



FLAVIO
DE CARVALHO
NO BRASIL
MODERNISTA
A REVOLUÇÃO

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam:

**FLAVIO
DE CARVALHO**

A revolução modernista no Brasil

The Ministry of Culture and Banco do Brasil present the exposition “Flavio de Carvalho, a revolução Modernista no Brasil” (Flavio de Carvalho, the Modernist Revolution in Brazil). In the year in which the Modern Art Week of 22 completes 90 years, this showing brings works of this restless-spirited artist, who transited in various fields of modern art.

In spite of not having directly taken part in the week, for he was still in Europe, Flávio de Carvalho blended into the group of modernists when he arrived in Brazil, becoming one of the main disseminators of the group’s esthetics. The unprecedented installation of this exposition joins Flavio’s works to present-day technological resources, paying a tribute to Flavio’s avant-garde spirit and allowing the visitors to interact with his ideas and convictions.

With this exposition, Centro Cultural Banco do Brasil reassures its commitment to spread culture, offering the visitors an opportunity to get to know works of this important artist, which belong, mostly, to inaccessible private collections.

Centro Cultural Banco do Brasil

O Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam a exposição “Flavio de Carvalho, a revolução Modernista no Brasil”. No ano em que se completam os 90 anos da Semana de Arte Moderna de 22, a mostra traz obras deste artista de espírito inquieto que transitou em vários campos da arte moderna.

Apesar de não ter participado diretamente da Semana, pois ainda estava na Europa, Flávio de Carvalho se incorporou ao grupo de modernistas em sua chegada ao Brasil, tornando-se um dos principais propagadores da estética do grupo. A montagem inédita da exposição alia o suporte das obras a recursos tecnológicos atuais, prestando uma homenagem ao espírito vanguardista de Flávio e possibilitando que o público interaja com ideias e convicções dele.

Com esta exposição, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma seu compromisso de democratizar o acesso à cultura, oferecendo ao público a oportunidade de conhecer obras deste importante artista brasileiro que são pertencentes, em sua maioria, a coleções particulares e inacessíveis.

Centro Cultural Banco do Brasil

ÍNDICE

FLAVIO DE CARVALHO 15

As experiências performáticas 21

Flavio, artista plástico 29

Salão de Maio 1937/1939 35

Clube dos Artistas Modernos (Cam) Teatro de Experiências 39

O novo homem, o homem nu 47

Outros Flavios 51

IMAGENS 52

Flavio, artista plástico 55

Série trágica 108

Gravuras 117

Louças/objetos 125

As experiências performáticas 127

Dialética da moda 131

Futebol 133

O novo homem, o homem nu 141

CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS (CAM)

TEATRO DE EXPERIÊNCIAS 151

O mês das crianças e dos loucos de 1933 - *RAQUEL AMIN* 161

Osório cesar e a exposição do cam em 1933 - *MARIA HELOISA C. TOLEDO FERRAZ* 171

Ioitiro Akaba 177

Aurora Cursino 188

CRONOLOGIA 202

FLAVIO DE CARVALHO

THE MODERNIST REVOLUTION IN BRAZIL 207

Créditos 220

A arte na sua forma
limite (tomando o sentido
matemático de limite)
é a que mais necessita dessa
Morbidez da alma e dessa
Pureza do pensamento;
intuitiva ou especulativa,
ela tende sempre a essas
direções, e pode-se concluir
com segurança que a arte
que não atinge os domínios
da Morbidez e da Pureza
mal merece
o nome de arte.

FLAVIO DE CARVALHO

curadoria e texto
Luzia Portinari Greggio

“[...] o que o homem tem de mais profundo e interessante, ou pertence aos domínios puros do pensamento [,] ou provém desse mundo mórbido escondido. A arte na sua forma limite (tomando o sentido matemático de limite) é a que mais necessita dessa Morbidez da alma e dessa Pureza do pensamento; intuitiva ou especulativa, ela tende sempre a essas direções, e pode-se concluir com segurança que a arte que não atinge os domínios da Morbidez e da Pureza mal merece o nome de arte.”¹

Arquiteto, calculista, engenheiro, urbanista, pintor, desenhista, escultor, teatrólogo, cenógrafo, músico, radialista, jornalista, etnólogo e antropólogo amador, iconoclasta ou também o “revolucionário romântico”, como o chamou, ironicamente com muito humor, o arquiteto Le Corbusier.

¹ CARVALHO, Flávio de - “A única arte que presta é a arte anormal” - Diário de S. Paulo. São Paulo, 24 Set. 1936

² MATTAR, Denise – “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, Rio de Janeiro, CCCB, 1999

Que outros títulos e definições caberiam para este perfeito agitador cultural, o “*enfant terrible*” que tumultuou o cenário artístico de São Paulo e do Brasil nas décadas de 30 a 50 do século passado? Flavio de Carvalho era portador de uma vasta e conturbada erudição, que abrangia sua formação em ciências exatas de engenheiro/arquiteto e invadia áreas de cultura e ciências sociais, como antropologia, psicologia, filosofia e artes. Era acima de tudo um visionário utópico e um homem que adorava a polêmica e os holofotes, para muitos o primeiro performer brasileiro com sua “experiência Nº 2” em 1931.

Da coerência da lógica cartesiana e a rigidez dos cálculos matemáticos ao aparente caos das emoções das suas incursões no mundo das artes, Flávio foi - quase - um protótipo do seu moderno homem nu, despido de preconceitos burgueses, livre dos condicionantes da igreja, sem tabus, sem Deus e sem matrimônio - mas, ao contrário do seu modelo, com propriedades.



“Muito bem relacionado com a imprensa, e sabendo transformar cada ação num acontecimento, sua atuação gerou uma [...] quantidade de textos e material iconográfico”² imensa.

Por meio de seus prolixos textos, às vezes ingênuos e simplistas, mas impregnados de certa erudição, o atormentado artista produziu uma densa e instigante obra. Como arquiteto, deixou quase que apenas projetos, alguns audaciosos para a época, outros apenas bizarros. Nesta área de sua profissão formal, foi acima de tudo incompreendido e renegado. Participou de dezenas de concursos e conseguiu executar apenas duas

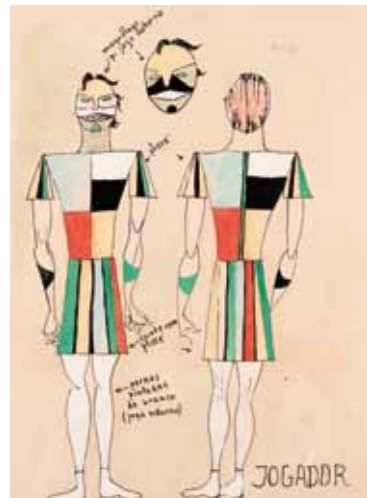
obras, ambas financiadas por ele mesmo. Uma foi a casa em sua fazenda em Valinhos, no interior de São Paulo, e a outra, um grupo de 17 casas em uma vila (America) na esquina da Alameda Lorena com a Rua Ministro Rocha Azevedo, no bairro dos Jardins na capital paulista. Flávio alugava essas casas e também viveu em uma delas por algum tempo.

Como artista plástico, alternando entre o expressionismo e o surrealismo, além de seus eventos dadaístas, deixou uma obra inquietante e perturbadora, de inigualável beleza; evidentemente não anormal, mas às vezes mórbida e com uma pureza quase matemática. A sua obra é preponderantemente figurativista, com uma predominância de retratos nos quais Flávio procurava desvendar a “psicologia” do retratado, além de muitas figuras de mulheres, nus, e eventualmente, oníricas paisagens noturnas.

“É um sentimental, um romântico obsoleto e ingenuo”

de seu romantismo

Jogador, guache s/ papel, 67x48, 1972, coleção Marta e Paulo Kuczynski, SP



Cenário, figurinos e máscaras para o Bailado de Deus Morto, 1933, coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP

Série Trágica - Minha mãe morrendo, ed. Edart 1967



Manchete Press



Destinado pela família a uma regrada vida de engenheiro e fazendeiro, iniciou sua vida profissional como calculista no escritório de Ramos de Azevedo. Durou pouco esta pacata atuação, pois logo se aborreceu com a rotina: rebelou-se contra as deficiências dos arquitetos, gerando discussões, e contra a enfadonha missão de viabilizar construções cuja estética ele deplorava.

Flávio Rezende de Carvalho, filho de abastada família de fazendeiros, legítimos “barões de café”, orgulhava-se de sua estirpe e fazia questão de evidenciar uma genealogia “aristocrática” e possivelmente inverossímil que incluía santos, reis e rainhas.³ Era uma marca de suas contradições, presentes em quase tudo o que fazia ou escrevia.

A partir dos 12 anos, Flávio viveu na França e na Inglaterra em internatos longe da família, os quais ele mais tarde chamou de “ilhas-reformatórios”. Sem dúvida, a sua infância transparece em todas as suas experiências, suas bravatas, sua iconoclastia e sua vida escandalosa e irreverente, de contestador e rupturista.

“O isolamento leva a uma superestimação de si mesmo e cria uma fobia de contato com outros mundos, considerados ‘selvagens’. Bem comportado



Auto-retrato, acervo MAM-SP

dentro de sua ilha, o inglês, lá fora, dá asas ao seu recalque secular: é violento, conquistador, dominador; o mundo ‘selvagem’ é o seu ponto de apoio, o fetiche próprio à sublimação de todo sonho de liberdade acalentado e reprimido na ilha-reformatório.”⁴

Mas esta longa estadia na Europa tornou possível um encontro decisivo com as vanguardas, num ambiente sócio-cultural em plena ebulição, prenunciando grandes transformações políticas e econômicas. Processos de urbanização e industrialização violentos, avanços tecnológicos inimagináveis, Darwin e as teorias de Freud desestabilizaram conceitos e padrões vigentes. Os trabalhos de ciências emergentes, de sociólogos, antropólogos e etnólogos como Durkheim, James Frazer e Bronislaw Malinowski; os movimentos de vanguarda - o dadaísmo, o futurismo, o surrealismo, o expressionismo alemão e a Bauhaus produziram uma forte e decisiva influência que iria envolver toda a vida e obra de Flávio.

“Flávio Rezende de Carvalho é um dos maiores pintores brasileiros vivos; sua escola, o expressionismo, mas não é o expressionismo de mensagem da pioneira Kate Kollwitz, nem o expressionismo formal e cromático dos alemães e franceses que a sucederam; o de Flávio é o expressionismo inspirado no anarquismo dos futuristas, pois foi o futurismo de Marinetti, diretamente importado da Itália que deu vida ao movimento de arte moderna em São Paulo, em 1922.”⁵

³ Santa Isabel, rainha de Portugal, Roderico, rei visigodo da Espanha e Tiradentes. (citado por MORAES, Antonio Carlos Robert – “Flávio de Carvalho – performático precoce”, São Paulo, Brasiliense, s/d)

⁴ CARVALHO, Flávio de – “Os ossos do mundo” pg. 49

⁵ MARANCA, Paolo – “A má sala do bom Flávio na XI Bienal de São Paulo” – São Paulo, Última Hora, 27/9/71



“Infelizmente, [...] as várias gerações da crítica modernista vêm valorizando apenas os registros materiais de sua passagem pelo circuito brasileiro - a pintura, o desenho, certos feitos arquitetônicos -, esquecendo ou procurando esquecer que muitas vezes o que mais interessa na produção de Carvalho não é o produto final de seu processo criativo (em alguns momentos magistral, como a série de desenhos Minha Mãe Morrendo), mas cada atitude tomada pelo artista para se relacionar com os mistérios do mundo.”⁶

AS EXPERIÊNCIAS PERFORMÁTICAS

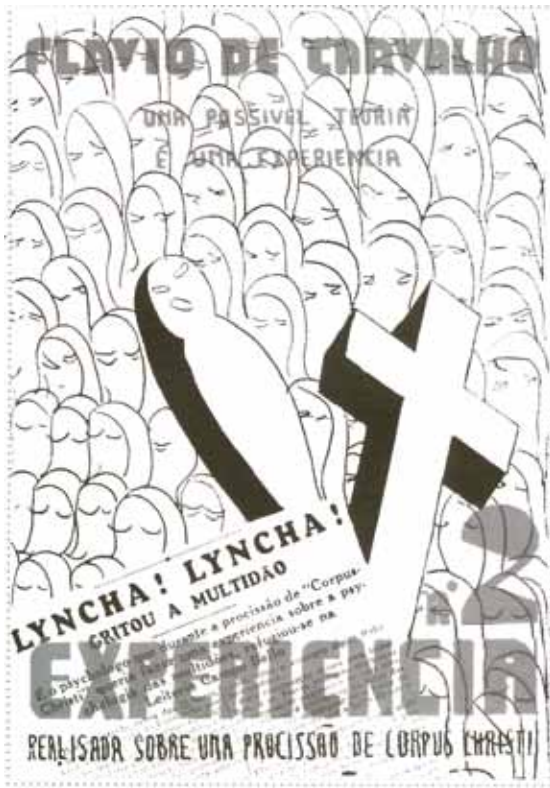
⁶ CHIARELLI, Tadeu. Às margens do modernismo. In: Arte internacional brasileira. São Paulo, Lemos, 1999. pg. 47-59.

New Look - Camisas originais, 1956, coleção James Lisboa, SP

O primeiro livro de Flávio sobre “A experiência Nº 2”⁷ relata o que tem sido considerada como a primeira performance ou happening de que se tem notícia. Embora ainda não fossem empregados estes nomes, já existiam as premissas básicas das performances que são consideradas pioneiras na década de 60.⁸

A experiência Nº 2 aconteceu em 1931, na procissão de Corpus Christi⁹. Essa procissão é a mais importante da Igreja católica, pois representa o próprio Senhor saindo às ruas para abençoar as pessoas. Por isso é exigido dos fiéis um comportamento que exprima um imenso respeito, além da observação de rígidas regras de conduta. Assim, na passagem da procissão, os fiéis deveriam tirar o chapéu em sinal de veneração; além disso, ela não poderia jamais ser interrompida ou obstruída. Isto era rigorosamente observado em São Paulo nas primeiras décadas do século passado, uma cidade cuja população era predominantemente católica (e pode-se dizer que até carola). Pois neste ambiente Flávio resolveu fazer sua experiência Nº 2, isto é, afrontar a procissão e seus seguidores, invadindo-a na direção contrária, com chapéu

Experiência nº2 Procissão de Corpus Christi



Capa do livro “Experiência nº 2”, Ed. Irmãos Ferraz, 1921

⁷ SANGIRARDI JR. “Flávio de Carvalho, o revolucionário romântico” Rio de Janeiro, Philobiblion, 1985 - Sangirardi Junior conta que Flávio – que nunca mencionava a sua “Experiência no. 1” - finalmente revelou-a. Teria acontecido na fazenda de alguém da família e consistiu em fingir que estava se afogando, gritando muito por socorro. Mas, por motivos que Flávio não explicou, não tinha dado certo. Sangirardi percebeu que Flávio evitava falar desta primeira experiência e arremata afirmando que talvez só Freud explicasse aquela reação de Flávio. Desta história fica a pergunta: se Flávio não gostava de mencionar esta tal experiência no. 1, por que não a tinha simplesmente eliminado, renumerando as posteriores?

⁸ Restringindo-se às definições existentes, uma “performance” combina elementos de teatro, música e artes visuais sem participação do público: portanto, é um evento totalmente planejado e sem imprevisibilidade ou improvisações. Eventos com estas características são encontrados ao longo da história da arte e especialmente no início do século XX, nos movimentos dadaístas, futuristas, etc. O termo foi usado, no entanto, apenas na década de 60 pelo Grupo Fluxus. São consideradas pioneiras e conceitualmente assim definidas as “performances” de Georges Maciunas (1931-1978) e Joseph Beuys (1921-1986), ou mesmo a de John Cage com seu “evento” Theater Piece # 1 em 1952.

⁹ Dia 8 de junho, na esquina da Rua Direita com a Praça Patriarca em São Paulo

¹⁰ CARVALHO, Flávio de – “Experiência No. 02 - Realizada Sobre uma Procissão de Corpus Christi” – São Paulo, Ed. Nau, 2001

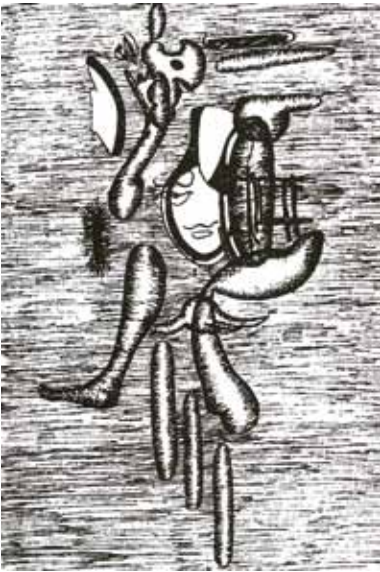


Ilustrações do livro “Experiência nº 2”, Ed. Irmãos Ferraz, 1921

na cabeça e provavelmente resmungando frases ou palavras anticlericais. A reação foi imediata e num crescendo até o momento que exigiu uma retirada estratégica de Flávio, que foi obrigado a refugiar-se para não ser agredido pelos fiéis que o ameaçavam, vorazes e indignados, gritando: ‘Lincha! Lincha! Matal!’.

“Abri meus braços num gesto patriarcal e patético e expliquei com doçura: ‘Eu sou um contra mil’ [...] O meu apelo de raciocínio tinha fracassado por completo. A massa tinha reagido pela emotividade ancestral!”

No livro em que relata a sua “Experiência Nº 2”, Flávio faz um exame minucioso das reações das pessoas individualmente e as transformações do comportamento coletivo, da “massa”. Utiliza para esta análise os conceitos de Freud em “Totem e tabu” e do antropólogo inglês James Frazer no seu livro “O ramo dourado”. Essas duas obras são recorrentes em vários momentos de Flávio, desde a sua peça “O deus morto” até a sua “Cidade do homem nu”, entre outros.



Ilustrações para o livro “Experiência n.2”, São Paulo, Irmãos Ferraz, 1921

A experiência Nº 3 foi precedida por longas reflexões envolvendo as preocupações de Flávio, como arquiteto e urbanista, com o habitat do homem: sua cidade, sua casa e, por último, suas vestes.

A década de 50 já conhecia surtos de rebeldia, principalmente dos homens, em relação aos rígidos padrões ditados pela moda no século 20. É a época do movimento beatnik, dos jovens rebeldes sem causa, de James Dean, Elvis Presley e os existencialistas franceses. Mas no cotidiano formal, a rigidez da moda persistia. Flávio rebelou-se contra a ditadura dos costumes que obrigava o homem nos trópicos a vestir-se como se fosse enfrentar neve ou baixas temperaturas.

Durante meses, publicou no jornal “Diário de São Paulo” uma série de 39 artigos, fartamente ilustrados, tratando da história e da evolução da moda sob o título “A moda novo homem”, que ele pretendia publicar com o nome de “A dialética da moda”.

Experiência nº3 O New Look

Flávio distinguia na história da humanidade uma sucessão de épocas de apogeu e épocas de crise e depressão. Para cada tipo de época, correspondiam determinados padrões específicos. Às épocas de apogeu corresponderiam manifestações curvilíneas com cores vivas e alegres, com curvas impregnadas de sensualidade, fecundantes. Para as épocas de luto e crise corresponderia um padrão de formas de retas paralelas, de cores sóbrias e mo-

nocromáticas, antifecundantes. Para Flávio, estes padrões são encontrados na história e envolvem a arquitetura, a escultura, a pintura e naturalmente, a moda. Esta série de artigos culminou na idealização de um novo traje, próprio para o homem dos trópicos, o habitante da “cidade do homem nu”: o homem despido de preconceitos e tabus; mais leve, mais “ventilado” e, portanto, mais higiênico e saudável. Para mostrar sua viabilidade e suas qualidades idealizou um desfile pelas ruas de São Paulo com o novo traje, que chamou de New Look¹¹.

Para esta experiência, Flávio elaborou, com a ajuda de Maria Ferrara, figurinista do Balé IV Centenário, um conjunto

formado por uma saia plissada acima dos joelhos¹², blusão, meia arrastão (emprestada pela atriz Maria Della Costa) e sandália de couro cru, além de um chapéu esvoaçante. Inicialmente o traje tinha armações de arame para que o tecido não entrasse em contato com a pele. Este sistema não deu certo e foi retirado do modelo final. Para garantir a ventilação e evaporação do suor, foram feitos cortes especiais, principalmente debaixo dos braços. Além disso, foi usado também um tecido especial, recém lançado nos EUA e especialmente importado para a confecção do traje.

Nos longos meses de planejamento, Flávio deu inúmeras entrevistas quando exaustivamente explicava as razões do lançamento do traje. A ideia inicial seria a de formar uma grande passeata com inúmeros integrantes vestindo o novo traje. Muitos amigos e personalidades já tinham se comprometido: Assis



¹¹ New Look foi o nome dado por uma revista de moda para a coleção de Dior em 1947, logo após o término da guerra.

¹² Aparentemente semelhante àquelas usadas pelos antigos egípcios e romanos a também ao kilt escocês.

¹³ J. TOLEDO, “Flávio de Carvalho, o comedor de emoções”, São Paulo, Brasiliense - UNICAMP, 1994, pg. 511

Chateaubriand, Clovis Graciano, Eleazar de Carvalho, Túlio de Lemos, Joaquim Pinto Nazário, entre outros. O cortejo seria “*aberto por dois vagabundos de rua, com suas roupas em trapos...*”¹³

Flávio, além de apregoar os benefícios para o conforto, a higiene e a saúde



dos homens que o novo traje traria, lembrava também que ele deveria ser multi-colorido, libertando o homem do mono-cromatismo austero do terno e gravata, e arrematava com um argumento irresistível: era muito mais barato e, portanto, mais acessível.

“...a vetusta estandartização cromática do vestuário do homem contemporâneo, vem de uma imposição da nobreza à burguesia, durante o século XVII, absurda de se continuar ostentando nos dias atuais [...] A roupa colorida naqueles tempos era privilégio dos nobres franceses para se diferenciar dos burgueses.” E complementava com uma afirmação: “... o uso de uma grande variedade de cores tornará os homens menos irascíveis e obtusos.”¹⁴

Flávio jogava argumentos, às vezes fantasiosos, para comprovar suas teorias e também para atrair adeptos, além de suscitar assunto e interesse para os jornais. Com isto sua experiência Nº 3 tornava-se popular e foi matéria quase obrigatória na imprensa durante meses. Por carta, recebeu o apoio de seus amigos Ungaretti e Alberto Moravia, que da Itália se prontificavam para ajudá-lo numa eventual demonstração em Roma!

J. Toledo, para dar uma ideia da ousadia de Flávio, relata que em agosto daquele mesmo ano, segundo reportagem do jornal “Ul-

¹⁴ J. TOLEDO, “Flávio de Carvalho, o comedor de emoções”, São Paulo, Brasiliense - UNICAMP, 1994, pg. 508

tima Hora”, um ourives húngaro, de meia-idade, foi preso sob a alegação de atentado à moral pública por estar andando no Viaduto do Chá, no centro da capital paulista, vestindo camisa de manga curta e short!

Finalmente, no dia 18 de outubro de 1956, Flávio, sozinho, (todos os amigos que haviam prometido participar do evento, desistiram ou arrumaram viagens urgentes...), com uma grande plateia de jornalistas (inclusive correspondentes internacionais), amigos e curiosos, saiu pelas ruas do centro de São Paulo com o seu traje Nº 1: saiate verde e blusão

amarelo. Percorreu algumas ruas, entrou em um bar e tomou um café oferecido pelo crítico Luiz Ernesto Kawall, na época repórter. Entrou no cine Marrocos, que normalmente exigia não só terno, mas também a gravata, sempre seguido por numerosos populares. Parou nos Diários Associados, na Rua 7 de abril, e no saguão do jornal, subiu em uma mesa e discursou para todos. Em seguida vestiu seu traje Nº 2 (saio branco e blusa vermelha) e voltou para sua casa, na Rua Barão de Itapetininga, de carro.

No dia seguinte, Flávio e seu New Look foram manchete em todos os jornais. Uma semana depois, após inúmeras entrevistas (inclusive na TV) e comemorações no Clubinho, Flávio embarcou para a Itália.





“Quando olho para o meu retrato feito pelo Segall eu me sinto bem. É o meu eu convencional, o decente, o que se apresenta em publico. Quando defronto o meu retrato feito pelo Flávio, sinto-me assustado, pois vejo nele o lado tenebroso da minha pessoa, o lado que escondi dos outros.”¹⁵

Esta sensação de Mário de Andrade é corroborada por Paulo Maranca:

“É um prazer estar diante de um retrato pintado por Flávio de Carvalho; da pintura de gesto, dos feixes de cores que se entrelaçam e vibram como músculos e nervos, para depois seguir seu trajeto pela tela, mesmo onde a descrição da figura termina; então vemos mãos e olhos derramando cores como fluidos sobrenaturais; mas neste clima irreal, surge a fisiologia inconfundível do retra-

tado, não raro acerbamente criticado, massacrado pela perspicácia de Flávio, exposto ao ridículo; Flávio realiza verdadeira cirurgia psicológica do retratado, isola os elementos que sua sensibilidade artística considera primordiais à identificação e os realça de uma forma que às vezes choca com o próprio retratado. O retrato é, sem dúvida, o ponto alto da obra de Flávio.”¹⁶

Flávio retratou seus amigos, suas mulheres, suas amigas, intelectuais, artistas e jornalistas, sempre com a intenção de captar o fundamental através de uma percepção psicológica.



Pensando, ost, 30x52, 1931, coleção particular, SP

¹⁵ ANDRADE, Mário de – Diário de São Paulo, 21/10/1941 apud SANGIRARDI JR. 1985 pg. 79

¹⁶ MARANCA, 1971 idem

“Quando pinto um retrato, me afasto totalmente do mundo em redor e só me preocupo com o que estou fazendo. O que me interessa no retrato é a expressão fundamental do modelo. [...] esse algo que a pessoa tem, mas que é percebido por poucos [...] escolho a cor predominante para iniciar o retrato e coloco-a com volúpia de formas sobre a tela. As outras cores se sucedem pelo grau de importância capaz de formar a expressão e pelo equilíbrio necessário ao conjunto. Uma por uma são colocadas. Nessa altura a sensação de equilíbrio é equivalente à expressão. [...] Um outro problema surge na pintura como consequência do conjunto de cores e oriundo das associação de cores: o importante problema das linhas-de-força.”¹⁷

“O próprio Flávio de Carvalho, na inquietude dos gestos e das cores, imprime-se nesses retratos. Aliás, é curioso que um gênero tão recorrente na antiguidade, e em crise desde o surgimento da fotografia, tenha tido tamanha prioridade na obra de um renovador como Flávio de Carvalho, ainda que ele tenha emprestado ao tema uma vitalidade moderna. Isso talvez corrobore a ideia de que, ao contrario das questões populares e políticas do expressionismo alemão, aqui elas tenham se reduzido a uma questão de estilo. Ao invés das cenas do cotidiano, da vida de minorias e da penúria humana, retratava-se entre nós a burguesia intelectual.”¹⁸

A produção de Flávio não foi grande em quantidade. Segundo Rui Moreira Leite¹⁹, seriam aproximadamente 100 óleos, mil desenhos e duzentas aquarelas²⁰. Em 1948, Flávio revelou que se interessou pela pintura aos 12 anos através de contato com revistas de arte. No entanto, começou a pintar só em 1918, quando ainda era estudante de engenharia na Inglaterra e ingressou no curso noturno da Edward VII School of Art. Para Flávio de Carvalho, o século XX “trouxe consigo o início das grandes descobertas psicológicas e mostrou uma visão tentadora de um produto do cérebro: o uso da máquina e das noções de eficiência. [...] O problema não é mais um problema de percepção visual das coisas, sistema máquina fotográfica, mas trata-se de uma percepção psicológica e uma

percepção cerebral. Na percepção psicológica o artista procura desvendar o conteúdo dentro da forma, aquilo que está dentro, e ele [se] depara então com um mundo estranho e se extasia ante as feridas ancestrais desse mundo. Na percepção cerebral o artista torna-se um calculista frio, um geômetra e um matemático incons-

¹⁷ CARVALHO, Flávio – citado em MATTAR, Denise – “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, Rio de Janeiro, CCCB, 1999.

¹⁸ CANONGIA, Ligia – “O artista plástico Flávio de Carvalho” in “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, Rio de Janeiro, CCCB, 1999.

¹⁹ LEITE, Rui Moreira – “Flávio de Carvalho – o artista total”, São Paulo, Senac, 2008

²⁰ Informação provavelmente fornecida por Carlos Henrique Herck, que na década de 60 iniciou a catalogação da obra de Flávio.

Retrato do maestro Katchaturian, ost, 1957, coleção Breno Krasilchik



Retrato do psicanalista Wilfred R. Bion, ost, 1973, coleção particular.

ciente, ele lida com forças e noções de equilíbrio em cores e formas; ele é um pensador da arte e não um emotivo.”²¹

Expôs pela primeira vez no Salão Revolucionário em 1931, no Rio de Janeiro, com o óleo fauvista “Anteprojeto para Miss Brasil”. Participou de todos os Salões de Maio, de 1937 a 1939 e também dos Salões do Sindicato de 1939 e 1941. Na década de 40 participou de várias exposições na Inglaterra.

Em 1934 realizou sua primeira exposição individual em São Paulo, no Prédio Alves Lima, na Rua Barão de Itapetininga.

A exposição foi fechada pela polícia, convocada por uma denúncia anônima... (é quase certo que fomentada ou executada pelo próprio Flávio). Na manhã seguinte, os monumentos da cidade amanheceram pintados com camisolas brancas, trabalho feito às escondidas durante a noite por Flávio e o amigo Quirino da Silva. Tudo isto criou muita polêmica e chamou a atenção do público e dos jornais. Em seguida, a polícia, questionada, reconheceu a arbitrariedade da sua intervenção e a exposição foi reaberta transformando-se em um sucesso absoluto de público e dando motivo para inúmeros artigos nos jornais e manifestos de intelectuais. Flávio vendeu todos os quadros e com o lucro viajou para a Tchecoslováquia e União Soviética logo em seguida. Na volta, o até então fervoroso simpatizante da União Soviética, declarou aborrecido: “Na Rússia a única coisa que presta é o Hermitage”²².

Só voltaria a expor individualmente no Brasil em 1948 no MASP, quando apresentou 9 desenhos da “Série trágica”, onde retratou sua mãe, D.Ofélia, nos estertores da morte. Também desta vez a exposição foi motivo de discussão e Flávio foi chamado de “pintor maldito”. Muitos viram nos desenhos de Flávio uma ausência total de sentimento e de dor diante da agonia da mãe. Mas chamou a atenção, evidentemente, não só este fato mas principalmente a beleza brutal dos desenhos, que muitos consideram sua obra mais importante (“magistral”, conforme Tadeu Chiarelli).

Participou da Primeira, Segunda e Terceira Bienal Internacional de São Paulo em 1951, 1953 e 1954, respectivamente. Em 1952 fez outra exposição, desta vez no Museu de Arte Moderna (MAM-SP), já com algumas obras apresentando uma geometrização do fundo das composições, além de algumas abstratas.

Em 1957, o júri da Bienal numa atitude discriminatória e corporativista recusou seus trabalhos

²¹ CARVALHO, Flávio – citado em MATTAR, Denise – “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, Rio de Janeiro, CCCB, 1999.

²² CARVALHO JR. Custodio Ribeiro in DAHER

juntamente com o de inúmeros outros artistas, privilegiando apenas os abstratos, concretistas e particularmente os tachistas, então na moda. Este fato suscitou grandes discussões, que assumiram proporções de escândalo. Inúmeros artigos em jornais foram publicados deplorando a atitude do júri. Inúmeras demonstrações públicas de repúdio aconteceram. O pintor naif José Antonio da Silva pintou uma série de quadros cujo tema era o enforcamento dos membros do júri. Neste ambiente conturbado Flávio tornou-se o líder dos recusados, posição que assumiu com prazer. Do outro lado, a liderança era atribuída ao crítico Mario Pe-



Retrato do psicanalista Frank Julian Phillips, óleo, 1972, coleção particular

drosa, que publicou artigo referendando a atitude do júri. O grande desfecho, pelo menos para Flávio, e que lhe serviu como um desagravo perfeito, aconteceu em seguida quando o famoso crítico norte-americano Alfred Barr Jr., reverenciado por todos os que o haviam excluído, adquiriu obras de Flávio para o Museu de Arte Moderna de Nova York, desprezando obras dos artistas acolhidos pelo júri naquela Bienal.

“Alfred Baar, [...] declarou, entre outras coisas: ‘Fiquei três semanas aqui, gastei centenas de dólares e não pude ter uma ideia da arte brasileira.’”²³

Em 1960 realizou uma grande exposição na Galeria São Luis, em São Paulo, e o crítico Sergio Milliet lembrou em artigo para o

jornal “O Estado de São Paulo” o fato de Flávio não estar sendo reverenciado como devia e merecia. “*Pintor de mérito e desenhista admirável, não tem tido, ultimamente, a crítica que merece.*” E arremata: “*É um sentimental, um romântico envergonhado de seu romantismo e que o esconde sob a máscara da agressividade. A melhor técnica para um tal temperamento é a que efetivamente escolheu: a do expressionismo. [...] Sua obra é uma obra de amor, de paixão, de arrebatamento e de exibicionismo.*”²⁴

Em 1963, a Sétima Bienal, com novo júri, redimiui-se da posição anterior e homenageou Flávio com uma Sala Especial.

Em 1970, Flávio fez algumas experiências com uma novidade trazida pelo cônsul norte ameri-

²³ MARANCA, Paolo – “TV Bienal de São Paulo” in Notas de Arte – Diário da Noite, 01/10/1957.

²⁴ Apud DAHER, 1982 pg. 108



cano Allan Fisher: tintas para luz negra. O resultado, dois retratos: de Sergio Buarque de Holanda e Marysia Portinari, além de alguns nus, que foram apresentados em uma exposição na Mini Galeria do USIS. Os quadros eram expostos em uma sala que alternava a iluminação normal com momentos de escuridão total quando os quadros eram iluminados apenas com luz negra o que fazia a tinta ganhar fluorescência. Esta alternância visava à comparação entre as duas. A experiência não prosperou, mas evidenciou mais

uma vez a disposição do artista em conhecer todas as novidades que surgiam.

Sua ultima grande exposição, ainda vivo, foi em 1973: uma retrospectiva no MAB-FAAP, além de uma participação na XII Bienal de São Paulo daquele ano.

Flávio, durante sua vida, participou de inúmeras outras exposições coletivas e individuais, além de ter participado de várias Bienais, inclusive como homenageado.

Faleceu em 4 de junho de 1973 em Valinhos, no Estado de São Paulo.



Retrato de Jorge Amado, óleo, 74 x 54, 1945, coleção particular, Salvador, BA

SALÃO de MAIO 1937/1939

*“Sou contra o Salão de Maio. Sou contra o Salão de Maio porque teria vontade de protegê-lo com a inteligência, com meus braços, com meu dinheiro. A inteligência, gato comeu; meus braços estão pra lá de exaustos, dinheiro, sou pobre. Sou favorável ao Salão de Maio. Sou favorável ao Salão de Maio porque diverte desinteressadamente, é arte. Se é arte, procura a expressão. Se procura a expressão, não tem medo de errar. Só não sou é indiferente ao salão de Maio”*²⁵

Documentário “Flavio de Carvalho” de Alfredo Sternhein

²⁵ Citado em ALMEIDA, Paulo Mendes de – “De Anita ao Museu” – Coleção Ensaio – Conselho Estadual 108

O Salão de Maio foi criado por Quirino da Silva e tinha como proposta acolher apenas “arte moderna,” além de promover intercâmbio com artistas de outros lugares, com a intenção de mostrar as mais variadas correntes de experimentalismo que ocorriam em outros países. Deste modo, o Salão se contrapunha à Família Artística Paulista, que aceita-

va artistas de todas as tendências, modernos e acadêmicos.

Flávio de Carvalho entusiasmou-se desde o início com a ideia e passou a ajudar na organização do Salão, enquanto Geraldo Ferraz fazia a divulgação na imprensa.

A primeira exposição, no Hotel Esplanada, contou com Tarsila da Amaral, Brecheret, Lívio Abramo, Guignard, Hugo Adami, Walde-
mar da Costa, Cícero Dias, Segall, Ernesto de Fiori, Vitorio Gob-
bis, Antonio Gomide, Tomoo Handa, Carlos Prado, Portinari e o próprio Flávio de Car-
valho, entre outros. Várias conferências fo-
ram realizadas conco-
mitantemente, abor-
dando história da arte, teatro de vanguarda e

até “*O aspecto mórbido e psicológico da arte moderna*” por Flávio de Carvalho.²⁶

Flávio, nesta conferência, distinguia etapas, num ciclo revolucionário, do desenvolvimento da Arte Moderna: Período de Meditação e Dialética, Período de sangue e de exibição das feridas e do anarquismo, Período de curativo do mundo e 4º. Período de Ourificação.

A segunda exposição contou com a participação de grande número de estrangeiros, entre os quais os abstracionistas ingleses Erik Smith, Roland Penrose e Ben Nicholson, além dos mexicanos Leopoldo Mendez e Dias de Leon. Esta internacionalização foi em grande parte devida à atuação de Flávio, e estas presenças exer-
ceram profunda influência no desenvolvimento das artes plásti-
cas no Brasil, como enfatiza Paulo Mendes de Almeida:

“*Abstracionistas e surrealistas em São Paulo, naquele tempo, constituíam, sem dúvida, aconte-
cimento artístico de invulgar importância. Assi-
nale-se, ainda, que nisto, isto é, no ‘importar’ uma
representação, em conjunto, e de alto padrão, de
artistas estrangeiros, o Segundo Salão de Maio, antecipava-se às futuras Bienais do Museu de Arte
Moderna de nossa Capital, justificando-se sua in-
clusão, sob esse aspecto também, naquela série de
movimentos coletivos de irrecusável e inestimável
função pioneira e precursora, no panorama das ar-
tes plásticas no País.*”²⁷

²⁶ ALMEIDA, Paulo Mendes de – “De Anita ao Museu” – Coleção Ensaio – Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1961, pg. 37

²⁷ ALMEIDA, 1961 pg. 43

E mesmo tendo sido o pioneiro em mostrar e promo-
ver o abstracionismo no Brasil, Flávio nunca o adotou (senão em raríssimas incursões), mantendo-se fiel ao figurativismo. Em 1953, em entrevista para Walter Za-
nini publicada na Tribuna da Imprensa, Flávio explicou:

“*[...] A grande revolução contem-
porânea da pintura separou-a
da realidade objetiva. A pintura
moderna foge, portanto, do visu-
alismo, substituindo realidades
psicológicas. Estas continuarão
predominantes e, por isso, afastar-
-se-ão do abstracionismo, no qual
não há essa penetração de espíri-
to humano. A arte abstrata tende
a se divorciar do mundo subjetivo
e, em consequência, mergulhará
num mundo cada vez mais objeti-
vo, matemático.*”²⁸

A última exposição, no segun-
do semestre de 1939, é realizada
sem a presença de Quirino da
Silva e Geraldo Ferraz e somente

sob direção de Flávio de Carvalho,
escudado pelo advogado Abrahão
Ribeiro em virtude das desaven-
ças. Formou-se na ocasião uma
“Comissão de aceitação de obras”
composta por Segall, Brecheret,
Antonio Gomide, Jacob Rutchi e
Flávio de Carvalho. Também nesta
mostra houve grande participa-
ção de artistas estrangeiros, com
destaque para Alberto Magnelli,
Alexander Calder e do alemão Jo-
sef Albers que exerceu grande in-
fluencia na obra de Volpi, como ele
mesmo reconheceria mais tarde.

Após esta exposição, o desenten-
dimento entre Quirino da Silva e
Geraldo Ferraz com Flávio de Car-
valho determina a fim do Salão de
Maio (Flávio, sem consultar nin-
guém, havia registrado, em cartó-
rio, o Salão em seu nome).



²⁸ Apud DAHER, 1982 pg. 65



*“Flávio de Carvalho não foi um dos participantes da Semana. Apareceu no cenário modernista como enfant terrible, à semelhança do irônico Oswald de Andrade. Destacou-se mais pela vida extravagante que levava e pelas iniciativas consideradas provocatórias e escandalísticas. A ele são creditadas ações importantes para a renovação das artes. Engenheiro, arquiteto, pintor, desenhista de extraordinária inventiva, que o consagra como o número 1 do seu tempo, sociólogo e escritor. Flávio é lembrado como ativista atuante dos anos 30. Tentou, fundando o Salão de Maio, desprovincializar o meio dos ‘amadores da arte’ presos aos preguiçosos esquemas acadêmicos, porém sem nada obter de válido.”*²⁹

O fenômeno do “associativismo” entre os artistas plásticos “modernos” recrudesce, principalmente em São Paulo, na década de 30. Era a maneira que encontravam para enfrentarem as instituições e mecanismos oficiais dominados pelos acadêmicos.

O CAM – Clube dos Artistas Modernos foi criado por Flávio de Carvalho um dia³⁰ depois da fundação do SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna – 1932/1934), com praticamente os mesmos objetivos. De acordo com Paulo Mendes de Almeida o CAM nasceu de uma dissidência do SPAM... Antes que o SPAM existisse.³¹ Na ocasião foi distribu-

²⁹ BARDI, Pietro Maria. O modernismo no Brasil. Prefácio Giovanni Lenti. São Paulo: Banco Sudameris, 1978. p. 95

³⁰ 24 de novembro de 1932

CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS (CAM) TEATRO DE EXPERIÊNCIAS

A Sra. Tarsila do Amaral quando pronunciava a sua conferência. Diário de São Paulo, 30 setembro de 1933



ido um manifesto que informava os objetivos do Clube: “*um grupo de artistas modernos resolveu fundar um pequeno clube para os seguintes fins: reunião, modelo coletivo, assinatura das melhores revistas sobre arte, manutenção de um pequeno bar, conferências e exposições, formação de uma pequena biblioteca sobre arte, defesa dos interesses da classe.*”³²

Aliás, nesta reportagem do Diário da Noite³³, provavelmente de responsabilidade de Geraldo Ferraz, as declarações contraditórias de seus idealizadores surpreendem:

“*Di Cavalcanti opina que: A organização que você está vendo aqui não tem absolutamente nenhum interesse em realizar uma obra cultural, educativa. [...] Não queremos incentivar a arte moderna, nem coisa nenhuma. Este clube é um clube, apenas, tão somente um clube. Podia ser um clube de choferes. Podia ser de carroceiros ou de tecelões.*”

Já Flávio lança um verdadeiro manifesto, polêmico e idealista: “*Este clube não tem limites dentro destas paredes claras. Vivemos no mundo, e num mundo hoje estreitamente ligado pela radiotelefonia, pelo*



Festa no CAM



Reunião no CAM

telefone, pela aviação, pela Graf Zeppelin. Embora o Brasil seja um dos países mais longínquos da terra eu penso que nós devíamos centralizar em São Paulo, neste clube, um intercâmbio de informações e realizações com todos os meios cultos universais, com os seus intelectuais e artistas.

“A série de conferências que nós anunciamos incluirá nomes de estrangeiros que terão que descobrir a América e o Brasil, aqui. Convidaremos Picasso, convidaremos Chagall, convidaremos até o diabo. Conferências, debates, exposições, revistas, tudo!

“Iremos a fundo em todos os problemas da arte moderna, infundindo aqui as novas noções. Lutaremos, e aí de quem se opuser ao nosso esforço.”

O jornal termina com uma “tentativa” de entrevista com Carlos Prado: “*Entrevista para quê? Isto é cabotinismo. Eu não tenho nada para falar. Estamos trabalhando numa coisa que me interessa. E isto basta. Não é preciso de publicidade.*”

Ainda segundo Paulo Mendes de Almeida, a criação do CAM foi decidida no salão de chá do Mappin Stores, na Praça Patriarca, quando estavam reunidos ele, Flávio, Vitorio Gobbis e Arnaldo Barbosa.

Muitos outros encontros aconteceram e Flávio insistia na sua criação, pois não acreditava que o SPAM seria efetivamente concretizado e, além disto, desconfiava que o mesmo “*acabasse por revestir um caráter um tanto quanto grã-fino*” – o que não era de todo improcedente -, e como dizia Flávio: “*Detestamos elites; não temos sócios doadores.*”

O CAM foi instalado no primeiro andar de um edifício da Rua Pedro Lessa, onde Flávio, Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antonio Gomide mantinham seus ateliês. Esta rua ficava na movimentada parte baixa do Viaduto Santa Ifigênia, onde se concentravam vendedores de todos os tipos, dando-lhe o “*pitoresco de uma sociedade boêmia... o aspecto*



Réplica do CAM -Clube dos Artistas Modernos



Réplica do CAM -Clube dos Artistas Modernos

napolitano da Rua Anhangabaú, entre frutas, imprecações sírias, fileiras de salames, casas suspeitas, molecada suja, pelotões de guardas que entravam e saíam... e as sombras dos tabuleiros e treliças do viaduto, que tornavam o ambiente acolhedor e irresponsável”, como descrevia o próprio Flávio. O salão onde seria instalado o Clube foi ornamentado por painéis pintados pelos seus fundadores. Geraldo Ferraz destaca que Flávio de Carvalho se mostra um “surrealista estranho, obediente à inconsciência da espontanei-

dade cheia de laivos de sublimação sexual.” Pela foto do jornal, reconhecemos com Daher³⁴ “um conjunto de bichos geométrizados. Círculos, cubos, cilindros, troncos de pirâmide, formam demônios flutuantes”.³⁵ A festa de inauguração contou com os painéis pintados por Flávio, outros de Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antonio Gomide. A cantora Nair Duarte Nunes levou um bolo e Noêmia Mourão serviu vinho. O CAM chegou a apresentar inúmeras conferências: de Tarsila do Amaral, Caio Prado Júnior, Jorge Amado, entre outros. Uma exposição de cartazes russos, de desenhos de crianças e de loucos. Recitais de musica

³⁴ DAHER, Luiz Carlos – Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo, São Paulo, Projeto Editores, 1982- pg. 43

³⁵ Idem. Daher reconhece estes mesmos “bichos” na decoração feita por Flávio para o “Baile das 4 Artes” no Circo Piolim em 1954. Pelas imagens de ambos notamos uma forte lembrança das ilustrações de Henrique Alvim Correa para o livro de H.G.Wells “A guerra dos mundos” de 1906

com Marcelo Tupinambá, Quarteto alemão Klein, Elsie Houston, Camargo Guarnieri, entre outros. Quando organizaram a exposição da já consagrada desenhista e escultora expressionista alemã Kathe Kollwitz (1867-1945), Mario Pedrosa falou sobre as tendências sociais da arte, o que despertou grande interesse, até mesmo pela novidade da abordagem entre os artistas de São Paulo frequentadores do Clube. A presença e a conferência do pintor mexicano Siqueiros, causou grande impacto, principalmente pela fama e a eloquência

do orador. “Siqueiros empolgava a assistência, formava um verdadeiro campo magnético no auditório, [...] A assistência imóvel, hipnotizada sem o menor sinal de cansaço, escutou durante quatro horas.”³⁶ Flávio de Carvalho animava todos os eventos e incentivava os debates, chegando a criar propositalmente controvérsias, o que transformou o CAM no ponto de encontro quase obrigatório dos intelectuais, artistas e boêmios da cidade.

³⁶ CARVALHO, Flávio de “Recordações do Clube dos Artistas modernos” RASM, São Paulo, 1939

Exposição de crianças e loucos

Em 1933, Flávio de Carvalho organizou no CAM uma exposição com desenhos de loucos e crianças e que causou um grande escândalo na perplexa São Paulo da época. Também era um ataque frontal ao gosto da classe média e aos métodos e à estética da Escola Nacional de Belas Artes:

“As classes médias, possuindo sensibilidade média, nos raros momentos de romantismo deixam de lado o material que pertence a uma percepção mais apurada e mais sensível, só escolhem aquilo que representa em alguma forma a si mesma, isto é, coisas da percepção média e banal. [...] O espírito médio deixa, portanto, de lado a única arte que contém valores artísticos profundos: a ARTE ANORMAL, bem a arte subnormal, 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 filósofo no pensamento, alguma coisa da essência da vida.

[...] A arte praticada pelas crianças é também de grande superioridade artística quando não sofre a influência do mestre. [...] As escolas de belas artes são às vezes focos de embrutecimento. Os professores são muitas vezes indivíduos déspotas, cheios de sua personalidade, que procuram aniquilar e esmagar o que a criança tem de espontâneo e de interessante e impor a sua personalidade à criança. O desabrochar da emoção parece ser coisa tumultuosa e a beleza reside na força dessa emoção e na magnitude do tumulto, porque assim sendo caracteriza mais o

problema em foco. Parece que a forma anárquica da arte, arte sem mestre, é a que mais valor pictórico contém.” ³⁷

Annateresa Fabris, curadora da Exposição Nacional de Arte Incomum na XVI Bienal de São Paulo em 1981, atribui a Flávio a visão pioneira na abordagem do tema:

“Sem querer chegar a afirmar que o Brasil é pioneiro neste tipo de pesquisa, torna-se necessário lembrar, no entanto, a polêmica de Flávio de Carvalho, uma vez que, pelo menos em duas frentes, ele antecipa a posterior campanha de Dubuffet em prol da arte não-cultural: quando afirma ‘a importância psicológica e filosófica da arte do louco e das crianças’, quando se opõe às ‘paredes opressoras e asfixiantes da Escola de Belas Artes que, corrigindo e polindo, procuram sempre impor aos alunos a personalidade frequentemente mofada e gasta dos professores.’” ³⁸

³⁷ Flávio de Carvalho – “A única arte que presta é a arte anormal” - Diário de S. Paulo. São Paulo, 24 Set. 1936

³⁸ FABRIS, Annateresa – “Cosmogonias outras” in Catálogo de Arte Incomum – Volume III – XVI Bienal de São Paulo

Teatro de Experiências

Finalmente, Flávio instalou no andar térreo da sede do CAM o seu “Teatro de Experiências” onde encenou sua peça teatral “Bailado do Deus morto”, que desagradou profundamente a Igreja.

O jornal “O século”, chamado de jornaleco por Flávio ³⁹, noticiou o fato: “O ‘Teatro de experiência’ do ‘Clube dos Artistas Modernos’ é um atentado à cultura e à dignidade do povo paulista. [...] é um disfarce da mais deslavada e cínica propaganda bolchevique que São Paulo tem visto. Os comunistas desta engraçada instituição são todos bons burgueses decadentes. [...] em matéria de psiquiatria e obscenidade S. Paulo nunca viu coisa igual...[...] Pelo ‘bailado do deus morto’ (‘deus morto’ é hoje Marx) pode um cristão fazer uma ideia aproximada do que é a ação bolchevique, e sobretudo do que é a mentalidade patológica dos que a propugnam. O ‘bailado do deus morto’ não chega a ser uma blasfêmia ou um sacrilégio. Inspira-nos piedade.” ⁴⁰

³⁹ Anotação manuscrita no recorte de jornal do arquivo de Flávio: “O século - jornaleco católico”

⁴⁰ O século – 26/11/1933



Cenário para Sinfonia de Camargo Guarnieri, 1951

E assim, após a terceira apresentação da peça a polícia fechou o teatro e suspendeu suas atividades, o que ensejou, inutilmente, protestos e um abaixo-assinado de artistas e intelectuais. Foi o fim do CAM, que ainda tentou sobreviver sem a presença de Flávio, mas não logrou êxito. Flávio era a “alma” do CAM.



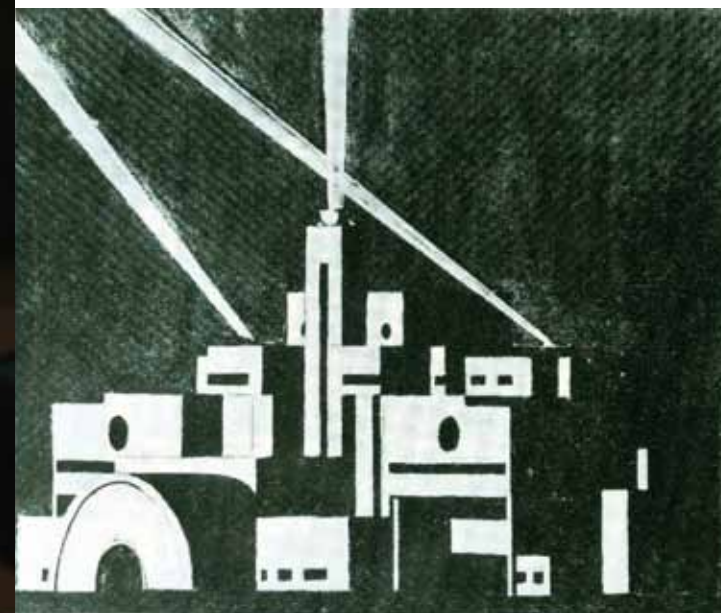
Bailado do Deus Morto, 1933



O NOVO HOMEM

O HOMEM NU

“Todos fazem, eu faço’ ecoa eternamente, ensurdecedora e tragicamente. A nova humanidade só pode admitir a arte sob uma fórmula diversa: ‘Todos fazem, eu não faço’ [...] A nova arquitetura, para não cair na monotonia das coisas, precisa ser emotiva e romântica. Precisa criar novos ideais, precisa mudar sempre...”⁴¹



Projeto para palácio do Governo do Estado de São Paulo (Eficácia), vista noturna com holofotes, 1927

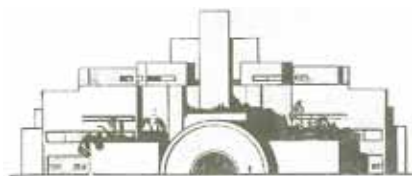
⁴¹ Carvalho, Flávio – A casa modernista de Warchavchik - Diário da noite, 8 de abril de 1930 apud DAHER, 1982

Como arquiteto/urbanista, Flávio não se atém aos aspectos apenas formais ou estéticos, de conforto, abrigo e bem-estar. Sua meta era criar uma casa moderna, inserida em uma cidade planejada e cujos moradores tivessem um convívio comum, dentro de uma nova estrutura familiar e social e com novas relações coletivas e privadas. As reflexões de Flávio se manifestaram nas perguntas que ele, juntamente com Geraldo Ferraz, havia feito para o arquiteto Le Corbusier, em 1929, em relação às necessárias preocupações da arquitetura moderna com a “arte da libertação” do filósofo Krishnamurti, as conquistas e avanços do estado bolchevique ou o valor psíquico da arquitetura. (Dias depois destas perguntas/intervenções Le Corbusier referiu-se a Flávio como um “revolucionário romântico”).

Este novo homem, livre de todos os preconceitos, sem medos, nem conflitos, o “Homem livre” de Krishnamurti, fruto de uma revolução interior total de autoconhecimento, viveria em paz e harmonia, liberado de todos os tabus.

Na “A cidade do homem nu”, tese apresentada em 1930 no IV Congresso Panamericano de Arquitetos, realizado no Rio de Janeiro, onde Flávio apresentou-se como “delegado antropófago”, a missão dos povos nascidos fora do peso das tradições seculares seria o de criar o habitat do homem novo, despido dos preconceitos da civilização burguesa, livre dos condicionantes da Igreja, sem Deus, sem propriedade e sem matrimônio.

“[...] fundou-se, há alguns anos, a ideologia antropofágica, uma exaltação do homem biológico de Nietzsche, isto é, a ressurreição do homem primitivo, livre dos tabus ocidentais, (...) sem a cultura feroz da nefasta filosofia escolástica. O homem, como ele aparece na natureza, selvagem, com todos os seus desejos, toda sua curiosidade intacta e não reprimida. O homem que totemiza o seu tabu, tirando dele o rendimento máximo. [...]



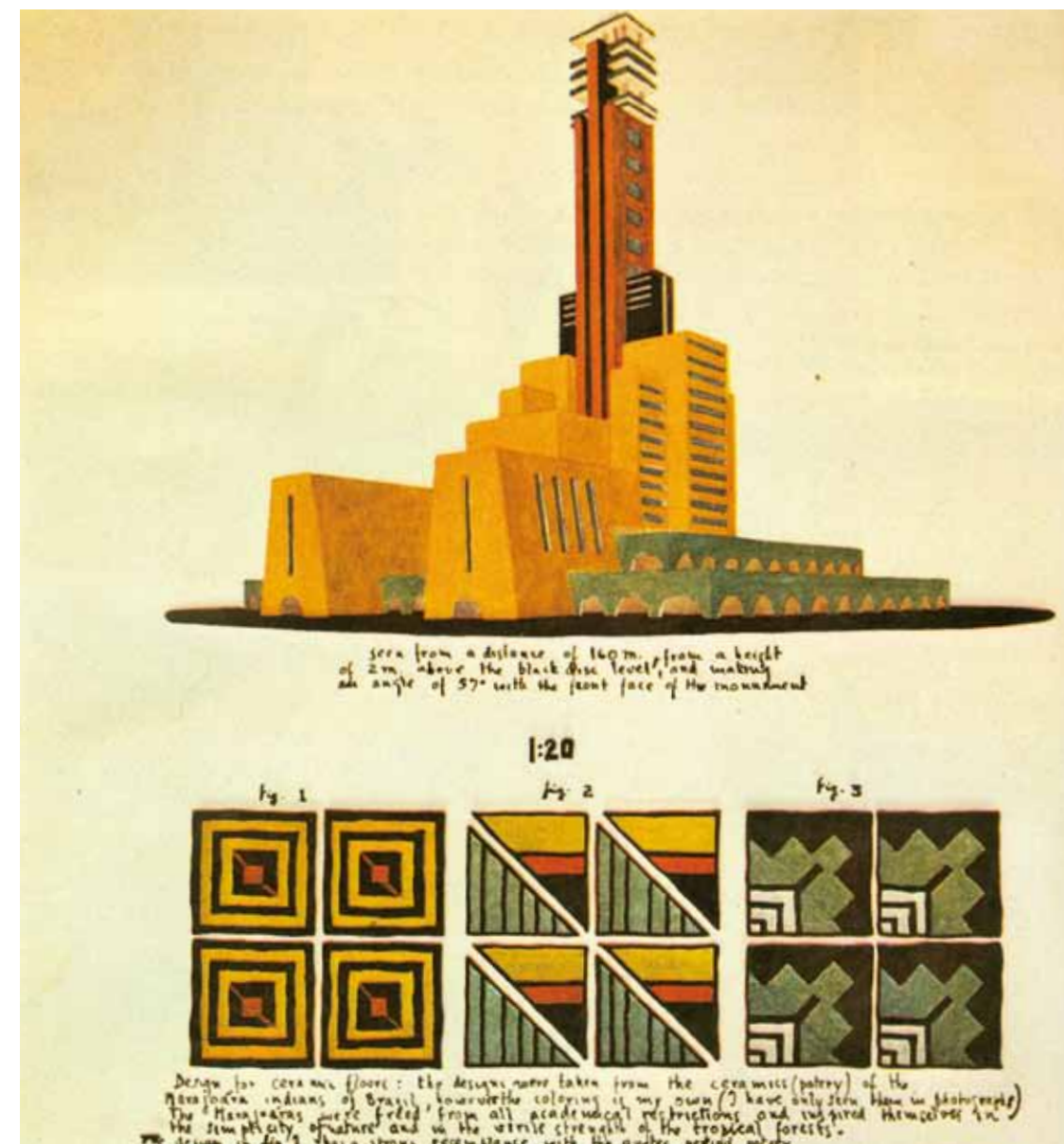
Projeto para palácio do governo do Estado de São Paulo (Eficácia), fachada, 1927

*O homem antropofágico, quando despido de seus tabus assemelha-se ao homem nu. A cidade do homem nu será sem dúvida uma habitação própria para a o homem antropofágico.”*⁴²

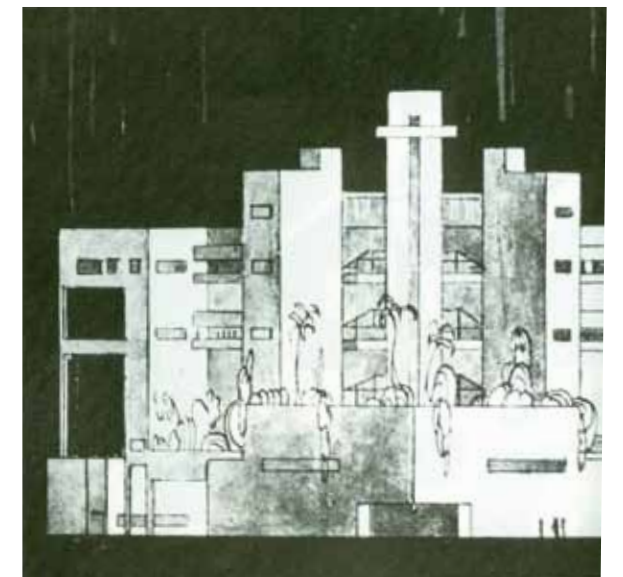
A cidade do moderno homem nu era toda dividida em zonas, organizada segundo funções combinadas visando o máximo de eficiência.

“A cidade de hoje apresenta um aspecto heterogêneo e ridículo: ela é a imagem ética do patriarquismo burguês, em decomposição, e é incapaz de se manter íntegra, de se defender contra os apetrechos agressivos inventados pelos homens” declara Flávio para o jornal Diário da Noite em 17 de março de 1932. E ainda afirma: *“A cidade inteira será a casa do homem de amanhã e terá como proprietário único o Estado”*

⁴² CARVALHO, Flávio de – “Uma these curiosa” – Diário da Noite de 1/7/1930 apud DAHER, 1982



Projeto para farol de Colombo, perspectiva, 1928



Projeto para embaixada argentina, 1928



OUTROS FLAVIOS

“Espírito inquieto, transitou por todos os campos da arte, do ballet ao cinema, carregando a bandeira do modernismo, da insatisfação e da reforma cultural; ele levou à rua, sob pena de linchamento, as ideias estéticas que os intelectuais da Semana de Arte Moderna de 22 haviam discutido entre quatro paredes. É por isso que podemos dizer que a revolução modernista no Brasil se chama Flávio de Carvalho.” ⁴³

Mas Flávio foi muito mais. Etnólogo e antropólogo, publicou ensaios e organizou expedições em busca ora da Deusa Loura, ora da tribo de índios brancos, quando percorreu 300 quilômetros na selva amazônica. Também planejou muito uma expedição para o berço dos gafanhotos, mas nunca chegou a realizá-la, assim como a viagem ao Araguaia com o cineasta Mauro Civelli.

Além de fazendeiro, engenheiro e construtor, também foi empresário, sem nenhum sucesso em suas empreitadas: a pioneira Tropicaluminio, fábrica de venezianas ‘especialmente desenvolvidas para os países tropicais’

ou a loja de laticínios “Vaca”, onde vendia produtos de sua fazenda.

Como engenheiro, arquiteto e urbanista, participou de inúmeros concursos, não obtendo êxito em nenhum deles, mas granjeando a simpatia de importantes modernistas, como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, quando ainda iniciava sua atuação no Brasil.

Sua contribuição como “agitador cultural” foi importantíssima na história das artes no Brasil, com a criação do CAM e dos Salões de Maio e com iniciativas como a de trazer para expor no Brasil, pela primeira vez, obras im-

portantes como de Ben Nicholson, Alexander Calder, Alberto Magnelli, Josef Albers, Kathe Kollwitz, Siqueiros, entre outros.

Enfant terrible, revolucionário romântico, pintor maldito, comedor de emoções, performático precoce, javali do asfalto, todas estas definições deixam claro que Flávio incomodou, abriu caminhos, provocou, propôs desafios e sobretudo deixou uma obra rica e poderosa, ajudando a mudar, para sempre, a história das artes plásticas no Brasil.

“(…)Foi-se mais um gigante.

Fica-nos para sempre mais um gigante.

Flavio Leonardo Cocteau Schoffer Apolinaire Quant de Carvalho -tataraneto pré-hippie da Rainha Santa.” ⁴⁴



Cenografia para Sinfonia de Camargo Guarnieri, 1951

⁴³ MARANCA, Paolo – “Genialidade de Flávio na Galeria Bonfiglioli” – Última Hora, 14/04/1970

⁴⁴ Jayme Maurício – “Morreu Flávio de Carvalho, pré-hippie, profeta e visionário” - O Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10/06/1973 14/04/1970

imagens



vejo nele
o lado
tenebroso
da minha
pessoa,
o lado
que esconde
dos outros

**FLAVIO
ARTISTA
PLÁSTICO**



Figura de mulher, ost, c.1940, coleção Breno Krasilchik, SP





Modelo, ost, 1946, 70x65, acervo Associação Paulista de Medicina



Mulher recostada, tecnica mista, 30x38, 1956, acervo Instituto João Ataliba Arruda Botelho, Fazenda Maria Luiza, Jaú - SP



Paisagem Interna, ost, 54x65, 1955, acervo MAB-FAAP



Mulheres, tinta especial fosforescente, 50x70, 1970, acervo Instituto João Ataliba Arruda Botelho, Fazenda Maria Luiza, Jaú - SP





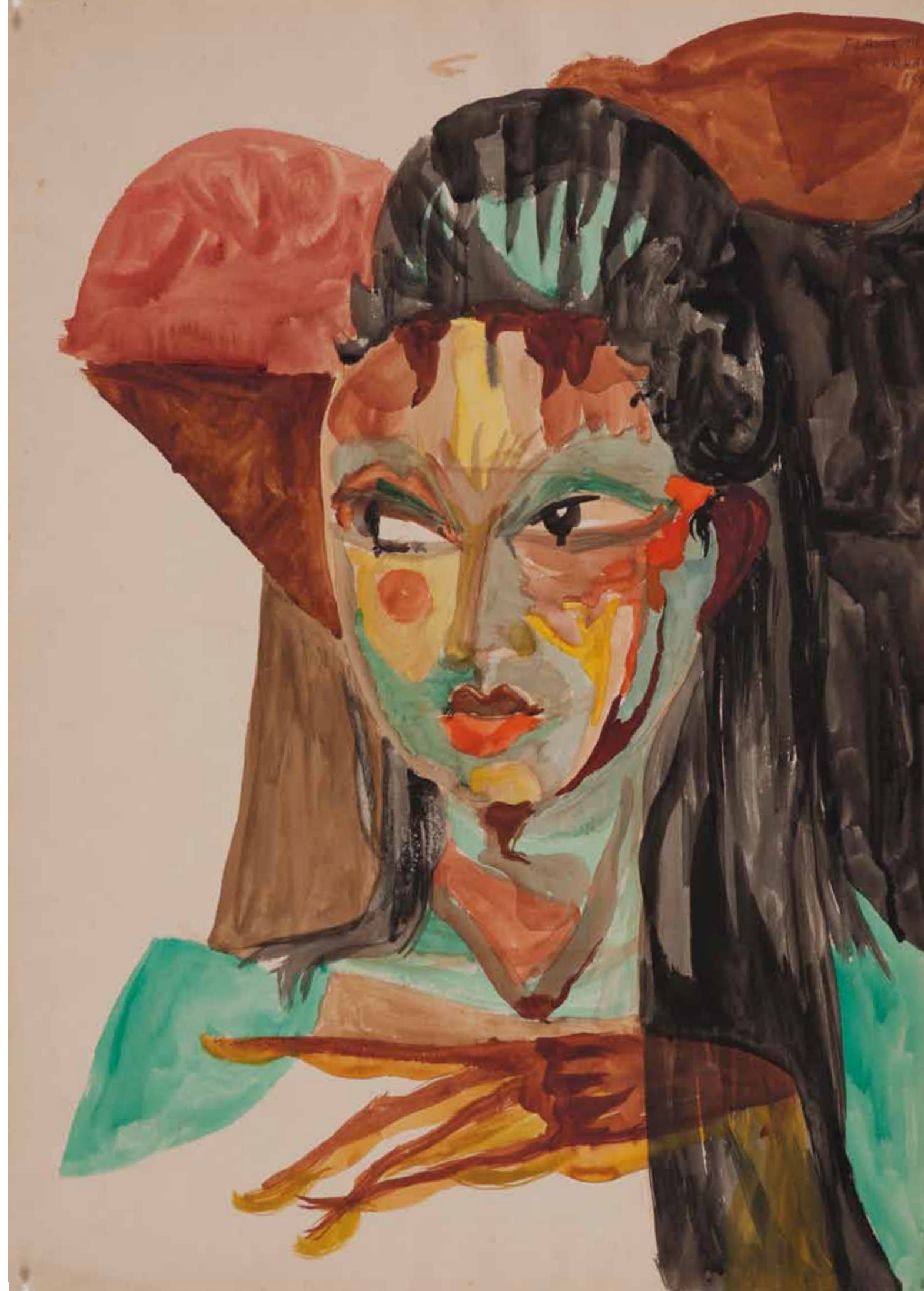
2 Mulheres, nanquim e aquarela, 70x50, 1968, acervo Fundação Edson Queiroz, CE



2 Mulheres, nanquim e aquarela, 50x70, 1968, acervo Fundação Edson Queiroz, CE

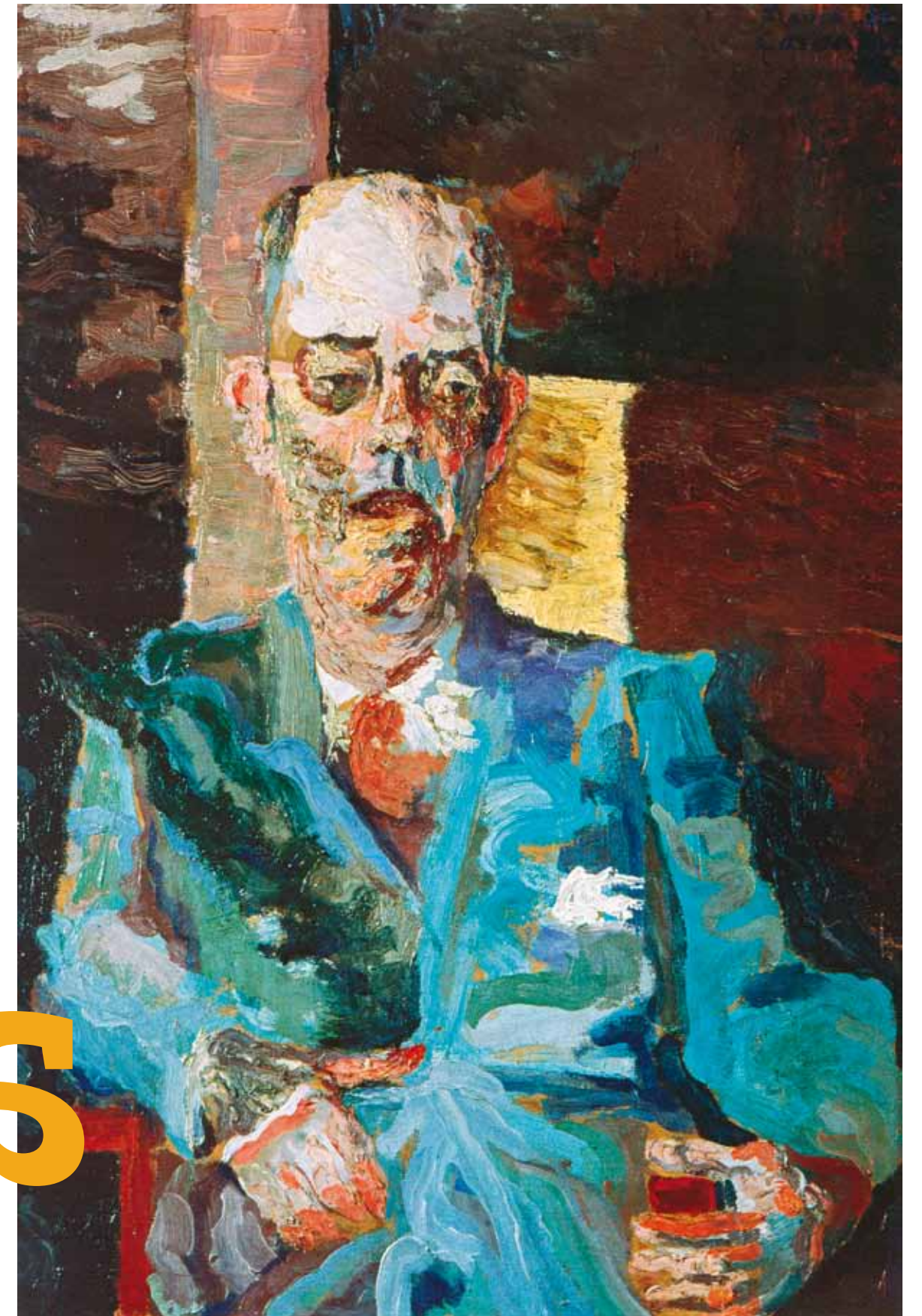


Nossa Senhora do Desejo, ost, 63x92, 1955, acervo MAB-FAAP



Rosto de mulher, ost, sd, coleção James Lisboa, SP

Quando defronto o meu retrato feito pelo Flávio, sinto-me obstaculo 26



*Mario de Andrade, o st, 111x80,
1939, Pinacoteca Municipal
Centro Cultural São Paulo*



Retrato de Paul Rivet, oil, 100,5x70, 1953, Pinacoteca Municipal Centro Cultural São Paulo





Retrato de Eleazar de Carvalho, 90x67, 1962, acervo MAB - FAAP

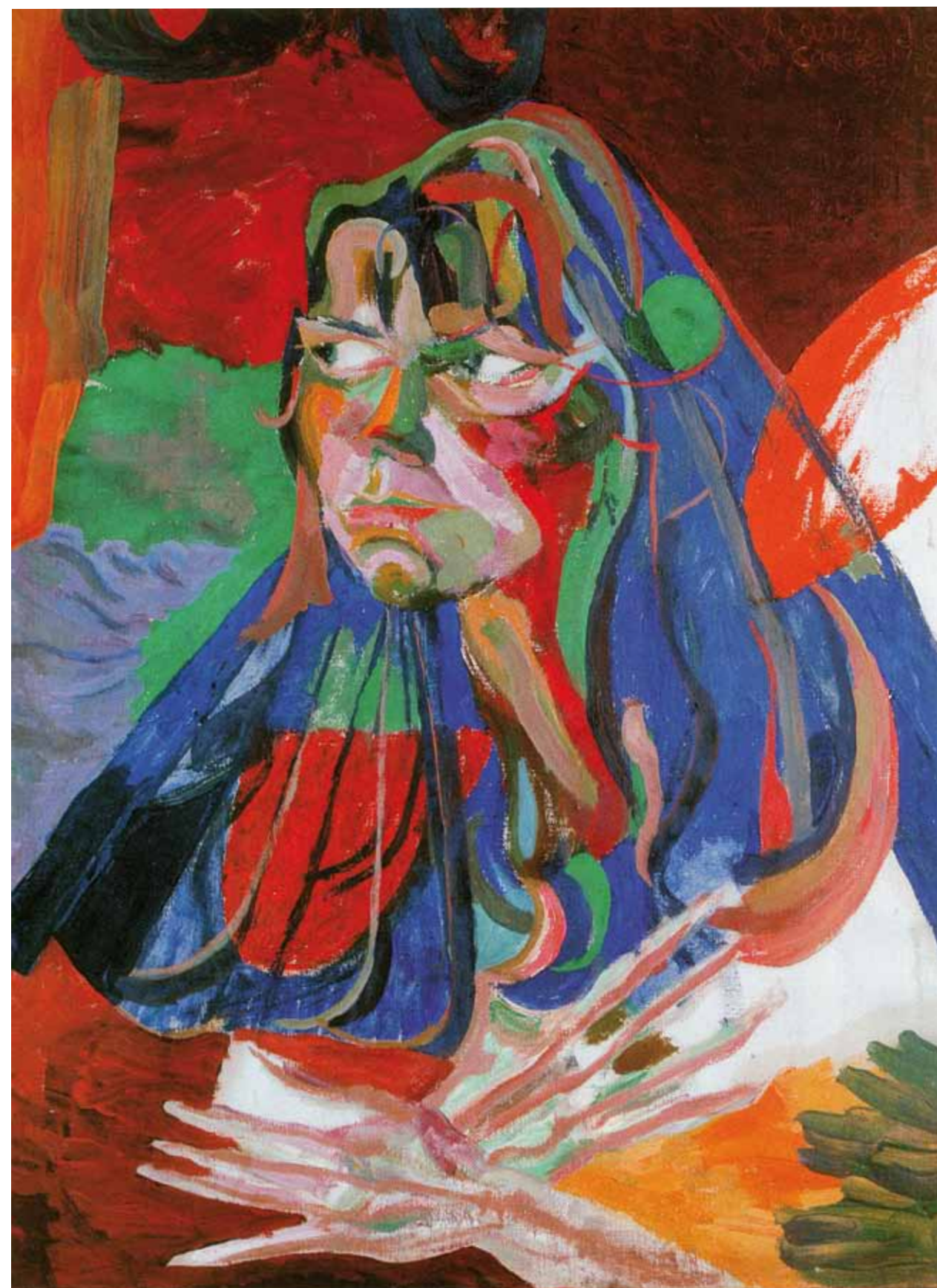
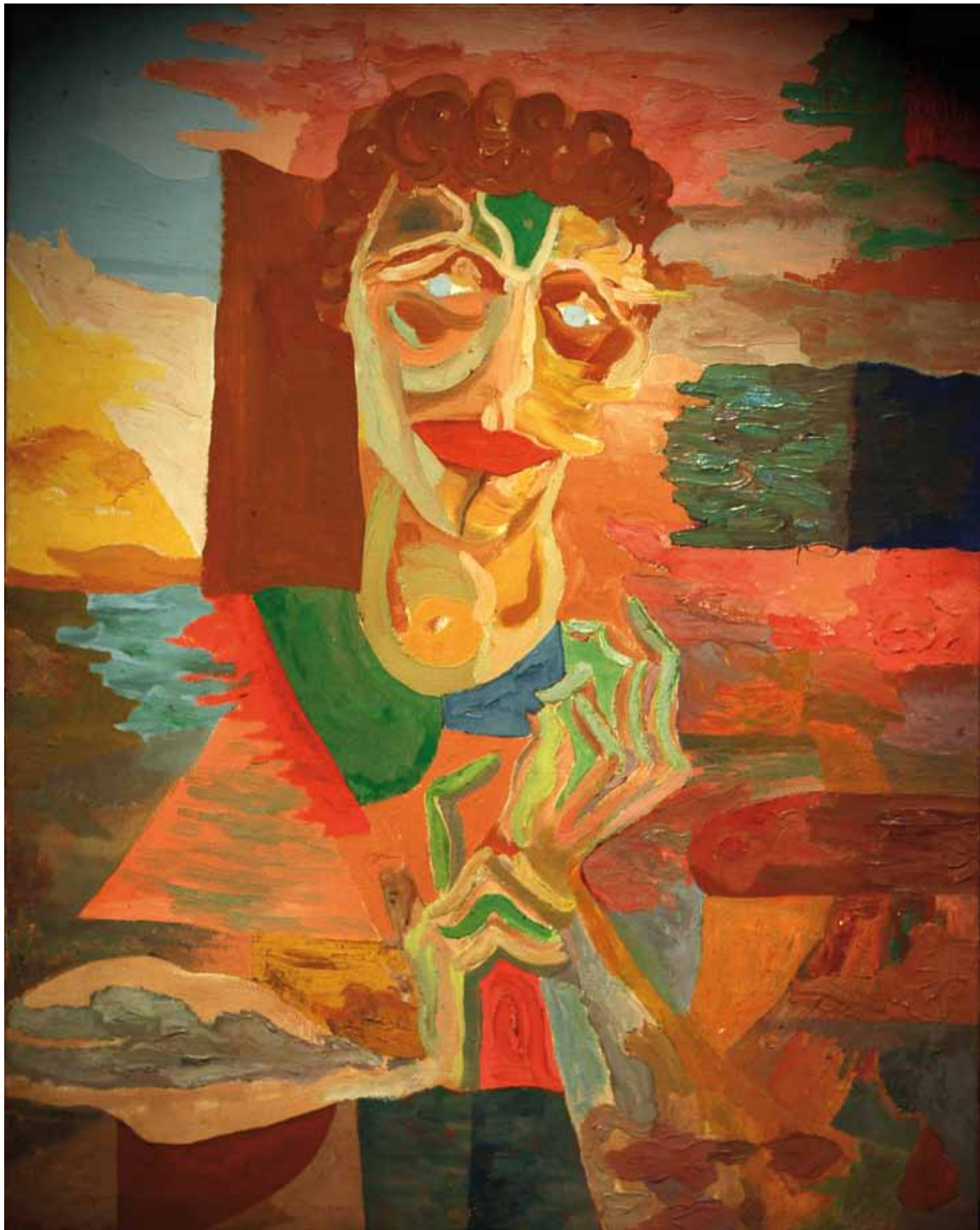
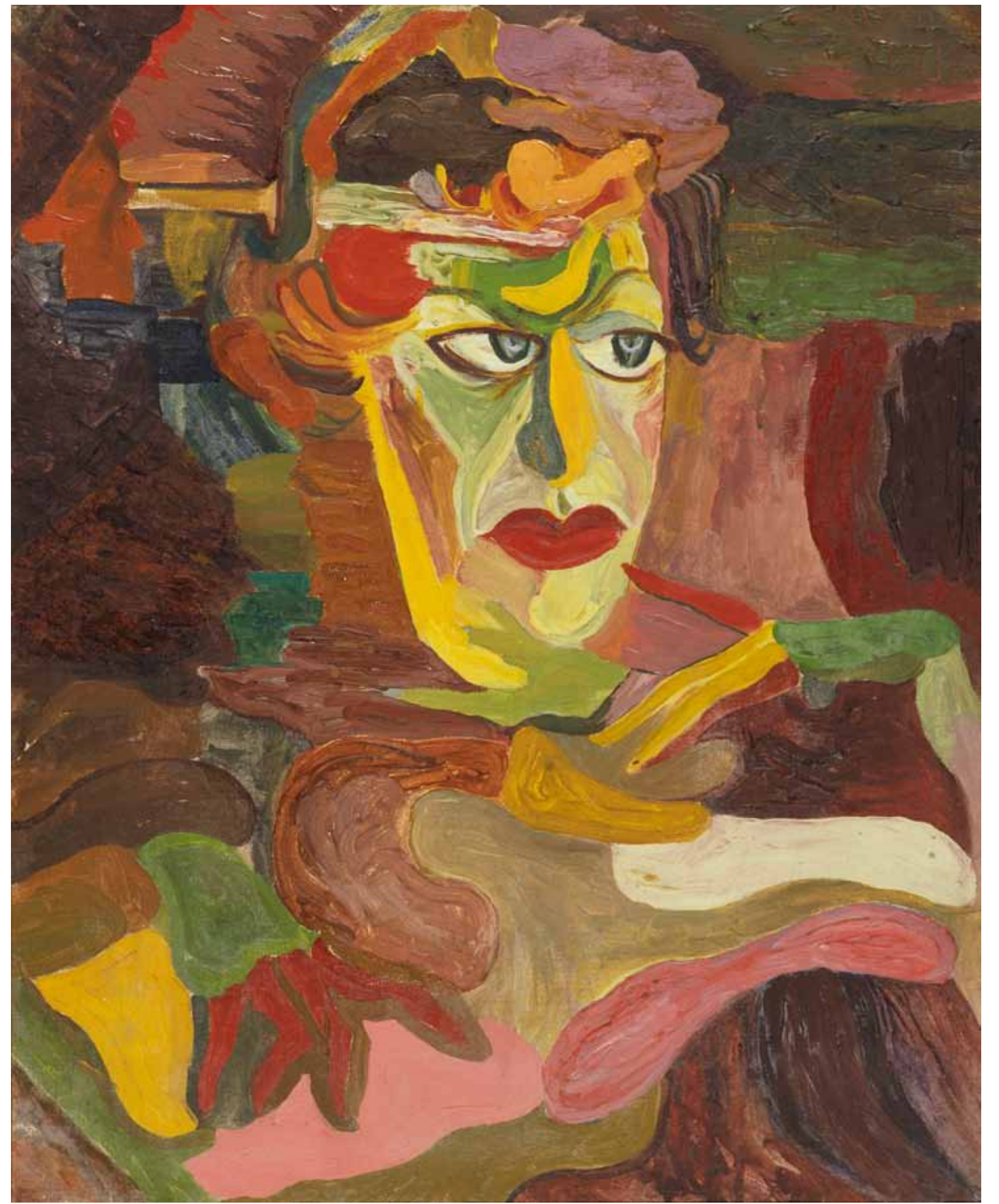


Figura de mulher, ost, 90x67, 1964, coleção Airton Queiroz - CE



Retrato de Berta Singermann, ost, Acervo Fundação Edson Queiroz, Fortaleza - CE



Retrato de Yara Bernette, 73x91, 1951, acervo MAB - FAAP



Duas mulatas, guache, 70x50, 1973, coleção Airton Queiros, CE.



Três mulatas, guache, 50x70, 1973, coleção Airton Queiros - CE.



Menina de Vermelho, ost, 83x66, 1946, coleção Claudia Cunha Campos Eris, SP

Figura de Mulher, ost, 1950, Coleção Breno Krasilchik, SP

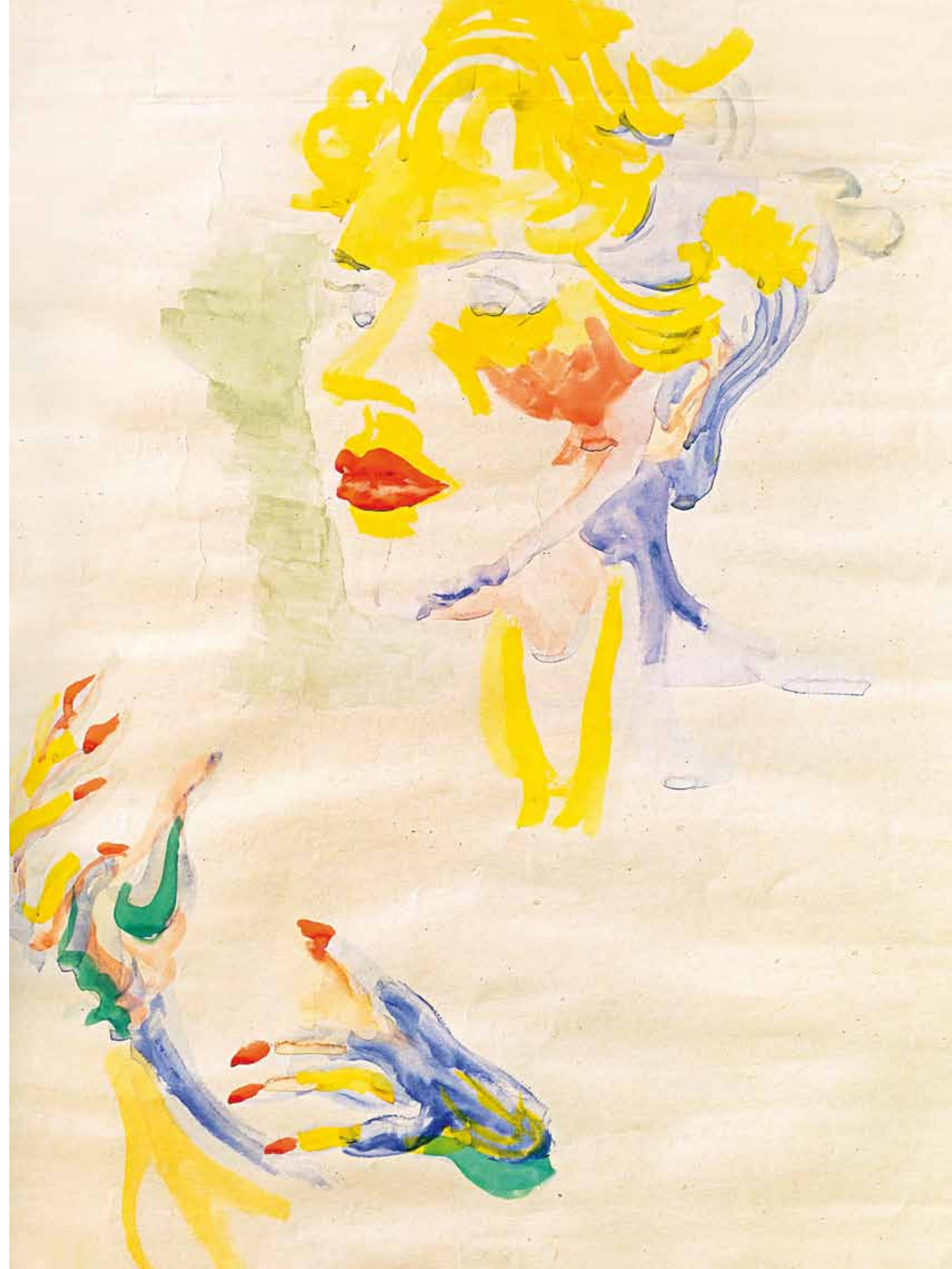




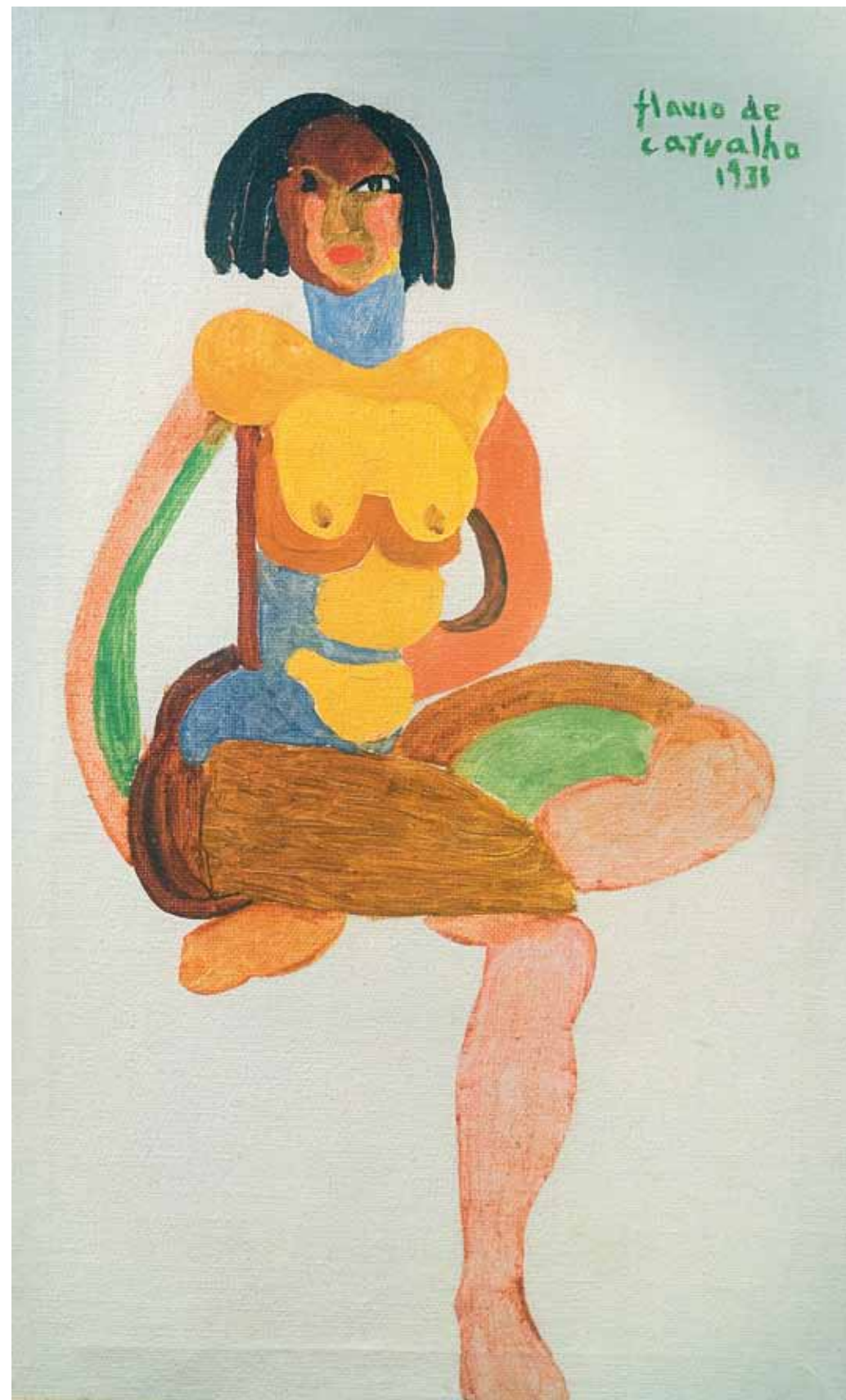
Mulher deitada, guache, 30x57, sd, Coleção particular, RJ



Retrato de Sérgio Milliet, ost, 90x70, SD, coleção James Lisboa, SP



Retrato de Maria Kareska, aquarela, 111x80, 1956, coleção Breno Krasilchik, SP



Anteprojeto para miss Brasil, ost, 43x27,5, 1931, Coleção Particular, RJ





Pássaro Cibernético, nanquim com aquarela, 100x70, 1969, acervo MAM-SP



Homenagem Emy Bonfim, nanquim, Coleção James Lisboa



Dama da Noite, nanquim, 100x70, 1958, acervo Associação Paulista de Medicina



Sem Título, nanquim sobre papel, 70x50 cm, 1957, coleção Maier Mizrahi, SP





Sem título, nanquim sobre papel, s.d., Coleção James Lisboa, SP



Retrato da Pintora Zilda Abate, nanquim sobre papel, 1967, Coleção Bob Ziegert



Duas mulheres, nanquim sobre papel, 70x50, 1969, Coleção Max Perlingeiro (Pinakothke)

Mulheres, nanquim, 70x50, 1965, Coleção James Lisboa





Desenho, nanquim, 70x50, 1962, coleção Maria Sílvia Laurindo, Brasília



Duas Mulheres, nanquim sobre papel, 50x70, 1965, Coleção Max Perlingeiro (Pinakothek)



Duas mulheres, nanquim sobre papel, 50x70, 1972, coleção Bob Ziergert

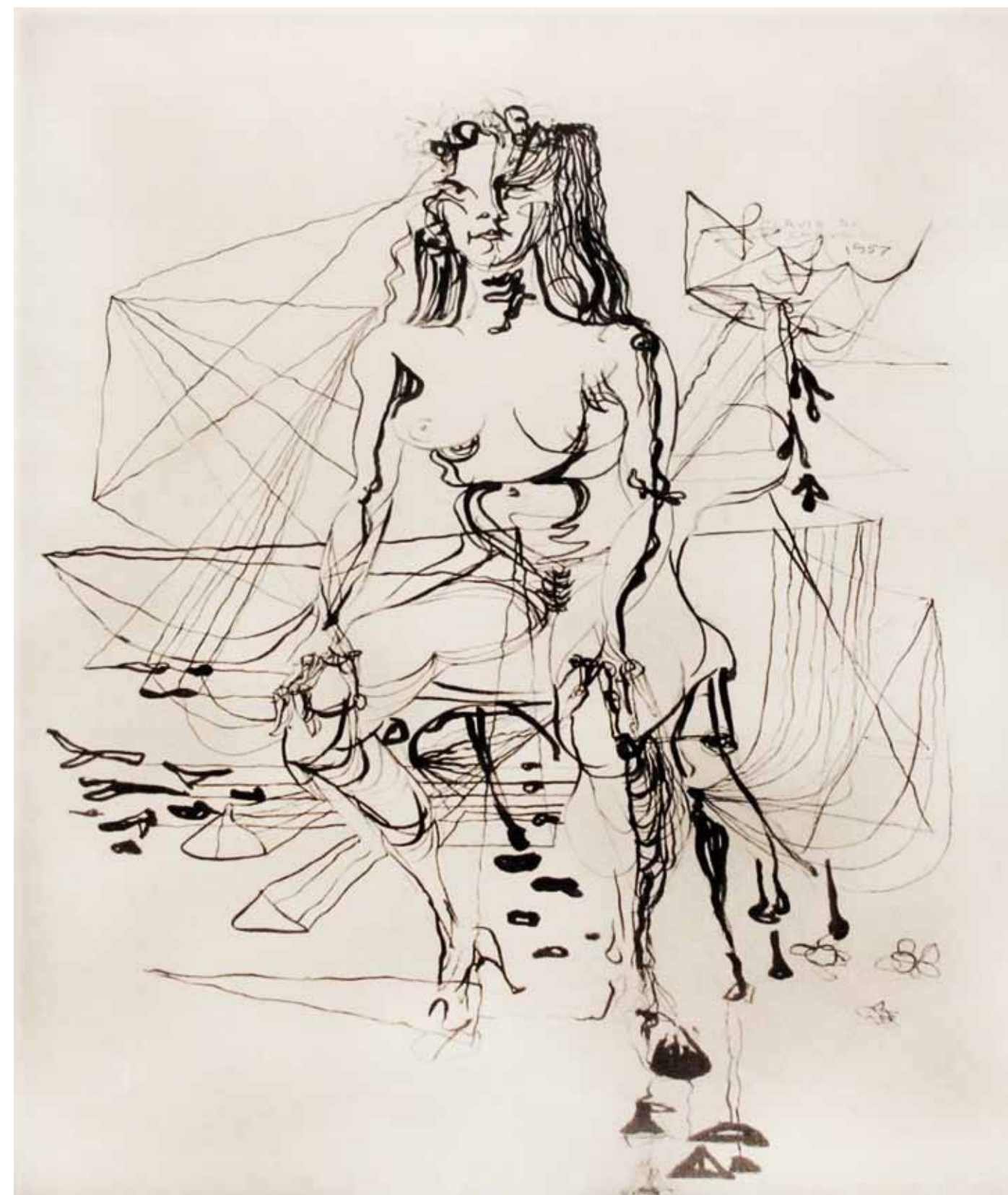


*À direita, acima: Três Mulheres, nanquim sobre papel, 1970, Coleção Rui Almeida Prado, SP
À direita, abaixo: Mulheres - Nanquim sobre papel 50x70 cm, 1957, coleção Maier Mizrahi, SP*





Duas Mulheres, nanquim, 70x50, 1972, coleção Pedro Paulo Camargo, RJ

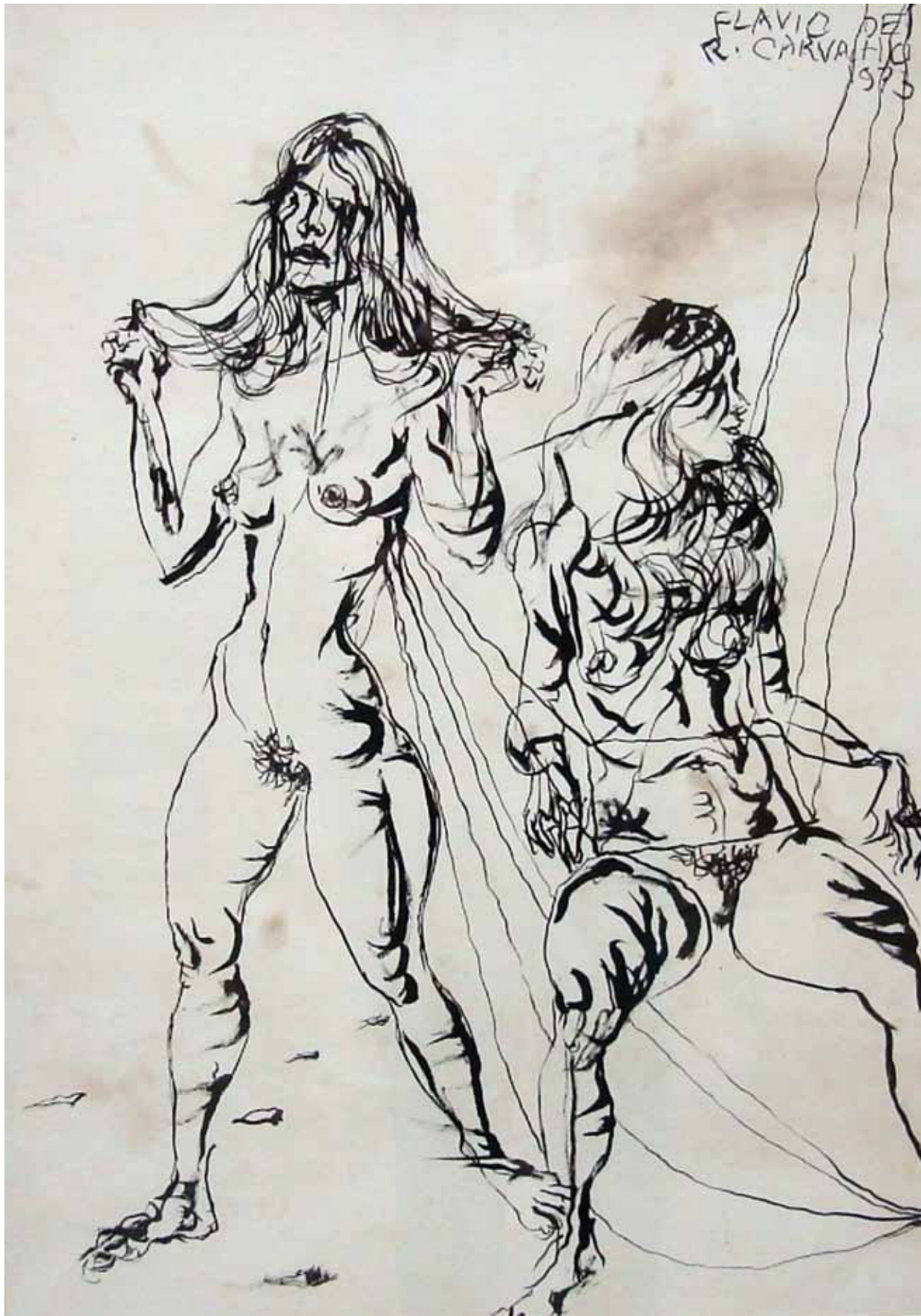


Nu feminino, nanquim, 97x65, 1957, coleção particular, RJ



Mulheres, nanquim, 70x50, 1971, coleção James Lisboa

Sem Título, nanquim sobre papel, 70x50, 1957, coleção Maier Mizrahi, SP



Mulheres, nanquim, 70x50, 1973, coleção Luzia Portinari Greggio



Figura feminina, nanquim, 100x50, 1956, Bob Ziegert



Soldado, bastão cera, dec 20, 34x27, coleção James Lisboa

*Mulher Sentada na poltrona, carvão,
63x45, 1944, coleção particular, RJ*

Figura de Mulher, nanquim sobre papel, 1955, Coleção Breno Krasilchik, SP





Retrato escritor Geraldo Ferraz, grafite, 65x51, 1945, coleção Marta e Paulo Kuczynski, SP



Retrato da escritora Patrícia Galvão, grafite, 65x51, 1945, coleção Marta e Paulo Kuczynski, SP



O poeta Ascenso Ferreira, grafite com carvão, 1946, coleção Marta e Paulo Kuczynski, SP

SÉRIE TRÁGICA

Série trágica - Minha mãe morrendo,
ed. Edart, 1967

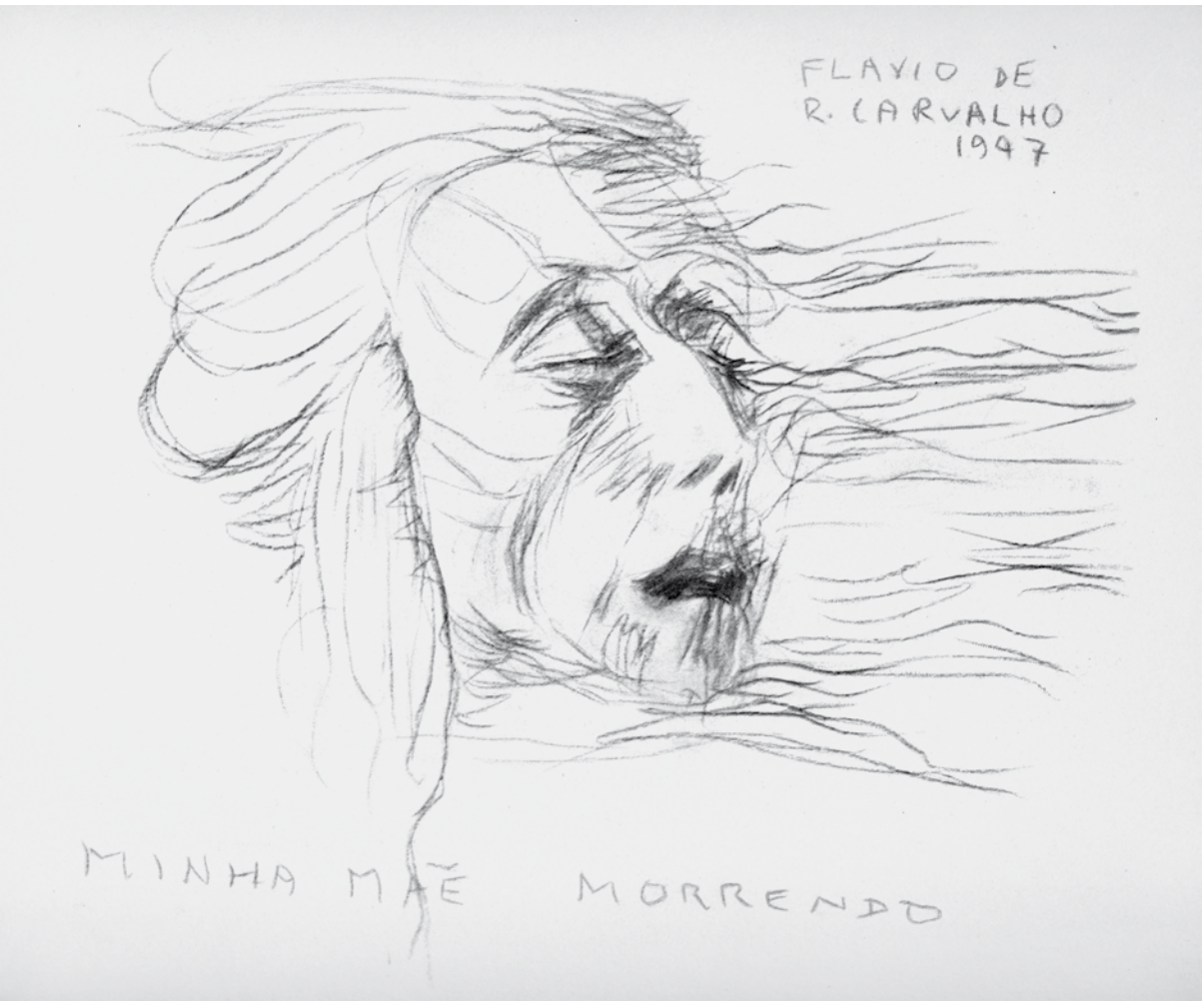




Série trágica - Minha mãe morrendo,
ed. Edart, 1967



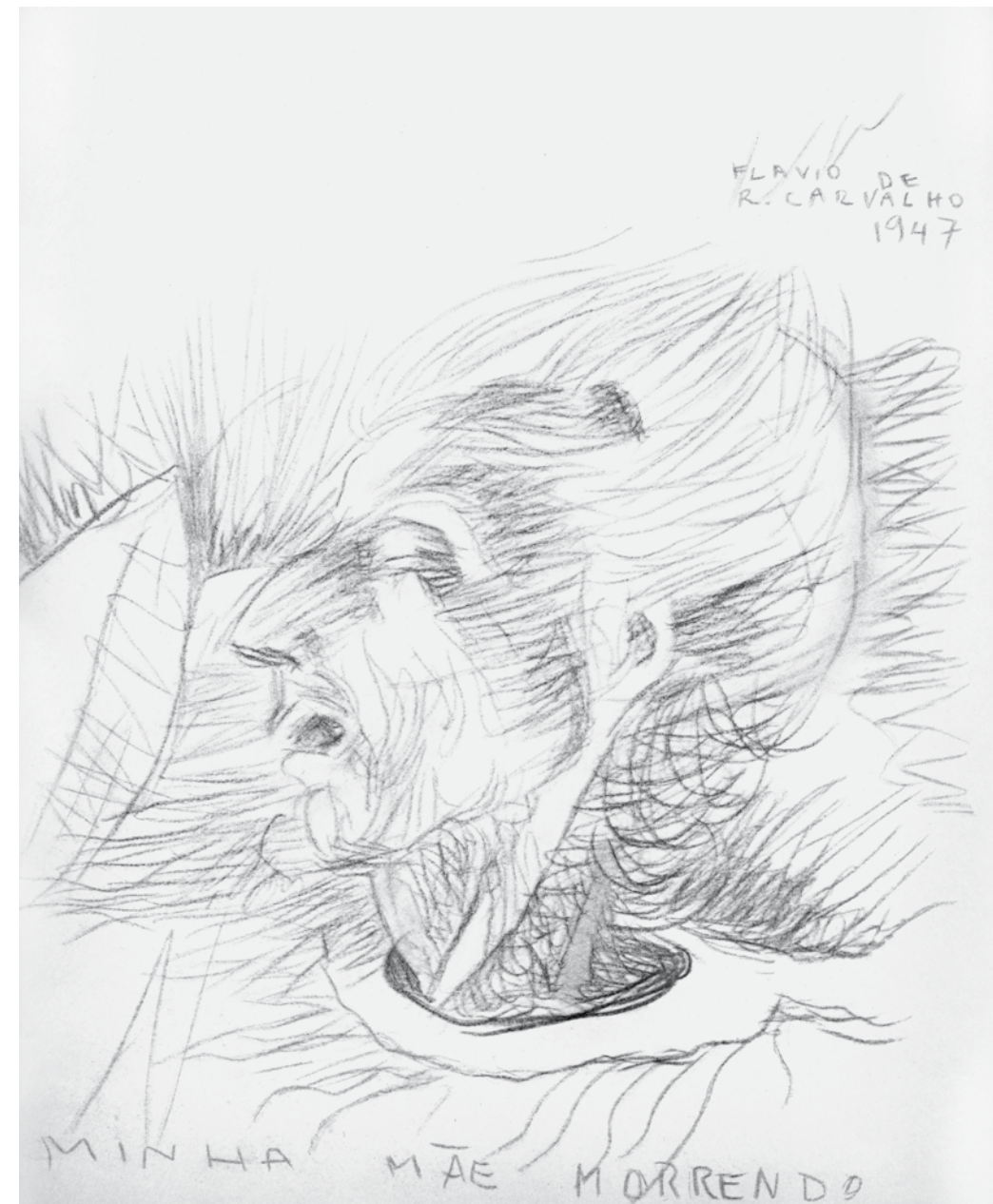
Série trágica - Minha mãe morrendo,
ed. Edart, 1967



Série trágica - Minha mãe morrendo,
ed. Edart, 1967



Série trágica - Minha mãe morrendo,
ed. Edart, 1967



Série trágica - Minha mãe morrendo,
ed. Edart, 1967

Série trágica - Minha mãe morrendo,
ed. Edart, 1967



Série trágica - Minha mãe morrendo,
ed. Edart, 1967



Série trágica - Minha mãe morrendo,
ed. Edart, 1967



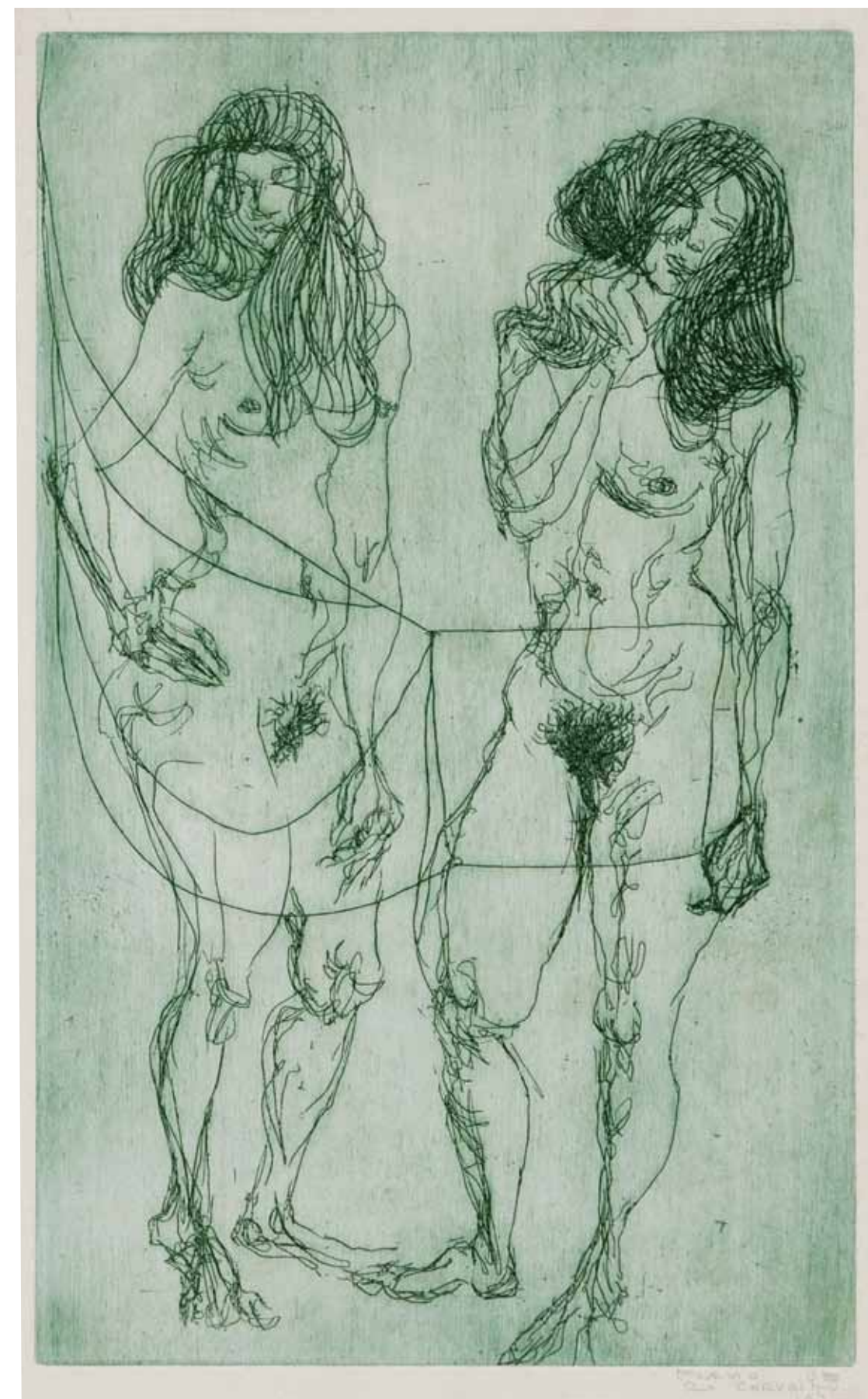
Coleção gravuras em metal, 1972



Coleção gravuras em metal, 1972



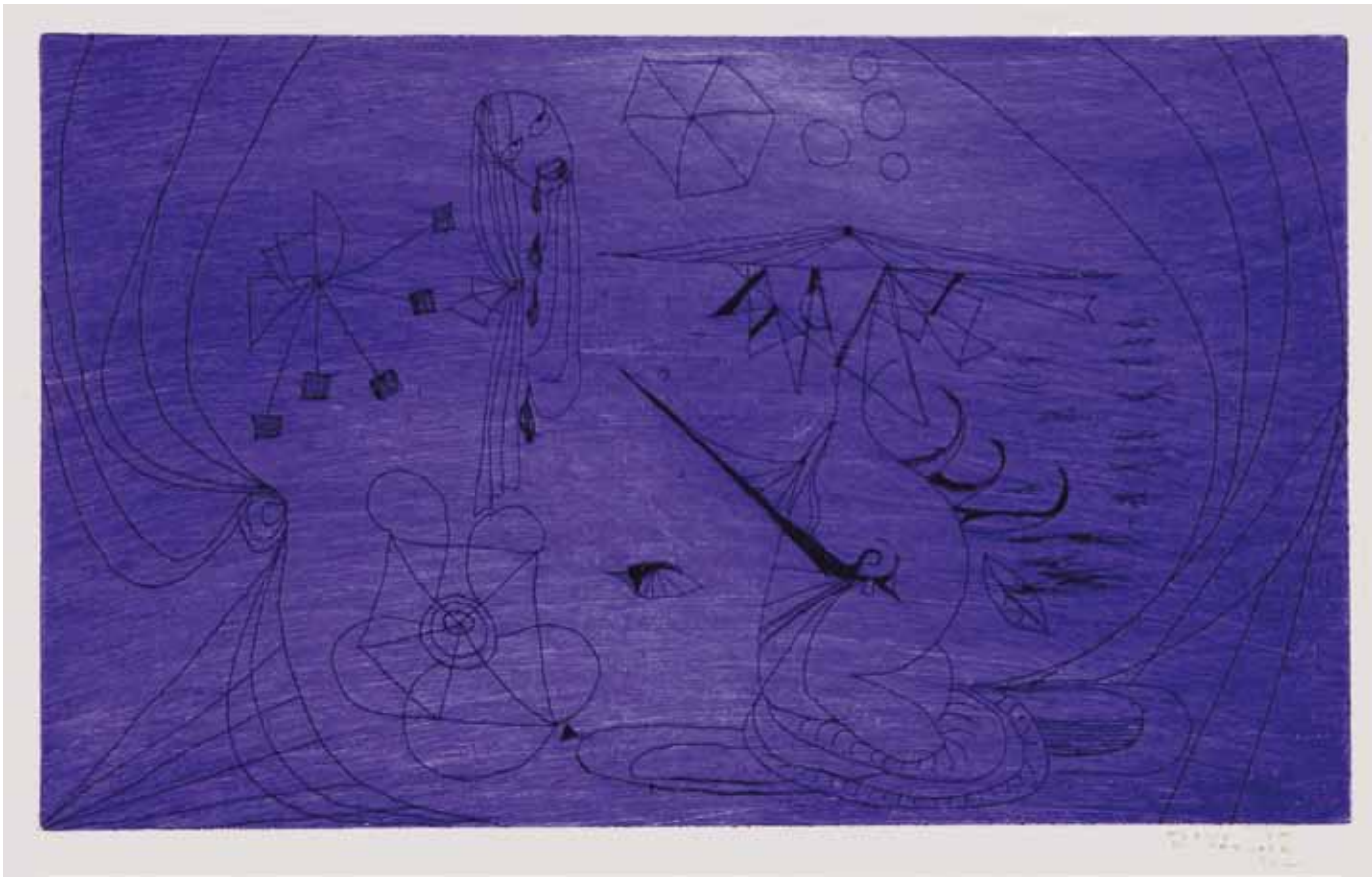
Coleção gravuras em metal, 1972



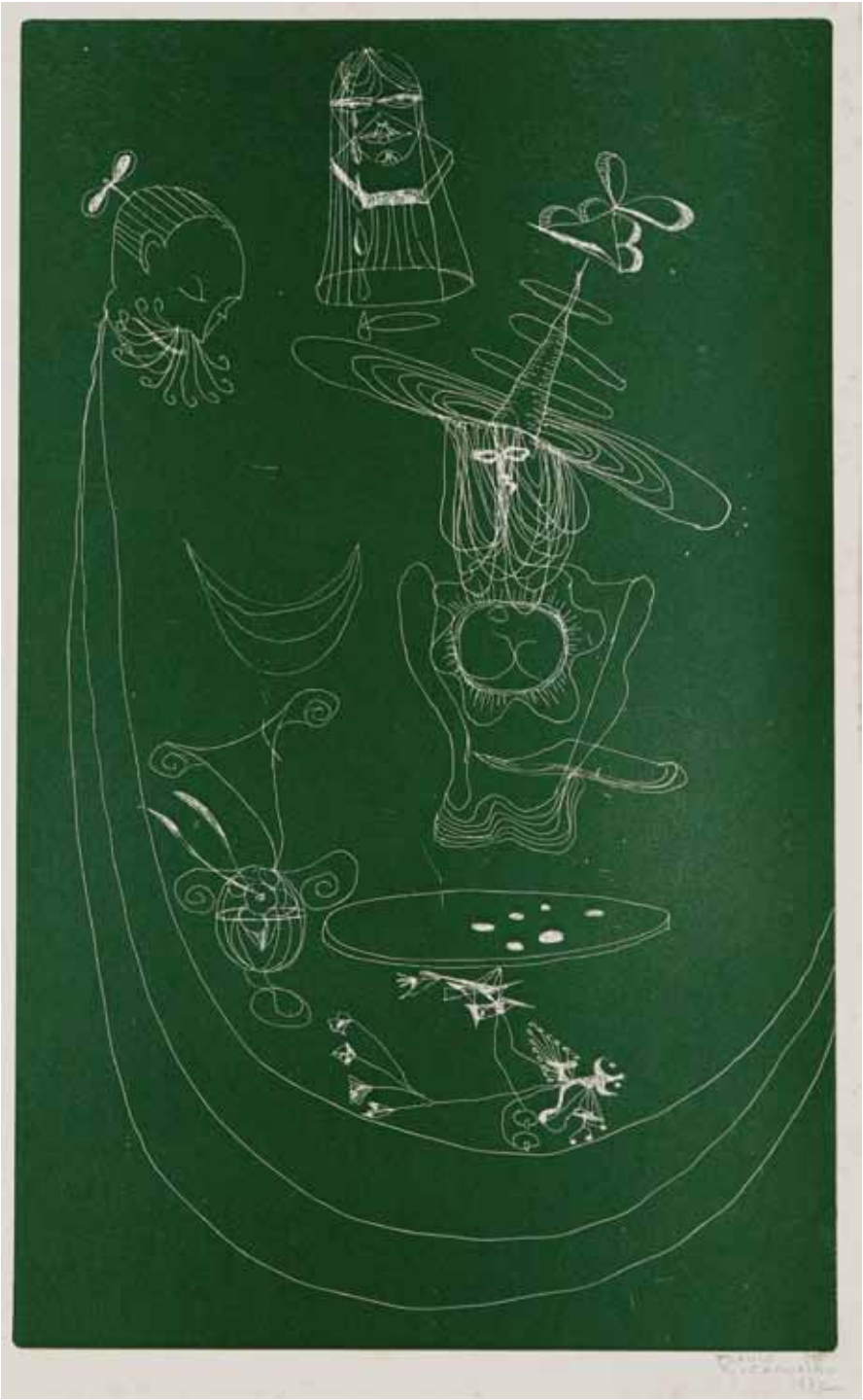
Coleção gravuras em metal, 1972



Coleção gravuras em metal, 1972



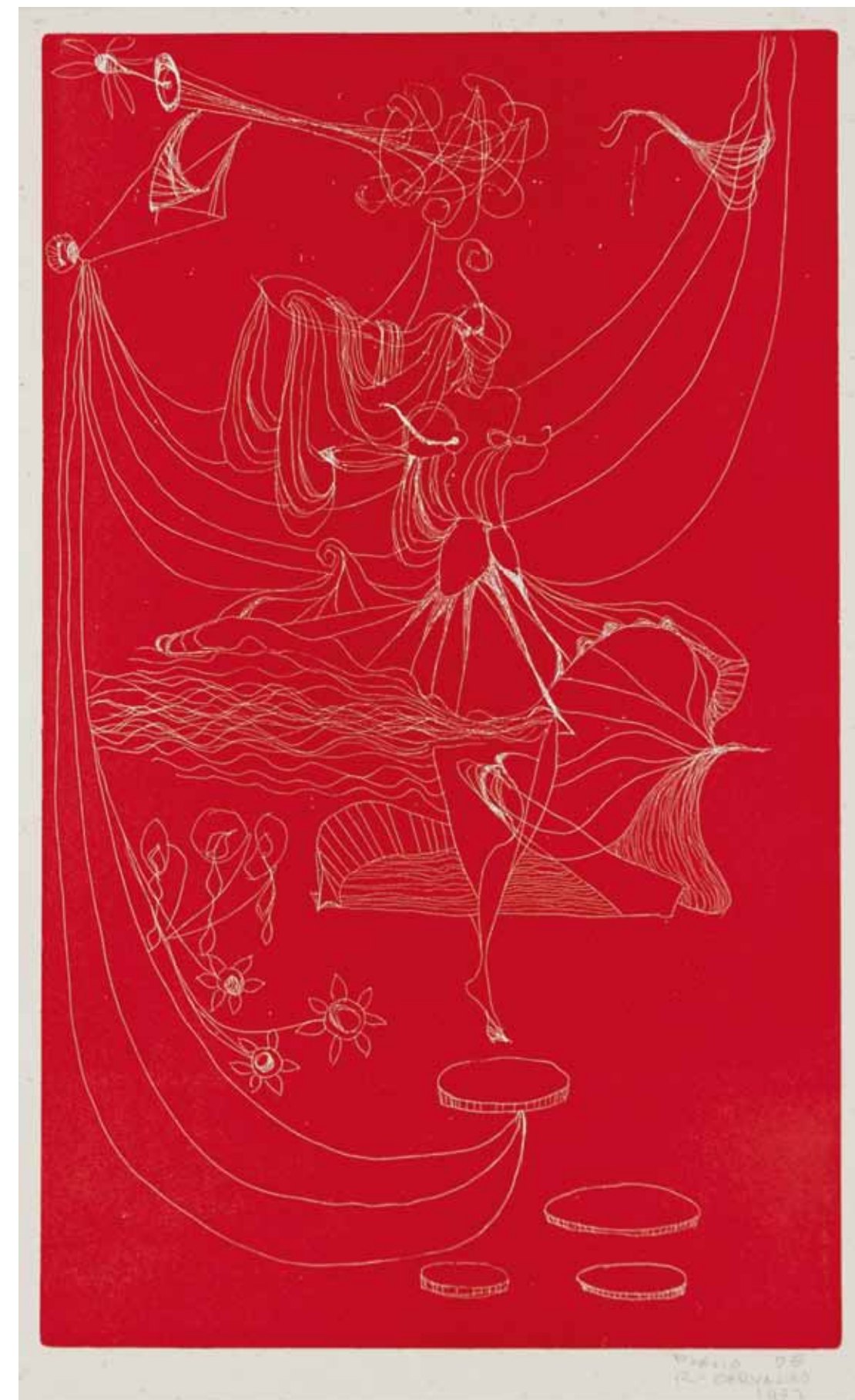
Coleção gravuras em metal, 1972



Coleção gravuras em metal, 1972



Coleção gravuras em metal, 1972



Coleção gravuras em metal, 1972

CONJUNTO DE LOUÇAS PINTADAS POR FLÁVIO



Louça, coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP



Cadeira FDC (design de Flavio de Carvalho), réplica da Futon Company, SP



Louça, coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP



*Louças, coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP.
Álbum com fotos de quadros
que Flavio organizava para os
galeristas que vendiam suas obras.
Coleção Marilu Cunha Campos*



Louça, coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP

cada atitude
tomada pelo artista
para se relacionar
com os
opunw op
mistérios

AS EXPERIÊNCIAS PERFORMÁTICAS



Camisas originais New look, 1956, coleção James Lisboa, SP



New look, 1956, Diários Associados

DIALÉTICA DA MODA



Ilustrações para a série "Dialética da Moda" publicada no Diário de São Paulo, 1956, coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP

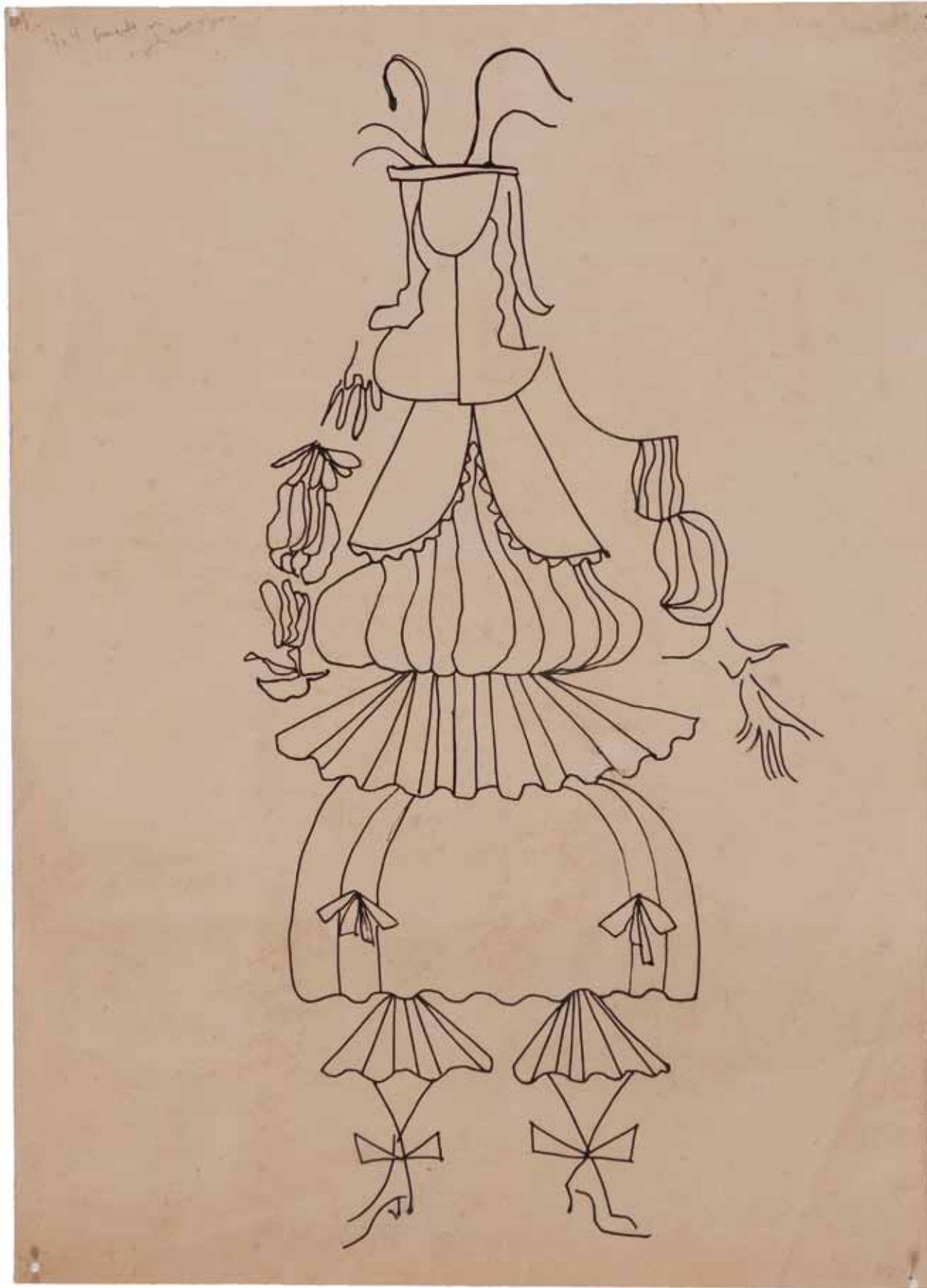


Ilustrações para a série "Dialética da Moda" publicada no Diário de São Paulo, 1956, coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP



Ilustrações para a série "Dialética da Moda" publicada no Diário de São Paulo, 1956, coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP

FUTEBOL



Ilustrações para a série "Dialética da Moda" publicada no Diário de São Paulo, 1956, coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP



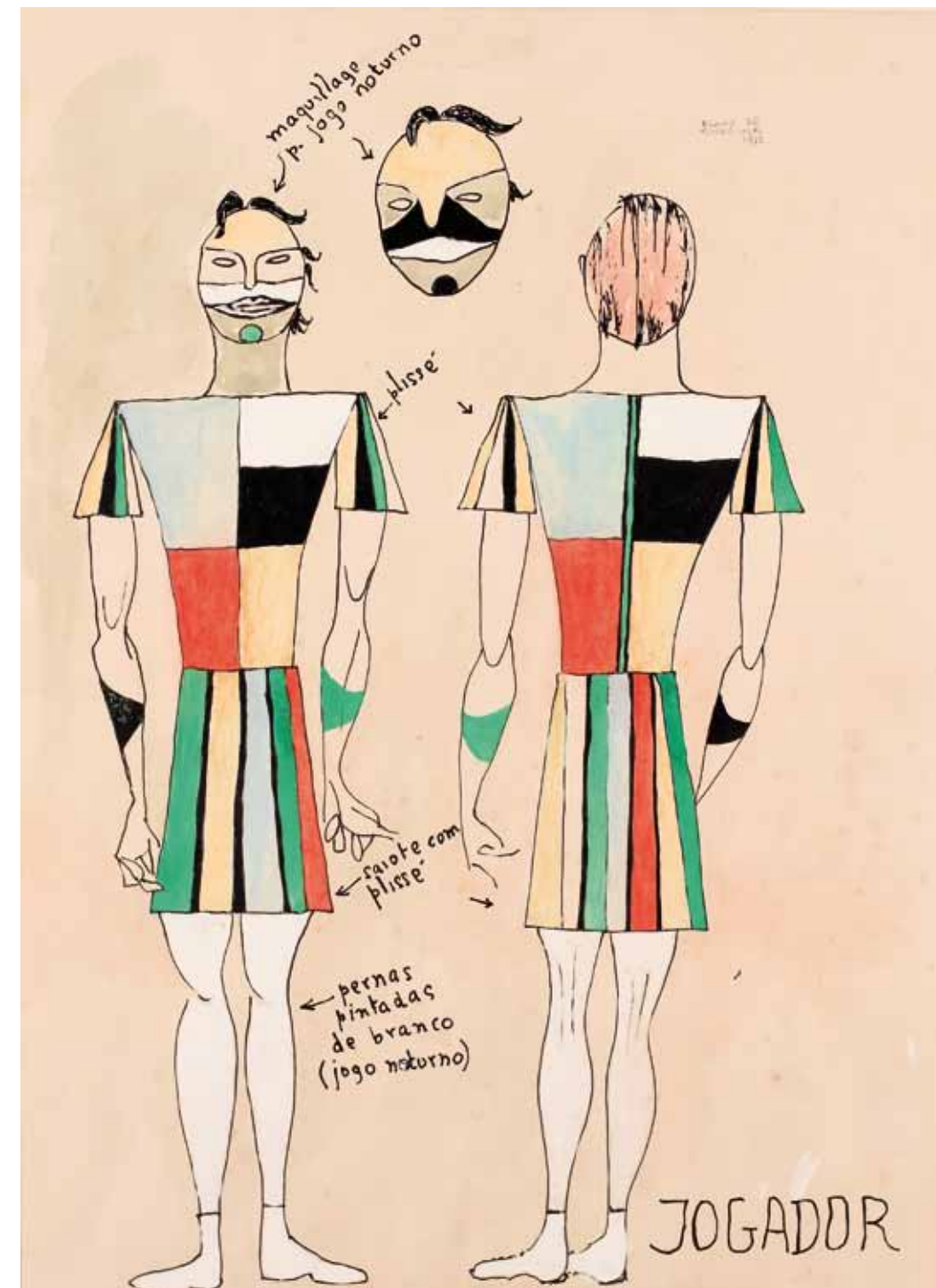
Bandeirinha, guache s/ papel, 67x48, 1972, coleção Marta e Paulo Kuczynski, SP



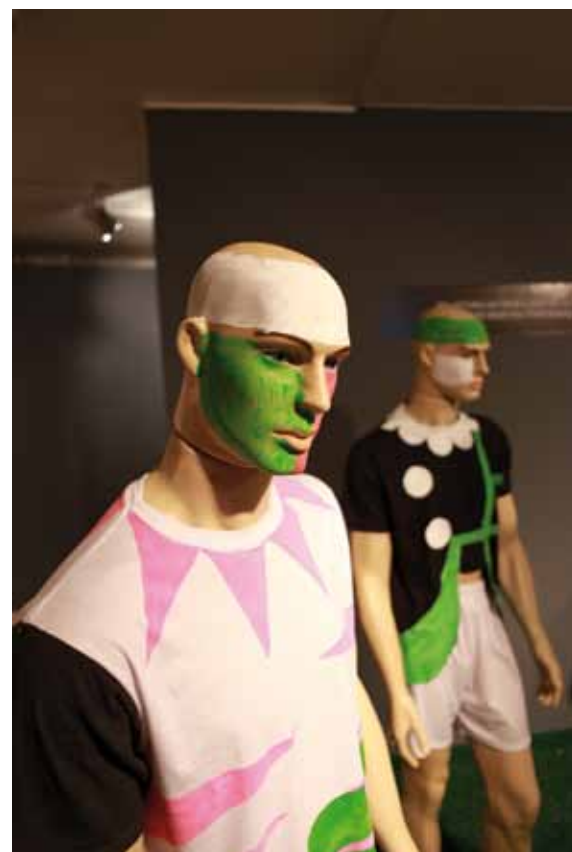
Juiz, guache s/ papel, 67x48, 1972, coleção Marta e Paulo Kuczynski, SP



Goleiro, guache s/ papel, 67x48, 1972, coleção Marta e Paulo Kuczynski, SP

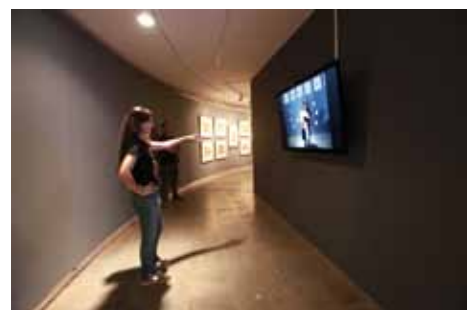


Jogador, guache s/ papel, 67x48, 1972, coleção Marta e Paulo Kuczynski, SP



Instalação de Marysia Portinari

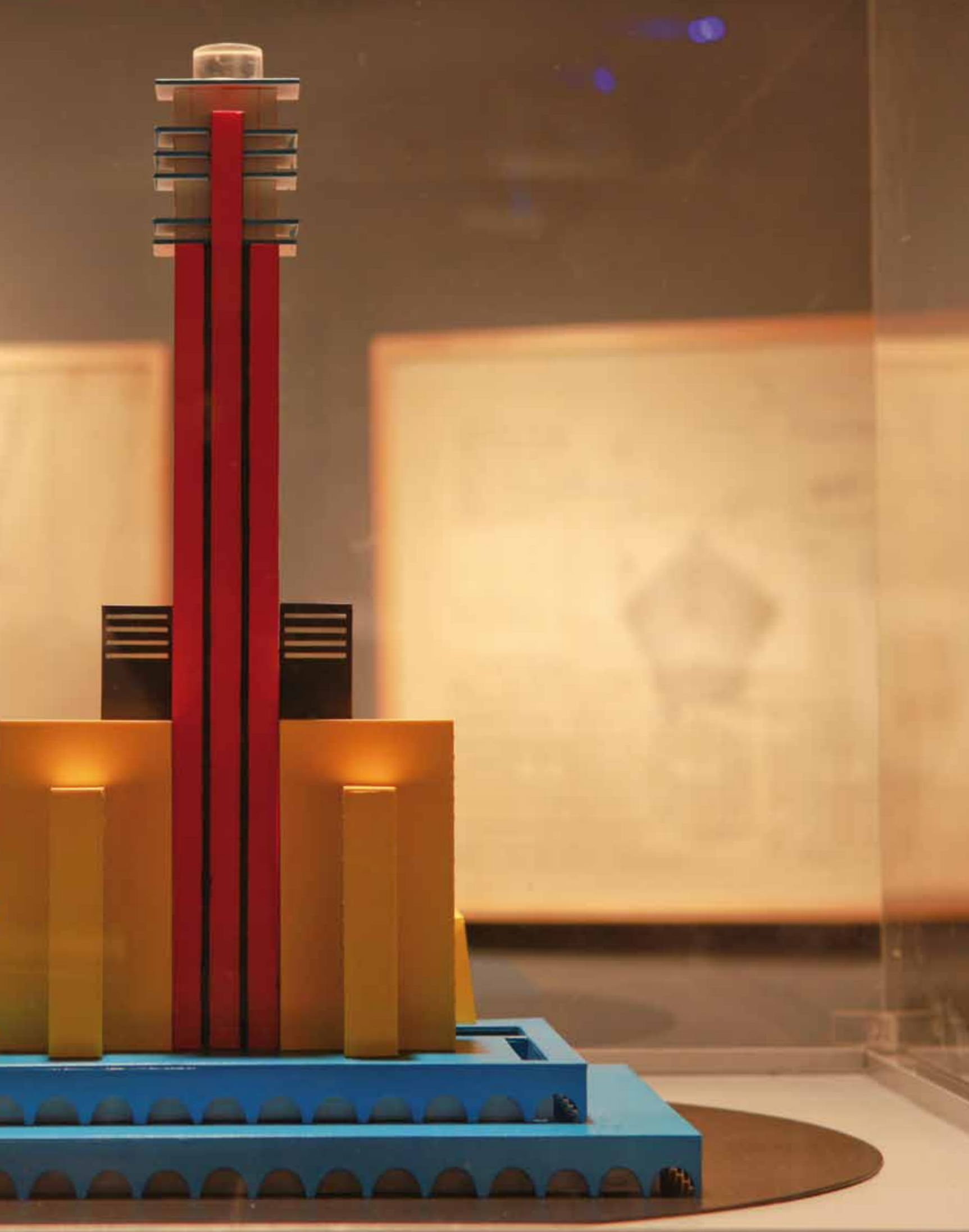




mezei sopor
eu
faço
ecoa eternamente,
ensurdecadora
e tragicamente

O NOVO HOMEM

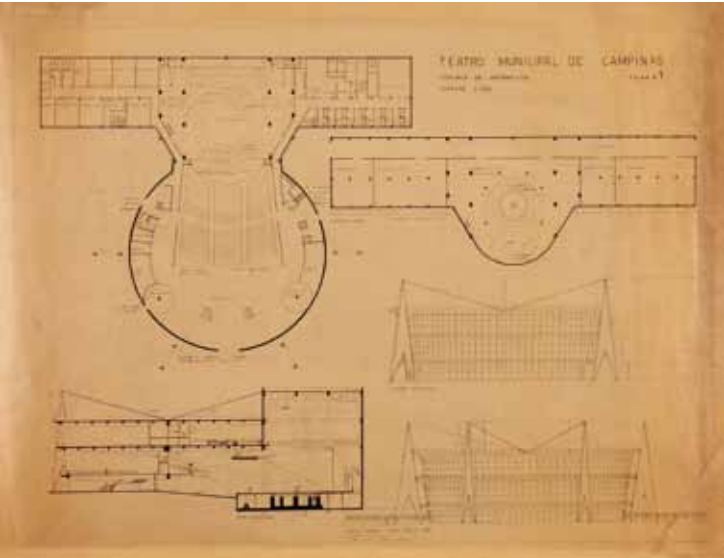
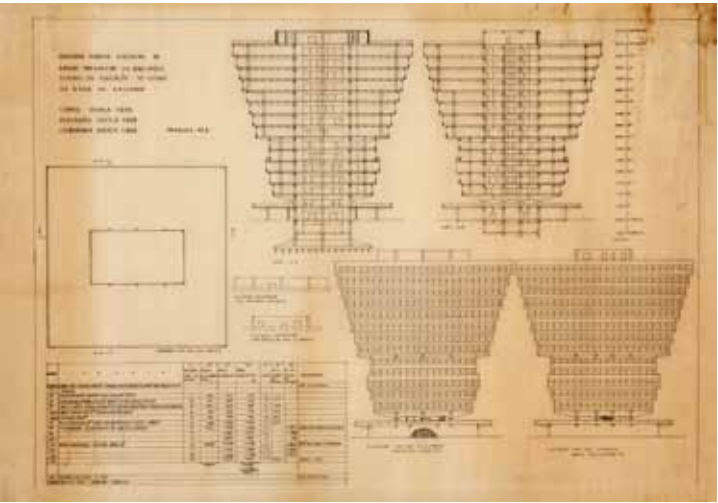
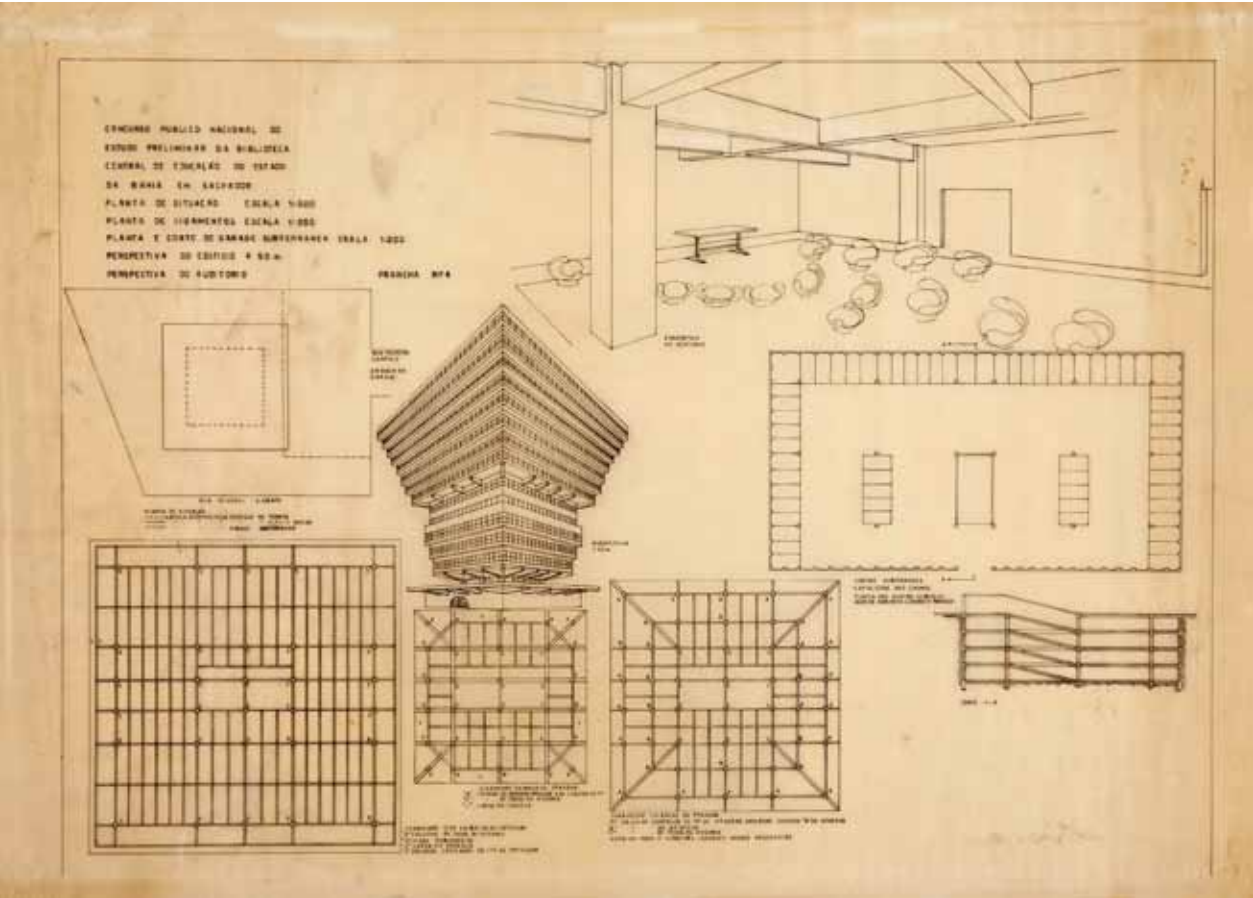
O HOMEM NU



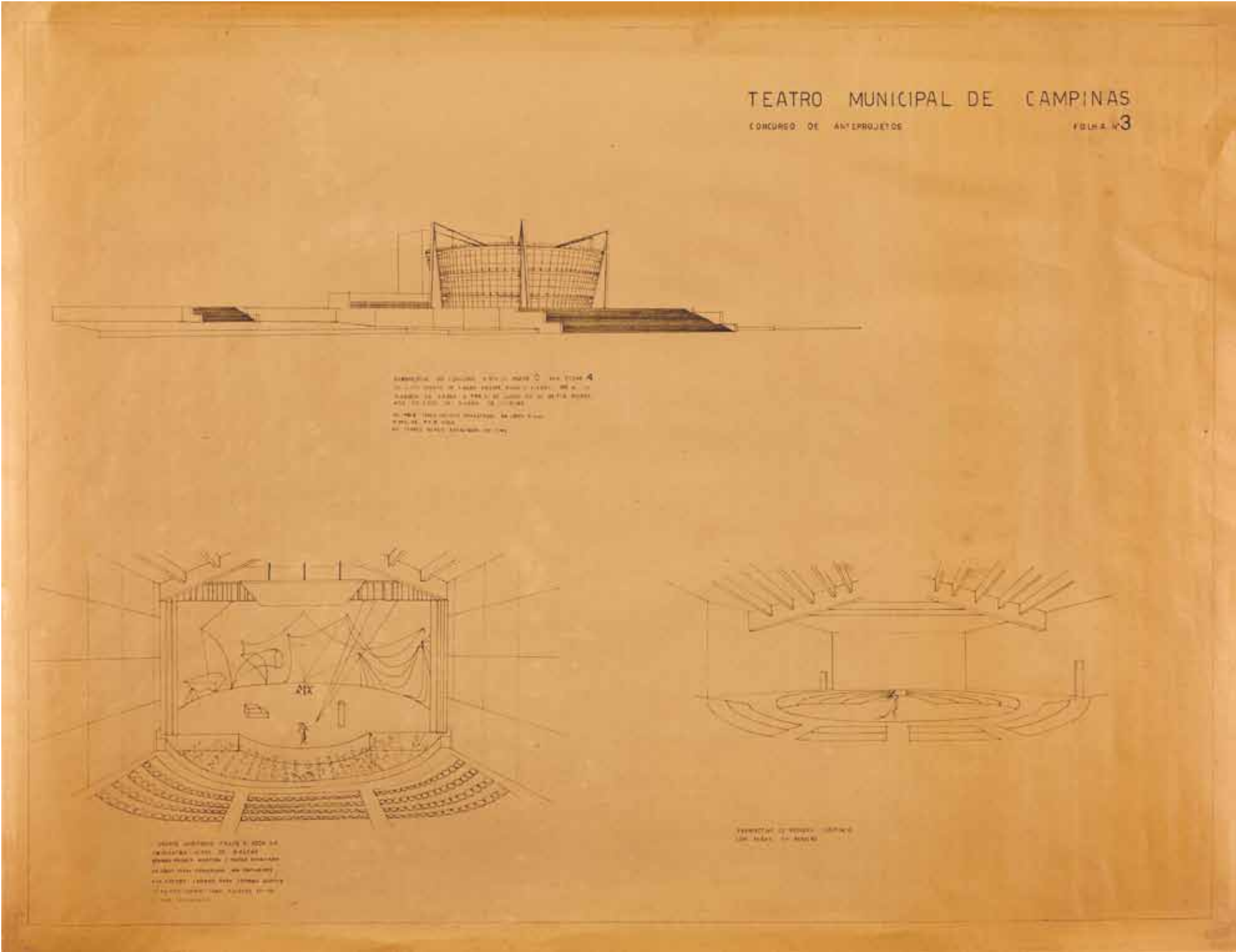
seen from a distance of 160m, from a height of 2m, above the black disc level, and making an angle of 57° with the front face of the monument

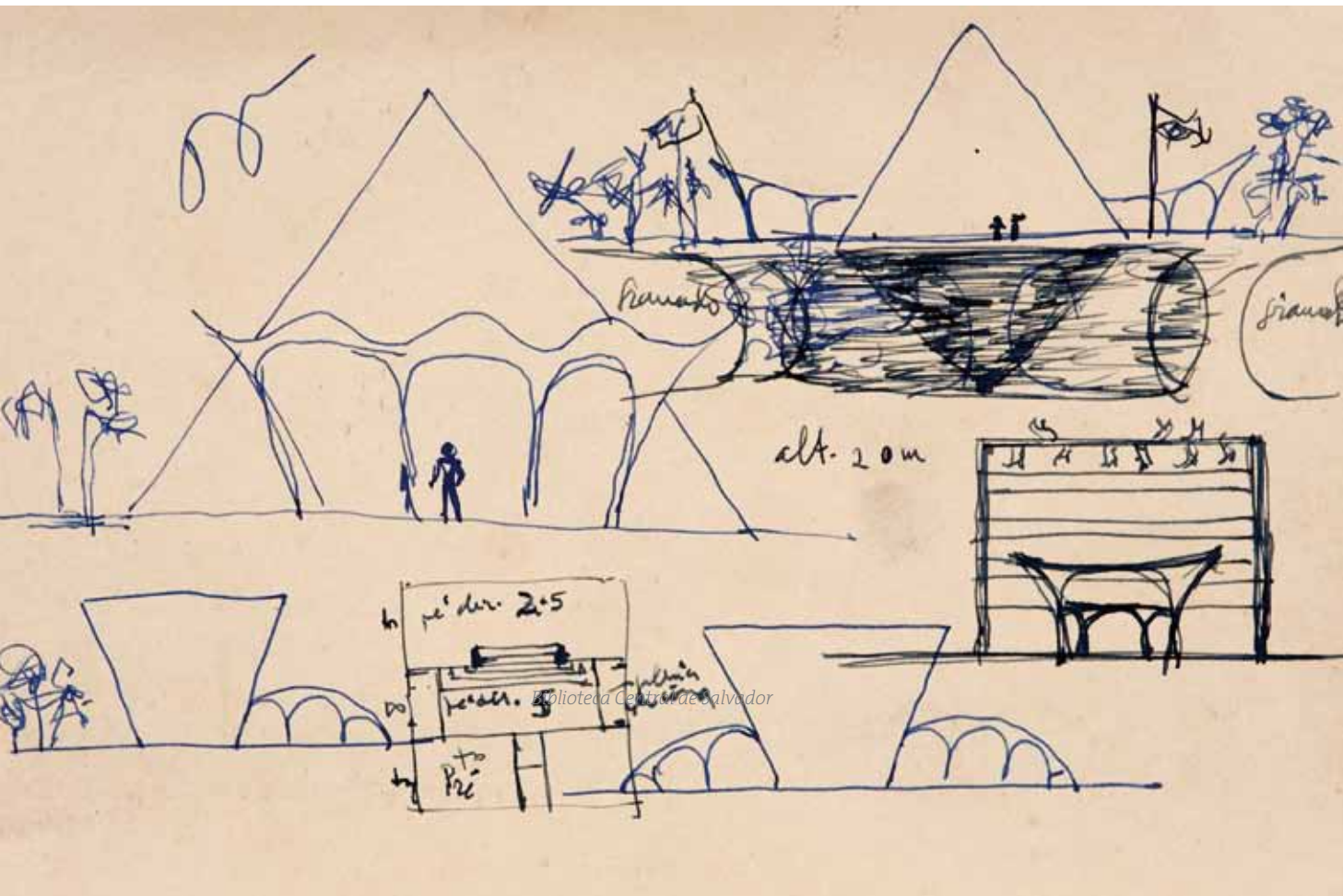
Farol de Colombo, 1928

Biblioteca Central de Salvador, coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP

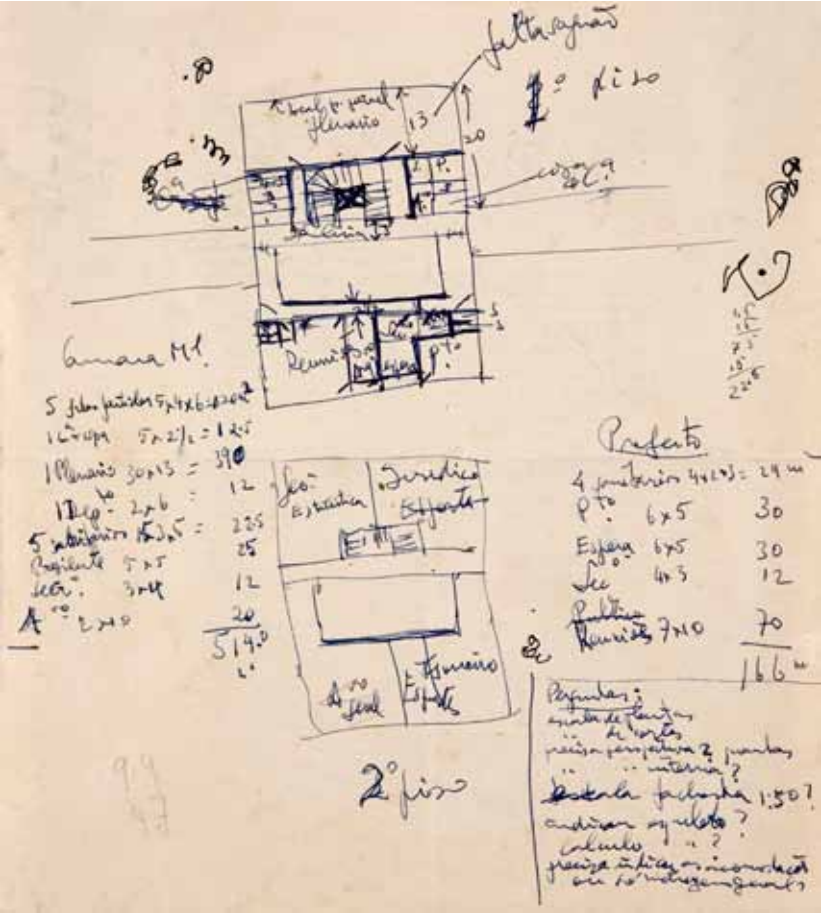
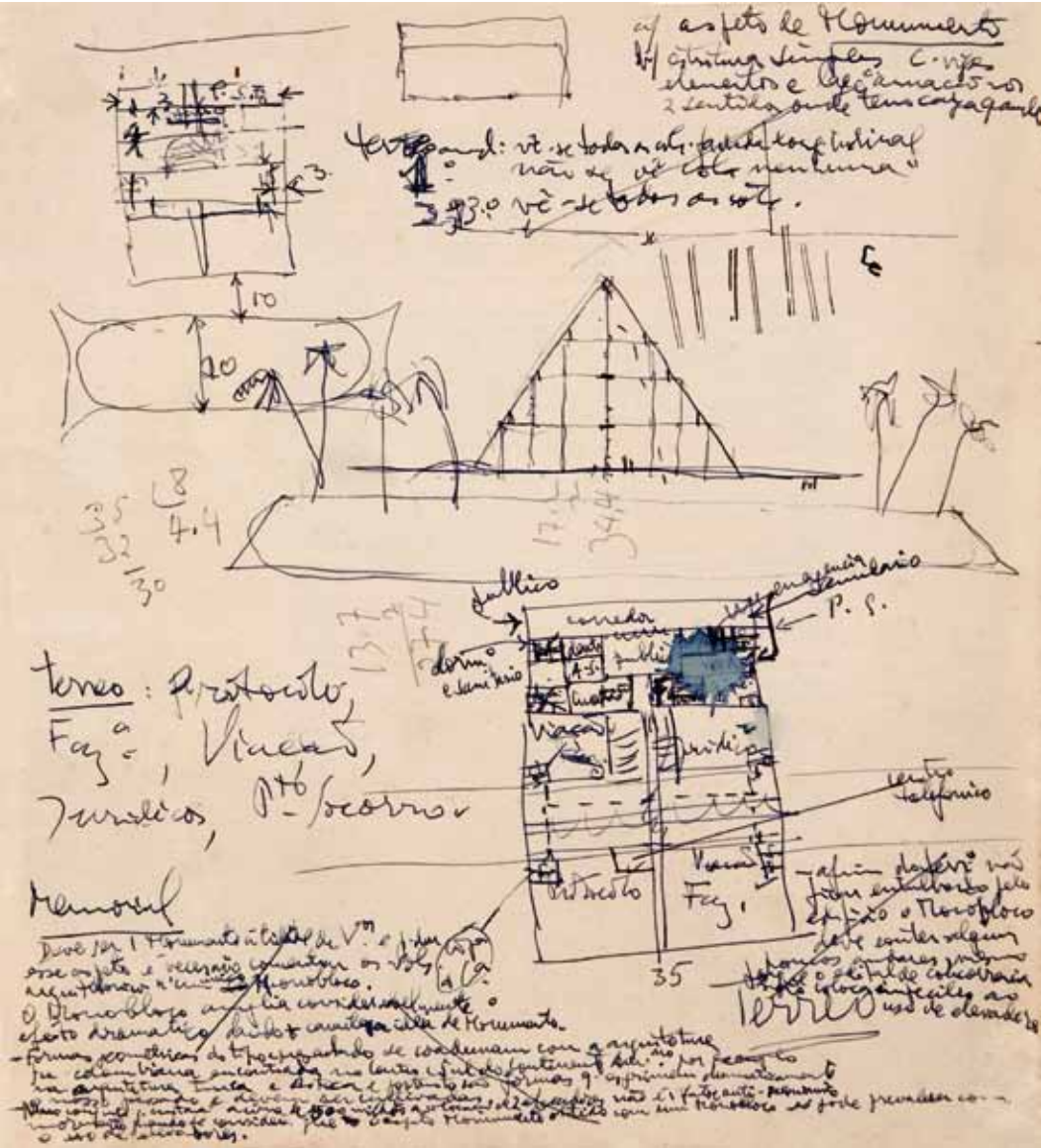


Teatro Municipal de Campinas, coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP

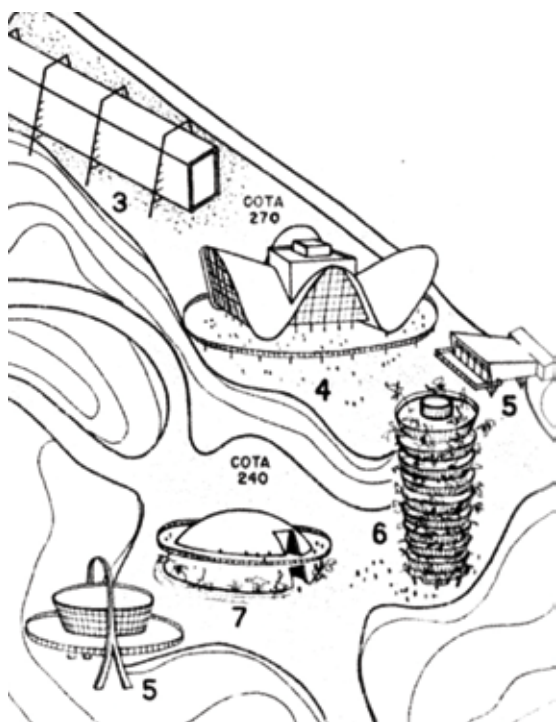




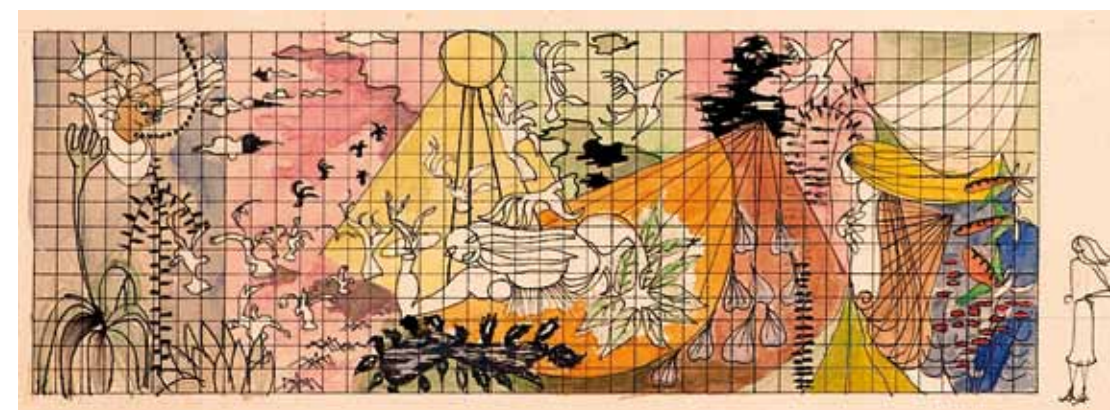
Projetos - Esboços, coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP



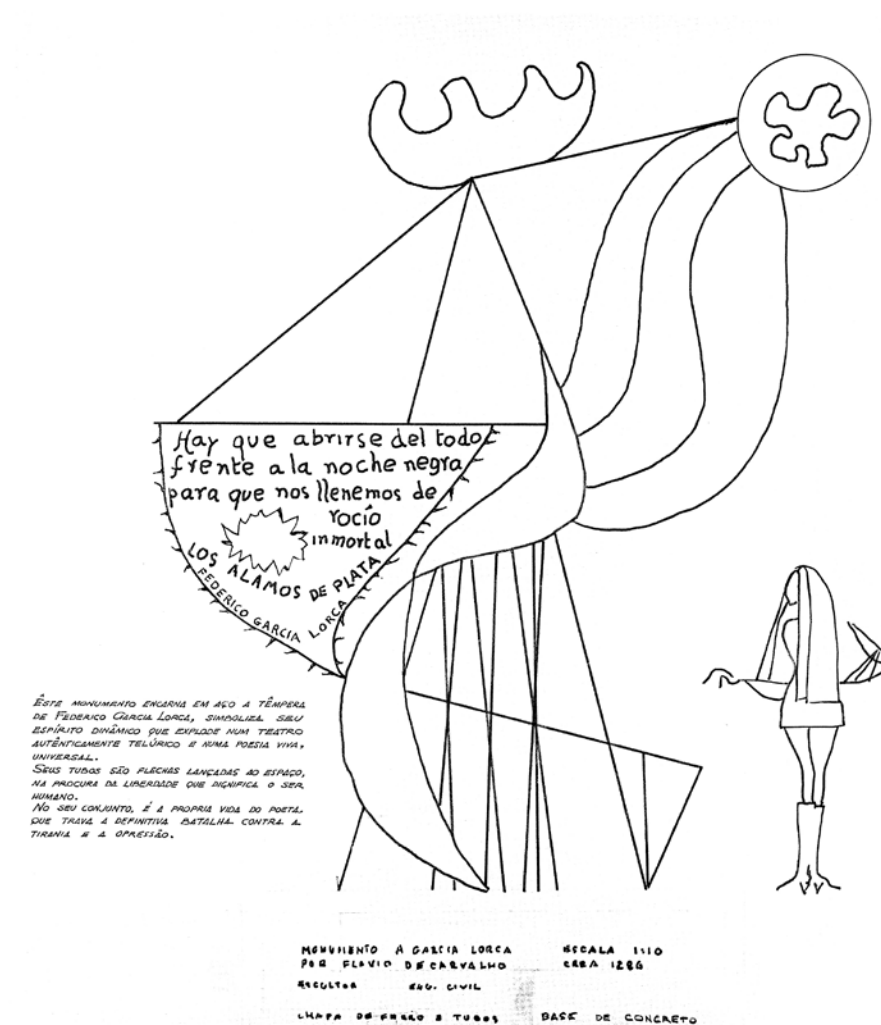
Projetos - Esboços, coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP



Universidade da Música, detalhe



Estudo para painel



Projeto para monumento ao poeta espanhol Federico Garcia Lorca, 1968



Destacou-se
mais pela vida
extravagante
que levava e
pelas iniciativas
provocatórias
e escandalísticas

Flávio é lembrado como
ativista atuante dos anos 30.

CAM

CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS

TEATRO DE EXPERIÊNCIAS



RELIQUIA DO "O BALADO DO DEUS MORTO"
(POR MARY DA FORTINARI)



Cenário, figurinos e máscaras para o Bailado de Deus Morto, 1933



Bailado de Deus Morto



Releitura do cenário "Bailado do Deus Morto" de Marysia Portinari





Oficina das crianças na réplica do CAM



O MÊS DAS CRIANÇAS E DOS LOUCOS DE 1933*

Em São Paulo, desde a década de 1920, fazia-se crescente o interesse pelo domínio do psíquico por parte de artistas, literatos, críticos de arte e educadores, que procuravam “*ampliar seus conhecimentos nesse campo*” (Ferraz, 1998, p. 38). Vivia-se exatamente o momento em que toda uma sensibilidade, advinda de escritores, artistas, críticos de arte e psicanalistas, estava voltada para “*estudos e considerações sobre a relação do mundo psicológico e artístico*” (Ferraz, 1998, p. 45). É com esta paisagem de fundo que foi realizado o “Mês das Crianças e dos Loucos”. O evento pode ser visto como uma das importantes iniciativas do Clube dos Artistas Modernos (CAM), por ocasionar importantes repercussões entre pessoas envolvidas com o ensino de arte e com a psicologia e o campo das Artes. Foi organizado por Flávio de Carvalho e Osório Cesar, sendo inaugurado em 28 de agosto de 1933, na sede do CAM na Rua Pedro Lessa, nº 2. O “Mês das Crianças e dos Loucos” constituiu-se de dois pólos igualmente importantes e complementares: a exposição de trabalhos plásticos e uma série de conferências.



Pacientes no atelier
Alice Brill, 1950, Acervo IMS



Cartaz de abertura de uma exposição da Escola Livre de Artes Plásticas do acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP

“O MEZ dos alienados e das creanças no C.A.M.”,
Diário da Noite, 31 ago, 1933.



*
¹Raquel Amin

¹ Docente da Faculdade de Artes Visuais da Puc-Campinas.



Cartaz de abertura de uma exposição da Escola Livre de Artes Plásticas do acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



Algumas produções artísticas dos alienados, Jornal do Estado, 31 agosto de 1933

A arte dos loucos e vanguardistas. Jornal do Estado, São Paulo, 31 agosto 1933

O dr. Osário Cesar pronuncia a sua palestra no c.a.m. Jornal do Estado, São Paulo, 31 agosto de 1933

A exposição incluiu “desenhos, pintura e escultura de alienados do Hospital do Juqueri, de creanças das escolas públicas de São Paulo e de particulares” (Carvalho, 1939, s/n). As conferências foram proferidas por médicos e intelectuais, relacionadas ao assunto (convidados pelos próprios organizadores do evento), finalizadas por debates acalorados, mobilizando a imprensa da época. Como lembra Flávio de Carvalho (1939, s/n):

“O C.A.M. expôs durante um mês inteiro um verdadeiro panorama dramatizado das espécies, espalhados sobre as pequenas mesas da sala única estava toda

A ACTIVIDADE DO CLUB DOS RATISTÁS MODERNOS

Inaugurou-se hontem á rua Pedro Lessa, 2, uma exposição de Cartazes Russes, verdadeira curiosidade para São Paulo pois que mostra como um povo faz a sua propaganda ideologica, e como o cartaz adquiriu um valor psychologico formidavel na vida moderna.

INDIOS NA AMAZÔNIA
No dia 17 ás 22 horas, o sr. Pedro Faber Halemberg falará sobre os Inhay da Amazonia. O sr. Halembeck durante 20 annos passou longos periodos em contacto com os indios de diversas tribus e é um conhecedor amoroso dos sertões.

A VONTADE DE UM POVO
No dia 23, ás 22 horas, o sr. Jayme Adour da Camara paleará sobre a sua viagem na Russia, discorrendo sobre o thema “vontade de um povo” com relação a exposição de cartazes,

TARCILA DO AMARAL
No dia 29 a pintora patricia Tarcila do Amaral discorrerá sobre o thema “Arte proletaria”.
MEZ DOS LOUCOS E DAS
Em principios de agosto se realizou no c.a.m. o mez dos loucos e de com uma exposição de desenhos e de crianças, e uma série de conferencias culminando com uma semana de debates sobre o assunto.
O psychiatra dr. Osorio Cesar tomou parte na organização e mentouo certame fará varias conferencias sobre o assumpto. Virá especialmente para realizar o mesmo e tomar parte nos debates o dr. Manta um dos mais conhecidos psiquiatras do Rio de Janeiro e a professora Roxo. Tambem tomou parte nos debates o dr. Octavio M. Camargo e outros especialistas. Portunamente serão convidadas para a recepção do Clube,



esculturas e bonecas, trabalhadas pelos alienados do hospital do juquery, em exposição no c.a.m. diário da noite. 31 agosto de 1933

A club dos artistas modernos s. paulo, rua pedro lessa, 2

cultural da c.a.m. para o

— abertura da exposição de pinturas.

conferencia de ozorio cesar sobre a arte de vanguarda e o futuro — conferencia de pedro de almeida sobre a análise dos desenhos dos psicóticos

conferencia de pedro de almeida sobre a interpretação dos desenhos de crianças

conferencia de pacheco silva sobre tema ainda a definir

conferencia de fausto guernr sobre o louco sob o ponto de vista da psicologia geral.

dia 3 de outubro conferencia de cel proust sobre a assistencia social

conferencia de pedro de almeida sobre este programa de espirito

com quem se quer trabalhar tendo-lhe o devido

atenção do clube facilitando

se esse publico nao se compuzer exclusivamente de dile-tantes blasés, sem duvida a c.a.m. terá atingido um elevado sucesso pedagogico na esfera de suas disposições, levantando o nivel cultural do povo, a quem sempre faltaram todos os recursos da instrução.



A “Cathedral dos assombros”, desenho que illustrará a conferencia.

A Catedral dos Assombros, desenho que ilustrará a conferencia. Folha da Noite. 19 setembro 1933



a sra. Tarsila do Amaral quando pronunciava a sua conferencia. diário de São Paulo. 30 setembro

O que mais caracteriza o comportamento dos artistas como classe é a flutuação brusca das emoções, sem o devido controle do raciocínio. As emoções saltam de um polo a outro em espaços de tempo pequenos, abaixo do normal. Ele é um selvagem, pula da tristeza à alegria, do ódio ao amor, do prazer à repulsa, com a mesma facilidade com que saltamos de um ônibus. E quando êle se mantém em um estado neutro e nivelado, de aparente pacividade sonhadora, é um recalcado esperando o momento propício para despejar bruscamente o seu armazenamento de recalques. Isto acontece sobretudo com os melhores artistas, aqueles que mais se dedicam e mais se gastam na sua pintura, todos êles têm uma obceção dominante qualquer, bem marcada e definida, irradiando de um jogo de complexos de inferioridade.

Essas observações (que encontram a sua polarização no surrealismo) não se aplicam ao artista abstracionista, que dia a dia caminha pra uma fôrma pura de mentalismo.

São eminentemente sinceros, sarcásticos, críticos e creanças, nas suas observações e contacto com o mundo, e possuem uma visão global das coisas, pronunciada, sem dúvida proveniente do seu treinamento na pintura, do seu modo de enxergar pictoricamente as coisas, se agitam e se manifestam movidos por imagens visuais e associações livres de idéas que acionam como reagentes.

Vivem uma vida interior intensa.



Nelson Tabajara de Oliveira quando realizava no “Clube dos Artistas Modernos” uma conferencia sobre a China



Sem título, cerâmica policromada, s.d, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP

a tragédia da vida e do mundo, todos os cataclismas da alma e do pensamento, a dolorosa caricatura de tudo e o drama simples de formas e de cores que tanto faz inveja aos grandes artistas. Era um verdadeiro grito de revolta contra as paredes opressoras e asfixiantes das Escolas de Belas-Artes que corrigindo e polindo procuram sempre impor aos alunos a personalidade frequentemente mofada e gasta dos professores. A importância da arte do louco e da creança foi definitivamente focalizada, colocando em evidência os fenômenos de associação livre de idéas, a sequência de fatos ancestrais e as fórmulas de uma evolução longínqua.”

O evento consolidava o rompimento com velhos paradigmas e dogmas de arte acadêmicos, dando forma à busca, divulgação e acolhimento por propostas realizadas espontaneamente. Nos dizeres de Flávio de Carvalho (Rumo, ago. 1933, p. 16) era preciso passar a lidar com propostas feitas pura e simplesmente “com o intuito de brincar, de se divertir [...] sem preparação anterior, sem preocupação de copiar um modelo, sem cogitação de beleza, são documentos de como a creança vê o mundo, daquilo que para ella é essencial e daquilo que ella considera accesorio”. Somente ver o mundo com outros olhos, sem regras ou proibições, sem castrações e ansiedade, com olhos inocentes, olhos de crianças...



Sem título, cerâmica policromada, s.d, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP

O lançamento do “Mês das Crianças e dos Loucos” aconteceu no final de agosto, tendo duração de mais de um mês. A mostra abria para o público das 17 horas à 1 hora da madrugada. Nem todas as conferências foram realizadas. Algumas participações foram intencionadas, entretanto não houve confirmação de que tenham ocorrido. Todas as conferências que envolviam projeções tiveram o apoio da Casa Lutz Ferrando e de vários jornais da época, segundo Toledo (1994, p. 165). No total foram 10 as conferências planejadas para o “Mês das Crianças e dos Loucos”, a saber: ²

² Por serem diversas as fontes que relataram o acontecimento, em contato com o material documental recolhido percebemos que grandes são as divergências quanto ao título do evento, dos conferencistas e de suas conferências, bem como as datas e horários que seriam proferidas.



Avenida em frente ao hospício, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP

- Estudo comparativo entre a arte de vanguarda e a arte dos alienados, pelo Dr. Osório Cesar – dia 30 de agosto de 1933;
- Interpretação de desenhos de crianças, pelo Dr. Pedro de Alcântara Machado – dia 10, 12 ou 13 de setembro de 1933;
- Psychanalises dos desenhos dos psicopatas, ministrada pelo Dr. Durval Marcondes – dia 5 ou 19 de setembro de 1933;
- O louco sob o ponto de vista da psicologia geral, ministrada pelo Dr. Fausto Guerner – dia 6 ou 26 de setembro ou 10 de outubro de 1933;
- A arte e a psiquiatria através dos tempos, desenvolvida pelo Dr. Pacheco e Silva – dia 19, 25 ou 26 de setembro de 1933;
- Marcel Proust literariamente e psicanaliticamente, com o Dr. Neves Manta – dia 3 de outubro de 1933;
- O valor negativo da psychopatologia na critica de arte, pelo Dr. Plínio Balmaceda Cardoso – dia 17 de outubro de 1933;
- A musica nos alienados, pelo Sr. José Kliass – dia 17 de outubro de 1933;
- Dr. Raul Malta, com apresentação sobre assunto ligado ao evento – não foi citada em nenhuma das fontes a data em que seria proferida;

A noite dos poetas loucos, com poemas sendo recitados por Maria Paula – também não foi citada em nenhuma das fontes a data da realização da récita.

As conferências “[...] se faziam sem grandes formalismos, de maneira bastante simples, em tom de conversa [...]” (Almeida, 1976, p. 78), mas, às vezes, “costumavam resultar em agitação e até tumulto, pois Flávio de Carvalho fazia ques-

tão de que fossem sempre seguidas de debate” (Sangirardi, 1985, p. 39), alguns deles memoráveis, animados, e, por vezes, violentos (Carvalho, 1939). Entre as pessoas que assistiram às conferências e visitaram a exposição, constatou-se a presença de artistas, médicos e intelectuais interessados nesta temática.

Destaca-se a intenção de publicar as conferências proferidas que seriam “*depois editadas pelo Club dos Artistas Modernos, que fará uma bonita edição ilustrada com desenhos de loucos e de crianças*” (Rumo set/out 1933, p. 29). E, segundo o Diário da Noite (31 ago. 1933, s/n), a edição ilustrada seria colocada à venda. Entretanto, tal escopo nunca foi atingido por seus organizadores; foram publicadas apenas 3 das conferências proferidas, por iniciativa pessoal de cada autor: a do Dr. Osório Cesar, a do Dr. Durval Marcondes e a do Dr. A. C. Pacheco e Silva.

É lastimável do ponto de vista histórico a falta da produção de um catálogo e a inexistência de uma documentação fotográfica do evento, tanto em arquivos mais amplos, quanto naqueles pertencentes propriamente aos seus organizadores. Nas fontes utilizadas para a reconstrução do evento, observou-se algumas raras reproduções do espaço expositivo e das obras apresentadas – estas últimas, na sua maioria, dos trabalhos dos doentes mentais, e não dos trabalhos feitos pelas crianças. Desenhos de crianças foram apresentados por meio de “projeções luminosas” das conferências, e pertencem, portanto, aos próprios palestrantes; não se tem documentação sobre os trabalhos infantis que figuraram na exposição do evento. As reproduções contidas nos jornais não apresentam qualquer legenda informando o autor, o ano, a coleção a qual pertencem, a procedência, as dimensões, enfim, nenhuma informação que nos possibilite o reconhecimento e/ou identificação das obras expostas.

Certamente, para o “Mês das Crianças e dos Loucos”, Osório Cesar selecionou as obras dos doentes mentais que pudessem chamar a atenção do público pela característica inusitada de suas formas, assim como os trabalhos das crianças, que foram escolhidos por sua espontaneidade, diferentemente daqueles executados na escola (Ferraz, 2002). Sabe-se que foram várias as exposições organizadas por Osório Cesar, mas nenhuma delas foi devidamente documentada, o que resultou numa inestimável perda de sua memória. Além desse fator, podemos identificar parte da perda de referências sobre o “Mês das Crianças e dos Loucos”, em especial às obras expostas dos doentes mentais, ao fato de que, em exposições posteriores, muitas obras do acervo passaram a ser vendidas, já que, segundo Ferraz (2002, p. 17-18),

Sem título, cerâmica policromada, s.d., acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



“para poder dar continuidade ao seu projeto cultural e social, ele necessitava de um retorno pecuniário, o que era possibilitado com a venda das obras expostas”. Apesar de não ter sido divulgado nas reportagens a possibilidade de compra das obras expostas, a exposição pode ter evidenciado a Osório Cesar um interesse do público em adquirir peças da mostra, já que nas exposições posteriores de 1948, 1951 e nas décadas de 1950 e 1960, Cesar inicia um apelo ao público para ajudar na manutenção da produção por meio da compra de trabalhos realizados no Juqueri (Ferraz, 1998; 2002).

Alguns poucos registros fotográficos auxiliam na visualização do espaço físico onde as conferências se realizaram, juntamente com a exposição. Também são retratados alguns conferencistas, em imagem fotográfica e em caricatura. Não há nenhuma imagem panorâmica de boa qualidade da exposição, mas é possível identificar algumas das obras expostas. Inferên-

Sem título, cerâmica policromada, s.d., acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



cias baseadas em algumas fotografias presentes em reportagens permitem realizar uma descrição sintética do espaço do salão onde se realizaram as conferências e a exposição: amontoadas umas ao lado das outras sobre duas pequenas mesas de madeira, encontram-se as peças tridimensionais em cerâmica, madeira e tecido – de bustos, de corpos inteiros, duas figuras orientais e bonecas de



Aurora Cursino, sem título

pano – feitas pelos internos do Hospital do Juqueri. O clima de improviso, a falta de legendas e cuidados com a visualização de cada peça pode ser interpretada como descaso, entretanto a disposição desordenada parece-nos dever-se principalmente ao modo mais espontâneo e despojado de como o evento foi coletivamente organizado, sendo característico da natureza de funcionamento do próprio CAM. À frente do telão, encontram-se cadeiras, delimitando o espaço onde seriam assistidas as palestras. Vê-se também que os organizadores do

evento não dividiram em salas ou andares a exposição das conferências – tudo pareceu ter acontecido ao mesmo tempo e espaço.

A exposição foi arranjada contra uma das paredes, deixando a área central do grande salão aberta para as cadeiras onde o público se instalou. Os grandes painéis pintados pelos quatro fundadores – Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Antonio Gomide e Carlos Prado junto de Anita Malfatti e John Graz permaneceram visíveis, compondo, de certa forma, um discurso visual coerente com a justaposição de obra do louco, da criança e do vanguardista, conforme discussões de Prinzhorn em 1922, posteriormente comentadas também por Osório Cesar (1929).

O evento consolidou entre escritores, artistas, críticos de arte e psicanalistas, uma atitude de valorização e incentivo ao desenho da criança, embora este movimento já estivesse ocorrendo, em consonância com o interesse de artistas europeus. Além disso, estabeleceu ligações entre a arte dos doentes mentais, a arte das crianças e a dos artistas modernos. O “Mês das Crianças e dos Loucos” parece ter sido considerado pelos jornais da época como sucesso absoluto: *“todo esse movimento é algo de novo, de original e de brilhante em nossa terra quieta e morna, em nossa vida mansa de intelectuais de província”* (Jornal do Estado, 12 set. 1933, s/n). Podemos dizer que tamanho sucesso é decorrente também da atmosfera do período: a população paulistana ansiava por novidades, já que *“exposições desta natureza são um tanto raras entre nós”* (Folha da Noite, 29 ago. 1933, p. 4), desse modo, coube ao CAM perceber a relevância do tema e colocá-lo em pauta no instante certo, como observamos adiante:



Ioitiro Akaba

este programa da c.a.m. revela-nos as ótimas condições de espírito dos seus sócios artistas em relação ao publico, com quem deseja estar em permanente contáto, facilitando-lhe o direito de crítica imediata, mantendo acessa a atenção dos ouvintes, que é a melhor forma de instruí-los facilitando-lhes o cultivo da dialética (Folha da Noite, 29 ago. 1933, p. 4).

Vários críticos, historiadores e profissionais da arte reconhecem a iniciativa de Flávio de Carvalho e Osório Cesar como sendo um marco que lançou uma série de idéias que encontrarão eco posteriormente à medida que se consolidava o pensamento sobre arte e psicologia.

O “Mês das Crianças e dos Loucos” foi a primeira entre várias iniciativas paulistanas posteriores em que se buscou promover espaços de criação e de exposição de trabalhos de crianças e também de pacientes psiquiátricos. De todo modo, o evento promoveu ampla oportunidade de discussão do tema em São Paulo, dissipando, para alguns, o es-



Sem título, cerâmica policromada, s.d, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



tranhamento provocado quando se chamava de arte as inquietantes imagens produzidas fora dos ambientes consagrados da arte. O evento em questão foi o responsável pela abertura de novas frentes ligadas à divulgação dos trabalhos com/de doentes mentais, que passaram a compor a paisagem brasileira, ganhando repercussão também no cenário internacional.

OSÓRIO CESAR E A EXPOSIÇÃO DO CAM EM 1933 *

Talvez pareça estranho para algumas pessoas a concomitância de obras de doentes mentais nesta exposição de Flávio de Carvalho, mas foi sua introdução em 1933 que deu margem a um dos debates mais profícuos sobre o assunto. Inseridas na época como uma das faces da mostra do Clube dos Artistas Modernos (CAM), agora reaparecem compondo o projeto Flávio de Carvalho: A revolução modernista no Brasil, e mostram mais uma vez sua força plástica, compatível com verdadeiras obras de arte.

O trabalho artístico realizado pelos pacientes do Juqueri é hoje considerado um marco no cenário cultural brasileiro e internacional. Desde os primeiros estudos realizados pelo médico e crítico Osório

Cesar, foi possível tomar-se conhecimento da linguagem da arte como uma comunicação especial dos doentes mentais. Mesmo quando resultavam de criação espontânea ou participando de ateliês, as obras produzidas pelos pacientes dos hospitais psiquiátricos traduziam formas e cores incomuns. Revelavam potencialidades plásticas, e se sobressaíam por meio de construções e signos que mobilizavam conteúdos fantasiosos ou delirantes como se vê nas imagens de Aurora Cursino dos Santos (fig. 1). Mas também poderiam concretizar-se em poéticas depuradas em delicadas paisagens de sonhos remotos como em Iotiro Akaba (fig. 2).

*
Maria Heloisa C. Toledo Ferraz

1.



Aurora Cursino

2.



Iotiro Akaba

A exposição do CAM em 1933, que ora está-se retomando, incluía obras da coleção de desenhos de pacientes internados em Hospital Psiquiátrico. As expostas na mostra atual foram desenvolvidas na Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri e compõem o acervo do Museu Osório Cesar.

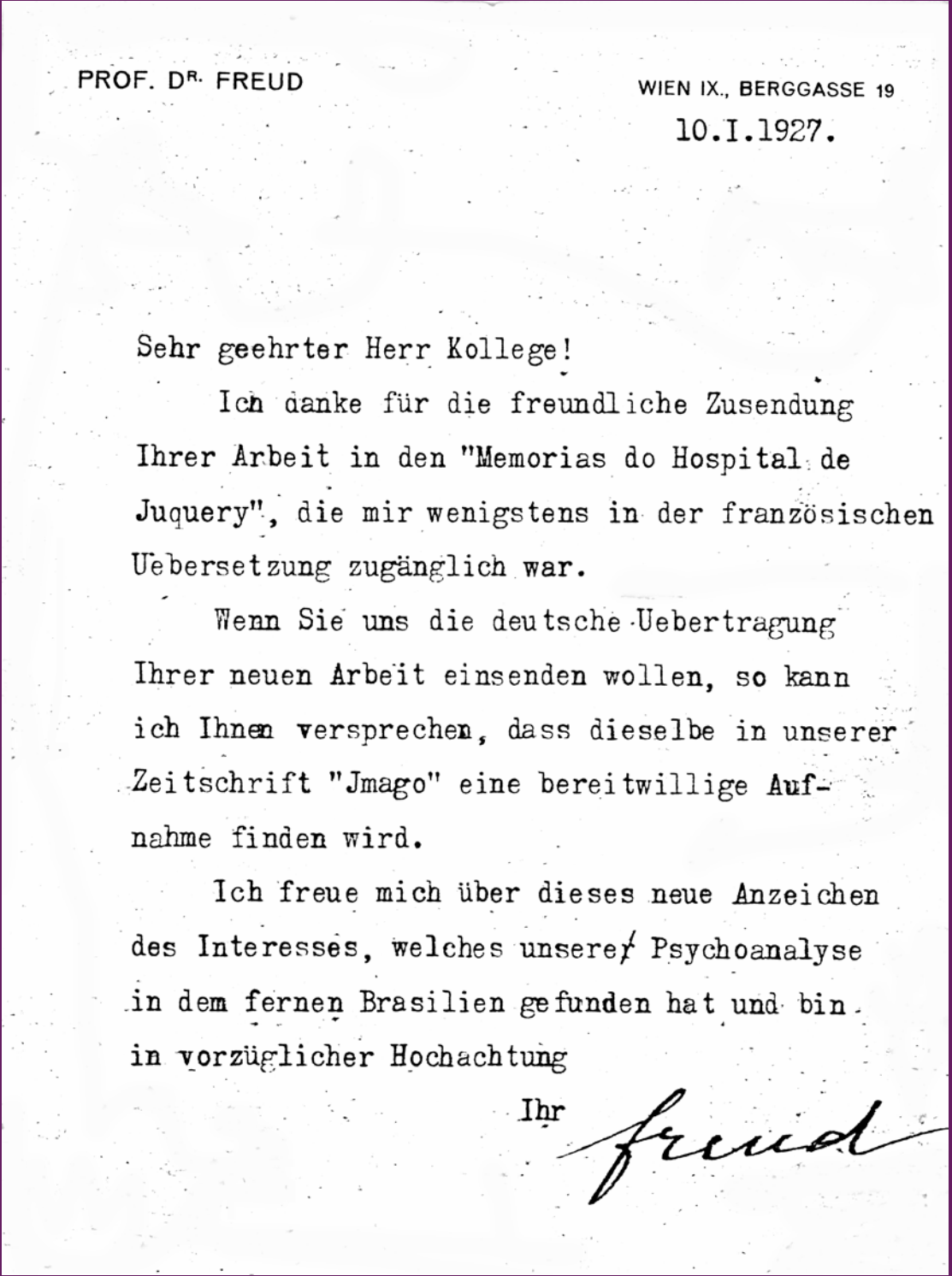
As obras selecionadas por Osório Cesar para a exposição do CAM faziam parte de uma coleção de desenhos dos pacientes do Juqueri que ele tinha preparado anteriormente. Desde sua entrada como médico no Hospital do Juqueri, já mostrava extremo interesse pelas representações gráficas dos pacientes, colecionando parte desses trabalhos para estudo e publicação. Em 1925, publicou seu primeiro trabalho no qual já relacionava arte e doenças mentais, intitulado “A arte primitiva dos alienados”. Esse artigo foi traduzido para o francês e comentado por vários estudiosos, inclusive Freud, que também faz referência aos originais de seu livro mais reconhecido “A Expressão Artística nos Alienados” publicado em 1929. (figura 3).

Durante a primeira metade do século 20, com o empenho e dedicação de Osório Cesar, os desenhos, pinturas e esculturas dos pacientes do Juqueri foram revelados ao público do Brasil e do exterior, que ao tomar contato com as representações e produções espontâneas dos doentes mentais, descobriam proximidades com novas tendências estéticas, tais como a arte moderna e outros movimentos artísticos brasileiros.

3.



CARTA DE SIGMUND FREUD PARA OSÓRIO CESAR



“Muito estimado colega,

Sou-lhe muito grato pela amável remessa do seu trabalho inserto nas Memórias do Hospital de Juquery que a mim, pelo menos na tradução francesa, pareceu-me bastante acessível.

Se nos quiser enviar uma tradução alemã do seu novo trabalho, posso desde já garantir-lhe a inserção em nossa revista “Imago”, onde terá merecida aceitação.

Tenho muita satisfação em possuir esta prova do interesse que a nossa “Psychoanalyse” tem despertado no Brasil. Ofereço-lhe os protestos da minha elevada consideração.

Seu Freud”

viviam uma nova realidade, muitos deles comprometidos com ações sociais e políticas. Para Flávio de Carvalho a arte “seria um dos meios de experimentar novos horizontes tanto para o sujeito como para a realidade”². Mário Pedrosa propunha uma “arte proletária” e Osório Cesar introduzia a arte dos loucos ao lado da arte de vanguarda. Além disso, com essa exposição o CAM debatia conceitos e expunha formas e cores que mexiam com educadores, artistas e pensadores.

Questionado pela conexão entre a arte infantil e dos loucos, Flávio de Carvalho foi enfático na defesa dos desenhos infantis e a liberdade de expressão da criança e dos artistas, contrapondo-os aos des-

O dinamismo do secretário Flávio de Carvalho, mais o apoio de artistas, médicos, educadores entre outros, favorecia as atividades do CAM e, em particular, a que se constituiu na “Semana dos loucos e das crianças”. É preciso lembrar que naquela época eram poucos os lugares da cidade onde os artistas paulistas e os de fora de São Paulo podiam realizar exposições. Entre eles: destacavam-se: “Casa das Arcadas, Salão da Galeria São Jorge, Salão do Clube Comercial à rua de São Bento, Salão da rua Líbero Badaró 69, ou no Palácio das Indústrias para as coletivas”¹.

Como era de se esperar um evento que tratava da arte infantil e dos loucos, só poderia motivar as mais diversas reações do público, principalmente durante as conferências que acompanharam o período da exposição.

A sociedade paulistana convivia ainda com os reflexos do pensamento acadêmico e o autoritarismo do sistema político, mas estava carente de ideários inovadores como os que circulavam entre os intelectuais de São Paulo e Rio de Janeiro. A função da arte modificava-se. Artistas e críticos de arte

vios do ensino de arte nas escolas tradicionais e Academias. Para ele, a importância da arte da criança ficava evidente quando ela se livrava da influência rígida do professor, podendo assim constatar-se que se originavam de associações livres de ideias e até traziam “fatos ancestrais [e] formas de uma evolução longínqua”³.

³ Club dos artistas modernos. Revista Rumo, (4):16, ago., 1933, p. 16

“(…) A exposição de desenhos de crianças e alienados no Clube de Artistas Modernos é mais importante do que parece à primeira vista, porque traz, aos olhos do público, uma série de problemas que ele não está acostumado a encarar. Temos a tendência de aceitar os desenhos das crianças como

uma fantasia, que invariavelmente, deve ser corrigida e polida pelos professores. Erro grosseiro, naturalmente! Os desenhos das crianças nos ensinam muitas coisas: quando fora da influência do professor, esses desenhos têm, antes de tudo, uma importância psicológica, porque é uma forma de livre associação de ideias, trazendo à tona uma sequência dos fatos ancestrais e formas de uma evolução longínqua. Alguns deles compactam monstros curiosíssimos, como num panorama das espécies. Parece que a criança, impulsionando o seu lápis, desdobra toda a tragédia da vida e do mundo, todos os cataclismos da alma e do pensamento. Ela vê a dolorosa caricatura de tudo, e dramatiza numa simplicidade de formas e cores, que faz inveja a grandes artistas. (....) Os verdadeiramente grandes artistas se parecem com as crianças nas suas invenções, possuem uma espontaneidade inconsciente em cor e forma, sem a preocupação com os truques dos prestidigitadores das escolas de belas artes. A função dos professores de desenho e de escolas de belas artes tem sido quase sempre a de abafar ou matar qualquer

surto de originalidade que aparece na fantasia da criança. Indivíduos quase sempre medíocres, esses professores gostam de impor à criança a sua personalidade gasta e empoeirada”⁴.

Embora o assunto fosse polêmico e tratado de maneira arrebatada naquele momento, as junções da arte dos loucos, da criança e também dos povos primitivos já estava difundida entre muitos autores, tanto no Brasil como no exterior. O próprio Osório Cesar buscava relacioná-los em muitos de seus escritos. No primeiro capítulo do seu livro de 1929: “A Expressão Artística dos Alienados”, apresentava um estudo comparativo entre a arte dos povos primitivos, a arte das crianças, dos loucos e a arte que denominava primitiva (século XII, japonesa, africana entre outras).

A mostra no CAM foi inaugurada em fins de agosto, mas permaneceu aberta à visitação durante um mês inteiro. Denominada posteriormente “Mês dos alienados e das crianças”, foi divulgada em São Paulo e Rio de Janeiro e teve ampla cobertura da imprensa.

As palestras que deveriam ocorrer com um intervalo de uma semana entre elas, também foram divulgadas na imprensa sendo a primeira delas proferida por Osório Cesar com o tema: “Estudo comparativo entre a arte de vanguarda e a arte dos alienados”. Algumas das palestras foram editadas posteriormente, como as de Durval Marcondes, Pacheco e Silva e Pedro Alcântara.

O médico Osório Cesar era uma personalidade especial. Nasceu em João Pessoa, Paraíba, e estudou em São Paulo e Rio de Janeiro, formando-se em odontologia e medicina, mas também era músico. Além de suas atividades como psiquiatra e estudioso da arte dos loucos, que se iniciaram logo após a sua formação na década de 20, ele dedicou-se à crítica de arte,

no momento preciso da consolidação da arte moderna no Brasil. Outro aspecto de sua personalidade que demonstra duas inquietações e compromettimentos sociais era seu envolvimento ativo em agremiações políticas como a sua militância no Partido Comunista Brasileiro e Comitê Anti-Guerreiro (sociedade política que reunia artistas e intelectuais ligados ao PCB). Participou de movimentos grevistas (entre eles o 1º. de maio de 1933), foi perseguido e preso pela polícia política da época. Além de Osório Cesar, figuravam como comunistas nos prontuários dos órgãos repressores: Mário Pedrosa, Nise da Silveira, Tarsila do Amaral, Orestes Ristori, Monteiro Lobato, Caio Prado Jr. entre outros.

O início de seu trabalho como psiquiatra no Juqueri ocorreu no início da década de 20. Suas ligações com grupos de esquerda foram praticamente simultâneas às relações com artistas e intelectuais que traziam novas ideias ao meio cultural e lutavam pela retomada dos valores democráticos no Brasil durante o Estado Novo.

Nesta mostra comemorativa do Clube dos Artistas Modernos, CAM, as pinturas dos pacientes do Juqueri retornam com o mesmo vigor expressivo da mostra realizada em 1933, embora as obras apresentadas naquela época tenham se perdido no tempo. Uma das representantes da atual mostra é Aurora Cursino Dos Santos que frequentou a Escola Livre de Artes Plásticas organizada e dirigida por Osório Cesar naquele hospital.

Da mostra realizada no CAM, em 1933, seguiram-se inúmeras exposições com as pinturas, desenhos, gravuras e esculturas dos pacientes do Juqueri sempre por iniciativa de Osório Cesar. Com a sua supervisão foram realizadas exposições no Museu de Arte de São Paulo, em 1948 e Museu de Arte Moderna, MAM, em 1951, além de outras também or-

ganizadas por ele no Brasil e no exterior, todas com as obras dos pacientes que frequentaram a Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri. O trabalho realizado por ele na Escola Livre ganhou notoriedade e faz parte dos registros documentais de estudiosos do Brasil e do exterior. Para lembrar alguns momentos que marcaram seu trabalho e auxiliaram o estabelecimento de uma arte não convencional, mas criação de indivíduos que a sociedade relegara ao abandono, pode-se recorrer aos seus escritos em livros, jornais e revistas onde expõe e debate suas ideias. Como crítico de arte, colaborou com quase todos os jornais de São Paulo, escrevendo regularmente desde 1929 até 1960.

As noções abordadas pelo médico e crítico de arte Osório Cesar sobre as potencialidades e habilidades dos doentes mentais, como sua expressão artística, foram definidoras dos estudos que seguiram o seu livro “A expressão artística dos alienados” publicado em 1929. O trabalho pioneiro de Osório Cesar está preservado no museu que leva o seu nome e tem o merecido reconhecimento em publicações de pesquisas, catálogos e em grandes exposições que sucederam o seu trabalho. Ressalta-se a participação de obras do Juqueri na Seção de Arte Incomum da XVI Bienal de São Paulo, em 1981, a exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) em 1987 - Arte e Loucura: Limites do Imprevisível e mais recentemente, as exposições comemorativas do centenário do Juqueri, no SESC de São Paulo em 1998, e Imagens do Inconsciente na Mostra do Redescobrimento. Brasil 500 anos, em São Paulo entre outras.

⁴ ‘Curiosa Exposição de Trabalhos Artísticos de Loucos e Crianças no Clube de Artistas Modernos’ (entrevista), O Correio Paulistano, São Paulo, 7 set. 1933.



IOITIRO AKABA Piratininga, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOITIRO AKABA Tem, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOITIRO AKABA Sem Título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOITIRO AKABA Sem Título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP

(? - 1968) São escassas as informações sobre este artista. Imigrante japonês, foi internado no Juquery em 1924 e saiu só quando morreu, 44 anos depois. Seu prontuário informa que a razão de sua internação foi por sofrer de “demência precoce”. Foi aluno de Maria Leontina na década de 50 e produziu 208 obras durante sua vida artística.

IOITIRO AKABA



“...mostram a mesma preocupação de equilíbrio estético buscada pelos artistas convencionais, por mais paradoxal que pareça ser.”

“...a criatividade dos artistas Iotiro e Aurora, com linguagens e poéticas culturais tão distantes e opostas, aproxima-se no cromatismo intenso próprio das vanguardas artísticas do início do século XX. Aurora Kursino dos Santos, por meio de composições, com matizes fortes e intensos, coloca a figura humana como tema central, sendo o retrato sempre o centro de seu universo pictórico. Já a figura humana, na obra de Oitiro Akaba, é sempre coadjuvante no espaço pictórico e parte da paisagem e de uma história que ele conta com detalhes: a viagem, o encontro entre as culturas do Oriente e Ocidente...” *

*** Ana Cristina Carvalho**
(Curadora da exposição *Zonas de contato – Pinturas de Pacientes-Artistas do Juquery* e curadora do *Acervo Artístico-Cultural dos Palácios*)

Acima, à esquerda: IOITIRO AKABA *VI. Ten*

Ao meio: IOITIRO AKABA *Sem Título*

Ao lado: IOITIRO AKABA *De Be*



IOITIRO AKABA *Dança*, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



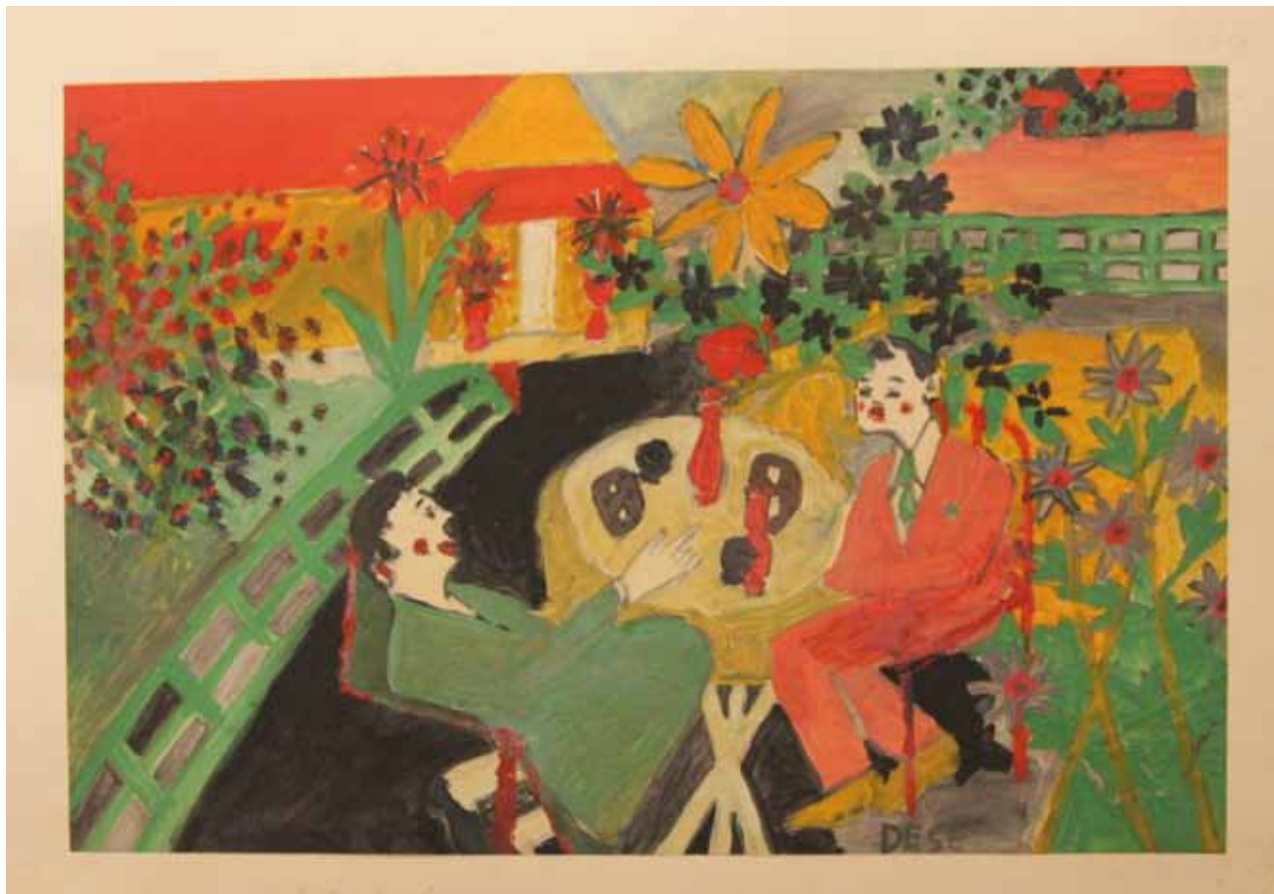
IOITIRO AKABA *Campó*, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



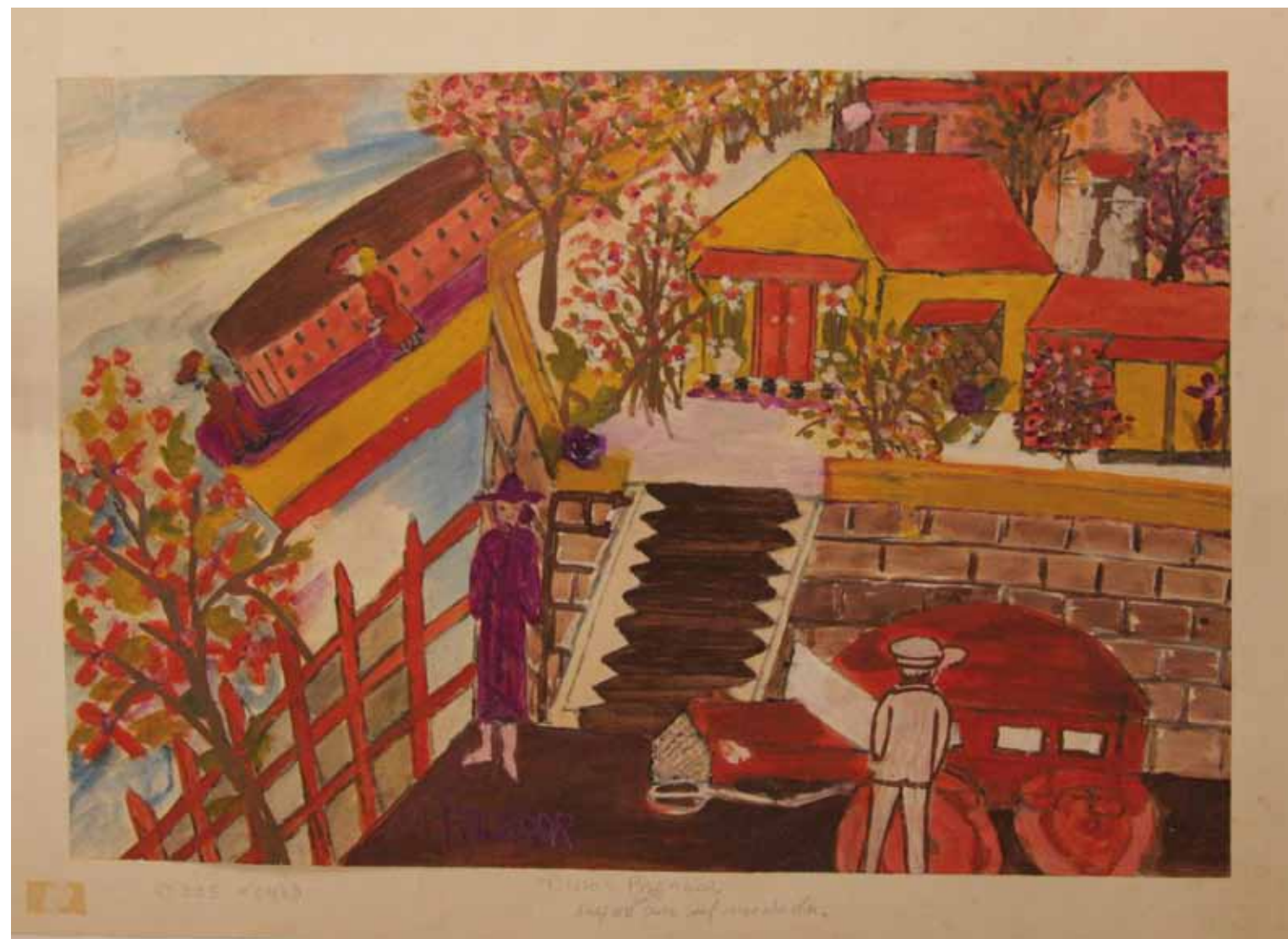
IOITIROL AKABA Sem Título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOITIROL AKABA Desenho, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOITIROL AKABA De Se, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOITIROL AKABA Pacador, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOTIRO AKABA, Pacace, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOTIRO AKABA, Sem título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOTIRO AKABA, Sem título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOTIRO AKABA, Tacaio, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOTIRO AKABA, José Joaquim, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOTIRO AKABA, Con Gan, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOTIRO AKABA, Restrante Riz, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOTIRO AKABA, Sem título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOTIRO AKABA, Sem título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOTIRO AKABA, Sem título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



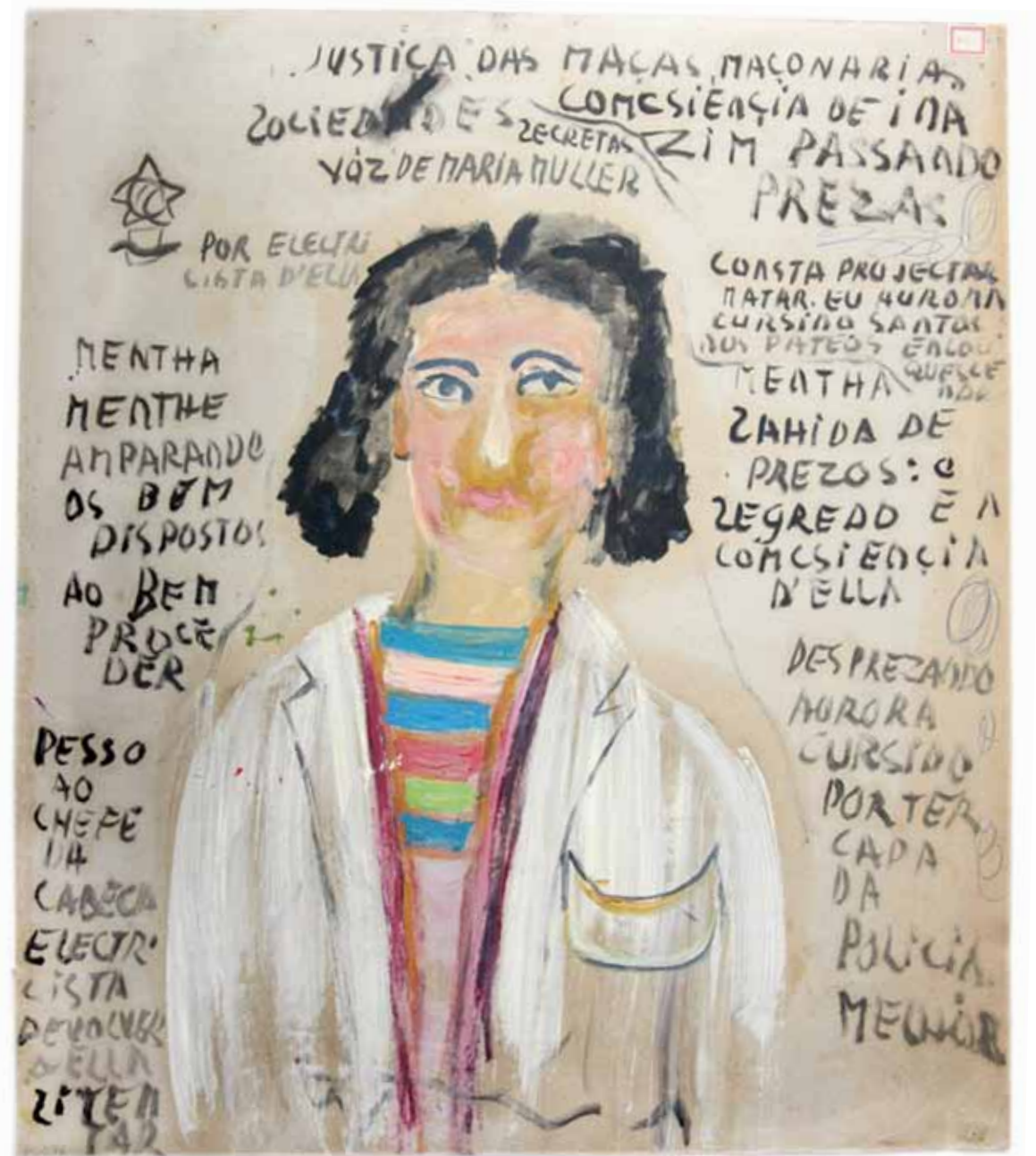
IOTIRO AKABA, Tempode, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



IOTIRO AKABA, Sem título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP

AURORA CURSINO

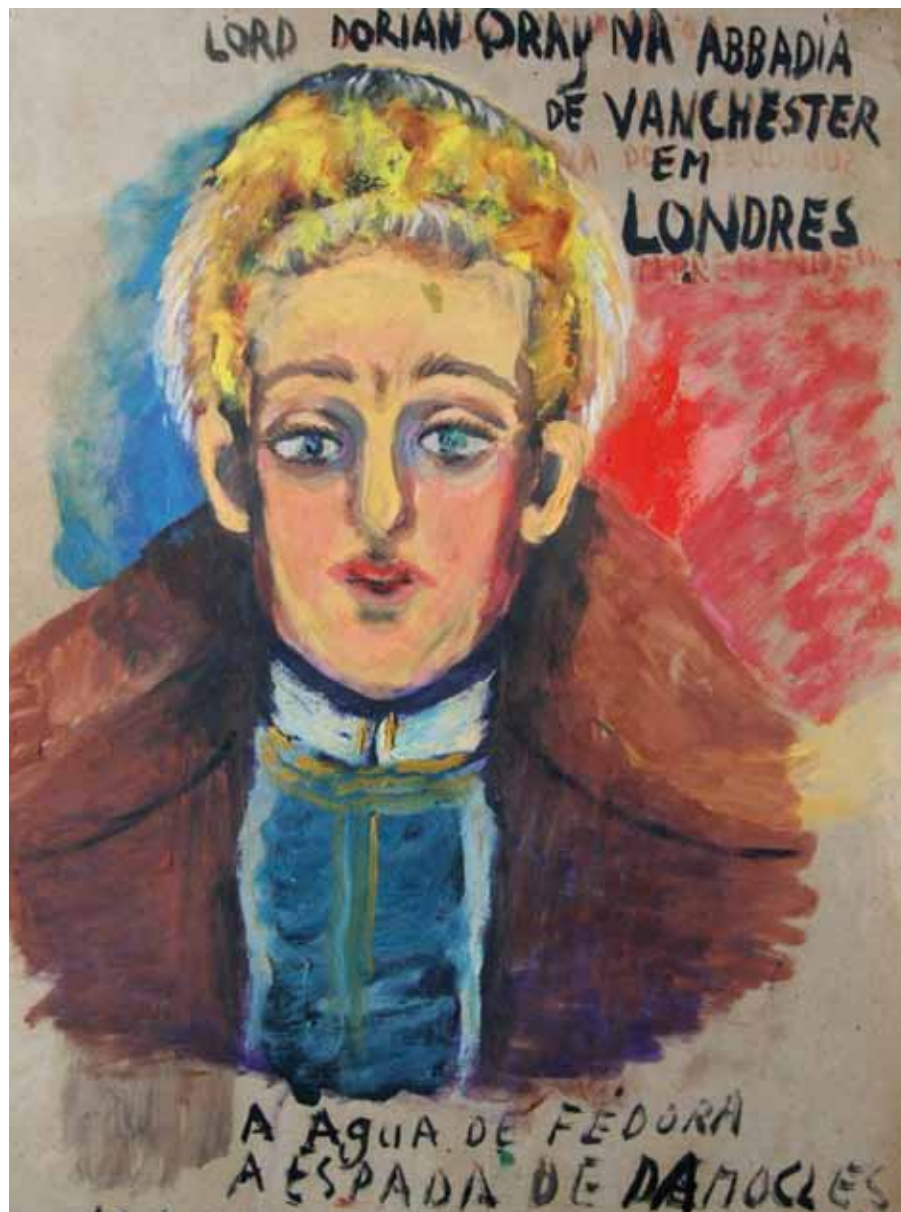
(1896-1959). Prostituta, morou na Europa e de volta ao Brasil viveu algum tempo dormindo em albergues noturnos até ser internada por três anos no Hospital Psiquiátrico de Perdizes em São Paulo. Em 1944 foi transferida para o Juqueri e ali faleceu em 1959. Nessa instituição, frequentou a Oficina de Pintura e, mais tarde, a Escola Livre de Artes Plásticas. Em seu prontuário do Hospital a razão de sua internação é atribuída a uma “personalidade psicopática amoral”. Alguns de seus quadros ainda possuem uma etiqueta com preço, mas, nenhuma de suas obras chegou a ser vendida.



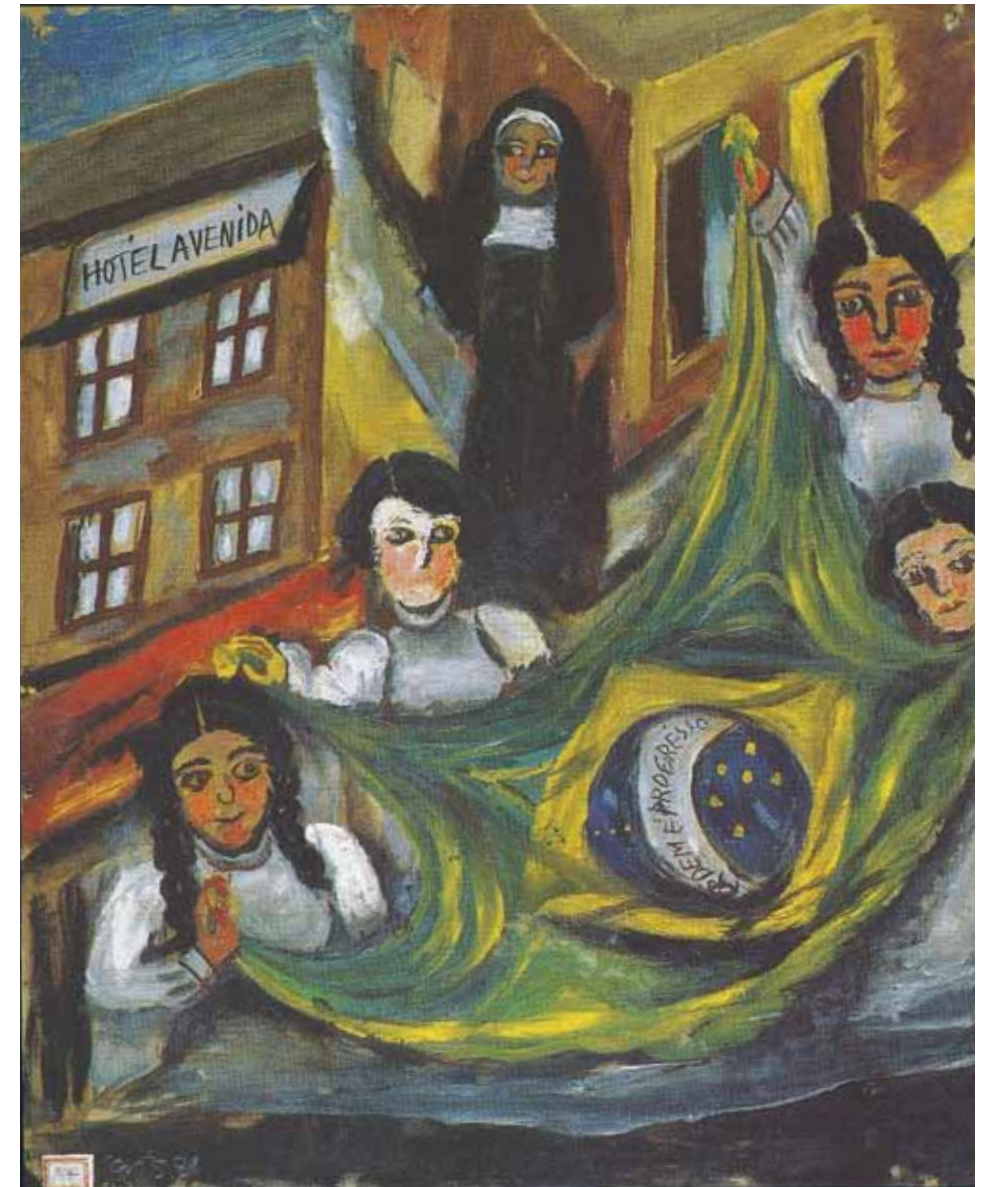
AURORA CURSINO, Sem Título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Sem Título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Lord Dorian Gray na Abadia de Vanchester em Londres, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Hotel Avenida, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Alexandro Herculano na Espanha, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Sem Título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Sem Título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Sem Título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Enfermeira Conceição, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, D.D. Sillos, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Rosas da Espanha, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Sem Título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Motorista acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Sem título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP

...”Enquanto o japonês Akaba produziu uma pintura sobre cartão apolínea, de composição rica e de um colorido requintado, Aurora deixou uma obra dionísica, fervilhante, perturbadora. Seus trabalhos são recheados de episódios que ela provavelmente viveu ou que brotaram de sua imaginação delirante. Suas cores são fortes, suas formas incisivas, seu imaginário, vulcânico. Ela é a estrela mais brilhante do acervo artístico do Hospital do Juquery...É referenciada em livros e em teses acadêmicas. *

* Enok Sacramento

(Co-curador de Zonas de contato- Pinturas de Pacientes-Artistas do Juquery e membro da ABCA)



Aurora Cursino no complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, acervo IMS-Instituto Moreira SallesSP



AURORA CURSINO, Convento d'Anjou, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Sem título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, N. Destino Evolução, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Sem título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Sem título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Sem título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Ave Maria em São José dos Campos, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Sem título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Rua da Cidade, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Sem título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



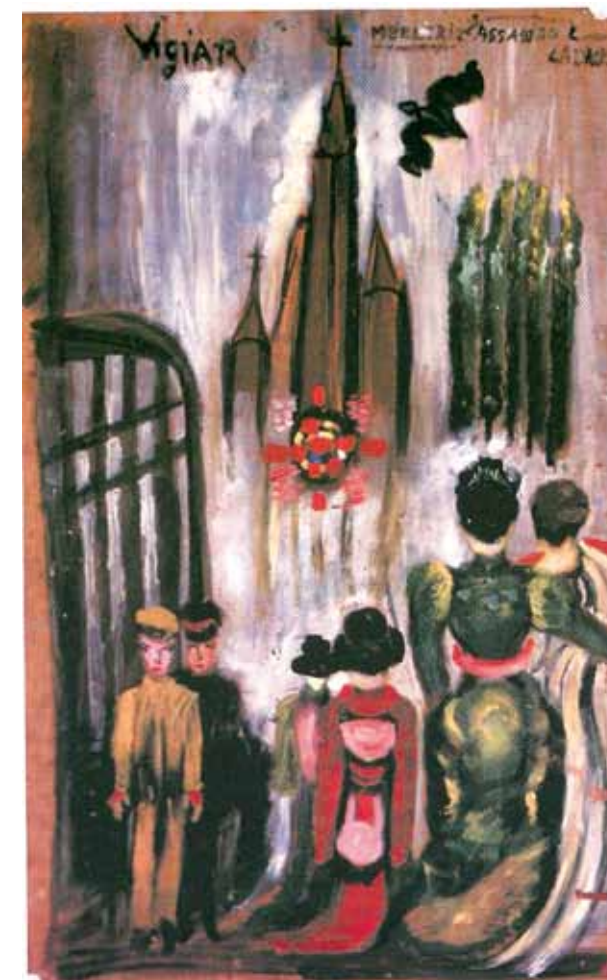
AURORA CURSINO, Jornal de S. Carlos - Xico, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, Sem Título, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, *Eu Aurora estava aqui*, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



AURORA CURSINO, *Vigiar*, dezembro 50, acervo Complexo Hospitalar Juquery Franco da Rocha, SP



1926

São Paulo, SP
Inicia colaboração
como ilustrador
para o Diário da Noite.



1927

Participa de vários concursos de arquitetura: do Palácio do Governo do Estado de São Paulo, no ano seguinte da Embaixada da Argentina no Rio de Janeiro e da Universidade de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Não é vencedor de nenhum deles, mas alguns de seus projetos são considerados marcos da moderna arquitetura brasileira. Com seu projeto para a construção do Farol de Colombo, na República Dominicana em 1928, ganha menção honrosa.

1929

Projeta e inicia a execução da casa-sede na sua Fazenda Capuava em Valinhos, no interior de São Paulo: arrojada e com linhas modernistas.

1930

Participa, como delegado antropófago do movimento de Oswald de Andrade, do 4º Congresso Pan-Americano de Arquitetos, em que apresenta as conferências Cidade do Homem Nu e Antropofagia no Século XX.

1931

Realiza a Experiência N° 2, quando de forma provocativa caminha, com boné na cabeça, em sentido contrário ao de uma procissão católica de Corpus Christi. Quase linchado, é salvo pela polícia. Após alguns meses, publica relato e análise do evento em livro.

1931

Participa da Exposição Revolucionária com o quadro fauvista "Anteprojetos para Miss Brasil".

1932

Participa da Revolução Constitucionalista de 32, como capitão-engenheiro.

1932/1934

Cria o Clube dos Artistas Modernos (CAM), com Antonio Gomide (1895 - 1967), Di Cavalcanti (1897 - 1976) e Carlos Prado (1908 - 1992). Promove espetáculos, exposições e conferências, entre as quais o "Mês das crianças e loucos", com o Doutor Osório Cesar, diretor do Hospital Psiquiátrico do Juquery.



1933

Cria o Teatro da Experiência e encena o Bailado do Deus Morto, espetáculo de teatro-dança de sua autoria e para o qual cria cenografia e figurino. Os atores-dançarinos, em sua maioria negros, usam máscaras de alumínio. O teatro é fechado pela polícia sob a alegação de ser atentatório aos bons costumes.

1934

Participa do concurso para o Monumento ao Soldado Constitucionalista.

■ Sua primeira exposição individual, inaugurada em 28 de junho, é fechada pela polícia em 12 de julho sob alegação de atentado ao pudor e imoralidade. Cinco obras são apreendidas. A mostra é reaberta por ordem judicial em 26 de julho.

1936

Publica o livro Os Ossos do Mundo, com prefácio de Gilberto Freyre (1900- 1987), onde relata as impressões de uma viagem realizada à Argentina, nesse ano, com um grupo de engenheiros.

■ Realiza a decoração do baile oficial do Carnaval na cidade.

1936/1938

Projeta e realiza um conjunto de 17 casas das Alamedas Lorena e Ministro Rocha Azevedo, conhecido como Vila América. Fornece aos inquilinos um Manual para o seu uso.



1938

Cria a empresa Tropicalumínio para produzir e comercializar as persianas de alumínio que projeta. A empresa encerra suas atividades logo depois.

1939

Escandaliza São Paulo, mais uma vez, ao tomar banho nu na Fonte das Lagostas, na Praça Júlio Mesquita, em companhia de Quirino da Silva.

■ Rompe com os demais organizadores do Salão de Maio, assume a organização do seu 3º Salão e edita a RASM - Revista Anual do Salão de Maio, onde lança manifesto.

■ Começa a participar dos Salões do Sindicato.

1947

Faz a Série Trágica da Minha mãe morrendo, composta de nove desenhos que registram a agonia de D. Ophélia Crissiuma de Carvalho. É extremamente criticado por essa obra.

".... A urgência que palpita nessa série de desenhos diz respeito à sua intenção desesperada de captar a morte, o tempo. Quem sabe o décimo desenho da série não seja o próprio papel em branco, o branco sobre branco, a tábula-rasa de Malevich..." Luiz Camillo Osório, 2001



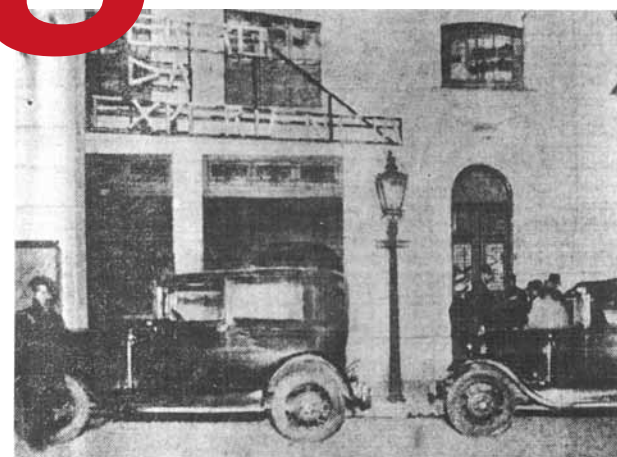
Oswald de Andrade e Flavio

1937

Ajuda na organização do 1º Salão de Maio, com os críticos Quirino da Silva e Geraldo Ferraz, com o propósito de acolher apenas "arte moderna", além de promover intercâmbio com artistas de outros países. Na ocasião, apresenta sua tese O Aspecto Psicológico e Mórbido da Arte Moderna.

1935

Inicia a publicação de entrevistas realizadas na Europa com várias personalidades com as quais teve contato.



cronologia

1922

Volta para São Paulo em dezembro, onde começa a trabalhar como calculista de grandes estruturas de concreto na empresa Barros, Oliva & Cia. Em 1924, começa a trabalhar com Ramos de Azevedo (1851 - 1928).

1948

Por ocasião da realização de sua exposição individual no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), apresenta a conferência Os Problemas da Pintura e do Pintor, do Ponto de Vista do Pintor.



1950

Projeta cenários luminosos para o balé de Dorinha Costa com música de Camargo Guarnieri (1907 - 1993), apresentado no Teatro Municipal de São Paulo

1956

Publica uma série de artigos sobre moda no Diário de São Paulo e realiza a Experiência N° 3, lançando em passeata pelo centro da cidade o New Look, um traje tropical idealizado pelo artista. Era composto de saíote com pregas, blusa de nylon com mangas curtas e folgadas, chapéu transparente, meias arrastão e sandálias de couro.

1957

Participa com vários outros artistas de tumultuado protesto contra o ato discriminatório e corporativista do júri da Bienal, que havia recusado trabalhos que não fossem abstratos, concretos e particularmente tachistas, então na moda.

1968

Realiza o Monumento a García Lorca na Praça das Guianas, atendendo pedido de grupo de espanhóis exilados da ditadura de Franco. A inauguração contou com a presença de Pablo Neruda. No ano seguinte a escultura é destruída por ação atribuída ao CCC (Comando de Caça aos Comunistas). Flávio, com a ajuda de vários artistas, consegue restaurá-la e colocá-la no Parque Ibirapuera, de onde é retirada a pedido do governo espanhol e levada para um depósito. Em 1979, estudantes - entre eles o futuro diretor Fernando Meirelles - falsificam documentos para sequestrar a escultura, que é devolvida finalmente à praça das Guianas.



1951/53

Participa da Primeira e Segunda Bienal de São Paulo.

1952

Organiza a chamada Expedição Civelli, na Ilha do Bananal.

1953

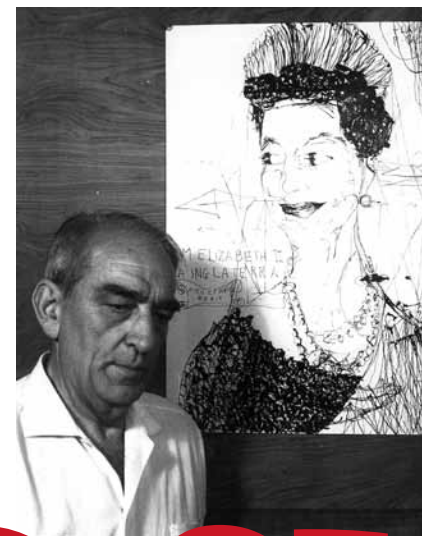
Executa a decoração de carnaval do Instituto de Arquitetos do Brasil.

1967

Participa do Seminário de Tropicologia, em Recife (organizado por Gilberto Freire) e profere a palestra Vestuário e Trópico.

1970

Flávio faz algumas experiências com uma novidade trazida pelo cônsul norte americano Allan Fisher: tintas para luz negra. O resultado, dois retratos: de Sérgio Buarque de Holanda e Marysia Portinari, além de vários nus.



Marysia Portinari e Flávio

sigolomoris

1973

Publica A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto.

■ Morre após alguns dias hospitalizado em Valinhos, vítima de um derrame.

“Espírito inquieto, transitou por todos os campos da arte, do ballet ao cinema, carregando a bandeira do modernismo, da insatisfação e da reforma cultural; ele levou à rua, sob pena de linchamento, as ideias estéticas que os intelectuais da Semana de Arte Moderna de 22 haviam discutido entre quatro paredes. É por isso que podemos dizer que a revolução modernista no Brasil se chama Flávio de Carvalho.”

Paolo Maranca

“(…) Foi-se mais um gigante.

Fica-nos para sempre mais um gigante.

Flavio Leonardo Cocteau Schoffer Apolinaire Quant de Carvalho - tataraneto pré-hippie da Rainha Santa.”

Jayme Maurício – “Morreu Flávio de Carvalho, pré-hippie, profeta e visionário” - O Correio da Manhã

Enterro de Flávio, Valinhos, SP



FLAVIO DE CARVALHO IN BRAZIL REVOLUTION THE MODERNIST

Text and curatorship by Luzia Portinari Greggio

“[...] what men have of more profound and interesting, either belongs to the pure domains of thought [,] or comes from this morbid hidden world. Art in its limit (considering the mathematical meaning of the word) is what most needs this Morbidity of soul and this Purity of thought; intuitive or speculative, it always tends to these directions, and it could be safely deduced that any art that does not reach the domains of Morbidity and Purity barely deserves being called art.”¹

Flávio was an architect, mathematician, engineer, urbanist, painter, draftsman, sculptor, dramaturge, scenographer, musician, broadcaster, journalist, ethnologist and an amateur anthropologist, or also a “romantic revolutionary”, as the architect Le Corbusier humorously defined him.

What other titles and definitions would fit this perfect cultural agitator, the “enfant terrible” who stirred up the artistic scene of São Paulo and Brazil in the 30’s and 50’s? Flávio de Carvalho had a vast and varied knowledge that encompassed his education in sciences, as an engineer and architect, and included culture and social science, in areas such as anthropology, psychology, philosophy and arts. He was above all a utopian visionary and a man who loved polemics and the spotlight, to many the first Brazilian “performer” with his “experience N°2” in 1931.

From the coherency of Cartesian logic and the accuracy of calculus to the apparent chaos of his incursions in the world of art, Flávio was – almost – a prototype of his modern “nude man”, undressed of bourgeois prejudice, free from the church’s determinations, without taboos, God or marriage – but, unlike his model, a land owner.

“Very well related to press, Flávio knew how to transform every action into an important event, and his action generated a [huge] amount of texts and iconographic material.”²

Through his lengthy texts, which were sometimes naive and simplistic, but impregnated with lore, the tormented artist produced a dense and instigating work. As an architect, he left almost only projects, some bold for the time, some just odd. In this area of his formal profession, he was above all misunderstood and despised. He took part in dozens of contest and only managed to execute two of his works, both financed by him. One was his farm house in Valinhos, a city in the countryside of the state of São Paulo, and the other, a group of 17 houses in a village in the corner of Alameda Lorena and Rua Ministro Rocha de Azevedo, in the Jardins neighborhood of the city of São Paulo. Flávio rented these houses, and also lived in one of them for a while.

As a visual artist, alternating between expressionism and surrealism, beside his Dadaist events, he left a disturbing and mind-boggling work, of unequalled beauty; evidently not abnormal, but sometimes morbid and of an almost mathematical purity. His work is dominantly figurative, with a predomination of portraits in which Flávio aimed to untangle the “psychology” of the depicted person, beside many pictures of women, nudes, and eventually, oneiric nocturne landscapes.

Destined by his family to live a righteous life as an engineer and farmer, he initiated his professional life as an accounting in the office of Ramos de Azevedo. This peaceful job didn’t last long, as Flávio was soon bored by his routine: he rebelled against the

architects’ deficiencies, generating discussions, and against the dreadful mission of carrying out constructions with aesthetics he hated.

Flávio Rezende de Carvalho, son of a wealthy family of farmers – legitimate “barons of coffee” –, was proud of his parentage and liked to boast about an “aristocratic” lineage (possibly untrue) that included saints, kings and queens.³ It was a mark of his contradictions, present in almost anything he would do or write.

Since he was 12, Flávio lived in France and England in boarding schools far from his family, and he later called them “reformatory-islands”. Undoubtedly, his childhood is transparent in all his experiences, his dares, his iconoclasm and his scandalous and irreverent life, the life of a challenger and contesteer.

“Isolation leads to an overestimation of oneself and creates a phobia of contact with other worlds, considered ‘wild’. Well-behaved inside his island, the Englishmen, outside, gives wings to his secular repression: he is violent, a conqueror and masterful; the ‘wild’ world is his haven, the appropriate fetish to sublimate every dream of liberty nurtured and repressed in the reformatory-island.”⁴

But this long stay in Europe made possible a decisive encounter with the vanguards, in a hectic social and cultural environment, which foreshadowed great political and economic transformations. Prevailing concepts and patterns were destabilized by violent urbanizing and industrializing projects, unimaginable technological advances and Darwin and Freud’s theories, among other things. The works of emerging sciences, of sociologists, anthropologists and ethnologists such as Durkheim, James Frazer and Bronislaw Malino-

wski, the vanguard movements – Dadaism, futurism, surrealism, German expressionism – and the Bauhaus produced a strong and decisive influence that would enfold Flávio’s life and work.

“Flávio Rezende de Carvalho is one of the greatest living Brazilian painters; his school is expressionism, but not the communicator expressionism of the pioneer Kate Kollwitz, or the formal and chromatic expressionism of German and French who preceded her. Flávio’s expressionism is inspired in the futurist anarchism, for it was Marinetti’s futurism, directly imported from Italy, that gave life to the modern art movement of São Paulo, in 1922.” ⁵

THE PERFORMATIVE EXPERIENCES

“Unfortunately, [...] the several generations of modernist critic have valued only the material remains of his passage in the Brazilian circuit – painting, drawings, some architectonic deeds –, forgetting or seeking to forget that many times what is most interesting in Carvalho’s production is not the final product of his creative process (in some moments masterly, as the series of drawings *My Mother Dying*), but each attitude taken by the artist to relate with the mysteries of the world.” ⁶

It is hard to find attitudes or events that come from Flávio that cannot be classified as perfect models of “performance”: his “experiences”; his expositions that were troubled by self-denounces, his conferences; his apparitions; his personification as an “anthropophagic delegate”; his projects; his monuments.

Ultimately, everything was planned with a provocative vision, surely mounted to expose his ideas, but mostly to obtain information regarding his greatest challenge: knowing the psychological meanders of men.

Experience nº 2 – Performed in a Corpus Christi procession

Flávio’s first book on his “Experience Nº 2” ⁷ relates what has been considered the first known “performance” or “happening”. Even though these names weren’t used yet, the basic premises of “performances” considered pioneers in the 60’s were already there. ⁸

The Experience Nº 2 happened in 1931, in the Corpus Christi procession ⁹. Corpus Christi is considered the most important procession for the Catholic Church, because it represents the Lord himself on the streets blessing people. Hence, the worshippers need to have an extremely respectful behavior, and also obey rigid rules of conduct. This meant that as the procession passed, believers should take off their hats to show veneration; besides, the procession couldn’t be interrupted or obstructed. These rules were followed rigorously in São Paulo in the first decades of the last century, a city in which the population was predominantly Catholic (one could say even fanatical). It was in this environment Flávio decided to perform his Experience Nº 2, that is, to affront the procession and its followers, invading it in the opposite direction, with a hat on his head and probably muttering anticlerical words or phrases. The reaction was immediate and grew until a strategic retreat was needed, and Flávio was forced to take cover to make sure he wasn’t attacked by the worshippers who threatened him, lickish and

disgusted, shouting ‘Lynch him! Lynch him! Kill him!’.

“I opened my arms in a patriarchal and pathetic gesture and explained sweetly: ‘I’m one against a thousand’ [...] My reasoning had failed completely. The mob reacted based on their ancestral emotionality.” ¹⁰

In the book in which he described his “Experience Nº 2”, Flávio examined scrupulously people’s individual reactions and the transformations of collective behavior, of the “mass”. He applied in this analysis Freud’s concepts in “Totem and taboo” and James Frazer’s concepts in “The Golden Bough”. Flávio uses these two works in several occasions, from his play “The dead God” to his “City of the nude man”, among others.

Experience Nº 3 – The New Look

Experience Nº3 was preceded by long reflections involving Flávio’s worries, as an architect and urbanist, with the habitat of a man: his city, his house, and lastly, his vests. The 50’s already knew outbreaks of rebelliousness, mainly in men, regarding the rigid patterns dictated by the 20th century fashion. It was the era of the beatnik movement, of young rebels without cause, of James Dean, Elvis Presley and the French existentialists. But in the formal routine, the rigidity of fashion remained. Flávio insurged against the dictatorship of customs that made men in the tropics dress as if they were to face snow or low temperatures.

During months, he published in the newspaper “Diário de São Paulo” a series of 39 articles, richly illustrated, dealing with the history and evolution of fashion under the title “The fashion new man”, which he planned to publish by the name of “The dialectics of fashion”.

Flávio distinguished in the history of humanity a succession of apogee eras and depression or crisis eras. For each kind of era, determined and specific patterns would correspond. To the apogee eras, would correspond curvilinear manifestations with lively and cheerful colors, bearing curves impregnated with sensuality, fertile. To the times of mourning and crisis would correspond a pattern of shapes such as parallel lines, of sober and monochromatic colors, anti-fertile. To Flávio, these patterns are found in history and involve architecture, sculpting, painting and, naturally, fashion.

This series of articles culminated in the idealization of a new attire, adequate to the man of the tropics, the inhabitant of the “city of the nude man”: a man undressed of prejudices and taboos; lighter; better ventilated and therefore, more hygienic and healthy. In order to show its viability and qualities, Flávio idealized a parade in the streets of São Paulo with his new attire, which he called the “New Look” ¹¹.

For this experience, Flávio elaborated, with the help of Maria Ferrara – a dress designer for Balé IV Centenário (IV Centenary Ballet)—, a set including a pleated over-the-knee skirt ¹², a windbreaker, fishnets (lent by the actress Maria Della Costa), raw leather sandals and a fluttering hat. Initially the attire had a wire arming to prevent contact between the fabric and the skin. This system didn’t work out and was eliminated in the final model. To guarantee ventilation and the evaporation of sweat, special cuts were made, mainly under the arms. Also, a special fabric was utilized. It had been released recently in the USA and was exclusively imported for the making of the attire.

During the long months of planning, Flávio gave countless interviews, exhaustingly explaining the reasons for the attire’s inauguration. The initial idea would be to form a large parade with lots of people dressing the new attire. Many friends and prominent artists had already committed to participate: Assis Chateaubriand, Clovis Graciano, Eleazar de Carvalho, Túlio de Lemos, Joaquim Pinto Nazário, among others. The procession would be “*lead by two street bums, with ragged clothes...*” ¹³

Flávio, other than proclaiming the benefits to comfort, hygiene and health that the new attire would bring, also remarked that it should be colorful, releasing men from the monochromatic austerity of suits and ties, and he finished with an irresistible argument: it was much cheaper, and therefore, more accessible.

“ [...] the ancient chromatic standardization of the contemporary men’s dress comes from an imposition from nobility to the bourgeoisie during the 17th century, and it is impossible to maintain this ostentation nowadays [...] The colorful clothes back then were a privilege of the French noblemen to differentiate from the bourgeois.” And he complemented it with: “[...] the use of a great variety of colors will make men less irritable and dull.” ¹⁴

Flávio played with arguments that were sometimes imaginative to prove his theories and to attract followers as well, other than causing interest and attention from newspapers. This made his experience Nº 3 popular and an almost obligatory topic for the press during months.

Through letters, Flávio received the support of his friends Ungaretti and Alberto Moravia, who were in Italy and offered to help him if he,

by any chance, were to demonstrate the attire in Rome!

J. Toledo, in order to show how bold Flávio was, describes that in August of the same year, according to the newspaper “Última Hora”, a Hungarian middle-aged goldsmith was arrested under the allegation of attempting against public morale, only because he was strolling down Viaduto do Chá, in downtown São Paulo, wearing a short-sleeved shirt and shorts!

Finally, in October 18th of 1956, Flávio, alone (all the friends that had promised to take part in the event, either gave up or had urgent travels to make...) with a great audience of journalists (including international correspondents), friends and bystanders, went through the streets of the center of São Paulo wearing his attire Nº 1: a green petticoat and a yellow windbreaker. He went through some streets, entered a bar and had coffee offered by the critic Luiz Ernesto Kawall, reporter at the time. He went into Cine Marrocos (a cinema theater), which normally demanded not only a suit, but also a tie – during all this time followed by numerous people. He stopped in the building of Diários Associados (a press corporation), went over a table and gave a speech to all. Afterwards, he put on his attire Nº 2 (a white petticoat and a red windbreaker) and returned to his house, in the Barão de Itapetininga Street, by car.

In the following day, Flávio and his “New Look” were a headline in all newspapers. A week later, after countless interviews (including some on TV) and commemorations at his “Clubinho”, Flávio left for Italy.

FLÁVIO, A VISUAL ARTIST

“When I look at my portrait made by Segall I feel well. It is my conventional I, the decent one, that presents himself in public. When I face my portrait made by Flávio, I feel scared, because I see in it the tenebrous side of me, the side I hide from others.”¹⁵

The feeling Mário de Andrade has is corroborated by Paolo Maranca: “It is a pleasure to stand in front of a portrait painted by Flávio de Carvalho; of a painting with gesture, of beams of color that intertwine and vibrate like muscles and nerves, so that they go on to follow their trajectory through the screen, even where the description of the figure ends; so we see hands and eyes pouring colors like supernatural fluids; but in this unreal ambience, comes to sight the unmistakable physiognomy of the portrayed, not rarely fiercely criticized, massacred by Flávio’s wittiness, exposed to ridicule; Flávio performs a true psychological surgery of the portrayed, isolating the elements that his artistic sensibility considers essential to identification and accentuates them in a way that sometimes chocks the portrayed. The portrait is, undoubtedly, the peak of Flávio’s work.”¹⁶

Flávio portrayed his friends, his lovers, intellectuals, artists and journalist, always intending to capture the fundamental through psychological perception. “When I paint a portrait, I depart completely from the world around me and I only care about what I’m doing. What is interesting in portraits is the fundamental expression of the model. [...] this something the person has, but that is perceived by few [...] I choose the predominant color to initiate the portrait and I put it with voluptuous

shapes over the screen. Other colors succeed by order of importance to form the expression and by the balance necessary to the ensemble. One by one they are placed. At this point, the feeling of balance is equivalent to the expression. [...] Another problem emerges in painting as a consequence of the color set and arising from the color association: the important problem of the lines of force.”¹⁷

“Flávio de Carvalho himself, in the restlessness of gestures and colors, is printed in these portraits. In fact, it is curious that a genre so reoccurring in antiquity, and in a crisis since the appearance of photography, has had such priority in the work of a renovator like Flávio de Carvalho, even though he gave the theme a modern vitality. This may corroborate the idea that, differently from the popular and political issues of German expressionism, here the movement was reduced to a matter of style. Instead of everyday scenes, the life of minorities and human paucity, in this country the intellectual bourgeoisie was portrayed.”¹⁸

Flávio’s production wasn’t quantitatively large. According to Rui Moreira Leite ¹⁹, it would account for approximately 100 oil paintings, a thousand drawings and two hundred watercolors.²⁰ In 1948, Flávio manifested to have taken interest in art when he was 12, through his contact with art magazines. However, he started painting only in 1918, when he was still an engineering student in England and entered the night classes of Edward VII School of Art.

To Flávio de Carvalho, the 20th century “brought with himself the beginning of great psychological discoveries and show a tempting vision of a product of the brain: the use of the machine and notions of efficiency. [...] The problem is no longer a problem

in the visual perception of things, as a photographic machine system, but a matter of psychological perception and brain perception. In the psychological perception, the artist seeks to unravel the content inside the form, what is inside, and he then faces a strange world, ecstasizing before the ancestral wounds of this world. In brain perception, the artist becomes a cold accounting, a geometer and an unconscious mathematician, he deals with forces and notions of balance in colors and forms; he is a thinker of art and not an emotive.”²¹

Flávio exposed his art for the first time in the Revolutionary Salon in 1931, with the fauvist oil painting called “Anteprojeto para Miss Brasil” (Outline for Miss Brazil). He participated in all of the May salons, from 1937 to 1939 and also of the Union Salons from 1939 and 1941. In the 40’s, he also took part in several exhibitions in England.

In 1934, he accomplished his first individual exposition in São Paulo, in the building Alves Lima, at Barão de Itapetininga Street.

The exposition was shut down by the police, called by an anonymous denounce... (almost certainly promoted or executed by Flávio himself). In the following morning, the city monuments dawned painted with white sleeping gowns, a work done stealthily during the night by Flávio and his friend Quirino da Silva. This created a lot of polemics and called the attention of the audience and newspapers. Afterwards, the police, questioned, recognized the arbitrariness of its intervention and the exposition was reopened, transforming into an absolute success of public and causing countless newspaper articles and manifests written by the intellectuals. Flávio sold

all the paintings and with the profit travelled to Czechoslovakia and the Soviet Union soon after. In his return, Flávio, who was until then an excited sympathizer of the Soviet Union, declared, displeased: “The only good thing in Russia is the Hermitage”²².

He would only go back to individually exposing his work in Brasil in 1948 in MASP, when he presented 9 drawings of the “Série Trágica” (Tragic Series), in which he portrayed his mother, D. Ofélia, in her stertors of death. The exposition was again a motive for discussion and Flávio was called a “damned artist”. Many saw in Flávio’s drawings a total absence of feeling and pain in front of his mother’s agony. What called attention, however, was not only this fact but mainly the brutal beauty of the drawings, which many consider his most important work (“masterly”, according to Tadeu Chiarelli).

He took part in the First, Second and Third São Paulo Art Biennial in 1951, 1953 and 1954, respectively. In 1952 he performed another exposition, this time in the Modern Art Museum (MAM-SP), already showing some works with geometrizations in the background of the compositions, and also some abstract work.

In 1957, the Biennial jury, showing a discriminatory and corporatist attitude, refused Flávio’s works along with those of several other artist, privileging only the abstracts, concretists and particularly the tachist, which were fashionable back then. This fact evoked great discussions, which took the proportions of a scandal. Numberless articles in newspapers were published exploring the jury’s attitude. The naïf painter José Antonio da Silva painted a series of pictures with the hanging of the members of the jury as a the-

me. In this disturbed environment Flávio became the leader of the refused artists, a position he gladly assumed. In the other side, the leadership was attributed to the critic Mario Pedrosa, who published an article supporting the jury’s attitude. The great ending of the matter, at least to Flávio - and that served him as a perfect retaliation -, happened next when the famous North-American critic Alfred Barr Jr., revered by all that had excluded Flávio, purchased Flávio’s works for the Museum of Modern Art of New York, despising the works of the artists admitted by the Biennial.

“Alfred Baar [...] declared, among other things: ‘I stayed here for three weeks, spent hundreds of dollars and didn’t manage to have a clear idea of Brazilian art.’”²³

In 1960, Flávio put on a big exposition in the São Luis Gallery, in São Paulo, and the critic Sergio Milliet remarked in an article for the newspaper “O Estado de São Paulo” that Flávio wasn’t being revered as he should and deserved. “He is a painter with merit and an admirable drawer, and has not been receiving, lately, the criticism he deserves”. And he strikes: “He is a sentimental, a romantic embarrassed of his romanticism, hiding it under the mask of aggressiveness. The best technique for such a temperament is the one he effectively chosen: expressionism. [...] His work is a work of love, passion, impetuosity and exhibitionism.”²⁴

In 1963, the Seventh Biennial, with a new jury, redeemed from its prior position and homaged Flávio with a Special Room.

In 1970, Flávio performed some experiments with a novelty brought by the North-American consul Allan Fish: paint for black light. The result

was the portraits of Sergio Buarque de Holanda and Marysia Portinari, plus some nudes, that were presented in an exposition in the Mini Gallery of USIS. The paintings were exposed in a room that alternated regular illumination with moments of total darkness, which made the paint glow. This interchange sought to compare both versions. The experience didn’t prosper, but showed once again the artist’s disposition to understand all the innovations that appeared.

His last big exposition (still alive) was in 1973: a retrospective in MAB-FAAP, and also a participation in the XII Biennial of São Paulo that year.

Flávio, during his life, took part in countless others collective and individual expositions, other than having participated in several Biennials, including the ones in which he was homaged.

He passed away in June 4th of 1973 in Valinhos, in the state of São Paulo.

MAY SALON (1937/1939)

“I’m against the May Salon. I’m against the May Salon because I would like to protect it with my intelligence, my arms and my money. My intelligence, my cat ate; my arms are beyond exhaustion; money? I’m poor. I’m for the May Salon. I’m for the May Salon because it amuses unselfishly, it is art. If it is art, it seeks expression. If it seeks expression, it is not afraid to make mistakes. The only thing I am not is indifferent to the May Salon.”²⁵

The May Salon was created by Quirino da Silva and had the proposal of welcoming only “modern art”,

while also promoting an interchange with artists from other places, aiming to show the diverse lines of experimentalism that existed in other countries. Consequently, the Salon opposed itself to the Família Artística Paulista (Artistic Family of São Paulo), which accepted artists of all tendencies, moderns and academics.

Flávio de Carvalho was excited from the start with the idea and started to help in the Salon's organization, while Geraldo Ferraz took care of the publicizing.

The first exposition, in the Esplanada Hotel, included works from Tarsila do Amaral, Brecheret, Lívio Abramo, Guignard, Hugo Adami, Waldemar da Costa, Cícero Dias, Segall, Ernesto de Fiori, Vitorio Gobbis, Antonio Gomide, Tomoo Handa, Carlos Prado, Portinari and Flávio de Carvalho himself, among others. Several conferences happened at the same time, approaching history of art, avant-garde theater and even *“The morbid and psychological aspect of modern art”* by Flávio de Carvalho.²⁶

Flávio, in this conference, distinguished phases of Modern Art's development, in a revolutionary cycle: Meditation and Dialectics Period, Blood and exhibition of wounds and anarchism Period, Healing of the world Period and the 4th Period of Turning into Gold.

The second exposition included a great number of foreigners, among which the English abstractionists Erik Smith, Roland Penrose and Ben Nicholson, plus the Mexicans Leopoldo Mendez and Dias de Leon. This internationalization was caused mainly by Flávio's interference, and these presences had a profound influence in the development of visual arts in Brazil, as Paulo Mendes de Almeida emphasizes:

*“Abstractionists and surrealists in São Paulo, in that time, composed undoubtedly an artist happening of unusual importance. Taking note, however, that in it, that is, in the ‘importing’ of a representation, in a group, a high standard group of foreign artists, the Second May Salon preceded the future Biennials of the Modern Art Museum of São Paulo, what justifies that the Salon be included, under this aspect as well, in the series of collective movements of irrefutable and priceless pioneering and innovation, in the outlook of visual arts in the country.”*²⁷

And even though he was the pioneer in showing and promoting abstractionism in Brazil, Flávio never adopted it (other than in extremely rare incursions), keeping himself faithful to figurativism. In 1953, in an interview to Walter Zanini publish in the newspaper Tribuna da Imprensa, Flávio explained:

*“[...] the great contemporary revolution of painting separated it from objective reality. Modern painting escapes, therefore, from visualism, substituting psychological realities. These will continue predominant, and because of that, will depart from abstractionism, in which there isn't the same penetration of the human spirit. Abstract art tends to divorce itself from the subjective world and, consequently, will dive into a world increasingly objective and mathematic.”*²⁸

The last exposition, in the second semester of 1939, is executed without the presence of Quirino da Silva and Geraldo Ferraz and only under the direction of Flávio de Carvalho, shielded by the lawyer Abrahão Ribeiro because of the quarrels. A “Comission to accept works” was formed, composed by Segall, Brecheret, Antonio Gomide, Jacob Rutchi and

Flávio de Carvalho. In this showing as well there was a great participation of foreign artists, with highlights to Alberto Magnelli, Alexander Calder and the German Josef Albers that influenced deeply Volpi's work, as Volpi himself would recognize later.

After this exposition, the misunderstanding between Quirino da Silva and Geraldo Ferraz with Flávio de Carvalho determines the end of the May Salon (Flávio, without consulting anybody, had registered the Salon in his name).

CAM - CLUB OF MODERN ARTISTS – A THEATER OF EXPERIENCES

*“Flávio de Carvalho was not one of the participants of the Week. He appeared in the modernist scenery as an enfant terrible, resembling the ironic Oswald de Andrade. He stood out mainly because of the extravagant life he had and because of his initiatives considered provoking and scandalizing. To him are credited important actions to the renovation of arts. He was an engineer, architect, painter and drawer - of an extraordinary inventive that makes him the number one of his time -, sociologist and writer. Flávio is reminded as a participating activist of the 30's. He tried, by founding the May Salon, to ‘deprovincialize’ the middle of the ‘art amateurs’ stuck to the lazy academic schemes, but didn't obtain valid results.”*²⁹

The phenomenon of “associations” among “modern” visual artists is reborn, mainly in São Paulo, in the 30's. It was the way some found to face institutions and official mechanisms dominated by academics.

CAM (Clube dos Artistas Moder-

nos or Club of Modern Artists) was created by Flávio de Carvalho a day³⁰ after the foundation of SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna or Society For Modern Art – 1932/1934), with practically the same objectives. According to Paulo Mendes de Almeida, the CAM was born out of a dissent in SPAM... Before SPAM was even born.³¹ In the occasion, a manifest informing the objectives of the Club was distributed: *“a group of modern artists decided to found a small club for the following ends: reunions, a collective model, signature of the best magazines about art, keeping a small bar, conferences and expositions, the formation of a small library about art, the defense of the class's interests.”*³²

In fact, in this news from Diário da Noite³³, for which Geraldo Ferraz was probably responsible, the contradictory declarations of the idealizers of the Club are surprising:

“Di Cavalcanti says that: ‘The organization you are seeing here has absolutely no interest in executing a cultural or educative work. [...] We do not wish to incentive modern art, or anything else. This club is a club, only, and just a club. It could be a club of chauffeurs. It could be a club of car- ters or weavers.’”

But Flávio publishes a true manifest, polemic and idealistic: “This club knows no boundaries inside these pale walls. We live in the world, and in a world today thinly connected through radiotelephony, telephone, aviation, Graf Zeppelin. Even though Brazil is one of the most faraway places in Earth, I think we should centralize in São Paulo, in this club, an interchange of information and realizations with all universal cultural mediums, with its intellectuals and artists.

“The series of conferences we

announced will include the name of foreigners that will have to discover America and Brazil, here. We will invite Picasso, we will invite Chagall, we will invite the devil. Conferences, debates, expositions, magazines, everything!

“We will go deeply into every problem of modern art, infusing here the new notions. We will fight, and those who oppose our effort will suffer.”

The newspaper ends with an “attempt” of interview with Carlos Prado: *“Interview? What for? This is vanity. I don't have anything to say. We're working in something that interests me. And that is enough. Publicity is not needed.”*

Still according to Paulo Mendes de Almeida, the creation of CAM was decided in the tea salon of Mappin Stores, in Patriarca Square, when Flávio, Vitorio Gobbis, Arnaldo Barbosa and Paulo himself were reunited.

Many other encounters happened and Flávio insisted in its creation, because he didn't believe SPAM would be effectively concretized and, besides that, he had the suspicion that it would “end up encasing a bit of a posh character” – which wasn't that unfounded -, and as Flávio said, *“We hate elites, we don't have donor associates.”*

CAM was installed in the first floor of a building in Pedro Lessa Street, where Flávio, Di Cavalcanti, Carlos Prado and Antonio Gomide kept their ateliers. This street was in the hectic inferior part of the Santa Ifigênia viaduct, where salesmen of all kinds concentrated, giving it the “picturesque aspect of a bohemian society... the Napolitan aspect of Anhangabaú Street, amongst fruits, Syrian curses, lines of salami, suspicious houses, dirty kids, guard platoons that entered and left... and the shadows of the tables and trusses of

the viaduct, that made the environment welcoming and irresponsible”, as Flávio himself described.

The salon where the Club would be installed was garnished with panels painted by its founders. Geraldo Ferraz points out that Flávio de Carvalho proves himself to be a *“strange surrealist, obedient to spontaneity's unconsciousness, filled with smacks of sexual sublimation.”* By the picture in the newspaper, it is possible to recognize with Daher³⁴ a set of geometrized animals. Circles, cubes, cylinders, pyramid trunks, forming fluctuating demons.³⁵

The inauguration party counted with panels painted by Flávio and others from Di Cavalcanti, Carlos Prado and Antonio Gomide. The singer Nair Duarte Nunes took a cake and Noêmia Mourão served wine. CAM came to present several conferences, from Tarsila do Amaral, Caio Prado Júnior, Jorge Amado, among others. An exposition of Russian posters and one of drawings of children and madmen also occurred, as well as music recitals with Marcelo Tupinambá, the German quartet Klein, Elsie Houston, Camargo Guarnieri and more.

When the exposition of the already renowned German expressionist drawer and sculptor Kathe Kollwitz (1867-1945) was organized, Mario Pedro talked about the social tendencies of art, what aroused a lot of interest, given the novelty of the approach to the problem among the artists of São Paulo that went to the Club.

The presence and the conference of the Mexican painter Siqueiros caused great impact, mainly because of the fame and eloquence of the speaker. *“Siqueiros excited the audience, forming a true magnetic field in the auditory, [...] The audience was*

immobilized and, hypnotized without the slightest sign of tiredness, listened for four hours.”³⁶

Flávio de Carvalho enlivened all the events and incentivized debates, getting as far as purposely creating controversy, what transformed the CAM in an almost obligatory encounter point for the intellectuals, artists and bohemians of the city.

Exposition of children and madmen

In 1933, Flávio de Carvalho organized at CAM an exposition with drawings of madmen and children, which caused a great scandal in the perplex city of São Paulo of the time. It was also a frontal attack to the taste of the middle classes and the methods and aesthetics of the National School of Fine Arts (Escola Nacional de Belas Artes):

“The middle classes, having a median sensibility, in the rare moments of romanticism leave aside the material which belongs to a more keen and sensible perception, choosing only things that represent themselves in some way, that is, things for a median and vulgar perception. [...] The median spirit leaves aside, therefore, the only art that contains profound artistic values: the ABNORMAL ART, as well as the subnormal art, the only ones that are worth something because they contain what men has of demoniac, morbid and sublime; they contain what is rare, burlesque, witty and philosophical in thought, something of life’s essence.

[...] The art practiced by children is also of a great artistic superiority when it does not suffer influence from a master. [...] Schools of fine arts are sometimes focuses of coarsening. Teachers are, many times, despotic individuals, filled with their own perso-

nality, seeking to annihilate and crush what a child has of spontaneous and interesting, imposing their personality to these children. The dawning of emotion seems to be a turbulent occasion, and the beauty of it is in the strength of this emotion and in the magnitude of the turbulence, because they distinguish the problem in question. It seems that the anarchic form or art, an art without a master, is the one which contains the greatest pictorial value.”³⁷

Anna Teresa Fabris, who was the curator of the Exposição Nacional de Arte Incomum (National Exposition of Uncommon Art) in the XVI Bienial of São Paulo, in 1981, attributed to Flávio the pioneer vision in the approach of the theme:

“With no intention to claim that Brazil is a pioneer country in this type of research, it is necessary to remember, however, the polemics of Flávio de Carvalho, once that, at least in two fronts, he anticipates the posterior campaign put on by Dubuffet for non-cultural art: when he affirms ‘the psychological and philosophical importance of the art of madmen and children’, when he opposes himself to the ‘oppressive and asphyxiating walls of the School of Fine Arts that, correcting and polishing, seeks often to impose to students the frequently worn and musty personality of the teachers.’”³⁸

Theater of Experiments

At last, Flávio installed in the ground floor of CAM’s headquarters his “Theater of Experiments”, where he staged his play “Ballet of the dead God”, that profoundly displeased the Church.

The newspaper “O Século” (The Century), called a phony by Flávio³⁹, noticed the fact: “The ‘Theatre of

experience’ of the ‘Club of Modern Artists’ is an attempt against the culture and the dignity of the people of São Paulo. [...] it is a disguise of the most outright and cynical Bolshevik propaganda that São Paulo has seen. The communists from this amusing institution are all good bourgeois in decay. [...] in the fields of psychiatry and obscenity S. Paulo has never seen nothing like it... [...] By the “ballet of the dead God” (‘dead god’ is, today, Marx) a Christian can have an idea of what is the Bolshevik action, and mainly of how is the pathological mind of those propagating it. The ‘ballet of the dead God’ doesn’t quite manage to be a blasphemy or a sacrilege. It inspires pity.”⁴⁰

Thus, after the third presentation of the play, the police shut down the theater and suspended its activities, what caused useless protests and a petition from artists and intellectuals. It was the end of CAM, that still tried to survive without the presence of Flávio, but didn’t succeed. Flávio was the “soul” of CAM.

THE NEW MAN – THE NUDE MAN

“‘All do it, I do it’ echoes eternally, deafening and tragically.

The new humanity can only admit art under a varied formula: ‘All do it, I do not do it’ [...] the new architecture, in order not to dive into the monotony of things, needs to be emotive and romantic. It needs to create new ideals, it needs to always change...”⁴¹

As an architect/urbanist, Flávio didn’t attain himself to the merely formal or aesthetic aspects of comfort, shelter and well-being. His goal was to create a modern house,

inserted in a planned city, whose dwellers had a collective living space, living a new familiar and social structure, with new private and collective ways of relating. Flávio’s reflections manifested themselves in the questions he, along with Geraldo Ferraz, had asked the architect Le Corbusier, in 1929, about the necessary preoccupations of modern architecture with the philosopher Krishnamurti’s “liberation art”, as well as with the advances of the Bolshevik state and the psychic value of architecture (a few days after these questions/interventions, Le Corbusier called Flávio a “romantic revolutionary”).

This new man - free from all prejudice, with no fear or conflicts: Krishnamurti’s “free man”, a result of a complete interior revolution of self-knowledge - would live in peace and harmony, freed from all taboos.

Flávio presented a thesis called “City of the nude man in 1930 in the IV Pan American Congress of Architects, which took place in Rio de Janeiro. In this occasion, Flávio presented himself as an “anthropophagic delegate”, claiming the mission of the people born without the weight of secular traditions would be to create the habitat for the new man, undressed of the bourgeoisie society’s prejudices, free from the oppressions of Church, without God, property or marriage.

“[...] some years ago, the anthropophagic ideology was founded, which is an exaltation of Nietzsche’s biological man, that is, the resurrection of a primitive man, free from western taboos, [...] without the ferocious culture of the malefic scholastic philosophy. It is a man as he appears in nature, wild, with all his desires, all his curiosity intact and not suppressed. It is a man who turns his taboo into a totem, taking away from it the maximum return. [...]

“The anthropophagic man, when undressed of his taboos, is similar to the nude man. The city of the nude man will be, undoubtedly, a proper housing for the anthropophagic man.”⁴²

The city of the modern nude man was entirely divided into zones, organized according to arranged functions, seeking maximum efficiency.

“The city today presents a heterogeneous and ridicule aspect: it is the ethic image of bourgeois patriarchy, in decomposition, and it is incapable of keeping itself in one piece, of defending itself against the aggressive apparatus invented by men”, declares Flávio to the newspaper Diário da Noite in March 17th of 1932. And he still reiterates: “The whole city will be the house of tomorrow’s man, and its sole owner will be the State.”

OTHER FLÁVIOS

“Flávio was a restless spirit, who transited through various fields of art, from ballet to cinema, carrying the flag of modernism, dissatisfaction and cultural reform; he took to the streets, even though he could be lynched, the aesthetic ideas that the intellectuals of the Modern Art Week of 22 had discussed between four walls. This is why we can claim the modernist revolution in Brazil is called Flávio de Carvalho.”⁴³

But Flávio was a lot more. He was an ethnologist and an anthropologist, and organized expeditions searching, for instance, for the Blond Goddess, or in another occasion a white Indians tribe, when he went through 300 kilometers in the Amazon forest. He also planned meticulously an expedition to the grasshoppers nest, but never really carried it out, as well as a trip to Araguaia with

the film-maker Mauro Civelli.

Besides being a farmer, an engineer and a constructor, he was an entrepreneur, with no success at all in his entrepreneurship: the pioneer Tropicaluminio, an industry producing shutters ‘especially developed for tropical countries’, or the dairy store “Vaca” (“cow”), where he sold products from his farm.

As an engineer, architect and urbanist, he participated in several contests, failing to obtain any good outcomes. However, in these contests he courted the sympathy of many important modernists, such as Mário de Andrade and Carlos Drummond de Andrade, when he was still initiating his performances in Brazil.

His contribution as a “cultural agitator” was extremely important in the history of arts in Brazil, with the creation of CAM and the May Salons and initiatives such as bringing to Brazil, for the first time, important works such as those of Ben Nicholson, Alexander Calder, Alberto Mag-nelli, Josef Albers, Kathe Kollwitz, Siqueiros, among others.

Flávio can be called and enfant terrible, a romantic revolutionary, a damned painter, an emotions eater, a precocious performer, a street boar: all these definitions made clear that Flávio bothered, opened paths, provoked, proposed challenges and, especially, left a rich and powerful work, helping to change, forever, the history of visual arts in Brazil.

“[...] Another giant has gone. Another giant stays forever with us. Flavio Leonardo Cocteau Schoffer Apollinaire Quant de Carvalho: the pre-hippie great-grandson of the Saint Queen.”⁴⁴

¹ CARVALHO, Flávio de - “A única arte que presta é a arte anormal” - Diário de S. Paulo. São Paulo, 24 Set. 1936

² MATTAR, Denise – “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, Rio de Janeiro, CCCB, 1999.

³ Saint Isabel, Portugal’s queen, and Roderick, Visigoth king of Spain and Tiradentes. (quoted by MORAES, Antonio Carlos Robert – “Flávio de Carvalho – performático precoce”, São Paulo, Brasiliense, no date).

⁴ CARVALHO, Flávio de – “Os ossos do mundo” pg. 49

⁵ MARANCA, Paolo – “A má sala do bom Flávio na XI Bienal de São Paulo” – São Paulo, Última Hora, 27/9/71

⁶ CHIARELLI, Tadeu. Às margens do modernismo. In: Arte internacional brasileira. São Paulo, Lemos, 1999. pg. 47-59.

⁷ SANGIRARDI JR. “Flávio de Carvalho, o revolucionário romântico” Rio de Janeiro, Philobiblion, 1985 - Sangirardi Junior tells that Flávio – who never mentioned his Nº 1 experiment - finally revealed it. It had, supposedly, taken place in the farm of a member of his family, and it consisted in pretending he was drowning, shouting loudly for help. But, for motives Flávio didn’t explain, it hadn’t worked out. Sangirardi realized Flávio avoided talking about this Experience and finishes by saying that perhaps only Freud could explain Flávio’s reactions. From this story, we can ask: if Flávio didn’t like mentioning this experience no. 2, why hadn’t he simply eliminated it, re-numbering the following ones?

⁸ Under the restrictions of the existing definitions, a “performance” combines elements from the theater, music and visual arts without the audience’s participation: therefore, it is a completely planned event, without unpredictability or improvisation. Events with these characteristics are found along the history of art and especially in the beginning of the 20th century, in the Dadaist and futurist movements, among others. The term was only used with this meaning, however, in the 60’s by the Fluxus group. Hence, some “performances”, conceptually defined as being so, are considered pioneer, such as the ones of Georges Maciunas (1931-1978) and Joseph Beuys (19219-1986), or even John Cage with his Theather Piece # 1 “event” in 1952. The “happening”, however, a term used by the first time

in 1959 by Allan Kaprow, involved the active participation of the audience. This means that Flávio’s experiences may conceptually be considered happenings, because there was an intentional participation of the audience, incited to react. The experience Nº 2 demanded or expected the public’s participation, and it was the whole intention of the event: knowing and evaluating the popular reaction, of the “mass”, towards a provocative action.

⁹ In June 8th, in the corner of Direita street with Patriarca square in São Paulo.

¹⁰ CARVALHO, Flávio de – “Experiência No. 02 - Realizada Sobre uma Procissão de Corpus Christi” – São Paulo, Ed. Nau, 2001

¹¹ New Look was the name given by a fashion magazine to Dior’s collection in 1947, soon after the ending of the war.

¹² Apparently similar to those worn by ancient Egyptians and Romans and also to the Scottish kilt.

¹³ J. TOLEDO, “Flávio de Carvalho, o comedor de emoções”, São Paulo, Brasiliense - UNICAMP , 1994, pg. 511

¹⁴ J. TOLEDO, “Flávio de Carvalho, o comedor de emoções”, São Paulo, Brasiliense - UNICAMP , 1994, pg. 508

¹⁵ ANDRADE, Mário de – Diário de São Paulo, 21/10/1941 apud SANGIRARDI JR. 1985 pg. 79

¹⁶ MARANCA, 1971 the same

¹⁷ CARVALHO, Flávio – quoted in MATTAR, Denise – “Flávio de Carvalho

– 100 anos de um revolucionário romântico”, Rio de Janeiro, CCCB, 1999.

¹⁸ CANONGIA, Ligia – “O artista plástico Flávio de Carvalho” in “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, Rio de Janeiro, CCCB, 1999.

¹⁹ LEITE, Rui Moreira – “Flávio de Carvalho – o artista total”, São Paulo, Senac, 2008

²⁰ Information probably given by Carlos Henrique Herck, who in the 60’s started to catalog Flávio’s work.

²¹ CARVALHO, Flávio – “O Drama da Arte Contemporânea” - (1º Open letter to the critic Geraldo Ferraz) Diário de S. Paulo. São Paulo, 20 jun. 1937 – in “Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico”, Rio de Janeiro, CCCB, 1999.

²² CARVALHO JR. Custodio Ribeiro in DAHER

²³ MARANCA, Paolo – “IV Biennial of São Paulo” in Notas de Arte – Diário da Noite, 01/10/1957.

²⁴ Apud DAHER , 1982 pg. 108

²⁵ Mario de Andrade in ALMEIDA, Paulo Mendes de – “De Anita ao Museu” – Coleção Ensaio – Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1961, pg. 40

²⁶ ALMEIDA, Paulo Mendes de – “De Anita ao Museu” – Coleção Ensaio – Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1961, pg. 37

²⁷ ALMEIDA, 1961 pg. 43

²⁸ Apud DAHER, 1982 pg. 65

²⁹ BARDI, Pietro Maria. O modernismo no Brasil. Prefácio Giovanni Lenti. São Paulo: Banco Sudameris, 1978. p. 95

³⁰ November 24th of 1932

³¹ ALMEIDA, Paulo Mendes de, “De Anita ao museu”, Conselho Estadual de Cultura, São Paulo - 1961.

³² Diário da Noite – 24/12/1932

³³ Diário da Noite – 24/12/1932

³⁴ DAHER, Luiz Carlos – Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo, São Paulo, Projeto Editores, 1982- pg. 43

³⁵ DAHER, Luiz Carlos – Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo, São Paulo, Projeto Editores, 1982- pg. 43. Dahrer recognizes the same “animals” in the decoration made by Flávio to the “Ball of the 4 arts” in the Piolim Circus in 1954. In the images of both, we can notice a strong influence of the illustrations made by Henrique Alvim Correa to H.G. Wells’s book “The War of the Worlds” in 1906.

³⁶ CARVALHO, Flávio de “Recordações do Clube dos Artistas modernos” RASM, São Paulo, 1939

³⁷ Flávio de Carvalho – “A única arte que presta é a arte anormal” - Diário de S. Paulo. São Paulo, 24 Set. 1936

³⁸ FABRIS, Annateresa – “Cosmogonias outras” in Catalogo de Arte Incomum – Volume III – XVI Bienal de São Paulo

³⁹ From a handwritten note in a snip of the newspaper in Flávio’s archive:
⁴⁰ “The Century – a Catholic phony”

⁴¹ O século – 26/11/1933

⁴² Carvalho, Flávio de – A casa modernista de Warchavchik - Diário da noite, 8 de abril de 1930 apud DAHER, 1982

⁴³ CARVALHO, Flávio de – “Uma these curiosa” – Diário da Noite from 1/7/1930 apud DAHER, 1982

⁴⁴ MARANCA, Paolo – “Genialidade de Flávio na Galeria Bonfiglioli” – Última Hora, 14/04/1970

⁴⁵ Jayme Maurício – “Morreu Flávio de Carvalho, pré-hippie, profeta e visionário” - O Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10/06/1973

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

O MÊS DAS CRIANÇAS E DOS LOUCOS DE 1933

ALMEIDA, Paulo Mendes de. De Anita ao museu. Perspectiva: São Paulo, 1976.

CARVALHO, Flávio de. Recordação do clube dos artistas modernos. In: RASM: Revista Anual do Salão de Maio. São Paulo, 1939. s/n.

CESAR, Osório. A expressão artística nos alienados: contribuição para o estudo dos symbolos na arte. São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital do Juqueri, 1929.

Club dos artistas modernos: um laboratório de experiências para a arte moderna. Rumo, Rio de Janeiro, ago. 1933. n. 4, p. 16.

Crianças-artistas, doidos-artistas. Rumo, Rio de Janeiro, set/out. 1933. n. 5 e 6, p. 29.

Desenhos de crianças em paredes. Jornal do Estado, São Paulo, 12 set. 1933.

Estudo comparativo entre a arte de vanguarda e a arte dos alienados. Folha da Noite, São Paulo, 29 ago. 1933. Segunda Edição, p. 4.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. Arte e loucura: limites do imprevisível. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

_____, Maria Heloísa C. de Toledo. O Pioneirismo de Osório Cesar. In: Arte e Inconsciente: Três Visões sobre o Juquery. Fotos de Alice Brill,

desenhos de Lasar Segall e obras de pacientes internados. Catálogo de Exposição, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2002.

O mez dos alienados e das creanças no C.A.M. Diário da Noite, São Paulo, 31 ago. 1933.

PRINZHORN, Hans. Artistry of the mentally ill. Alemanha: Springer-Uerlag Wien, 1995.

SANGIRARDI, Junior. Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: o comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

OSÓRIO CESAR E A EXPOSIÇÃO DO CAM EM 1933

Aracy Amaral. Arte e meio artístico: Entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery. Catálogo. Instituto Moreira Salles.

Cesar, Osório. A Expressão Artística nos Alienados (Contribuição ao Estudo dos Symbolos na Arte). São Paulo: Oficinas Graphics do Hospital do Juqueri, 1929.

Club dos artistas modernos. Revista Rumo. Rio de Janeiro (4):16, ago., 1933, p. 16.

Crianças – artistas, doidos artistas. Revista Rumo. Rio de Janeiro (5/6):29, set./out. 1933.

Curiosa Exposição de Trabalhos Artísticos de Loucos e Crianças no Clube de Artistas Modernos´ (entrevista), Correio Paulistano, São Paulo, 7 set. 1933.

Ferraz, Maria Heloisa C. Toledo. Arte e Loucura. Limites do Imprevisível. São Paulo. Lemos Editoria, 2000.

Imagens do Inconsciente. Mostra do Redescobrimento. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

Graziela N. Forte, CAM e SPAM: Arte, política e sociabilidade na São Paulo moderna do início dos anos 1930. São Paulo (Mestrado), 2007.



CRÉDITOS

Patrocínio *(sponsored by)* Banco do Brasil
Realização *(organized by)* Centro Cultural Banco do Brasil
Produção executiva *(executive production)*
Asa 18 Produções Culturais
Curadoria *(curatorship)* Luzia Portinari Greggio
Projeto Expográfico *(exhibition design Project)*
Luzia Portinari Greggio
Consultoria e Cenografia *(consulting and scenography)* Marysia Portinari
Coordenação de produção *(production coordination)* Paula Kadunc e Odara Produções Culturais
Produção local - Brasília *(on-site production)*
Kim Andrade e Cassio Sader
Assistente de Produção local *(on-site production assistant)* Rebeca Iasmine Coronel
Projeto gráfico - convite, folders e cartazes *(design project)* Ricardo Rinaldi Brito
Projeto Grafico - catálogo *(design Project - catalog)*
TUTU
Assistente de pré-produção *(pre-production assistant)* Odara Produções Culturais, Denise Lorch e Elias Ferreira da Silva
Assistentes de produção *(production assistant)*
Odara Produções Culturais, Elias Ferreira da Silva e Nalva Pereira Nunes
Video-release e Tour Virtual CSC Produção/criação
Patrícia Beato
Computação gráfica e cenografia *(computer graphics and scenography)* XLusion e Dotcom
Seguro *(insurance)* Affinité Consultoria e Corretagem de Seguros
Transporte *(transportation)* Millenium Transportes, JadLog e Luiz Carlos Franzão
Assessoria de imprensa *(press and communication agency)* Capta Comunicação e Promoções
Programa Educativo *(educational program)*
Palavra Chave Arte e Cultura

Fotografias *(photos)* Adalberto Getúlio da Silva, Diários Associados, Fernando Silveira (obras da FAAP), Horst Menkel (Fundação João Ataliba Arruda Botelho), Leonar-do Arruda (obras e da exposição), Luzia Portinari Greggio (exposição e montagem), Manchete Press, Osmar Bustos (APM - Associação Paulista de Medicina), Rafael Ohana (exposição e obras), Ricardo Rinaldi Brito (obras e exposi-ção), Rômulo Fialdini (MAM - SP), Objekto.fr (Cadeira FDC) e Acervos do Instituto Moreira Salles e Complexo Hospi-talar do Juquery (Museu Osorio Cesar).
Restaurações e Molduras *(restoration and frames)*
Capricho Molduras
Revisão de texto e versão para inglês *(text revision and english version)* Natalia Rister Maranca
Restauração/Laudos *(catering and appraisals)*
Ana Luisa Sarti, Claudia Maria Torres Costa, Rafael Celidô-nio Rodrigues e Carla Mabel Santos Paula
Maquetes *(models)* Eduardo Fonseca Maquetes
Totem Helio Miranda (Arquitetando)
Documentário *(documentary video)* “Flavio de Carva-lho”, 1967, com roteiro e direção de Alfredo Sternheim
Curiers Livia Maria Lira de Souza, Kelly Leani Santiago, Maria Cristina Ribeiro dos Santos e Ricardo Rinaldi Brito

Agradecimentos *(thanks)*
Afrísio Vieira Lima Filho, Alfredo Sternheim, Alfredo Portinari Maranca, Ana Cristina Carvalho, Antonio Carlos Portinari Greggio, Bénédicte Salles, Claudio Barbosa (MAM-RIO), Guido Palomba, Elizabeth Di Cavalcanti Veiga, Ernesto Kawall, Flavia Jardim, Flavia Negrão, Futon Company, Glauco Cyriaco (Comple-xo Hospitalar do Juqueri), Instituto Anita Malfatti, James Lisboa, José Henri-que Fabre Rolim, Leila Martinusso, Luis Antonio Almeida Braga, Luiz Camillo Osorio, Luzineide Soares, Maria Heloisa C. Toledo Ferraz, Maria Izabel Branco Ribeiro, Mariana Soares Senatore, Marilu Cunha Campos, Max Perlingeiro, Patrícia Gadia Fonseca, Pier Paolo Bertuzzi Pizzolato, Raquel Amin, Ricardo Carvalho Crissiuma Pisciotta, Sylvia Malfatti Souza e Vilma Oliveira Warner.

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

MINISTÉRIO DA CULTURA

asa 18

Patrocínio

Realização

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

220 Flavio de Carvalho

