de Carvalho.

Outro teórico que segue nesta mesma linha metodológica e que refletiu amplamente sobre a nova sensibilidade moderna em seu tempo colaborando para ampliar as possibilidades de compreensão dos debates sobre o modernismo foi

Walter Benjamin. Crítico da modernidade e de seus processos de racionalização, Benjamin, teve papel fundamental na crítica literária e artística de seu tempo.

Ciente das novas formas de linguagem que se desenvolviam diante da nova paisagem tecnológica, Benjamin soube reconhecer e acolher as propostas das vanguardas artísticas do século XX. No debate travado, na década de 20, entre teóricos marxistas, em torno do realismo *versus* modernismo, Benjamin defendeu as inovações estéticas das vanguardas artísticas, se opondo às formulações de George Luckács sobre a defesa política do realismo.¹

No texto escrito em 27 de abril de 1934 “O autor como produtor” Benjamin polemiza com Luckács ao afirmar que “Pretendo mostra-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isto significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária” (BENJAMIN, 1994). Além de discordar de Luckács, que defendia o realismo literário como gênero artístico ideal para a luta das esquerdas, Benjamin reconheceu que o caráter político de uma obra de arte se dá também a partir de sua reflexão estética.

No entanto, a crítica de Benjamin não se restringiu à literatura. Para ele o modo de representação, de figuração, de composição, assim como o modo de percepção da obra de arte são conseqüências do modo de produção da arte e varia com ela. A crítica estética pode ser analisada como uma crítica política, uma vez que ela subverte as formas convencionais de toda produção artística.

Estas considerações de Benjamin estão intrinsecamente ligadas à sua posição política dentro do movimento das esquerdas marxistas da década de 20 e 30 e a uma reflexão crítica sobre o discurso da história quando, sob o impacto do

¹ Este debate se travou principalmente pelos teóricos de esquerda que pretendiam formular uma teoria marxista sobre a arte em contrapartida à tendência de abordagem da obra de arte pelos teóricos da linha formalista, que defendiam a arte pela arte. A principal crítica marxista se dava em argumentar que o processo de autonomização da arte foi um processo provocado pelas transformações do modo de produção e, portanto ela era burguesa e elitista. Segundo os teóricos marxistas, o processo de fetichização e de reificação da obra, termos criados por Luckács, não eram considerados pelos autores do formalismo como fator condicionante para a análise da nova forma artística modernista. Entre os intelectuais que se envolveram no debate estavam George Luckács, Bertold Brecht e Walter Benjamin. Ver Machado, Carlos Eduardo Jordão, “Um capítulo da história da modernidade estética – debate sobre o expressionismo”, São Paulo: UNESP, 1998.

acordo de agosto de 1939 entre Stalin e Hitler, Benjamin escreve as famosas “Teses”, publicadas em 1940 após sua morte.

A partir da crítica ao realismo defendido por Luckács dentro do partido comunista e da trágica consequência de doutrinação e difusão do realismo socialista como estilo oficial do programa de estado da Rússia Stalinista e das esquerdas comunistas, Benjamin passa a assumir o modernismo como uma alternativa de luta artística e política, por sua capacidade técnica em alcançar uma crítica à sociedade moderna, segundo ele, capacidade esta não possível nas estruturas teóricas do historicismo burguês e do marxismo vulgar, por estarem presas ao que ele chamou de ideologia do progresso.

A esta possibilidade técnica, Benjamin dedicou um ensaio em 1935/36 “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, para, além de apresentar as vantagens políticas das novas técnicas de reprodução, como a fotografia, apresentar a formulação de uma de suas maiores contribuições e crítica aos tempos modernos: a reflexão sobre como, a partir das novas técnicas de montagem cinematográfica, foi possível estabelecer uma nova percepção sensorial que rompe com um discurso narrativo linear da história.

Para Benjamin a técnica da montagem cinematográfica, também muito utilizada pela vanguarda surrealista, interrompe a ânsia totalizante do pensamento sistemático, linear e progressivo da narrativa histórica, que segundo ele é incapaz de dar conta desta pretensão em uma realidade cuja vida se tornou presa ao fragmentado e a uma temporalidade avassaladora.

Em um ensaio dedicado à defesa do surrealismo, intitulado “O Surrealismo como o último instantâneo da inteligência européia”, escrito em 1929, Benjamin já expressava esta disposição em reconhecer que a proposta artística das vanguardas, mais especificamente as do surrealismo, rompeu com a homogênea representação figurativa da realidade: “Há sempre um instante em tais movimentos em que a tensão original da sociedade secreta precisa explodir numa luta material e profana pelo poder e pela hegemonia, ou fragmentar-se e transformar-se, enquanto manifestação pública. O surrealismo está atualmente passando por essa transformação”. (BENJAMIN,1994)

A partir das contribuições de Berman e Benjamin foi possível estabelecer os parâmetros de análise do modernismo e da obra de arte moderna a partir de sua reflexão crítica como afirmação de uma autonomia epistemológica que evidencia o caráter fetichista da obra de arte no crescente mercado capitalista moderno e a partir daí estabelecer um diálogo com o modernismo brasileiro.

A contribuição destes autores para esta pesquisa foi, portanto, fundamental para que se pudesse aprofundar o conceito sobre modernismo e visualizar esta possibilidade teórica dentro do modernismo brasileiro, já amplamente discutida e revisitada pelos historiadores Annateresa Fabris, Maria de Fátima Morethi Couto e Tadeu Chiarelli, que fazem uma reflexão sobre as conseqüências e as problemáticas das concepções da arte moderna na produção artística brasileira a partir da Semana de 22.²

O confronto conceitual sobre modernismo trazido por estes autores fundamenta a investigação sobre a questão principal que envolve este trabalho: em que medida Flávio de Carvalho atuou como protagonista para a inserção de um modernismo autônomo e fetichista em São Paulo na década de 30?

A opção pela análise da obra “Experiência nº. 2” vem justamente corroborar esta problemática levantada na medida em que a ausência da obra, o caráter efêmero da experiência e sua repercussão política, evidenciam um embate de posturas em torno do modernismo construído na época.

É comum entre os autores que se debruçaram sobre a obra de Flávio de Carvalho a observação de que Flávio foi o artista que mais personificou o ideal das vanguardas artísticas do século XX, no entanto uma análise mais aprofundada sobre a Experiência nº. 2 e sua relação com o modernismo brasileiro não aparece nestes estudos.

O arquiteto Rui Moreira Leite é um destes autores que na tese “Flavio de Carvalho: entre a experiência e a experimentação”, traz uma abordagem completa

² Os historiadores da arte Annateresa Fabris, Maria de Fátima Morethi Couto e Tadeu Chiarelli são os autores que me servem de referência teórica por fazerem uma reflexão sobre as conseqüências e as problemáticas das concepções da arte moderna na produção artística

da trajetória do artista, desde o primeiro aos últimos anos de vida do artista. Com relação à Experiência nº. 2, Rui limitou-se a relatar o episódio e fazer uma breve análise do livro que relata a experiência, escrito por Flávio, considerando “Ao longo dos anos parece ter prevalecido à opinião de Robert C. Smith para quem a teoria é por si só menos importante do que os desenhos curiosos feitos pelo autor e que ilustram a obra”. (LEITE, 1994)

Outro arquiteto que se dedicou ao estudo de Flávio de Carvalho e fez uma análise detalhada dos aspectos expressionistas da obra do artista, sobretudo a arquitetura é Luiz Carlos Daher na Dissertação de Mestrado apresentada à USP em 1979, intitulada “Arquitetura e Expressionismo – Notas sobre a estética do projeto expressionista, o modernismo e Flávio de Carvalho”. Na dissertação Daher cita a Experiência como algo que entrou para o “folclore intelectual” e também se limita a comentar sobre o livro escrito por Flávio, valorizando seu aspecto gráfico para os estudos do expressionismo, “As ilustrações de ‘Experiência nº. 2’, sob o impacto amedrontador do comportamento coletivo, são bruscamente deformadoras.”

Em 1994 José Toledo, amigo e biógrafo de Flávio de Carvalho, escreveu a mais completa trajetória do artista, com suas 800 páginas, intituladas “Flávio de Carvalho: o comedor de emoções”, onde relata minuciosamente todos os detalhes da vida tumultuada do amigo. Sobre a experiência, Toledo sugere ter sido uma “confirmação empírica daquelas teorias pouco desenvolvidas”, referindo aos estudos de Freud em que Flávio se dedicava no início da década de 30.

Sobre a publicação do livro de Flávio Toledo faz vários elogios à iniciativa de publicação e revisão pela Editora Irmãos Ferraz, mas lamenta o fato da editora não ter tido sucesso com a publicação. E faz uma referência à repercussão da Experiência e da publicação do livro na época, “Mas, por ironia, devido ao mesmo, não sobreviveu por muito tempo. A maldição dos beatos parece que havia recaído também como um raio sobre a inocente editora...” (TOLEDO, 1994).

Um estudo que traz uma contribuição pertinente à análise da Experiência nº. 2 como uma ação de alto teor político e artístico é o de Luiz Camilo Osório (2000), intitulado “Poética em trânsito: Flávio de Carvalho”. No livro Osório relata a experiência enfatizando o seu caráter provocativo de enfrentamento e problematização da prática religiosa, intrínseca na experiência. Osório levanta a questão do livro não mencionar a palavra arte ou artístico, o que para ele não elimina a dimensão estética, tanto da ação como do livro, pois

(...) olhando com perspectiva histórica, vemos vinculações diretas entre essa experiência e as performances, que apesar de já existirem em voga desde o futurismo italiano, e principalmente desde os dadaístas e surrealistas, só ganhariam um vocabulário crítico mais consistente depois dos anos 50. fato de não ter sido tomado como manifestação artística, dá ao acontecido um aceno mais trágico, o de pôr-se à mercê do destino. O risco concreto da experimentação não pode ser minimizado na avaliação. (OSÓRIO, 2000, p. 20)

A perspectiva de análise da Experiência nº. 2 de Flávio, sugerida por Osório vem de encontro à sugestão que Tadeu Chiarelli faz à obra de Flávio de Carvalho, notadamente às experiências realizadas pelo artista, como ações que rompem com os limites das várias modalidades artísticas, inclusive pela atitude de usar o corpo como objeto para provocações ou reflexões sobre determinados assuntos, que Tadeu considera como atitudes inéditas no Brasil na década de 30.

No artigo “Flávio de Carvalho: questões sobre sua arte de ação” publicado no catálogo da exposição “Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico”, Tadeu analisa a Experiência nº. 2 sugerindo ter sido esta experiência não somente um desejo de rompimento da cultura burguesa, mas, sobretudo, uma experiência dotada de caráter investigativo e construtor da sociedade de seu tempo, por ousar transformar seu corpo em suporte consciente de transformador da realidade ao redor.

As colocações de Tadeu sobre a Experiência nº. 2 suscitaram o interesse em investigar em que medida esta ação pode estar vinculada a um interesse do

artista em romper ou escandalizar a própria noção de arte moderna que estava sendo construída pelos paulistas que fizeram a Semana de 22.

Por esta razão, a opção por mergulhar nas conceituações que permeiam a noção de modernismo com o intuito de aproximar tais ideais modernistas com a obra de Flávio de Carvalho e tentar elucidar a dimensão política e artística alcançada pela Experiência nº2, na época.

Desta forma, julga-se pertinente expor um primeiro capítulo, essencialmente bibliográfico, procurando aprofundar as relações e a configuração de um projeto que evidencia a proposta visual dos modernistas a partir da verificação da produção de artista como Tarsila do Amaral, Anita Malfati e outros, que corroboraram para uma renovação das artes visuais no Brasil a partir de uma orientação pela busca da representação da brasilidade. Procura-se investigar também, como, a partir de referências estrangeiras a representação estética desta brasilidade se configurou.

Procura-se ainda, apontar a forma como Flávio de Carvalho se distanciou da proposta de brasilidade nas artes visuais, difundida pelos modernistas, a partir de suas influências com as referências das vanguardas surrealistas e expressionistas. Aparecem nesta influência, a crítica ao mito do ciclo cristão que o artista irá desenvolver ao longo dos anos 30 e que evidencia o interesse de Flávio por uma proposta artística moderna mais radical e que teve como desdobramento a Experiência nº. 2.

No segundo capítulo apresenta-se a “entrada” tumultuada de Flávio no modernismo brasileiro. Aqui, tenta-se elucidar a partir da análise do projeto de arquitetura para o Palácio do Governo de 1927 e do conjunto de casas da Alameda Lorena, projetadas por ele em 1938, o interesse de Flávio de Carvalho em promover um debate sobre a arquitetura e os problemas urbanísticos da cidade de São Paulo.

Neste capítulo considera-se de vital importância confrontar as pretensões arquitetônicas de Flávio com o ideal de construção da época a fim de apontar a forma como, a partir da arquitetura, o artista apostou numa renovação artística

para São Paulo que o distanciou do ideal pensado pelos paulistas modernistas. A partir da recusa sistemática de seus projetos arquitetônicos, procura-se apontar como Flávio foi se distanciando de sua formação e ingressou em outras modalidades artísticas, sempre em busca de uma renovação moderna para as artes em São Paulo.

Há uma análise e investigação da dimensão política da experiência enquanto um confronto ao significado político e ideológico da procissão de Corpus Christi, apoiada em pesquisa documental. Procura-se demonstrar como Flávio se apropriou do exercício de dominação simbólica presente no ritual católico, para desafiar sua imposição, através também, de uma encenação/crítica pública. Investiga-se, ainda, a repercussão da Experiência nº. 2 na imprensa da época, sobretudo a católica e sua repercussão no meio artístico para avançar na problemática sobre sua arte de ação e suas aproximações com as propostas artísticas mais radicais da vanguarda.

O último capítulo é dedicado à análise das aproximações e distanciamentos da Experiência nº 2 com o movimento dadaísta. Aqui também, tenta-se evidenciar de que forma a proposta artística da Experiência nº 2 antecipa alguns movimentos da arte desenvolvida no Brasil na década de 60 e 70.

No mesmo capítulo faz-se uma apreciação do livro “Experiência nº. 2: uma possível teoria e uma experiência” que Flávio de Carvalho escreveu relatando o episódio. Procura-se apontar como, através da estratégia do humor e do chiste, Flávio procurou denunciar as contradições da sociedade moderna paulista, apresentando uma versão cômica da experiência que realizou em São Paulo. Privilegia-se a análise do primeiro capítulo do livro de Flávio, intitulada “Experiência” e nas ilustrações feitas por ele que demonstram o caráter cômico de sua interpretação sobre o episódio e que apontam para uma problemática contemporânea referente ao registro da obra de arte.

CAPÍTULO 1

O MODERNISMO BRASILEIRO ENCONTRA A VANGUARDA RADICAL NA EUROPA



01- Flávio de Carvalho. Auto-retrato psicológico,
1930 Escultura em gesso, 42 x 22 x 23 cm
Museu de Arte moderna da Bahia
Fonte: MATTAR, 1999, p. 15

O caráter destrutivo está no *front* dos tradicionalistas. Alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as.

Walter Benjamin

1.1 Proposta modernista brasileira: limites e avanços

Assim como nas grandes capitais da Europa, a modernidade chegou em São Paulo no início do século XX, encantando e abrilhantando os olhos dos que podiam ter acesso à ela. Uma fé desmesurada no futuro e o descaso pelas coisas do passado faziam parte de uma magia pela simbologia do progresso representado pelas novas lâminas azuis “Gillette” que traziam o emblema que definia a chegada da modernidade na cidade “o processo moderno de barbear”. (SEVCENKO,1992)

A mesma fé despertava na intelectualidade paulistana um desejo pela renovação artística nas artes visuais brasileira. Considerada como um marco desta renovação artística, a Semana de 22 e o movimento que o sucedeu, o modernismo brasileiro vem sendo reexaminado em suas aproximações e distanciamentos com o caso europeu e seu papel na introdução de uma modernização nas artes visuais no Brasil, a partir dos próprios textos e anúncios da modernidade preconizada pelos protagonistas do modernismo.

Pode-se observar o anúncio para a inserção de uma verdadeira “revolução estética” para as artes no Brasil na conferência de abertura da Semana quando o escritor Graça Aranha profetizou o que seria a intenção artística dos intelectuais naquele momento:

O que hoje nós fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento da arte no Brasil e, como não temos felizmente a pérfida sombra do passado para matar a germinação, tudo promete uma admirável <florada> artística. E libertos de todas as restrições, realizaremos na arte o universo. A vida será, enfim, vivida na sua profunda realidade estética.³

A difusão da proclamada renovação artística para as artes no Brasil ao longo dos anos 20 ficou a cargo da Revista “Klaxon”, primeiro órgão do

³ Aranha, Graça, “A emoção estética na arte moderna”, in TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

movimento modernista paulista – 1ª publicação em 15 de Maio de 1922, e de suas seguidoras, a mineira “A Revista” de 1925 e a também paulista “Terra Roxa e outras terras” em 1926. O discurso da modernidade vinha impresso já na 1ª edição da Revista Klaxon, que assim anunciava sua intenção: “*Klaxon sabe que o progresso existe. Por isso sem renegar o passado caminha para deante, sempre, sempre*”.

Se no plano literário os avanços atingidos pelos modernistas são inegáveis, no plano das artes visuais a indefinição por uma modernidade favoreceu a busca e apropriação por referências artísticas da Europa o que, segundo os críticos, implicou em uma proposta de atualização da arte e de um ambiente artístico que misturava diversos elementos estéticos, um movimento híbrido que abarcava várias tendências plásticas associadas como modernas.

Para a historiadora Annateresa Fabris, o termo moderno⁴ observado em vários textos da época, aponta a incipiência e a indefinição do próprio conceito de modernismo⁵ que estava sendo difundido pelo grupo. Um exemplo que aponta esta incipiência foi o nivelamento numa mesma categoria artística do neoimpressionismo de Zina Aita, do expressionismo de Anita Malfati e das

⁴ Num primeiro momento, Fabris identifica que os modernistas brasileiros, conscientes de seu papel histórico, se apropriaram do espaço público, utilizando o instrumento mais influente da época, o jornal e a revista, para difundir e anunciar seus respectivos movimentos artísticos de vanguarda. Esta disposição foi despertada a partir de contatos dos modernistas com o movimento futurista italiano e da apropriação das novas técnicas de propaganda para a nova causa da arte moderna no Brasil. Uma prática que teve muito sucesso em São Paulo, dada a grande repercussão e polêmica que a Semana de 22 causou na imprensa da época. Foi através deste instrumento público que os modernistas brasileiros difundiram a idéia de modernidade que tentavam construir. Para ela é somente este caráter ativista que aproxima os dois movimentos. O Correio Paulistano e o Jornal do Comércio apoiaram e cediam espaço para as crônicas e difusões da arte moderna, segundo Annateresa Fabris. FABRIS, Annateresa. Estratégias modernistas, in BASTAZIN, Vera (org). A Semana de Arte moderna: desdobramentos 1922-1992. São Paulo: Educ, 1992.

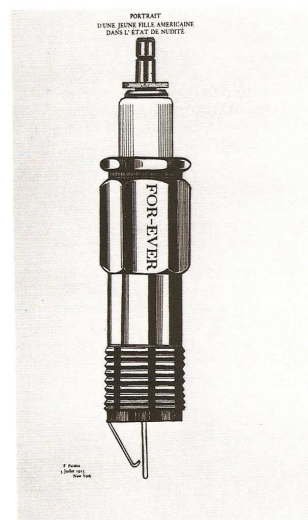
⁵ Das várias tentativas de definição do termo modernismo, apropria-se aqui da definição que entende o modernismo como uma expressão artística surgida no final do século XVIII e início do XIX que propõe a interpretar, apoiar e acompanhar os esforços progressistas, econômicos, tecnológicos e industriais das novas experiências vividas na civilização industrial e que remetem a um desejo moderno pela inovação das formas de produções artísticas. Uma das propostas dos artistas modernistas resume-se na vontade de fazer uma arte em conformidade com a época vivida, que se caracteriza fundamentalmente pelo espaço urbano industrial e pela renúncia aos modelos clássicos, tanto na temática como no estilo. Dos autores que partilham desta visão, citam-se ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, e BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade*. São Paulo: companhia das Letras, 2007.

estilizações ecléticas das esculturas de Victor Brecheret, artistas que participaram da Semana. As obras destes artistas faziam parte do mesmo juízo crítico de Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia apontam a incipiência de uma crítica especializada que desse conta de relacionar tais obras com as categorias artísticas modernas nas quais foram influenciadas, a distinção das técnicas empregadas e suas postulações dentro do universo da autonomia artística na qual os movimentos originais se pautaram. (FABRIS, 1992)

Esta incipiência está atrelada a um fator preponderante no modernismo brasileiro, que foi a busca por índices modernos que valorizavam muito mais o conteúdo do que a forma e que não previa uma renovação estética no Brasil pautada na ruptura radical dos códigos e convenções da pintura, como os encontrados nas vanguardas mais radicais da Europa como o dadaísmo e o surrealismo e as várias tendências que se seguiram e que tiveram como proposta artística o rompimento ilusionista da representação e o questionamento e negação do sistema de arte, da circulação da obra como valor de mercadoria. (Figuras 02, 03, 04 e 05) (FABRIS, 1994 e ZILIO, 1994)



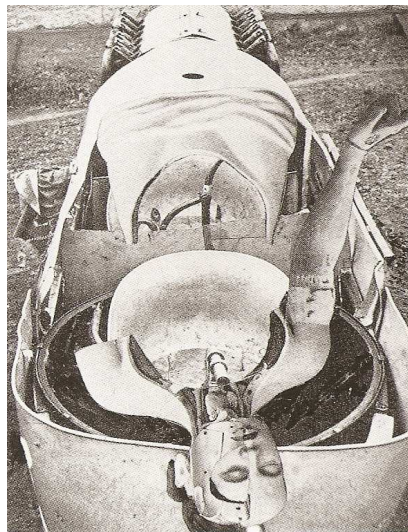
02- Francis Picabia. Garota nascida sem mãe, 1916-18
Guache e pintura metálica sobre papel, 50 X 65 cm.
Fonte: BATCHELOR, 1998, p.35.



03- Picabia. Retrato de uma jovem americana em situação de nudez, 1915
Tinta sobre papel, dimensões desconhecidas.
Fonte: BATCHELOR, 1998, p.39



04- Max Ernest. A grande roda ortocromática que faz amor sob medida, 1919. Lápis sobre bloco de impressão e bico de pena, 36x23 cm.
Fonte: BATCHELOR, 1998, p. 45.



05- Max Ernest. A anatomia como noiva, 1921. Colagem, 11 x 8 cm.
Fonte: BATCHELOR, 1998, p.44

Uma das razões apontadas pelos críticos para a opção do modernismo por uma estética mais moderada na representação visual foi a própria incipiência de um espaço efetivamente urbano que colaborasse para a produção de um universo pictórico vinculado ao urbano-industrial⁶, onde propostas de artistas mais radicais como as observadas acima foram influenciadas por uma reflexão mais ampla da nova sociedade burguesa capitalista e industrial e seus processos de racionalização da produção.

Diferentemente da Europa, que vivenciou um fenômeno como a Revolução Industrial, definidora destas novas formas de produção e percepção artística, na década de 1920, apesar do crescimento industrial, São Paulo se caracterizava como a principal cidade agro-exportadora, dada a sua extensa produção agrícola cafeeira. A acumulação e concentração de capital da elite cafeeira

⁶ Miguel Chaia levanta a problemática ao afirmar: "A Semana da Arte Moderna, com seus objetivos explícitos, suas contradições e limites foi realizada por elementos que de uma forma ou de outra assumiram um modernismo aparente. Desde Anita Malfati até a Semana de 22, criam-se obras cujos temas próximos ao meio rural são tratados modernamente através de influências internacionais. Tal fato não desmerece aquelas produções, mas mostra a insipiência da presença de grupos ou atividades urbanas no Brasil". CHAIA, Miguel. *As dimensões urbana e Industrial na pintura figurativa paulista*. Catálogo da Exposição de mesmo nome. 1981.

proporcionaram a entrada de produtos modernos para seu consumo. O *Mappim Stores*, a loja mais sofisticada da cidade, é o maior exemplo desta importação da moderna maneira de se vestir e decorar a casa. Mas a condição agrária e rural da cidade nesta época trouxe um difícil processo de assimilação e vivenciamento dos valores urbano-industriais europeus.

O contraste do ambiente rural de São Paulo que se metropolizava rapidamente com a prosperidade do café imprimia a marca de uma industrialização nascente que remodelava o espaço rural em urbano na mesma velocidade dos novos transportes. A contradição inerente deste processo pode ser observada em obras como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lasar Segall e Di Cavalcanti. (Figuras 06, 07, 08, 09 e 10).



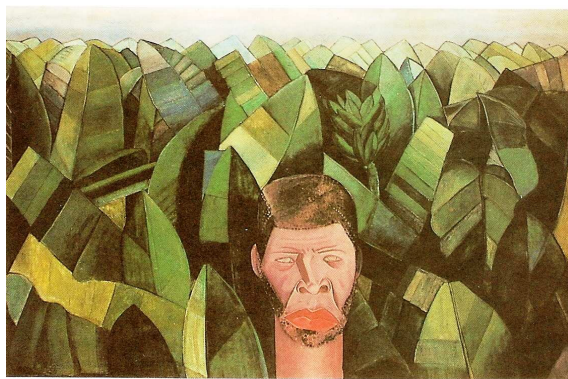
06- Tarsila do Amaral. Morro na favela, 1924
Óleo sobre tela, 64x 76m.
Fonte: Site oficial da pintora Tarsila do Amaral



07- Tarsila do Amaral. A feira II, 1925.
Óleo sobre tela, 46 x 55 cm
Fonte: Cadernos História de Pintura no Brasil,
Instituto Cultural Itaú, 1993, p.11



08- Anita Malfatti. Tropical, 1917.
Óleo sobre tela,
Fonte: Catálogo da exposição "Mestres do modernismo", 2005, p.39.



09- Lasar Segall. Bananal, 1927.
Óleo sobre tela, 87 x 127 cm
Fonte: Catálogo da exposição "mestres do modernismo", 2005, p.145.



10- Di Cavalcanti. Samba, 1925.
Óleo sobre tela, 178 x 155 cm
Fonte: Cadernos História de Pintura no Brasil,
Instituto Cultural Itaú, 1993, p.15.

Nestas obras vemos o retrato da paisagem brasileira onde o aspecto rural se sobrepõe ao urbano. Apesar da origem diferenciada que cada um possui e dos influxos diversos que receberam, percebe-se também, o quanto a definição por uma brasilidade estava presente na representação de um universo que se pretendia urbano, mas que não deixava de reconhecer sua raiz eminentemente rural. A utilização de cores fortes e vivas, dos frutos da terra, plantas locais e a eleição de tipos sociais representados pela figura do mestiço, também apontam a

disposição da representação de uma realidade, que embora transportava elementos das vanguardas européias, era eminentemente local.

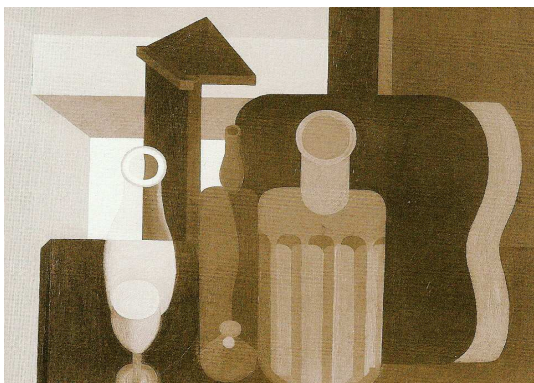
Foi esta busca pela representação pictórica da brasilidade que delimitou e estruturou a escolha pela temática e pela construção de uma tipologia brasileira na paisagem em detrimento ao puro jogo formal na obras, segundo os críticos. Foi esta mesma busca que aproximou os modernistas brasileiros com o movimento de “retorno à ordem”, amplamente difundido na Europa nos anos 20 e 30.

O “retorno à ordem” foi um movimento artístico surgido após a Primeira Guerra Mundial que teve a adesão de vários artistas e pelos motivos mais variados, que buscou retroceder a uma “ordem” existente na pintura antes do advento das vanguardas históricas. De caráter realista os artistas se opunham às estratificações das soluções plásticas cubistas e de propostas não figurativas como o construtivismo russo, a abstração lírica, o dadaísmo e o surrealismo. (CHIARELLI, 2007)

Na falta de um direcionamento formal definido, a corrente estética do retorno à ordem pareceu ideal para a construção de um modelo estético brasileiro de modernidade e brasilidade. Carlos Zílio aponta que a corrente do retorno à ordem parisiense foi o que mais serviu de inspiração aos brasileiros na década de 20. As constantes viagens dos brasileiros à Paris, naquele período, facilitaram a aproximação desta corrente com o modernismo brasileiro. (ZILIO, 1994)

O movimento surgiu na literatura com a publicação da revista *L'Esprit Nouveau* (O espírito novo) que teve 28 números publicados entre 1920 e 1925. No manifesto publicado em Paris em março de 1920, fica claro a intenção do grupo: “a obra de arte nos parece tratar-se de um trabalho de colocar coisas em ordem, uma obra-prima da ordem humana...”. Dentre os artistas visuais que mais se destacaram na corrente do retorno à ordem parisiense denominado “Purismo”, Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret tiveram uma participação ativa e desenvolveram vários estudos pictóricos relacionados à natureza-morta com o intuito de trazer uma racionalidade estética para “corrigir e controlar” as tendências intuitivas e subjetivas na pintura. Mas podemos observar uma absorção das soluções cubistas colocadas num plano bidimensional mais

“organizado”, (Figuras 11 e 12) por isso o movimento é geralmente chamado de pós-cubismo. Isto denota que apesar destas vertentes tentarem superar o experimentalismo das vanguardas mais radicais, elas guardam algumas soluções formais conquistadas por estas vanguardas, como é o caso da valorização do plano bidimensional da pintura. (Figuras 13, 14 e 15) (CHIARELLI, 2007)



11- Amédée Ozenfant. Frasco, violão, copo e garrafa em mesa verde, 1920.
Óleo sobre tela, 81 x 101 cm, Londres, 1993.
Fonte: BATCHELOR, 1998, p. 21.



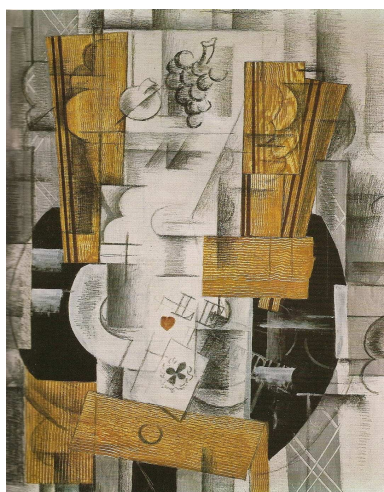
12- Charles-E. Jeanneret. Natureza-morta com pilhas de pratos, 1920.
Óleo sobre tela, 81 x 100 cm, Londres, 1993.
Fonte: BATCHELOR, 1998, p.22.



13- Pablo Picasso. Copo e garrafa de Suze, 1912
Papéis colados, guache e carvão sobre papel,
65 x 81 cm, Gallery of Art.
Fonte: FRASCINA, 1998, p.86.



14- Fernand Leger , A cidade, 1919
Óleo sobre tela, 91 x 117 cm
Fonte: Site www.thecityreview.com.

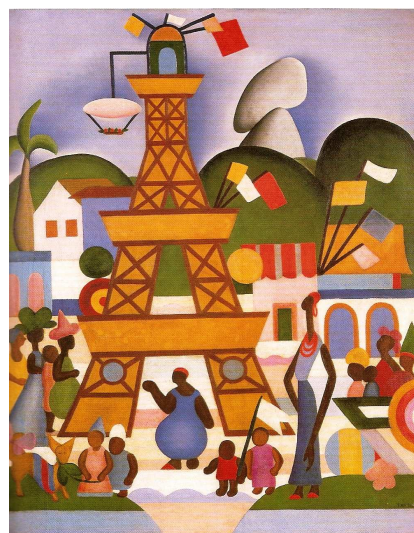


15- Georges Braque, Composição com ás de paus, 1912-1913.
Óleo, guache e carvão s/ tela, 80 x 59 cm.
Musée National d'Arte Moderne
Fonte: FRASCINA, Francis, 1998, p. 167

Entre os modernistas brasileiros Tarsila do Amaral foi a artista que mais explorou esta vertente pós-cubista associada à representação da brasilidade. As telas São Paulo e Carnaval em Madureira (Figuras 16 e 17) representam de maneira muito significativa esta idealização.



16- Tarsila do Amaral, São Paulo, 1924
Óleo sobre tela, 57 x 90 cm.
Fonte: Catálogo da Exposição "mestres do modernismo", 2005, p. 177.



17- Tarsila do Amaral. Carnaval em Madureira, 1924, Óleo sobre tela, 76 x 63 cm
Fonte: Catálogo da Exposição "mestres do modernismo", 2005, p. 179.

Em ambas, além da representação da cidade que se pretendia moderna (simbolizados na obra São Paulo pela bomba de gasolina, o bonde e o poste de luz) e apesar da visível incipiência da verticalização da metrópole que aparece de forma humorística na obra Carnaval em Madureira com a representação da Torre Eiffel, as obras apresentam a tendência da artista pela geometrização dos elementos figurativos, planos horizontais e linhas verticais que equilibram a composição, as mesmas que observamos nas composições de Ozenfant e Jeanneret (Figuras 11, 12).

Tarsila, que passou uma temporada em Paris aprimorando a técnica de pintura, teve contato com esse movimento trazendo suas soluções plásticas para o Brasil, por representarem um ideal de conciliação de uma arte moderna com o ideal representativo de uma memória de brasilidade e que a artista carregava deste os tempos de infância vivida nas fazendas de café. Em correspondência mantida com Tarsila do Amaral na época em que esteve em Paris, Mário de Andrade parece orientar Tarsila neste sentido

Gleizes abandonou o cubismo? Neste, creio que ele era mais interessante como teórico que como realizador. Gleizes e Braque, dos em evidência, no cubismo são o que menos aprecio e compreendo. Vi um nu de Lhote. Gostei bastante. Adoro-lhe o desenho. Creio que não cairás no cubismo. Aproveita deste apenas os ensinamentos. Equilíbrio, Construção, sobriedade. Cuidado com o abstrato. A pintura tem campo próprio. Não gosto dos vizinhos que fazem incursões pelas searas alheias. E adeus.⁷

Segundo Tadeu Chiarelli, Mário de Andrade mantinha uma predileção por propostas estéticas que valorizassem a realidade, mas que respeitassem e avançassem em propostas que continham “valores plásticos”. O grau de abstração da forma de um objeto real e sua simulação no plano bidimensional alcançadas nas soluções plásticas pelo construtivismo, abstracionismo, dadaísmo e surrealismo, foram rechaçadas pelos artistas reconhecidos como adeptos ao

⁷ ANDRADE, Mário. Carta de 16 de junho de 1923. enviada a Paris, onde Tarsila do Amaral residia na época. Reproduzido in AMARAL, Aracy. Tarsila, sua obra e seu tempo, São Paulo: Editora 34/EDUSP, 2003.

retorno à ordem, justamente pela busca que fizeram ao resgate dos códigos e valores plásticos que antecederam à este experimentalismo formal desta vanguardas. E este também foi o caminho trilhado por Mário de Andrade para a definição de uma visualidade no Brasil. Desta forma se justifica a advertência que Mario faz à Tarsila (CHIARELLI, 2007).

Mas este interesse de Mário de Andrade não se restringe somente ao caráter plástico das obras destes artistas. A apreciação do retorno à ordem, sobretudo o francês, por Mário recai também sobre o interesse dos franceses pela reabilitação de valores tradicionais da representação pictórica, onde os artistas buscavam recuperar a tradição visual e o caráter nacional daquele país representado nas pinturas de Poussin, Chardin David, Ingres, Corbert, Cézanne e Seurat. (CHIARELLI, 2007)

Confirmando sua apreensão pelos conceitos e tendências estéticas internacionais ao mesmo tempo em que se entusiasmava pela recuperação e revitalização de nossa tradição, Mário de Andrade encontrou no “purismo” francês as condições ideais para a formulação de uma proposta artística brasileira moderna que conciliava valores plásticos inovadores com ideais temáticos de valorização da cultura local.⁸

Desta forma, enquanto na Europa o retorno à ordem representou o declínio das vanguardas radicais como o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo, resgatando o figurativo e às tradições artesanais e a própria volta do moderno pelo mercado da arte, aqui no Brasil ela adquiriu uma conotação peculiar de renovação artística, uma opção que fosse melhor aceita por representar ao mesmo tempo uma proposta moderna, mas que não rompia de forma radical com os códigos e convenções da pintura clássica.

⁸ Em “O Movimento Modernista”, escrito em 1942, Mário de Andrade faz uma retrospectiva do movimento, desde a Semana de 22 até seu desenvolvimento nos anos 30. Confirma seu interesse pela representação da realidade nacional a partir de elementos da vanguarda européia: “Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”. ANDRADE, Mário. O Movimento modernista, 1942.

É o que se pode observar nas obras *Abaporu*, *A Negra* e *Antropofagia* (Figuras 18, 19 e 20) de Tarsila do Amaral, a artista que alcançou uma longitude maior entre os modernistas na valorização da cultura local, a partir da utilização do plano bidimensional da pintura e a articulação não ilusionista da figura sobre o fundo.



18- Tarsila do Amaral. *Abaporu*, 1928
Óleo sobre tela, 85 x 73cm
Fonte: Site oficial da pintora Tarsila do Amaral



19- Tarsila do Amara. *A negra*, 1923.
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm
Fonte: Site oficial da pintora Tarsila do Amaral



20- Tarsila do Amaral. Antropofagia, 1929.
Óleo sobre tela, 126 x 142 cm
Fonte: Catálogo da exposição "Mestres do modernismo",
2005, p.183.

Mas, se por um lado, estas obras apresentam um avanço estético em nossa trajetória visual, por outro elas carregam ainda o peso de reformuladoras de uma proposta de definição da brasilidade já presente na produção artística do século XIX. Uma parte da crítica que sustenta esta versão do modernismo brasileiro avalia que o teor conteudista preponderante na produção artística da época significou muito mais o aproveitamento de soluções modernas para dar uma maior visibilidade para as mesmas imagens que já haviam sido buscadas na academia. Representou, portanto uma mudança de cânones e do referencial neo-clássico acadêmico pelo pós cubismo. (ZILIO, 1994)

Analisado sob esta ótica o modernismo brasileiro se tornaria um prolongamento dos valores já intencionados pelo romantismo do século XIX ⁹. Pode-se observar na obra *Abaporu* (Figura 18) a mesma temática idealizada no século XIX, a exemplo da obra *Moema* de Vitor Meireles (Figura 21) para

⁹ A definição de uma identidade nacional já esteve presente na produção artística brasileira, principalmente visual, mesmo antes da Independência política do Brasil, com as iniciativas da Missão Artística Francesa. Em 1840 D. Pedro II assumiu o papel de grande mecenas das artes e atribuiu à Academia de Belas Artes a tarefa de implantação da política cultural do Estado, a partir do incentivo da criação do universo iconográfico brasileiro. Manuel de Araújo Porto Alegre, Pedro Américo, Vitor Meireles, Rodolfo Amoedo foram alguns expoentes da promoção da imagem indianista e nacionalista e da glorificação de heróis nacionais e cenas de batalhas, a exemplo do célebre quadro "Independência ou Morte". Schwarcz, Lília Mortiz. *As barbas do imperado: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

representação de brasilidade: o cacto e o sol representam a vasta paisagem brasileira, o pé descomunal da figura representa a fertilidade e a abundância desta terra.



21- Vitor Meireles. Moema, 1866.
Óleo sobre tela, 129 x 190 cm
Fonte: Catálogo da exposição "Arte do século XIX" In Mostra do redescobrimto, 2000, p. 121

Na obra romântica de Vitor Meireles vê-se a representação do índio como o bom selvagem que está pronto ao sacrifício, aliado à figura passiva da mulher, harmoniosamente integrada à natureza, à paisagem. Esta fórmula clássica entre erotismo e contemplação da natureza foi a idealização romântica da paisagem brasileira encontrada pela intelectualidade do segundo reinado, que rejeitou a imagem do negro escravo e elevou o índio como o único representante digno e legítimo da nação brasileira. (SCHWARCZ,1998)

Diferentemente de Moema, a índia frágil, a figura de Tarsila, que não é propriamente uma índia, mas uma figura estranha e indefinida, Abaporu, também integrada à natureza e à paisagem local, se impõe na tela, pensativa e dominadora do seu espaço.

Ambas buscavam a qualidade estética ideal para representar a brasilidade, porém cada qual com seu peso histórico. Enquanto Victor Meireles buscava a

forma acadêmica e clássica importada para representar a idealização de uma brasilidade identificada com a figura indianista, Tarsila se inspirou nas formas geométricas e estilizadas do pós-cubismo com a mesma intenção.

A partir destas colocações pode-se pensar o quanto o modernismo brasileiro foi sendo construído baseado na permanência da tradição apesar de se revestir da noção de ruptura com o “passadismo”, a tradição vista aos olhos da década de 20.

Silviano Santiago aponta esta característica do modernismo ao identificar na viagem feita a Minas Gerais pelos modernistas brasileiros em 1924, uma primeira manifestação da emergência do resgate ao passado pátrio mineiro e barroco propiciador de uma estética primitiva.¹⁰

O traço definidor de uma modernidade no discurso dos modernistas se processava como afirmação de uma brasilidade que se diferenciava dos intelectuais e da proposta visual do século XIX, a exemplo de Moema de Victor Meireles, por eles acreditarem que os românticos mantinham uma relação de cumplicidade com a cultura européia. A negação da arte acadêmica e romântica do século XIX se justifica, em parte, pelo interesse em reconhecer e valorizar um passado diferente do passado idealizado pelos acadêmicos do século XIX.

Enquanto que na Academia Imperial de Belas Artes a exploração de motivos indianistas sustentavam a base para a construção de um sentimento de nação a partir da imagem idealizada do índio, no resgate ao passado preconizado entre os modernistas havia um interesse em romper e inverter esta idealização.

¹⁰A defesa do discurso da tradição no modernismo brasileiro é explorada por Silviano Santiago a partir da questão que ele mesmo se coloca “Como poetas adeptos da doutrina da civilização da máquina vão em busca do setecentista mineiro?” A partir deste questionamento Santiago fornece uma série de indicações que apontam a inclinação dos expoentes do modernismo por uma busca na tradição para validar uma proposta modernista. Entre as indicações verificadas por Santiago estão o poema Pau Brasil de Oswald de Andrade, a viagem de Tarsila à Paris feita logo após a viagem a Minas e a própria criação do IPHAN – Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que teve à frente Mário de Andrade. Para Santiago foi a partir da Viagem a Minas Gerais que o despertar de grandes projetos conservacionistas tomou conta da proposta modernista brasileira. “A emergência do discurso histórico no modernismo visa a uma valorização do nacional em política e do primitivismo em arte. E não há dúvida de que a melhor mostra dessa valorização do nacional e do primitivo se encontra na obra de Tarsila, em termos plásticos, e na poesia de Oswald, em

Uma vertente que apresenta esta intenção, segundo Maria de Fátima Couto está presente no Manifesto antropofágico.¹¹ Para ela, no Manifesto Oswald propõe, no plano cultural, um rompimento da valorização indianista como ícone da brasilidade idealizada pelos acadêmicos do século XIX através da subversão da relação colonizador /ativo-colonizado /passivo. O colonizado digere o colonizador, ou seja, não é a cultura branca europeia que ocupa o Brasil, mas é o índio que digere tudo o que lhe chega. A partir do papel simbólico do canibalismo das sociedades tribais, onde o canibal que digere o ser humano rouba-lhe suas qualidades e assim torna-se mais forte, Oswald se apropria desta simbologia para investir na idealização de que a cultura brasileira é superior à europeia, pois digere suas qualidades. (COUTO, 2004)

Esta tendência do modernismo se explica em parte, pelo redirecionamento do interesse de assimilação das conquistas formais das vanguardas para transgredir o provincianismo artístico no início dos anos 20, para um interesse, no final dos anos 20, voltado à afirmação dos traços culturais e valorização das origens do Brasil. A idéia de originalidade e autenticidade presente na concepção moderna de arte, era vista aqui no Brasil como uma alternativa de compreensão e assimilação do próprio resgate de um passado esquecido. A instrumentalização de uma definição para melhor representação desta autenticidade segundo Sevcenko:

(..) o esforço sistemático e concentrado pelo desenvolvimento de pesquisas sobre cultura popular sertaneja e iniciativas pela instauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro. Essa

termos propriamente literários".Santiago, Silviano. "A permanência do discurso da tradição no modernismo" In: Nas Malhas das Letras. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

¹¹ O Manifesto antropofágico foi escrito em 1928 por Oswald de Andrade e Raul Bop. Segundo Raul, a idéia surgiu num jantar em que estavam presentes Oswald, Tarsila e Raul, entre outros amigos, que começaram a fazer considerações filosóficas sobre a rã, especialidade do restaurante em que estavam. O movimento antropofágico gerou a Revista de Antropogafia, que teve duas fases ou "dentições" – nomenclatura mais adequada segundo os antropófagos. A primeira fase que segue o Manifesto antropofágico, possuía uma tendência ideológica mais contraditória, onde os textos de Oswald contrastavam com textos de Plínio Salgado já marcados por um nacionalismo ufanista. Ver: Bopp, Raul. Vida e Morte da antropogafia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. ANDRADE, Oswald, Manifesto Antropofágico, 1928. Reproduzido In Catálogo Mestres do Modernismo, SP: Imprensa Oficial do Estado: Pinacoteca do Estado e Fundação: Fundação José e Paulina Nemirovsky, 2005.

busca pelo popular, o tradicional, o local e o histórico não era tida como menos moderna, indicando, muito ao contrário, uma nova atitude de desprezo pelo europeísmo embevecido convencional e um empenho para forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente de sua originalidade virente e confiante num destino de expressão superior. (SEVCENKO, 1992, p. 237)

Neste momento o modernismo brasileiro passou a ser visto pelos seus expoentes como o movimento que deveria debater, analisar e interpretar temas de interesse nacional, que melhor representasse a brasilidade. Nas artes visuais esta perspectiva foi traduzida com a exploração “da cor local” da paisagem brasileira e na representação das peculiaridades dos costumes nacionais, como as observadas nas obras de Tarsila, Anita, Segall e Di Cavalcante.

A eleição de um passado autêntico foi tema de pesquisa e interesse maior de Mário de Andrade que se empenhou em sistematizar uma proposta moderna que melhor se adequasse à esta eleição. Além das soluções plásticas pós-cubistas, neste período Mário investiu na pesquisa sobre o expressionismo.

Visando retomar a antiga tradição barroca colonial em detrimento ao modelo clássico (francês) desenvolvido na Academia Imperial de Belas Artes, Mário de Andrade elegeu o escultor Aleijadinho como ícone da tradição romântico-barroca no Brasil, promovendo uma junção desta tradição com o expressionismo por reconhecer nela as características ideais de representação da cultura nacional a partir da *“deformação geradora de uma sensibilidade plástica que recusasse a apreensão estática mediada pela razão e atingisse o indivíduo de maneira mais direta, apelando principalmente aos sentidos e à intuição”*. Mário, no entanto, rejeitava a construção expressionista que de alguma forma se aproximasse da abstração e, por isso, propunha uma sistematização da deformação expressionista a partir de sua valorização como instrumento capaz de representar uma objetividade crítica brasileira.(AVANCINI, 1998)

A emergência de renovação moderna e a eleição de um passado que melhor representasse a identidade brasileira também foi motivo de interesse da elite paulista, nesta época. A eleição da figura do bandeirante foi uma das

vertentes que corroboram o interesse pela construção de uma mítica representativa do passado da elite paulista, segundo Paulo César Marins Garcez.

O bandeirante passou a ser um ícone da simbologia da representação da modernidade brasileira. A figura do bandeirante representava para as elites paulistas a sua própria origem, sua herança. Uma herança que interessava pelo que ela representava para os paulistas: a força e a bravura de homens corajosos que desbravaram o sertão, simbolicamente representando agora como aquele que desbrava e leva à modernidade, ao progresso.

As famílias quatrocentonas de São Paulo reconheceram nesta origem bandeirante o ideal da representação do verdadeiro *ethos* paulista. Identificaram nestes bandeirantes a origem branca e indígena (mestiço) das quais precisavam para se afirmar e se legitimar, dentro de um universo urbano que via crescer a presença do estrangeiro, do imigrante e do negro. A obra que melhor caracteriza este reconhecimento é o Monumento às Bandeiras, projetado na década de 30 por Vitor Brecheret e inaugurado somente na década de 50 em razão do IV Centenário de São Paulo. O Monumento representa o vértice de um projeto político financiado pelo Estado para a mitificação de uma identidade paulista, que segundo Paulo Garcez, teve desdobramento nas décadas de 40 e 50 com as construções arquitetônicas do Parque do Ibirapuera.¹² (MARINS GARCEZ, 2003)

Todas estas pesquisas indicam que para além do interesse por uma renovação visual, os motivos que levaram os modernistas a elaborarem uma produção artística visual voltada para a representação de uma brasilidade pode ser pensada a partir da estreita relação que eles mantiveram com a elite paulista na década de 20.

João Luiz Lafetá aponta esta problemática quando afirma que a elite agrária assumiu a arte moderna, porque refinada e educada na Europa, via a emergência de se adequar aos novos padrões e estilos da vida moderna e desta forma necessitava dela para se representar moderna. (LAFETÁ, 2000)

¹² Para aprofundar esta questão ver: Marins, Paulo César Garcez. *O parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista*. Anais do Museu paulista, vol 6/7, número 007. São Paulo., 2003.

O modernismo brasileiro foi amparado financeira e culturalmente pela aristocracia local, especialmente por Paulo Prado e D. Olívia Guedes Penteado, os representantes mais modernos de nossa aristocracia cafeeira. Segundo Lafetá, o interesse dessa elite era se legitimar moderna, urbana e capitalista e a arte sua representante.

O cenário intelectual de São Paulo no início do século já indicava uma proximidade de intelectuais com os interesses políticos desta elite cafeeira. A exemplo do que ocorria com os escritores, que mantidos por suas famílias abastadas, tinham acesso direto aos cargos públicos e controlavam a expansão do campo editorial em São Paulo, no incipiente campo das artes visuais a condição de sucesso dos artistas, também era estreitada pela posição social dos artistas e da relação que sua família mantinha com as Instituições políticas e culturais de São Paulo. Um jogo político de interesses que favorecia tanto essa parcela da elite rural que pretendia se modernizar, quanto dos artistas modernistas, que obtinham sucesso e carreira profissional garantida. (MICELI, 1979)

Os grandes empreendimentos de remodelação do espaço urbano e arquitetônico, as festividades de comemoração do Centenário da Independência em São Paulo, a criação do Teatro Municipal e a própria eclosão da Semana de 22, indicam como os grandes movimentos culturais foram significativos para corroborar os interesses da elite paulistana.

No entanto, na década de 1930 o cenário artístico passou por várias transformações. Com o crescente processo de sindicalização dos operários e da infiltração do Partido Comunista no meio, o discurso da questão nacional ganhava novos contornos, favorecendo a emergência de uma consciência social e no plano cultural, da função social do artista.

O historiador e crítico de arte Walter Zanini identifica que, apesar da resistência e de certa forma, preconceito dos primeiros modernistas, principalmente Mário de Andrade, em reconhecer a importância e diversidade de artistas novos de classe baixa ou inferiores a da tradição artística brasileira, houve um progressivo aparecimento, na década de 30, de grupos e artistas engajados

na causa social e que se agrupavam em agremiações e núcleos alternativos, a fim de promover exposições e manter encontros de estudo como por exemplo, o grupo Santa Helena, em São Paulo, e o grupo Bernadelli, no Rio de Janeiro.

Zanini aponta que, o figurativo era uma alternativa de reaproximação com a realidade e das questões sociais da época, para estes grupos.

Por outro lado, uma mentalidade mais democrática sobre a cultura começou a surgir o que desencadeou um alargamento do segmento artístico e algumas propostas voltadas para o questionamento e o aprofundamento da pesquisa estética desatrelada da temática nacional, como é o caso do artista Flávio de Carvalho.

A década de 1930 foi um momento importante para a conscientização dos problemas da sociedade pelos artistas e por isso Antonio Candido afirma:

Uma das conseqüências [desta conscientização] foi o conceito de intelectual e artista como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida; e que faz parte da sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora. (CANDIDO, 1987, p. 195)

Entretanto, apesar desta nova postura artística na década de 30 nosso modernismo convergia para relações de proximidade com o aparato estatal. A criação do Departamento de Cultura ligado à prefeitura de São Paulo em 1935 e a criação do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional apontam para uma política de aceitação e assimilação do modernismo pelo Estado.

Esta tendência do modernismo foi complexa e contraditória. No incipiente mercado das artes visuais brasileira, ao artista não restava outra solução, senão se aproximar do aparato estatal para ter seu nome reconhecido. Antonio Candido indica a problemática quando afirma

Esse processo foi cheio de paradoxos, inclusive porque o intelectual e o artista foram intensamente cooptados pelos governos posteriores a 1930, devido ao grande aumento das

atividades estatais e às exigências de uma crescente racionalização burocrática. Nem sempre foi fácil a colaboração sem submissão de um intelectual, cujo grupo se radicalizava, com um Estado se cunho cada vez mais autoritário. (CANDIDO, 1987, p. 195)

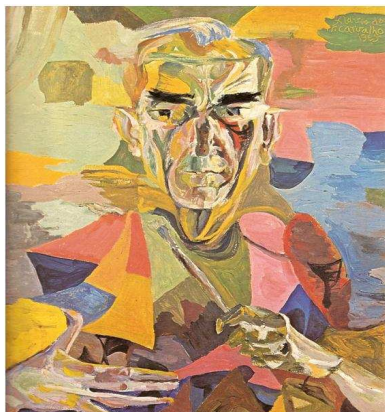
As tensões e conflitos dessa inclinação afirmam a dialética da construção de uma modernidade entre nós que se processava conflitantemente contrária aos preceitos da própria afirmação do moderno. A legitimação da modernidade que se fundamenta em si mesma e no esforço constante em afirmar sua ruptura com o passado e as tradições, geraram a concepção de arte moderna associada a *“uma nova visão do fazer artístico enquanto produção autônoma, enquanto criação que se explicita no processo de representação e não na superfície do representado.”* (FABRIS, 2001)

As vanguardas artísticas da Europa lutavam desde o final do século XIX para afirmar esta autonomia epistemológica, dentro de um universo burocrático e estatal pelo qual se dava a circulação e desenvolvimento criativo das obras de arte dentro das Academias de Belas Artes. A criação de segmentos alternativos sem o aparato institucional, alimentava a retórica das vanguardas em repudiar a arte institucionalizada e burocrática.¹³

Dentro deste universo podemos pensar em nosso modernismo como uma baliza que tentava se impor como proposta moderna, mas que timidamente arriscava propor de forma não muito radical, um confronto com as próprias Instituições políticas e culturais que as sustentavam.

¹³ As questões que envolvem o conceito de modernidade e a assimilação das vanguardas artísticas pelo viés crítico e revolucionário, assim como as aproximações de Flávio de Carvalho com essas propostas artísticas, serão aprofundadas no 3 capítulo deste trabalho. As estratégias dos artistas impressionistas para combater o monopólio da atuação da Academia de Belas Artes da França no mercado artístico do século XIX pode ser encontrado no texto de Pierre Bourdieu “A Institucionalização da anomia”, onde o autor aponta o interesse dos artistas pela busca de uma autonomia da arte frente às Instituições políticas e culturais da época. BOURDIEU, Pierre. “A institucionalização da anomia”, in *O poder simbólico*. Lisboa: Ed. Difel, 1989.

1.2 A proposta vanguardista de Flávio de Carvalho



22 -Flávio de Carvalho. Auto-retrato, 1965
Óleo sobre tela, 90 x 67 cm
Fonte: MATTAR, 1999, p. 17

“A arte medíocre tem seu papel definido na sociedade: fornecer contraste e, ninguém pensando com seriedade, deseja eliminar a arte medíocre ou mesmo o homem medíocre. Ambos são necessários para a idéia de movimento e de vida.” (CARVALHO In MATTAR, 1999)

A frase, publicada no Diário de São Paulo em 1936 no artigo “A única arte que presta é a arte anormal” por Flávio de Carvalho, inscreve o artista no outro lado de nosso modernismo. No texto Flávio promove uma distinção entre arte abstrata e surrealista e arte medíocre, esta última identificada como sendo a arte da “moda”, vendável e ao gosto das classes médias.

Fazendo uma crítica à classe média e sua necessidade de se representar através da arte, recorre ao filósofo Spinoza para distinguir a mediocridade da arte produzida para este fim, da verdadeira arte que, segundo ele é *“(...) a ARTE ANORMAL, ou bem a arte sub-normal, as únicas que prestam porque contêm o que o homem possui de demoníaco, mórbido e sublime, contêm o que há de raro, burlesco, chistoso e filosófico no pensamento, alguma coisa da essência da vida.”* Flávio indica que Arte anormal ou subnormal é para ele a arte dos loucos e das crianças, que ainda não “sofreram” a interferência de um mestre.

A arte dos loucos é tão interessante porque contém esses elementos, porque é um gráfico às vezes sem restrições da anomalia do louco, é profunda e é forte. A arte praticada pelas crianças é também de grande superioridade artística quando não sofre a influência do mestre. (CARVALHO, op. cit)

O radicalismo do texto é de difícil compreensão para a crítica e os modernistas da época. Explica o distanciamento de sua proposta artística com a corrente modernista e sua marginalidade no meio artístico. Não por acaso, um olhar mais atento sobre sua obra começou a despertar a crítica somente na década de 1970 e início de 1980, quando os arquitetos Luiz Carlos Daher e Rui Moreira Leite, se debruçaram mais detalhadamente sobre a produção do artista, o que rendeu a primeira homenagem ao artista em uma Bienal, a 17ª Bienal de São Paulo realizada em 1983.

As razões identificadas recentemente para o “esquecimento” ou o pouco interesse pela obra do artista na década de 30 perpassam pela dificuldade da crítica modernista em reconhecer na obra de Flávio um alinhamento às propostas estéticas de cunho nacional, amplamente difundida no Brasil neste período. E a crítica da época tinha razão. Flávio não se deixou envolver pelos encantos de uma visualidade que buscava a representação de nossa brasilidade.

Flávio de Rezende Carvalho nasceu em 1899 em Amparo da Barra Mansa no Rio de Janeiro, lugar onde seu pai prosperou na fazenda de café da família e fez fortuna, mudando-se para São Paulo em 1900. Em São Paulo, o Sr. Raul de Rezende Carvalho, pai de Flávio, ampliou os negócios e a propriedade da família. Quando criança, Flávio brincava na nova casa da Rua Maranhão. Em 1911 ingressou como interno no Lycée Janson de Sillu em Paris. Em 1918 iniciou o curso de Engenharia civil na Universidade de Durham, em Newcastle, freqüentando à noite as aulas de pintura na King Edward the Seventh School of Fine Arts.(TOLEDO, 1994)

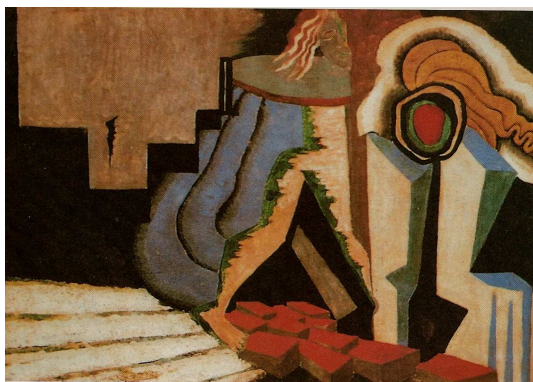
Desembarcando no porto de Santos em 28 de agosto de 1922, Flávio de Carvalho, já diplomado, teve tempo de assistir a Exposição Internacional no Rio de Janeiro promovida pelo então presidente Epitáfio Pessoa, por ocasião das

comemorações do Centenário da Independência. (TOLEDO, 1994)

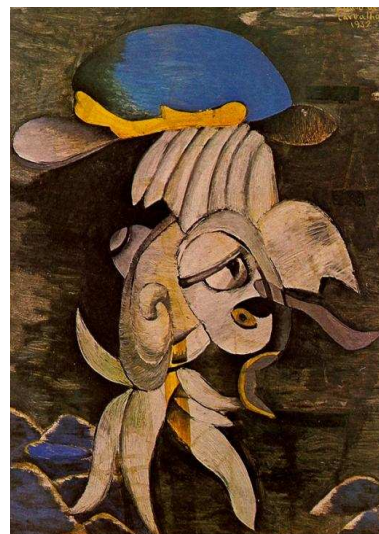
As atenções nacionais, nesta época, voltavam-se toda para São Paulo. Passavam-se seis meses da proclamada Semana de Arte moderna e a cidade, efervescente com as previsíveis conquistas da Semana, se empenhava em legitimar São Paulo como a “cidade do modernismo”.

Em pleno ritmo acelerado São Paulo sentia a tensão de sua rápida transformação numa cidade moderna. Uma cidade que caminhava no ritmo do progresso com todas as suas contradições e desafios urbanísticos, criando novos territórios e esquecendo outros, possibilitando novas experiências, novas relações entre os indivíduos e o aparecimento de novos personagens. Diferentemente dos primeiros modernistas, Flávio foi buscar inspiração no radicalismo das vanguardas européias a inspiração para a expressão desta tensão moderna visual entre nós. Desenvolveu uma crítica estética que se aproximou da crítica à sociedade desenvolvida por estas correntes artísticas que, buscaram nas novas formas de linguagem, o outro modo de percepção da paisagem tecnológica moderna que não interessou os modernistas brasileiros.

As incursões de Flávio com o surrealismo são aparentes no texto “A única arte que presta é a arte anormal” pelo caráter anárquico com que defende a verdadeira arte e nas primeiras tentativas pictóricas que desenvolve para expressar sua modernidade. Nas obras “A inferioridade de Deus” e “Retrato ancestral” (Figuras 23 e 24) percebemos um conteúdo simbólico que se assemelha às soluções plásticas do surrealistas.



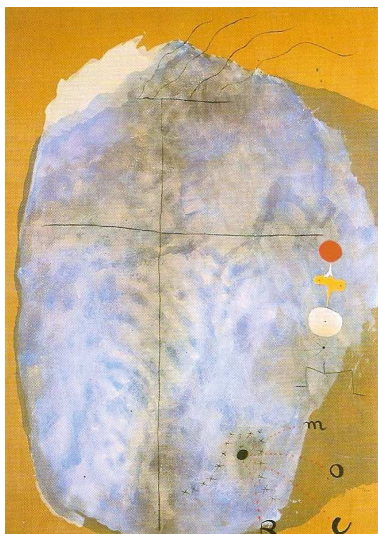
23- Flávio de Carvalho. A inferioridade de Deus, 1931.
Óleo sobre tela, 65 x 72 cm
Col. Gilberto Chateaubriand
Fonte: MATTAR, 1999 p. 22



24- Flávio de Carvalho. Retrato ancestral, 1932.
Óleo sob sobre tela, 81 x 60
Col. Sérgio Fadel
Fonte: MATTAR, 1999 p. 23

Isto se verifica principalmente pela tentativa de solução plástica que Flávio apresentou nesta composição: simbologia de filiação onírica e psicanalítica, tensão entre geométrico e orgânico. Na pintura a associação de símbolos nos remete a imagens de bichos e monstros inacabados e mal definidos.

Apesar de vários autores perceberem uma aproximação destes quadros de Flávio com a solução plástica do surrealismo, pode-se perceber que o resultado plástico alcançado por Flávio não se assemelha ao automatismo de Joan Miro e André Masson (Figuras 25 e 26), artistas que, a partir do automatismo psíquico e diversidade de experimentação de materiais, buscavam a intenção da captação de imagens inadvertidamente e livre de interferências formais.



25- Joan Miró. Amor
Óleo sobre tela, 146 x 114,
Museu Ludwig, Colônia
Fonte: BRADLEY, 2004, p.25.



26- André Masson. Nus e arquitetura, 1924
Museu Ludwig, colônia
Óleo sobre tela, 73, 7 x 92,1.
Coleção Srs. e Sra. Nesuhi, Nova York
Fonte: BRADLEY, 2004, P.22

Salvador Dalí, por exemplo, (Figura 27) alcançava um realismo, outra característica da poética surrealista, se apropriando amplamente da perspectiva de simulação das condições do sonho, a partir das teorias de Freud, para construir a composição de seus quadros, onde podemos observar uma maior aproximação com as telas de Flávio de Carvalho.



27- Salvador Dalí. Canibalismo outonal, 1936
Óleo sobre tela, 65,1 x 65,1. Tate Gallery
Fonte: BRADLEY, 2004, p.37

O processo de formação das vanguardas e suas definições formais, na Europa, foi fruto de um processo social desencadeada pela conjuntura política e econômica dos países europeus. O período do entre-guerras foi propício para o recrudescimento de posturas ideológicas em torno do moderno. Giulio Carlo Argan esclarece que neste período o questionamento das formas de produção artística impulsionou os movimentos de vanguarda a buscarem novas formas de representação da realidade. Identifica, neste processo, duas tendências que se destacaram: uma de caráter construtivista; cubismo, suprematismo, construtivismo russo; e outra de caráter irreduzível e individualista, que ele associa com a metafísica, com o dadaísmo e com o surrealismo.¹⁴

Neste sentido, o surrealismo surgiu como um movimento que pretendia subverter a ordem racional estabelecida com os movimentos que pretendiam a normatização do processo criativo, entendidos como repressora dos instintos e da imaginação. Os artistas e escritores do grupo elaboraram uma série de experimentos que ficaram conhecidos como '*saison des sommeil*', a 'temporada dos sonos', um tempo de intensa investigação sobre o potencial do inconsciente, a partir do qual nasceu o surrealismo, em sua essência.

Eles exploravam as possibilidades do transe, dos estados oníricos da mente, em que poderiam retirar imagens diretas do inconsciente. A ênfase era no experimentalismo, com a explosão sistemática de uma criatividade que pudesse oferecer alternativas ao anarquismo dada. (BRADLEY, 2004).

¹⁴ Na primeira tendência, que possui a matriz dialética de Marx, a vanguarda propõe uma transformação do sistema ou da estrutura da arte a partir de duas finalidades produtivas: arte como modificadora das condições industriais, e arte como compensadora da alienação, que visava à promoção e o resgate do fazer artístico artesanal. Esta vertente foi em parte absorvida e sistematizada pela Bauhaus, que no intuito de normatizar a iniciativa revolucionária, atribuiu-lhe um caráter metodológico e pedagógico, pretendendo entre outras coisas, não intervir no crescente mercado cultural. A outra vertente de caráter crítico também, mas ideologicamente negativista, promovia uma aproximação do pensamento de Nietzsche com Freud e atribuíam à arte um papel fundamental de transgressão das normas e instituições vigentes. Os artistas se distanciaram da primeira vertente a partir de uma rejeição ao processo de industrialização e conseqüente alienação, propondo uma conduta de absoluta negação da arte em relação ao sistema cultural. Nesta perspectiva o dadaísmo e o surrealismo se destacaram. Argan, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.356.

A aproximação de Flávio com a corrente estética surrealista se deu principalmente, a partir do contato com críticos e pesquisadores europeus, como James Clifford que na década de 30 se dedicava a uma proposta de pesquisa denominada surrealista-etnógrafo, e Roger Caillois, intelectual francês ligado ao surrealismo. A aproximação com o surrealismo se deu também, com o contato que Flávio manteve com o casal, visitante da vanguarda surrealista ao Brasil, Benjamin Péret e Elzie Houston, em 1929.

No entanto, foi na subversão das formas convencionais da pintura, no caráter experimental como forma de crítica à sociedade moderna capitalista elaborada pelo surrealismo que Flávio se aproximou deste movimento, buscando inspiração para desenvolver sua crítica à sociedade paulista.

Assim, as soluções plásticas buscada por ele nas telas “A inferioridade de Deus” (Figura 23) e “Retrato ancestral” (Figura 24), possuem incursões que se aproximam da poética surrealistas, mas que em Flávio se efetiva, inclusive por sugestão do título das telas, numa aparente necessidade de efetivação de uma expressão plástica dionisíaca, simbolicamente trágica, captada na tela por um ritmo tenso entre o figurativo e o abstrato. O resultado abstrato das pinturas de Flávio parte da desarticulação das formas e insinuações de figuras estranhas, antropomórficas e nos remete a uma época ancestral, mítica, primitiva e que aparentam não ser captadas instintivamente como no automatismo psíquico e na exploração do alto potencial do inconsciente, amplamente exploradas pelo surrealismo.

A influência das soluções plásticas surrealistas nestas telas, canaliza o interesse do artista para a extrapolação do simples resultado plástico. Não são pensadas ao acaso, num processo automático. Ao contrário, são elaboradas a partir de uma tendência crítica do artista que se configurará pela investigação dos encantos e tragédias das condições vivenciais do homem no mundo moderno, uma inquietação presente em toda a sua trajetória.

Por isso, a modernidade que Flávio de Carvalho irá desenvolver ao longo dos anos 30, influenciado pelo surrealismo, se pautará pela negação dos valores capitalistas modernos. Esta será a tônica de sua poética. A tentativa de

identificação dos males causadores do homem no mundo moderno será formulada a partir de várias manifestações artísticas e tentativas de teorização feitas pelo artista e que nos remete à sua personificação como um artista que constantemente rompeu com os próprios limites de sua arte.

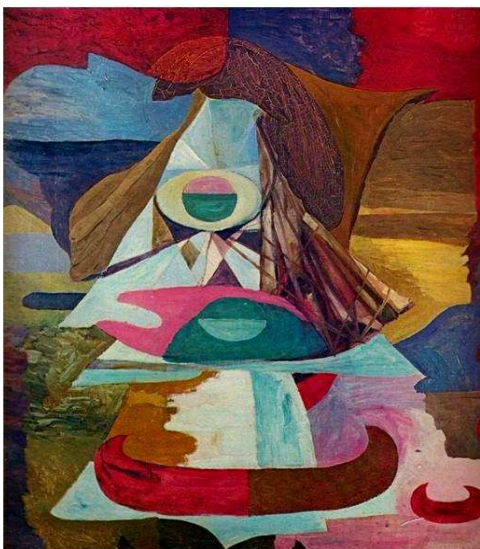
Uma das manifestações da crítica ao mundo moderno e da condição humana se encontra na formulação de sua “Uma tese curiosa: a cidade do homem nu”, texto que foi primeiramente exposto no 4º Congresso Pan-americano de Arquitetura e Urbanismo na cidade do Rio de Janeiro em 29/06/1930 e publicado no Diário da Noite em 19/07/1930. No texto, Flávio formula sua mais polêmica objeção à moral cristã, compreendida por ele como a maior responsável pela destruição do homem. *“O ciclo cristão destaca-se sobre as outras religiões por ter dominado o homem mais civilizado. Mas este homem civilizado acorda para ver no ciclo cristão a destruição de si mesmo.”* (CARVALHO In MATTAR, 1999)

No texto, Flávio propõe uma ruptura definitiva com o ciclo cristão, considerada por ele um dos vértices de sustentação da tradição ocidental.

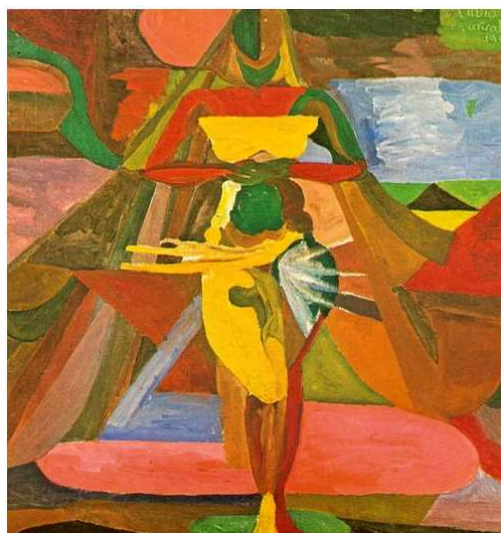
O continente americano não herdou do passado o recalque trágico da filosofia escolástica; ele possui elementos próprios para criar uma civilização nua, um novo mecanismo despido dos tabus da velha Europa, uma renovação científica e estética que o colocará na vanguarda da organização humana.

A crítica aos dogmas cristãos aparece no texto de forma a sugerir um enfrentamento da tradição cristã como única forma de se alcançar uma modernidade efetiva. Uma modernidade que se manifesta na forma de combate às instituições tradicionalmente estabelecidas pelo ciclo cristão, reconhecida no texto com a filosofia escolástica, e na própria mítica cristã da qual se reveste a conduta moral e dos bons costumes. *“Livre, ele se organizará automaticamente, porque não encontrará nenhum impedimento social que proíba organizar – e poderá progredir.”*

Flávio sugere em sua tese uma religiosidade centrada em outro tipo de divindade: *“o deus mutável, o deus em movimento contínuo, o deus símbolo do desejo maravilhoso de penetrar no destino”*. Numa ousada associação, o artista elege esta nova religiosidade com a zona erótica, o melhor lugar adequado para a religião em sua cidade. Esta zona funcionaria como um imenso laboratório, onde o homem nu selecionaria suas formas de erótica, sem nenhuma restrição nem angústia. *“A religião tem seu lugar adequadamente localizado na zona erótica, sendo ela uma forma de erotismo, como ficou esclarecido pelo mecanismo de Freud”*. Esta associação foi um dos temas recorrentes de Flávio ao longo de sua trajetória artística.



28- Nossa Senhora do Desejo, 1955
Óleo sobre tela, 73 x 92 cm
Fonte: DAHER, 1984. p.80.



29- Estudo para Nossa Senhora da Noite, 1954,
Óleo sobre tela, 55 x 54 cm
Fonte: DHAER, 1984, p.77.

Foi na representação do nu feminino que Flávio conseguiu alcançar uma poética em que o erótico aparece como contraponto em sua crítica à crença do mito cristão. O nu feminino em Flávio se apresenta como uma proposta de liberação sexual, uma forma de exteriorização da repressão sexual promovida em nome da moral e bons costumes, como ele define: *“Um dos aspectos marcantes do erotismo é ser ele um grito de liberdade. Na sua exibição sem censura ele se insurge contra todo e qualquer pudor.”* (CARVALHO In MATTAR, 1999)

Aqui Flávio também se aproxima do movimento surrealista que tinha como uma de suas propostas a metáfora do ‘feminino’, compreendida pelos artistas como um símbolo do desejo da sociedade moderna. A exploração da figura feminina aparece para os surrealistas como uma fantasia do inconsciente, como a grande musa de seus sonhos.

A sexualidade e o desejo para os surrealistas representavam o símbolo de uma crítica à moralidade, à racionalidade moderna, ao mesmo tempo em que oferecia aos artistas a possibilidade de exploração das condições psíquicas e do imaginário circundante à temática. Vê-se aqui uma tentativa de ligação e exploração do tema a partir das problemáticas trazidas por Freud e da crítica marxista, que denuncia a cultura dominante como repressiva. (BRIONY, 1998)

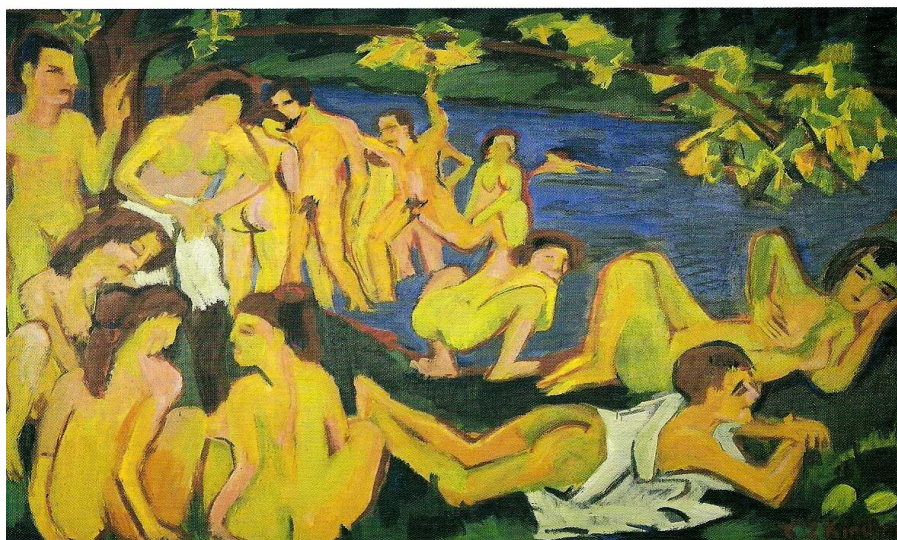


30 – René Magritte. Fotos do grupo surrealista ao redor de *“Não vejo {a mulher} escondida na floresta”*. La Révolution Surrealiste, nº 12, p. 73, 1929. Fonte: BRIONY, p.179.

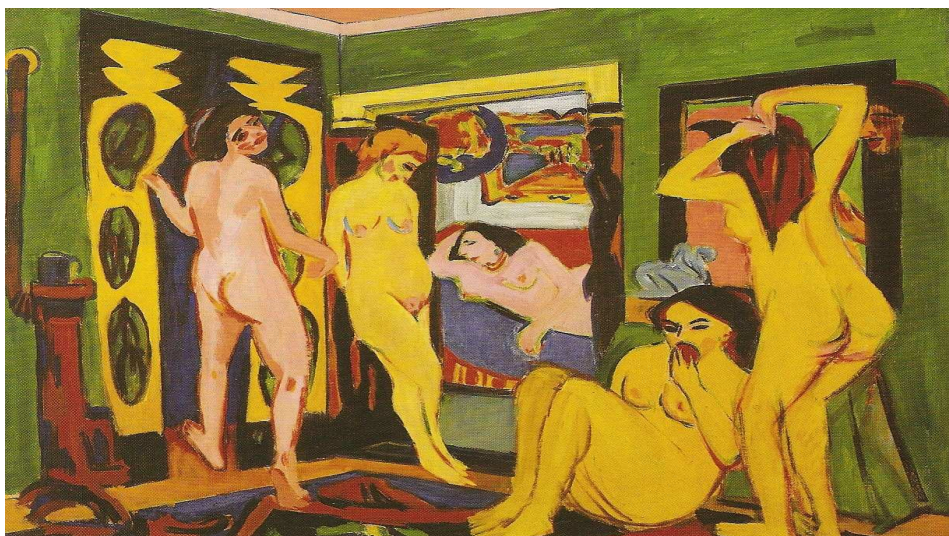
É o pode-se ver na Figura 30, “Foto do grupo surrealista ao redor de ‘Não vejo {a mulher} escondida” de René Magritte. O jogo de palavras e imagem remetem à idéia de que a mulher está escondida em uma floresta e que a partir do sonho os homens vão em busca dela. Uma clara alusão à simbologia de que a mulher é a grande musa da inspiração criativa para os surrealistas.

No entanto, Flávio de Carvalho não explorou a temática da sexualidade com outras formas de linguagens, como no surrealismo. Sua retórica erótica foi amplamente explorada a partir da representação pictórica e não centrada nas condições do inconsciente, como nos surrealistas.

Desta forma pode-se fazer uma associação de sua representação do feminino com a exploração do mesmo tema feita pelos expressionistas alemães no início do século XX, sobretudo Ernest Ludwig Kirchner, artista ligado ao grupo Die Brücke (A Ponte) que melhor personificou a representação do erótico. Para os expressionistas alemães, assim como para Kirchner, o nu feminino representava, além de uma libertação sexual, uma possibilidade de crítica à cultura masculina e a mercantilização da sexualidade na sociedade capitalista. (PERRY, 1999)

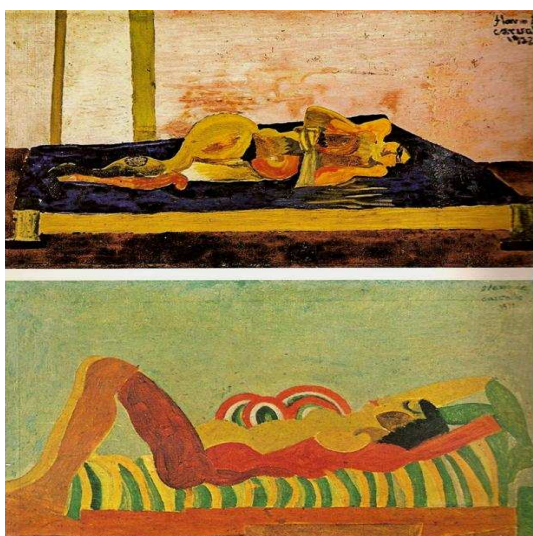


31- Ernest Ludwig Kirchner. Banhistas em Morritzburg, 1909
Óleo sobre tela, 151 x 199 cm, Tate Gallery
Fonte: PERRY, 1998, p. 69



32- Ernest Ludwig Kirchner. Banhistas num quarto, 1909-10
Óleo sobre tela, 151 x 198. Tate Gallery
Fonte: PERRY, 1998, p. 70

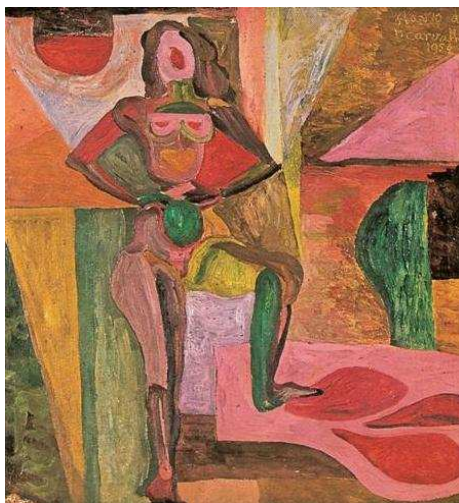
Observando-se algumas representações do nu feminino de Flávio de Carvalho, vê-se o mesmo emprego de cores, pinceladas vibrantes, distorção das figuras e o simbolismo da representação do erótico observadas nas obras de Kirchner.



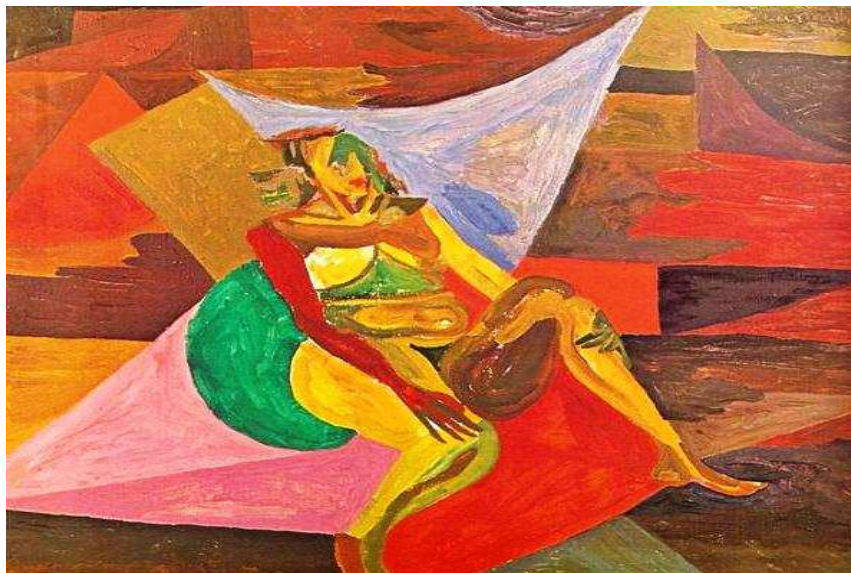
33 - Flávio de Carvalho. Nu feminino deitado, 1932, óleo sobre tela, 32,2 x 56, 4 cm. Museu de Arte de SP MASP.
Pensando, 1931, óleo sobre tela, 30 x 53 cm
Coleção particular
Fonte: MATTAR, 1999, p.21



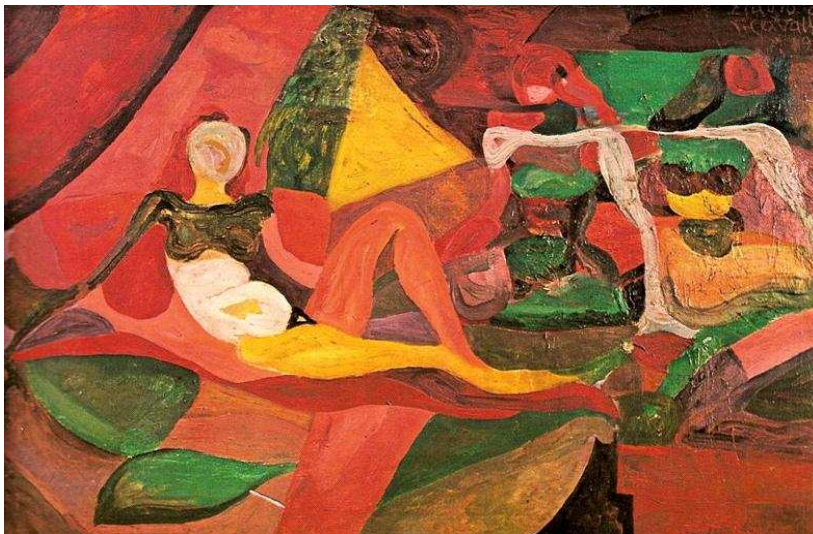
34 - Flávio de Carvalho. Desenho erótico de mulher nua, 1938.
Caneta-tinteiro, 38 x 50 cm
Coleção Família Custódio R. de Carvalho Jr.
Fonte: DAHER, 1984, P. 23.



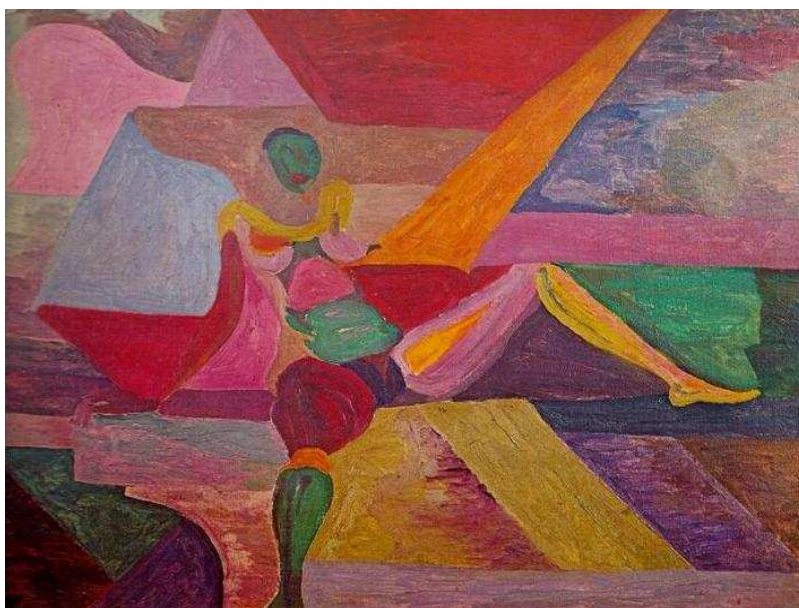
35 - Flávio de Carvalho. Mulher, 1954
Óleo sobre tela, 70 x 65 cm
Coleção Particular.
Fonte: DAHER, 1984, P. 83.



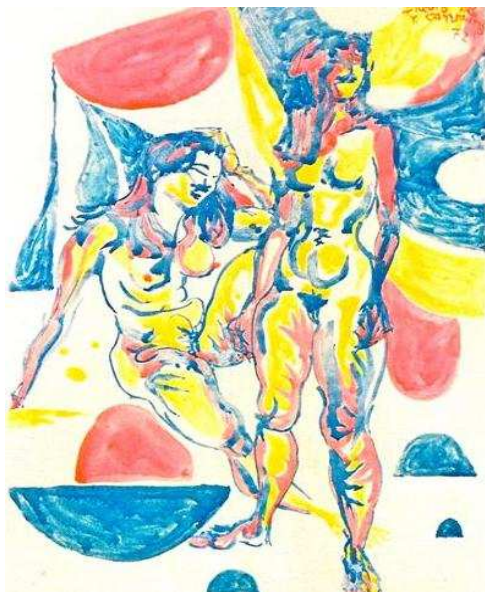
36- Flávio de Carvalho. Mulher, criatura pensativa, 1955
Óleo sobre tela, 65 x 70 cm
MAB-Faap
Fonte: MATTAR, 1999, p. 24



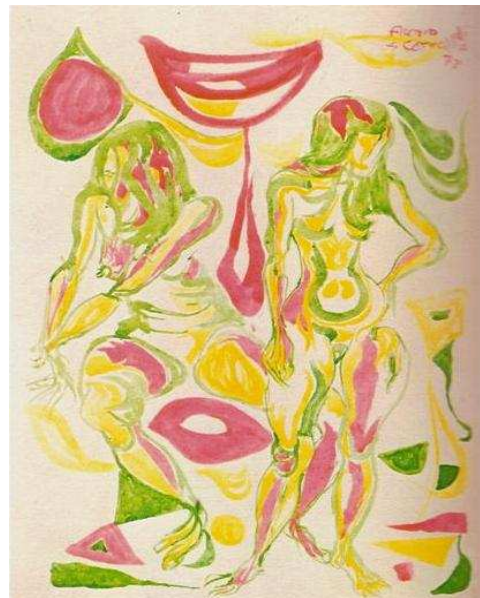
37 Flávio de Carvalho. Três mulheres, 1954
Óleo sobre tela, 70 x 100 cm
Coleção particular
Fonte: MATTAR, 1999, p. 24



38- Flávio de Carvalho. Velame do destino, 1954
Óleo sobre tela, 65 x 78 cm
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Col. Gilberto Chateaubriand
Fonte: MATTAR, 1999, p. 25



39- Flávio de Carvalho. Duas mulheres, 1972
Tinta acrílica, 70 x 50 cm
Coleção César Luiz Pires de Mello
Fonte: DAHER, 1984, p. 85



40- Flávio de Carvalho. Duas mulheres, 1972
Tinta acrílica, 70 x 50 cm
Coleção César Luiz Pires de Mello
Fonte: DAHER, 1984, p. 84

A crítica ao mito cristão para Flávio não se restringiu à representação do erótico. Ela adquiriu uma consistência pela busca a uma época ancestral, pré-capitalista e neste sentido sua retórica iniciada na “Uma tese curiosa – A cidade do homem nu” possui aproximações com o movimento antropofágico.

Fazendo uma clara alusão ao movimento antropofágico em sua tese ao afirmar que a cidade do homem nu é a habitação própria para o homem antropofágico¹⁵, Flávio reconhece no movimento a inspiração para a formulação

¹⁵ Além do texto “Uma curiosa tese - A cidade do Homem nu”, a aproximação de Flávio com a antropofagia pode ser verificada na homenagem que o artista fez ao projetar uma fachada antropofágica em uma das casas da Alameda Lorena. Raul Bopp também registrou a participação do artista no movimento: “A descida agitou os araias literários de São Paulo. Formou barricadas. Entrou em colisão com grupos da velha escola, numa linguagem agressiva e impiedosa. A vacina antropofágica imunizava algumas atitudes destemidas. Flávio de Carvalho, por exemplo, realizou a sua Experiência nº 2, em sondagem psicológica da multidão, numa procissão de Corpus Christi. Quase foi linchado”. Entretanto, sua aproximação com o movimento se deu no mesmo ano que o movimento encerrava a publicação da 2ª edição da Revista Antropofágica marcado pelo rompimento de Mário de Andrade do movimento e a separação de Oswald e Tarsila do Amaral, que abalara os ânimos entre os antropofágicos. Era 1929 e o grupo se preparava para montar a Bibliotequinha Antropofágica e o Primeiro Congresso Mundial de Antropofagia, que seria realizado

de sua crítica ao mito cristão. Para ele a ideologia antropofágica representou em São Paulo a *“ressurreição do homem primitivo, livre dos tabus ocidentais apresentado sem a cultura feroz da nefasta filosofia escolástica”*. (CARVALHO In MATTAR, 1999)

A influência do manifesto antropofágico na tese de Flávio fica visível quando utopicamente afirma *“O homem antropófago, quando despido de seus tabus, assemelha-se ao homem nu”*. Uma associação da crítica religiosa presente no manifesto, quando Oswald afirma *“É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus”*.

Mas há uma diferença da crítica ao mito cristão de Flávio. Oswald não se opõe de forma radical à concepção do deus tradicional no manifesto. Flávio, ao contrário, não só nega a crença do mito cristão mas também todas as religiões, afirmando: *“As outras religiões são narcóticos idênticos”*.

Vê-se na tese de Flávio a noção de modernidade sendo construída que nos remete à própria autocertificação da modernidade e seus processos de racionalização sustentada pela noção de dessacralização da cultura. A noção de que ser moderno não implica mais procurar explicações mítico-religiosas do mundo.

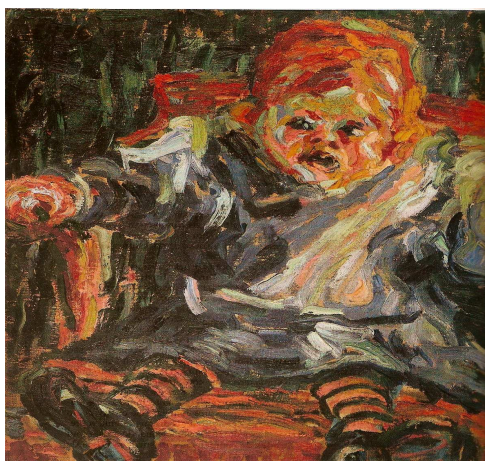
Sua adesão a uma concepção de modernidade que tem como premissa a ruptura com todo fundamento teológico-religioso dos vínculos sociais é um dos pontos que o distancia da retórica modernista e que se tornará um dos vértices de sua crítica à sociedade paulista na década de 30.

Esta foi uma das retóricas que mais o aproximou do pensamento expressionista alemão do início do século. Na busca pela libertação do homem, Flávio desenvolveu uma representação visual da realidade que muito se assemelha ao ideal primitivista preconizado pelos expressionistas alemães do pré-guerra.

em Vitória, o que não acabou ocorrendo devido ao rompimento do grupo. Flávio também ilustrou a 1ª edição do livro *“Cobra Norato”* de Raul Bopp, publicado em 1931. Bopp, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, Brasília, 1977.

Na Alemanha a o 'primitivismo' se manifestou em torno dos primeiros expressionistas que, reunidos no grupo *Die Brücke* (A Ponte) e inspirados nas considerações filosóficas de Nietzsche, se opunham à modernidade industrial e tecnológica e ao liberalismo burguês. Denominando-se neo-românticos o grupo *Die Brücke*, a partir de uma crítica social, pregavam o retorno ao primitivo que, segundo eles, era uma busca ao expressivo que transmitia diretamente uma expressão autêntica e imediata. Segundo Gill Perry: "A Ponte poderia então simbolizar a jornada do grupo em busca de 'novas liberdades'. Para o grupo Die Brücke essa idéia de rebelião esta indissoluvelmente ligada a uma compreensão do valor das fontes 'primitivas'".(PERRY, 1998)

Para os artistas ligados à este movimento interessava a investigação do humano em uma condição pré sociedade capitalista, onde a manifestação dos instintos fornecia várias possibilidades ao artista para expressar seu sentimento interior. Esta foi a maneira encontrada por estes artistas para expressão de seu repúdio à sociedade industrializada, à cultura burguesa e seus valores. De uma forma geral o objetivo dos artistas era oferecer afirmações externas sobre a condição humana a partir de uma expressão individual. Defendiam a liberdade artística como forma de luta contra o oficialismo.

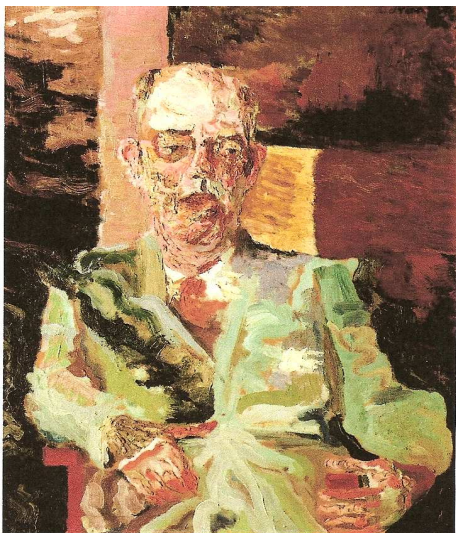


41- Erich Heckel. Criança sentada, 1906
Óleo sobre tela, 70 x 92
Brücke Museum, Berlim
Fonte: PERRY, 1998, p.64

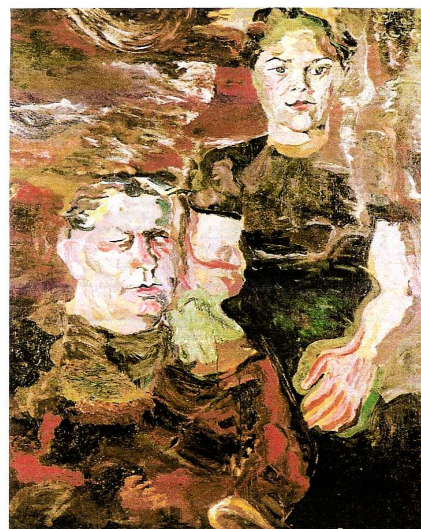


42- Emil Nolde. A lenda de Santa Maria Egípcíaca, 1912
0,08 x 1,00 cm – Hamburgo Kunsth
Fonte: ARGAN, 1992, p. 239

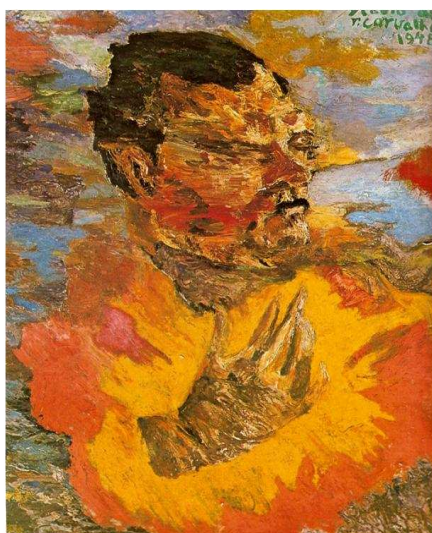
Observando-se a obra *Criança Sentada* (Figura 41) de Erich Heckel, A lenda de santa Maria Egípcíaca (Figura 42) de Emil Nolde, artistas que pertenceram ao grupo *Die Brücke*, verifica-se a mesma disposição plástica presente na composição dos retratos de Flávio de Carvalho, uma outra predominância temática em sua produção artística.



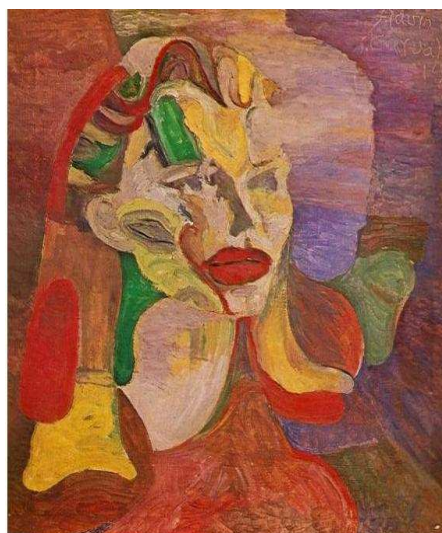
43- Flávio de Carvalho. Retrato de Mário de Andrade, 1939
Óleo sobre tela, 111 x 80 cm
Centro Cultural São Paulo
Fonte: MATTAR, 1999, p. 36



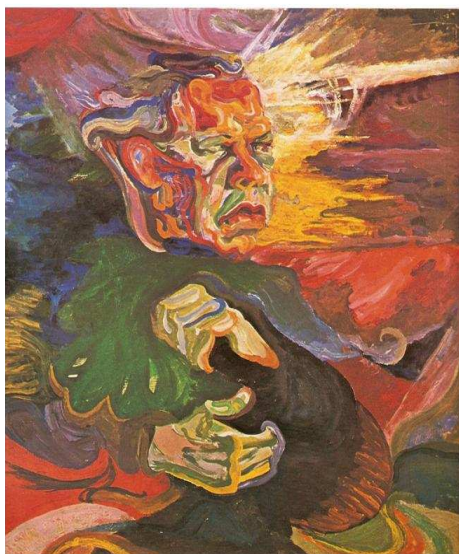
44- Flávio de Carvalho. Retrato de Oswald e Julieta Bárbara, 1939. Óleo sobre tela, 130 x 97 cm
Museu de Arte Moderna da Bahia
Fonte: MATTAR, 1999, p. 36



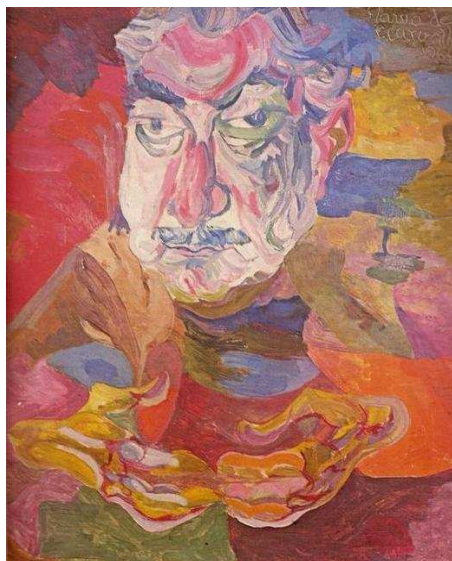
45- Flávio de Carvalho. Retrato de José Lins do Rego, 1948
Óleo sobre tela, 81 x 65 cm
Fonte: DAHER, 1984, p.48



46- Flávio de Carvalho. Retrato de Maria Dela Costa, 195, Óleo sobre tela, 70 x 65 cm.
MAB - Faap
Fonte: MATTAR, 1999, p. 42



47-Flávio de Carvalho. Retrato de Nicolas Guillén 1948
Óleo sobre tela, 110 x 80 cm
Coleção Chaim José e Regina Hemer
Fonte: MATTAR, p. 39



48 - Flávio de Carvalho. Retrato do Prof. Pietro Maria Bardi, 1964
Óleo sobre tela, 90 x 67 cm
Coleção MAB- Faap
Fonte: MATTAR, p. 41

Em todas as obras de Flávio verificam-se as mesmas características presentes nas pinturas expressionistas: o trabalho do pincel parece inacabado, as pinceladas são visíveis, vigorosas e parecem ter sido aplicadas livremente, a dramaticidade é verificada pela tensão entre pincelada e imagem representada, visivelmente deformada.

Vê-se nestas obras que Flávio busca a compreensão psicológica do modelo a partir da expressividade das formas e cores. O artista transforma a representação em experiência estética, em ato e gesto que nos conduz a perceber sua atuação artística como uma expressão da exteriorização do comportamento humano. Uma idealização daquele desejo simbólico que defendeu no texto “A única arte que presta é a anormal”, quando afirmou: “A arte anormal, ou bem a arte subnormal, as únicas que prestam porque contém o que o homem possui de demoníaco, mórbido e sublime, contém o que há de raro, burlesco, chistoso e filosófico no pensamento, alguma coisa da essência da vida.”

Mas foi na encenação da peça “O Bailado do Deus morto”, que Flávio conseguiu alcançar um ideal de crítica ao mito cristão mais consistente, pela integração artística que o autor propõe na encenação da peça: música, teatro, dança e figurino e pela ousadia do tema. (Figura 49)



49- Encenação da peça “O bailado do Deus morto”, 1933, no Clube dos Artistas Modernos- CAM. Coleção Heloisa de Carvalho Picciota
Fonte: MATTAR, 1999, p. 59

A peça “O Bailado do Deus morto” escrita e encenada em 1933 como parte das ações empreendidas pelo CAM para a inauguração do Teatro da Experiência¹⁶, forma um conjunto de coreografias para a celebração de um ritual de despedida, no qual se afirma que a morte de deus é a liberdade do seu criador, o homem civilizador, que, a partir deste ato, faz seu desenvolvimento moral, científico, tecnológico e artístico. Composta por dois atos, a peça traz no I ato a representação da origem animal de Deus (monstro mitológico), que vive pacatamente pastando entre feras e que se apaixona por uma mulher (inferior, pois é uma mulher da vida, o pecado da civilização), abandonando seus companheiros de pasto. No II ato a mulher pronuncia o desaparecimento de

¹⁶ Chocando o público da época, por seu caráter revolucionário e anti-clerical, chamou a atenção da polícia, que na terceira apresentação assistiu à peça, a convite do próprio Flávio. Após um lento processo jurídico travado por Flávio e o delegado Costa Neto que assistiu a peça e a

Deus, para indignação dos homens do mundo, que decidem “*controlar os destinos do pensamento, marcam e especificam o fim do Deus e como usar seus resíduos no novo mundo*”.(CARVALHO, 1973)

A figura da mulher inferior, prostituta que seduz o Deus mitológico no Bailado do Deus morto é representada como a salvação da humanidade, como a possibilidade de libertação do mundo à repressão cristã do desejo e da sexualidade. “*Livre, ele sublimará os seus desejos com saciedade, aparecendo logo novos desejos, apontando para novas tendências...*”

O cenário da peça “O Bailado do Deus morto” consistia basicamente de uma coluna de alumínio vazada, com correntes presas a ela e ao teto. A idéia era valorizar a iluminação sobre as máscaras, também de alumínio, utilizadas pelos atores, que entrariam em cena usando somente camisolas brancas. Para a composição musical da peça, Flávio utilizou uma “orquestra” com instrumentos africanos (gongo, reco-reco, tamborim, cuíca e bumbo), regida por uma só pessoa, “Henricão”, autor das músicas.

A negação da tradição cristã anunciada na sua “tese curiosa”, representada na peça “O Bailado do Deus morto”, e realizada na “Experiência nº 2” caracterizam o vértice do universo poético que o artista criou para construir sua modernidade entre nós. A dinâmica que acompanha este universo do artista foi pautado por uma profunda negação da religiosidade e pela elevação do erótico.

Sua obra, no entanto não agradou a crítica paulista, especialmente Mário de Andrade. Em janeiro de 1934 Flávio participou do 1º Salão Paulista de Belas Artes e junho do mesmo ano realizou sua primeira exposição individual na cidade, com 131 peças entre óleos, aquarelas, pastéis, desenhos e escultura. A repercussão das duas exposições na imprensa foi pequena, mas as restrições feitas por Mário de Andrade às obras de Flávio na imprensa em ambas as exposições, revelavam o incômodo que o artista causava no meio artístico.

Em fevereiro, Mário dedicou um artigo sobre o Salão de Belas Artes no

considerou subversiva e um atentado à moral e aos bons costumes, o teatro foi oficialmente fechado sob forte pressão da igreja e do jornal “O Legionário”. Toledo, J. Op. cit.

Diário de São Paulo e suas críticas às obras de Flávio foram severas:

Flávio de Carvalho, louvável pela sua atividade, criador de teatros de experiência, clubes, exposições às vezes curiosíssimas, artisticamente é um disperso de muita pouca força criadora. Talvez nenhuma. Eu detesto todas as obras de arte de Flávio de Carvalho... há em Flávio de Carvalho um ingênuo infatigável, isto é certo; mas pelo menos, ecoando trágicas inquietações estéticas de nosso tempo, ele revigora em nós nossas atividades estéticas: a gente toma partido, repudia, detesta. (ANDRADE, Apud LEITE, 1994)

A apreciação de Mário à obra de Flávio seguiu o mesmo tom de ironia e reprovação na exposição individual do artista em junho. Mário dedicou um artigo inteiro sobre a exposição de Flávio. No início do artigo Mário se julga capaz de avaliar a obra de Flávio pela numerosa quantidade de obras expostas e como na crítica feita ao artista na exposição do Salão Paulista, não deixa de recriminar as várias atuações de Flávio no campo da arte. Mário fazia profunda objeção às múltiplas atividades de Flávio de Carvalho, mas agora, num tom irônico satiriza o fato de chamarem Flávio de poeta. *“É um poeta! dirão como quem diz que ele é um visionário maio ou menos parasita da vida. Mas seria injustiça muita.”*¹⁷

Mário cita algumas obras, que para ele teriam algum valor, como Retrato do pintor Byron, o retrato de Elsie Houston (FIGURA 50), Carmem de Almeida e Carlos Prado, sem tecer comentários a respeito da técnica ou da plasticidade das obras. Com relação aos nus aquarelados e desenhos, Mário também não foi generoso: *“É por exemplo curioso observar como a constância, a quase obsessão dos verdes e dos amarelos, muito mesclados, desfigura a sensualidade plástica dos nus, dissimulando-a numa fantasmagoria cromática muito festiva, muito decorativa, pouco sensual.”*

¹⁷ ANDRADE, Mário. Flávio de Carvalho. Diário de São Paulo, São Paulo, 4 ago.1934, reproduzido em LEITE, Rui, op. cit.



50- Retrato de Elsie Houston, 1933
Óleo sobre tela, 46 x 37,5 cm
Coleção particular.
Fonte: Site do Instituto cultural Itaú

Mário encerra o artigo sugerindo que as obras de Flávio são pouco reflexivas, instáveis, irregulares e se assemelham aos desenhos de uma criança, que ora faz um ótimo desenho ora, um desenho sem interesse nenhum. *“O dia em que ele adquirir essa sublime liberdade de botar freios em seus pégasos, a obra dele se reforçará de valores mais propriamente artísticos, pois por enquanto interessa mais pelos valores psicológicos.”*

O conservadorismo de Mário de Andrade e seu interesse em sistematizar uma proposta estética voltada para a representação da brasilidade não poderiam fazer dele um crítico inovador, que apoiasse e aceitasse propostas tão experimentalistas quanto às de Flávio de Carvalho, talvez por isso Flávio não refutou suas críticas publicamente. Mário de Andrade era antes de tudo um bom apreciador da arte realista e deixou bem definida esta sua posição na aula inaugural do curso de Filosofia e História da Arte do Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal em 1938, onde defendeu a técnica em detrimento do experimentalismo da arte contemporânea, afirmando que o bom artista tinha primeiro que ser bom artesão, pois é com a técnica que o

comportamento estético revela verdadeiramente o humano.¹⁸

Tomando como exemplo a beleza alcançada na arte pelos povos egípcios e gregos antigos ao aplicar e valorizar a técnica na pintura, Mário defendeu que é na “maneira de operar” (técnica) que a arte alcança a sua essência humana. Segundo ele, a interação entre artesanato, virtuosidade e talento do artista, fazem da técnica, a expressão artística que mais se aproxima da criação legítima. “A técnica no sentido em que a estou concebendo e me parece universal é um fenômeno da relação entre o artista e a matéria que ele move. E si (sic) o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura.”

Ao valorizar a técnica Mário indica a sua predileção ao estilo figurativo em detrimento do abstrato na pintura. No mesmo texto, deixa claro este seu propósito e na mesma linha de reprovação, menciona a iniciativa do Salão de Maio promovido por Flávio de Carvalho no ano de 1937, 1938 e 1939, rejeitando o caráter experimentalista e de apoio à pintura abstrata do Salão: *“Quando deixei São Paulo se abrir lá o Salão de Maio, interessantíssimo, apaixonante mesmo, pela multiplicidade e uniformidade das suas manifestações. O salão de Maio é admissível apenas a artistas ‘modernos’ e ao meu ver, ele é um exemplo excelente da arte contemporânea, sob o ponto de vista que tratamos: a falta de uma verdadeira atitude estética na maioria dos artistas vivos.”* Essa crítica de Mário de Andrade ao Salão de Maio refere-se diretamente à proposta artística do Salão. O texto de abertura escrito por Flávio de Carvalho e publicado no Catálogo do 1º Salão de Maio, nos dá uma idéia do clima cultural da época:

Reúne-se o 1º Salão de Maio com o fim único de mostrar à crítica e ao público, assim como aos meios intelectuais, responsáveis pela formação de novas gerações, os trabalhos dos artistas modernos do país, que prosseguem em suas pesquisas plásticas, não obstante a tendência quasi (sic) generalizada, de negar valor a essa produção com sua finalidade informativa à compreensão da grande maioria o 1º Salão de Maio não será uma mensagem solitária no panorama da vida cultural brasileira: pretende

¹⁸ O texto original da aula inaugural de Mário de Andrade foi reeditado e publicado no livro “O baile da quatro artes” com o título “O artista e o artesão” em 1975. ANDRADE, Mário. “O artista e o artesão”, in O Baile das quatro artes, São Paulo: Martins Fontes, 3ª edição, 1975.

continuar, sempre como uma pura demonstração de firmeza (sic) de convicções que anima a corrente de artista aqui reunida. (CARVALHO, 1937)

O Salão de Maio surgiu como uma proposta de organizar exposições de artistas modernos como alternativa ao acadêmico Salão Paulista de Belas Artes. Em 1937 realizou-se o primeiro Salão com a participação na comissão organizadora de Quirino da Silva, Geraldo Ferraz e Flávio de Carvalho. Foi nesta ocasião que Flávio escreveu o texto “O Aspecto psicológico e mórbido da arte moderna” para abertura do Salão, onde deixou claro sua posição sobre arte. Fazendo um esboço do desenvolvimento da arte no texto, Flávio mostra-se sensível à abertura de novas propostas artísticas no Brasil.

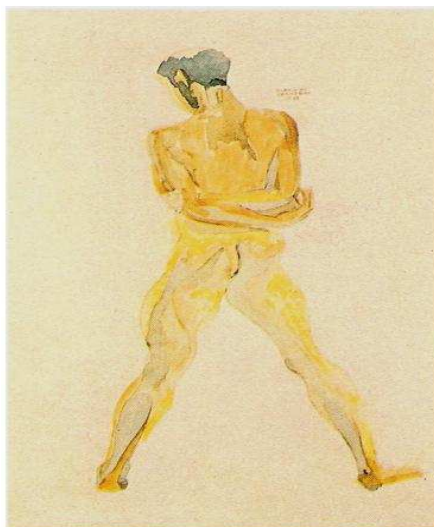
Em fins do século XIX os pintores começam a compreender que a pintura podia ser qualquer coisa muito mais profunda que aquilo que as conveniências ordenavam; eles compreenderam e acolhem as necessidades do espírito crítico e as profundezas na análise. (...) O estado de insatisfação entre os artistas se orienta naturalmente rumo a sublimação que tendem a depreciar os valores estabelecidos. (CARVALHO In MATTAR, 1999)

Tendo colaborado ativamente na elaboração do I, II e III Salão de Maio, os dois últimos realizados respectivamente em 1938 e 1939, Flávio de Carvalho assumiu uma postura de defensor, propagador e divulgador de novos movimentos de vanguardas no Brasil.

As críticas de Mário nos sugere uma resposta direta aos preceitos de uma proposta tão inovadora no campo das artes visuais em São Paulo como as sugerida por Flávio de Carvalho na abertura do I Salão de Maio. Talvez Mário não aceitasse ainda a idéia de que o artista brasileiro estava em busca de novas experimentações artísticas, autônomas, novos desafios plásticos ou talvez Flávio não tivesse compreendido ainda que o ambiente tímido e conservador das artes plásticas no Brasil não estava ainda preparado para receber propostas tão radicais e inovadoras como as suas.

As dificuldades encontradas por Flávio para impor sua modernidade em

São Paulo pode ser resumida com este cenário da obra *Homem nu*, de 1933, quando um homem em meio à sua própria solidão vira as costas para o mundo à sua volta. Aqui vemos um homem em busca, talvez, daquela cidade utópica projetada para ele na tese do homem nu. Talvez um retrato do próprio artista que se vê distante e isolado diante de nosso modernismo.



51- Flávio de Carvalho, *Homem nu*, 1933
Aquarela e tinta, 37,5 x 29,7 cm
Coleção Mário de Andrade – Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP
Fonte: DAHER, 1984, p. 33.

Nesta imagem vê-se um arquiteto que enxerga a cidade como um espaço poético, um espaço onde é possível produzir a sua própria identidade dentro da modernidade. Ou ainda, um artista que se distancia de um Le Corbusier para se aproximar de um Baudelaire.¹⁹

Ao afirmar “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e imutável” (BAUDELAIRE In COELHO, p. 175) o escritor e poeta Charles Baudelaire assume o homem moderno em sua plenitude, com suas fraquezas, aspirações e contradições.

¹⁹ A sugestão vem de Marshall Berman que traça um paralelo entre a cidade vista por Baudelaire e a cidade vista e projetada por Le Corbusier, tipos de modernismos, segundo ele, que distingue uma mudança de paradigma entre o homem baudelairiano na rua, esquivando-se e lutando contra o tráfego, e em seguida se vê, move e fala dentro do tráfego, referindo a Le Corbusier, que não menos poético, se identifica com a modernidade do tráfego e o progresso de Paris. Uma forma poética e crítica de analisar a mudança de paradigma do modernismo do século XIX com a do

Baudelaire observou poeticamente a tensão moderna de sua Paris, ao transformar-se rapidamente em uma metrópole, no final do século XIX. A rapidez com que com a cidade se transformava demarcava uma nova consciência das coisas, dos objetos e da própria vida. Era a modernidade que trazia o transitório, o efêmero e o contingente.

Flávio estava em busca desta transitoriedade ao procurar, além da pintura, outras expressões artísticas que expressassem sua inquietação diante da modernidade. A criação e atuação do Clube dos Artistas Modernos – CAM, criado em 1933 por ele, Di Cavacanti e Carlos Prado pontuam a sua incursão na década de 30 em várias iniciativas culturais. O clube alcançou uma grande influência no meio artístico da época e de certa forma se tornou uma concorrente da Sociedade Pró-Arte Moderna - SPAM, criada e freqüentada pelos modernistas, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Anita Malfati, por incentivo de D. Olívia Guedes Penteado.

Localizado na Rua Pedro Lessa, o CAM logo se tornou o ponto de encontro de artistas e intelectuais. Possuía vários ambientes: atelier coletivo, um bar, salão para eventos e conferências e uma biblioteca sobre arte. Um de seus primeiros eventos foi uma festa de “reveillon” em 1932. Se declarando apolíticos, o clube seguiu uma agenda que visava a divulgação da arte moderna, enfatizando os aspectos sociais da arte e promovendo atividades inéditas na paisagem cultural de São Paulo.

Dentre as atividades de cunho social e político do CAM pode-se destacar: Recital de Elsie Houston, Concerto do violonista Frank Smith com o maestro Camargo Guarnieri, Exposição de oitenta e quatro desenhos, xilogravuras, litogravuras e água forte da gravadora e escultora Kaethe Kolwitz, Conferência de Mário Pedrosa sobre o tema *As Tendências sociais na arte de Kaethe Kolwitz*, Exposição de cartazes russos de Tarsila e Osório César, Conferência do escritor e jornalista Jayme Adour da Câmara sobre o tema *Vontade de um Povo*, Conferência de Tarsila do Amaral no recinto da exposição de cartazes russos sobre o tema *Arte Proletária* e as impressões sobre sua viagem pela União

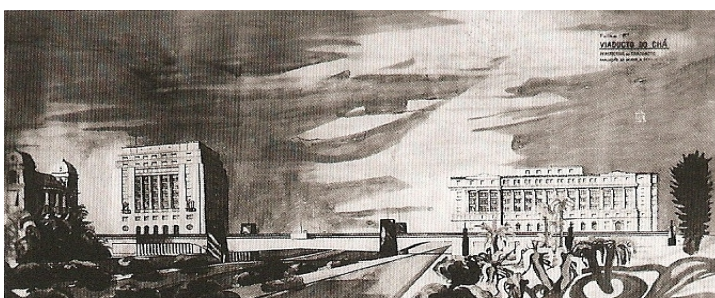
Soviética, Palestra de Nelson Ottoni de Rezende sobre *Teoria e Prática da Arte Coletiva*, Exposição *Arte dos loucos e das crianças* – coleção iniciada de Osório César com pacientes do Juqueri, Conferência de Osório César sobre o tema *A arte dos loucos e vanguardistas*, conferência de Caio Prado Júnior sobre o tema *A Rússia de hoje*, conferência de Júlio Sylvio de Albuquerque sobre o tema *Nacionalismo libertário e Nacionalismo Social* e conferência de David Alfaro Siqueiros sobre o tema *A Pintura Mural Mexicana*.

Todas estas conferências e exposições foram realizadas ao longo do ano de 1933 e por seu caráter político e social, não tiveram uma boa repercussão aos olhos da elite conservadora e católica paulistana. A reação conservadora logo partiu da polícia. Ao inaugurar o Teatro da Experiência no CAM, com a peça “O Bailado do Deus morto” de Flávio, em 15 de novembro de 1933, estava decretado o fim do clube.

Mesmo tendo se empenhado na propagação de uma arte social, a exemplo da iniciativa de seu clube, Flávio manteve-se fiel à sua retórica de sair das referências tradicionais da linguagem e apostar na capacidade humana de fundar um novo começo. Em Flávio, a fuga de tais referências caracteriza a proposta revolucionária do conjunto de sua obra. Talvez por isso ela tenha sido pouco compreendida na época.

CAPÍTULO 2

ENTRE O ESCRITÓRIO E A RUA



52 - Flávio de Carvalho. Projeto para o novo viaduto do chá, 1934
Fonte: TOLEDO, 2004, p. 154/155.

O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade: despejar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte que todo ódio.

Walter Benjamin

2.1. Arquitetura: uma projeção para a cidade moderna que não saiu do papel

Um dos pontos de intersecção da Experiência nº 2 realizada por Flávio de Carvalho em 1931 e da sua afirmação como artista moderno na década de 30 em São Paulo é o que o diferencia dos artistas de sua época e que ao mesmo tempo torna sua obra um diálogo constante com a cidade: sua formação de engenheiro civil e artista.

Em seus cartões-de-visita, na imprensa e na capa do livro “Experiência nº2 – Uma possível teoria e experiência”, livro que relata a experiência que realizou, Flávio se anuncia como engenheiro civil, arquiteto, escultor e decorador.

A esta possível afirmação de uma identidade artística, pretende-se encaminhar este capítulo na tentativa de problematizar uma questão que parece fundamental nos primeiros anos de atuação de Flávio de Carvalho em São Paulo, que perpassam não somente pela preocupação com os problemas arquitetônicos e urbanísticos da cidade, mas também pelo reconhecimento da cidade como um espaço público onde é possível realizar aquilo que Raquel Rolnik definiu como “apropriação simbólica do terreno público” · (ROLNIK, 2003)

Na década de 20, São Paulo era uma cidade que se transformava ao ritmo dos transportes, da iluminação elétrica, das produções em fábricas, dos alargamentos de ruas e avenidas. As grandes vitrines do sucesso cafeeiro se localizavam em sua área nobre: Rua Quinze de novembro, Rua Direita e Rua São Bento. (Figuras 53 e 54) Era um tempo em que São Paulo investia em um projeto de racionalização da cidade e empurrava para a periferia todo e qualquer vestígio de aparência que comprometesse a nova paisagem moderna. (ROLNIK, 2003)

A urbanização acelerada que caracteriza São Paulo nesse período abrange o grande boom demográfico e econômico alcançados pela produção cafeeira desde meados do século XIX. A cidade, que atraiu milhares de imigrantes italianos, portugueses, espanhóis e japoneses para o trabalho assalariado na lavoura do café, se viu obrigada a reorganizar e remodelar seu espaço arquitetônico e urbano no início do século. São Paulo que contava com 250 mil

habitantes no início do século, passou para 1 milhão, em apenas vinte anos. Enquanto no centro histórico os projetos urbanísticos priorizavam o embelezamento da cidade com jardins públicos, bulevares, café e lojas elegantes e definia uma área nobre para a cidade, os recém bairros operários, entre os principais estavam os bairros da Lapa, Bom Retiro, Brás, Pari, Belém, Mooca e Ipiranga, que se fortificavam margeando as orlas ferroviárias, cresciam desordenadamente em vilas e cortiços, com saneamento e infra-estrutura precária. Era a configuração de um modelo de urbanização onde a segregação social representava o principal fundamento da ordem urbanística em São Paulo. (ROLNIK, 2003)

O problema urbanístico que caracteriza São Paulo nos anos de 1920 já era um fenômeno que ocorria em grande parte da Europa na década de 1910. O historiador Giulio Carlo Argan chama a atenção para o fato de que o entusiasmo pelo progresso industrial gerou a consciência por uma transformação do modo de vida e das atividades sociais. Do debate urbanístico que sucedeu esta necessidade estrutural da sociedade, os primeiros urbanistas reconheceram que era necessário atender e contemplar de forma digna e harmoniosa, as necessidades habitacionais do grande contingente de operários que agora ocupavam as cidades e que faziam parte da nova sociedade industrial.²⁰

²⁰ A nova lógica urbanista, chamada por Argan de funcionalista, privilegiava um conjunto de fatores intrínsecos ao dinamismo funcional e estrutural consideradas, pelos novos urbanistas, necessários para a nova sociedade moderna industrial: Esses fatores eram: aspecto funcional, a cidade vista como um organismo produtivo; aspecto social, classe operária incorporada na comunidade urbana; aspecto higiênico no sentido fisiológico e psicológico, a cidade-fábrica é insalubre e psicologicamente alienante e por último um aspecto fundamental, o político, responsável pela viabilidade de implantação de um novo modelo arquitetônico-urbanístico funcional de uma cidade. Era necessário *“tirá-la das mãos de quem a explora simplesmente em benefício próprio”*. Argan identifica cinco propostas arquitetônicas que tentaram se orientar por esta nova ética racionalista: racionalismo formal de Le Corbusier, na França; racionalismo metodológico-didático da Bauhaus na Alemanha; racionalismo ideológico do Construtivismo russo; racionalismo empírico dos países escandinavos e o racionalismo orgânico americano de F.L. Wright. (ARGAN: 1992, p. 264)



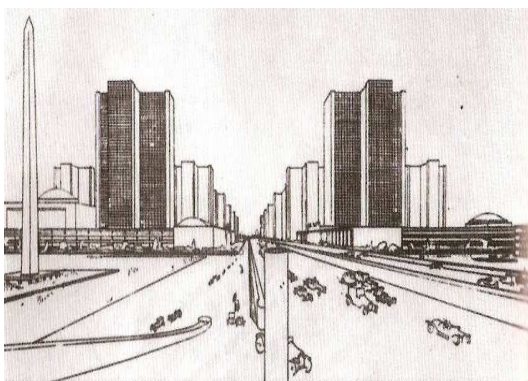
53- Rua 15 de Novembro, 1920.
Fonte: FSP – Acervo IMS



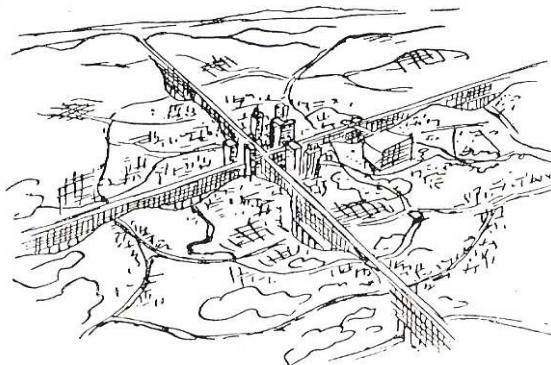
54- Rua São Bento, 1920
Fonte: FSP – Acervo IMS



55- Teatro Municipal e Teatro São José, 1918
Fonte: TOLEDO, 2004. p.140



56- Projeto de uma cidade contemporânea de três milhões de habitantes, Lê Corbusier, 1922.
Fonte: Argan, 1992, p.268



57- Estudo para o plano de São Paulo, Le Corbusier, 1929
Fonte: ARGAN, 1992, p. 266

As iniciativas dos novos urbanistas e arquitetos interessados em planejar e reformular os projetos arquitetônicos das cidades em prol de uma cidade orgânica (Figuras 56 e 57), entraram em choque com o estado que corroborava uma típica intervenção do poder sobre a imagem e a funcionalidade urbana. Para Argan o modelo urbanístico parisiense foi o que serviu de inspiração para muitos governantes europeus ainda no começo do século XX, modelo este que ele identifica com esse modelo intervencionista. O plano de reforma do centro de Paris idealizado pelo barão Haussmann a pedido de Napoleão III em meados do século XIX atendia a uma nova classe burguesa e comercial e à sua nova imagem moderna ideal de estilo de vida.

O plano de reforma do centro de Paris previa o alargamento de várias ruas do centro em largas avenidas que visavam a melhoria do fluxo do trânsito. Para viabilizar esta proposta foi preciso investir na demolição de vários bairros populares (Figura 58). A especulação imobiliária tomou conta do projeto, uma vez que a iniciativa da reurbanização do centro previa a criação de várias lojas de departamentos destinadas ao comércio e que na nova estruturas eram alugadas por um preço muito mais elevado. O embelezamento da nova proposta urbanística contemplava de forma harmoniosa os novos bulevares, cafés, parques e

bordados de árvores que davam um tom refinado e elegante à nova cidade.²¹

O paradoxal embelezamento e imagem do progresso que sustentou e ajudou construir a nova paisagem urbana e moderna de Paris nesta época, escondeu nos subúrbios o grande contingente de indivíduos expulsos desta nova configuração urbanística. Por traz das belas fachadas dos novos prédios, aglomeravam-se em cortiços e habitações baratas, milhares de pessoas sem condições de participar economicamente da nova especulação imobiliária. (FRASCINA, 1993)



58- Construção do Boulevard Sébastopol; Aspecto das demolições da rue de la Barillerie. Gravura de 1859. Musée Carnavalet, Paris.
Fonte: FRASCINA, 1998. Pág.98.

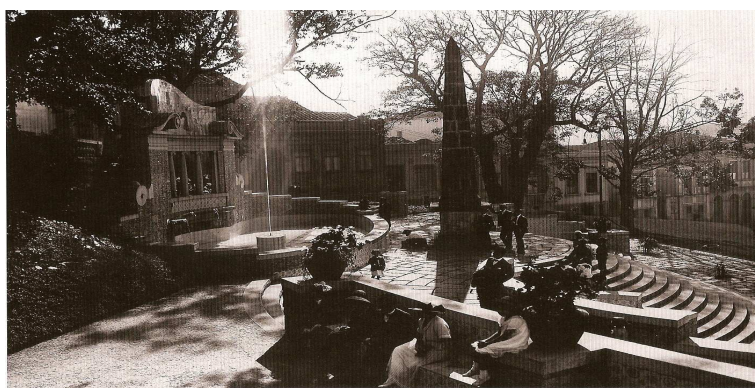
A nova cidade parisiense impôs um modelo de ocupação do espaço urbano baseado na segregação social gerido e patrocinado pelo Estado que corroborou a disseminação da constituição do território público com perspectiva e interesse de classe.

²¹No estudo sobre o ecletismo arquitetônico surgido na Europa no final do século XIX e início do século XX o arquiteto Luciano Patetta reforça o argumento da emergência de uma nova paisagem urbana moderna em razão de uma nova perspectiva do modo de vida burguês quando afirma: “Foi a clientela burguesa que exigiu (e obteve) os grandes progressos nas instalações técnicas nos serviços sanitários da casa, na sua distribuição interna, que solicitou uma evolução rápida da tipologias nos grandes hotéis, nos balneários, nas grandes lojas, nos escritórios, nas bolsas, nos teatros e nos bancos, que soube encontrar o tom exato de autocelebração nas estruturas imponentes dos pavilhões das Exposições Universais (de Londres-1851 e de Paris-1867-78-79), obtendo a aglutinação de todas as expressões formais em torno do mito do progresso”. PATETTA, Luciano. “Considerações sobre o ecletismo na Europa” In FABRIS, Annateresa. (org). Ecletismo na arquitetura brasileira. São Paulo: NOBEL/EDUSP, 1987, p. 13.

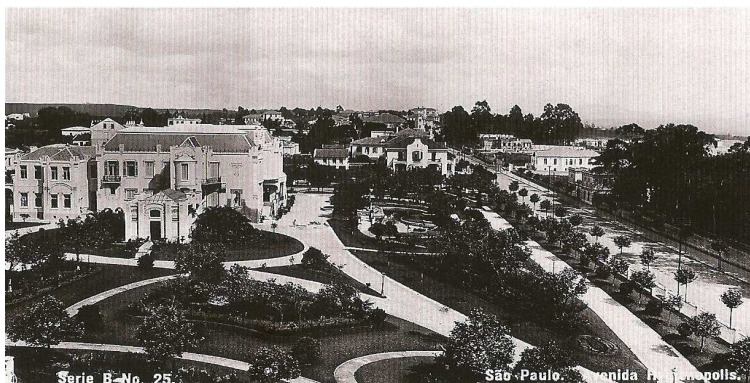
Apesar de ter como foco de análise o continente europeu, o historiador nos chama a atenção para o relevante fenômeno urbano causado pelo crescimento demográfico e pelas transformações industriais que conseqüentemente tiveram que ser assimilados como uma nova forma de convívio social e urbano, por várias cidades no início do século XX, inclusive pela cidade de São Paulo.

A conseqüência desse paradoxo moderno se verificará na adesão de um plano urbanístico de modernização da cidade pelo Estado, aliado aos interesses dessa elite cafeeira, que muito se assemelha ao modelo implantado pelo barão de Haussmam em Paris. (SEVCENKO, 1992).

O processo de demolição de casarões históricos de São Paulo no início do século XX aponta para a inserção de São Paulo numa modernidade ainda marcada pelo traço arquitetônico que combinavam elementos da arquitetura tradicional com elementos modernos. Dos arquitetos que ajudaram a planejar e construir a nova paisagem urbana e moderna na cidade, destacamos a atuação de Victor Dubugras e Carlos Ekman, com um estilo mais próximo do art nouveau,. Das obras realizadas por Victor podemos destacar a projeção do novo Largo da Memória (Figura 59), inaugurado em 1922, como parte das obras destinadas às comemorações do Centenário da Independência e de Carlos Ekman, a projeção da Vila Penteado (Figura 60), um modelo de harmonia e modernidade para aos ideais das vilas nobres de São Paulo.



59- Largo da Memória no dia de sua inauguração em 1922.
Fonte: TOLEDO, 2004, p.132.



60- Vila Penteados . Cartão Postal. 1920. Foto de Guilherme Gaensly.
Fonte: TOLEDO, 2004, p.117.

Esta época a atuação do arquiteto Ramos de Azevedo foi significativa na cidade, por representar um vértice acadêmico e conservador ao novo estilo moderno. Sendo um dos fundadores da conservadora Escola Politécnica de São Paulo, Ramos de Azevedo ganhou notoriedade ao responder às novas demandas arquitetônicas, tanto para a elite paulista quando para as pretensões urbanísticas do governo. Instalando o famoso Escritório Técnico Ramos de Azevedo no centro de São Paulo, o escritório e a Escola Politécnica de São Paulo tornaram-se uma importante influência da arquitetura do início do século XX na cidade. (TOLEDO, 2004)

Dentre os edifícios projetados e assinados pelo escritório Ramos de Azevedo, destacamos o Teatro Municipal (Figura 61), que teve sua obra iniciada em 1903, sendo inaugurado em 1911 sendo muito representativo para a nova proposta arquitetônica da cidade e por representar um dos pontos fortes de investimento cultural do então prefeito Antonio Prado.²². Seguindo o mesmo padrão acadêmico do escritório, o Teatro seguia um estilo eclético de arquitetura

²² Segundo Nicolau Sevcenko, o Teatro Municipal passou a ser uma referência cultural da cidade. Além de oferecer recitais líricos e bailes para a elite paulistana o teatro também servia de abrigo para as reuniões e bailes do Partido Republicano Paulista-PRP. Ainda sobre o Teatro, Sevcenko afirma: "Seu efeito simbólico arquitetônico e urbanístico externo se equiparava ao prodigioso poder de catalisação cultural que emanava internamente do seu palco".SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole-Sociedade e cultura no frementes anos 20*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.232.Cabe salientar, ainda que o Escritório Técnico Ramos de Azevedo abrigou vários arquitetos renomados, entre eles Domiziano Rossi que foi co-autor do projeto do Teatro Municipal. TOLEDO, Benedito Lima de, *São Paulo: três cidades em um século*, São Paulo: Cosac&Naify, Duas Cidades, 2004, pág. 82-83.

que no Brasil se caracterizava pela combinação de elementos do chamado “estilos históricos”, ou seja, uma adoção imitativa coerente e correta de formas antigas como o clássico estilo grego, gótico e renascentista²³. De estilo neo-renascentista, o Teatro mistura elementos do neoclassicismo como suas formas geométricas e simétricas, o uso de colunas e pórticos que acentuam a entrada dos edifícios e a utilização de materiais nobres como pedras, mármore e madeiras, uma clara demonstração do poder econômico da cidade. O uso da cúpula neo-renascentista acentua a monumentalidade e imponência de um teatro que se pretendia à altura dos grandes centros culturais da Europa.



61- Teatro Municipal, 1920. Foto de Guilherme Gaenly
Fonte: Publifolha: acervo do Instituto Moreira Salles, 2008

²³ Surgido na Europa em meados do século XIX o ecletismo está associado a uma nova expressão de arte e arquitetura que serve aos interesses e ao gosto da clientela burguesa. Segundo Luciano Patetta “O Ecletismo era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas condições de vida), amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto”. Segundo Patetta as críticas dos modernistas e dos novos urbanistas em relação ao ecletismo, vem do fato de que para contemplar as exigências do novo gosto burguês, adotaram uma composição estilística baseada na imitação de formas que, no passado, haviam pertencido a um estilo arquitetônico único e preciso, como o estilo clássico grego, gótico, renascentista e barroco. A escolha do estilo de cada Edifício erguido seguia uma ordem analógica que orientava o estilo quanto à sua finalidade, ou seja, para construções de igrejas, buscava-se elementos da arquitetura da Idade Média, para os edifícios públicos, buscava-se inspiração na arte renascentista, para os edifícios de Parlamentos, Ministérios e museus, a inspiração vinha do Classicismo. A extração de vários elementos estilísticos de outras épocas para servir ao presente, segundo Patetta reveste-se de um historicismo tipológico que caracteriza “o próprio estilo” do século XIX.

A imponência dos novos Edifícios do centro histórico de São Paulo aponta para um ideal de modernização da cidade, que com sua linguagem eclética revelava o desejo por uma identidade moderna que se projetava para o futuro, mas que ainda traduziam as idéias arquitetônicas e urbanísticas europeizadas do século XIX.²⁴

Foi neste plano histórico de grandes transformações que Flávio de Carvalho, ainda desambientado e “inglesado”, observava atento toda a movimentação cultural e urbanística ao seu redor. Decidindo iniciar sua carreira de engenheiro civil, em 1923, foi calculista de barragem do escritório Barros Oliva & Cia, em 1924 iniciou um trabalho de três anos no escritório de Ramos de Azevedo.

Flávio trabalhou no Escritório Ramos de Azevedo no período de 1924 a 1926.²⁵ Sua passagem rápida pelo escritório foi relatada na palestra realizada na FAU/USP em 1965 e publicada na Folha de São Paulo em 1975 na série “Flávio de Carvalho, por ele mesmo I”, no qual o artista pontua suas dificuldades em se adequar ao perfil do escritório e às novas demanda da construção paulista na época.

Na firma Ramos de Azevedo funcionava como calculista de

Patetta, Luciano. “Considerações sobre o Eclétismo na Europa” in Org. Fabris, Annateresa. *Eclétismo na arquitetura brasileira*, São Paulo: Nobel/Edusp, 1987, p. 13.

²⁴ Tomando como exemplo ainda esta aparente distorção de modernidade idealizada pela elite e pelo governo de São Paulo, o engenheiro e arquiteto Luiz de Anhaia Melo, representando a Escola Politécnica de São Paulo, promoveu uma campanha divulgada no Diário da Noite em 1928/29 cujo lema era “São Paulo maior e melhor”. Defendendo o tema de que a cidade era um problema de governo, Anhaia pretendia conquistar a opinião pública em prol de São Paulo, que segundo ele, necessitava de um planejamento técnico urbanístico que assimilasse quatro problemáticas específicas da cidade: habitação, trabalho, circulação e recreio, sendo o governo responsável pela aplicação de tais soluções. Segundo Geraldo Ferraz, o Professor Luiz de Anhaia Melo, em 28 de Setembro de 1928, proferiu uma conferência no Rotary Clube sobre os problemas urbanístico da cidade de São Paulo. O Diário da Noite se interessou pela campanha “São Paulo maior e melhor” de Anhaia Melo, tendo colaborado nas várias publicações da campanha em seu Jornal, e tendo o próprio Geraldo como repórter encarregado das entrevistas, redação e edição das matérias, que foram publicadas até o início de 1929, quando o Professor, a convite do Instituto de Engenharia, publicou o ciclo de suas conferência no volume “Problemas de Urbanismo”. Ferraz, Geraldo. *Depois de tudo*, São Paulo: Secretaria de Cultura, 1983, p. 36/37.

²⁵ Neste período o escritório construía o Banco do Comércio e Indústria, o Mercado Municipal, os escritórios centrais da São Paulo Light and Power, o Clube Comercial, o Palácio da Justiça e a Barragem do rio das Velhas.

estruturas metálicas e concreto armado... Na minha atividade sofri muito porque era incumbido de colocar estruturas e arcabouços na arquitetura que me era entregue. E sempre tive uma luta muito grande com os arquitetos da firma e sempre devolvi as plantas. Não é possível colocar uma estrutura dentro desta arquitetura. Mas não pode mudar a arquitetura, diziam... Tive uma luta realmente muito grande e foi o início de minha revolta contra o estado existente na arquitetura.²⁶

No mesmo ano em que saiu do Escritório Ramos de Azevedo, Flávio abriu seu próprio escritório, junto ao Instituto de Engenharia, onde investiu na carreira pública através da participação em concursos.²⁷ No tempo em que morou no Instituto, alcançou notoriedade no meio intelectual e na imprensa com seus projetos arquitetônicos, mas não pelo sucesso dos projetos e sim pela recusa sistemática dos mesmos nos concursos oficiais.

O Projeto para o Palácio do Governo de São Paulo de 1927 marca a entrada tumultuada e polêmica de Flávio no cenário artístico paulista e começa a esboçar a afirmação de sua identidade com o modernismo.

Apesar da perspectiva histórica e da pouca modéstia com que relata sua trajetória na entrevista à FAU/USP, Flávio nos sugere uma aproximação do projeto para o Palácio do Governo de São Paulo com a proposta modernista de Le Corbusier. Afirma ter se impressionado pelas idéias teóricas do arquiteto ao definir a casa como uma máquina de habitar. Segundo Flávio, sua saída do Escritório Ramos de Azevedo se deu na mesma época em que teve acesso aos

²⁶ Aqui Flávio faz uma referência à dificuldade técnica das estruturas arquitetônicas criadas pelo escritório: "Sempre tive as maiores dificuldades com os arquitetos da rima, por que eles não davam altura suficiente para encaixar. A estrutura não era racional, era uma estrutura encaixada, uma estrutura falsa, que entrava dentro de uma coisa que não tinha nada a ver com a época. Faziam-se prédios de 10,8 andares, era mais ou menos o gabarito da época e sem preocupação nenhuma com a estrutura que tinha que entrar ali para sustentar esse prédio. O arquiteto só pensava na parte exterior, na ornamentação, e não dava altura para as vigas, não dava". KNESSE, Eduardo. "Flávio de Carvalho, por ele mesmo I", Folha de São Paulo, São Paulo, 27 de julho de 1975. 6º Caderno – Folha Ilustrada/Artes visuais

²⁷ J. Toledo nos conta que neste período Flávio já estava em desavença com o Pai Raul de Rezende Carvalho, um dos grandes fazendeiros do café de São Paulo. Raul pretendia, com sua influência na elite cafeeira paulistana, iniciar o filho numa carreira promissora na área da Engenharia e arquitetura. Porém, levando uma vida boêmia e instável, Flávio não correspondia aos ideais do Pai, o que levou o rompimento, inclusive financeiro dos dois. Toledo, J. Flávio de Carvalho - O comedor de emoções, Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

livros de Le Corbusier.

Le Corbusier tinha razão ou quase totalmente razão em dizer que a casa era efetivamente uma máquina de habitar. “A minha revolta começou aí. Eu vivia brigando com os meus chefes na firma. Eu saí de lá, transferi-me para outras firmas. Trabalhei com construtora comercial e em outros lugares. Em 1927, apoiando-me nesse sentimento de revolta antigo eu projetei a primeira manifestação de arquitetura moderna no Brasil, o *palácio do governo do Estado de São Paulo*.

Reitera-se, entretanto, que o presente estudo não tem a intenção de analisar o protejo para o Palácio do Governo de Flávio de Carvalho, assim como sua proposta arquitetônica à luz da proposta de Le Corbusier, até porque a influência modernista de Le Corbusier não foi exclusividade de Flávio no Brasil. Outros arquitetos modernistas em São Paulo como Gregóri Warchavich e Reno Levi já se inspiravam nas propostas corbusianas, principalmente após sua visita ao Brasil em 1929, quando o próprio Flávio de Carvalho foi convidado pelo Diário da Noite para entrevistá-lo. (FERRAZ, 1983). Este capítulo pretende apontar, independente da influência de estilo arquitetônico que Flávio se inspirava, a intenção do artista em promover um debate, a partir da arquitetura, em prol de uma renovação artística para São Paulo, focando, portanto, o interesse pelo conceito do projeto para o Palácio do Governo de São Paulo. Não é propósito deste capítulo também, discutir as inovações técnicas da arquitetura de Flávio de Carvalho.²⁸

Segundo depoimento de Geraldo Ferraz, Flávio de Carvalho procurou a redação do Diário da Noite para divulgar o seu projeto de arquitetura para o Palácio do Governo de São Paulo. Convicto de que não iria ganhar o concurso, pretendia incitar uma discussão pública sobre a idoneidade do júri, argumentando que se o júri fosse honesto e bem informado seu projeto seria aceito. Geraldo e o

²⁸ Para conhecer melhor as inovações técnicas da arquitetura de Flávio, assim como ter uma visão mais detalhada de todos os projetos na área de arquitetura criados pelo artista, sugiro a leitura da Dissertação de Mestrado do arquiteto Luiz Carlos Daher,. DAHER, Luis Carlos. *Arquitetura e Expressionismo: notas sobre a estética do projeto expressionista, o modernismo e Flávio de Carvalho*. Dissertação de mestrado em Arquitetura da FAU/USP, 1979.

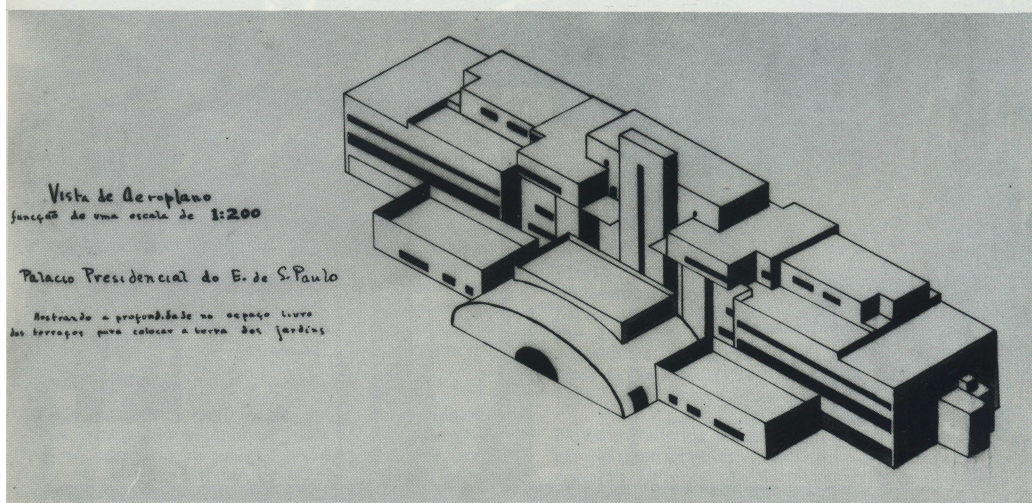
Diário da Noite se interessaram por essa discussão pública e abriram espaço para que Flávio publicasse o memorial descritivo de seu projeto. (FERRAZ, 1983).

A iniciativa de promover um debate público aponta para o interesse de Flávio em provocar e polemizar os concursos públicos de arquitetura da época através do Projeto para o Palácio do Governo. Corrobora também a intenção de Flávio em se inserir de forma moderna no debate artístico da cidade.²⁹

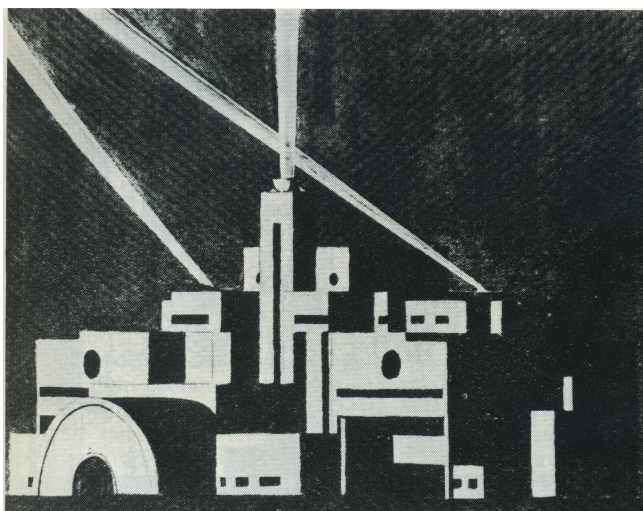
O memorial descritivo do Projeto para o Palácio do Governo de São Paulo (Figura 59 e 60), nos dá bastante idéia do espírito e do tom provocativo de Flávio: “[...] eu projetei o Palácio que era uma fortaleza, em grande parte uma fortaleza, armado com metralhadoras, local para canhões e catapultas e coisas assim, campos de descida para helicópteros”.(CARVALHO Apud DAHER, 1979).

²⁹ A apropriação da imprensa escrita para propaganda de um projeto moderno para São Paulo, não foi iniciativa pioneira de Flávio. A historiadora Annateresa Fabris aponta a problemática quando afirma que os modernistas que fizeram a Semana de 22 foram unânimes em utilizar a imprensa escrita como veículo de propaganda da Semana: “... os modernistas tornaram-se ativos propagandistas da causa da arte moderna, ocupando jornais e um espaço consagrado com o teatro, exibindo o gesto antes do que a obra, promovendo a polêmica antipassadista com tons de escárnio e de ironia feroz”.FABRIS, Annateresa, “Estratégias modernistas” in BASTAZIN, Vera (org) A Semana de arte Moderna 1922-1992, São Paulo: Educ, 1992. Significativo, também pensar no interesse de Flávio pelos jornais exatamente no momento em que São Paulo acabava de sair da Lei da Imprensa, a censura aos jornais imposta por Artur Bernardes. Nesta época ainda, Flávio tornou-se colaborador do Diário da Noite e estendeu seu interesse pelo debate público publicando vários artigos relacionados à arquitetura e às artes visuais, se tornado colaborador de vários jornais como o Diário Nacional, Correio de Tarde e Folha de São Paulo. Toledo, J. Flávio de Carvalho - O comedor de emoções, Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

Projeto para Palácio do Governo do Estado de São Paulo, vista aérea, 1927.



62- Projeto para o Palácio do Governo de São Paulo, Vista aérea, 1927
Fonte: DAHER, 1984.



63- Projeto para o Palácio do Governo de São Paulo, visão noturna, 1927. Fonte: MATTAR, 1999, p. 44.

Na segunda ilustração vê-se uma versão noturna do projeto que aponta o seu caráter bélico: fachos de luz indicam os holofotes que orientariam as naves que sobrevoariam São Paulo. No projeto, o grande hall de entrada do Palácio está representado em forma semicilíndrica. Nas laterais se encontram a Casa Militar e a Casa Civil. No nível superior Flávio projetou uma área para bailes e banquetes. No nível acima, se encontra a residência do presidente do Estado e salas de

trabalho. Sobre as coberturas superiores laterais é que se instalariam as bases de aviação e defesa.

O caráter inovador no projeto, além de sua estrutura geométrica e simétrica, falta de ornamentos e simplicidade das formas, traz a integração da arquitetura com as artes plásticas, ao ser projetado por Flávio, dois painéis no interior do edifício. Um painel seria destinado à dança e outro mostraria a “vida paulista no sertão às cinco horas da manhã.”, uma possível alusão à cidade de São Paulo, vista por Flávio ainda com suas raízes rurais.

Neste momento, pode-se pensar numa proposta arquitetônica moderna para São Paulo que não se restringe somente à sua composição estilística, mas que tende para uma crítica e uma provocação que se aproxima de um protesto público de Flávio à sociedade paulista. Ao propor em uma linguagem moderna a construção de uma fortaleza fechada para o Palácio do Governo, Flávio explicita o caráter militar e burocrático e do Estado, o mesmo Estado que patrocinava e incentivava uma reurbanização da cidade e dos projetos arquitetônicos aos moldes do ecletismo.

É o próprio Flávio que justifica este caráter do projeto: *Mas o projeto era para agasalhar o governo do Estado e protegê-lo contra a eventualidade da queda do poder. Porque nessa época o poder era tomado quando o Palácio do Governo caía. De maneira que se o Palácio do Governo não caísse então o governo continuava de pé.* (CARVALHO Apud DAHER, 1979).

Pode-se fazer uma associação do projeto do Palácio do Governo com a proposta dos novos urbanistas que denunciaram o estilo eclético de arquitetura, difundido na Europa no final do século XIX, um forte indício de que Flávio já se inclinava para a proposta arquitetônica de Le Corbusier. Segundo Argan o ecletismo representou um “falso historicismo”, ao se apropriar de formas antigas para representação de uma burguesia em ascensão e por isso foi uma arquitetura despida de significado. Seu caráter oficial também foi repudiado pelos novos urbanistas que pretendiam imprimir um novo significado para a arquitetura moderna. (ARGAN, 1992)

A sugestão a uma inserção crítica de Flávio no debate arquitetônico da cidade está associada também à apropriação da própria conjuntura política da época. Dois anos antes da criação do projeto de Flávio de Carvalho, São Paulo viveu momentos dramáticos em decorrência da crise política entre as elites oligárquicas. As transformações das relações de força no interior do circuito dirigente oligárquico em meados da década de 1920 em São Paulo acabaram evidenciando a crise do pacto político de sucessão presidencial estabelecido entre as elites oligárquicas de São Paulo e Minas Gerais, desde a formação da República do Brasil.

Segundo Sergio Miceli a dominação dos proprietários rurais ligados à produção e à exportação de produtos agrícolas revelava o interesse dos paulistas em influenciar as ações governamentais em benefício dos próprios interesses econômicos e privados. Desta forma a política empreendida no pacto oligárquico por parte dos paulistas era uma forma de melhorar seus negócios.

A evidência destes interesses privados detonou conflitos e cisões dentro do Partido Republicano Paulista - PRP, representante único da oligarquia cafeeira paulista e que havia dominado a cena política por mais de duas décadas. A consequência desta cisão se verificou na criação, em 1926, de um partido liberal que fazia frente oposicionista de peso político em São Paulo, o Partido Democrático, que tinha como principal mentor intelectual Paulo Prado. (MICELI, 1979).

Uma das manifestações significativas desta crise política em São Paulo, partiu do exército e de civis paulistas com a revolta paulista de 1924, um movimento tenentista liderado pelo general Isidoro Dias, que durou cerca de vinte e três dias. Após o Palácio dos Campos Elíseos ter sido bombardeado, o Presidente do Estado Carlos de Campos se retirou de São Paulo, ficando a cidade sitiada.

Diante da crise, a elite cafeeira se ausenta da cidade, assim como o Presidente do Estado e a própria família de Flávio, que partiu para a casa de Santos. Segundo J. Toledo, Flávio ficou em São Paulo. A frase recorrente do momento era “se o palácio cair, cairá o Chefe”, a mesma frase que vimos no

memorial descrito do projeto para o Palácio do governo de São Paulo. (TOLEDO, 1994).

O projeto para o Palácio do Governo de Flávio de Carvalho faz uma clara alusão aos dias em que São Paulo foi bombardeada e sitiada. Seu projeto é uma solução bélica para os problemas enfrentados pelo Estado na época, uma proposta estética para o papel do Estado de São Paulo e do Palácio que deveria ocupar. Flávio não faz restrição ao apontar esta característica do Estado quando afirma no memorial descritivo: *“O palácio do governo de São Paulo tem que ser uma expressão do que é São Paulo. O que é São Paulo? É uma força. O Estado mais forte do Brasil. O Palácio do governo deve dar uma idéia dessa força.”* (CARVALHO Apud DAHER, 1979)

Neste projeto Flávio traz à tona a expressão das pressões e tensões políticas da época. Evidencia a fragilidade do poder exercido pela oligarquia paulista ao ter sido invadido por tropas do exército. Sua proposta estética é uma intervenção nos problemas enfrentados por São Paulo para e pela oligarquia paulista. Neste sentido, o projeto para o Palácio sugere uma resposta a estes problemas, um alerta à própria oligarquia de que somente com uma fortaleza armada com metralhadora seria possível se manter no poder.

O concurso para o Palácio do Governo de São Paulo foi anulado sob alegação de que nenhum projeto atendia as exigências do concurso e o projeto de Flávio o mais comentado pela imprensa da época.³⁰

Flávio participou ainda de concursos públicos no ano de 1928, para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, Farol de Colombo, na República Dominicana, Escola de Minas Gerais em Belo Horizonte. Em 1929 participou do concurso para o Palácio do Congresso Legislativo de São Paulo, e novamente num tom irônico e provocativo utiliza o termo “máquina de legislar” ao se referir ao Congresso, uma clara referencia a Le Corbusier. Numa ousadia Flávio prevê um

³⁰ Segundo Luiz Carlos Daher, Mário de Andrade dedicou três artigos ao estudo do projeto no Diário Nacional, no qual faz elogios ao projeto, mas uma dura crítica ao considerá-lo “uma tendência de pura criação lírica”. Flávio de Carvalho responde as críticas de Mário, também no jornal Diário da Noite e o debate estende-se até fevereiro de 1928. Daher, Luiz Carlos, Op. cit. p.133-135.

salão de ginástica com chuveiros para os congressistas e uma sala exclusiva para a imprensa, localizada em frente a sala do presidente, destacando assim o seu papel político. Em nenhum destes projetos Flávio obteve sucesso.

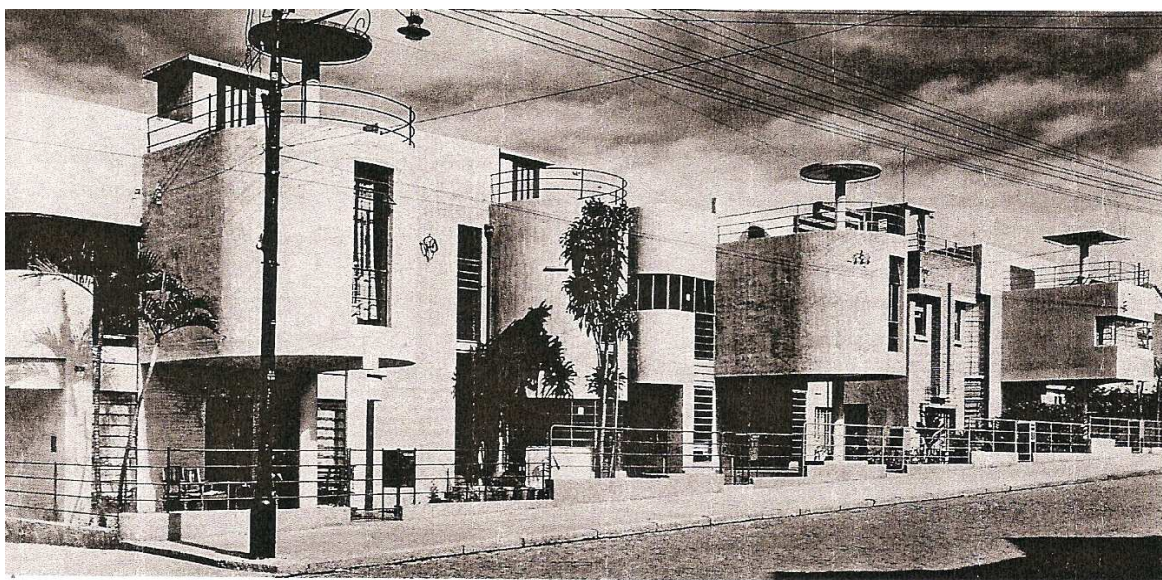
Foi na construção do conjunto de casas da Alameda Lorena (Figuras 64, 65 e 66), construídas com recursos próprios que Flávio imprimiu sua arquitetura moderna na cidade de São Paulo. As 17 casas projetadas, em 1933 e construídas entre 1936 e 38 na esquina da Alameda Lorena com a Rua Ministro Rocha Azevedo no bairro dos jardins em São Paulo configuram um ideal comunitário de habitação e apontam para a visão de arquitetura para Flávio.

Projetadas para a classe média paulista devido à sua localização geográfica, as casas formam uma espécie de vila com acesso aos fundos de outras oito casas: quatro que possuem a frente para a Rua Ministro Rocha de Azevedo e outras quatro que possuem a frente para a Alameda Lorena. Tanto as casas com frente para a Alameda Lorena, quanto às da Rua Ministro Rocha tinham acesso à vila pelos fundos.³¹

³¹ As casas que foram projetadas para serem alugadas demoraram a interessar o público burguês. Na década de 40 foram habitadas por amigos de Flávio como Geraldo Ferraz e Pagú. Posteriormente o comércio de São Paulo tomou conta, descaracterizando as fachadas e alterando o projeto inicial. Ainda hoje não estão protegidas por algum órgão de preservação do patrimônio. Segundo a Folha de São Paulo, no mês de setembro de 2007 o conjunto de casas passou por uma reforma assinada pelo arquiteto Marcelo Faisal e financiada por um lojista da região. Indignado com o descaso público, o arquiteto, pesquisador e representante da família de Flávio de Carvalho, Paulo Mauro Mayer de Aquino desabafa na mesma reportagem "Nem na Ministro Rocha Azevedo, nem na Alameda Lorena no número 1257, onde fica a entrada da vila, e nos imóveis de suas cercanias, há alguma placa ou informação que indique que aquele local é um dos marcos da arquitetura modernista brasileira. Mesmo com as mudanças a vila é importante. É um dos projetos de Flávio efetivamente construídos. Outros projetos radicais dele, como o Palácio do Governo e o Paço Municipal ficaram só nos croquis".GOIA, Mario.Casa modernista tem estado precário e Vila em SP ganha novo paisagismo, mas não está protegida legalmente, Folha de São Paulo,São Paulo, 16/10/2007, Folha Ilustrada, p. E-3.

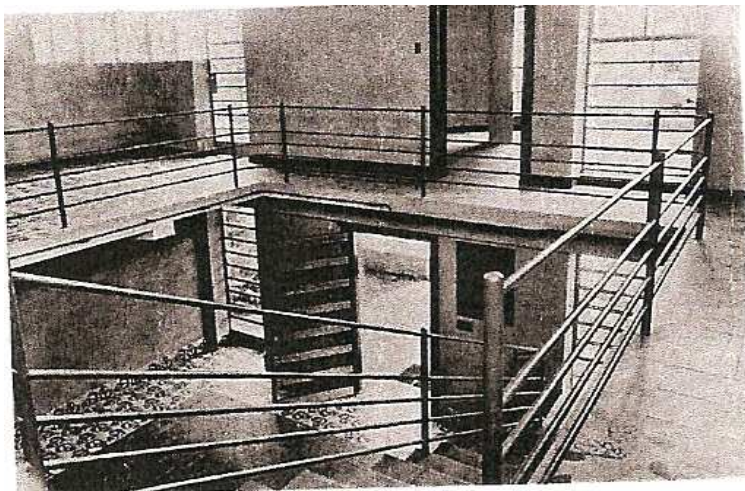


64- Conjunto de casas da Alameda Lorena – vista dos fundos, 1938
 Fonte: DAHER, 1979, anexo XXXV.



Conjunto de casas da alameda Lorena (plano geral/quarta casa antropomórfica). 1936 (arq. J.Toledo)

65- Conjunto de casa da Alameda Lorena – plano geral com a fachada antropomórfica, 1938
 Fonte: MATTAR, 1999, p. 47



66- Vista interna de uma das casas da Alameda Lorena, 1938
Fonte: MATTAR, 1999, p. 48

O estabelecimento de uma relação de sociabilidade entre os inquilinos, intrínsecos na projeção das casas, marcam novamente a postura crítica do artista diante da cidade.

Na nova definição de demarcação de território e espaço na cidade moderna, o padrão burguês de habitação criou um isolamento da cidade, da rua, do convívio coletivo, delineando definitivamente as relações do espaço público/privado. O lugar do público está delimitado na sala de visita da nova casa burguesa, lugar que abre para receber um público selecionado. A rua/cidade passa a ser vista como um espaço perigoso, pois misturam as classes, sexos e as posições de hierarquia. Rolnik classifica este tipo de construção como gênese da arquitetura do isolamento. (ROLNIK, 2004).

As casas de aluguel de Flávio vinham acompanhadas de um “modo de usar” (Figura 67), folhetos explicativos que anunciavam o funcionamento das casas “frias no verão e quentes no inverno”. Uma clara referência do artista à preservação de uma proposta residencial projetada a quem tivesse o interesse em habitar se despidendo das novas convenções burguesas de moradia. Ao projetar uma vila, em um bairro nobre de São Paulo, em que o convívio social dos inquilinos se estende ao quintal coletivo (Figura 64), Flávio parece querer romper com este padrão de arquitetura do isolamento que Rolnik nos sugere.

na esquina da Al. Lorena com a Al. Rocha Azevedo em São Paulo

um grupo de 17
casas de aluguel

novos modelos
para 1938
e 1939

casas
frias no
verão e
quentes no
inverno

ultimas
criações de FLAVIO DE CARVALHO

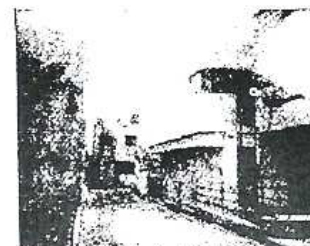
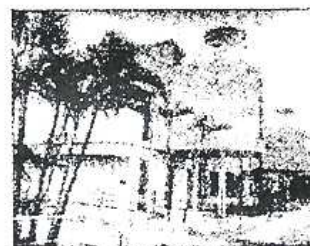
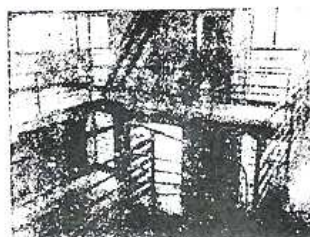
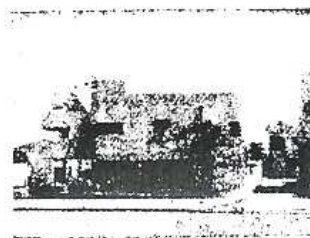
modo de usar

- As casas podem ser alugada com ou sem quarto, quarto sobressalente, privada, sobressalente, jardim, sobressalente, escada de serviço.
 - aconselha-se a uso de cortinas a dois panos, um branco lado do exterior a um preto ou verde ou azul escuro lado do interior. A superfície branca reflete a luz exterior e consequentemente a calor, a superfície escura absorve a luz interior escurecendo mais que a tipo comum de veneziana e conservando o quarto mais fresco e mais bem arejado.
 - aconselha-se a uso de móveis que ocupem pouco espaço pois são mais estáticos, confortáveis e higiênicos. Infelizmente os fabricantes de móveis (pseudomodernos) ainda não compreendem o problema de espaço na vida hoje. Uma tampa de armário de 10cms. de espessura de um móvel pseudomoderno comum ocupa o volume de dois homens do 9º da idade da beleza reside na facilidade com a qual o homem se movimenta no ambiente. Medite sobre este aspecto do problema e exija de seu fabricante móveis metálicos ou bem em madeira obedecendo ao princípio de máxima economia ao espaço.
- o ar em torno do tapado circular do solarium serve para amarrar cortinas coloridas de lona que são na outra extremidade atadas ao gracil do solarium, assumindo posição inclinada em forma de tenda. Podá também ser usado para pendurar gaiolas com pássaros ou vasos com flores.
- Os ferros da cortina no meio da sala grande servem para dividir esta em duas salas.
 - Para fechar e abrir os tornais é suficiente uma leve pressão com o dedo sobre o pino. Um estirço violento da tordão é inadequado ao tipo de torneira e prejudicial ao bom funcionamento.
 - Obtém-se a ventilação desejada regulando os ventiladores superiores e inferiores.

informações:

rua Barão de Itapetininga 297
studio 805 - 8.º andar - fone 4-4550
expediente das 15 às 17 horas

A PROPAGANDISTA LTDA., S. PAULO



Modo de Usar (folheto), 1938

Pode-se sugerir também que o ideal de habitação projetado por Flávio nas casas, expressa uma versão edificada daquela sua utópica tese sobre a cidade: *“Uma tese curiosa – A cidade do homem nu”*, nos sugerindo que o arquiteto e engenheiro observa e projeta artisticamente uma cidade ideal, utópica, uma cidade que pela impossibilidade de ser concretizada se caracteriza mais como um manifesto. A cidade do homem nu representa um ideal de cidade ativa, moderna, onde a projeção de uma sociedade que se harmoniza na comunidade e no indivíduo se impõe em detrimento aos interesses de classe, como verificamos no conjunto de casas da Alameda Lorena.

Além da crítica à crença do mito cristão presente na tese, Flávio também defendeu a construção de uma habitação para o homem moderno, no qual intitulou de “homem nu”. Flávio apresenta as contradições da civilização ocidental e da própria idéia de progresso, fazendo uma objeção à concepção do Estado como o responsável pela intervenção, organização e planejamento da cidade de acordo com os interesses de uma lógica capitalista. Segundo Flávio, *“A concepção do Estado tende a se impor como único proprietário com a socialização dos filhos e da fortuna...”*

A cidade idealizada por Flávio tinha um grande centro de pesquisa, *“única autoridade constituída”*. Em forma de anel este centro de pesquisa seria a zona principal, de onde partiriam os anéis anexos do Centro de ensino e de orientação do homem nu. O centro de pesquisa seria o pólo científico de onde sairiam todas as energias para a metrópole, segundo Flávio *“o próprio Deus mutável, o Deus em movimento contínuo...”*. Vê-se aqui aquele ideal de sociedade liberta do ciclo cristão, vértice de uma crítica que acompanha toda a poética artística de Flávio e que na tese, aparece projetada na cidade como um todo e não só no indivíduo.

Esta cidade cíclica proposta por Flávio fornece uma possibilidade de leitura que nos aproxima, também, da crítica benjaminiana à modernidade. Ao projetar uma cidade zoneada por anéis que circunda uma lógica urbanística cíclica, Flávio permite que se pense na noção de ruptura do sentido linear e de continuidade da história e da própria noção de ruptura do progresso contínuo do qual a concepção

das cidades modernas se legitimou.³² Esta associação pode ser feita a partir desta definição de cidade que Flávio aponta na tese:

As necessidades do homem serão concêntricas por ser a disposição concêntrica mais igualmente acessível a todos. Elas serão localizadas em círculos concêntricos. O bem-estar geral da cidade, a magnitude da eficiência da vida da cidade, depende da posição relativa dessas zonas.

Talvez aqui o artista fez uma crítica à orientação conservadora e elitista da cidade que se erguia ao seu redor, a cidade de São Paulo ou ainda procurou projetar, em forma de manifesto, seu olhar poético e utópico sobre a cidade.

Flávio, assim como São Paulo tentava identificar e construir uma modernidade. Como seu campo de atuação, no final da década de 1920, foi a arquitetura, foi por meio deste que ele investiu na renovação. Uma renovação que já atingia a literatura e as artes plásticas em São Paulo, quando aqui chegou. Para se inserir neste ambiente e deixar sua crítica mais clara, escolheu algumas maneiras de abordar a problemática da arquitetura e de colaborar para uma proposta moderna para São Paulo.

Das várias publicações sobre o tema da arquitetura e da cidade publicadas na imprensa na época³³ o artigo “O que é a arquitetura”, publicado na Revista Novidade Literária, em 16 de julho de 1930, o artista sintetiza sua visão de arquitetura e de certa forma dá a entender o quanto trilhou para encontrar o seu lugar nesta cidade que já ensaiava sua modernidade:

O problema de viver num certo ambiente é complexo. Envolve,

³² As idéias centrais que permeiam a crítica de Walter Benjamin à modernidade podem ser encontradas nas teses “Sobre o conceito de história”, onde o autor, sob o impacto do acordo de agosto de 1939 entre Stalin e Hitler, associa a idéia de progresso e universalidade do discurso linear da história às prerrogativas da modernidade. Para Benjamin, tornou-se um pensamento hegemônico entre as esquerdas e os positivistas da década de 1940, a noção de uma história que sempre avança em direção a um progresso tão certo quanto indefinido. A esta renovação contínua, linear e de progresso sem limite do discurso da história, Benjamin propõe um rompimento, a partir da reflexão do tempo-presente. A partir desta noção é possível construir uma experiência com o passado. BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História” In: Obras Escolhidas I -Magia e Técnica, Arte e Política, Tradução Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

prepara o ambiente para satisfazer de uma maneira conveniente as do homem. A arquitetura consiste em preparar e construir este ambiente. A complexidade do problema está precisamente em satisfazer as numerosas tendências do homem. O homem que vive num ambiente confortável precisa encontrar ali uma satisfação geral a todos os seus desejos, do contrário o ambiente deixa de ser confortável para ele. Isto implica ainda mais o problema, porque os homens se satisfazem. Portanto, vemos que a arquitetura é um assunto um tanto subjetivo, quase pessoal. CARVALHO In DAHER, 1984, p.165)

A cidade moderna, seus problemas arquitetônicos e urbanísticos só voltaram a ser abordados, pelo artista, na década de 1950 com a publicação no Diário de São Paulo da série “Casa, Homem e Paisagem”. Publicadas entre dezembro de 55 a janeiro de 56, a série traz artigos que abordam o congestionamento da cidade, a construção do metrô e as mudanças no ritmo veloz da cidade.

Neste intervalo, partiu em busca de outras expressões artísticas para se relacionar com a cidade, quando esta passou a ter outras possibilidades de leituras artísticas para ele, algumas muito radicais como a Experiência nº 2.

³³ Para ver relação completa dos artigos publicados na imprensa por Flávio de Carvalho consultar TOLEDO. J. Flávio de Carvalho: o comedor de emoções. Campinas: Brasiliense/Unicamp, 1994.

2.2 A Experiência nº 2: da projeção para a apropriação simbólica da cidade



68 - Flávio de Carvalho. Ascensão definitiva de Cristo, 1932.
Óleo sobre tela, 75 x 60cm.
Fonte> OSÓRIO, 2000, p. 56.

Em sete de junho de 1931 Flávio de Carvalho resolveu caminhar, mantendo um boné na cabeça e em sentido contrário à procissão de Corpus Christi na Praça da Sé em São Paulo. A atitude de Flávio não se resumiu ao simples caminhar na Procissão usando um boné, o que na época era tido como um sinal de desrespeito. Flávio encarava as fiéis, o que provocou a revolta dos homens do cortejo, que gritavam para que ele saísse e tirasse o boné. Se recusando a tirar o boné, o artista manteve-se na procissão até que um grupo de fiéis resolveu atacá-lo. Conseguindo escapar da multidão que o perseguia para linchá-lo, se escondeu na Leiteria Campo Bello na Rua São Bento, de onde saiu escoltado pela polícia³⁴. Para a polícia Flávio alegou ser aquele ato, “um simples

³⁴ Esta atitude do artista foi denominada por ele mesmo como Experiência nº 2. As razões pelo qual o artista intitulou sua atitude como Experiência nº 2 são contraditórias e indefinidas, uma vez que o próprio artista não esclarece o assunto. Mas, se há uma experiência nº 2, considera-se que houve a nº 1. Sangirardi Junior afirma ter questionado o autor sobre a possível existência da experiência nº 1 e este teria dito que consistiu em fingir que estava se afogando e gritar por socorro desesperadamente em uma reunião de família. Sangirardi não teve como confirmar a

e inocente estudo da psicologia das multidões”. (TOLEDO, 1994).

Em 1930 Flávio publicou o artigo “Palco, Tela e picadeiro – diretor de cena: Piolim”, onde fez uma definição do que entendia por arte: “A arte consiste em apresentar uma série de sensações visuais e sonoras e provocar na assistência uma emoção profunda que forçosamente varia com a capacidade de perceber do assistente”.(CARVALHO In MATTAR, 1999). O texto foi publicado no recém jornal Homem do Povo, criado por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagú), como extensão de suas adesões ao Partido Comunista. O jornal, de caráter comunista, atacava violentamente o capitalismo e a moral burguesa da época.

Este foi o primeiro texto de Flávio publicado na imprensa em que o autor saiu da retórica arquitetônica e urbanística afirmando uma identidade moderna onde a idéia de teatralidade extrapola a relação cidade/público. Neste texto, Flávio elabora uma crítica sobre a encenação e o espetáculo teatral a partir de uma distinção do teatro antigo e o moderno, afirmando a necessidade de uma configuração teatral moderna que para ele se daria através da confluência da interpretação dramática, dança, música, iluminação, cenário e figurino.

A proposta teatral do “Bailado do Deus morto” encenada em 1933 pode ser considerada como a obra de Flávio de Carvalho que mais se aproximou dessa concepção moderna proposta por ele. Além da inovação técnica e temática, e apesar de ter sido uma tentativa frustrada por ter sido fechado pela polícia, consideremos aqui que tanto o texto como a peça e a Experiência nº 2 fazem parte de uma proposta do artista para desenvolver uma crítica à crença do mito cristão a partir da utilização de várias expressões artísticas.

Visto por essa ótica a Experiência nº 2 aparece-nos como uma grande encenação pública, onde o artista /personagem incita o público/platéia a participar de sua encenação. Assim tinha-se o boné usado por Flávio como o figurino

versão de Flávio, que segundo ele, sempre fugia do assunto e não entrava em detalhes. Importante reconhecer, no entanto, que para o artista, foi significativo a ocorrência de uma primeira experiência, mesmo que não a tenha assumido publicamente, uma vez que partiu-se dela para a elaboração e denominação das outras experiências que iria realizar: Experiência nº 2 realizada em 1931 e Experiência nº 3, realizada em 1956. SANGIRARDI, Junior. Flávio 1 2 3 – Louco Lunático Infantil. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo – Sala especial Flávio de Carvalho, 1983.

central para a composição do drama/conflito, a dança como a correria de Flávio perseguido pelos fiéis, a música como o próprio coro dos fiéis gritando “lincha, lincha” e a cidade como cenário.

Essa associação pode ser feita a partir da própria indicação de Flávio, quando relatou o episódio no livro “Experiência nº 2 – Uma possível teoria e uma experiência”, publicado dois meses depois. Com uma composição de texto e imagens criadas pelo artista, a narrativa discorre com dramaticidade e tom de ironia, apresentando minuciosamente os personagens e o cenário do episódio.

Uma sucessão de gaze amarela, de tecidos pretos, veludos, padres rendados, crianças engomadas, pintadas e sujas de pó de arroz, olhavam com espanto; freiras gordas e pálidas se mexiam como besouros enormes, e o tráfego parado.[...] Parecia que o vestuário do povo fazia um todo harmonioso com a arquitetura em redor; o protesto da alma pelas vestes coloridas, pela sujeira pintada se conciliava perfeitamente com o exibicionismo infantil, carola e pacato da arquitetura. As cornijas, os óvulos, as flechas dos prédios pareciam ser também de papel de seda e veludo.³⁵

A inspiração para a realização da encenação “Experiência nº2” pode ter sido, como sugere J.Toledo, influenciado por um episódio parecido acontecido com Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagú). Dois meses antes de Flávio ter realizado a sua experiência, no mesmo jornal Homem do Povo, Oswald e Pagú passaram por um quase linchamento depois que o jornal publicou uma matéria atacando o conservadorismo da Faculdade de Direito. Não tem-se a confirmação de Flávio dessa possível inspiração, mas a relação de Flávio com Oswald nessa época era muito próxima e certamente compartilhava com o amigo dessa situação.

Entretanto, a situação política e clerical da época permite pensar nessa ação de Flávio como uma encenação de caráter político. Não por acaso Flávio dedicou seu livro ao Papa Pio XI e ao Arcebispo de São Paulo, Dom Duarte

Leopoldo.

Em 1930, o interesse missionário da Igreja Católica encontrou eco na política getulista. A relação estabelecida entre os dois poderes reforçou a atuação da Igreja e as intenções de Getúlio em promover uma atuação mais efetiva para que a população apoiasse a política getulista, com vários benefícios para ambos. Enquanto o governo colaborava para a penetração da Igreja no campo educacional (criação de várias Universidades Católicas no país, sobretudo a do Rio de Janeiro sob a direção dos jesuítas) e nos sindicatos, a Igreja por sua vez, promovia várias cerimônias religiosas públicas, permitindo uma maior visibilidade a políticos interessados em popularidade. (MICELI, 1979).

Enquanto o jornal *Homem do Povo* fazia uma frente oposicionista ao governo e ao conservadorismo paulista, o Jornal oficial da Igreja Católica “*O Legionário*”, anunciava dessa forma o que foi a festa de coroamento da Padroeira do Brasil, a Nossa Senhora Aparecida:

Nas cerimônias da Esplanada do Castello, dezenas e dezenas de milhares de crentes se aglomeraram para saudar a imagem e orar pedindo a Nossa Senhora que continue na sua bondade a conceder ao Brasil a graça de sua assistência. Foi uma verdadeira afirmação da vontade nacional de ser cathólico. As lágrimas que afloram aos olhos de centenas de pessoas de nossa melhor sociedade, como nos humildes representantes do povo – essas lágrimas disseram mais do que o mais entusiasmático discurso.³⁶

Esta foi uma das iniciativas da Igreja Católica no Brasil que aliada ao Governo de Getúlio, fazia campanha para reafirmar sua presença em áreas estratégicas da sociedade como o sistema de ensino e a produção cultural. O jornal que começou a circular em 1927 em São Paulo tinha como editor chefe Plínio Correia de Oliveira, o defensor da ordem e da moral pública.

³⁵ CARVALHO, Flávio. *Experiência nº 2: uma possível teoria e uma experiência*, São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

³⁶ Sobre a coroação no Rio de Janeiro da Padroeira do Brasil, *Jornal “O Legionário”*, São Paulo, 14/06/1931, Nº 81, Arquivo Metropolitano da Arquidiocese de São Paulo.

A campanha no jornal contra o comunismo, trazia informações sobre os acontecimentos diários do comunismo. Uma coluna inteira sobre o manifesto de Luiz Carlos Prestes no Jornal em 29 de junho de 1931 em primeira página, mostra a importância e o interesse do jornal em desqualificar e condenar o comunismo, reafirmando os valores católicos no Brasil através da difusão da idéia do comunismo como algo maléfico à ordem estabelecida.

A onda vermelha, que vai avassalando o universo deve encontrar em cada homem digno, consciente dos seus deveres, uma barreira forte para que a parte não contaminada da sociedade constitua um dique intransponível a obra destruidora de uma quadrilha de malfeitores³⁷.

O jornal dava instruções de leituras, alertando os leitores sobre os perigos de livros comunistas que chegavam ao Brasil. O artigo “Propaganda comunista” publicado em 14/12/1930 e escrito por José Pedro Galvão de Souza, trazia a informação de que o livro “Os dez dias que abalaram o mundo” de John Red é uma propaganda comunista e portanto não recomendado para leitura.³⁸

Além da utilização da imprensa, a coroação de Nossa Senhora Aparecida, a solenidade de inauguração da estátua do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, assim como o Congresso Arquidiocesano, iniciativas e realizações ocorridas em 1931, mostram a disposição da Igreja em atingir em tempo recorde o máximo de promoção pública e cristã. A proliferação de organizações cristãs criadas ao longo da década de 30 demonstra também, o sucesso da aliança entre governo e Igreja. Reunidas em torno da “Ação Católica”, dividiam-se entre Homens de Ação Católica (HAC), Liga Feminina da Ação Católica (LFAC), a Juventude Católica Brasileira (JCB) e Juventude Feminina Católica (JVC) que reforçavam a propagação da fé cristã. As procissões solenes foram alvo de grande promoção

³⁷ KOK, Svend. O Manifesto Comunista de Luiz Carlos Prestes, Jornal “O Legionário”, São Paulo, 29/06/1930, Nº 60, p.3. Arquivo Metropolitano da Arquidiocese de São Paulo.

³⁸ SOUZA, José Pedro Galvão. Propaganda comunista, Jornal “O Legionário”, São Paulo, 14/12/1930, Nº 70. Arquivo Metropolitano da Arquidiocese de São Paulo.

pública da Igreja, pela sua possibilidade de alcance público. Eram noticiadas como grande acontecimento público de manifestação da verdadeira fé.

No livro “Paisagens Paulistanas – transformações do espaço público”, Antonio A. Arantes indica que as construções ideológicas, como os rituais e construção de monumentos, dão materialidade à idéia de nação, na medida em que legitimam a manutenção de uma determinada ordem política. É no significado simbólico de tais rituais e de monumentos e nos redimensionamentos da paisagem urbana que se dá a construção do espaço urbano e sua hegemonia cultural.

Diante dessa problemática sugerida por Arantes, pode-se pensar o quanto a Experiência nº 2 de Flávio de Carvalho adquiriu uma dimensão política se pensarmos na sua atuação como um confronto ao significado político e ideológico da procissão de Corpus Christi. Flávio se apropriou do exercício de dominação simbólica presente no ritual católico, para desafiar sua imposição, através também, de uma encenação/crítica pública.

No momento em que Flávio mantém seu boné na cabeça e caminha no sentido contrário à procissão, ele questiona não só a apropriação simbólica do espaço público pela igreja, mas também os valores cristãos simbolizados e celebrados na procissão, uma vez que a celebração de Corpus Christi representa a renovação de fé de um dos seis sacramentos sagrados, a Eucaristia.. A crença de que o corpo de Cristo se transforma em pão e o sangue em vinho, simboliza o momento máximo de fé cristã na ressurreição de Cristo.

É na ação da Igreja, compreendida como a própria ação de Cristo, que a fé se renova. O ritual, através da ação adquire o poder de fortificar e confessar a fé apostólica e a celebração dos sacramentos é o ato que coroa esta fortificação.

Neste sentido, Flávio se apropria metaforicamente do sentido de ação da fé, invertendo sua lógica e rompendo com o fluxo da renovação cristã, criando um novo fluxo não cristão, o da fúria, confirmado pelos fiéis que se dispuseram a persegui-lo para linchá-lo. Pode-se afirmar que neste momento Flávio subverte a lógica de distinção entre mito e realidade, contradizendo o mito da ideologia cristã

a partir de uma experiência real.

Flávio coloca em xeque a capacidade agressiva de uma massa religiosa. No momento de afirmação da fé católica através de um cortejo simbólico, conseguiu testar se *“a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana”*.³⁹, questionando a própria conduta cristã, quando se trata de interromper uma de suas maiores manifestações de fé cristã. Quando fez seu relato da experiência, Flávio não deixou de registrar esta aparente contradição católica:

A presença de um reagente provocador e humilhante como era a minha presença perturbadora de maneira deplorável e piedosa e exaltação narcisista mais do que em qualquer outra aglomeração, e destacava com mais contraste o sentimento antitético de adoração e ódio. Esta manifestação deste par antitético foi observado de uma maneira precisa em todos os elementos da procissão, se manifestando em sua forma mais violenta de protesto viril quando, em presença dos jovens, houve um momento em que à vontade de matar surgia como único meio de preservar a personalidade de rebaixamento (Cristo). A intensidade das ligações narcisistas do desejo, traz com mais facilidade à tona o par antitético, desejo de matar ou de adorar.”“(CARVALHO, 1931)

A Igreja compreendeu muito bem esta manobra de Flávio. Enquanto os jornais “Correio da Tarde” do amigo Geraldo Ferraz e o “Estado de São Paulo” registraram o ocorrido, destacando a perseguição e tentativa de linchamento de Flávio⁴⁰, o jornal “O Legionário” não fez nenhuma menção nem à Experiência de Flávio e muito menos na fúria dos fiéis, publicando uma matéria sobre a

³⁹ “Uma experiência sobre a psychologia das multidões que resultou sério distúrbios” O Estado de São Paulo, 9/6/1931. Artigo publicado e reeditado parcialmente no livro do artista.

⁴⁰ Geraldo Ferraz, então Redator chefe do Correio da Tarde, relata que fez questão de publicar o episódio ocorrido da Procissão em página principal do jornal, pois o jornal nesta época, segundo ele, se fazia porta voz da resistência a Getúlio, e usou este episódio para dar prestígio ao jornal. Foi o primeiro jornal a publicar o episódio, em 08 de Junho de 1931 com o título “Lincha, Lincha! Gritou a multidão. O Estado de São Paulo publicou o ocorrido somente em 09 de Junho de 1931, com o Título” Uma experiência sobre a Psychologia das multidões da qual resultou sérios distúrbios.”

Procissão, em seu jornal oficial, somente em 14 de Junho de 1931.

Realizou-se com o maior esplendor, no dia 7, domingo passado a procissão do Corpo de Deus. Raramente se terá visto em São Paulo uma tão magnífica manifestação de fé. Cremos mesmo que jamais houve na capital uma procissão tão extraordinariamente concorrida, tão cheia de fé, de ardor, de entusiasmo. Realmente foi uma manifestação insofismável de catholicidade do nosso povo, um echo digno das festas à nossa Senhora Aparecida ultimamente levadas a efeito no Rio de Janeiro.⁴¹

Interessante notar que a matéria traz publicada duas cartas que foram enviadas por Dom Leopoldo Silva, Arcebispo de São Paulo, à Dom Felisberto Pedrosa – Pró Vigário Geral do Rio de Janeiro e a Getúlio Vargas. Ambas as cartas, datadas de 08 de junho de 1931, um dia após a realização da procissão e relatam a realização da procissão de forma ordeira e passiva. A insistência em relatar a tranqüilidade e a normalidade com que transcorreu a procissão, denota o interesse de Dom Leopoldo em amenizar a repercussão da Experiência de Flávio de Carvalho, tanto na procissão como na imprensa.

A repercussão, além dos jornais que noticiaram o episódio, foi reforçado quando Flávio publicou o livro “Experiência nº 2” – ‘uma possível teoria e uma experiência’. Causando nova euforia na imprensa, mereceu um artigo de Carlos Drummond de Andrade em 11 de fevereiro de 1932 na Revista Minas Gerais, intitulado “Uma terrível experiência”. Na ocasião Drummond faz uma análise da experiência e do livro, destacando a tentativa de aplicação dos conceitos modernos da psicanálise. DRUMMOND, Apud LEITE, 1994)

E a repercussão viria a se alastrar por um longo período na trajetória do artista. Flávio teve seu nome ligado à experiência anticlerical por vários anos. As represálias do jornal “O Legionário” se fez presente em várias iniciativas propostas por Flávio, ao longo da década de 30. Além da influência do jornal no fechamento pela polícia do Teatro da Experiência, com a peça “O Bailado do

⁴¹ Matéria não assinada. Sobre a Procissão de Corpus Christi, Jornal “O Legionário”, São Paulo, 14/06/1931, Nº 81. Arquivo Metropolitano da Arquidiocese de São Paulo.

Deus morto”, em 1931, Flávio ainda teria sua primeira exposição de pinturas e desenhos, também fechada e alguns quadros confiscados pela polícia, em 1934.⁴²

Mas a declaração mais contundente do Jornal contra Flávio foi em 1937 quando o artista participou da criação do Salão de Maio, juntamente com Quirino da Silva e Geraldo Ferraz. Em 13 de junho de 1937 o jornal escreve “A burguesia paulistana patrocina uma exposição de arte revolucionária e comunista”. Com clara intenção de incitar a burguesia contra Flávio, a matéria refere-se ao artista assim: “ao autor da famosa Experiência nº 2, que desrespeitou um dos mais solenes atos do culto católico, dando assim provas de seu anticlericalismo”.⁴³

Após a realização da Experiência nº 2, Flávio de Carvalho teve seu nome associado ao comunismo. Entretanto, não há registro de sua adesão ao partido. Os flertes que Flávio manteve com a esquerda paulista, ocorreram muito mais no campo panfletário do que na adesão e filiação aos ideais de esquerda. Em 1930 deu uma declaração no jornal Correio da Manhã que nos dá bastante idéia de uma inclinação política de Flávio: *“As diferentes formas de socialismo, de comunismo, não se basearam na psicanálise para conhecer a natureza íntima do homem, para ver como funcionam realmente as suas tendências. São sistemas nocivos, porque não eliminam completamente o tabu cristão.”* (CARVALHO Apud DAHER, 1979).

Em 1932 Flávio se aproximou do movimento sindical fundando juntamente com Caio Prado Junior, Prudente Meirelles de Moraes e Tito Batini, a “Sociedade de Socorros Mútuos Internacional Ltda” que tinha atuação sindicalista e oferecia serviço “barato” aos trabalhadores. A sociedade teve duração de dois meses, tendo Flávio publicado um artigo no diário da Noite em 4 de maio de 1932, ainda sob influência sindicalista.

⁴² J. Toledo, relata que a interferência católica nestas iniciativas de Flávio se fizeram presente pela pressão exercida por Dom Leopoldo e a Liga das Senhoras Católicas ao delegado responsável pelo caso. Em ambos os episódios o Delegado responsável era o Dr. Costa Neto, o mesmo que fechou o Teatro da Experiência em 1934. TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: O comedor de emoções, Campinas: Brasiliense, 1994.

⁴³ *A Burguesia paulistana patrocina uma exposição de arte revolucionária e comunista*, Jornal “O Legionário”, São Paulo, 13 de junho de 1937. Arquivo Metropolitano da Arquidiocese de São Paulo.

No artigo, intitulado “1º de maio, a máquina e o asceta sinistro”⁴⁴ Flávio faz uma reflexão das comemorações do dia do trabalhador estranhando a pouca festividade do dia: *Não houve protesto, o espírito patriarcal dominava, e o acato às promessas do padre*”. No início do artigo Flávio faz uma reflexão sobre o papel dos trabalhadores e do povo na sociedade, afirmando que *“parecia que o Brasil não tinha problema a resolver, a grandiosa idéia moderna de trabalho estava ausente”*. E faz uma provocação:

Era evidente que o povo ainda não compreendia a sua força monstruosa, a sua grande influência como fator determinista social e, sobretudo sua capacidade de funcionar como salvadora do homem e sua capacidade sugestiva de criar uma civilização baseada na diminuição de horas de trabalho.

Num tom irônico e provocativo, Flávio novamente levanta a influência nefasta da igreja e encerra o artigo dizendo: *“A praça estava vazia [...] Mas uma figura sinistra crescia envolvendo a cena ameaça dominar o país inteiro, era uma batina preta, chicote em punho e dizia: ‘sofre operário, sofre, você é a culpa do teu sofrimento...assim disse Cristo.’ É a ameaça de um sombra sem sexo que invade o Brasil...atrasa o advento de uma nova era.”*

Essa inclinação do artista aparenta ter uma contradição quando se observa que no mesmo ano, Flávio se alistou na Revolução Constitucionalista como capitão engenheiro da 2ª Divisão de Infantaria em Guaratinguetá. Sua intenção, era o de projetar fortificações militares parecidos com o que projetou no Palácio do Governo do Estado. A rápida participação de Flávio na Revolução se deu no seu desfecho final, não tendo tempo para realizar seu projeto arquitetônico. Nesta época, Flávio colaborava com a Liga das mulheres paulistas, por causa da participação de sua mãe, D. Ophélia, mas o máximo que conseguiu foi propor um uniforme camuflado e à prova de mosquitos. (TOLEDO, 1994).

Em 1934 Flávio fez uma viagem de seis meses pela Europa. Visitou a Rússia e relatou à família, aflita com suas tendências anti-clericais e anti-

⁴⁴ *1º de maio, a máquina e o asceta sinistro*. Diário da Noite, São Paulo, 4 de maio de 1932, p. 2. Arquivo do Estado de São Paulo.

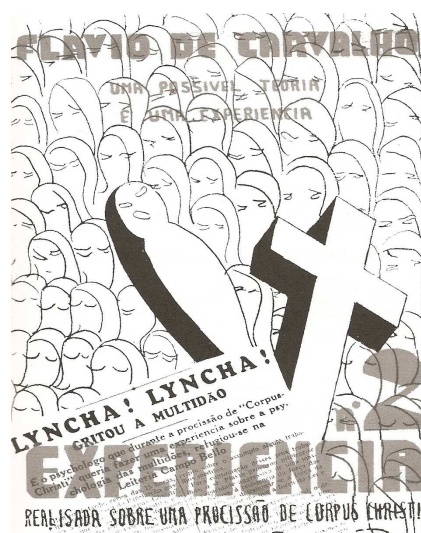
capitalista, que “Da Rússia só o Hermitage. O resto é droga”. (DAHER, 1979).

O que nos sugere que as escolhas políticas do artista nem sempre se alinhavam às orientações de cunho partidário. Flávio não aderiu formalmente a nenhum partido político na época e sua crítica moderna aos problemas sociais e sua denúncia anti-clerical, talvez tenha sido bem observada por Lê Corbusier ao apelidá-lo de “revolucionário romântico”. O ataque à igreja católica e a influência exercida por ela na sociedade paulista foi a retórica que mais influenciou as ações de Flávio em São Paulo nesta época.

Neste sentido a Experiência nº 2 de Flávio de Carvalho representa o vértice de uma radicalização do conceito de modernismo entre nós. A ousadia de enfrentar o estabelecido e de se colocar em risco demonstra a capacidade do artista em optar pelo escândalo e pelo confronto como manifestação artística moderna, marcando assim a busca por uma autonomia e o estabelecimento de novas propostas artísticas que sucumbissem a participação e colaboração burocrática, relação presente na maioria dos modernistas brasileiros.

CAPÍTULO 3

EXPERIÊNCIA Nº 2: AÇÃO E NARRAÇÃO



69 - Flávio de Carvalho. Capa do livro "Experiência nº 2: uma possível teoria e uma experiência", 1931

Assim como o criador busca para si a solidão, o destruidor deve estar permanentemente rodeado de pessoas, de testemunhas de sua eficiência.

Walter Benjamin

Entre os modernistas brasileiros, Flávio de Carvalho foi o artista que mais extrapolou as relações entre o público e o privado. Suas ações transcenderam a simples atuação do ateliê para uma atuação pública. Assim podemos pensar sua Experiência nº 2.

Apesar de Flávio ter justificado sua ação como parte integrante de um estudo na área da psicanálise, é possível indagar sobre o caráter estético explícito na Experiência nº 2, ou seja, a utilização consciente do próprio corpo como suporte artístico e experimental. A atitude de provocar a ira de fies católicos a partir de sua presença inconveniente e provocadora na procissão, aponta o interesse de Flávio em se apropriar de uma nova forma de expressão artística, desatrelada de sua forma convencional, para agredir o senso comum.

Visto por esta ótica a ação se configura uma subversão dos valores artísticos, tidos como convencionalmente artísticos por se constituírem como objetos materiais. O que dificulta o reconhecimento desta ação de Flávio de Carvalho como uma obra de arte é justamente a ausência da obra, a sua não materialização enquanto objeto artístico.

Como pensar uma ação que se materializa somente em forma de relato e discurso, como obra de arte? A crítica literária Beatriz Sarlo, nos fornece uma sugestão de leitura para esta mudança de paradigma na arte moderna. Para ela a utilização do espaço público como um espaço de luta e de manifestação de uma crítica à sociedade moderna impulsionou novas formas de linguagem como contestação da paisagem urbana. “Como refutação dos costumes estéticos na esfera pública e como intervenção para a mudança no terreno dos discursos e das práticas, o novo também se vê obrigado a produzir o seu lugar (as polêmicas, a ironia, as paródias vanguardistas são uma estratégia dessa produção: o escândalo pode ser sua modalidade)”. (SARLO, 1997, p. 61)

No início do século XX os dadaístas foram os que mais extrapolaram esta relação da obra de arte moderna. O movimento surgiu em Zurique com a publicação do “Dada manifesto 1918” escrito por Tristan Tzara, com o objetivo de contestar todos os valores da sociedade através da arte.

Artistas como Marcel Duchamp, que antecipou o movimento, desenvolveu uma nova forma de pensar a obra de arte que tinham por essência o próprio rompimento da obra de arte enquanto objeto de valor. Seus ready-mades, como ele mesmo denominou, consistia em transformar os objetos do cotidiano em obras de arte na medida em que ele propunha sua exposição em galerias e exposições de arte. A inovação de Duchamp consistiu na preservação destes objetos na forma em que eles foram produzidos industrialmente. Com isso Duchamp problematiza o próprio conceito da arte e sua transgressão em relação aos cânones de representação iconográfica ao elevar estes objetos à condição de obras de arte.



70- Marcel Duchamp. Roda de bicicleta, 1913
Madeira e metal, 1,26 m de altura,
Sidney Janis Gallery
Fonte: ARGAN, 1992, p. 357



71- Marcel Duchamp. Fonte, 1917
Mictório invertido, 0,60 m de altura
Fonte: ARGAN, 1992, 357

A proposta de Duchamp abriu caminho para que uma nova percepção da própria condição da arte se formulasse a partir do conceito. Duchamp inaugura a idéia do conceito na arte. É o conceito que fundamenta a validade da obra de arte e não mais o objeto artístico

A nova percepção do objeto vista por Duchamp tinha como fundamento a crítica ao racionalismo cubista que, segundo ele, modificou a forma de representação da realidade, mas em essência manteve o princípio da produção do objeto enquanto produção artística, não alterando sua função social, que na sociedade capitalista traduz-se em mercadoria. Neste sentido a obra cubista, apesar de romper com a representação da forma, ainda se mantinha dentro dos critérios de produção de objetos de valor.

Ao trazer o próprio objeto para a arte, Duchamp substitui a fragmentação cubista pelo objeto em si. Este deslocamento rompe com o domínio da representação e problematiza as próprias convenções, hábitos e expectativas do que seja arte e das circunstâncias em que as vemos, concentrando a atenção não mais no objeto e sim em quem a produziu, ou seja, no produtor. Ao inserir uma assinatura (nome fictício) em seu mictório invertido (Figura 66) e propor a sua exposição como obra de arte, Duchamp assume que qualquer objeto retirado de seu contexto utilitário pode ser estético e quem determina este juízo de valor é o sujeito/produtor da obra e não a sociedade. Desta forma o fator determinante para o valor estético de uma obra passa do procedimento técnico para a atitude do artista em atribuir este valor. (ARGAN, 1992)

Aqui Duchamp questiona não só a forma de representação do objeto artístico, mas também o próprio sistema de arte no qual ele está inserido, problematizando o caráter fetichista da obra de arte no crescente mercado capitalista, através da negação dos critérios de valores mercadológicos para validação da obra de arte.

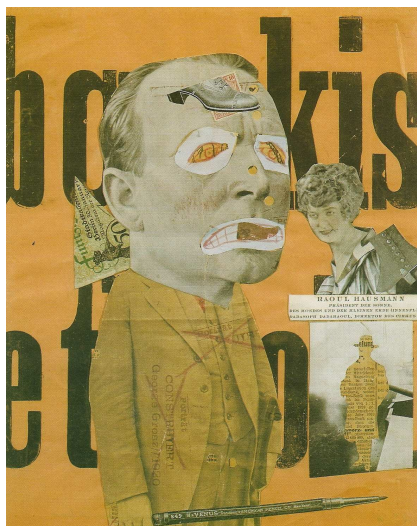
A partir desta prerrogativa proposta por ele a radicalização e negação das categorias tradicionais da arte tornaram-se a essência da investigação da desmaterialização da arte em experimentos transgressores propostos pelos dadaístas. Formularam uma alternativa plástica que permitia a variação estética

de objetos, livre de sua função utilitária e mercadológica. Desta forma a experimentação e a integração das várias operações plásticas visuais, poéticas e sonoras, foram amplamente utilizadas pelos artistas ligados ao movimento. (BATCHELOR, 1998)

Foi a partir da operação estética que os dadaístas formularam sua crítica à sociedade capitalista moderna. A partir da recusa a uma condução racional do paradigma ocidental que, para eles teve com a Primeira Guerra, o ápice de sua conseqüência trágica, se constituíram como uma vanguarda negativa. Negar toda a história passada, suas instituições, normas, dogmas e sua “lógica” científica e todas as experiências formais e técnicas anteriores representou para eles o caminho para a libertação do pensamento racional no qual a sociedade moderna se legitimou.

A contestação à ordem social estabelecida no campo das artes visuais vinha a partir da formulação aleatória e deliberadamente desordenada, proposta pelos artistas do movimento, como a observada na fotografia de Hausmann (Figura 72), onde o artista ataca a complacência da mídia a partir de seus próprios meios de difusão da notícia: recordes de revista e jornais. O crítico de arte representado por Hausmann é a própria personificação do caráter comercial da arte, uma figura presente na mídia que cumpre sua função de validar a obra de arte. Nesta obra Hassmann se utiliza da técnica da fotomontagem para fazer sua crítica e a anuncia em 1918 com o meio artístico dadaísta.

Hausmann se destacou no movimento dadaísta alemão, que adquiriu uma característica política muito mais ativa e panfletária do que em outras regiões da Europa. Os panfletos e materiais produzidos pelos artistas na década de 1920, os poucos que restaram, indicam a participação destes artistas no partido comunista da Alemanha. Artistas como John Heartfield, e Joahannes Baader tiveram participações muito atuantes dentro do partido, chegando a ponto de decretarem a República Dadá em analogia e crítica à República de Weimar. (BAITELO, 1993)



72- Raoul Hausmann. O crítico de arte, 1919-20
Litografia e colagem fotográfica sobre papel,
31,8x 25,4 – Tate Gallery
Fonte: BRADELEY, 1999, p.17.

Segundo Baitelo a situação da Alemanha no pós-guerra propiciou o ativismo político dos artistas ligados ao movimento dadaísta. Berlim havia experimentado a derrota na guerra, o levante e derrota espartaquista e o estabelecimento da República de Weimar.⁴⁵ No entanto, a problemática central da pesquisa de Baitelo não consistiu somente em analisar a atuação política do movimento dadaísta em Berlim, mas como, a partir de um processo contínuo de negação da própria arte e das Instituições artísticas, o movimento conseguiu se apropriar de elementos da cultura e destruir estes elementos para construí-lo na forma artística.

A este processo Baitelo chamou de desmontagem da cultura e identificou quatro percursos utilizados pelos artistas: o posicionamento político anti-weimariano (a política da desmontagem da política), o uso de veículos de comunicação de massa (a desmontagem da mídia), a utilização da ação como obra artística e do próprio artista e sua imagem como obra (a desmontagem do suporte durável e a desmistificação da imagem do artista) e a oralidade como constante (a desmontagem da escrita enquanto documento).

Este percurso identificado por Baitelo teve como prerrogativa uma série de

⁴⁵ Baitelo fez uma análise de todo o movimento dadaísta na Alemanha. Ver BAITELO, Norval J. Dada Berlim: Dês/montagem, São Paulo: Annablume, 1993.

ações promovidas pelos artistas de 1917 a 1922, quando de forma escandalosa e satírica proclamaram a República Dadaísta em 1º de abril de 1919. Através de panfletos, anúncios em jornais e revistas e várias ações panfletárias que tinham por objetivo a satirização e a negação da República de Weimar.

(...) E não sou somente contra o espírito de Potsdam⁴ — eu sou antes de tudo contra Weimar. Conseqüências ainda mais lastimáveis que o velho Fritz⁵ acarretaram Goethe e Schiller — o governo Ebert-Scheidemann foi uma conseqüência natural da inconsistência tola e ávida do classicismo poético. Este classicismo é uma farda, a métrica capacidade de vestir coisas que não tocam no viver. (...) Todavia a loucura é mais bela que a pálida razão, sejamos pois nós mesmos. Vivamos à nossa própria custa. O que é democracia? A vida — burilada pelo medo por nosso pão de cada dia. Queremos rir, rir e fazer o que nossos instintos mandarem. Não queremos democracia, liberdade, desprezamos o couro do consumo intelectual, não estremeçemos diante do capital. Nós, para quem o espírito é uma técnica, um meio auxiliar. NOSSO meio auxiliar, nenhum nobre lavar as mãos em recolhimento: Não cindiremos argutamente conceitos ou nos curvaremos diante do puro conhecer — nós vemos aqui somente meios de representarmos nosso jogo do conscientizar-se, do tomar consciência do mundo, impulsionados por nosso instinto; e queremos ser amigos daquilo que seja o açoitado do homem tranqüilizado: vivemos para o inseguro, não queremos o valor e o sentido que acariciam o burguês — queremos não-valor e não-sentido! Nos revoltamos contra os compromissos de Potsdam-Weimar, eles não são criados para nós. Queremos criar tudo, nós próprios — nosso novo mundo!

4. Potsdam: cidade da Alemanha, chamada Versalhes prussiana, residência imperial do século XVII e XVIII, no palácio Sanssouci.

5. Fritz: referência a Fritz von Unruh, dramaturgo expressionista.

73- Reprodução do "Panfleto contra a concepção de vida weimariana"

Raoul Hausmann. Der Einzige 14, 1919
Fonte: BAITELO, 1993, p.64

Além do ativismo panfletário de cunho político, a I Feira Dada Internacional realizada na Galeria Burchard em 1920, também de grande repercussão na época, rendeu ao grupo um processo por ofensa às Forças Armadas. Além de

várias fotomontagens, colagens e objetos artísticos, havia na sala de exposição um boneco com uma máscara de porco, vestindo roupa militar. Apesar do escândalo a feira caracterizou-se como o maior movimento coletivo dadaísta alemão. Outras ações dadaístas de menores proporções na cidade ocorreram em teatros, cafés, galerias

Mas a ampla utilização da mídia como meio de propaganda de vários anúncios fictícios de ações inexistentes (Figura 74), foi o que caracterizou a ação política e inovadora do movimento. Ao anunciar uma ação inexistente os dadaístas berlinenses atingiram a máxima proposta por Duchamp quando definiu que é na idéia concedida pelo artista que o valor da obra de arte se estabelece.

Presidente Baader

Depois da entrega deste comunicado, às 8 horas e 3 minutos da noite, o Presidente desceu novamente a escada imperial e dirigiu a palavra aos que remanescentes lá embaixo: A anunciação aconteceu! Venham comigo e então caminharemos para a segunda parte do programa.

Rumou-se então a uma cervejaria na Rua Esquerda; a tropa tomou assento e aí voou mina após mina para o alto. Às 10 e 1/2 da noite Weimar estava arrasada.

74- Reprodução da "Notícias de jornal"
Baader, Oberdada.
Fonte: BAITELO, 1993, p.104

Para os dadaístas berlinense, é na ação fictícia registrada através de anúncios em jornal, ou seja, na práxis produtiva, que a obra de arte se realiza. É portanto a ação que assume o lugar da obra. Esta ação caracteriza o rompimento do mito da obra enquanto produto acabado, dotado de valor em si mesmo e que foi cristalizado pelos cânones de representação iconográfica.

Vemos aqui uma noção de ruptura sendo construída a partir da operação estética. As vanguardas artísticas carregam para si a tarefa de transformadora e

mediadora da modernidade a partir da afirmação do presente e negação do passado.

Neste sentido, a desmontagem identificada por Baitelo como fundamento crítico dos dadaístas alemães e que foi iniciada por Duchamp, a partir do deslocamento do valor artístico da obra de arte para a ação artística, representa o vértice de uma proposta de rompimento com a representação figurativa. Aqui podemos fazer uma associação deste fundamento estético como a personificação do ideal benjaminiano que propõe o rompimento do sentido linear história.

Para Walter Benjamin os discursos que envolvem a modernidade estão associados à idéia de universalidade e progresso, pensamento homogêneo entre as esquerdas e os positivistas, que incorporaram em suas críticas, desde o iluminismo, a pretensão da reconstrução da ruptura do passado como uma renovação contínua. Benjamin acreditava que se deveria romper com este contínuo da história, com esta noção de progresso sem limites, e em contrapartida sugere uma reflexão crítica da sociedade a partir do seu presente, sem a ilusão positivista de penetração no passado.

Para ele os artistas dadaístas e surrealistas foram os que mais incorporam em suas estéticas críticas o rompimento com a hegemonia da representação figurativa e desta forma chegaram mais próximos de um rompimento com a noção linear da narrativa histórica e dos próprios cânones artísticos. *“Há sempre um instante em tais movimentos em que a tensão original da sociedade secreta precisa explodir numa luta material e profana pelo poder e pela hegemonia, ou fragmentar-se e transformar-se, enquanto manifestação pública.”* (BENJAMIN, 1994).

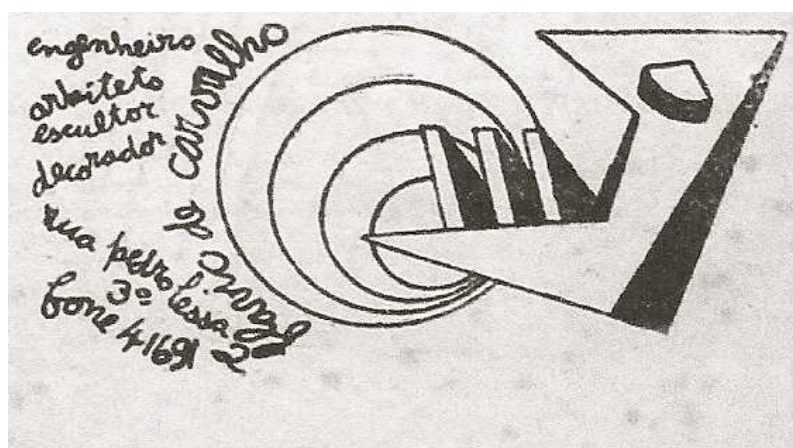
Neste sentido, o caráter efêmero da obra de arte que se consagra na ação pode ser pensado como uma forma política dos artistas para romper com a linearidade histórica e o próprio processo artístico. O processo de desmontagem da cultura e da política dadaísta nos sugere este rompimento.

Tem-se aqui um ponto de intersecção entre a ação dadaísta e a atitude de Flávio de Carvalho na década de 30. Flávio também utilizou a mídia escrita para

propaganda de sua arte. Além da publicação de seus textos Flávio utilizava-se da mídia alternativa em São Paulo para sua propaganda, como é o caso dos pequenos anúncios que publicou no semanário político “Homem livre” de Mário Pedrosa, em 1933.⁴⁶



75- Flávio de Carvalho. Anuncio de jornal, 1933
 Fonte: Jornal Homem livre – Arquivo do Centro de Documentação e memória da UNESP - CEDEM



76- Flávio de Carvalho. Anuncio de jornal, 1933
 Fonte: Jornal Homem livre – Arquivo do Centro de Documentação e memória da UNESP - CEDEM

⁴⁶ O jornal “Homem livre” tinha como redator-chefe Geraldo Ferraz, que emprestou seu nome para a legalização do jornal. Mário Pedrosa é quem dirigia o jornal que circulou no ano de 1933 e que

O primeiro anúncio (Figura 75) foi publicado somente no segundo periódico em 3 de junho de 1933 e o segundo modelo foi utilizado em todos os outros periódicos do jornal.

Seu anúncio, no entanto, nos indica uma intenção do artista pela utilização da mídia alternativa de cunho político, para sua própria propaganda e divulgação de seu nome, sem maiores intervenções artísticas. A proximidade com Geraldo Ferraz e Mário Pedrosa proporcionou a abertura do jornal para o seu anúncio.

No entanto, se inexistente uma proposta de ruptura da linguagem tradicional nos anúncios de Flávio no jornal "Homem livre", o mesmo não ocorre com a Experiência nº 2. O artista propõe uma ruptura artística nos sistemas de produção modernista quando realizou sua experiência, uma ação inédita na provinciana cidade de São Paulo. Como nos dadaístas é a ação que configura a realização artística, que se cristaliza em forma de obra de arte.

Na Experiência nº 2 há uma superação e uma proposta de ruptura artística no que se refere ao estabelecimento da rua como um espaço de confronto com o público, o que denota uma aproximação com o movimento dadaísta. Os dadaístas estabeleceram um contato com o público através do choque, da provocação à cultura européia e seus valores capitalistas em forma de manifestos, ações provocativas em salões de arte e em exposições, onde extrapolavam as técnicas artísticas a partir de vários experimentos formais e também através do anúncio de ações fictícias.

Em Flávio o estabelecimento do escândalo se deu através da rua, de uma ação não fictícia e que teve um desdobramento trágico: seu quase linchamento. Interessava para ele a reação do público, a investigação da reação humana quando colocada em confronto. Neste sentido, a Experiência de Flávio antecipa alguns movimentos da arte contemporânea no Brasil, por isso mesmo é de difícil compreensão no meio artístico da época.

Na arte contemporânea a recuperação da proposta estética vanguardista Dadá e em parte surrealista concentram a discussão em torno da

desmaterialização da arte e de experimentos transgressores que corroboram as variantes conceituais de ações performáticas e o uso de happening como respostas ao sentido da arte do mundo contemporâneo e no próprio caráter efêmero da experiência da vida contemporânea. (WOOD, 2002).

Na medida em que os artistas questionaram e procuraram novas formas de expressão que fugissem das amarras institucionais, às normas convencionais e que de alguma forma agredisse o senso comum, as performances e os happening ganharam força como expressão artística.

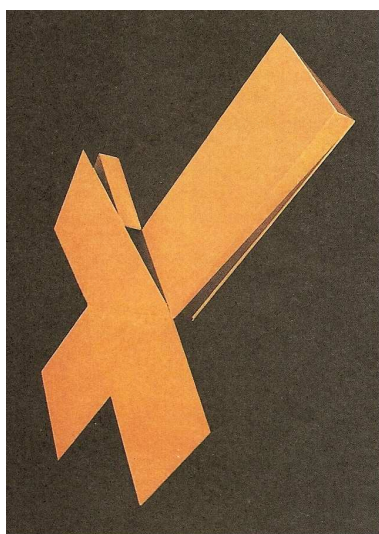
O termo happening foi cunhado no final dos anos 50 pelo americano Allan Kaprow para classificar uma forma de arte que combina artes visuais e teatro, sem texto e sem representação. A idéia central do happening consiste em uma apresentação improvisada e espontânea, que tem como palco, lugares improvisados como a rua, cafés, lojas e que pressupõem a participação direta ou indireta do público.

No Brasil, na década de 60 e 70 quando os movimentos artísticos incorporaram as variantes conceituais em seus trabalhos, surgiram várias expressões artísticas que visavam não somente a busca pelo rompimento da representação figurativa, mas principalmente uma forma de contestação ao cenário político da época. As obras conceituais no Brasil surgiram a partir do final dos anos sessenta sob o impacto da repressão política, do AI-5 e da censura, ganhando características de agressividade.

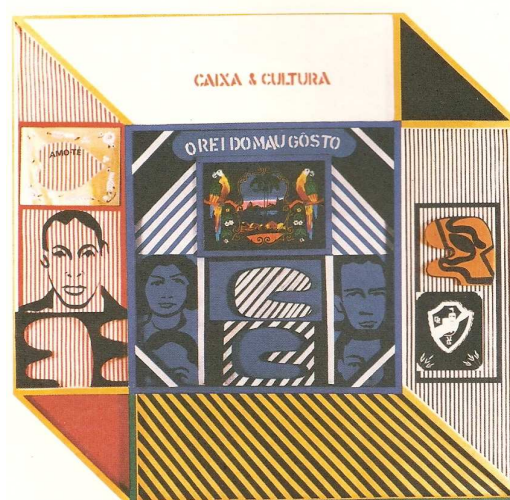
Dos artistas que se destacaram nesta vertente artística estão Antonio Manoel, Hélio Oiticica, Nelson Leirner, Cláudio Tossi, Cildo Meireles, Artur Barrio, Lígia Clark, Wesley Duke Lee, Rubens Gerchman, entre outros. Os mais radicais destes artistas foram, sem dúvida, Artur Barrio que expôs 'trouxas ensangüentadas', onde o artista colocou sacos contendo ossos, carne, urina, unhas e vários detritos do lixo produzidos pelo corpo humano, espalhados em avenidas e parques e Cildo Meirelles, que realizou o happening "Tiradentes – totem-monumento ao preso político", em 1970 na inauguração do Paço das Artes em Belo Horizonte, onde incendiou dez galinhas vivas presas a uma estaca de madeira, fazendo uso de um pano branco e um termômetro clínico para observar

a elevação da temperatura ambiente.

O Grupo Rex criado em 1966 por Wesley Duke Lee foi responsável pelos maiores happening realizados no Brasil: Ligas Encarnadas, realizada por Wesley no João Sebastião Bar em 1963, a Exposição-não-exposição ou “Happening da Exposição”, onde as obras estavam presas e o público tinha de superar obstáculos para levá-las de graça para casa e o “porco empalhado” de Nelson Lerner, participante do grupo, onde o artista envia um porco empalhado para o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal e questiona publicamente, pelo jornal da Tarde, os critérios que levaram o júri a aceitar a obra.



77- Hélio Oiticica. Relevo espacial, 1959/60
Óleo sobre madeira, 153 x 115 cm
Fonte: Catálogo do Instituto Cultural Itaú, 1994, p.27.



78- Rubens Gerchman. O Rei do mau gosto, 1966
Acrílica, vidro e asa de borboleta s/ madeira,
200 x 200 cm
Fonte: Catálogo do Instituto Cultural Itaú, 1994 p. 21



79- Wesley Duke Lee. A zona
 Óleo, acrílica e papel sobre tela, 139 x 97 cm
 Fonte: Catálogo do Instituto Cultural Itaú, 1994 p. 17

Dentro desta vertente de intervenções e contestações públicas, Hélio Oiticica, também se destacou enfrentando a polícia na ocasião da estréia dos “Parangolés”, uma espécie de capa (lembra ainda bandeira, estandarte, tenda) onde os tons, cores, formas, texturas, grafismos ou as impregnações dos seus suportes materiais (pano, borracha, tinta, papel, vidro, cola, plástico, corda, esteira) se sobressaem somente dos movimentos de alguém que a vista. Foram usados pelos passistas da escola de samba Mangueira por ocasião de sua exposição.

Oiticica foi um dos expoentes do construtivismo brasileiro tardio (neoconcretismo), seus monocromáticos um pouco afastados da parede evoluíram para os Bilaterais suspensos, seguidos dos Relevos Espaciais (Figura 77). Fez os Grandes Núcleos, conjuntos de bilaterais suspensos onde o espectador pode entrar e onde as pranchas de madeira pintadas descem até o solo para constituir aquilo que ele chamou de Penetráveis (trabalhando sobretudo com cores muito quentes). Oiticica fez, também experiências com o aprisionamento da cor (pigmentos) em jarros ou garrafas: os Bólides.

Mas foi com os Parangolés que Oiticica expôs aquilo que chamou de cor-estrutura, conseguindo sair de todos os suportes tradicionais para fazer o corpo

brincar ao propor que os usuários de seu trabalho dançassem ao vesti-los. Os Parangolés são o prolongamento lógico de seu trabalho, como se as cores saíssem das paredes para os panos, para sambar sobre os corpos do público.



80 - Hélio Oiticica. Parangolé P4 Capa 1, 1964
Fonte: OSÓRIO, 2000, p. 44.

A concepção presente no trabalho não só de Oiticica, mas dos artistas deste período estava centrado na idéia da participação do espectador. A necessidade de comunicação com um público mais amplo parece fundamentar a prática experimentalista destes artistas, assim como a problematização das relações que envolvem a arte como mercadoria, sua relação com os museus de arte e com o próprio desenvolvimento da cultura no Brasil.

Desta foram, a Experiência nº 2 realizada por Flávio de Carvalho em 1931 antecipa em muitos aspectos a proposta artística da década de 60 e 70 no Brasil. Flávio pretendia romper com a representação figurativa, a exemplo de suas pinturas e de sua ação, que pode ser considerada como um happening, se pensarmos na sua atitude enquanto uma ação que buscava a reação do público.

Flávio também buscou uma maior aproximação com o público, utilizando a

rua como um ponto de referência para o estabelecimento desta aproximação. O caráter agressivo de sua ação reside no enfrentamento e na subversão da lógica mítica no qual se reveste uma procissão católica. A diluição desta realidade, a partir de sua presença perturbadora na procissão evoca a concepção contemporânea de intervenção e participação ativa do artista na relação com a obra de arte a partir da apropriação dos elementos que compõem os espaços urbanos e o corpo como suporte para a experimentação artística.

Ao pensar-se que nas sociedades modernas capitalistas o espaço urbano se tornou objeto de interesse privado e de lucro, a busca por uma afirmação de identidade e de novos estabelecimentos para uma relação no coletivo tornou-se o foco de interesse dos artistas que superaram a investigação do objeto artístico. A atenção para experiência estética se desloca do objeto artístico para o convívio onde esta relação se estabelece: o espaço urbano.⁴⁷

É desta forma que podemos pensar a Experiência nº 2 e a Experiência nº 3 de Flávio de Carvalho realizada em 18 de outubro de 1956, também na cidade de São Paulo, quando o artista passeou pelo centro de São Paulo com uma roupa concebida por ele e denominada “O novo traje de verão”.(Figura 81) Para ele o traje mais adequado era o uso de um saíote, blusa folgadas de mangas bufantes, sapatilhas e meia arrastão. Aqui Flávio ousou ao propor um traje mais adequado para o homem contemporâneo, investindo na problemática que envolve a liberdade deste homem na sociedade.

A partir de uma série de publicações no Diário de São Paulo entre março e dezembro de 1956 sobre a moda, com o título “A moda e o novo homem”, Flávio desenvolveu um estudo sobre a evolução do vestuário apresentando registros das mutações da moda através dos tempos. O desdobramento deste estudo se deu na proposta de seu novo traje de verão em que apresentou para a cidade a partir

⁴⁷ Argan afirma que “Como o ambiente constituído em objeto também logo passa a ser mercantilizado, há artistas que operam diretamente sobre a paisagem (land arte: é típico o caso de CRISTO, que envolve em plástico monumentos e até trechos de paisagens, quase recriando um estado de curiosidade em relação a fatores ambientais que haviam se tornado costumeiros e, portanto, desinteressantes), ou mesmo sobre o próprio corpo (Body art), isto é, sobre o sujeito que quer reencontrar uma relação única e individual com o ambiente, ou ainda sobre a relação bilateral indivíduo-ambiente, encenando ações (happening) que subvertem as relações habituais e, por

de seu “passeio” e na publicação do livro “A dialética da Moda”, onde o artista reuniu todos os artigos divulgados no jornal.⁴⁸



81 - Flávio de Carvalho. Desfile com o Traje de verão, São Paulo, 1956
Fonte: MATTAR, 1999, p.43.

Tanto na experiência nº 2, como na Experiência nº 3 pode-se observar uma predisposição para a experimentação das formas, para a criatividade, para a rebeldia e para a criação artística como uma prática libertária, onde o corpo aparece como um suporte poético.

Neste sentido sua obra possui uma aproximação com a proposta de Hélio Oiticica, principalmente com seus parangolés, que utiliza o corpo como um suporte para a brincadeira e para a poética artística.

A performance realizada por Flávio neste período foi melhor aceita entre os artistas da época, diferente do que ocorreu com a Experiência nº 2. O ambiente artístico em São Paulo já estava mais aberto para forma de expressões artísticas

isso mesmo obsoletas ou caducas”. ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 589”.

⁴⁸ Ver Valeska Freitas que desenvolveu um estudo sobre os artigos “A moda e o novo homem” da Experiência nº 3 e da publicação da Dialética da Moda. FREITAS, Valeska. Dialética da Moda: a máquina experimental de Flávio de Carvalho. Dissertação de Mestrado em teoria lingüística. Florianópolis, 1997.

que extrapolavam a relação arte-objeto, a exemplo dos grupos da nova objetividade e da nova figuração que despontaram no final da década de 50 trazendo novas conceituações e experiência com o objeto de arte para o Brasil.

Flávio chamou a atenção do Grupo Rex na ocasião de seu “passeio” pela cidade, que o convidou para pronunciar duas palestras para o grupo. (LEITE, 1994). O que indica que no momento em que novas propostas estavam surgindo, as propostas de Flávio tiveram uma melhor aceitação, não só pelo público, mas também pelos artistas e pela crítica. Flávio teria a partir desta performance uma relação menos marginalizada dentro do ambiente artístico paulista, fato significativa, visto que a partir deste momento sua obra passa a ser reconhecida e recuperada, despertando o interesse de artistas como Hélio Oiticica e Wesley Duke Lee.

Não por acaso, foi a partir deste momento que sua obra passou a circular no meio artístico e o merecido reconhecimento de sua contribuição para o modernismo brasileiro acabou por se desdobrar na homenagem feita ao artista na 17ª Bienal de São Paulo em 1983, contemplando suas obras com uma sala especial. (LEITE, 1994).

Há também uma outra aproximação da ação de Flávio com os movimentos da arte contemporânea e da proposta dadaísta no que se refere ao registro da ação. No dadaísmo atração ao artista reduz a atenção da obra, que se materializa enquanto anúncio de jornal. Na Experiência nº 2, Flávio assume o lugar da obra, utilizando seu próprio corpo como suporte artístico. Pode-se pensar a materialização da obra desta experiência a partir de seu registro (o único que temos) no livro “Experiência nº 2: uma possível teoria e uma experiência”, publicada três meses após a realização da mesma.

Virginia Gil Araújo nos esclarece que o registro da ação artística foi utilizado amplamente pelos artistas na década de 60 e 70 no Brasil em forma de fotografia. Na arte contemporânea o registro da ação se configura como uma proposta que pressupõe a preocupação dos artistas com a memória artística e com a dissolução das fronteiras estéticas e a relação arte e mídia. A fotografia aparece, então como uma possibilidade artística moderna que agrega à arte a

dupla função de interagir e fazer parte da obra ao mesmo tempo em que se torna o veículo de materialização e preservação da ação enquanto documento.(ARAÚJO, 2003).

Esta condição pressupõe a própria complexidade das mudanças estruturais da produção cultural da modernidade. Pode-se pensar que ao registrar e documentar suas ações os artistas modernos encontraram uma forma de legitimar a própria história, se afirmar no mundo presente, efêmero e transitório.

Mas a própria complexidade desta atitude implica em uma outra problemática que Walter Benjamin nos coloca. Se “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994), então talvez se possa, a partir deste “relampejar”, refletir sobre a própria construção histórica pensada esteticamente pelos artistas.

Ao discutir sobre história, memória, patrimônio e passado, Maria Célia Paoli no ensaio “Memória, História e cidadania: O direito ao passado”, a autora questiona que passado está se preservando, ao se referir à noção de patrimônio histórico que se constrói hoje. Paoli apresenta a dificuldade da historiografia contemporânea em procurar uma validade histórica, quando lida com o passado. Para Paoli a dificuldade concentra-se em duas possibilidades de análise e de reconhecimento do passado: uma que sustenta o pouco significado que tem o passado diante da complexidade e transitoriedade da modernidade e outra que ao lidar com o passado numa relação nostálgica, acaba não estabelecendo uma reflexão com este passado, favorecendo a preservação de documentos pela simples possibilidade de sua perda. (PAOLI, 1992).

Para ela, ambas as perspectivas de abordagem do passado são insuficientes para validar o reconhecimento do direito ao passado, pois não trabalham diretamente com a busca de identidade dos sujeitos e de cidadania das sociedades contemporâneas.

Assim como Paoli, Baitelo, também assinala em seu estudo sobre o dadaísmo a preocupação com a ausência da obra, que para ele, estabelece uma

nova forma de abordagem do passado, pois a obra não é mais o objeto e sim a ação de produzir um objeto. Então, como pensar uma historiografia que reconhece a não materialidade de uma obra em detrimento somente de uma ação, uma vez que a própria base do discurso historiográfico (principalmente o da arte) está comprometida, pois não há obras para validar sua existência, somente o registro documentado pelo próprio artista.

Não se pretende aqui levantar todas as problemáticas que envolvem esta complexidade moderna, mas reconhecer, assim como Paoli nos sugere, que:

O reconhecimento do direito ao passado está, portanto, ligado intrinsecamente ao significado presente da generalização da cidadania por uma sociedade que evitou até agora fazer emergir o conflito e a criatividade como critérios para a consciência de um passado comum. Reconhecimento que aceita os riscos da diversidade, da ambigüidade, das lembranças e esquecimentos, e mesmo das deformações variadas das demandas unilaterais. (PAOLI, 1992).

Diante desta complexidade, pensar o Livro de Flávio de Carvalho como um registro histórico significa reconhecer que a operação estética contida no relato nos fornece várias possibilidades de leitura e interpretação, mas sobretudo apresenta a interferência do artista na própria narrativa e uma dificuldade relatada por ele mesmo no livro, quando alertou ao leitor que a narrativa está sujeita à quatro influências deformadoras: 1) perda dos acontecimentos no momento de observar; 2) deformação dos acontecimentos colhidos pelo modo de ver pessoal, 3) perda de acontecimentos durante o processo de recordar para escrever; 4) deformação pela apreciação pessoal dos acontecimentos recordados.

A partir da sugestão de Flávio, lança-se para a análise do livro a partir de um olhar estético e crítico sobre a obra, sobretudo nas imagens contidas no livro, na busca pelo relampejar sugerido por Benjamin.

Diferente da proposta dadaísta e de artistas contemporâneos que também utilizam a fotografia, colagens e a linguagem escrita na mídia como forma de registro de sua ação artística, Flávio registrou sua ação a partir do relato e de

desenhos feitos por ele mesmo para retratar e registrar sua ação.

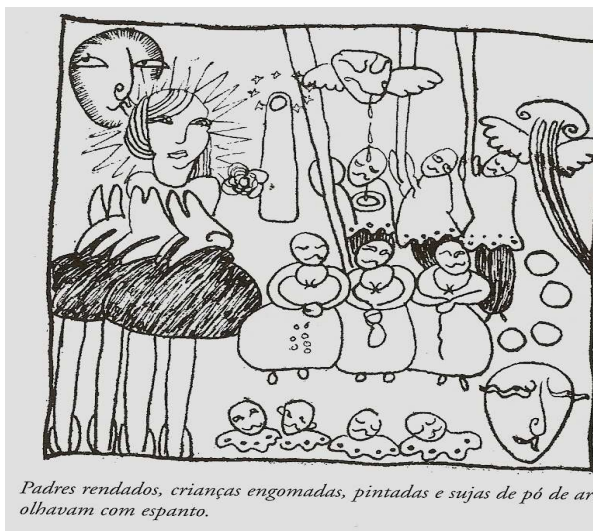
Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a idéia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes; por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psicicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa inconsciente. Dei meia volta, subi rapidamente em direção à catedral, tomei um elétrico e meia hora depois voltava munido de um boné. (CARVALHO, 1931, p.8).

O livro foi ironicamente dedicado a S. Santidade o Papa Pio XI e a S. Eminência D. Duarte Leopoldo e Silva, então Arcebispo de São Paulo. Na narrativa do relato, Flávio descreve a cena de cada episódio: a decisão de entrar na Procissão, a ira e perseguição dos fiéis, sua fuga e a chegada da polícia para resgatá-lo de uma leiteira que lhe serviu de abrigo. De forma exageradamente dramática, submete a ação a uma visão estética que foi reforçada pelas ilustrações feitas por ele mesmo e que compõem a narrativa do livro.

A decisão de entrar na procissão:

Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta a que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes. A minha altura, acima do normal, me tornava mais visível, destacando a minha arrogância, e facilitando a tarefa de chamar a atenção. A princípio me olhavam com espanto – me refiro à assistência, porque aqueles que eram da procissão se portavam diferentemente, eles eram os eleitos de Deus, os escolhidos, e formavam uma massa em movimento lento, contrastando em qualidade com a assistência imóvel; eram, portanto, praticamente, o único movimento em todo o imenso percurso da procissão, e esta situação de momento, naturalmente, exigia o monopólio da atenção geral, e uma presença perturbadora como era a minha deveria influir diferentemente na

procissão em movimento e na assistência. (CARVALHO, 1931, p.8/10).



*Padres vendados, crianças engomadas, pintadas e sujas de pó de arr
olhavam com espanto.*

82- Flávio de Carvalho.
Ilustração do livro.
Fonte: CARVALHO, 1931, p.09

Neste trecho do livro, Flávio descreve sua entrada triunfante na procissão. Na seqüência da narrativa, descreve sua decepção às reações dos fiéis até aquele momento, classificando-as como “curiosidade passiva”. Não contente e numa manobra tipicamente teatral, Flávio descreve como resolveu chamar mais a atenção de seu público:

Empreendi imediatamente uma série de ‘flirtis’, escolhendo entre outras 2 louras bonitas, 2 morenas bonitas e 2 feias de cada tipo. Procurei manter com as escolhidas um ‘flirt’ razoável, tanto quanto me era possível dentro de um ambiente que se tornara a cada instante mais hostil. Fui lentamente correspondido, principalmente pelas feias. Trocamos longas e voluptuosas mensagens, promessas fictícias, arrependimentos, enfim toda a costumada gama amorosa humana. A minha atitude era realmente provocadora. A assistência, até então passiva, começou a inquietar-se... (CARVALHO, 1931, p.13)



83- Flávio de Carvalho.
 Ilustração do livro
 Fonte: CARVALHO, 1931, p.15

A ira dos fiéis:

Olhei para 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 agarra, sacudo-me violentamente, desprendendo-me das garras. A emoção do momento se apoderava de mim cada vez mais, quando por detrás me arrancam o chapéu da cabeça. Viro-me instantaneamente, mas o personagem já tinha desaparecido. Via apenas um tumulto de braços, pernas e gente que continua a gritar ‘tira o chapéu’, conservando uma distância de 3 metros de mim. (CARVALHO, 1931, p.17)

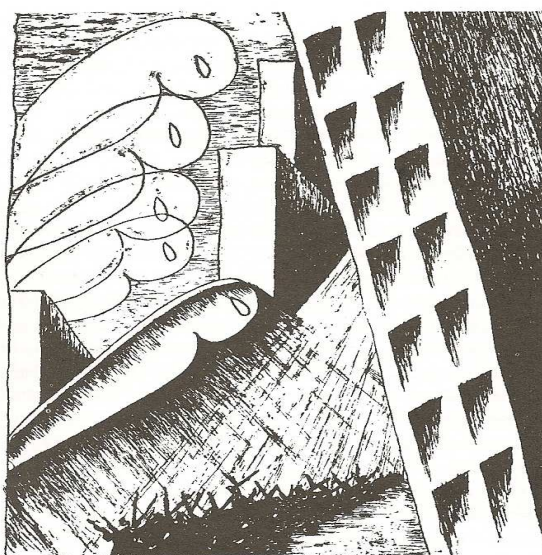
Neste trecho do livro Flávio relata como a ira foi tomando conta dos fiéis presentes na procissão. Como tentativa de acalmar a multidão, tentou estabelecer um diálogo com os mais exaltados, apelando para a inteligência: *“Abri meus braços num gesto patriarcal e patético e expliquei com doçura: ‘eu sou um contra mil’”*.

Seu raciocínio fracassou. Então resolveu continuar seu discurso num tom agressivo e humilhante: “Covardes...” “Mil contra um”, o que só piorou a situação, pois na seqüência alguém gritou ‘lincha...mata...mata’. *“Para ser preciso, creio que a timidez cessou no momento em que abandonei meu discurso, e a intensidade do ódio crescia à medida que eu aparentava recuar. O meu cerco era iminente; tinha de agir com rapidez e arriscar tudo, por detrás e pela frente.”*

A fuga e a perseguição dos fiéis:

O bote estava dado, acelerei consideravelmente, creio que derrubei ou atropeli algumas freiras. Na travessia da procissão, fui rápido em zig-zag, me lembro de ter empurrado com a mão uma mulher gorda que tinha botões nas costas e que não saía do caminho; a pressão dos botões me impressionou, pois nunca pude suportar essa moda. (CARVALHO, 1931, p.24)

Enquanto decidia apressadamente em qual lugar deveria procurar abrigo, os fiéis o perseguiram: *“Eles avançavam a passo de carga, confusos, uns atropelando os outros, os detrás sempre querendo avançar mais depressa que os da frente com gestos e demonstrando grande violência”.*

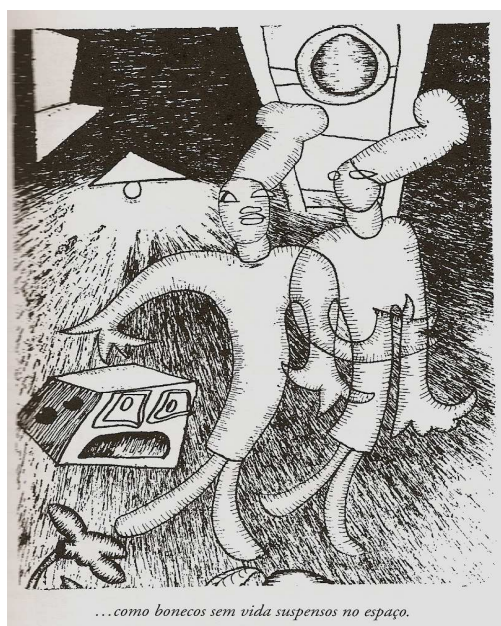


.. e os homens pareciam pigmeus sacudidos por uma força estranha.

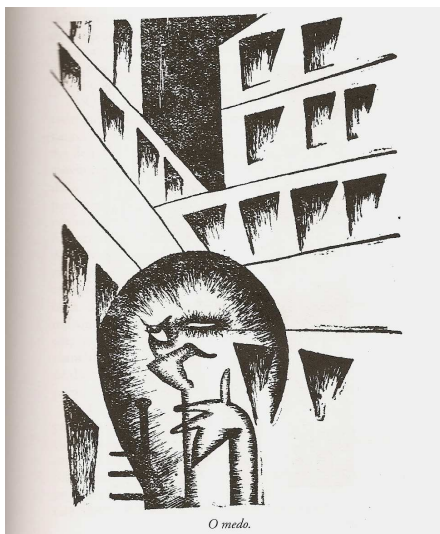


85- Flávio de Carvalho.
 Ilustração do livro
 Fonte: CARVALHO, 1931, p.33

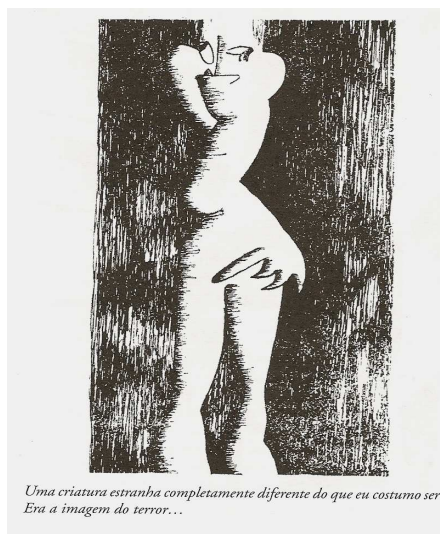
Flávio se refugiou na Leiteria Campo Belo na Rua São Bento, onde lá se escondeu num quarto nos fundos. As imagens a seguir mostram seu pavor ao ouvir os fiéis se aproximarem da leiteria e tentarem invadi-la, até a chegada da polícia que dispersou a multidão e o resgatou, levando para a delegacia.



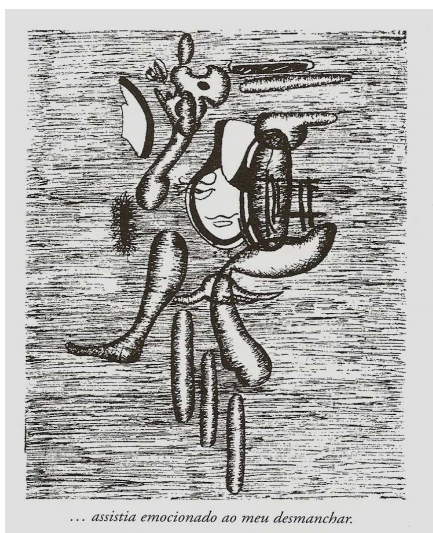
86- Flávio de Carvalho.
 Ilustração do livro
 Fonte: CARVALHO, 1931, p.35



87- Flávio de Carvalho.
Ilustração
Fonte: CARVALHO, 1931, p.37



88- Flávio de Carvalho
Ilustração
Fonte: CARVALHO, 1931, p. 39



89- Flávio de Carvalho.
Ilustração
Fonte: CARVALHO, 1931, p.41



90- Flávio de Carvalho
Ilustração
Fonte: CARVALHO, 1931, p. 43

Além dos desenhos, aparentemente infantis, revelarem o viés cômico da representação do episódio, eles constituem uma oscilação entre desenho figurativo, quando fazem referência à procissão e abstrato, quando se referem à representação do drama do artista. Esta tensão está presente em muitas produções pictóricas do artista, a melhor forma de representação do drama humano.

A característica que mais marca este conjunto de desenhos de Flávio é a

total falta de compromisso formal nos desenhos. Não vemos uma pretensão estilística de composição, nem de perspectiva ou mesmo no traço. Os desenhos parecem inacabados e as figuras parecem flutuar num espaço qualquer. Aqui o que interessa é a expressão do registro.

Assim como na proposta dadaísta, os desenhos realizados por Flávio no livro representam um protesto plástico em forma de sátira, a moralidade pública e religiosa sendo colocada em xeque através do humor, do deboche e da crítica estética.

Pode-se observar também, aquele ideal crítico e estético que Walter Benjamin observou no surrealismo quando defendeu no artigo “O Surrealismo como o último instantâneo da inteligência européia”.

Porque é na subversão da forma, na metáfora da imagem, na crítica a organicidade da obra como um processo sistemático que não dá conta do fragmentado, que a ação política se organiza e será capaz de modificar a “hegemonia intelectual da burguesia”. (BENJAMIN, 1994).

Benjamin acreditava na crítica estética como uma crítica política, subverter as formas tradicionais da literatura e das artes em geral era, para ele, uma manifestação política de contestação. Pode-se encontrar no viés satírico do livro um protesto estético do episódio causado por Flávio, no entanto, não se deve deixar de considerar que Flávio não foi um escritor e muito menos um pensador sistemático. Não tinha a pretensão, no campo da literatura, em romper com a linguagem acadêmica ou formal. O caráter experimental marca a proposta do relato e creio ser ele um prolongamento da experiência em si, seu registro.

Um registro que permite refletir sobre a dimensão política pretendida por Flávio na experiência, como ele mesmo sugere no livro *“A volúpia da forma produz no homem a ânsia de demolir e destruir desordenadamente”*.

Na segunda parte do livro, Flávio faz uma tentativa de análise da experiência a partir das teses baseadas nas teorias de Freud. Tentativa frustrada, uma vez que o próprio autor faz ressalva quanto a esta análise na contra capa do livro:

ADVERTÊNCIA – Todas as idéias 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'. (CARVALHO, 1931, p.2).

E de fato Flávio utilizou a explicação de uma análise psíquica quando foi levado pela polícia, assim definindo sua experiência: “uma experiência sobre a capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência das forças das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana.”.

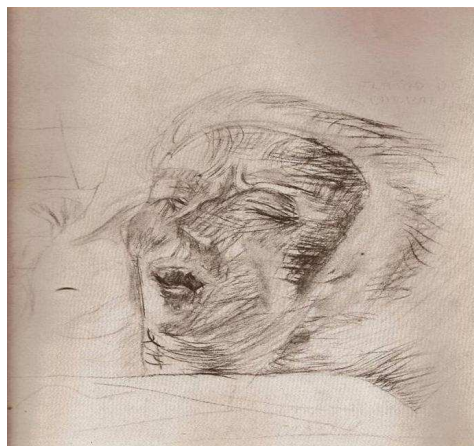
Parece, no entanto, que Flávio não estava muito interessado em alcançar uma base científica no livro ou uma explicação cabível para a psicologia da massa, mas registrar de forma satírica e estética, sua experiência. Uma forma de expressão estética que sai do uso dos espaços da cidade para o papel, da ritualização para a sua materialização.

Esta é uma característica do artista que rompe com as barreiras da cidade, com os limites dos espaços em que ocupa, com seu próprio drama de viver em uma sociedade moderna com todas as suas contradições e que materializa esta sua inquietação em forma de expressão estética, em papel e tinta.

Assim pode-se observar um artista que materializa sua expressão a partir da observação do mundo, do drama humano vivido, a essência de sua existência. É assim que pode-se, também, observar e analisar a representação dos últimos momentos de vida de sua mãe, quando o artista registrou sua agonia em forma de desenho. (Figuras 91 e 92)



91- Flávio de Carvalho. Série trágica I
Minha mãe morrendo, 1947
Carvão sobre papel, 69,9 x 51 cm
Museu de Arte Contemporânea da USP
Fonte: MATTAR, 1999, p. 31



92- Flávio de Carvalho, Série trágica V
Minha mãe morrendo, 1947
Carvão sobre papel, 68,4 x 51.3 cm
Museu de Arte Contemporânea da USP
Fonte: MATTAR, 1999, p. 33

Foi esta relação que Flávio construiu com o modernismo brasileiro. Sua inquietação extrapolou as perspectivas de um universo que se pretendia moderno, mas que não conseguiu romper com os limites entre arte e objeto e arte e mundo.

“Conhecer o que não conhecemos para argumentar a nossa velocidade de viver” é a experiência moderna de desejar o novo, o desconhecido e o transitório e de acreditar nela como algo que deva ser vivida, experimentada, algo que valha a pena, apesar dela trazer a sensação do “estranho e imensurável”. E que por isso mesmo, esta experiência se torna crítica, revolucionária, uma vez que é capaz de celebrar as conquistas da vida moderna e ao fazê-lo, perceber suas contradições, através de um exercício de liberdade e experimentação que fatalmente recairá num questionamento da sociedade moderna e de suas formas de representação. Flávio de Carvalho experimentou esta nova condição moderna de estar no mundo e por isso mesmo, foi, sem dúvida, o nosso grande vanguardista na década de 30. (BERMAN, 2007).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de atualização das artes no Brasil do início do século XX foi marcado por várias contradições e antagonismos gerados pelo desejo de atualização estética a partir da representação de uma visualidade brasileira e da apropriação do modelo estrangeiro.

O interesse pelas correntes estéticas da Europa para os modernistas se deu principalmente por seu caráter formal e por suas capacidades em responder às demandas locais, como foi o caso da sistematização que Mário de Andrade fez do expressionismo e do pós-cubismo francês.

Dentro deste contexto, Flávio de Carvalho se destacou por sua postura internacionalista e a singularidade de sua atuação pode ser verificada pela não convencionalidade e pelo caráter multifacetado de sua produção artística na década de 30.

Flávio não estava alinhado à orientação da temática social e local dos modernistas nos anos 30, mantendo sua produção artística mais alinhada às vanguardas históricas, no que se refere ao teor crítico, transgressor e universal.

Desta forma, a prática experimentalista de Flávio, por um lado apresenta uma inclinação expressionista observadas principalmente em sua produção pictórica e arquitetônica e por outro revela uma irreverência e uma conduta crítica, observadas em iniciativas como a criação do teatro experimental, de ações performáticas em espaços públicos, e na elaboração de um projeto que visava à construção de uma cidade para o homem nu, propostas estas que o aproximam da retórica crítica dadaísta e surrealista.

No entanto, a trajetória artística de Flávio de Carvalho marcada por um caráter experimental, evidencia por si só a fragilidade de “encaixá-lo” numa classificação estética definida, até porque o artista se interessava pelas três correntes artísticas mais radicais da Europa (expressionismo, surrealismo e dadaísmo) e a peculiaridade com que equalizou o caráter crítico destas

tendências estéticas fez dele um artista singular, dentro de um modernismo provinciano como o nosso.

O que caracteriza a importância da atuação de Flávio de Carvalho no cenário paulista na década de 30, no entanto, é a capacidade de apropriação de tais referências para propor uma renovação artística em São Paulo na década de 20 e 30, mais radical do que as que por aqui se processavam.

Tanto na pintura, como na Experiência nº 2 a evidencia de um caráter transgressor, não somente na apropriação de novas linguagens, mas também pela negação da circulação da obra no incipiente mercado das artes, corroboram esta intenção do artista.

A concepção artística de Flávio, marcada pela influência das estéticas dadaístas, surrealistas e expressionistas, que tinham como premissas chocar a opinião pública, caracterizam o vértice pelo qual o artista fez sua crítica à sociedade paulista, no âmbito político e cultural e o caminho encontrado por ele para sair das amarras institucionais e burocráticas pelas quais o modernismo se encaminhava na década de 30.

Sua postura experimentalista, seguramente o fez um vanguardista entre nós, mas há que se aprofundar a discussão em torno da relação de Flávio com as tendências mais radicais dos movimentos artísticos no Brasil que surgiram na década de 60 e 70 e que problematizavam justamente as relações da obra de arte no mercado e nas relações institucionais, a partir de ações performáticas como as de Flávio de Carvalho.

Neste sentido, este trabalho procurou apontar caminhos para que um estudo mais detalhado sobre sua arte de ação e sua influência nos movimentos surgidos na década de 60 e 70 possam elucidar o entendimento de sua obra e sua contribuição para a cena artística brasileira do século XX.

LOCAIS DE PESQUISA

AESP - Arquivo do Estado de São Paulo.

AMDDL - Arquivo Metropolitano da Arquidiocese de São Paulo – “Dom Duarte Leopoldo e Silva”. Arquivo.

BMA - Biblioteca Mário de Andrade – Sala Sérgio Milliet / pasta Flávio de Carvalho.

CEDAE - Centro de Documentação Alexandre Eulálio da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Arquivo de Flávio de Carvalho

CEDEM – Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista - UNESP.

ECA/USP – Escola de comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Biblioteca. FAU/USP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Biblioteca.

FBSP - Fundação Bienal de São Paulo.

IEB/USP - Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Biblioteca.

FONTES

DOCUMENTOS

1. Obras e textos de Flávio de Carvalho

Uma tese curiosa: a cidade do homem nu, Diário da Noite, São Paulo, 19/07/1930, reproduzido In MATTAR, Denise. São Paulo: FAAP/ Petrobrás, 1999. Catálogo da exposição “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, 1999.

O que é a arquitetura. Revista Novidade Literária, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1930, reproduzido In DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho – A volúpia da forma*. São Paulo, Edições K / MWM Motores, 1984.

Palco, Tela e picadeiro – diretor de cena: Piolim, Homem do Povo, São Paulo, 31/03/1931, reproduzido In MATTAR, Denise. São Paulo: FAAP/ Petrobrás, 1999. Catálogo da exposição “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, 1999.

1º de maio, a máquina e o asceta sinistro. Diário da Noite, São Paulo, 4 de maio de 1932, p. 2. Arquivo do Estado de São Paulo.

A única arte que presta é a arte anormal, Diário de São Paulo, São Paulo, 24/09/1936, reproduzido In MATTAR, Denise. São Paulo: FAAP/ Petrobrás, 1999. Catálogo da exposição “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, 1999.

Texto de abertura publicado no Catálogo do 1º Salão de Maio, 1937, Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

O aspecto psicológico e mórbido da arte moderna. Diário de São Paulo, São Paulo, 22/07/1937, reproduzido In MATTAR, Denise. São Paulo: FAAP/ Petrobrás, 1999. Catálogo da exposição “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, 1999.

Experiência nº 2: uma possível teoria e uma experiência, São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

A origem animal de Deus – O Bailado do Deus morto, São Paulo. Difusão Européia do Livro, 1973.

2. Fontes sobre o artista e sua obra

CANONGIA, Lígia. *O artista plástico Flávio de Carvalho*. São Paulo: Faculdade Armando Álvares Penteado/FAAP/ Petrobrás, 1999. Catálogo da exposição “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, 1999.

DAHER, Luiz Carlos. *Aspectos expressionistas da obra de Flávio de Carvalho*. São Paulo: Faculdade Armando Álvares Penteado/FAAP/ Petrobrás, 1999. Catálogo da exposição “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. *Flávio de Carvalho: questões sobre sua arte de ação*. São Paulo: Faculdade Armando Álvares Penteado/FAAP/ Petrobrás, 1999. Catálogo da exposição “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, 1999.

RIBEIRO, Maria Izabel B. *Flávio de Carvalho: os porões dos museus*. São Paulo: Faculdade Armando Álvares Penteado/FAAP/ Petrobrás, 1999. Catálogo da exposição “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, 1999.

FREITAS, Valeska. *Flávio de Carvalho, leitor dos gráficos da cultura*. São Paulo: Faculdade Armando Álvares Penteado/FAAP/ Petrobrás, 1999. Catálogo da exposição “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, 1999.

ZANINI, Walter. *Introdução a Flávio de Carvalho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/IBM. Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo- Sala Especial *Flávio de Carvalho*, 1983.

LEITE, Rui Moreira. *O artista plástico Flávio de Carvalho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/IBM. Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo- Sala Especial *Flávio de Carvalho*, 1983.

_____. *O arquiteto Flávio de Carvalho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/IBM. Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo - Sala Especial *Flávio de Carvalho*, 1983.

FREITAS, Nelson. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/IBM. Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo- Sala Especial *Flávio de Carvalho*, 1983.

SANGIRARDI, Junior. *Flávio 1 2 3 – Louco Lunático Infantil*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/IBM. Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo- Sala Especial *Flávio de Carvalho*, 1983.

2.2. Artigos de Jornais e revistas

ANDRADE, Mário. Flávio de Carvalho. Diário de São Paulo, São Paulo, 4 ago.1934, reproduzido In LEITE, Rui, *Flávio de Carvalho (1899 – 1973): entre a experiência e a experimentação*. Tese de doutorado em arte, Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, 1994.

GOIA, Mario. Casa modernista tem estado precário e Vila em SP ganha novo paisagismo, mas não está protegida legalmente, Folha de São Paulo, São Paulo, 16/10/2007, Folha Ilustrada, p. E-3.

KNESSE, Eduardo. *Flávio de Carvalho, por ele mesmo I*, Folha de São Paulo, São Paulo, 27 de julho de 1975. 6º Caderno – Folha Ilustrada/Artes visuais.

KOK, Svend. *O Manifesto Comunista de Luiz Carlos Prestes*, Jornal “O Legionário”, São Paulo, 29/06/1930, Nº 60, p.3. Arquivo Metropolitano da Arquidiocese de São Paulo.

Homem livre. São Paulo, 03 de junho de 1933, Ano 1, nº 2 e 02 de julho de 1933, Ano 1, nº 6.

Matéria não assinada. *Sobre a coroação no Rio de Janeiro da Padroeira do Brasil*, Jornal “O Legionário”, São Paulo, 14/06/1931, nº 81, Arquivo Metropolitano da Arquidiocese de São Paulo

Matéria não assinada. *A Burguesia paulistana patrocina uma exposição de arte revolucionária e comunista*, Jornal “O legionário”, São Paulo, 13 de junho de 1937. Arquivo Metropolitano da Arquidiocese de São Paulo.

Matéria não assinada. *Sobre a Procissão de Corpus Christi*, Jornal “O Legionário”, São Paulo, 14/06/1931, Nº 81, Arquivo Metropolitano da Arquidiocese de São Paulo.

SOUZA, José Pedro Galvão. *Propaganda comunista*, Jornal “O Legionário”, São Paulo, 14/12/1930, Nº 70. Arquivo Metropolitano da Arquidiocese de São Paulo.

2.3. Dissertações e teses

DAHER, Luis Carlos. *Arquitetura e Expressionismo: notas sobre a estética do Projeto expressionista, o modernismo e Flávio de Carvalho*. Dissertação de mestrado em arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1979.

FREITAS, Valeska. *Dialética da moda: a máquina experimental de Flávio de Carvalho*. Dissertação de mestrado em teoria literária, Universidade Federal de Santa Catarina, 1997.

LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho (1899 – 1973): entre a experiência e a experimentação*. Tese de doutorado em arte, Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, 1994.

3. Fontes sobre o modernismo brasileiro

AMARAL, Aracy. *A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Pinacoteca do Estado e Fundação José e Paulina Nemirovsky, 2005. Catálogo da exposição “Mestres do modernismo”, 2005.

ANDRADE, Mário. *O Movimento modernista*, 1942. Reproduzido In: Catálogo Mestres do Modernismo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Fundação José e Paulina Nemirovsky e Pinacoteca do Estado, 2005.

ANDRADE, Oswald, *Manifesto Antropofágico*, 1928. Reproduzido In Catálogo Mestres do Modernismo, SP: Imprensa Oficial do Estado: Pinacoteca do Estado e Fundação: Fundação José e Paulina Nemirovsky, 2005.

BRITO, Ronaldo. *O trauma do moderno*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Pinacoteca do Estado e Fundação José e Paulina Nemirovsky, 2005. Catálogo da exposição “Mestres do modernismo”, 2005.

Caderno História de Pintura no Brasil. *Modernismo: anos heróicos; Desdobramentos; Abstracionismo; Anos 60: a volta à figura e Do conceitual à arte contemporâneo*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, nº 3,4,5,e 6, 1993.

CHAIA. Miguel. *As dimensões urbana e industrial na pintura figurativa paulista*. São Paulo. Catálogo da exposição de mesmo nome, 1981.

CHIARELLI, Tadeu. *O tempo em suspensão: presença, ressonâncias da pintura metafísica e do novecento italiano na arte da Argentina, Brasil e Uruguai*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2003. Catálogo da Exposição “Novecento Sudamericano”, realizada entre 30 de agosto a 05 de outubro de 2003.

4. Fontes diversas

AGUILAR, Nelson. *Arte século XIX*, Mostra do redescobrimento, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. Catálogo da Exposição “A arte do século XIX” da Mostra do Redescobrimento, realizada de 23 de abril a 07 de setembro de 2000.

ARAÚJO, Gil Virginia. *Quando as fotografias se transformam em atitude*. Texto apresentado no Congresso de “Arte e Tecnologia” em Brasília, realizado em junho de 2003, junto à ANPAP, 2003.

LIMA, Gláucia. A. R. *Filmar o mundo, projetar São Paulo: crônicas de viagem de Antonio de Alcântara Machado /1925-1935*. Dissertação de mestrado em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

MARINS, Paulo C. G. *O parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista*. Anais do Museu Paulista, ano/vol 6/7, número 007, São Paulo, Brasil.

OSWALD, Andrade. *Em prol de uma Pintura Nacional*, In Boaventura, Maria Eugenia (org.), *Obras completas - Estética e Política*, São Paulo: Globo, 1992.

PAOLI, Maria Célia. “Memória, História e Cidadania: O direito ao passado” In *O direito à memória, Patrimônio, História e Cidadania*, São Paulo: Secretaria Municipal da cultura, Departamento do Patrimônio. DPH/SMC, 1991.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *A Natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado* In Revista USP, São Paulo, nº 58, junho/agosto de 2003.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy, A. *Arte para quê? A apresentação social na arte brasileira entre 1930-70*. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE, Mário. “O artista e o artesão” In *O Baile das quatro artes*, São Paulo: Martins Fontes, 3ª edição, 1975

ANDRADE, Mário. Carta de 16 de junho de 1923. Reproduzido In AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*, São Paulo: Editora 34/EDUSP, 2003

ARANTES, Antonio A. *Paisagens Paulistanas: Transformações do espaço urbano*, Campinas: UNICAMP/ São Paulo: IMESP, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Guia da História da Arte*, Lisboa: Estampa, 1994.

AVANCINI, José Augusto, “Expressionismo, Nacionalismo e consolidação do projeto modernista” In *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. RS: Editora da UFRGS, 1998.

BAITELO. J. Norval. *Dada-Berlim: des/montagem*. São Paulo: Annablume, 1993.

_____. “As desimportâncias do modernismo brasileiro” In BASTAZIN, Vera (org). *A semana de arte moderna: desdobramentos/1922-1992*, São Paulo: Educa, 1992.

BATCHELOR, David, “Essa liberdade e essa ordem: A arte na França após a primeira guerra mundial e no entre guerras”. (et alii) In BRIONY, Fer (et al), *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*, São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1998.

BAUDELAIER, Charles. “O Pintor da vida moderna” In: Coelho, Teixeira (org.) *A modernidade de Baudelaire*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

BELLUZZO, Ana Maria M. *Modernidade e Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial / UNESP, 1990.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”, In: *Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, In *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “Surrealismo – O último instantâneo da inteligência européia” In *Magia e Técnica, Arte e Política* São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “Sobre o Conceito de História” In *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “O caráter destrutivo” In *Rua de mão única*, São Paulo:

Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall, *Tudo o que é sólido se desmancha no ar – A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLAKE, Nigel e **FRASCINA**, Francis et alii. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, Brasília, 1977.

BORIS, Fausto. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp / FTD, 1995.

BOURDIEU, Pierre. “Institucionalização da anomia” In *O poder simbólico*. Lisboa: Ed. Difel, 1989.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*, Coleção Movimentos da Arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BRIONY, Fer, “Surrealismo, mito e psicanálise” In BRIONY, Fer (et al), *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*, São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1998

CANDIDO, Antonio, “A revolução de 1930 e a cultura” In *A Educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: Editora Ática, 1987.

CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

CHIARELLI, Tadeu. *Às margens do modernismo*. In: Aguilar, Nelson (org.) *Bienal Brasil Sec. XX*, 1994.

_____. *Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis – SC: Letras Contemporâneas, 2007.

COELHO, Teixeira (org.). *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

COUTO, Maria de Fátima M. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho – A volúpia da forma*. São Paulo, Edições K / MWM Motores, 1984.

FABRIS, Annateresa. “Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro”. In: *Modernidade e modernismo no Brasil*, Campinas: Mercado de Letras, 1994.

_____. *Modernismo: nacionalismo e engajamento*. In: Aguilar, Nelson (org.) *Bienal Brasil Sec. XX*,. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

_____. “Estratégias modernistas” In BASTAZIN Vera (org). *A semana de arte moderna: desdobramentos/ 1992-1992*, São Paulo: Educa, 1992.

_____. “Arte moderna: algumas considerações”, In FABRIS, Annateresa e ZIMMERMANN, Silvana. *Arte moderna: bibliografia comentada*. São Paulo: Experimento, 2001.

FERRAZ, Geraldo. *Depois de Tudo*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

GREENBERG, Clement. “Pintura Moderna”, In: *Arte e Cultura: ensaios críticos*, SP: Ática, 1996.

JORDÃO, Carlos Eduardo. *Um capítulo da história da modernidade estética – debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998.

LAFETÁ, João Luiz. *1930 A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec / Edusp, 1995.

LÖWY, Michael. “Uma leitura das teses ‘sobre o conceito de história’ de Walter Benjamin”, in *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MICELI, Sergio, *Intelectuais e Classe dirigente no Brasil (1920-1940)*, São Paulo e Rio de Janeiro: Difel / Difusão Editorial, 1979.

MORAES, Antonio Carlos R. *Flávio de Carvalho: O performático precoce*, São Paulo: Brasiliense, 1986.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Poética em Trânsito: Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000.

PATETTA, Luciano. “Considerações sobre o ecletismo na Europa” In FABRIS, Annateresa. (org). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: NOBEL/EDUSP, 1987.

PERRY, Gill. “O primitivismo e o ‘moderno’” In: *Primitivismo, Cubismo, Abstração, Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

ROLNIK, Raquel, *O que é cidade*, São Paulo: Brasiliense, 2004.

ROLNIK, Raquel, *São Paulo*, São Paulo: Publifolha, 2003.

SANTIAGO, Silviano. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, In: *Nas Malhas das Letras*. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

SARLO, Beatriz. “Um olhar político em defesa do partidarismo na arte” In *Paisagens Imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*, São Paulo: Edusp, 1997

SCHWARCZ, Mortiz, Lilia. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo – sociedade e cultura nos freementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: *O Comedor de Emoções*. Campinas: Brasiliense / Unicamp, 1994.

TOLEDO, Benedito de Lima. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac & Naify/Duas Cidades, 3ª ed ver. e ampl., 2004.

WILLIAMS, Raymond. “Conceitos Básicos”, In *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 30 e 40 – o grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel / Edusp, 1973.

ZILIO, Carlos, “A questão política no modernismo”. In: FABRIS, A.(org) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.