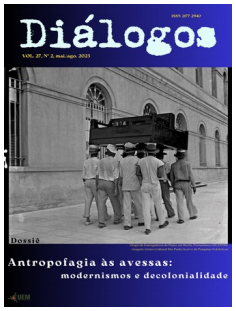

Diálogos

ISSN 2177-2940

CC BY

As experiências de Flávio de Carvalho na década de 1930, um atravessamento pela decolonialidade

https://doi.org/10.4025/dialogos.v27i2.65616

Ana Carolina Ribeiro

https://orcid.org/0000-0001-6538-922X

Universidade Estadual de Londrina (UEL). Londrina-PR, BR E-mail: carolribeiro@uel.br

Marta Dantas

https://orcid.org/0000-0003-3877-1284

Universidade Estadual de Londrina (UEL). Londrina-PR, BR E-mail: marta_dantas@hotmail.com

The experiences of Flávio de Carvalho in the 1930s, a crossing by decoloniality

Abstract: This study aims to establish a look affected by the decoloniality for the performative actions of the Brazilian multi-artist Flávio de Carvalho in the 1930s in São Paulo. The period in which, in line with the ideas of Anthropophagy, the artist promoted several actions that, in addition to the provocative intention, seem to reveal his activism in search of unveiling the effects of coloniality. From the established space-time cut, we highlight the Experience nº2 and the Experience Theater project that will be investigated from the records (text and images) produced and published by the artist himself.

Key words:Antropophagy, Experience nº2, Experience Theater, Flavio de Carvalho, Coloniality.

Las experiencias de Flávio de Carvalho en la década de 1930, un cruce por la decolonialidad

Resumen: Este estudio tiene como propósito establecer una mirada afectada por la decolonialidad para las acciones performativas del multiartista brasileño Flávio de Carvalho en la década de 1930, en São Paulo. Período en que, alineado a las ideas de la Antropofagia, el artista promovió diversas acciones que, más allá del objetivo provocador, parecen revelar su activismo en busca de desvelar los efectos de la colonialidad. Del recorte espacio-temporal establecido, se destacan la Experiencia nº2 y el proyecto del Teatro de la Experiencia que serán investigados a partir de los registros (textos and imágenes) producidas y publicadas por el propio artista.

Palabras clave: Antropofagia, Experiencia nº2, Teatro de la Experiencia, Flávio de Carvalho, Colonialidad.

As experiências de Flávio de Carvalho na década de 1930, um atravessamento pela decolonialidade

Resumo: Este estudo tem como propósito estabelecer um olhar afetado pela decolonialidade para as ações performativas do multiartista brasileiro Flávio de Carvalho na década de 1930, em São Paulo. Período em que, alinhado às ideias da Antropofagia, o artista promoveu diversas ações que, para além do intuito provocador, parecem revelar o seu ativismo em busca de desvelar os efeitos da colonialidade. Do recorte espaço-temporal estabelecido, destacam-se a Experiência nº2 e o projeto do Teatro da Experiência que serão investigados a partir dos registros (textos e imagens) produzidos e publicados pelo próprio artista.

Palavras-chave: Antropofagia, Experiência nº2, Teatro da Experiência, Flávio de Carvalho, Colonialidade.

Recebido em: 30/10/2022
Aprovado em: 06/04/2023

O multiartista brasileiro Flávio de Carvalho atuou de forma a ampliar o campo da arte ao borrar os limites entre as suas várias linguagens. Suas ações, ao longo de sua vida, revelam-se multidisciplinares, relacionais, indiscerníveis entre arte e vida e por isso performáticas. Para além de todos esses aspectos, é verificável também em suas ações um propósito insistentemente crítico e provocativo em relação à dependência cultural do Brasil com as tradições advindas do velho mundo. Por isso, o que pretendemos aqui é trazer algumas reflexões em torno destes aspectos perante a alternativa epistemológica da decolonialidade que emerge na atualidade para pensar as expressões artísticas provenientes sul global. Sendo assim, este artigo[1] verifica, em um recorte espaço-temporal que comporta a década de 1930 no Brasil, como o artista, que aderiu à agitação cultural do antropofagismo daquele contexto, parecia exercer em suas ações artísticas um propósito de desvelamento da colonialidade. Segundo o sociólogo peruano Aníbal Quijano (1992), a colonialidade distingue-se do colonialismo por exercer um padrão colonial de poder hegemônico do projeto de modernidade/racionalidade e que mesmo sendo implementada tão logo foi o processo de invasão de territórios, teve continuidade mesmo com a independência política dos territórios colonizados, por meio do domínio cultural.

A ênfase aqui será dada a duas proposições artísticas: *Experiência nº2*, que diz respeito a uma intervenção que o artista fez em 1931 em uma procissão de *Corpus Christi*, e ao *Teatro da Experiência*, que se refere ao projeto de criação de um espaço cênico destinado a experimentações e que se consolidou na montagem da peça *O bailado do deus morto* no ano de 1933. Para a investigação dessas ações serão utilizados parte dos registros textuais e imagéticos produzidos pelo próprio autor e publicadas com os títulos *Experiência nº2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi* (CARVALHO, 2001) e *A origem animal de deus e o bailado do deus morto* (CARVALHO, 1973). Também a monumental biografia *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, escrita por J.Toledo (1994), será fonte recorrente para este estudo.

Ao reevocar as *Experiências* aqui destacadas, o intuito não é categorizar as performances de Flávio de Carvalho, mas, sim, propor um atravessamento, de modo anacrônico, dialógico. Alex Schlenker (2019, p.34), ao ser questionado sobre "o que seria um/a artista decolonial? [2]" na entrevista "Alex Schlenker: descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida", concedida a revista *Epistemologias do sul,* responde:

> Intuo que a pergunta diz respeito a se existe um tipo de ontologia decolonial, mas acredito, ao menos a partir do debate no que me inseri, que o decolonial não é uma essência que invoca, mas sim um processo de vida em

1 Este artigo compõe parte das investigações de tese de doutorado em andamento, *Experiências na contramão: a poética decolonial nas performances de Flávio de Carvalho* (Universidade Estadual de Londrina-PR)
2 Entrevista realizada por Maicon Rugeri, Marcela Lindarte, María Camila Ortiz e Oswaldo Freitez.

> constante construção e de forma compartilhada. O decolonial não é nada além de uma forma de oposição e interpelação aos modos monolíticos e violentos que buscam ordenar a vida, limitando-a às possibilidades que emanam de uma matriz. A crítica decolonial deve permear os modos de conceber o fazer, o pensar, o criar, o sentir. Não acredito que exista em si uma fotografia ou uma pintura decolonial, mas sim modos críticos que, tentando descolonizar a vida, permitiram o surgimento de certas imagens, certas vozes, certos sons – todos eles com a finalidade de defender e celebrar a vida.

Assim, levamos em consideração aqui a decolonialidade enquanto modo crítico que nos convoca a repensar a forma como percebemos a vida, a criação e, por consequência, os acontecimentos históricos e a arte. Com isso, a proposta é estabelecer um diálogo que possa suscitar possibilidades de trânsito e devir da obra do artista, entendendo que elas ainda podem reverberar reflexões para além de seu contexto, que foi o dos modernismos no Brasil, na primeira metade do século XX.

Flávio de Carvalho, a década de 1930 e a Antropofagia

Em 29 de agosto de 1922, após concluir seus estudos pela *Durham University* em *New Castle*, Flávio de Carvalho desembarcou no porto de Santos. O ano de retorno ao seu país natal foi um momento icônico no que diz respeito aos modernismos no Brasil, pois havia uma agitação cultural que se concentrava, sobretudo, na cidade São Paulo. Toledo (1994, p.30-31) menciona três eventos marcantes para destacar a efervescência da movimentação artística naquele ano: A *Semana de Arte Moderna*, que ocorreu no Teatro Municipal em fevereiro daquele ano; a publicação da *Revista Klaxon* que lançava seu quarto número; o lançamento da obra literária *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade. Porém, na ânsia de conquistar a independência financeira paterna, os primeiros anos de Flávio de Carvalho em São Paulo foram destacados por suas tentativas de estabelecer-se como engenheiro. Já a partir da década de 1930 suas provocativas aparições públicas, bem como suas participações e proposições no cenário artístico paulistano, destacaram-se (TOLEDO, 1994).

Em 1930 ocorreu o que Toledo (1994, p. 92) pontuou como a efetiva adesão de Flávio de Carvalho à Antropofagia, quando se inscreveu como "delegado antropófago" no IV Congresso Panamericano de Arquitetura e Urbanismo. No evento, que aconteceu no Rio de Janeiro, apresentou em palestra o ensaio "A cidade do homem nu", em um dos trechos de sua fala convidava

> os representantes da América a retirar as suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, reprimidas pelas conquistas coloniais, mas que hoje seriam o nosso orgulho de homens sinceros, de caminhar sem Deus para uma solução lógica do problema da vida na cidade, do problema da eficiência da

vida. (Publicado no Diário da Noite, 1º de julho de 1930 apud TOLEDO, 1994, p. 92)

Em primeira instância, o que se revela no fragmento acima é que a arquitetura, para Flávio de Carvalho, era entendida como uma extensão da vida, para além de um estilo. Por isso, o artista confrontava os modos de vida em prol dos valores burgueses e contestava o processo civilizatório empreendido por meio da colonização nas Américas. Ao propor o desnudamento, o abandono do dogma cristão e ao convidar à retirada das máscaras de civilizados, revela sua percepção de que estamos submetidas/os à colonialidade, estratégia de dominação cultural pelo imaginário social. (QUIJANO, 1992)

A palestra de Flávio de Carvalho no IV Congresso Panamericano de Arquitetura e Urbanismo resultou em desconforto e agitação na plateia, que provocou "interrupções, apartes, gritos de protestos e ameaças de deixar o recinto". A organização do evento teve que acionar o pelotão da polícia (TOLEDO, 1994, p.92). A partir dessa participação polêmica no evento, o amigo Oswald de Andrade passou a tratá-lo, reverentemente, como o "antropófago ideal". E naquele mesmo contexto Oswald declarou, em uma entrevista, que Flávio de Carvalho era uma das grandes forças do movimento antropofágico brasileiro. Tais afirmações permitem-nos constatar a efetividade do envolvimento do artista junto ao movimento. Fato é que em sua participação no Congresso, as provocações não se limitaram a essa fala. Dias antes, juntamente com Oswald de Andrade, Flávio propusera oficialmente a demolição do monumento Cristo Redentor que nem terminado estava e, para arrematar, acrescentava também uma proposta bombástica: a dissolução de todas as escolas de arquitetura. (TOLEDO, 1994, p. 94).

As provocações de Flávio de Carvalho não foram levadas a sério. Entretanto, é interessante reconhecer nele uma antecipada percepção de Quijano (1992): o predomínio de uma estrutura colonial de poder que prevalece de modo simbólico na formação das cidades – por meio do insistente propósito de modernização, bem como da institucionalização de um processo de ensino e de produção de conhecimento - que se estabeleceu tão logo se iniciou o processo colonial nas Américas - que deslegitimou outras possíveis formas de saberes advindas das tradições afro-ameríndias.

A radicalidade na proposta de Flávio de Carvalho nos faz perceber que estamos envoltas/os pelo predomínio de uma cultura que nos foi imposta com a colonização e que continua produzindo valor. Seus signos tornam-se objetos de desejo para nós, por isso parece sempre nos confundir nas possibilidades de construção de uma identidade cultural. Basta verificarmos que muitas das principais cidades brasileiras possuem nomes de santos católicos ou com menções religiosas, por exemplo, São Paulo, São Sebastião do Rio de Janeiro, Salvador. Assim também as homenagens a

colonizadores como os bustos espalhados pelas praças das cidades, elementos simbólicos que elegem o colonizador como o grande herói, o provedor do progresso, por meio da modernidade e da racionalidade, como forma de libertação de um povo e um território, condenados a barbárie. É certo que, por outro lado, é necessário reconhecer que o avanço do conhecimento e a modernidade trouxeram benfeitorias, senão corremos o risco de cair no perigoso discurso negacionista que hoje se alastra pelas redes sociais ocasionando terror, desinformação, ou ainda a visão ingênua de que é possível uma história sem conflitos de várias ordens. A questão que se sobressai é a imposição de valores coloniais que se tornaram hegemônicos e que se estabeleceram como padrões que restringem ou aniquilam outras formas de existência.

A exemplo da audaciosa proposta de Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade em suas visões críticas a um monumento como o Cristo Redentor que não respeita a diversidade ao contemplar simbolicamente apenas uma entre as muitas religiões praticadas no país, na atualidade, tem ocorrido um movimento na América Latina para a derrubada de estátuas dos colonizadores, generais e traficantes de escravizados. Na reportagem publicada pela *BBC News do Brasil*, intitulada "A polêmica em torno da derrubada de estátuas de Cristóvão Colombo, generais e traficantes de escravos na América Latina", Maria do Carmo (2021) traz diversos exemplos de protestos que reivindicam as retiradas dessas estátuas. Na Colômbia, menciona que uma semana antes da data da publicação da referida matéria, manifestantes utilizaram cordas para a amarrar e derrubar a estátua de Cristovão Colombo, em Barranquilla. Em 2019, no Chile, a estátua do general do Exército Manuel Baquedano foi o ponto de concentração da insatisfação popular. Na Bolívia, há um projeto de retirada das estátuas de Colombo e do também colonizador espanhol Alonso de Mendoza de La Paz. Na Argentina, em 2013, o monumento de Colombo foi removido do pátio da Casa Rosada e transferido para um lugar com menor visibilidade, uma praça de frente para o rio da Prata e de costas para a cidade de Buenos Aires.

Seja na proposta de Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade ou nas manifestações atuais, as inciativas parecem estar muito além do ato de rebeldia ou vandalismo, pois repensar os valores simbólicos que são atribuídos aos espaços públicos das cidades é uma necessária forma de reivindicar possíveis culturas identitárias e desfazer-se de estratégias de dominação que operam pelo imaginário social. As relações entre passado e presente nos instigam ao diálogo, porém, dado o contexto sociopolítico do começo do século XX, é fundamental sublinhar que o lugar de fala era sempre dos próprios descendentes de colonizadores. Jovens como Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade queriam revolucionar as ideias, mas ainda carregavam em suas visões de mundo, em seus lugares de fala, enquanto homens herdeiros brancos e descendentes de europeus, certamente um olhar limitado para identificar as opressões e preconceitos. Contemporâneo a esses, vale ressaltar as

vozes insurgentes nas produções artístico-literárias de brasileiros/as como, por exemplo, Lima Barreto, Abdias do Nascimento, Maria Carolina de Jesus, que atualmente vêm reivindicando seus espaços de reconhecimento perante as possibilidades de um olhar contra hegemônico.

No término do Congresso, todos os delegados, incluso Flávio de Carvalho, rumaram de trem a Belo Horizonte para conhecer a cidade e se congraçar com profissionais e autoridades. Na capital mineira a presença do artista não passou despercebida e ele mais uma vez reafirmou sua visão crítica sobre a arquitetura que porta os valores coloniais pela cidade. Ao ser entrevistado sobre a impressão que tinha da cidade, disparou: "Tenho uma péssima impressão sobre a arquitetura da capital mineira… ela é uma repetição monótona e desorganizada das criações do cristianismo do velho mundo" (TOLEDO, 1994, p.95). Na oportunidade, o artista também realizou uma conferência no Teatro Municipal da cidade com o tema "Antropofagia no século XX". Com o teatro lotado, apesar do teor polêmico, a plateia surpreendentemente permaneceu silente durante toda a apresentação. Toledo (1994, p. 96) relata que "Flávio, um tanto desconcertado, encerrou sua palestra esperando vaias e ovos podres, quando foi surpreendido por um grandioso e demorado aplauso geral. Ficou decepcionado, mesmo assim agradeceu." Antes de regressar, a delegação ainda passou pelas cidades de Ouro Preto e Mariana. Já em São Paulo, soube pela imprensa que o venerável bispo de Mariana mandara benzer cuidadosamente o hotel em que ele se hospedara. Toledo (1994, p.98) comenta: "agora sim, o seu coração de antropófago estava novamente feliz..."

Experiência nº2 e o antropófago na contramão do dogma

No ano seguinte, em 07 de junho de 1931, as aventuras do "antropófago ideal" estavam só por começar quando em um domingo nublado, às quinze horas da tarde, na praça da Sé, em São Paulo, fiéis da Igreja Católica comemoravam em festividade o dia de São Roberto Abade (1027-1110) e o santificado dia de *Corpus Christi,* solenidade instituída pelo papa Urbano IV e que consiste, tradicionalmente, em uma pomposa procissão do calendário cristão. Segundo o calendário, o dia exato da comemoração seria na quinta-feira, mas como chovera naquele ano, as festividades haviam sido transferidas para o domingo (TOLEDO, 1994). Na liturgia católica, a celebração do corpo de Cristo faz menção ao símbolo eucarístico. A eucaristia, por sua vez, é representada pelo pão e vinho que se transubstanciam em corpo e sangue de Cristo, rememorando seu sacrifício no calvário. Durante o ritual da missa, a distribuição da hóstia consagrada embebida no vinho, simboliza o corpo e sangue de Cristo que se torna alimento. (ROCHA, 2022)

A ideia de fazer a *Experiência nº2*, segundo Flávio de Carvalho (2001, p. 16), surgiu ao acaso quando avistava a procissão, que descreveu como "movimento estranho de fé colorida". Num ato improvisado buscou um boné verde-musgo de veludo, ao retornar caminhou na contramão do

fluxo dos fiéis, portando sobre a cabeça o tal acessório. Em uma das vinte e cinco ilustrações que foram esboçadas pelo próprio artista e inseridas na publicação, é possível perceber (figura 1) o destaque de uma face humana com um boné na cabeça de fronte para o que parecem ser outras faces femininas cobertas por véus. Na imagem, por meio de traços estabelecidos em perspectiva, destacam-se os olhos do artista que, sobressalentes, miram o fluxo contrário das devotas em sua direção.

O ato era um teste aos limites de tolerância da massa religiosa, que ali estava sendo ferida em seus códigos de comportamento. A resistência em tirar o boné, perante alguns apelos, gerou a agitação da multidão e resultou em um quase linchamento, que segundo o artista somente não se consumou por causa de sua fuga (CARVALHO, 2001).

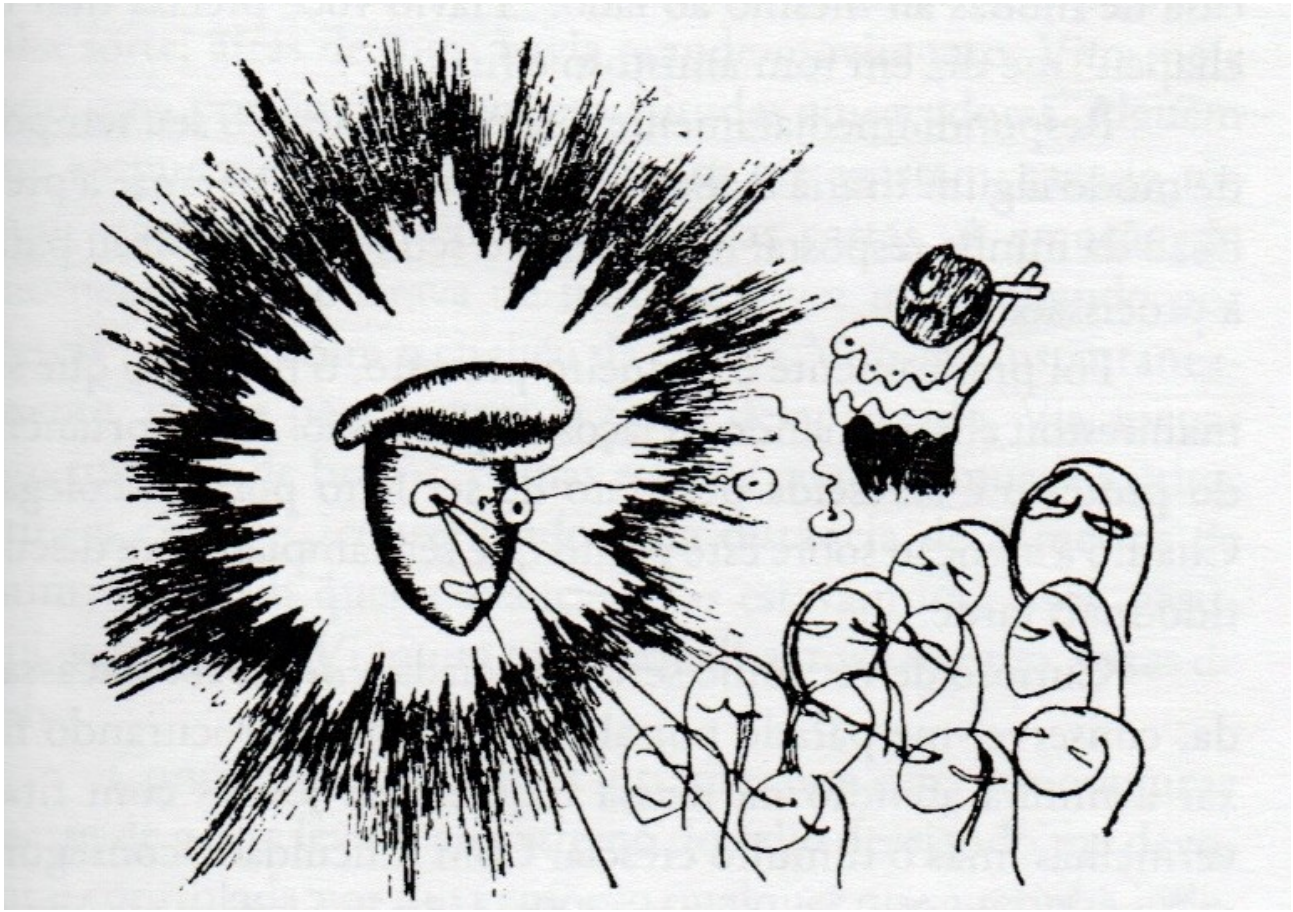

Figura 1 – Ilustração de *Experiência nº2*. Fonte: (CARVALHO, 2001, p.21)

Flávio de Carvalho relata uma tentativa de argumentação durante o confronto: “Abri os meus braços num gesto patriarcal e patético e expliquei com doçura: ‘eu sou um contra mil’”. Porém, sua fala não surtiu nenhum efeito apaziguador: “o meu apelo ao raciocínio tinha fracassado por completo. A massa tinha reagido pela emotividade ancestral, e não pelo raciocínio. A minha demonstração numérica só conseguiu humilhar, me colocar numa posição mais alta que a anterior.”

(CARVALHO, 2001, p.25). Diante das ameaças, Flávio de Carvalho recuou e disse à multidão: "Coagido pela força bruta, vencido pelo número, vejo-me forçado a continuar meu caminho sem chapéu". Mas a decisão pareceu-lhe não surtir efeito, pois alguém gritou "mata… pega…". Percebendo-se sem saída, esquivou-se correndo de costas para a multidão que passou a vociferar as palavras "lincha!" e "mata… mata…!" (CARVALHO, 2001, p.27-29). Interessante observar nos argumentos do artista que ao mesmo tempo em que reivindicara, em sua participação no Congresso, a retirada das máscaras de povos civilizados e a demolição das faculdades de arquitetura, aqui aponta a irracionalidade como motivadora das ações de linchamento público.

A *Experiência nº2* pretendia apontar uma contradição: o comportamento da multidão − que durante a solenidade reverenciava a eucaristia, o corpo de Cristo − ignoravam aos preceitos do dogma cristão, que tem como premissa a compaixão, e deram vazão ao desejo coletivo de violência. Ao desconsiderar o valor da vida humana, as/os fiéis da Praça da Sé repetiram o mesmo comportamento da multidão que abandonou Cristo no calvário. Segundo consta na narrativa bíblica, no evangelho de Lucas, foi a multidão que clamou pela crucificação de Cristo. Um dos versículos narra: "Eles, porém insistiam aos gritos, pedindo que fosse crucificado. E a gritaria deles aumentava sempre mais." (BÍBLIA, 2014, p. 1288). A ação do artista também aponta para uma antropofagia às avessas, ao escolher como cenário para seu ato um ritual em que o corpo e o sangue daquele que pregou a praticou o amor pelo outro, Cristo, tornou-se alimento, como um ato simbólico de deglutição. Também no ritual antropofágico os indígenas comiam a carne humana, mas motivados pela vingança e pelo desejo de assimilação do poder do inimigo feito prisioneiro. (LÉRY, 1941, p. 181)

O desfecho da ação ocorreu com a fuga do artista pelas ruas do centro da cidade. Relata: "Eu corria apressadamente procurando refúgio, pois todas as lojas estavam fechadas". Escondeu-se, por fim, no saguão de uma leiteria na rua São Bento. Saiu do local com escolta policial, que o encaminhou até a delegacia para prestar depoimento sobre o ocorrido (CARVALHO, 2001).

O que se sobressai na ação de Flávio de Carvalho é a postura antidogmática ao cristianismo. Porém, isso não era fato isolado ao artista, pois ressoava nas ideias propagadas pela Antropofagia. O *Manifesto Antropófago*, redigido por Oswald Andrade (1928, p.7), em diversos trechos faz menções diretas em oposição às autoridades clericais e conclui nos seguintes termos: "em Piratininga, Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha". O fechamento provocativo utiliza a denominação indígena para a cidade de São Paulo e, ao invés do ano de 1928, como marco de tempo, faz referência ao fato histórico de um possível ritual antropofágico que teria ocorrido com o primeiro bispo do Brasil, Pero Fernandes Sardinha.

Os registros de escrita e imagem que documentam a *Experiência nº2* permitem constatar que

as reações violentas dos/as fiéis ao comportamento do artista, na recusa por tirar o boné, denunciam a intolerância religiosa como um sintoma da colonialidade. No Brasil, o cristianismo e seu projeto de conversão dos povos indígenas parecem ter sido um dos pilares dessa estrutura colonial de poder, que age pelo imaginário social. Tal constatação pode ser percebida na peça *O auto representado na Festa de São Lourenço*, dramaturgia escrita por José de Anchieta (1973). No texto, o propósito de aculturação em prol da imposição dos valores simbólicos cristãos revela-se em diversos elementos narrativos. Por exemplo, já na primeira página, na designação dos personagens, quando é possível perceber uma distinção maniqueísta de seus caráteres. Guaixará e Aimberê, lideranças indígenas, na peça, são personagens de caráteres diabólicos; São Lourenço e São Sebastião, mártires da Igreja Católica, são personagens santificadas, que exercem o "bem". Também ao longo da narrativa, prevalece nos versos a condenação aos hábitos indígenas como a ingestão do cauim, o fumo e os rituais.

A repercussão de *Experiência nº2* fez com que Flávio de Carvalho, anos depois, em uma entrevista, confabulasse que sua carreira profissional como engenheiro tivera sido prejudicada. Diante da escassez de clientes, entendia que a sociedade, influenciada pelo clero, o boicotava (TOLEDO, 1994, p. 111). Mesmo assim, o posicionamento antidogmático e o confronto à Instituição persistiram por toda a vida do artista.

O CAM, o Teatro da Experiência e a censura como desvelamento da colonialidade

No ano de 1932, mesmo com a reverberação do que fora a *Experiência nº2* no ano anterior, Flávio de Carvalho persistiu no propósito de fomentar projetos artísticos na cidade de São Paulo. Dissidente ao projeto de criação do SPAM – Sociedade pró-arte moderna, que aglutinava a "nata" da burguesia intelectual de São Paulo, Flávio de Carvalho e os pintores Di Cavalcanti, Antônio Gomide e Carlos Prado criaram o CAM – Clube dos Artistas Modernos. Segundo Toledo (1994, p.159) os integrantes do CAM eram, diferentemente do SPAM, em sua grande maioria, artistas, jornalistas, escritores, livres pensadores, boêmios e intelectuais progressistas que por vezes não possuíam condições para pagar a modesta mensalidade estipulada para a adesão ao clube.

O CAM foi sede para uma diversidade de eventos promovidos por Flávio de Carvalho, o primeiro presidente da associação. Em consonância com os ideais modernistas, dos eventos destacaram-se, por exemplo, o "Mês das crianças e dos loucos", com exposições de desenhos, pinturas e esculturas além de palestras sobre o tema, e também a palestra do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros. Também foi criado um espaço cênico, anexo à sede, destinado às experimentações cênicas de toda ordem, denominado *Teatro da Experiência* (CARVALHO in MAIA; REZENDE, 2015, p. 78-85). Para a inauguração do espaço, Flávio de Carvalho escreveu sua única obra

dramatúrgica, a peça-ritual *O bailado do deus morto*, que foi publicada somente quarenta anos depois, em 1973, dois meses antes de morrer, no livro *A origem animal de Deus e O bailado do Deus morto* (CARVALHO, 1973).

A peça, que também teve os figurinos e cenários criados pelo artista, se estrutura em dois breves atos. Segundo Carvalho (1973) a narrativa "envolve uma escala de milhões de anos", pois estabelece uma conexão entre as culturas originárias[3] e moderna. No primeiro ato conta sobre a origem animal de um deus, sua vida e morte. No segundo, a Mulher deste deus explica por que ela seduziu o monstro mitológico e pacato dentre os animais e colocou-o como deus entre os seres humanos. Ao final, os seres humanos "imploram em vão um deus calado e desaparecido, perplexos, eles decidem e controlam os destinos do pensamento, marcam e especificam o fim do deus e como usar os seus resíduos no novo mundo" (CARVALHO, 1973, p. 98).

A partir da observação dos registros da dramaturgia e das imagens (figura 2) destacamos aqui quatro aspectos que contribuem para diagnosticar um propósito estético que o distancia dos auspícios da colonialidade: a desconstrução de narrativas hegemônicas por meio da proposta de uma peça-ritual; a cena expandida, em que dança, teatro, música e visualidades se complementam em um único projeto cênico; o estímulo ao recurso da oralidade, por meio de elementos textuais não-verbais e, por fim, a crítica à cultura de consumo, quando ao final os seres humanos utilizam todos as partes do deus-animal para a produção de insumos.

Proposta cênica arrojada em seu contexto, *O bailado do deus morto* foi censurado pelas forças políticas de seu tempo logo após a estreia. Os episódios decorrentes do fechamento do teatro são um espetáculo à parte, que o artista fez questão de registrar em um texto anexo à publicação da peça, intitulado *A epopeia do Teatro de experiência e O bailado do deus morto* (CARVALHO, 1973). O acontecimento e seus desdobramentos também podem ser entendidos como uma ação performática e revelam as tentativas de embate do artista contra forças coloniais de seu tempo para além de suas escolhas estéticas.

3 Utilizo o termo "originária" em substituição ao termo "primitiva", pois na atualidade, seu uso vem sendo refutado por antropólogos e pensadores pós-estruturalistas, que entendem, conforme Schechner (2012, p. 82), que o termo, equivocadamente, pressupõe uma hierarquia de culturas.

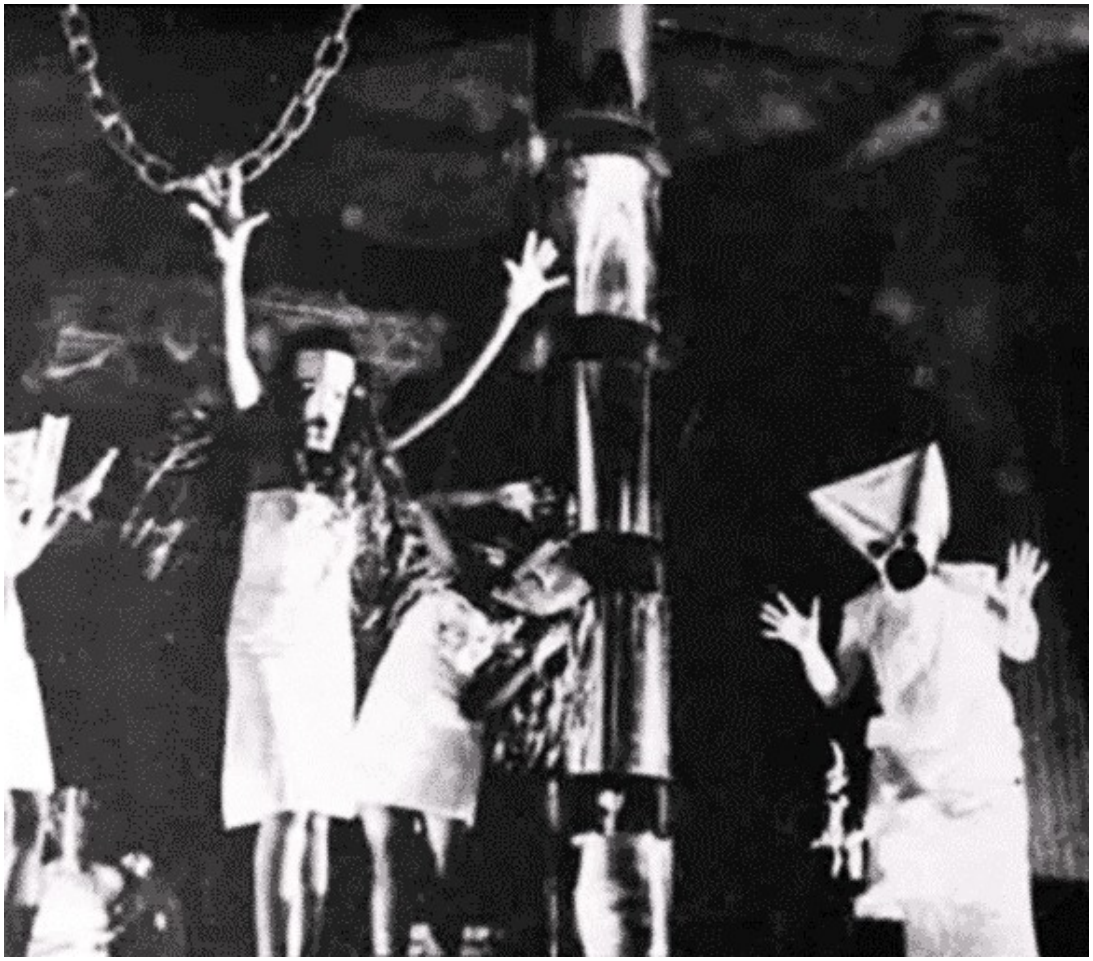

Figura 2 – Registro fotográfico da montagem *O bailado do deus morto.* Fonte: (CARVALHO, 1973, p. 83)

Um dia após a estreia, no momento que a apresentação iria começar, cinco guardas civis chegaram à bilheteria e proibiram a apresentação com uma intimação em mãos. Colérico e sem compreender as motivações da censura, Flávio pronunciou: "Diga ao sr. Costa Netto que o teatro vai funcionar, e se a polícia aparecer aqui será recebida a bala!" (CARVALHO, 1973, p.105). Diante de tal ameaça, o delegado Costa Netto compareceu com sua tropa ao *Teatro* tempo depois. O encontro foi sem palavras, pois nada tinham a dizer um ao outro. Em um silêncio incômodo e prolongado, alguém do elenco ofereceu um bombom ao delegado. Ele aceitou. E diante do público que já aguardava inquieto, Flávio de Carvalho sugeriu oferecer a apresentação ao Gabinete de Investigações. Os policiais tomaram lugar no teatro e o espetáculo foi ouvido em silêncio. Ao final da apresentação o repórter Geraldo Ferraz, do *Diário da Noite,* que estava assistindo ao espetáculo, perguntou ao delegado: "Desagradou o espetáculo? E o delegado respondeu: 'Não, é uma coisa muito nova, e que interessa bastante'". Mesmo com uma crítica aparentemente positiva da autoridade policial, o teatro foi fechado e uma guarda especial de quinze homens armada de

carabina e revólver permaneceu postada durante meses na frente do CAM para garantir a não continuidade do evento artístico. Era o fim do *Teatro da Experiência.* (CARVALHO, 1973, p. 106)

Segundo Flávio de Carvalho (1973, p.107), as autoridades "inventaram umas histórias de local impróprio, perigo de incêndio e uma porção de pequenas 'almas do outro do mundo' oficiais e inverídicas." Como reação, houve a mobilização de um abaixo-assinado que reuniu o nome de 300 artistas e publicações nas mídias impressas em defesa da continuidade, mesmo assim não conseguiram a liberação e o projeto se encerrou ali (TOLEDO, 1994, p. 184). Ao término de seu relato, Flávio de Carvalho (1973, p. 109) constatou: "após tanto aparato militar e legal sentia-me quase um criminoso."

Outras experiências na década de 1930

Apesar da decepção e do desgaste que tivera com os acontecimentos em torno do *Teatro da Experiência,* no ano de 1934, o artista ainda investiu em uma nova empreitada: uma exposição individual em que expôs sua expressiva produção de cento e trinta e um trabalhos visuais. Porém, o evento também foi alvo de censura por parte do mesmo delegado de costumes, Costa Netto, que apreendeu cinco das obras expostas alegando "indecência, imoralidade e atentado ao pudor..." e fechou a exposição, deixando dois guardas armados na porta. O motivo era a retratação de mulheres nuas. (TOLEDO, 1994, p.231) Flávio de Carvalho parece ter se tornado "carta marcada", mas não se inibia com a censura policial. Pelo contrário, em uma carta aberta ao jornal *O dia*, em 15 de julho de 1934, também tratou com ironia o extremado pudor do delegado diante da obra, sugerindo que providenciassem a confecção de trajes para cobrir as estátuas nuas da capital. Escreve:

> [...] O dr. Costa Netto alega que as crianças, que por ali passam, não devam ver os tais nus. Por que não cobrir então, as estátuas voluptuosas do monumento a Ramos de Azevedo, e que também estava perto de uma escola? Por que não vestir saias no tocador de flautas do Parque Anhangabaú, que está perigosamente perto do Conservatório Dramático e Musical e, aquela outra de Verdi, com um anjo atrás, na Praça dos Correios? [...] O humorista Max O´Reil, descrevendo os costumes puritanos da Nova Inglaterra, contava que as matronas, chocadas com o emprego da palavra "perna", com relação às pernas nuas dos pianos e das mesas, mandavam confeccionar calças para móveis. Na Delegacia de Costumes, talvez haja cadeiras com calças ou com saias. [...] Diz também aquele delegado, que agiu em atenção às queixas de inúmeras famílias e eu, que sou família, peço o fechamento da Delegacia de Costumes. Por que não atender? (apud, TOLEDO, 1994, p. 241).

Depois de muitas discussões, matérias e cartas publicadas nos veículos de imprensa, o caso foi resolvido na justiça e por todo o ocorrido, Flávio de Carvalho recebeu uma indenização do Estado (TOLEDO, 1994, p.252). Aqui a censura revela uma intolerância ao corpo despido. A

necessidade de cobrir o corpo é, também, um sintoma da colonialidade, pois a colonização agregou ao colonizado a noção de vestir que não pelo adorno, mas pelo pudor, advinda de construções morais. No poema *Erro de português,* publicado pela primeira vez em 1925, Oswald de Andrade (1978, p.177) já propunha reflexões por meio do jogo de palavras entre o vestir e despir, que pelas possibilidades de interpretação do poema, tanto relacionam-se ao traje, quanto à própria imposição cultural nas Américas.

Mais tarde, Flávio de Carvalho voltou a provocar reflexões sobre o vestir com a realização da performance *Experiência nº3,* em 1956. Nessa, questionou os padrões coloniais da vestimenta masculina em sua época, que em nada correspondia ao clima tropical do país. Toledo (1994, p. 507) comenta que ele achava "uma estupidez inominável o uso quase que compulsório de artefatos de vestuário como paletó, colarinho e gravata, impostos por uma sociedade letárgica que não questiona o uso destes hábitos há tanto aceitos como perfeitos." Como resposta a sua indignação arquitetou o *Traje de Verão*, ou *New look tropical,* e desfilou vestido de saiote, blusão meias arrastão e sandálias pelas ruas de São Paulo causando, novamente, mais polêmicas.

Continuando o passeio pela década aqui destacada, consideramos ainda apontar algumas ações que despontam interesse para a abordagem aqui proposta. Em 1938, Flávio de Carvalho sofreu um acidente quando então um ônibus passou em cima do seu pé direito. Ficou muito mal e um médico estrangeiro lhe aconselhou andar. Indignado questionava: "Andar, como?" Inquieto, o artista projetou um impressionante sapatão de madeira. O bizarro aparato chamava atenção, pois Flávio já possuíra uma estatura agigantada por natureza e nesta circunstância não passou despercebido. Além de mancar, arrastava a engenhoca envernizada, e por onde passava, as pessoas o interpelavam com estranheza. Irritado com o assédio diário e sistemático, o "antropófago ideal" redigiu umas anotações, foi a uma tipografia e mandou imprimir um volante que se chamava *A história do pé...* e quando o questionavam, ele simplesmente tirava um daqueles papéis do bolso e entregava ao/à curioso/a (TOLEDO, 1994, p. 337). Sargirardi Jr (1985, p.98) ao narrar sobre o episódio, lembra que Flávio media o pé diariamente com um parquímetro e anunciava animado que o pé estava desinflamando a uma velocidade de 0,56 milímetros por dia. Pelos relatos, fica a percepção de que Flávio parecia deixar-se possuir por um espírito de liberdade e atrevimento infantil peculiar ao entendimento de que a experiência da arte ultrapassa os limites de uma obra e transcende para os acontecimentos cotidianos da vida.

Em outra ação contraventora pelos espaços públicos do centro da cidade de São Paulo, Toledo (1994, p. 338) menciona, sem muitos detalhes, um ato ocorrido em maio de 1939, quando o artista e o crítico de arte e pintor Quirino da Silva foram presos depois de banharem-se nus na Fonte das Lagostas, da Praça Júlio Mesquita em São Paulo.

Ainda em 1939, Sangirardi Jr. (1985, p.96) rememora uma noite em que ele, junto a Flávio de Carvalho e Plínio Xavier de Mendonça foram até o Cine Odeon, na rua da Consolação e deitaram-se em uma cama que estava em exposição em uma das antessalas de entrada. Relata:

> Ficamos os três apenas com a cabeça de fora, cobertos com uma colcha adamascada. Terminada a sessão, chamaram logo a atenção aqueles três sujeitos deitados, de olhar aceso, caras de sem-vergonha. Começou a juntar gente. Vez ou outra, um dos três tirava a mão de sob a coberta e dava um adeusinho. Logo juntou uma multidão, num vozerio, gente empurrando porque queria ver também. E veio a polícia:
> — Que é isso?
> — Estamos descansando.
> — Mas isso não é lugar.
> —Por quê? Está muito confortável
> —Nessa cama não pode deitar. [sic]
> —Cama não foi feita para deitar? [sic]
> —Mas não essa. Essa é de propaganda.
> —E vocês querem maior propaganda do que essa? Olha só quanta gente.
> Os curiosos estavam se divertindo, davam gargalhadas. Os policiais começaram a se sentir ridículos e resolveram nos prender. Arrancaram a colcha e nos obrigaram a descer da cama. Aí foi o desfecho triunfal. O público tinha gostado do *show* e não permitiu a nossa prisão. E nós três, Dom[4] Flávio na frente, muito alto e grave, retiramo-nos, sob uma salva de palmas.

O que é interessante destacar nestas experimentações do artista é a subversão da ordem implicitamente imposta pela exigência de uma conduta civilizatória para quem habita o espaço da cidade. O ritmo contraditório de um homem grandalhão que anda pelas ruas com uma engenhoca de madeira calçada em um dos pés atrai a curiosidade de transeuntes que, ao questioná-lo, recebem uma pequena narrativa impressa em uma folha de papel. Pela lógica colonial, o banhar-se nu sob uma fonte torna-se um ato de contravenção, porém uma fonte, sendo um local de onde sai a água, por que não poderia servir para o banho? No espaço urbano uma fonte é um monumento, posto a contemplação, por isso estabelece uma barreira à conduta social, ousar transgredi-la tonou-se, na ocasião, motivo de prisão. Assim como uma cama tem por funcionalidade descansar o corpo, mas sendo objeto de publicidade, torna-se objeto de desejo, por isso seu uso funcional torna-se uma contravenção.

Ao violar os códigos de comportamento a partir de ações como estas aqui descritas, Flávio de Carvalho e seus amigos, ainda que tomados pelas ideias modernistas, questionavam os moldes civilizatórios impostos na sociedade de seu tempo e construíam diálogos com seus mundos.

4 Sangirardi Jr (1985, p.95) menciona que ele e sua turma sem nenhuma razão especial gostavam de chamar o artista de Dom Flávio.

Considerações finais

Apesar do recorte temporal aqui estabelecido, os relatos biográficos sobre o artista permitem reconhecer que seu espírito inquieto, provocativo, experimental e contra colonial continuou por toda a vida (TOLEDO, 1994). Flávio de Carvalho parece ter encontrado nos ideais Antropofágicos, que se identificou a partir da década de 1930, o alimento essencial para constituir sua percepção de mundo. Porém, nesta reflexão, torna-se necessário considerar as diferenças entre o pensamento antropofágico e dos debates em torno da decolonialidade que emerge na atualidade. Para isso, é valido retomar que a recorrência do uso do termo "antropofagia" pelos modernistas brasileiros surgiu a partir da publicação do primeiro *Manifesto antropófago*, publicado por Oswald de Andrade na revista *Antropofagia,* em 1928. Benedito Nunes (In ANDRADE, 1990, p.15-16), no prefácio *A antropofagia ao alcance de todos*, do livro *A utopia antropofágica*, traz algumas considerações sobre o uso do termo. Entende que:

> Como símbolo de devoração, a Antropofagia é a um tempo metáfora, diagnóstico e terapêutica: metáfora orgânica, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelo tupis [sic] do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; diagnóstico da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas; e terapêutica, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo.

As pontuações de Nunes, assim como também os *Manifestos* de Oswald de Andrade e a ações de Flávio de Carvalho aqui sublinhadas nos permitem perceber o quanto a assimilação da ideia da "antropofagia" pelos artistas brasileiros no começo do século XX tinha um propósito crítico declarado à condição de sujeição cultural imposta pelo colonizador. Esta percepção crítica se aproxima ao que o hoje se percebe com a emersão das teorias decoloniais, porém o que então distancia estes dois contextos percebidos no intervalo de aproximadamente um século?

Suely Rolnik (2021, p.18) no ensaio *Antropofagia Zumbi* traz uma reflexão acerca das dissonâncias que se instituem nas percepções temporais. No texto, propõe uma retomada dos ideários do movimento antropofágico para refletir sobre sua atualidade e suas contribuições no que diz respeito aos modos de subjetivação e, consequentemente, para pensar nossa cultura e as relações políticas com o/a outro/a na atualidade. Neste sentido, Rolnik (2021, p.18) entende que a

antropofagia originária

> {…} não se trata exatamente de "comer o outro" (como propunham os antropófagos modernistas), pois isso costuma estar associado à tendência de apropriar-se do outro para aumentar nosso poder social e narcísico. No lugar disso, trata-se de deixar afetar pelo outro e, a partir de seus efeitos dissonantes em nossa constituição, sustentar um processo de transformação que dê corpo à dissonância, aumentando nossa potência de participar do trabalho coletivo de regeneração do ecossistema ambiental, social e mental.

Esta constatação que Rolnik (2021) nos apresenta em relação aos modernistas, de apropriação do/a outro/a para aumentar o poder social e narcisístico, é o que permite distinguir que nas ações de Flávio de Carvalho, na maioria das vezes, o que prevaleceu foi esse espírito devorador. Apesar do potencial crítico contra as forças coloniais contido em suas *Experiências* e de todo embate que teve que enfrentar, o artista parecia valer-se disso muito mais para seu próprio enaltecimento do que para pensar possibilidades de inclusão. Já na decolonialidade, sob uma outra perspectiva epistemológica, o que se sobressai é a possibilidade abertura para a diversidade, sobretudo, da convocação das vozes periféricas que em outros contextos, como aquele do início do século XX no Brasil, tiveram pouca ou nenhuma oportunidade de serem ouvidas.

Contudo, nesta pesquisa que está em processo, fica ainda inquietação de buscar na obra do artista a possibilidade de outros olhares, sem nenhum propósito de busca por legitimação da obra, mas apenas estabelecer um atravessamento por meio desta outra possibilidade epistemológica emergente.

Referências

ANCHIETA, José de. *Auto representado na Festa de São Lourenço.* Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura, 1973.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *In*: *Revista de Antropofagia.* Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª dentições – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.

ANDRADE, Oswald de. erro de português. *In*: ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas.* 5. ed., p. 177. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CARMO, Maria do. A polêmica em torno da derrubada de estátuas de Cristóvão Colombo, generais e traficantes de escravos na América Latina. *BBC News Brasil.* Buenos Aires, 07 de julho de 2021. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57743744. Acesso em: 04 de jul. de 2022.

CARVALHO, Flávio de. *Experiência nº2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi.* Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CARVALHO, Flávio de. Recordação do clube dos artistas modernos. *In*: *Flávio de Carvalho*. Org: MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

CARVALHO, Flávio de. *A origem do animal deus e O bailado do deus morto.* São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1973.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. *In*. ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica.* São Paulo: Globo: Secretária do Estado de Cultura, 1990.

PASTORAL, NOVA BÍBLIA. Trad: Pedro Lima Vasconcellos. São Paulo: Editora Paulus, 2014.

QUIJANO, A. Colonialidad y modernidade/racionalidad. *Perú Indígena.* V.13, p.11-20, 1992. Disponível em: https://www.lavaca.org. Acesso em: 27 de jul. de 2020.

ROCHA, Dom J. V. Eucaristia: pão da vida e de esperança. *CNBB.* Disponível em: https://www.cnbb.org.br. Acesso em: 15 de outubro de 2022.

ROLNIK, Suely. *Antropofagia Zumbi.* São Paulo: N-1 edições; Hedra, 2021.

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

SCHLENKER, Alex. Alex Schlenker: descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida. *Epistemologias do Sul* v. 3, n.1, p.22-35, 2019. Disponível em: https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2433. Acesso em: 14 de outubro de 2022.

SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner.* Org: Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense, Campinas: Unicamp, 1994.