



apresenta

Amazônia
Araguaia
Europa
Paraguai
Peru

Flávio de Carvalho
Expedicionário
Expeditioner

Curadoria
Amanda Bonan
Renato Rezende

09.01-04.03.2018
CAIXA Cultural
São Paulo

Bonan, Amanda; Rezende, Renato (orgs.)
Flávio de Carvalho Expedicionário
Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017 (co-ed.).

ISBN: 978-85-9582-017-3

I. Arte brasileira . 2. Arte contemporânea. 3. Flávio de
Carvalho I. Costa da Mata, Larissa II. Maia, Ana Maria
III. Rezende, Renato IV. Stigger, Veronica

06	Caixa Econômica Federal
07	Um antropólogo Malcomportado
09	Peru
18	Araguaia
42	Amazônia
79	Flávio de Carvalho expedicionário <i>Renato Rezende</i>
93	Flávio de Carvalho na selva amazônica <i>Verônica Stigger</i>
108	Um midiático em busca de “impacto emocional na nação brasileira” <i>Ana Maria Maia</i>
116	<i>Nemus</i> ou algumas notas sobre a genealogia da arte <i>Larissa Costa da Mata</i>
129	English Translations

Desde 1861, a CAIXA está presente na história de cada brasileiro, seja na concessão de crédito acessível, no financiamento habitacional, no desenvolvimento das cidades - por meio de investimento em projetos para infraestrutura e saneamento básico -, seja na execução e administração de programas sociais do Governo Federal.

Como instituição financeira, agente de políticas públicas e parceira estratégica do Estado brasileiro, sua missão é atuar na promoção da cidadania e do desenvolvimento sustentável do país. A CAIXA vislumbra em sua atribuição a motivação para estar presente em todos os momentos da vida do brasileiro, aproximando-se das suas necessidades e anseios e participando das suas realizações.

Nesse contexto, nada mais natural que a CAIXA se aproxime da cultura nacional, propiciando acesso às mais variadas manifestações artísticas e intelectuais e contribuindo para a preservação do patrimônio histórico brasileiro. Por meio de sua programação nos espaços da CAIXA Cultural, presentes em sete capitais do país, a instituição vem, ao longo das últimas décadas, viabilizando projetos que promovem a formação intelectual e cultural da população. O Museu e o Programa Educativo Caixa Gente Arteira complementam esse esforço na formação de público e na difusão de saberes e práticas artísticas e culturais.

Agora, a CAIXA patrocina a exposição *Flávio de Carvalho expedicionário*, que apresenta um aspecto seminal para a compreensão da obra de um dos principais nomes da arte moderna e contemporânea brasileira, trazendo para São Paulo uma mostra do material iconográfico e textual de diversas viagens do artista.

Com este projeto, a CAIXA ratifica a sua política cultural, a sua vocação social e o seu propósito de democratização do acesso aos seus espaços e à sua programação artística. Desta forma, ela cumpre seu papel institucional de estímulo à difusão e ao intercâmbio do conhecimento, contribuindo para a valorização da identidade brasileira bem como para o fortalecimento, a renovação e ampliação das artes no Brasil e da cultura do nosso povo.

UM ANTROPÓLOGO MALCOMPORTADO

Definindo-se como um “arqueólogo malcomportado” (e também um “psicólogo malcomportado”), Flávio de Carvalho afirma que “o processo de compreensão arqueológica é mais ou menos o mesmo que o processo da compreensão na arte” e que “o arqueólogo tem que penetrar nas sucessivas fases que plasmaram o resíduo, tem que ser intensamente humano e sentir o palpitar da alma do homem e da civilização que confeccionou o resíduo”.

Desta forma, a exposição *Flávio de Carvalho expedicionário* exhibe e discute “resíduos” e “vestígios” deixados por uma série de projetos de cunho experimental ou expedicionário de Flávio de Carvalho, para resgatar sua potência enquanto forma específica de arte (que Flávio chamou de “atmosférica”) e pensar seu diálogo não apenas com as produções da geração de Hélio Oiticica, mas também com a produção mais contemporânea (na qual com frequência o artista se apresenta como um propositor).

É importante notar que entre as inúmeras exposições e publicações nos últimos dez anos que procuram resgatar a obra de Flávio de Carvalho e sua relevância atual, esta é a primeira que pretende privilegiar o aspecto expedicionário de Flávio como uma abordagem artística a partir de uma perspectiva contemporânea, e portanto um elemento intrínseco à sua obra: uma espécie de condição para a existência da obra; ou um suporte imaterial.

Dividida em núcleos referentes às suas viagens, todas elas aqui tratadas como expedições (que propomos como gênero artístico, pensando Flávio de Carvalho não apenas como um antecessor do artista propositor, mas também, mais especificamente aqui, do artista como etnógrafo), a exposição pretende levantar discussões que possam iluminar sob mais um ângulo o cada vez mais importante lugar que os métodos, procedimentos e ações de Flávio de Carvalho ocupam na elaboração de uma história da arte brasileira.

Amanda Bonan & Renato Rezende
curadores

Since 1861, CAIXA has been present in the history of every Brazilian, whether in granting affordable credit, in housing financing, in the development of cities – through investment in projects for infrastructure and basic sanitation – or in the execution and administration of social programs by the federal government.

As a financial institution, an agent of public policies and strategic partner of the Brazilian State, CAIXA's mission is to be active in the promotion of citizenship and the sustainable development of the country. CAIXA sees in its task the motivation to be present in all moments of Brazilian life, approaching its needs and desires and participating in its achievements.

In this context, nothing more natural for CAIXA than getting close to the national culture, providing access to a wide range of artistic and intellectual manifestations and contributing to the preservation of Brazilian historical heritage. Through its programming in the venues of CAIXA Cultural in seven capitals of the country, the institution has, over the last few decades, made feasible projects that promote the intellectual and cultural education of the population. The Museum and the Caixa Gente Arteira Educational Programme complement this effort in the education of the public and in the diffusion of artistic and cultural knowledge and practices.

Now, CAIXA sponsors the exhibition *Flávio de Carvalho expeditioner*, which presents a seminal aspect for the understanding of the work of one of the main characters of modern and contemporary Brazilian art, bringing to São Paulo an exhibition of the iconographic and textual material from various journeys undertaken by the artist.

With this project, CAIXA ratifies its cultural policy, its social commitment and its purpose of democratising access to its venues and to its artistic programming. In this way, it fulfils its institutional role of stimulating the diffusion and exchange of knowledge, contributing to the appreciation of the Brazilian identity as well as to the strengthening, renewal and expansion of the arts in Brazil and the culture of our people.

AN ILL-MANNERED ARCHAEOLOGIST

Flávio de Carvalho defined himself as an “ill-mannered archaeologist” (and also as an “ill-mannered psychologist”). He affirmed that the “process of archaeological understanding is more or less the same as the process of understanding in art” and that “the archaeologist has to penetrate the successive phases that have shaped the residue; he must be intensely human and feel the palpitation of the soul of man and of the civilization which made the residue.”

In this way, the exhibition *Flávio de Carvalho expeditioner* displays and discusses “residues” and “traces” left by a series of experimental or expeditionary projects by Flávio de Carvalho, to recover their power as a specific art form (which Flávio called “atmospheric”) and to reflect on his dialogue not only with the production of Hélio Oiticica’s generation, but also with more contemporary works (in which the artist frequently presents himself as a proposer).

It is important to note that among the numerous exhibitions and publications over last ten years seeking to recover Flávio de Carvalho and his relevance today, this is the first that aims to privilege the expeditionary aspect of Flávio as an aesthetic approach and therefore as an element intrinsic to his work: a kind of condition for the existence of the work; or an immaterial support.

Divided into areas referring to his travels, all of them treated here as expeditions (which we propose as an artistic genre, thinking of Flávio de Carvalho not only as a predecessor of the ‘proposer-artist’, but also, more specifically here, of the artist as an ethnographer), the exhibition intends to raise discussions that may shed a new light on the increasingly important place that the methods, procedures and actions of Flávio de Carvalho occupy in the elaboration of a history of Brazilian art.

Amanda Bonan and Renato Rezende
curators

Peru, 1947

Nos álbuns de fotografia produzidos por Flávio de Carvalho em sua viagem ao Peru, nota-se o cuidadoso estudo de formas geométricas, ângulos e soluções espaciais encontradas em Machu Picchu. Nota-se, principalmente, o curioso procedimento de dispor, em cada uma das pranchas, quatro imagens que constituem um comentário sobre elementos arquitetônicos recorrentes, que talvez o aproxime, sem que o artista suspeitasse, das estratégias de Warburg para colocar a história da arte em *movimento*, promovendo uma opaca dança entre tempos estratificados.

In the photography albums produced by Flávio de Carvalho during his trip to Peru, we note the careful study of the geometric shapes, angles and spacial solutions found in Machu Picchu. Something noteworthy is the curious procedure of arranging, on each of the boards, four images that constitute a comment on recurring architectural elements, which perhaps brings him unsuspectedly closer to Warburg's strategies to set art history in motion, promoting an opaque dance between stratified times.









39



Quilich



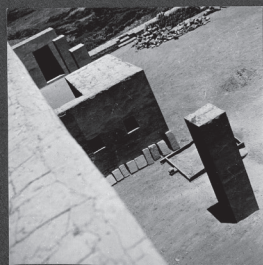
Quilich



Quilich

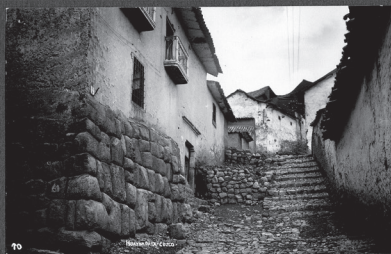


SACSAYWAMAN



Peru, 1947
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP





F

Araguaia, 1956

Em sua expedição ao Araguaia, acompanhando as filmagens do documentário *O grande desconhecido*, a convite do cineasta Mario Civelli, Flávio de Carvalho interessou-se profundamente pela indumentária e pelas danças dos indígenas brasileiros e, de acordo com J. Toledo, registrava tudo, “usando sua minúscula câmera fotográfica Minox – grande novidade então – e o próprio nariz como tripé”.

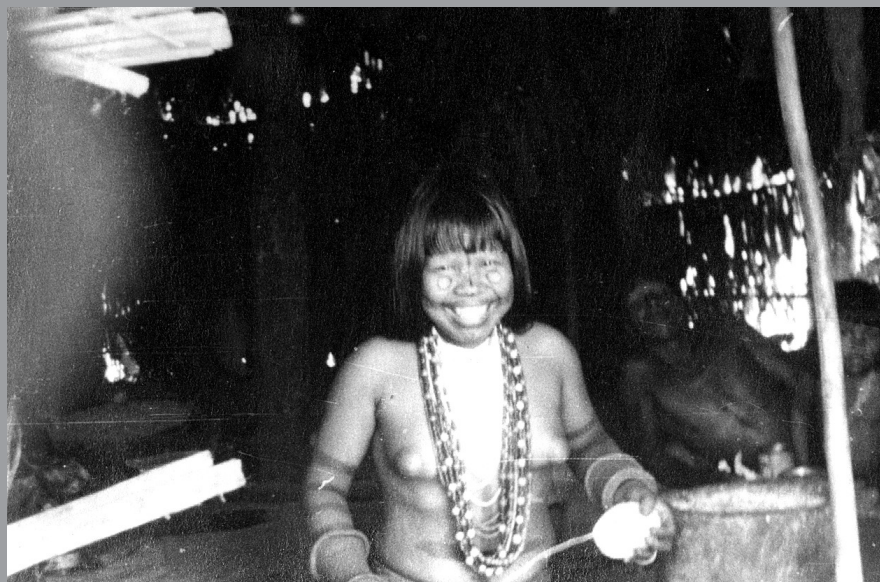
In his expedition to Araguaia, accompanying the shooting of the documentary *The Great Unknown*, at the invitation of filmmaker Mario Civelli, Flávio de Carvalho was deeply interested in the costumes and dances of the Brazilian natives and, according to J. Toledo, registered everything, “using his tiny Minox camera – a great novelty then – and his own nose as a tripod”.



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



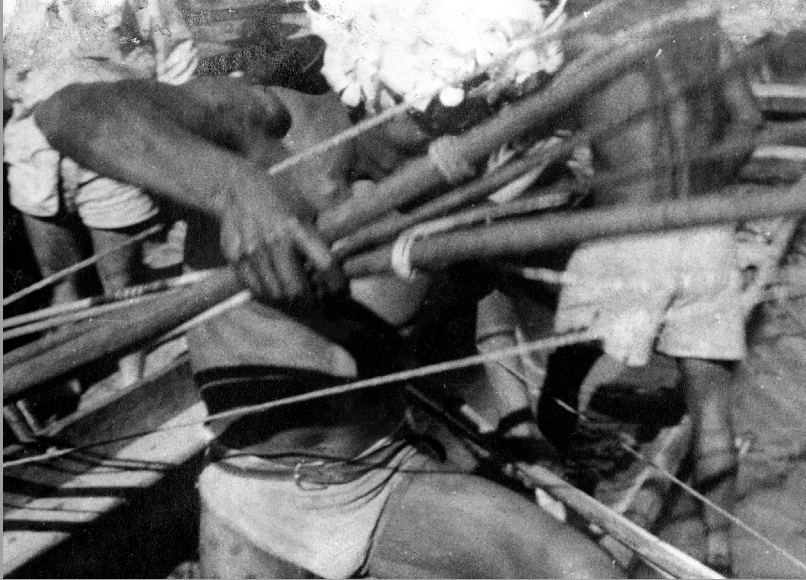
Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



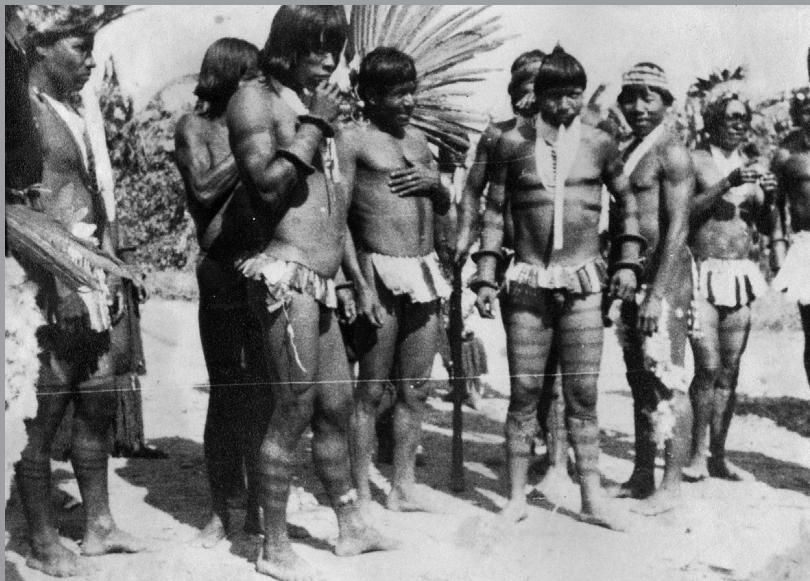
Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



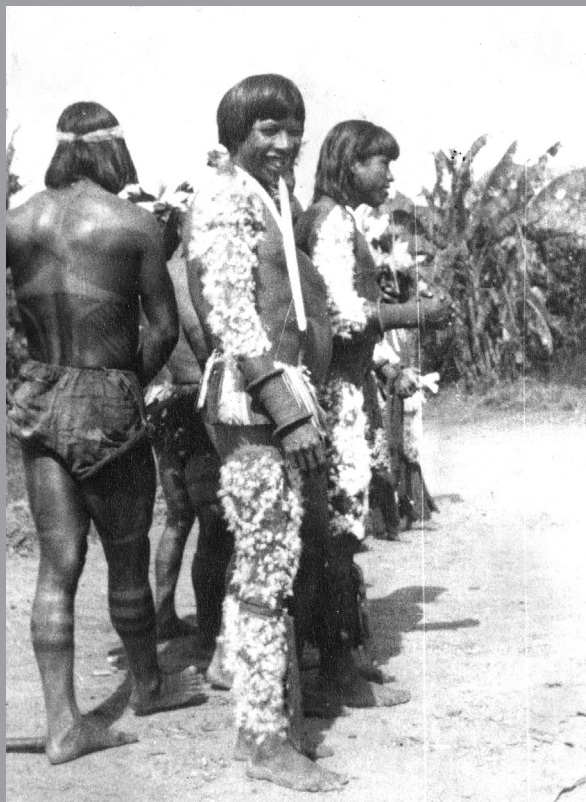
Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Araguaia, 1956
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP

Amazônia, 1958

Interessado na mesma moeda pelo orgânico e pela tecnologia, seduzido por uma espécie de tempo não linear, e instigado tanto do ponto de vista técnico/cinematográfico como do ponto de vista expedicionário (o Brasil grande e desconhecido) pela experiência no Araguaia, Flávio decide produzir um semidocumentário (em parte ficcional, sobre uma jovem branca raptada pelos índios; em parte pesquisa etnográfica), aproveitando-se de uma expedição do SPI - Serviço de Proteção ao Índio. Além de 48 rolos de filme Kodachrome (aprox. 2.200 metros), Flávio de Carvalho retornou com 84 fotografias PB, algumas de interesse para além do documental ou etnográfico.

Flávio was likewise interested in the organic and in technology, seduced by a kind of non-linear time, and instigated both from a technical/cinematographic and from an expeditionary viewpoint (the huge and unknown regions of Brazil) by the experience in Araguaia, he decided to produce a semidocumentary (partly fictional, about a young white woman abducted by the indians; partly ethnographic research), taking advantage of an expedition by the SPI – Indian Protection Service. Besides 48 rolls of Kodachrome film (about 6.800 feet), Flávio de Carvalho returned with 84 PB photographs, some of them with more than mere documental and ethnographic interest.



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



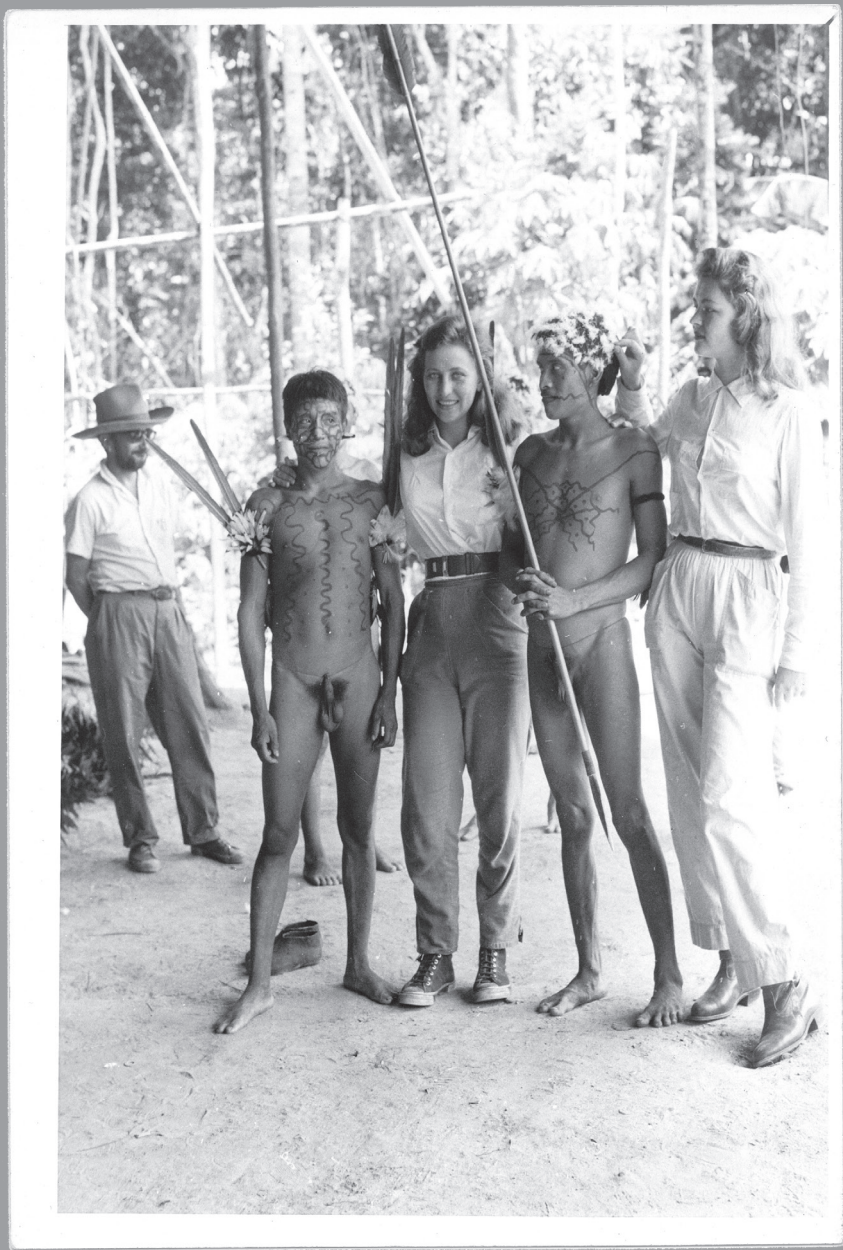
Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



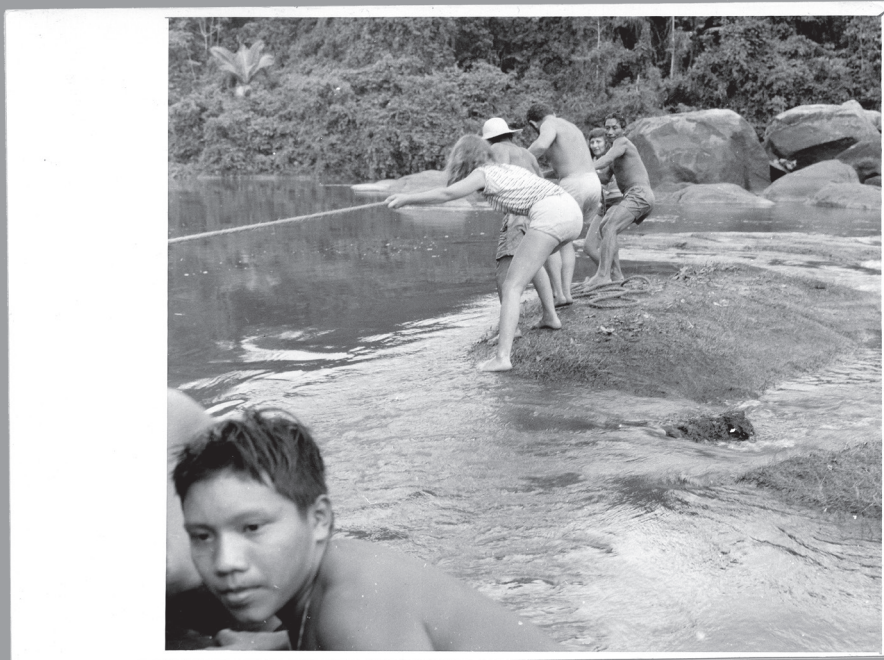
Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



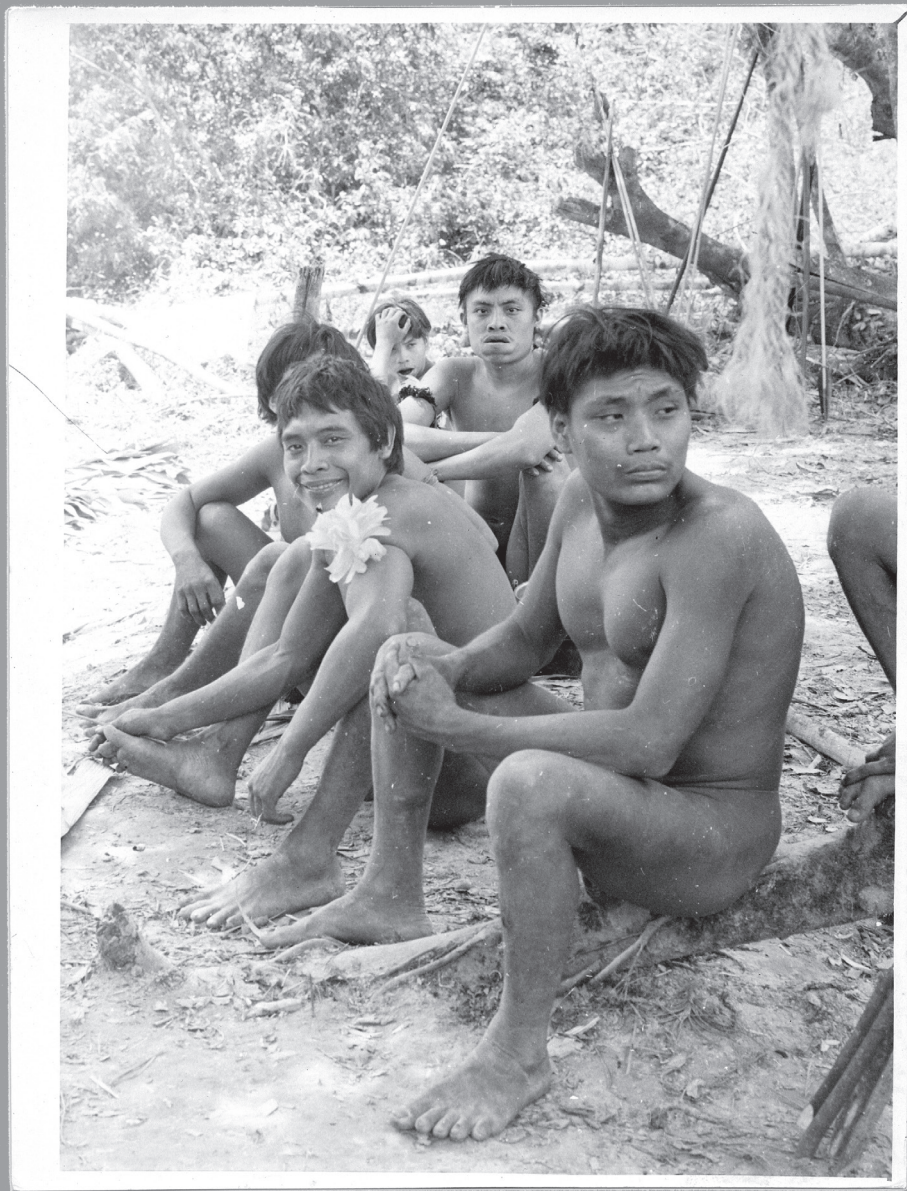
Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



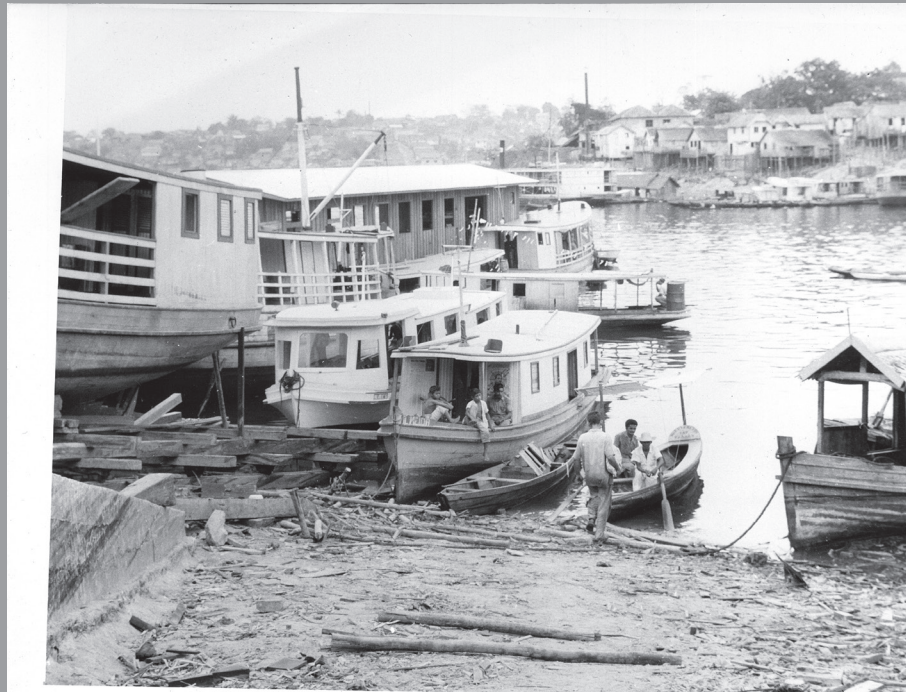
Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



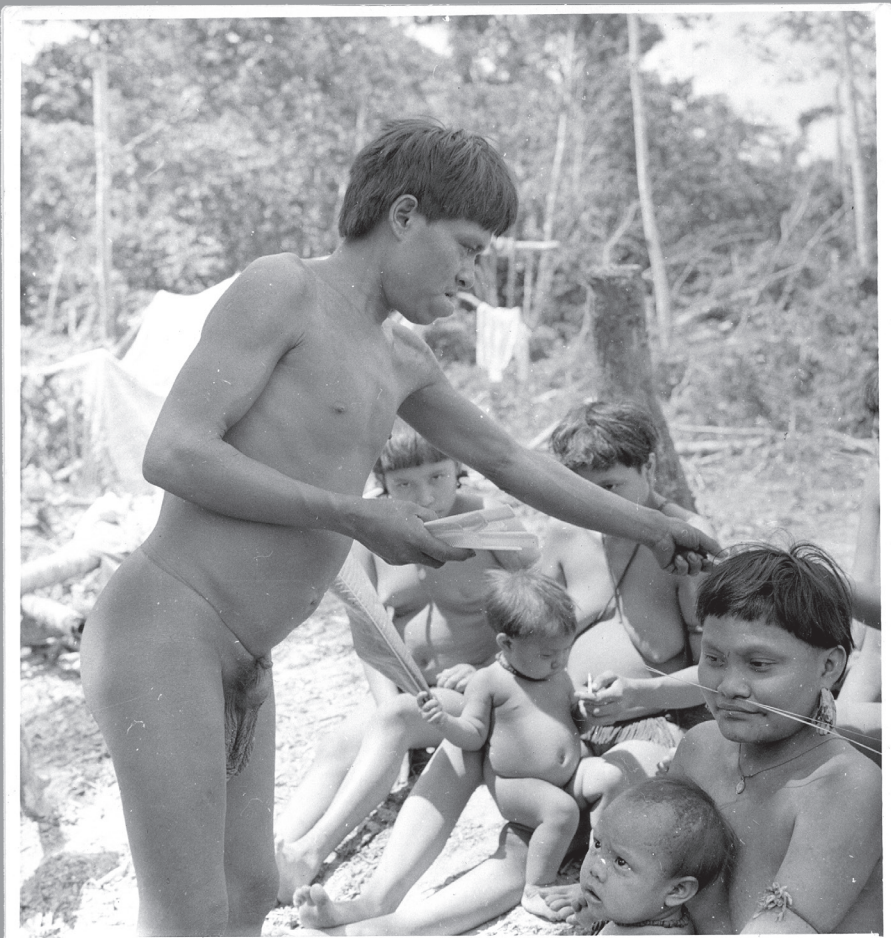
Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



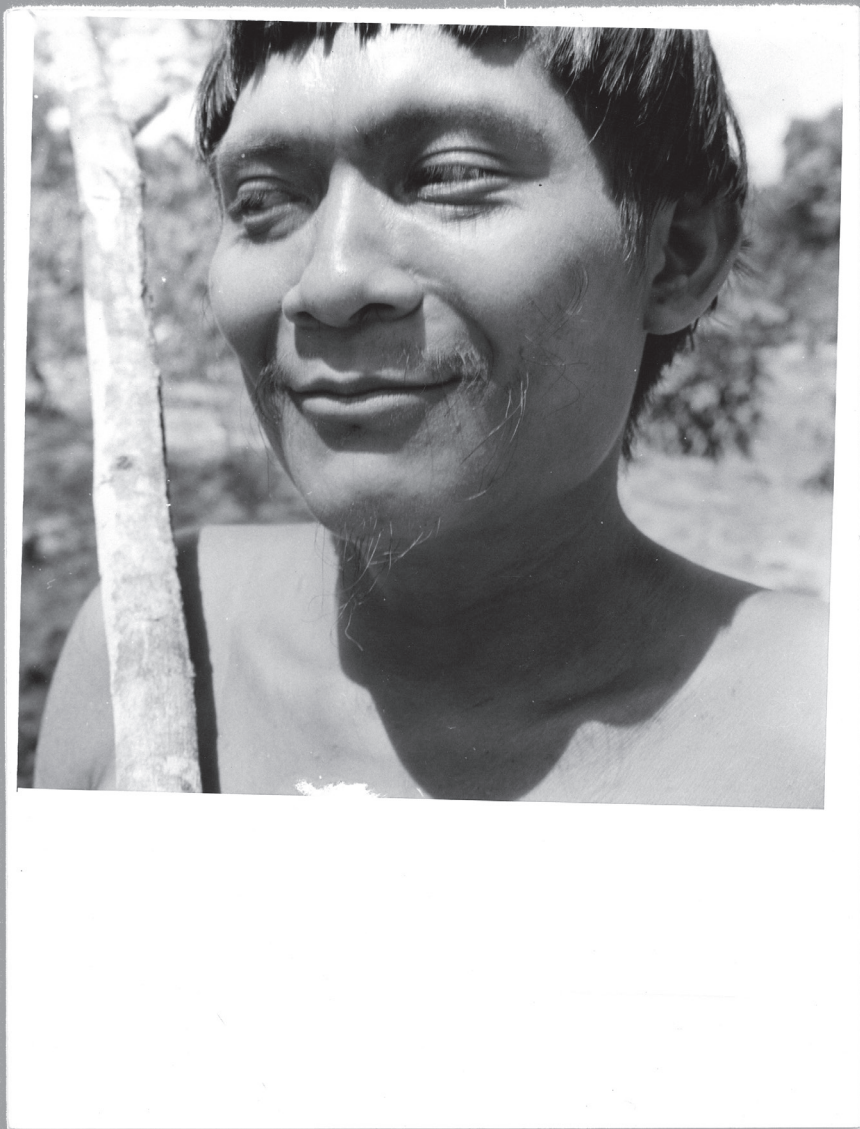
Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



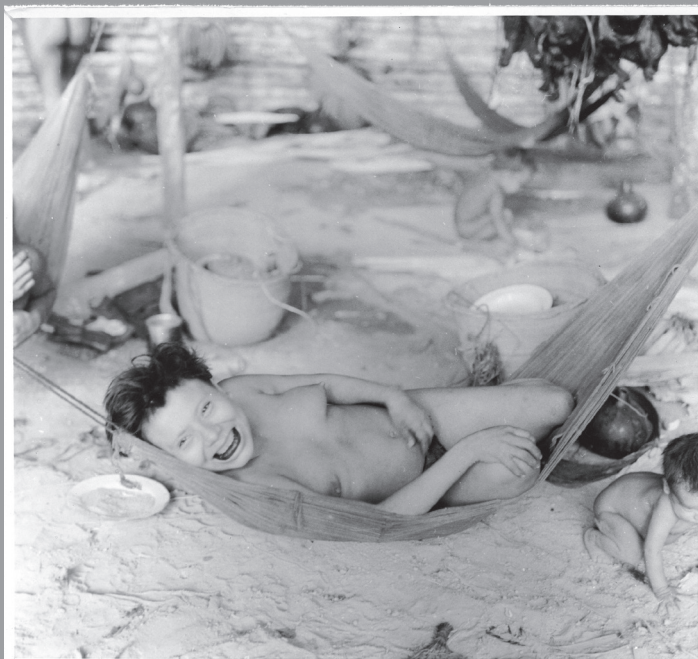
Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



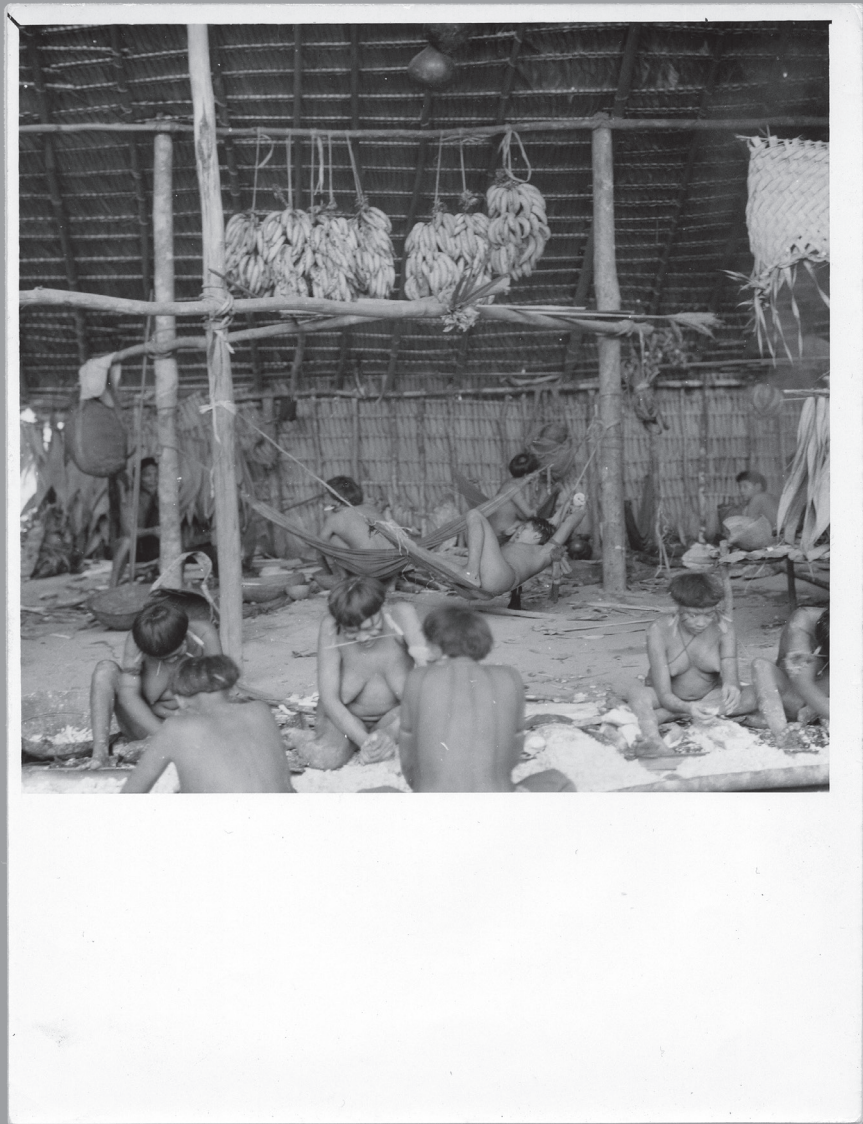
Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



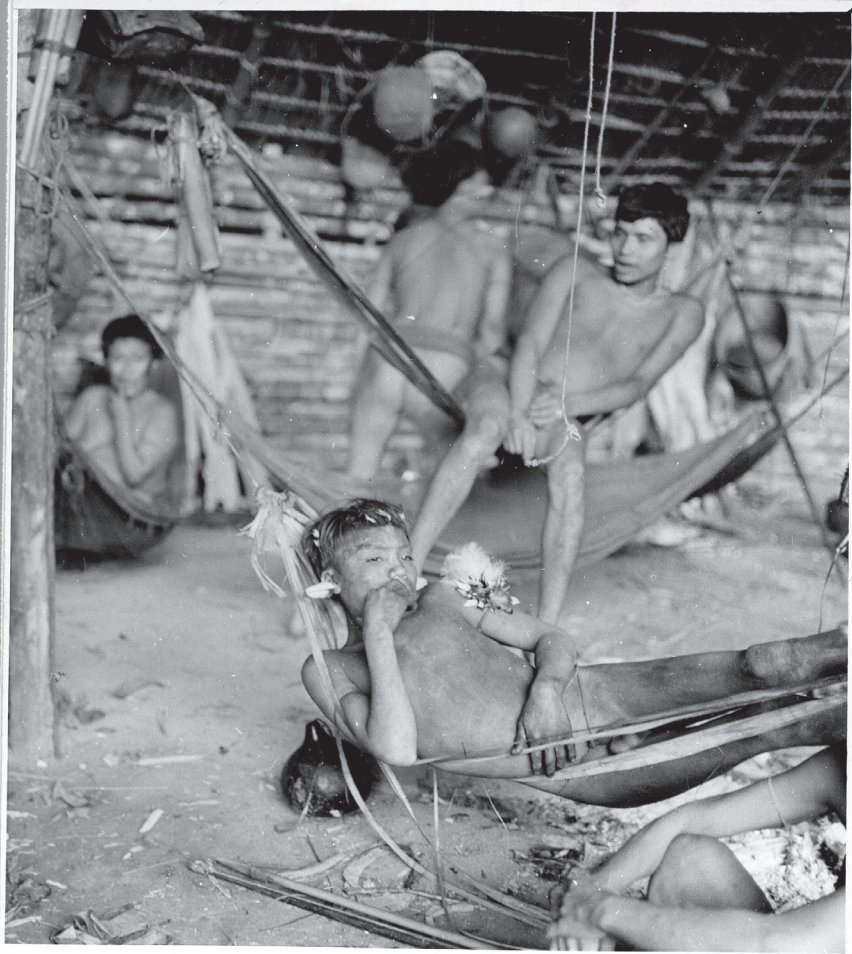
Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



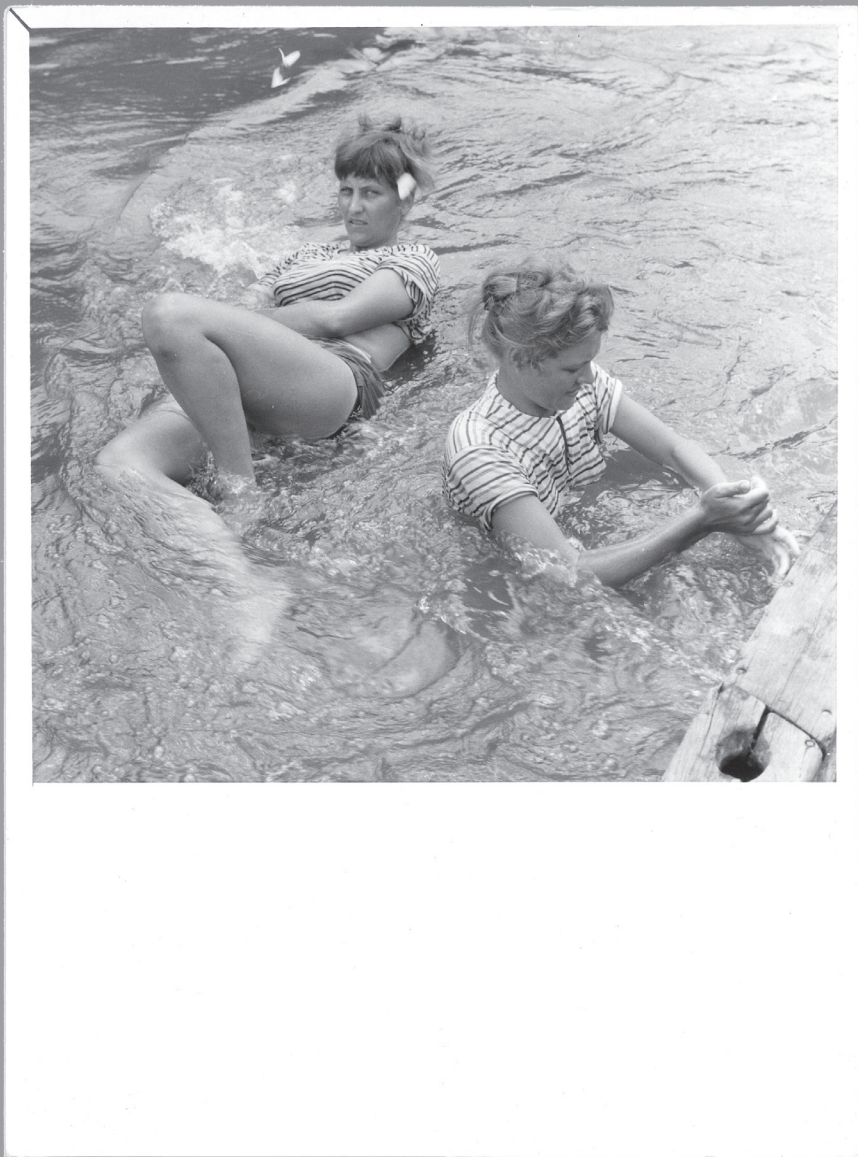
Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



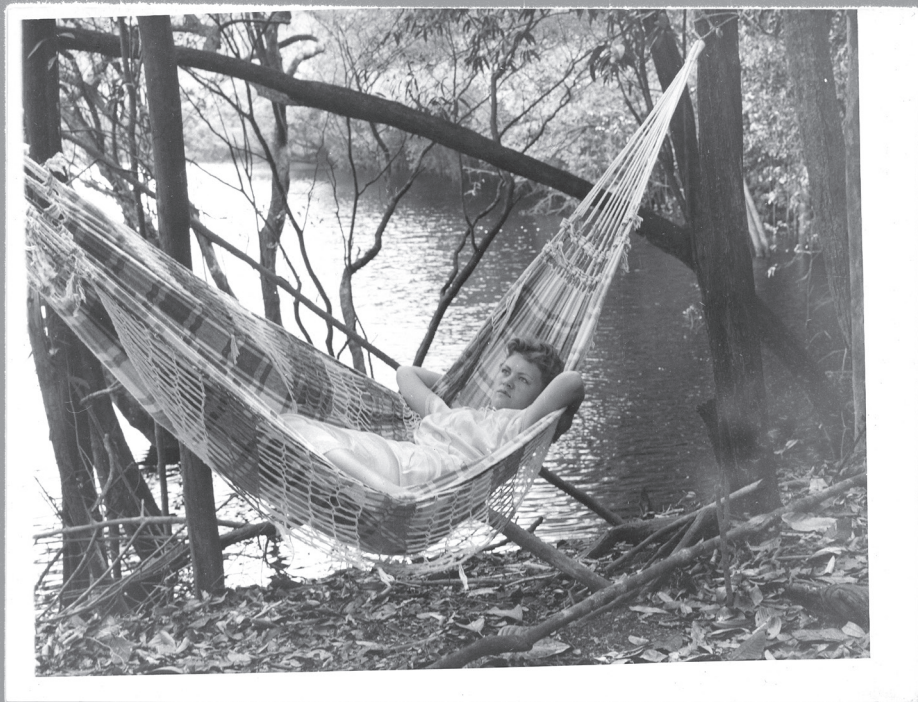
Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



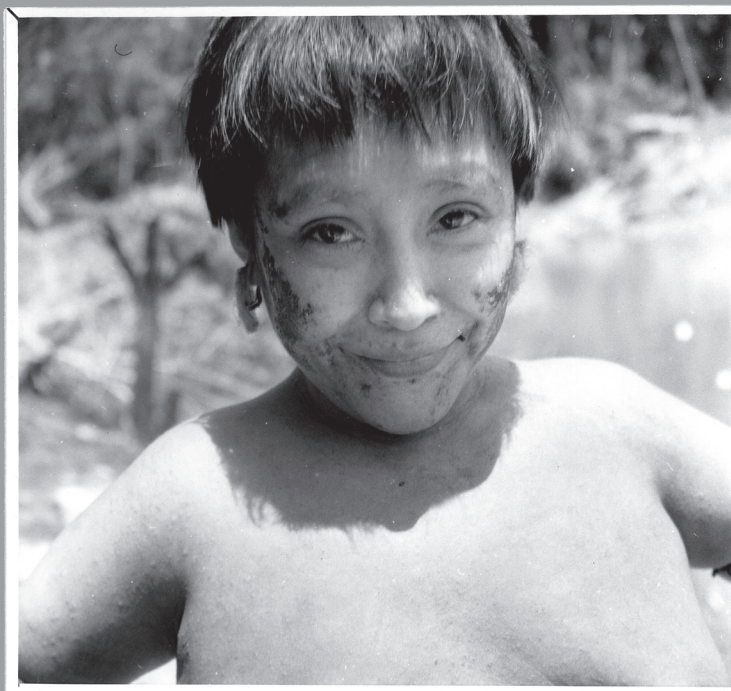
Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP



Amazônia, 1958
Fundo Flávio de Carvalho
CEDAE/UNICAMP

FLÁVIO DE CARVALHO

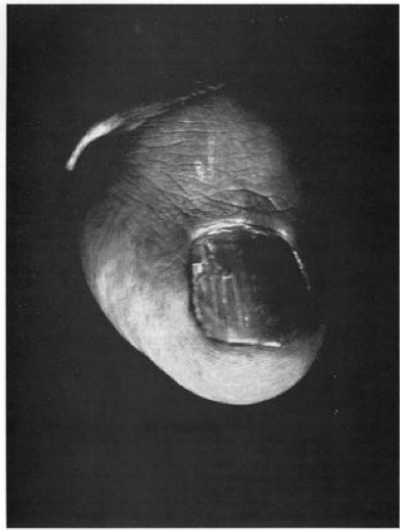
EXPEDICIONÁRIO

Renato Rezende

Assis Chateaubriand, senador e magnata das comunicações, dono dos *Diários Associados*, próximo de Flávio de Carvalho, teria descrito o artista como um “subversivo em estado de revolução permanente”.¹ De fato, “o comedor de emoções”, como quer seu amigo e biógrafo J. Toledo, o “artista total”, de acordo com Rui Moreira Leite, o “revolucionário romântico”, como o definiu, talvez não sem ironia, Le Corbusier,² ou ainda o “antropófago ideal”, para Oswald de Andrade, levou uma vida atribulada e intensa, promovendo uma alta dose de escândalo e agitação cultural na ainda provinciana São Paulo de meados do século vinte, e deixou uma produção múltipla. Para além de ser reconhecido em vida como exímio pintor e desenhista, de linguagem própria devedora das vanguardas europeias (especialmente o fauvismo, o dadaísmo e o surrealismo), como arquiteto de talento e pensador dinâmico e original (quando não um tanto canhestro em suas tentativas de ser levado a sério por comunidades científicas), Flávio de Carvalho foi também propositor de *experiências*, por ele numeradas ou não, e atitudes e ações que, se em sua época foram consideradas estranhas e deslocadas de sentido, hoje podem ser tranquilamente assimiladas pela história da arte brasileira, e compreendidas como antecessoras de uma série de movimentos e estratégias de artistas que se sucedem desde imediatamente após o neoconcretismo até o contemporâneo. Tarefa interessante seria esclarecer as vias de influência de Flávio de Carvalho em Hélio Oiticica, por exemplo, que possibilitaram, a nosso ver, a síntese entre a “vontade construtiva” e uma “tradição delirante” brasileiras na obra do carioca.

Para os propósitos deste ensaio, no entanto, articulado à curadoria da exposição *Flávio de Carvalho expedicionário*, consideramos a produção escrita e iconográfica (fotografias e filme) de Flávio de Carvalho produzidas no contexto de suas viagens e, especialmente, propomos que essas expedições possam ser percebidas *per se* como ações ou processos artísticos, já contemporâneos, situando Flávio de Carvalho como uma espécie de artista etnógrafo.

Educado na Europa, fluente em inglês e francês, livre por berço de educação e temperamento de atitudes colonizadas, Flávio de Carvalho retorna ao Brasil logo depois da Semana de 22, e embora tenha rapidamente entrado em contato com o grupo modernista, estabelecendo amizade com Di Cavalcanti, manteve-se sempre, no decorrer das décadas, um tanto isolado (Mário Pedrosa considerava-o um franco atirador, um “diletante de talento”),³ trilhando caminho próprio e à parte. Apesar de sua pintura ser consonante com o espírito da época vigente nas vanguardas do país nas primeiras décadas do século vinte, seus inúmeros projetos arquitetônicos, por exemplo, destoam da consagração da arquitetura modernista, praticamente transplantada da Europa e implementada artificialmente no Brasil. E da mesma forma que não se alinha às pesquisas de caráter nacionalista, com a exaltação lírica de um primitivismo local, dos modernistas da fase heroica, e tampouco endossa o regionalismo um tanto ufanista dos anos 1930 (ademais, o modernismo havia sido acolhido como linguagem oficial por Vargas, contra quem Flávio de Carvalho se insurgira, alistado na Revolução Constitucionalista de 1932 com a patente de capitão), mais tarde opõe-se frontalmente ao abstracionismo (e sua pureza desenraizada), defendido, por exemplo, por Mário Pedrosa.⁴ Jamais distanciado do corpo e suas pulsões, interessado em unir arte e ciência, mas uma ciência a-histórica e contrária ao cientificismo ocidental, Flávio de Carvalho articula seu pensamento artístico-antropológico ao redor de termos com fortes ressonâncias benjaminianas, como “resíduo” e “sugestibilidade”, se alinha com o elemento transgressor defendido pelo surrealismo etnográfico e propõe uma “psicoetnografia” como síntese e método.⁵



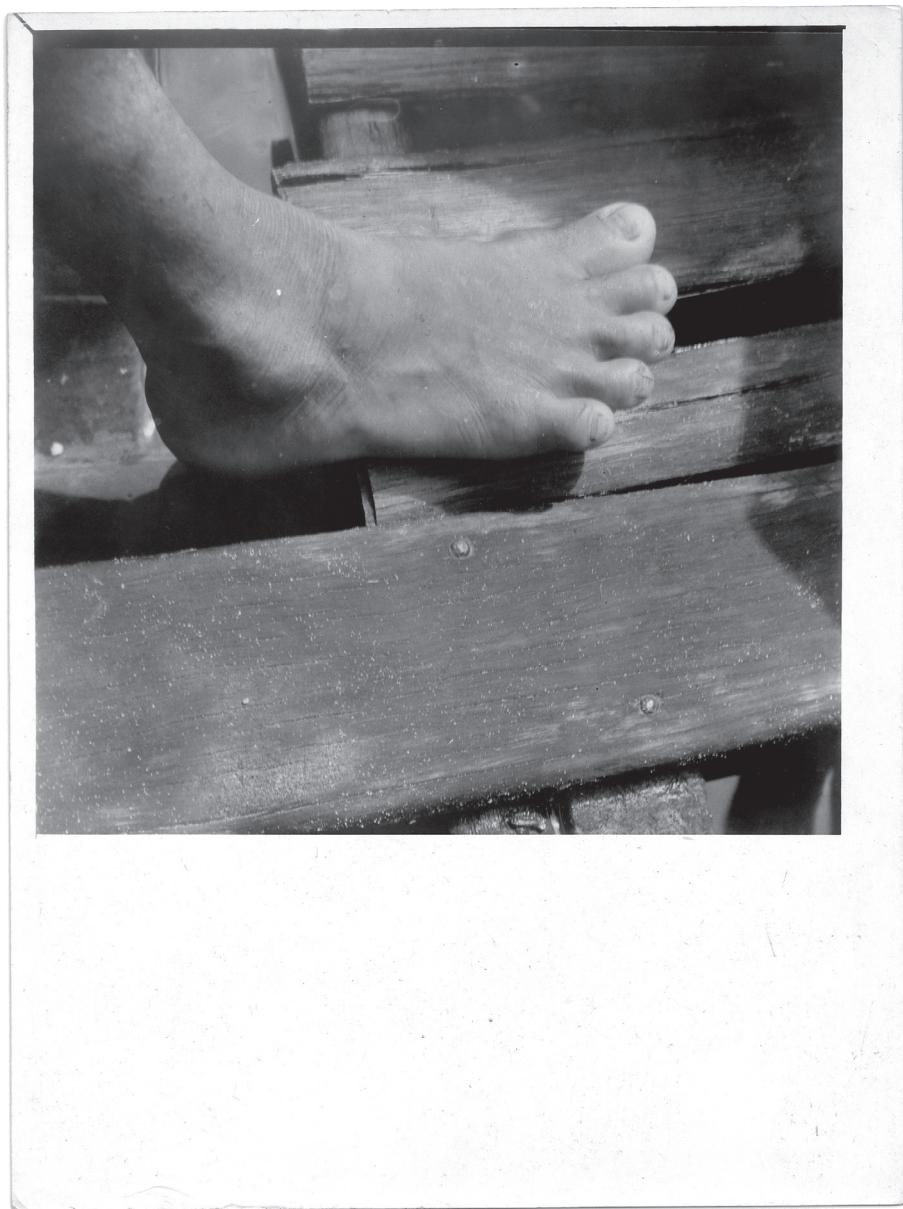
Jacques-André Boiffard, *Dedão de homem*,
30 anos. Fotografias em páginas que acompanham o
artigo "Gros orteil", de Georges Bataille,
Documents I/6, 1929, p. 298-299.

EUROPA (1934)

*Inglaterra, França, Bélgica, Itália, Checoslováquia,
Polônia, Hungria, Áustria, Portugal*

Flávio de Carvalho retorna à Europa para participar em Praga do Congresso Internacional de Psicotécnica, em 1934, onde apresentou reflexões sobre sua *Experiência nº 2* (1931) e teses sobre sexualidade contidas no ainda inédito *Mecanismo da emoção amorosa*. Aproveita para viajar por vários países, entrevista algumas personalidades e publica o resultado de suas impressões de viagem, ensaios de um expedicionário na contramão (da periferia à metrópole), no livro *Os ossos do mundo*, publicado em 1936 com prefácio de Gilberto Freyre, que assim inicia sua apresentação:

Flávio de Carvalho é dos que pela idade e pelas circunstâncias [...] poderia ter sido "modernista" em 23. Modernista como qualquer dos dois Andrade, o moreno e o louro. Mas não foi. Sua geração intelectual é outra. Ele é pós-modernista legítimo: apareceu depois do "modernismo" e com outra mensagem. Intensamente moderno, mas despreocupado do "modernismo" literário em que aqueles dois escritores admiráveis se extremaram até quase o ridículo.⁶



Fotografia tirada no contexto da expedição de
Flávio de Carvalho à Amazônia, 1958. Fundo
Flávio de Carvalho, CEDAE/IEL/UNICAMP, Envelope
Amazonas, FC_00096

As narrativas ensaísticas que compõem o livro, entre ficção e ciência, deslocando o estranhamento de um mundo novo para o velho mundo e invertendo hierarquias históricas, versam sobre os mais variados temas: o temperamento inglês e de outros povos, a potência “atmosférica” dos fragmentos e dos resíduos, o uso do papel higiênico e sua relação com a civilização, o matriarcado e a imagem da Madona.... Definindo-se como um “arqueólogo malcomportado”,⁷ Flávio de Carvalho afirma que “o processo de compreensão arqueológica é mais ou menos o mesmo que o processo da compreensão na arte”, e que “o arqueólogo tem que penetrar nas sucessivas fases que plasmaram o resíduo, tem que ser intensamente humano e sentir o palpitar da alma do homem e da civilização que confeccionou o resíduo”.⁸ Compreendendo, por tabela, o objeto de arte como um objeto fetiche, ou, no limite, dejetivo (ou ruína, ou apenas mero vestígio) de uma experiência mais ou menos perdida, que quando acionado pela sensibilidade ou pelo acaso, gera uma “atmosfera”,⁹ Flávio de Carvalho se aproxima, mais profundamente do que poderíamos inicialmente supor, de Freud (o recalçado) e da psicanálise e, sem que ele soubesse, das estratégias de Warburg para colocar a história da arte em *movimento*.¹⁰ Sempre na esteira de Nietzsche (é do filósofo alemão a epígrafe do ensaio “As ruínas do mundo”: “A história fará as revelações que você merece”), Flávio de Carvalho encontra Warburg na busca por elementos corpóreos e gestuais (ou seja, não metafísicos) que produzam uma profunda crítica do historicismo.¹¹ Para o artista, a contemporaneidade só pode ser experimentada por quem mantém uma relação singular com o próprio presente, na medida em que adere a este por meio de um anacronismo. Por esse motivo, o método arqueológico, ao buscar em todo moderno e atual aquilo que jaz recoberto, é a única via de acesso ao nosso próprio tempo – um tempo de duração, ou pelo menos fora de um sentido de evolução. Assim, em “As ruínas do mundo”, Flávio de Carvalho pode afirmar que

a noção do tempo como a compreendemos parece nada significar numa sensibilíssima introspecção arqueológica, e o poder de sentir o passado e a espécie parece indicar a capacidade que tem o homem de viver fora do tempo.

‘Sentir o passado e a espécie’ está ligado à ideia de sugestibilidade. Uma coisa é sugestiva quando ela carrega em si um grande número de emoções capazes de repercutir no observador e sugerir ao observador a visão e a volúpia de todo um mundo. Esta grande acumulação de força anímica no objeto-resíduo, faz com que ele seja o único óculo pelo qual o homem pode um dia enxergar o passado e a espécie.¹²

RUMO AO PARAGUAI (1943-44)

O vasto universo dos textos produzidos por Flávio de Carvalho, em grande parte ainda inédito, preservado em manuscritos arquivados no Fundo FC - CEDAE/UNICAMP ou desaparecido, de acordo com seus principais biógrafos, J. Toledo e Rui Moreira Leite, ainda carece de pesquisas mais abrangentes e dedicação editorial. Embaralhando gêneros, transportando para sua escrita o mesmo nervosismo gestual de sua pintura, regida por linhas de força, *grosso modo* poderíamos discernir em Flávio, além da específica peça teatral *O bailado do Deus morto*, ensaios e textos teóricos ou científicos mais ou menos indiscerníveis do que chamaríamos hoje de escritos de artista (sendo o *Experiência nº 2 – uma possível teoria e uma experiência* o maior exemplo) e artigos publicados na imprensa, organizados em séries e subséries como “Casa, homem, paisagem” (1955-58), “A moda e o novo homem” (1956) e “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” (1957-58). A primeira dessas séries de artigos na imprensa, que Rui Moreira Leite considera pioneiras estratégias de artista de intervenções na mídia,¹³ foi “Rumo ao Paraguai”, publicada no *Diário de S. Paulo* de 1º de setembro de 1943 a 15 de março de 1944.

Foi na companhia de seu primo, Ary Barroso (Ary de Rezende Barroso), que Flávio de Rezende Carvalho parte de avião em “missão geopolítica” para o Paraguai, a serviço dos Diários Associados, de seu amigo Assis Chateaubriand. Mas havia também interesses econômico-financeiros, inclusive de caráter pessoal (Flávio de Carvalho era um notório empreendedor condenado ao fracasso, como atesta e enumera J. Toledo em *O comedor de emoções*), e principalmente políticos. Com o estabelecimento do Estado Novo e a identidade ideológica entre Vargas e o governo

paraguaio de então, houve grande aproximação entre os dois países, com projetos de cooperação mútua em iniciativas para incrementar o transporte e as relações comerciais entre as duas praças. Seja quais forem os motivos por trás da viagem (Assis Chateaubriand não era de dar ponto sem nó),¹⁴ em seus escritos Flávio de Carvalho desenvolve um estudo psicoetnográfico sobre a América do Sul (interesse que também se encontra no texto “Nós, os sul-americanos”, inicialmente parte do projeto do livro *Os ossos do mundo*, e do manuscrito também inédito *Meridiano 55 sul*).

Os artigos começam com um discurso ecológico diante das queimadas que já se viam no que é hoje o estado do Mato Grosso do Sul e nas imediações do Rio Paraná e prosseguem, sempre tendo como sombra o trauma ainda vivo da Guerra do Paraguai (imagens e descrições militares abundam nesses textos, lembrando que Flávio de Carvalho, com a patente de capitão, participou da Revolução Constitucionalista de 1932), sobre a relação entre indígenas e jesuítas (sádicos e masoquistas) durante o processo de colonização, bailados folclóricos do Paraguai e as ideias para um plano urbanístico para Assunção. No artigo VII, publicado no dia 18 de outubro de 1943, Flávio nos diz que subiu no telhado da igreja da Encarnação, para se dispor das disposições espaciais da urbe (a visão panorâmica, do alto do hidroavião que se utiliza para a viagem, é desde o início prezada por ele como possibilitadora de conceber relações inusitadas entre os objetos e pessoas na superfície, permitindo ao observador privilegiado de certa forma englobar em sua visão passado, presente e futuro), e prossegue:

O observador dentro do objeto e o observador afastado do objeto oferecem duas relações diferentes uma da outra e que diferem também muito da relação existente entre o observador e objeto desenhado. O desenho é incapaz de oferecer *per se* uma relação anímica que permita representar todo o objeto. Em arquitetura e em urbanismo, as maquetes e os desenhos, conquanto indispensáveis, são sempre coisas falhas. É difícil obter um resultado arquitetônico satisfatório sem a execução de um mínimo de 3 ou 4 maquetes em volume, sendo uma sempre a correção e o aperfeiçoamento da outra. O arquiteto deve explorar todos os meios imagináveis na confecção de seus planos e o procedimento mais importante é a captação, pela sensibilidade do arquiteto, das forças do ambiente, dos valores das

paisagens, dos valores individuais dos objetos isolados no espaço e da sua relação com a paisagem e com o meio humano e da sua relação com as forças ancestrais e com a História e o Porvir.

i



O Peru é um dos países chave na política do continente Sul, em matéria de ser o campo do desdobramento do Aprismo.

O Aprismo é um movimento capaz de imponer o altiplano peruano como movimento hídrico como o índio, isto é, como a grande base da população das montanhas Andinas.

O índio é o grande inimigo do branco e essa inimizade, bem explorada para fins políticos, pode se tornar o maior perigo do altiplano.

Hoje há uma tentativa de ligar o subconsciente entre os índios ~~brancos~~ do Peru e da Bolívia. O que se quer é o índio não se apresenta com as fronteiras criadas pelos ditos libertários e se apresenta unificado com o conceito de pátria. O índio não se apresenta com a perda e a sua grande desconfiança. O seu passado é o seu grande segredo, e a sua grande fonte de rancor contra o branco. Toda a sua energia futura está no seu passado. Contribuindo a maior parte de população de Bolívia e do Peru ele pode efetivamente se tornar o elemento preponderante do altiplano.

Presentemente a minoria branca domina esse

PERU (1947)

No fim de 1947, com o objetivo de participar do VI Congresso Panamericano de Arquitetos, Flávio de Carvalho parte rumo ao Peru, passando a passeio pelo Chile e pela Bolívia. O congresso em si decepciona-o, mas a estadia é rica: através de contatos arranjados pelo protetor e amigo Assis Chateaubriand (para quem Flávio traz objetos e pinturas peruanas de valor, sendo que pelo menos uma tela foi oferecida ao MASP, recém-inaugurado pelo magnata), o artista entra em contato com a elite peruana, namora uma bela mulher, flerta com outra, e encontra e entrevista figuras locais importantes, como o arquiteto e futuro presidente do país Fernando Belaunde Terry, com quem visita e se impressiona com o bairro operário planejado e sendo construída nos arredores de Lima.¹⁵

Flávio também visita com muito interesse Cuzco e Machu Picchu. Apesar de racionalista, tendo como referência as vanguardas europeias, sua arquitetura sempre foi permeada por elementos, formas e cores que atualizam aspectos arquitetônicos pré-colombianos, como fica evidente no projeto para o Farol de Colombo, na República Dominicana (1928), com painéis inspirados na mitologia maia, e também na sede de sua fazenda em Valinhos (1938), cujo projeto lembra a disposição de uma pirâmide asteca, além de inúmeros outros projetos, a maioria não realizada, como o da Universidade de Música, em Guaratinguetá, inspirado pelas unidades vicinais, de Terry. Sobre a visita a essas cidades andinas, escreve J. Toledo:

Em Machu Picchu, impressionado com a extraordinária beleza das ruínas arquitetônicas, realiza observações, tira fotos, faz esboços, mede em minúcias as grandes pedras, vistoria os mínimos desvãos entre elas e, a partir dali, intui uma outra obra que começa a esboçar: “Meridiano 55”, onde viria a aproveitar também os conhecimentos adquiridos anteriormente na intrépida viagem ao Paraguai.¹⁶

Nos álbuns de fotografia produzidos por Flávio de Carvalho em sua viagem ao Peru, nota-se o cuidadoso estudo de formas geométricas, ângulos e soluções espaciais encontradas em Machu Picchu. Nota-se, principalmente, o curioso procedimento de dispor, em cada uma das pranchas,

quatro imagens que constituem um comentário sobre elementos arquitetônicos recorrentes, que talvez o aproxime, sem que o artista suspeitasse, das estratégias de Warburg para colocar a história da arte em movimento, promovendo uma opaca dança entre tempos estratificados.



Fotografia tirada no contexto da expedição de Flávio de Carvalho à Amazônia, 1958. Fundo Flávio de Carvalho, CEDAE/IEL/UNICAMP, Envelope Amazonas, FC_01200

ARAGUAIA (1956)

Flávio de Carvalho se interessa pela dança, pelo uso do corpo como elemento expressivo, pelo movimento. Ao escrever sobre a *Dança serpentina* de Loïe Fuller, em 1926, o artista já indica que seu interesse pelo “primitivo” não se atualiza em absoluto por meio da forma, simplesmente, mas pela instabilidade causada pela irrupção de outros tempos no presente. Tal irrupção de outras temporalidades e, também, como atesta o movimento da dança, de outras espacialidades, se dá no corpo; em movimento; vivo:

Todo indivíduo possui grande número de forças latentes ou adormecidas, que permanecem nesse estado desde o berço até a sepultura. Se uma dessas forças é posta em movimento por um regente - uma circunstância imprevista, uma emoção violenta - que porventura apareça, o indivíduo que vivia vida de rotina pode transformar-se, de um momento para o outro, num novo ser a procurar caminho diverso do que seguia, a palmilhar terrenos novos para ele, buscando soluções para novos problemas que depara diante de si. Cada vez que uma das tais forças adormecidas se libera do torpor em que jazia, acorda o indivíduo e o coloca em face de um mundo completamente novo e lhe dá uma visão altamente ampliada sobre as coisas. Os desejos que para muitos se apresentam como indubitavelmente anormais não passam de fruto de uma sensibilidade mais aguda das coisas existentes.¹⁷

Em sua expedição ao Araguaia, acompanhando as filmagens do documentário *O grande desconhecido*, a convite do cineasta Mario Civelli (italiano que chegou ao Brasil em 1949, durante a estruturação dos estúdios da Vera Cruz), Flávio de Carvalho interessou-se profundamente pela indumentária e pelas danças dos indígenas brasileiros, como pesquisa etnográfica, e como experiência de alteridade, quando não como mediadora de impulsos ou mesmo explícito desejo erótico, procurando, inclusive, dançar nu entre eles. Escreve J. Toledo:

Naquela vertiginosa temporada de aventura, dramaticidade e novas emoções, usando sua minúscula câmera fotográfica Minox - grande novidade então - e o próprio nariz como tripé, Flávio registrava tudo e, em particular, a dança, pois a música Carajá - segundo dizia - “mostrava profundas sutilezas de diferenciação entre, por exemplo, o canto ordinário, que era monotonamente repetitivo, e as músicas indígenas guerreiras, que continham as grandiosas polifonias de uma ópera civilizada”.¹⁸

Na trajetória do artista, a dança é o primeiro elemento a surgir que permite a compreensão do corpo como potência que se sobrepõe à forma, ou como trânsito e troca, na confluência entre arte e vida, que em seguida se transformará em ações explícitas como suas “experiências” numeradas, por exemplo, que culminam com a performance midiática do *New Look*, provocações e eventos que envolvem a sociedade e tornam-se, em seu campo de repercussões, a própria obra; em modos de usar o corpo como arma: para Flávio de Carvalho, o mundo objetivo por completo é orgânico, e a sua lógica é a norma do fetiche.

FILMAGEM NAS SELVAS AMAZÔNICAS!

RARA OPORTUNIDADE

Procura-se urgente para protagonista de filmagem em côres nas selvas do Alto Amazonas, uma jovem livre e emancipada, de 20 a 25 anos, esbelta, alta, loira, olhos azuis, cabelos compridos sendo possível, ou tipo parecido, esportiva e bonita, para tomar parte numa importante expedição de estudos e cinematográfica no Alto Amazonas, durante o período de 4 a 5 meses. Falar com o Dr. Carvalho, apart. 401 no HOTEL MARIALVA, das 11,00 às 13,30 e das 18,30 às 20 horas. Experimentar, também, em outros horários.

(66501

Anúncio publicado por Flávio de Carvalho em vários jornais de São Paulo durante os preparativos para a expedição à Amazônia.

A DEUSA BRANCA (1958)

Em “A cidade do homem nu” (1930), Flávio de Carvalho escreve: “Cumpra a nós, povos nascidos fora do peso das tradições seculares, estudar a habitação do homem nu, do homem futuro, sem deus, sem propriedade e sem matrimônio.”¹⁹ Nesta conferência, o artista defende o planejamento de uma cidade laboratório, que liberaria e intensificaria as experiências do homem. Esta cidade ideal uniria, em um único tempo e espaço, o primitivo e o moderno. Para o artista, no entanto, antes mesmo que a arquitetura ou a dança, o elemento detonador desse curioso processo de modernização seria a indumentária, pois “é a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e seu corpo continua sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem”.²⁰

Interessado na mesma moeda pelo orgânico e pela tecnologia, seduzido por uma espécie de tempo não linear vislumbrado principalmente a partir das leituras de Nietzsche e Freud, e instigado tanto do ponto de vista técnico/cinematográfico como do ponto de vista expedicionário (o Brasil grande e desconhecido) pela experiência no Araguaia com Civelli, Flávio decide produzir um semidocumentário (em parte ficcional, sobre uma jovem branca raptada pelos índios; em parte pesquisa etnográfica), aproveitando-se de uma expedição do SPI - Serviço de Proteção ao Índio. Assim, valendo-se de sua presença midiática, publica em 1958 um anúncio nos classificados, procurando “urgente para protagonista de filmagem em cores nas selvas do Alto Amazonas, uma jovem livre e emancipada...” para “importante expedição de estudos e cinematográfica no Alto Amazonas”.

Para a filmagem de *A deusa branca* (1958), Flávio desenhou roupas especiais para as atrizes e membros da equipe. Nesta altura, já havia construído uma interessante carreira secundária (mas o que seria secundário em Flávio de Carvalho?) como figurinista, como para o seu *O bailado do deus morto* (1933), no qual Deus é antropofagicamente e industrialmente devorado/desconstruído (e cujas máscaras lembram máscaras ritualísticas indígenas), e completado e

promovido a *Experiência nº 3*, ao caminhar por São Paulo com seu traje *New Look*, que seria mais apropriado para o homem dos trópicos, culminando a longa série de artigos publicados no *Diário de S. Paulo* com o título geral de “A moda e o novo homem”.

Subvertendo a ordem das clássicas expedições europeias ao Novo Mundo, e mesmo das expedições modernistas ao interior do país, Flávio de Carvalho confunde as relações sujeito/objeto que tipificavam essas incursões, mistura arte e ciência, e antecipa e até mesmo supera discussões em torno do artista como etnógrafo.

1 TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: *o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Unicamp, 1994, p. 401.

2 Ibidem, p. 76.

3 Ibidem, p. 548.

4 Apesar de Mário Pedrosa nunca ter se interessado pelo trabalho de Flávio de Carvalho, seria interessante, novamente, pensar como sua evolução para o “exercício experimental da liberdade” acaba encontrando-se com Flávio em Hélio Oiticica.

5 “O problema estético hoje não é mais a abstração lírica cheia de impasses lógicos, mas pertence em grande parte aos domínios da psicopatologia e de uma ciência que ainda está por se criar e que poderia bem se chamar psicoetnografia”. CARVALHO, Flávio. “A única arte que presta é a arte anormal”. *Diário de S. Paulo*, 24/9/1936.

6 CARVALHO, Flávio. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005, p. 8.

7 “O arqueólogo mal-comportado tem muito mais probabilidades de compreender o não tempo, de viver igualmente a vontade em todas as épocas que examina, desabrochando todas as camadas, mesmo as mais profundas da sua sensibilidade, e que estão naturalmente alheias e bem afastadas do catecismo científico do seu mundo”. Ibidem, p. 48.

8 CARVALHO, Flávio de. Ibidem, p. 48.

9 “De maneira que, a expressão ‘atmosfera’ de um objeto qualquer é a soma algébrica de todas as sugestibilidades perceptíveis no objeto”. Ibidem, p. 44.

10 De acordo com Didi-Huberman, “a teoria warburguiana realmente abriu a questão da imagem corporal – e de sua expressividade – para a de uma obscura dança de tempos estratificados”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo nos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013, p. 296.

11 Nas palavras de Didi-Huberman, “toda força autenticamente histórica deve saber produzir o elemento anistórico que a contramotiva, assim como toda força de rememoração deve saber produzir o elemento de esquecimento que a sustenta”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo nos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013, p. 138.

12 CARVALHO, Flávio de. CARVALHO, Flávio. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005, pp. 47-48.

13 “Flávio de Carvalho realizou intervenções artísticas e autorais, projetadas para disseminar sua visão de vanguarda para audiências de arte ou não. Seu trabalho midiático não reportava fatos externos, era, em si, o fato, originava significados.” Apud MAIA, Ana Maria. *Arte-veículo*. Recife: Aplicação/Circuito: 2015, pp. 117-118.

14 J. Toledo em seu livro afirma possuir correspondência entre Flávio e Negrão de Lima, então embaixador no Paraguai, que indica “transações comerciais misteriosas e aparentemente espúrias”. Ibidem, p. 362.

15 Flávio relata a visita no artigo “Inicia o Peru a construção de conjuntos residenciais para trabalhadores, ainda inéditos no continente sul-americano”, publicado no *Diário de S. Paulo* em 4 de janeiro de 1948.

16 TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: *o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Unicamp, 1994, p. 392.

17 CARVALHO, Flávio de. “Flávio de Carvalho vê um erro de dialética na questão de considerar anormais os artistas”. In: MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato (org). *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, p. 154.

18 Ibidem, p. 462.

19 MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato (org). *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, p. 34.

20 CARVALHO, Flávio. *A moda e o novo homem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, p. 16.

FLÁVIO DE CARVALHO NA SELVA AMAZÔNICA

Veronica Stigger

Em 28 de agosto de 1958, quase dois anos depois do desfile do *New Look* pelas ruas de São Paulo, Flávio de Carvalho embarcou rumo a mais uma experiência. O local agora não era mais a cidade (fosse São Paulo, fosse Roma, onde ele também havia apresentado seu *New Look*), mas a selva, mais especificamente a floresta amazônica. Em janeiro daquele ano, Flávio empreendera uma viagem para o Norte e o Nordeste brasileiros quando leu, num jornal de Natal, uma reportagem sobre Umbelina Valéria, 38 anos, mulher branca que havia sido sequestrada aos 14 por índios da região amazônica.¹ O texto, segundo Flávio de Carvalho, contava que Umbelina ficara 24 anos em poder dos índios e, entre 1956 e 1957, quando a tribo que a sequestrara entrara em guerra com a tribo vizinha, valeu-se da confusão dos conflitos para fugir com seus quatro filhos. Curioso com a história, Flávio de Carvalho foi a Manaus encontrar-se com Tubal Fialho Vianna Filho, o chefe da Primeira Inspetoria Regional do Serviço de Proteção aos Índios (S. P. I.), que lideraria uma próxima expedição de pacificação de algumas tribos indígenas no alto Rio Negro, em especial a dos Waimiri e dos Xirianã. Flávio queria se integrar a esta expedição, e Tubal aceitou seu pedido. Cinco anos depois, em *Flávio de Carvalho por ele mesmo*, série de depoimentos de 1963, reunidos no catálogo da exposição realizada no MAM de São Paulo em 2010, o artista diria que havia sido convidado por Tubal Vianna. Este último, por sua vez no volume 23 do *Relatório Figueiredo*, contou que consentira que Flávio acompanhasse a expedição, desde que fosse sozinho – voltaremos a falar disso mais adiante.²

A ideia de Flávio de Carvalho era unir arte e investigação científica: queria, por um lado, estudar os aspectos etnográficos, psicológicos e artísticos dos índios com os quais teria contato³ e, por outro, produzir um filme livremente inspirado na história de Umbelina Valéria, que seria, como o *Diário de S. Paulo* definiu na época, uma espécie de “semidocumentário”: “um *film* de longa metragem, em Cinemascope (colorido), que além de documentar o modo de vida dos selvícolas no seu ‘habitat’ focalizará o episódio da fuga da ‘deusa’ Umbelina Valéria para a civilização” – filme que, segundo o mesmo jornal, já tinha compradores interessados: uma estação de televisão dos Estados Unidos e a United Press International.⁴ Em “Grande aventura nos confins da Amazônia”, publicado no mesmo *Diário de S. Paulo* no dia da partida para Manaus, em 28 agosto de 1958, Flávio de Carvalho falou como pretendia realizar o filme, que não dispunha de um roteiro prévio:

O episódio verídico da deusa Umbelina Valéria será revivido cinematograficamente em cores adicionando-se aos acontecimentos sempre inesperados o de valor etnográfico na composição do “script”. Utilizar-me-ei de um processo surrealista de livre associação de ideias e de pesca no inconsciente para a composição do “script” do *film* tendo sempre em mente a epopeia da deusa Umbelina Valéria, a mais jovem aquisição do panteon mitológico brasileiro. [...] A dupla personalidade da deusa Umbelina Valéria aparece no *film* guiando a expedição rumo às nações desconhecidas, fazendo uso das linguagens novas aprendidas durante os vinte e quatro anos de sequestro.⁵

Entre os índios que pretendia encontrar e estudar, estavam os supostos remanescentes de uma lendária tribo chamada Cibrei, de índios loiros de olhos azuis. Sempre fiquei intrigada com esta tribo, porque me parecia que a possibilidade de Flávio de Carvalho encontrá-la e, assim, comprovar a sua existência, criaria um interessante contraponto dramático com a moça não índia, a “deusa” sequestrada do filme *A deusa branca*. O nome da tribo, aliás, Cibrei ou Cibreí, era o que mais me intrigava, porque só o havia visto mencionado quando dizia respeito a Flávio de Carvalho, tanto em estudos sobre ele, quanto numa das reportagens publicadas no *Última Hora* por Norberto Esteves, jornalista destacado para acompanhar a expedição.

Em conversa com a própria Umbelina, Esteves afirma:

As cinco índias com que Umbelina se defrontara na roça pertenciam à Tribo Namoitere, entre a qual Umbelina passou a viver durante 22 anos, terminando-se mulher de tuchaua, com quem teve dois filhos. Foi exatamente nessa época que ela teve oportunidade de travar contato com os Cibrei, que, segundo seus informes e outras testemunhas insuspeitas, diz-se existir, habitando as cabeceiras de um grande igarapé afluente do Rio Maiá, no alto rio Negro, quase nos confins com a Colômbia e Venezuela. Informa Umbelina que são loiros e bonitos, do tipo nórdico (Que é o tipo preferido por Flávio de Carvalho para a artista destinada a representar o personagem que Umbelina Valéria viveu na vida real).⁶

Recentemente, contudo, encontrei, nos arquivos do S. P. I. guardados no Museu do Índio, uma carta de Tubal Vianna, de 28 de janeiro de 1958, em que ele menciona esta tribo justamente ao referir-se à expedição em questão, mas não comenta sobre a cor da pele e dos olhos. Diz a carta:

Conhecendo, perfeitamente, o interesse e a boa vontade da Diretoria [...] na solução dos vários problemas do nosso Serviço, estou certo de que não se farão demorar as providências daquela Secção, no sentido de equipar esta Inspeção de motores e aparelhos necessários ao importante setor de comunicações, especialmente, quanto aos equipamentos portáteis, no momento, de maior urgência, de vez que é do propósito desta Chefia organizar sob a sua direção pessoal, uma expedição de pacificação dos índios Aimiris e Cibrei nos rios Camanaú e Cauburis (Rio Negro), cuja partida verificar-se-á, provavelmente, em abril do corrente ano.

Até o momento, não encontrei qualquer outra referência a esta tribo; já a uma suposta tribo de índios de pele e olhos claros as menções são mais comuns. Desde as narrativas do descobrimento, acham-se relatos do encontro dos europeus com índios de cabelos e olhos claros.⁷ O mais conhecido deles é o de Frei Gaspar de Carvajal que, em 1541, acompanhou a viagem de Francisco de Orellana pela região da Amazônia:

vieram quatro índios ver o Capitão, os quais chegaram e eram de tal estatura que cada um era mais alto um palmo que o mais alto cristão, e eram muito brancos e tinham muito bons cabelos que lhes chegavam à cintura, muito cheio de joias e roupa; e traziam muita comida; e chegaram com tanta humildade que todos ficamos espantados de suas disposições e boa educação.

Eles então dizem ao capitão que são “vassallos de um senhor muito grande, e que a seu mando vinham ver quem éramos ou o que queríamos ou onde íamos” e, depois de receberem presentes da trupe europeia, vão embora e não aparecem mais: “e se foram”, conta Carvajal, “e nunca mais tivemos notícias de onde eram nem de que terra haviam vindo”.⁸

Em 1926, em seu *Na planície amazônica*, Raimundo Morais não coloca em dúvida a existência de índios loiros de olhos azuis:

A lenda feita para redourar e ampliar a nossa etnologia tem criado nações bárbaras de indivíduos brancos, olhos azuis, cabelos louros. Coudreau constatou isso. Realmente existem esses tipos, mas raros e perdidos; um, dois, três em certas malocas da faixa setentrional da bacia, devido sem dúvida ao contacto [sic] com os franceses, ingleses, holandeses das Guianas...⁹

Contato este que não seria possível na época dos descobrimentos...

A reportagem do *Diário de S. Paulo*, que noticiava a iminente partida da expedição ao Alto Rio Negro, corroborava a informação de Morais: “O assunto só agora foi levantado, e informações recentes dão como provável a existência dessa estranha tribo, habitando uma região ainda não desbravada”.¹⁰ Walter Alves Coutinho Júnior, em *Branços e barbudos na Amazônia*, também menciona relatos do século XIX que fazem referência a índios claros:

Entre os Remo¹¹ do alto Jaquirana, no início do século “havia 4 ou 5 mulheres bem claras de olhos azuis e que, dizia-se, eram filhas de peruanos”. [...] Os Zaparo, descritos como “selvagens” por Alfred Simson em 1886 (Taussig, 1993:101), são considerados por Osculati brancos e barbudos: “Os Zaparo... têm pouca barba no queixo e levam pequenos bigodes; seu colorido é oliváceo claro e quase branco, olhos grandes castanhos, e em alguns até mesmo azuis” (OSCULATI, 1854:169).¹²

De volta a São Paulo, Flávio de Carvalho dedicou-se inteiramente aos preparativos para a viagem, que deveria acontecer entre junho e julho de 1958. Encomendou equipamentos de filmagem e uma roupa especial para enfrentar os índios: “um peitoral de duralumínio revestido de veludo vermelho, para que os índios enfurecidos que

resolvessem flechá-lo, pudessem acertar... *só no peito*".¹³ Contratou o fotógrafo belga Raymond Frajmund para ser seu cinegrafista e Eva Harms, 19 anos, de Curitiba, e Olga Walewska, 24 anos, gaúcha de origem polonesa, para serem as atrizes de seu filme.¹⁴

Em princípio, a excursão pela selva seria feita em três embarcações. No datiloscrito "Na fronteira do perigo", sem data, guardado junto ao CEDAE, Flávio de Carvalho comenta que se tratava de "oito unidades fluviais".¹⁵ Além de toneladas de material para filmagem, incluindo um laboratório completo,¹⁶ Flávio de Carvalho levava consigo uma geladeira pêndulo, para conservar seus filmes e os medicamentos.¹⁷ Em reportagem veiculada no *Diário de S. Paulo*, que falava dos últimos preparativos da viagem, afirmava-se que, como medida de proteção, a trupe disporia de fogos de artifício "especialmente confeccionados, de efeito psicológico", como destaca o próprio Flávio:

A fim de amenizar o perigo na expedição pretendem-se novos processos de contato, usando fogos de artifício (estes já se encontram em Manaus!), jogando no zumbido da noite tropical estilhaços luminosos com mil e uma cores que teriam como primeiro impacto emotivo o deslumbramento quimérico e o desejo de acatar o homem branco ao em vez de destruí-lo. Esta arma psicológica usada pela primeira vez na história, será de grande valia.¹⁸

E acrescenta ainda:

Pretendíamos fazer o uso pacífico de granadas a gás lacrimogêneo porém não consegui obtê-las. Não sei se Tubal Vianna conseguiu, esse gás que seria empregado como último recurso como por exemplo para rechaçar um ataque executado com zarabatanas [...]. O gás lacrimogêneo pode ser explodido a oito ou a cem metros anulando o raio de ação da zarabatana.¹⁹

Neste mesmo artigo, Flávio de Carvalho faz um breve perfil da expedição e de seus membros:

Dentro de alguns dias deverá zarpar de Manaus uma pequena esquadra fluvial contendo um punhado de pessoas, ao todo vinte e três que buscam na lendária Amazônia as emoções mais diversas. O grupo é heterogêneo e o interesse de cada um, o mais divergente, porém uma coisa funciona como laço de união entre todos e esta coisa: é o perigo. O percurso traçado pelo comando da expedição, o professor Tubal Vianna, alcança regiões habitadas por nações de

de índios que nunca tiveram contato com o homem branco e este conhecimento é de recente ciência.

E não deixa de tecer elogios a Tubal Vianna:

Tubal Vianna, o chefe experimentado sertanista e grande organizador, preza a vida dos seus comandados: ele é o cauteloso que quer alcançar a sua meta e que tem em vista as relações pacíficas entre o índio e o branco.²⁰

Flávio de Carvalho carregava consigo ainda fitas com gravações de Mozart, Beethoven, Bach, Debussy, Ravel, Stravinsky, Villa-Lobos e Guarneri. A ideia era estudar a reação psicológica dos índios à música ocidental.²¹

O primeiro a dar notícias de como estava se encaminhando a expedição é o próprio Flávio de Carvalho, em texto publicado pelo *Diário de S. Paulo*, em 7 de outubro de 1958. Nele, Flávio começa contando como eles encontraram os primeiros índios da temida tribo Waimiris:

Em noite escura deixamos Manaus numa expedição do S. P. I., rumamos para o Camanau, um afluente do rio Negro com cerca de dez cachoeiras e duzentos e quarenta quilômetros de comprimento. Tubal Vian[n]a, o chefe da expedição, contava encontrar os povos Waimiris nas primeiras cachoeiras e assim foi. Uma vanguarda com o chefe Tubal, os sertanistas Ataíde Cardoso, Gilberto Pinto e Raimundo Lima, após peripécias com as cachoeiras, as canoas e muito perigo de vida e muita vida dura, conseguiu espetacularmente no dia 13 de setembro encontrar alguns índios Waimiris na sexta cachoeira. Era, ao que parece, uma vanguarda do povo inflexivelmente cruel que estacionava na sentinela do reino primitivo.²²

Flávio de Carvalho afirma, em seu texto, que passaram “dias inolvidáveis dentro de uma natureza maravilhosa e mal compreendida e sobretudo difamada”, e relata ainda que Tubal Viana gravara “o extraordinário encontro com a vanguarda Waimiri, todo o palavrear cheio de risos sonoros, cheio da desconfiança característica do pequeno reino, usando um gravador minúsculo escondido no bolso e um microfone no botão da camisa”.²³ Ressalta o artista a importância do fato: “Esta gravação passará para a história das conquistas brasileiras não somente pela sua importância etnográfica, mas também pelo pitoresco e pelo humanismo que representa”.²⁴ Em datiloscrito inédito, em que relata mais detalhadamente a aventura pela

selva, comenta até mesmo a roupa especial usada pelos sertanistas na aproximação aos índios:

A vanguarda se apresentará às selvas envergando camisas com largas listras horizontais vermelho e branco, usando chapéu de palha tipo caipira ornamentado com plumagens de cores vivas extraídas dos pássaros da floresta e tocando instrumentos diversos, gaitas, apitos, trombones... [...] Esta aproximação da vanguarda visa dar um tom de alegria e de festividade ao importante acontecimento do primeiro contato ao invés de apresentar uma solenidade agressiva e violenta.²⁵

Em seguida, seguiram para o rio Demini, onde tiveram contato com os índios Paquidar. Flávio acreditava que as filmagens ali se intensificariam,²⁶ mas os primeiros atritos entre ele e o chefe da expedição começaram a surgir. É ali que, segundo Flávio, Tubal Vianna passa a sabotá-lo, proibindo-o de filmar. Quando atingem o rio Tototobi, caminham rumo aos índios Xirianã; e Flávio segue na briga com Tubal Vianna. Talvez nunca saibamos ao certo o que se passou – os relatos são sempre por demais pessoais e contraditórios. Sabe-se que a expedição percorreu, por 70 dias, 2.500 quilômetros de mata, cruzou os rios Negro e seus afluentes, e que tudo terminou em tiros. Flávio de Carvalho sacou as duas armas que havia levado consigo e amotinou-se num barco, disparando contra Tubal Vianna. Este, por sua vez, depois de findas as balas, embarcou Flávio e sua equipe – Eva, Olga, Raymond e Norberto – rumo a Barcelos. De lá, Raymond, Olga e Norberto, que caíra doente, seguiram para Manaus, e de Manaus, de avião, para São Paulo. Flávio e Eva foram a Salvador, onde o artista era conhecido em função de seu *New Look*. O filme que pretendia fazer ficou apenas na vontade, mas, mesmo assim, ele chegou a gravar algumas passagens documentais quando estiveram junto aos índios.

Nas reportagens de Norberto Esteves, publicadas depois de encerrada a expedição, e no relato “Motim na Amazônia”, que Flávio de Carvalho envia, em inglês, para ser publicado pela revista *Life*, percebe-se claramente os ódios que se criaram ao longo da viagem. Norberto Esteves explicita seu ressentimento para com o artista ao utilizar, para se referir a ele, qualificativos sempre colocados entre aspas: o “cineasta”, o “homem das experiências”,

o “entendido nutricionista”, o “saiote-boy”, o “milionário” etc. Diz dele ainda que “de excêntrico pouco possui, mas sim muito de egocêntrico”.²⁷ Em reportagem publicada no dia 7 de janeiro de 1959, Esteves conta que Flávio de Carvalho não se aplicava ao filme que deveria ter produzido e nem ajudava os outros nas tarefas diárias, estava apenas interessado em namorar com a sua atriz: “Todos trabalhavam, todos faziam algo de proveitoso, menos a ‘equipe’, pois seu chefe não se sentia inspirado... A não ser para o amor. Somente este sentimento fazia o ‘cineasta’ vibrar...”²⁸

No relato de Flávio de Carvalho, a maior vítima de seus ataques é Tubal Vianna, aquele para quem só dirigia elogios no início da expedição. Logo no começo de seu depoimento, arruma uma maneira de salientar o apego de Tubal à bebida: “Por um momento hesitei quando, alguns dias antes de deixar Manaus, encontrei o chefe da expedição totalmente embriagado e, em consequência, exibindo um pouco de sua real natureza”.²⁹ Em seguida, passa a descrever seu caráter: “Não era muito recomendável e até me enojava algumas vezes. Ele era um sádico com uma grande queda ditatorial”.³⁰ E também a descrevê-lo fisicamente: “Ele era um homem minúsculo, com estúpidos olhos ferozes dos répteis da floresta, membros de um mundo que parecia ter encolhido à incapacidade e que olhavam fulgurantemente através dos grilhões da prisão de sua espécie”.³¹ Ademais, acusa-o de ignorante:

Ele não gostava de responder perguntas sobre índios, porque nada sabia sobre eles, apesar de seus 25 anos de serviços governamentais junto a eles. Assim, ele proibiu respostas a perguntas. Por seu contato pessoal e privativo com os indígenas, ele tinha ciúme porque eram afeiçoados a nós, desgostando dele profundamente.

Chega ao ponto de dizer que, quando se depararam com uma tribo de canibais, “tinha muito mais a temer do chefe da expedição – que era, na realidade a única besta selvagem que encontramos – que das tribos selvagens”.

Flávio não perde também oportunidade de lançar suas farpas contra Norberto Esteves, a quem chama “padre Esteves” e descreve como “um gordo jornalista, tão tolo quanto obeso”, e a Raymond Frajmund, que,

segundo ele, embora possuísse um bem definido complexo de inferioridade”, mostrou-se “um sujeito ridiculamente convencido”.³⁵

Nos relatos oficiais da expedição, que fazem parte do acervo do S. P. I., encontrei, até o momento, apenas uma menção a Flávio de Carvalho. Num telegrama sem data, Tubal Vianna fala que legou a Flávio a honra de cortar a fita simbólica em comemoração à inauguração da estação de rádio no Posto Ajuricaba:

Neste momento de vivo regozijo e profunda emoção para mim, na qualidade de chefe da inspetoria do Amazonas, Acre e Rio Branco e como brasileiro que há dedicado a sua vida à causa indígena e que ama ao Brasil, o S. P. I. entrega ao Ajuricaba sua estação rádio, cuja direção fica a cargo do rádio-operador Bernardino Conceição. Em justa homenagem à imprensa que acompanha a expedição do rio Negro, peço ao Dr. Flávio de Carvalho que, cortando a fita simbólica, declare inaugurada a estação PPI-34.³⁶

Um comentário um pouco mais longo (e também bem mais ácido) à presença de Flávio de Carvalho na expedição será dado por Tubal Vianna no depoimento que presta ao Relatório Figueiredo, reproduzido no volume 23, em que apresenta defesa sobre processo por “mau comportamento” quando chefe da Primeira Inspeção do S. P. I. Afirma ele:

13. No tocante ao que informara Gilberto Pinto de Figue[i]redo Costa, às folhas 4024 dos autos do processo, quero acreditar que houve equívoco ou desmemorização daquele funcionário que, diga-se de passagem, sempre se houve na minha gestão com dedicação e apreço pelo serviço. Referência é de que “Tubal Fialho Vianna respondeu a processo administrativo por embriaguez e por desentendimento havido numa viagem ao Posto Ajuricaba, quando o jornalista paulista e um industrial quiseram atirar em Tubal”.

[...]

17. À guisa de esclarecimento informo que na expedição ao alto Rio Negro consenti que o jornalista e tropicalista Flávio de Carvalho nos acompanhasse exigindo dele a condição sine-qua-non de vir sozinho e obedecer às nossas instruções. Acontece que o autor do “saiote” veio acompanhado de um time misto, isto é, duas mulheres camufladas de artistas, um cinegrafista e um repórter fotográfico da “Última Hora”. Inicialmente, fiz sentir-lhe o meu desagrado, salientando a importância, a seriedade, a objetividade e o perigo da nossa missão. Mas, atendendo às suas promessas de obediência à nossa orientação e

ainda aos gastos por ele realizados,³⁷ acedi a que ele integrasse à nossa expedição. Entretanto a promessa foi quebrada e o tropicalista Flávio, em gestos desordenados e impulsos loucos, não mais quis seguir as nossas cautelosas recomendações. Diante disso fui obrigado a desembarcá-lo na cidade de Barcelos com o seu time e seus apetrechos, dizendo-lhe que não se tratava de um pic-nic e sim de uma turma de pacificação dos índios Waimiri. Aí foi que o homem do “saiote” conhecidamente até como psicopata, deu uns tiros para cima num gesto louco de revolta pelo seu fracasso. Foi isso, unicamente, o que aconteceu. Não fui alvo de tiros.³⁸

§

A expedição à Amazônia ficou conhecida como a *Experiência n° 4*.³⁹ A maneira como os jornais e as revistas da época a nomearam⁴⁰ faz menção a um termo caro ao artista – *experiência* –, que designa um modo de proceder que já era, em certa medida, afim a ele. Já em sua primeira experiência, a de número 2, realizada junto à procissão de Corpus Christi, em 1931, fica patente que, para além da provocação – o que, aliás, em certa medida, aproxima Flávio de Carvalho das vanguardas históricas europeias –, há uma *busca por conhecimento* – uma busca que não se dá desvinculada da provocação inicial: a *Experiência n° 2* não se realizaria se o artista não provocasse os fiéis mantendo-se com a cabeça coberta ao andar no sentido contrário da procissão. Sua provocação, portanto, era o estopim para uma investigação de cunho pretensamente científico sobre um determinado fenômeno, no caso, a reação psicológica da multidão a seu gesto, baseando sua pesquisa fundamentalmente em Freud e Frazer.⁴¹ A expedição à Amazônia se enquadra perfeitamente nesta busca por conhecimento encetada por Flávio de Carvalho em suas experiências. Como mencionei anteriormente, nesta viagem Flávio buscava unir arte e investigação científica: por um lado, iria produzir um filme semidocumentário, por outro, se dedicaria a estudar os índios – algumas de suas anotações realizadas durante a expedição foram usadas, por exemplo, em seu ensaio derradeiro *A origem animal de Deus*.⁴²

Nesta experiência, Flávio de Carvalho parece ter levado ainda mais a sério seu lado investigador. Talvez por isso tenha declarado que essa “foi a epopeia mais importante da minha vida”.⁴³ É como “etnólogo” que ele figura na lista

dos integrantes da expedição, com carimbo e visto do S. P. I. Não por acaso muitas vezes refere-se a seu trabalho na expedição como “etnográfico”.⁴⁴ Flávio de Carvalho nunca escondeu seu profundo interesse pela etnografia: “Sempre me interessei por etnografia, arte, antropologia e assuntos correlatos, como arqueologia”.⁴⁵ Não surpreende que, em setembro de 1952, tenha se inscrito no curso “A origem do homem”, ministrado, na Universidade de São Paulo, por Paul Rivet, um dos criadores do Instituto de Etnologia, na França, ao lado de Lucien Lévy-Bruhl e Marcel Mauss⁴⁶ – justamente no mesmo ano em que se lançou em outra expedição; desta vez, à Ilha do Bananal, onde travou contato com os índios Carajá, acompanhando o produtor cinematográfico italiano Mario Civelli durante as filmagens do documentário *O grande desconhecido*. Em texto de 1936, “A única arte que presta é a arte anormal”,⁴⁷ Flávio chegou a propor que se criasse uma nova ciência, a *psicoetnografia*:

O problema estético hoje não é mais a abstração lírica cheia de impasses lógicos, mas pertence em grande parte aos domínios da psicopatologia e de uma ciência que ainda está por se criar e que poderia bem se chamar *psicoetnografia*.⁴⁸

A ciência de Flávio de Carvalho uniria justamente a etnografia à psicanálise. Não esqueçamos que Flávio pretendia também estudar a reação dos índios amazônicos aos fogos de artifício e à música ocidental.

Nisso, Flávio de Carvalho estava em sintonia com as ideias mais avançadas de seu tempo. Quando realizou uma grande viagem pela Europa, entre o final de 1934 e o início de 1935, manteve contato e entrevistou alguns expoentes do surrealismo, como André Breton, Man Ray, Raymond Queneau e Roger Caillois, quem hospedou em sua casa quando este esteve em São Paulo, em 1943,⁴⁹ além de ter-se tornado, nesta viagem, representante da revista *Minotaure*,⁵⁰ que circulou entre 1933 e 1939 e para a qual escreveram muitos dos colaboradores da *Documents* – editada por Bataille entre 1929 e 1931 –, como Michel Leiris. Em entrevista concedida a Flávio, André Breton explicita a relação do surrealismo, isto é, da arte com a busca por um conhecimento: “O surrealismo no começo foi poético e artístico, e tornou-se depois psicológico.

Nós achamos que o surrealismo é um processo de conhecimento”.⁵¹

Como não lembrar, a propósito, da figura do “etnógrafo surrealista”, descrita por James Clifford em “Sobre o surrealismo etnográfico”?⁵² Neste ensaio, Clifford mostra como, nas décadas de 1920 e 1930, a então incipiente etnografia apresenta certos interesses em comum com o surrealismo – entendido por ele num sentido expandido, a fim de “circunscrever uma estética que valoriza os fragmentos, as coleções curiosas, as justaposições inesperadas –, que trabalha para provocar a manifestação de realidades extraordinárias a partir dos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente”.⁵³ Um dos pontos em comum entre a etnografia e o surrealismo estaria em que ambos se interessam pelo Outro, um Outro que, para a Paris das primeiras décadas do século XX, foi encontrado na África, na Oceania e na América, continentes que se apresentaram como “um reservatório de outras formas e outras crenças”⁵⁴. Segundo Clifford, o surrealismo etnográfico acredita que o Outro é um “objeto crucial para a pesquisa moderna”⁵⁵ – e aqui podemos lembrar as observações de Hal Foster em ensaio que, de certa maneira, dialoga com o livro de Clifford, quando Foster relaciona o interesse pelo Outro ao que ele denomina de “fantasia primitiva”, isto é, a associação entre “primitivo” e um estágio anterior, seja da civilização (uma espécie de pré-história), seja do próprio indivíduo (um “pré-Édipo”), e, principalmente, quando problematiza a prática e a visão antropológica na arte contemporânea.⁵⁶ Clifford vai lembrar que, não por acaso, a revista surrealista *Documents* não só tinha como um de seus subtítulos a palavra “etnografia” – as outras eram “doutrinas”, “arqueologia” e “belas-artes” – como trazia interpretações de textos e obras a partir de perspectivas etnográficas. Analisando o uso que esse grupo de escritores ligado a Bataille e à *Documents* fazem do termo, chega à conclusão que “etnografia” denota, para eles, “um radical questionamento das normas”:⁵⁷ “Examinando os usos da palavra em publicações como a *Documents*, vemos como a evidência etnográfica e uma atitude etnográfica poderiam estar a serviço de uma crítica cultural subversiva”.⁵⁸

E acrescenta: “Etnografia, que compartilha com o surrealismo um abandono da distinção entre alta e baixa cultura, provê tanto um lastro de alternativas não ocidentais quanto uma atitude eficaz de observação participante irônica entre as hierarquias e os sentidos da vida coletiva”,⁵⁹ além de fornecer também “um modo de nivelção cultural cientificamente válido”.⁶⁰ Em suma, conclui: “Surrealismo etnográfico e etnografia surrealista são construções utópicas; elas zombam das e rearranjam as definições institucionais da arte e da ciência”.⁶¹

Se, na Europa, a busca pelo Outro se deu fora de seu território – Leiris, por exemplo, vai à África –, no Brasil esse Outro “pré-histórico” ou “pré-Édipo”, para nos valermos dos termos de Foster já citados, foi encontrado em nossas próprias terras. “As Utopias”, observa Oswald de Andrade, “são uma consequência da descoberta do Novo Mundo e sobretudo da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América.”⁶² É na figura do índio antropófago, habitante originário das Américas, que Oswald encontrou uma espécie de imagem prenunciadora do ser humano futuro, desde que este conseguisse se libertar das amarras morais, religiosas, políticas e econômicas das sociedades patriarcais. Não por acaso, foram também os índios que Flávio de Carvalho (o qual partilhava das convicções antropofágicas do amigo Oswald) se propôs estudar em sua expedição derradeira – índios, segundo ele, antropófagos.⁶³ É no índio, de certa maneira, que ele vê uma possibilidade de futuro, uma possibilidade de resistência e de sobrevivência do humano:

O cidadão não sabe mais ser suprido pela natureza e nem compreende as forças emanadas desse alimento telúrico. Na comunhão entre homem e natureza, aquilo que é rústico torna-se aquilo que é básico; é a loucura simples do começo que fornece ao homem as suas forças rejuvenescedoras e a possibilidade de se restabelecer e continuar existindo.⁶⁴

- 1 TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: *comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, p. 558.
- 2 Relatório Figueiredo, vol. 23, p. 5.
- 3 Conforme TOLEDO, J., Flávio de Carvalho estava sob a influência das narrativas que lera na *History of Brazil*, de Robert Southey, em que havia citações das descrições de Frei Gaspar de Carvajal e dos relatos amazônicos do Coronel Fawcett para a *Royal Geographical Society* em 1910, de Roquette Pinto, Alexandre Ferreira, Pedro Faber Halembeck e de seu amigo Gastão Cruels (*Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, op. cit., p. 563).
- 4 "Percorrerá regiões desconhecidas visitando afluentes do Rio Negro". In: *Diário de S. Paulo*, 24 ago 1958, p. 10, 1ª seção. A linha de apoio desta reportagem deixa clara as intenções científicas da expedição: "Destina-se a estudos etnológicos, psicológicos e artísticos das tribos, que serão filmadas em cinemascopo – No roteiro da expedição a tribo dos 'Aimiris', que já trucidou três expedições idênticas". Na matéria, precisa a função de Flávio de Carvalho na expedição: "O arquiteto Flávio de Carvalho (o introdutor da arquitetura moderna no Brasil) chefiará um pequeno grupo que desenvolverá atividades científicas, estudando os aspectos etnológicos, psicológicos e artísticos das tribos visitadas".
- 5 CARVALHO, Flávio de. "Grande aventura nos confins da Amazônia". In: *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 28 ago. 1958, p. 9, 1ª seção.
- 6 ESTEVES, Norberto. "Meses de solidão transformam a 'deusa branca' numa fera!". In: *Última Hora*, 19 dez. 1958. As reportagens de Esteves foram veiculadas em caderno especial, tamanho tabloide, encartado na segunda edição do *Última Hora* entre os dias 1º de dezembro de 1958 e 8 de janeiro de 1959.
- 7 Desenvolvo mais detalhadamente esse assunto no capítulo "A Amazônia: dos viajantes aos modernistas", do estudo "A Amazônia de Maria Martins", ainda inédito.
- 8 CARVAJAL, Frei Gaspar de. *Descubrimiento del río de las Amazonas: Relación de Fray Gaspar de Carvajal expoliada de la obra de José Toribio Medina, edición de Sevilla*, 1894, por Juan B. Bueno Medina. Bogotá: Prensas de la Biblioteca Nacional, 1942, p. 13.
- 9 MORAIS, Raimundo. *Na planície amazônica*. Brasília: Senado Federal, 2000, p. 136.
- 10 "Percorrerá regiões desconhecidas visitando afluentes do Rio Negro", op. cit.
- 11 Provavelmente a tribo Nukini – observação feita pelo mesmo Coutinho.
- 12 COUTINHO Jr., Walter Alves. *Branco e barbudo na Amazônia*. Brasília: Unb, 1993, p. 299.
- 13 TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: *o comedor de emoções*, op. cit., p. 564. LEITE, Rui Moreira também menciona o desenvolvimento desse novo traje em sua tese de doutorado "Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação". São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1994, p. 119. Quanto ao equipamento cinematográfico, segundo J. Toledo, Flávio comprou o que havia de mais sofisticado para filmagem em 16 mm. Entre o material adquirido, constavam duas câmeras Paillard-Bolex e 11 objetivas (*Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, op. cit., p. 559).
- 14 J. Toledo conta que Eva deveria ser a deusa branca, mas o Diário de S. Paulo informa que quem seria a deusa branca era Olga (cf. TOLEDO, J., *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, op. cit., p. 566; "Percorrerá regiões desconhecidas visitando afluentes do Rio Negro", op. cit.).
- 15 CARVALHO, Flávio de. "Na fronteira do perigo", datiloscrito inédito, acervo CEDAE/UNICAMP.
- 16 "Percorrerá regiões desconhecidas visitando afluentes do Rio Negro", op. cit.; TOLEDO, J., op. cit., p. 564. O autor conta que Flávio de Carvalho estaria levando 15.000 pés de filme virgem colorido, 6.000 em preto-e-branco; máquinas fotográficas, máquina de escrever, rádio-telefones, material para desenho e pintura, uma pequena farmácia.
- 17 CARVALHO, Flávio de. "Grande aventura nos confins da Amazônia". In: *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 28 ago. 1958, p. 9, 1ª seção.
- 18 CARVALHO, Flávio de. "Grande aventura nos confins da Amazônia", op. cit. Em entrevista ao *Diário de S. Paulo* em 1º de maio de 1958, Flávio já afirmara: "Há outro aspecto inédito em nossa expedição que ainda não foi comentado. Pela primeira vez na história da humanidade, serão utilizados fogos de artifício como arma psicológica contra os índios selvagens. Será uma verdadeira inovação na 'arte guerreira' àqueles que estão acostumados a guerrear somente com arco e flecha. Levaremos foguetes de três tipos. Um deles, será o 'Espútnique', que sobe à altura de 400 metros. Já imaginou, na imensidão amazônica, o espetáculo do espoucar do fogos de artifício coloridos, visto por um selvagem...?".
- 19 CARVALHO, Flávio de. "Grande aventura nos confins da Amazônia", op. cit.
- 20 Idem.
- 21 "Percorrerá regiões desconhecidas visitando afluentes do Rio Negro", op. cit.
- 22 CARVALHO, Flávio de. "Conquistadores sedentos de lucros levaram moléstias para a Amazônia" In: *Diário de S. Paulo*, 7 out. 1958, p. 6, 1ª seção.
- 23 Idem.
- 24 Idem.
- 25 CARVALHO, Flávio de. "Na fronteira do perigo", p. 2, datiloscrito inédito, acervo CEDAE/UNICAMP.
- 26 CARVALHO, Flávio de. "Conquistadores sedentos de lucros levaram moléstias para a Amazônia", op. cit.
- 27 ESTEVES, Norberto. "Ouvindo o missionário, Flávio sonhava com mais um filme seu". In: *Última Hora*, São Paulo, 7 jan. 1958, p. 5.
- 28 Idem. Conta ainda Esteves: "O primeiro dia de outubro já se encontrava findando e nada de útil tinha realizado o 'homem das experiências'. Imaginava cenas fantásticas!!! Cenas que poriam por terra tudo que a cinematografia mundial já fez... Cenas a que o mundo iria assistir boquiaberto: do 'raptó de Umbelina' à da 'fuga da maloca' dos xamataris e outros grandes momentos da sétima arte, que a imaginação, quase que supra-real [sic], de Flávio de Carvalho conseguia conceber. Sem falarmos, é lógico, no ápice do 'suspense' que faria Hitchcock [sic] chorar de desilusão pelo pouco que fez até agora: a fabulosa e grandiloquente 'Cena do Cipó', que Flávio somente não iniciava por não encontrar o 'decor' apropriado nas matas que circundavam o grande descampado".
- 29 Relato de Flávio de Carvalho reproduzido por TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, op. cit., p. 577.
- 30 Idem, op. cit., p. 577.
- 31 Idem.
- 32 Ibidem, p. 579.
- 33 Ibidem, p. 581.
- 34 Ibidem, pp. 582-583.
- 35 Ibidem, p. 578.
- 36 Telegrama enviado por Tubal Fialho Vianna, sem data, acervo S. P. I., Museu do Índio.

- 37 Flávio de Carvalho contribuiu com uma série de doações.
- 38 Defesa de Tubal Vianna, Relatório Figueiredo, vol. 23, p. 4-6.
- 39 RENÉ, Gustavo, "Flávio de Carvalho realiza sua Experiência n° 4". In: *Revista do Globo*, Porto Alegre, 20 set. 1958; LINGUANOTTO, Daniel, "Falhou a Experiência n° 4 por causa da Deusa Branca". In: *Manchete*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1958.
- 40 Não encontrei ainda menção do próprio Flávio de Carvalho a esta incursão pela floresta amazônica como *Experiência n° 4*.
- 41 Trato mais detalhadamente desta experiência no ensaio "Vacina antropofágica". In: CASTRO ROCHA, João César de, e RUFFINELLI, Jorge (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, pp. 601-610.
- 42 CARVALHO, Flávio de. *A origem animal de Deus*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, p. 55.
- 43 CARVALHO, Flávio de. "Flávio de Carvalho por ele mesmo". In: *Flávio de Carvalho*. São Paulo: MAM, 2010, p. 44.
- 44 CARVALHO, Flávio de. "Motim na Amazônia", datiloscrito inédito, acervo CEDAE/UNICAMP.
- 45 CARVALHO, Flávio de. "Flávio de Carvalho por ele mesmo", op. cit., p. 46.
- 46 TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, op. cit., p. 463.
- 47 Publicado no *Diário de S. Paulo*, 24 set. 1936.
- 48 CARVALHO, Flávio de. "A única arte que presta é a arte anormal". In: *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: CCBB, 1999, p. 72.
- 49 CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005, pp. 61-62; CARVALHO, Flávio de. "Ciência e lirismo". In: *Diário de S. Paulo*, 10 set. 1935 [entrevista com Roger Caillouis]; TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: o comedor de emoções, op. cit., p. 756.
- 50 FREITAS, Valeska. "Flávio de Carvalho, leitor dos 'gráficos da cultura'". In: MATTAR, Denise (org.) *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico*, op. cit., p. 62.
- 51 CARVALHO, Flávio de; BRETON, André. "Surrealismo: entrevistando André Breton". In: *Cultura*, ano I, nº 5, São Paulo, fev.-mar. 1939, p. 9.
- 52 CLIFFORD, James. "On Ethnographic Surrealism". In: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 2002.
- 53 Ibidem, p. 118.
- 54 Ibidem, p. 120.
- 55 Ibidem, p. 120.
- 56 FOSTER, Hal. "The Artist as Ethnographer". In: *The Return of the Real*, Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1996, pp. 175 e 180-203, respectivamente.
- 57 CLIFFORD, James. "On Ethnographic Surrealism", op. cit., p. 129.
- 58 Ibidem, p. 130.
- 59 Ibidem, p. 130.
- 60 Ibidem, p. 131.
- 61 Ibidem, p. 147.
- 62 ANDRADE, Oswald de. "A marcha das utopias". In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 163.
- 63 Flávio de Carvalho declarou, em conferência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em 1963: "Dizem que não há antropófagos no alto Amazonas, mas existem antropófagos, e tivemos contato com diversas tribos que exercem a antropofagia no alto Amazonas. Os xirianãs são uma delas. Os waimiris do contato anterior também são antropófagos" ("Flávio de Carvalho por ele mesmo", op. cit., p. 43).
- 64 CARVALHO, Flávio de. "Na fronteira com o perigo", datiloscrito inédito, acervo CEDAE/UNICAMP.

UM MIDIÁTICO EM BUSCA DE “IMPACTO EMOCIONAL NA NAÇÃO BRASILEIRA”

Ana Maria Maia

Entre ilustrações, textos anônimos, anúncios classificados, cartas ao leitor e artigos assinados, Flávio de Carvalho figurou na imprensa brasileira para repercutir ideias de vanguarda e provocar reações das audiências desde a virada para a década de 1930. Entre 1955 e 1956, lançou-se em um dos seus investimentos midiáticos mais sistemáticos, quando articulou a prancheta de arquiteto à escrita da coluna “Casa, homem, paisagem” do *Diário de S. Paulo*. Em uma série de textos e ilustrações, o artista, arquiteto e animador cultural projetou caminhos para uma cidade moderna que culminariam na sua *Experiência n^o 3*.

Enquanto – nestas iniciativas que remontam à primeira metade do século XX – os jornais e revistas (e, logo, a televisão) eram testados como esfera pública, inúmeros esforços de cosmopolitização ocorriam nas principais cidades brasileiras. A corrida imobiliária para inaugurar Brasília, a nova capital, ratificava em todo o país a marcha desenvolvimentista dos “50 anos em 5”.¹ O objetivo era não só modernizar o espaço urbano e o estilo de vida, mas, principalmente, educar a população para acompanhar as mudanças.

Em 18 de setembro de 1950 foi inaugurada a primeira emissora de televisão do país, a TV Tupi Difusora de São Paulo.² Não por acaso, o mecenas desse empreendimento, o industrial e dono dos Diários Associados Assis Chateaubriand, também comissionou a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947. Com os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo (MAM) abertos em 1948, mais uma vez por mecenas privados,³ e o Setor de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (1945), o MASP aderiu aos paradigmas modernos de coleção e

mostra de arte a partir da consultoria do casal Pietro e Lina Bo Bardi. Além disso, o museu dedicou-se a organizar um programa educativo de cursos e “exposições didáticas”.

Estes eventos, assim como a criação da Bienal de São Paulo em 1951,⁴ configuraram a urgência que o circuito da arte compartilhou com a imprensa naquele momento: a urgência de alcançar (e em alguma medida controlar) a massa. Na escala institucional, foi notável uma ansiedade por acelerar o passo de desenvolvimento e galgar a paridade do Brasil com as potências mundiais, Europa e Estados Unidos. Essa marcha, segundo o crítico Mário Pedrosa, teria “condenado [o país] ao moderno”,⁵ ou seja, teria garantido a modernização, mesmo que à revelia da participação popular. Na escala dos indivíduos ou grupos de artistas, surgiram sintomas ou contraposições ao modelo institucional. Aproveitando suas brechas e arriscando-se à incompreensão, essas iniciativas pontuais circunscreveram o moderno, no seu limiar cronológico com o contemporâneo, em uma problemática de ordem não só estética, mas também ética e política. Não só nos museus e galerias, mas, naturalmente, também na mídia de massa.

Ao voltar de uma temporada de estudos na Inglaterra, logo após a Semana de Arte Moderna (1922), em São Paulo, Flávio de Carvalho buscou um trabalho e uma rede de interlocuções. Formado em arquitetura e valendo-se do prestígio de sua família aristocrata, logo empregou-se em escritórios tradicionais, como o Barros Oliva e o Ramos de Azevedo.⁶ Os quatro únicos anos da carreira formal como arquiteto foram curtos para tantas desavenças com seus colegas. Confrontavam-se as buscas de um pesquisador intempestivo – interessado nas relações do espaço social com outras disciplinas, como a etnologia, a psicologia das multidões, o teatro e a moda – com os pilares de um saber construtivo ainda acadêmico, mas que desembocaria, já nos anos 1940, na geração Brazil Builds,⁷ a vertente dominante da arquitetura moderna brasileira.

Estigmatizado e ainda isolado em uma cidade que, sem haver absorvido as ações restritas da Semana, se mantinha conservadora e provinciana, Flávio aproximou-se das redações dos jornais, onde concentravam-se intelectuais de vanguarda, como os críticos Luís Martins e

Geraldo Ferraz, e escritores e artistas ligados ao movimento modernista, como Oswald e Mário de Andrade e Di Cavalcanti. Em 1928, este último o convidou para ilustrar espetáculos teatrais e bailados para o *Diário da Noite*. Os desenhos que fez de bailarinos como Chinita Ullman, Carleto, Loïe Fuller e Josephine Baker contribuíram para o desenvolvimento da tendência expressionista⁸ na sua obra plástica. Além disso, do ambiente do *Diário* saíram algumas das suas principais parcerias (como o próprio Di, com quem manteve entre 1932 e 1934 o Clube dos Artistas Modernos – CAM⁹) e a percepção sobre como a imprensa poderia continuar sendo um lugar para o seu trabalho, um campo de experimentação textual, gráfica e performática e, sobretudo, uma “arena para a ação pública”.¹⁰

No decorrer das décadas de 1930 e 1950, em paralelo à participação em mostras de arte e concurso arquitetônicos, bem como à atividade como animador cultural no CAM e nos Salões de Maio (1937-1939),¹¹ Flávio sustentou sua presença incômoda na agenda da cidade com diversas publicações em jornais e revistas. Enviou artigos; acompanhou a repercussão das suas propostas através das sessões de cartas dos leitores;¹² criou pseudônimos para falar de si mesmo;¹³ divulgou anúncios classificados de cunho objetivo, mas também anedótico e poético; tornou-se personagem recorrente da cobertura social, mitificado, polemizado e até ridicularizado por vários jornalistas, mas sempre em pauta.

O artista, precursor de práticas contemporâneas como a performance ao realizar sua série de *Experiências* (com três edições: 1931, 1956 e 1958), fomentou o que o crítico Rui Moreira Leite chamou de “situações interativas”, em que “negociava o decorrer dos eventos em tempo real”.¹⁴ A imprensa, assim como as ruas, era afeita a essas situações, nas quais o artista podia ir ao encontro e também de encontro à multidão; podia tornar-se um motor de alteridades, ser um “reagente social”,¹⁵ como ele próprio definiu.

Em 1955, o cenário cultural de São Paulo já havia se dinamizado com a realização de três edições da Bienal Internacional, as atividades dos museus de arte moderna, do Teatro Brasileiro de Comédia (1948), da Companhia

Cinematográfica Vera (1949), do Teatro de Arena (1953),¹⁶ além do sinal de transmissão da TV Tupi. Havendo acumulado recusas de projetos arquitetônicos em concursos e postulando uma oposição cada vez mais ferrenha ao abstracionismo na arte e ao funcionalismo moderno na arquitetura, Flávio iniciou no *Diário de S. Paulo* a coluna “Casa, homem, paisagem”, que saía quase diariamente no primeiro caderno do jornal.

A coluna assemelhava-se à cobertura jornalística de assuntos relacionados ao urbanismo e ao crescimento demográfico da cidade, mas Eduardo Kac defende sua singularidade.

A diferença-chave é que, enquanto a cobertura jornalística representa a iniciativa de repórteres em interpretar fatos em segunda instância de acordo com a linha editorial das organizações para as quais trabalham, Flávio de Carvalho realizou intervenções artísticas e autorais, projetadas para disseminar sua visão de vanguarda para audiências da arte ou não. Seu trabalho midiático não reportava fatos externos; era, em si, o fato, originava significados.¹⁷

A “Casa, homem, paisagem” era composta de textos e, em alguns casos, ilustrações a partir dos quais seu autor projetava os caminhos de uma cidade utópica. Em pouco mais de vinte edições, publicadas entre 22 de dezembro de 1955 e 4 de março de 1956, Flávio demonstrou as bases da sua divergência de uma arquitetura e de um urbanismo que se restringiam aos conhecimentos técnicos de desenho e planificação. Misturou propostas como as de um rearranjo viário em que defendia o subterrâneo como uma “solução econômica” e a velocidade como uma condição “imposta pelo desejo do homem novo”,¹⁸ com leituras que incorriam por argumentos da comunicação visual, da psicologia, da antropologia e da biologia.

Na defesa do “dever telúrico”,¹⁹ que já estava presente na tese sobre *A cidade do homem nu* (1930), ponderou as dimensões simbólicas e ancestrais que caracterizam o habitat humano. Nesse sentido, alegou na coluna de 4 de fevereiro que “a casa se identifica ao útero materno e, mais ainda, a um útero divino quando se trata de uma árvore”.²⁰ No dia 26 do mesmo mês, escreveu que “a orientação do ser vivo torna-se uma consequência da paisagem e da

vegetação. Ele está ligado à paisagem e à vegetação, de início, por laços intestinais – mais tarde, no decorrer de rudimentar apreciação mental, formam-se os primeiros laços afetivos”.²¹

As passagens de texto exemplificam a natureza transdisciplinar das propostas de Flávio de Carvalho, que percebeu na coluna um espaço de propagação cotidiana de sua “arte total” e do seu humanismo expressionista, voltado para a “intensificação das formas de vida”.²² A coluna tornou-se o canal de circulação de uma ideia de cidade antropomórfica e laboratorial, oriunda das experiências de indivíduos curiosos e livres de tabus socioculturais. A edição de 4 de março, “A grande imaginação do limite vagando pela rua”, adentrou pelo tema da indumentária, que Flávio acreditava ser um elemento fundamental de modernização, antes mesmo da arquitetura e do urbanismo. Com esse artigo, nasceu dentro da “Casa, homem, paisagem” outra coluna, intitulada daí por diante de “A moda e o novo homem”.

Em cerca de 40 textos, publicados até novembro de 1956, o artista-arquiteto expôs seus estudos e pensamentos sobre a moda como estrutura responsável por “um processo de sugestibilidade” histórica, que “prognostica acontecimentos sociais catastróficos, benéficos ou não, com a intenção de garantir sobrevivência ao homem”.²³

No dia 24 de junho, o artista desviou do repertório que vinha acumulando para uma teoria da moda e apresentou uma proposição prática, um traje de verão para o homem dos trópicos. Refutando o esquema de “calça, colete e casaca do século XVII”, que perdurava na cidade, desenhou uma roupa masculina feita de saia, meia arrastão e blusão, com cores vibrantes e sistema de arames que o soltava do corpo, permitindo a ventilação e diminuindo a sensação de calor.²⁴

A novidade já repercutia na cidade, mas Flávio queria divulgá-la ainda mais, quem sabe não viria a ser adotada. Foi assim que, em 18 de outubro de 1956, ele mesmo vestiu o traje – apelidado *New Look*, em referência ao modelo de Christian Dior²⁵ – e saiu em desfile pelas ruas do centro de São Paulo. No caminho, visitou o prédio dos Diários Associados, na rua Sete de Abril, e subiu em uma mesa da redação para que os jornalistas o fotografassem e

entrevistassem. O resultado foi uma vasta cobertura do caso. A sua *Experiência nº 3* estampou jornais de todo o Brasil, as duas principais revistas em circulação naquela época, *Manchete* e *O Cruzeiro*, bem como veículos da Argentina, da Itália e dos Estados Unidos, entre eles a *Time Life*.²⁶ Flávio colecionou todo esse *clipping* de notícias e, em palestra sobre o assunto, dada em 1963, afirmou que esse material atestava “o impacto emocional que ela [a roupa] causava na nação brasileira”.²⁷

Após uma viagem à Itália, Flávio fez uma segunda aparição na imprensa com o *New Look*. Em janeiro de 1957, participou de um programa da TV Record gravado ao vivo em seu ateliê, com apresentação dos atores Paulo Autran e Tônia Carrero. Ao rememorar essa sequência de eventos, o biógrafo J. Toledo destacou que o artista “usava com habilidade a mídia impressa e a novidade televisiva para difundir seu invento e suas ideias, tornando-se o único intelectual de sua época a fazê-lo com tanta maestria e estardalhaço”.²⁸

Esse pioneirismo se confirmou como legado com o passar das décadas. A “performance eletrônica”,²⁹ que antecipou a videoarte brasileira em mais de dez anos, foi considerada por Kac “uma das primeiras manifestações de arte de vanguarda no contexto da televisão e do vídeo”.³⁰ Em âmbito internacional, ela foi precedida apenas por *Spatialist Television*, experimento de Lucio Fontana em uma emissora italiana em 1952.

Flávio construiu entre o fim dos anos 1920 e os anos 1960, principalmente, um trânsito livre e amplo na imprensa brasileira, apoiado em amizades que cultivou com críticos, jornalistas e donos de veículos, como Assis Chateaubriand. O sucesso midiático da *Experiência nº 3* gerou uma expectativa por novas histórias que o artista-arquiteto aproveitaria como demanda dois anos depois, em 1958. Quando começou a planejar a ida à Amazônia para encontrar os indígenas xirianás e realizar o filme da deusa Umbelina Valéria, o artista vendeu pautas que antecipavam a viagem e, assim, ajudavam a custeá-la. Dessa forma, seus relatos sobre a missão, e inclusive sobre as brigas entre a equipe que motivaram seu cancelamento, espalharam-se pelas páginas de noticiários como o *Diário da Noite*, a *Folha*

da Manhã, O Globo, o Jornal da Bahia,³¹ a revista Time,³² entre outros. Sem resultar nos seus objetivos iniciais, a *Experiência nº 4* gerou, mais uma vez na obra de Flávio, um uso original da comunicação de massa.

1 Lema da presidência de Juscelino Kubitschek, que governou o Brasil de 1956 a 1961, com o intuito de desenvolver rapidamente alguns setores produtivos do país. Em apenas cinco anos, além de construir Brasília, faria obras de melhoria na energia, nos transportes, na alimentação, na indústria de base e na educação. O chamado "Plano de Metas" embutia no slogan populista "50 anos em 5" a ambição de retirar o país do subdesenvolvimento ainda naquele mandato.

2 RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROSO, Marco. *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 17.

3 Francisco Cicillo Matarazzo, em São Paulo, e um grupo presidido por Raymundo Ottoni de Castro Maia, no Rio de Janeiro.

4 Criado dentro da agenda do MAM, o evento se chamava inicialmente Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Assim o foi até 1963, quando Cicillo Matarazzo, patrono e colecionador da instituição, desistiu de continuar mantendo o museu e doou seu acervo para a Universidade de São Paulo, dando origem ao Museu de Arte Contemporânea (MAC). Daí por diante, o evento bianual passou a ser organizado de forma autônoma pela Fundação Bienal de São Paulo. (Cf. CHAIMOVICH, Felipe. "O museu nômade". In: FABRIS, Annateresa; CHAIMOVICH, Felipe; LAGNADO, Lisette; OSORIO, Luiz Camillo (org.), op. cit., pp. 55-62)

5 Na abertura do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, que Mário Pedrosa organizou em 1959 em torno da construção da nova capital brasileira, ele afirmou que "Brasília não é puro artifício alheio

à história do país", "é um escalão decisivo desta história" –, rumo à asserção central, copiosamente repisada pela historiografia: "O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Somos, pela fatalidade mesma de nossa formação, condenados ao moderno". (Cf. PEDROSA, Mário. In: "Cidade Nova: síntese das artes". *Congresso Internacional de Críticos de Arte*. LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (org.). Rio de Janeiro: Docomomo, 2009, p. 29).

6 No escritório Barros de Oliva, Flávio de Carvalho ficou de 1923 a 1925, e no Ramos de Azevedo, de 1925 a 1927.

7 *Brazil Builds: Architecture new and old* é um projeto de 1942, composto por exposição e livro, com curadoria de Philip Goodwin, no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York. Com o intuito de divulgar a produção arquitetônica brasileira, principalmente a que desponta no país após a concepção e o início da construção do edifício do Ministério da Educação e da Saúde (1936-1945) no Rio de Janeiro, a mostra reuniu trabalhos de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, Rino Levi, Vilanova Artigas, entre outros. Após Nova York, *Brazil Builds* foi exibida, entre 1943 e 1945, em Londres e várias cidades da América do Norte e do Brasil.

8 Luiz Carlos Daher, em sua dissertação sobre a tendência expressionista da obra plástica e arquitetônica de Flávio de Carvalho, alega que nos desenhos de bailados o artista concebe a dança como, a um só tempo, "síntese" e "estilização", representação e desnaturalização do movimento vital. (Cf. DAHER, Luiz Carlos. "Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo". Dissertação de mestrado.

São Paulo, Universidade de São Paulo, 1982, p. 130.)

9 Além de Flávio e Di, Antonio Gomide e Carlos Prado também foram responsáveis pelo CAM. (Cf. TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. Campinas: Brasiliense e Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 131).

10 LEITE, Rui Moreira. "Flávio de Carvalho: media artists avant la lettre". In: KAC, Eduardo. *A radical intervention: the Brazilian contribution to the International Electronic Art Movement*. Projeto especial da revista Leonardo On-Line, vol. 37, nº 2, 2004. Disponível em: <<http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/MoreiraLeite/moreiraite.html>>. Acesso em: 01/07/2015.

11 Os Salões de Maio ainda contavam com a idealização de Quirino da Silva e uma comissão formada por Geraldo Ferraz, Paulo de Magalhães, Irene Bojano e Madeleine Roux (Cf. LEITE, Rui Moreira. "Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação". Tese de doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994, p. 76.)

12 O artista colecionou essas cartas em um álbum que figura atualmente no fundo de pesquisa dedicado à sua obra, na Universidade Estadual de Campinas.

13 Em 1928, enquanto participava do concurso para a nova sede do Palácio do Governo de São Paulo, nos quais os concorrentes usavam pseudônimos, Flávio de Carvalho escreveu para o *Diário da Noite* forjando ser um leitor do jornal que desejava publicar suas impressões sobre os projetos.

Aquele era um jeito de o artista-arquiteto advogar em causa própria. O leitor inventado dizia ser engenheiro e atestava a qualidade de Eficácia, proposta enviada justamente por Flávio de Carvalho (Cf. LEITE, Rui Moreira, op. cit., 2004, p. 2).

14 LEITE, Rui Moreira, op. cit., 2004, p. 4.

15 No livro *Experiência nº 2*, escrito em 1931 para relatar o episódio em que Flávio de Carvalho caminhou em uma procissão religiosa no sentido contrário aos fiéis, o autor afirma que seu objetivo era: "desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psicologicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente". (CARVALHO, Flávio de. *Experiência nº 2: uma possível teoria e uma experiência: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001, p. 16.)

16 O Teatro Oficina, de José Celso Martinez Correia, nasceu só em 1958, no Centro Acadêmico XI de Agosto, do Largo São Francisco, com a intenção de fazer um novo teatro, crítico ao aburguesamento do Teatro Brasileiro de Comédia e também ao nacionalismo do Teatro de Arena. (Cf. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina>>. Acesso em: 1/7/2015.)

17 KAC, Eduardo. In: LEITE, Rui Moreira, op. cit., 2004, p. 5.

18 CARVALHO, Flávio de. "As cidades no amanhecer do século e o novo homem". In: *Diário de S. Paulo*, coluna "Casa, homem, paisagem", 25/12/1955.

19 Flávio escreveu cinco textos relacionados ao tema "O dever telúrico do homem".

20 CARVALHO, Flávio de. "A paisagem sorridente e a floresta – a descida da árvore – origens do direito de propriedade". In: *Diário de S. Paulo*, coluna "Casa, homem, paisagem", 5/2/1956.

21 CARVALHO, Flávio de. "XI – A paisagem sorridente e a consequência, o homem – a paisagem *post-modern* e o homem em voo". In: *Diário de S. Paulo*, coluna "Casa, homem, paisagem", 26/2/1956.

22 Na conferência "A cidade do homem nu", apresentada no V Congresso Pan-Americano de Arquitetura, no Rio de Janeiro, em julho de 1930, Flávio defende o plano diretor de uma cidade-laboratório, onde o homem "intensifica" suas experiências guiado por uma única instituição constituída, o "centro de pesquisas" (Cf. CARVALHO, Flávio de. "Uma tese curiosa". In: MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato (orgs.). *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2015, pp. 32-41).

23 CARVALHO, Flávio de. "Autor aponta". In: COHN, Sergio; PIMENTA, Heyk (orgs.). *A moda e o novo homem*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2010, p. 13.

24 CARVALHO, Flávio de. "Nova moda para o novo homem - moda de verão para a cidade". *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 24/6/1956.

25 O *New Look* de Christian Dior foi lançado em 1947. Feito de saia à meia altura e *tailleur* marcado na cintura, foi considerado uma revolução na indumentária feminina no pós-guerra.

26 Segundo o biógrafo J. Toledo, "havia caminhões de reportagem da incipiente televisão, do cinema, do rádio e de quase todos os poderosos jornais da capital, do Rio e até alguns correspondentes dos Estados Unidos (Time Life), da Argentina e da Itália, que aguardavam impacientes pelo imponderável desfile que estava por acontecer na conservadora 'capital bandeirante'". (Cf. TOLEDO, J., op. cit. 1994, p. 561)

27 LEITE, Rui Moreira, op. cit., 2004, p. 3. Flávio queria ter editado um livro sobre o assunto, mas faleceu sem tê-lo feito. A editora Azougue compilou os textos da coluna "A moda e o novo homem" em 2010.

28 TOLEDO, J., op. cit., 1994, p. 517.

29 KAC, Eduardo in LEITE, Rui Moreira, op. cit., 2004, p. 5.

30 Idem. Não há registro em vídeo da ação porque, em 1956, a TV Tupi ainda não usava equipamento de videoteipe, que gravava as transmissões ao vivo. Apesar de neste ano a tecnologia já haver chegado ao Brasil na TV Continental, no Rio de Janeiro, só foi empregada na emissora paulista em 1959.

31 No *Diário da Noite*, saíram matérias como: "Flávio de Carvalho deixou o saíote e vai filmar índios no Rio Negro" (04/03/1958) e "Flávio de Carvalho busca uma loira para estrela de "Deusa Umbelina" (28/04/1958); no *Diário de Notícias* foi publicado: "Flávio de Carvalho: regressa dos índios (19/11/1958); a *Folha da Manhã* deu: "O Amazonas não é nenhum 'inferno verde'; as únicas feras que lá vi são do asfalto" (05/12/1958); *O Globo* publicou: "Foi procurar índios louros mas só encontrou xirianãs" (24/11/1958); o *Jornal da Bahia* noticiou: "Flávio de Carvalho regressa das aventuras com índios xirianãs". O volume de matérias sobre essa viagem é enorme e bastante diverso. No fundo Flávio de Carvalho, onde está depositada a hemeroteca do artista, encontram-se cerca de 70 itens relacionados ao assunto. (TOLEDO, J., 1994, p. 594)

32 Em 22/11/1958, a edição latino-americana da *Time* relatou a viagem e uma breve biografia de Flávio de Carvalho no texto "Playboy at Work" (Cf. Idem).

NEMUS OU ALGUMAS NOTAS SOBRE A GENEALOGIA DA ARTE

Larissa Costa da Mata

A partir de uma análise de Grimm das palavras teutônicas correspondentes a “templo”, conclui-se que para os alemães, provavelmente, os santuários mais antigos fossem os bosques. De qualquer modo, fica comprovado que a árvore é adorada por todas as grandes famílias europeias da estirpe ariana. O culto dos druidas ao carvalho é familiar a todos os celtas, e a palavra antiga dos druidas para santuário parecia ser de origem e significado idênticos ao latim *nemus*, bosque ou clareira, que ainda sobrevive no termo Nemi. Os antigos alemães costumavam considerar os bosques sagrados, e os seus descendentes, nos dias de hoje, dificilmente esquecem de adorar a árvore. (Sir James Frazer, *The Golden Bough*)

Sabemos que a metáfora vegetal é riquíssima, como constatamos pelos seus desdobramentos na estética, nos estudos antropológicos, históricos e na filosofia. Temos, como exemplo, as fotografias de flores do alemão Karl Blossfeldt, que tanto fascinaram a Georges Bataille, graças à potência dessas imagens de destituir a flor do caráter simbólico de sua corola – elemento de pureza –, permitindo que dessa emergisse algo da ordem da putrefação e do acidente.¹ Ou mesmo os insetos estudados por Roger Caillois, praticantes de um mimetismo que ora transformava-os em galhos secos, mesclando-os tetricamente à paisagem, ora lhes denotava a face aterrorizante de uma máscara ou de um outro animal.² Além disso, vale mencionarmos as esculturas do Benin reproduzidas por Carl Einstein na revista *Documents*, algumas das quais consistem em “árvores-fetichê”, representadas em bronze como um indício da sofisticação dos métodos escultóricos empregados pelas civilizações consideradas “primitivas” no contexto europeu.³ E, ainda, os mitos africanos ilustrados por Flávio de Carvalho no seu livro inédito *O mecanismo da emoção amorosa*,

os quais reportam à árvore como um símbolo fálico, adorado como parte do culto da fertilidade.⁴

Em 1890, o antropólogo escocês Sir James Frazer, da escola social inglesa, publica a primeira edição de seu livro *O ramo de ouro*, que se estende em nada menos do que doze volumes, os quais discutem os rituais de celebração da primavera e dos deuses vegetais (tais como Dioniso, Perséfone, entre outros) nas mais diversas culturas, seja nas tribais africanas e oceânicas, seja na antiguidade greco-romana. A breve reflexão percorrida neste texto parte, justamente, dos aspectos apontados por sua investigação etimológica da palavra *nemus*, que corresponde, como vimos na epígrafe, a um sentido dúbio, entre o bosque, a clareira e o templo, fazendo emergir na origem da imagem – um duplo da palavra – o seu sentido de culto residual.

Como se sabe, Flávio de Carvalho foi um exímio leitor de James Frazer,⁵ quem teria figurado em seus textos junto a Sigmund Freud, Bronisław Malinowski, Leo Frobenius, entre outros, para que formulasse a sua reflexão sobre a arte dentro daquilo que ele designara por “psicoetnografia”, uma ciência híbrida que buscaria expor as feridas da psique humana e realizar uma investigação sobre a estética, adotando como método as descobertas da psicanálise.⁶ Os vestígios desse hibridismo disciplinar podem ser encontrados já em seus escritos dos anos 1930, como *O mecanismo da emoção amorosa*, indo até àqueles dos anos 1950, como as séries *A moda e o novo homem* (1956)⁷ e *Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido* (1957-1958).⁸ A sua proximidade com a escola social inglesa da antropologia lhe possibilitou uma leitura mais livre e desregrada da arte, posto que tenha se dedicado a realizar uma etnologia imaginativa e poética, tributária da associação mágica de ideias das culturas estudadas por Frazer.

No seu livro inédito *O mecanismo da emoção amorosa*, que se tratava inicialmente da conferência apresentada em Praga no Congresso de Psicotécnica, em 1934, Carvalho encontra nas lendas recolhidas por Leo Frobenius em sua expedição africana⁹ – como a de Omoroca, ou a “mulher-origem” – e nas cerimônias rituais a representação da árvore como um símbolo viril, em contraposição às metáforas uterinas – a do lago – e da vagina. Isso porque, para o autor,

a história estaria marcada por momentos de luta entre os elementos díspares, as potências masculina e feminina, uma das quais predominaria em diferentes momentos da história.



Na legenda original,
lê-se: "Quadro
de cerimônia
propiciatória, onde
a árvore substitui
o pênis nas suas
funções. Vemos a
chuva benéfica e
fertilizadora,
resultado do contato
do pênis (árvore) com
o céu ou mulher. No
chão, um homem ereto
exibe o seu desejo
sexual a uma mulher
em atitude de coito.
(Fotos da Expedição
Frobenius à África)."
Flávio de Carvalho, *O
mecanismo da emoção
amorosa* (1934-1952),
p. 172.

Já entre 1957 e 1958, na série do mundo perdido, publicada no *Diário de S. Paulo*, o artista inverte a lógica de que a floresta poderia ser considerada uma prefiguração da origem – existente, por exemplo, na literatura do modernismo brasileiro e na filosofia de Hermann von Keyserling – propondo o presente e a cidade de Roma como pontos de partida para a sua reflexão sobre a estética. Não fortuitamente, como nos indica o título de sua primeira parte, essa série começou a ser gestada quando o artista brasileiro seguira, em meados de 1956, para a capital italiana com o intuito de desfilas o seu traje de verão masculino, o *New Look*, e realizar uma exibição de pintura na Galeria L'Obelisco.¹⁰ Como percebe-se nessa série, para Carvalho, a estética consistiria numa abertura na ordem do visível e num construto de sensações, memórias e sintomas arcaicos da espécie que se revela nas formas da arte, nos comportamentos e nos gestos humanos e das esculturas.

A floresta do mundo perdido traduz-se no *momento* antigo de nascimento do culto à árvore e ao herói, mas também na instância em que as formas vegetais, vivas, se ramificam e se transformam em templos, construídos por troncos, que ressurgem nas cidades com o apelo telúrico das estéticas do gótico e do barroco. Em “A floresta e o Gótico”,¹¹ o oitavo texto da série, Carvalho define o gótico como uma “reversão filogênica dos antigos santuários da floresta”. Para ele, esse período da arte é o que melhor “representa a fusão da vida vegetal e animal da floresta”, ao passo que o barroco se torna a forma de expressão característica da cidade, ou seja, da atualidade do autor. O gótico remete, ainda, aos diversos exemplos de cerimônias da fertilidade trazidos pela antropologia e de celebrações da primavera, como a da encenação do encontro entre Dioniso – o primeiro herói e o primeiro ator – e a ninfa Ariadne:

[...] As estranhas formas vegetais habitadas por monstros maravilhosos, seres lendários de um mundo sem fim, eram a recordação de uma época em que o culto era praticado em plena floresta entre o uivo das feras e o canto dos pássaros, ao som de hinos monotonais e gritos de histeria, nos festivais fecundantes da primavera e do verão e durante o culto à Rainha que, deitada sobre o altar, se entregava ao herói, ante os olhares encantados da assistência, para garantir magicamente por imitação, a fertilidade da terra e

a continuidade da espécie. Eventualmente o herói se tornava o próprio sacerdote.¹²

Portanto, para Flávio de Carvalho, a clareira oferece lugar ao surgimento de diversas formas da arte: a arquitetura, a encenação do teatro trágico e a poesia. Remetendo a um ritual que pareceria destituído de significado no presente, a clareira assume constituições das mais diversas como o quadro, o museu e o palco, anunciando o começo da arte na retirada da divindade. Em “As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra”, outro texto da série, vemos que o impulso bélico que movia o velho continente se transmutaria nas imagens laceradas do corpo de Cristo pela arte, signos do impulso de fundação histórica, expressos também no advento de impérios como o romano e dos Estados totalitários.¹³

Martin Heidegger, em 1946, antecipa algumas das conclusões de Flávio de Carvalho em seu texto “Para quê poetas?”, escrito por ocasião do vigésimo aniversário da morte de Rainer Maria Rilke. Vale mencionar que, no contexto beligerante da Segunda Guerra Mundial, Heidegger vê o homem como um sujeito destinado à palavra e aberto ao advento da própria morte, ao passo que a técnica teria destituído o mundo do seu caráter sagrado. Na ocasião, de acordo com Félix Duque (2006), percebe uma semelhança entre a penúria e a necessidade, posto que ambas constituem o sujeito como falta e como verdade.¹⁴ Para o filósofo alemão, a penúria seria a própria incapacidade de compreendermos a ausência de Deus como uma falta, de modo que a marca do sagrado, tornada irreconhecível pelo terror, somente poderia ser perseguida pelos poetas.

A criação literária e a estética, nos demonstra Heidegger, se situam nessa fenda entre céu e terra ou no seio oco do próprio espaço. Esse hiato é o *lugar* e o momento em que o ser se cria com o apagamento de sua autoridade, quando e onde o seu pensamento se transmuta em poesia: “Pensando, o poeta entra na localidade, que se define a partir daquela clareira do ser, que se tem vindo a estabelecer como o domínio da metafísica ocidental em vias de se consumir”.¹⁵ Dessa forma, já não seria possível determinarmos critérios *a priori* para a criação e para

avaliar as obras de arte, condições que encontrariam a sua justificativa em uma estrutura do tempo e da História planificada, por isso a clareira heideggeriana propiciaria uma perspectiva aberta ao futuro.¹⁶

Contudo, a arte que nasce sem o próprio solo e com a retirada do fundamento (divino), não o faz sem lamentar a perda, sem buscar reproduzir a imagem dessa essência teológica. Se, de fato, verificarmos a etimologia da palavra *nemus* (templo ou clareira), proposta por Grimm, veremos que o termo evoca certamente um espaço amplo, de onde deverá ser possível visualizar o firmamento, visto ser destinado à adoração dos deuses. Além disso, *temple*, “espaço aberto marcado pelo profeta para a observação do céu, local consagrado”, também deriva de *temp*, “esticar, forçar, estender”, de onde provém o termo lituano *Tempiù*, *tempti*, ou seja, “esticar por meio da extensão”, pela força.¹⁷ Essa segunda sugestão etimológica pode também ser pensada como uma forma de conhecimento desterritorializado, como foram os fígados de carneiro reproduzidos no *Atlas Mnemosyne* warburgiano, que nos fazem compreender que o *templum* é também uma porta aberta ao futuro, simultaneamente, um fragmento de espaço e de tempo.¹⁸

Ora, ao propor que a origem se manifeste no fluxo do “primitivo” nômade, Flávio de Carvalho não deixa de reforçar, como ressalta Raúl Antelo em “Só centros: elipses” (2014), uma perspectiva pós-autonômica da modernidade (e dos modernismos), operando um deslocamento dos centros do globo e do pensamento, que tem como consequência a mobilização da periferia. Essa ideia não deixa de consistir na revisão de uma série de conceitos privilegiados pelos modernistas brasileiros e pela crítica modernista e, nesse sentido, Antelo situa Flávio de Carvalho ao lado de outra intelectual nômade como ele, Clarice Lispector:

[...] Onde Clarice diz espelho, leia-se centro, cabeça. O modernismo pensou seu fluxo a partir do centro. Atribuiu-lhe consistência, dinamismo, duração, autonomia. Deu-lhe o nome de rua, cidade, literatura. Os conceitos dos que dominam, dizia Benjamin, sempre foram espelhos graças aos quais nasceu a imagem da ordem. Como sabemos, a partir do *cogito* cartesiano, impõe-se, gradativamente, na estética romântica, um forte dualismo:

de um lado, a alma, confundida com o pensamento; de outro, o corpo, que é puro movimento. A literatura em busca de *almas*, almas que ela disseca, esfacela e cataloga, é comuníssima sob a autonomia literária.¹⁹

Esse deslocamento do centro também pertence a uma subversão da ordem cronológica no caso de Flávio de Carvalho, de modo que o artista compreenderá a emoção estética como uma abertura que revela uma camada submersa do tempo, assim como o primitivo se desvincularia, para ele, da noção de gênese.

O templo, portanto, pode ser expandido por meio da marcha, como faria o “primitivo” de Flávio de Carvalho em sua caminhada titubeante, após o abandono da árvore, a sua primeira morada. De fato, um dos poucos povos indígenas mencionados nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, os Abipones, é nômade, como vemos em *Uma consideração sobre os Abipones*, um povo equestre do Paraguai (1822), do missionário austríaco Martin Dobrizhoffer. Dobrizhoffer esclarece que esse povo sul-americano que habitou, entre outros lugares, a península do Chaco, era frequentemente perseguido pelos espanhóis e, por isso, vagava extensivamente em todos os territórios, sempre que tivesse uma oportunidade de atacar os seus inimigos ou de evitá-los, cruzando vales e lagos, superfícies instáveis, geralmente favoráveis à fuga.²⁰

Ora, vale salientar que a organização em torno das arborescências não consiste necessariamente em uma característica da floresta, já que resiste nas cidades, nos Estados, como uma forma de celebrar a origem, na medida em que, como a psicanálise e a filosofia nos confirmam, a árvore abrigava o espírito dos ancestrais da tribo e de fundadores de impérios como o romano. Como tal, remete ao surgimento das instituições (o Fórum e a Lei, o marco zero) e ao estabelecimento dos órgãos de poder. Erguendo-se sempre em direção ao firmamento, a árvore procura alcançar o templo no alto da colina e torna-se um sinônimo de luto pelo passado, contrariando o movimento do nômade que se estende, por sua vez, em territórios de fronteiras abertas, sem submeter-se a regulamentos. Nesse sentido, para Gilles Deleuze e Félix Guattari (2005), o modelo arborescente, o do Estado, se contrapõe ao rizomático, pertencente ao nômade

que procura, de maneira distinta, ocupar um espaço liso, ou seja, um território não regulado pelas instituições do governo, pelas disciplinas, por uma homogeneidade forjada e por uma unidade centralizada.²¹ Portanto, o modelo arborescente se sustenta em hierarquias e nas genealogias familiares, as quais enraízam o homem à terra e coincidem com uma nostalgia pela origem.²²

Não é por acaso, ademais, que os templos da Idade Antiga tenham sido construídos de forma a integrar a visão do céu, a paisagem e a vegetação, como o Partenon e o Erecteion de Atenas, que se situam em colinas, mais elevados em relação ao horizonte. Uma arquitetura semelhante se manifesta nos museus, que surgem no fim do século XIX obedecendo a uma estrutura semelhante à do templo, servindo-se da *mimese* da divindade. Portanto, a autenticidade da obra de arte e a sua revelação de uma verdade transitória se deve àquilo que compartilha com o templo: a potência de dar a conhecer um deus e de não refletir um acontecimento, um modelo, mas de ser a *expressão de uma visão do invisível*:

O templo, no seu estar-aí-de-pé, dá às coisas pela primeira vez o seu rosto, e aos homens dá pela primeira vez a perspectiva acerca de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for uma obra, enquanto o deus não estiver escapado dela. O mesmo acontece com a imagem do deus, que o vencedor, no torneio, lhe consagra. Não é uma cópia para que, por ela, mais facilmente se tome conhecimento do aspecto do deus, mas sim uma obra que deixa o próprio deus estar presente e, por isso, é o próprio deus.²³

Trata-se de um consenso entre os críticos de arte, nos recorda Flávio de Carvalho, reconhecer no gótico uma forma de manifestação da transcendência na arquitetura, que também pode ser vista em templos e museus. Ora, Flávio de Carvalho percebe e recusa o fato de que uma das alternativas possíveis para que a arquitetura se coadune, por um lado, com a paisagem e, por outro, com o paraíso, é atingir alturas quase intransponíveis para que se aproxime do divino. No entanto, a sua interpretação dessas alturas é que as igrejas góticas se estendem em torres, procurando se expandir no espaço liso e não mensurável e, dessa maneira, transmutam-se em formas diversas como a vegetal,

como a da árvore na história esquecida do culto do herói.²⁴

A clareira consiste no elemento encontrado por Carvalho para afirmar na arte a predominância da imaginação, em detrimento do visível, dissimulado e encoberto pelo véu do sonho na floresta do mundo perdido, assim como nos seus desenhos os olhos das figuras humanas são perfurados e rasgados pelas linhas de força. A clareira liberta o mundo e o sujeito à interpretação, noção que envolve possibilidades diversas de leitura e a reprodução dos gestos de outrem. Desse modo, o artista brasileiro encontra, no interior da floresta, o cenário e as condições necessárias para o surgimento da ficção, da arte – a dança, o canto, o desenho, o teatro. A interpretação é pensada por Flávio de Carvalho por meio da noção abrangente de simulação, característica que perfazia o poético antes mesmo da distinção entre o soluço e o canto, entre o canto e a poesia:

O Herói era o salvador anímico do homem e tinha o seu culto realizado dentro da floresta em atenção à ligação antiga entre o homem e a árvore, o histórico é o eterno ator que irá mostrar ao mundo a importância da mentira na criação do Homo Socius, a simulação histórica tornou-se o traço mais importante do Teatro e encontrara na floresta o seu abrigo por excelência. O Homem adormecido sonhando é o ser em estado ideal de liberdade pelo qual todas as angústias podem ter uma saída; é o homem-planta que contempla o seu futuro. A floresta já apresentava em si as condições dramáticas apropriadas à dispersão de imagens (assintaxia) encontradas no sonho e na conduta do Herói. O jogo de luz e sombra da semi-claridade, a feição de nébula, eram condições apropriadas a esconder formas e simular desejos e apropriadas para a criação das aglutinações de homens-árvore, de animais-vegetal, de homens-animal, encontrados no sonho e no pensamento do homem primitivo que se confundiam.²⁵

Flávio de Carvalho, que com os esboços dos tipos humanos da cidade e da floresta remete às considerações de Keyserling sobre o povo do novo mundo nas *Meditações sul-americanas*, procura submeter o desenvolvimento do homem à própria transmutação da paisagem. No entanto, em uma leitura contraevolucionista, mostra que o orgânico se compõe sempre da inorganicidade (e vice-versa), de uma porção do negativo de si mesmo. Esse elemento negativo não deve ser

compreendido somente como um oposto de si, mas como uma recusa a assumir uma forma única, uma potência que resulta do conflito entre as oposições, bem como de um tempo outro que pulsa oculto pela aparência. Por essa razão, a floresta e a cidade, o gótico “transcendental” e o barroco luxurioso, o homem e o mundo caminham juntos e se negam a permitir a estabilidade da matéria.

O historiador da arte alemão Carl Einstein apresentara diversas afinidades com Flávio de Carvalho, nomeadamente a orientação política anarquista e o interesse pela linguagem plástica africana como modo de subverter o vínculo simbólico do signo com o seu significado, bem aquilo que considerava uma “ditadura do visível” imposta à arte. Além disso, como o intelectual brasileiro, colecionou mitos e lendas africanas, muitas delas retiradas da obra de Leo Frobenius, as quais, segundo Liliane Meffre, seriam indissociáveis da interpretação da obra plástica em seus escritos.²⁶ Seja em *Negerplastik* e em *A escultura africana*, ou nos textos publicados na revista *Documents*, da qual fora cofundador, Carl Einstein se interessara pelo potencial mágico da estética africana, a qual teria emergido, sobretudo, a partir da necessidade de se cultuar os mortos, evocados a partir das estátuas, das máscaras e da noção de alma-imagem: “Na arte africana, a noção de alma-sombra ou alma-imagem aparece como muito importante. Talvez haja uma relação entre o estilo gráfico dessa arte e a representação da alma-sombra”.²⁷

Em *Negerplastik* [Escultura negra], estudo sobre escultura africana publicado em 1915, o intelectual alemão considera as esculturas africanas “imagens”, assim como a arte da renascença ou a arte religiosa. Quando essas esculturas são transpostas do seu meio (desconhecido pelos colecionadores, mas evidenciado pelas coleções etnográficas dos museus), tornam-se as imagens de um deus inexistente e evidenciam, por conseguinte, o rastro deixado por ele. As reproduções das esculturas, tais como dispostas em *Negerplastik*, mostram-se despidas de acessórios e deslocadas do templo, mas não eliminam a transcendência suposta pela religião tribal à qual pertenciam, pois nelas a realidade mítica supera a realidade natural:

A arte negra é antes de tudo determinada pela religião. As obras esculpidas são veneradas tal como o foram por todos os povos da Antiguidade. O executante realiza sua obra como se ela fosse a divindade ou seu guardião, isto é, desde o início ele preserva uma distância da obra que é o deus ou o seu receptáculo. Seu trabalho é adoração à distância, e, desse modo, a obra é *a priori* algo independente, mais poderosa do que o executante; ainda mais porque ele emprega toda a sua energia em sua obra e a ela (ele, o inferior) se sacrifica. Por meio de seu trabalho, ele cumpre uma função religiosa. A obra, como a divindade, é livre e destacada de tudo; o artesão, como o adorador, encontra-se a uma distância infinita. Ela jamais se mistura ao destino humano e, se o fizesse, seria como soberana e, mais uma vez, guardando suas distâncias. A transcendência da obra é determinada e pressuposta pela religião. A obra é criada na adoração, no temor a deus, provoca efeitos iguais. Artesão e adorador são, *a priori*, psicologicamente idênticos, em sua própria essência; o efeito não reside na obra de arte, mas em seu caráter divino posto como hipótese e incontestado. O artista não terá pretensão de medir-se com deus e de visar produzir um efeito – que é dado com certeza e predeterminado. A obra, como busca um efeito, perde, em consequência, todo sentido, ainda mais porque os ídolos são na maior parte das vezes adorados na obscuridade.²⁸

Quando o culto se torna o valor sobressalente, o artista deixa de ser preponderante na execução da obra, pois apenas manifesta uma vontade que não lhe pertence, mas uma força que é imanente a si e compartilhada com os outros seres; ele não é menos importante, ainda, do que a figura do espectador na qual pode vir a metamorfosear-se. O artista se torna, nesse sentido, um ser passivo, na medida em que é aquele que abre as portas para o acesso do ser, segundo Martin Heidegger. Portanto, reproduzir uma vontade transcendental, no caso da arte primitiva, não significa meramente apropriar-se do desejo divino, nem se valer dele como uma verdade – valores que implicariam a autoridade do executante, uma noção de autoria como auctoritas – mas borrar o nome próprio do autor em favor de uma imanência absoluta. Vale salientar que Flávio de Carvalho se interessara, justamente, pelo culto dos druidas ao carvalho e das *ninfas-carvalho* como Egéria. Desse modo, deturpa o seu sobrenome e a sua genealogia familiar, fazendo com que esse deixe de ser a propriedade dele mesmo e dos seus antepassados. Evoca, assim, a indecidibilidade característica da origem do signo, na qual ainda não havia sido escolhido um sentido predominante para o mesmo som,

para a mesma palavra.

A floresta se torna uma figuração do niilismo na filosofia a partir da constatação da morte de Deus e do seu esquecimento que, por Carvalho, Einstein e Heidegger permite a instalação dos próprios homens na noção de devir. Carl Einstein teria evocado em seus escritos o “primitivo” como uma força apta a subverter a ordem política e econômica vigentes, ao passo que pensaria as imagens por meio de uma noção de “absoluto” – conceito inspirado pela política soviética – e da necessidade de uma experiência individual concreta. Por seu turno, o artista brasileiro refuta o eixo da hereditariedade e sacrifica a figura fundadora do herói, de modo que signo e imagem se abrem para uma arte que encontre no próprio corpo do homem do começo uma forma de conservar o tempo, a memória. Isso porque a linguagem da arte pode ser, de uma forma distinta, sem sonoridade e sem nomes, muito semelhante à linguagem dos gestos, pela qual o artista se interessara tão intensamente, como podemos depreender de suas performances e experiências.

- 1 BATAILLE, Georges. "Le langage des fleurs". In: *Documents*. Paris, n. 3, pp. 160-164, 1929.
- 2 CAILLOIS, Roger. *Méduse et cie*. Paris: Gallimard, 1960.
- 3 EINSTEIN, Carl. "Arbres-fétiches du Bénin (1929)". In: _____. *Les arts de l'Afrique*. Apresentação e tradução de Liliane Meffre. Legendas das obras e notas por Jean-Louis Paudrat. Paris: Actes Sud, 2015, p. 279.
- 4 CARVALHO, Flávio de. *O mecanismo da emoção amorosa* (1934-1952). Datiloscrito inédito.
- 5 *O ramo de ouro* tornara-se conhecido por Flávio de Carvalho em sua versão abreviada (FRAZER, James. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. London: Macmillan, 1933). Na sua biblioteca, localizada no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), da Unicamp, atualmente encontramos esse volume e *Origens da família e do clã*, em tradução francesa (FRAZER, James. *Les origines de la famille et du clan*. Tradução francesa por Jean de Pange. Paris: Paul Geuthner, 1922).
- 6 CARVALHO, Flávio de. "A única arte que presta é a anormal (1936)". In: *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico*. Curadoria de Denise Mattar. Rio de Janeiro: CCBB/MAB-FAAP, 1999, pp. 71-73.
- 7 Publicada originalmente no *Diário de S. Paulo* e, posteriormente, reunida pela editora Azougue. CARVALHO, Flávio de. *A moda e o novo homem*. Org. Sergio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- 8 Essa série, composta por 65 textos, se intitula, inicialmente, "Os gatos de Roma" (do número I ao XXIV) e, a partir do número XXIV, "Notas para a reconstrução de um mundo perdido" (até o número LXV), publicados no *Diário de S. Paulo* entre 6 de janeiro de 1957 e 21 de setembro de 1958.
- 9 Os mitos foram transcritos a partir do volume especial da revista *Cahiers d'Art*, dedicado à expedição de Frobenius: "L'Afrique para Leo Frobenius et Henri Beuil". *Cahiers d'Art*, Paris, 5 année, n. 8-9, 1930.
- 10 STIGGER, Veronica. "Flávio de Carvalho: experiências romanas". In: *Marcelina*. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 3, v. 4 (1ª sem. 2010). São Paulo: FASM, 2010, pp. 109-128.
- 11 CARVALHO, Flávio de. "VIII - Os gatos de Roma. A floresta e o Gótico". In: *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1957.
- 12 Idem.
- 13 CARVALHO, Flávio de. "III - Os gatos de Roma. As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra". In: *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 20 jan. 1957.
- 14 DUQUE, Félix. *El cofre de la nada. Deriva del nihilismo en la modernidad*. Madrid: Abada Editores, 2006.
- 15 HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Coordenação científica da edição e tradução: Irene Borges Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 313.
- 16 GROYS, Boris. *Introdução à antifilosofia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Edipro, 2013.
- 17 KLEIN, Ernest. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language. Dealing with the Origin of Words and their Sense Development thus Illustrating the History of Civilization and Culture*. Amsterdam, London, New York: Elsevier Publishing Company, 1967 (V. II – L-Z), p. 1584 Tradução nossa.
- 18 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. Como llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo de Arte Contemporaneo Reina Sofia, 2010.
- 19 ANTELO, Raúl. "Só centros: elipses". In: Chuy. *Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*. Buenos Aires, ano 1, n. 1, pp. 3-15, jul. 2014, p. 3.
- 20 DOBRIZHOFFER, Martin. *An Account of the Abipones, An Equestrian People of Paraguay*. London: John Murray, 1822. v. II.
- 21 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: 34, 2005, v. 5.
- 22 Cf. o filósofo alemão Hermann Graf Keyserling, para quem a árvore genealógica representa a força telúrica que liga o homem à terra. Haveria, ainda, um vínculo entre os laços puros de sangue, a criação de novos laços familiares (a mescla) e a defesa das fronteiras territoriais, segundo ele, em suas *Meditações sul-americanas* (KEYSERLING, Hermann Graf. *Meditaciones sudamericanas*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Espasa-Calpe, 1933).
- 23 HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*, op. cit., p. 40.
- 24 CARVALHO, Flávio de. "VIII - Os gatos de Roma. A floresta e o Gótico." In: *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1957.
- 25 CARVALHO, Flávio de. "IX – Os gatos de Roma. A simulação, a floresta e o primeiro temperamento. A descida da árvore." In: *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 3 mar. 1957.
- 26 MEFFRE, Liliane. "Carl Einstein et l'Afrique". In: EINSTEIN, Carl. *Les arts de l'Afrique*. Apresentação e tradução de Liliane Meffre. Legendas das obras e notas por Jean-Louis Paudrat. Paris: Actes Sud, 2015, pp. 7-14.
- 27 EINSTEIN, Carl. "Masques Bapindi". In: _____. *Les arts de l'Afrique*, op. cit., p. 290. Tradução nossa.
- 28 EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (escultura negra). Organização de Liliane Meffre. Tradução de Fernando Scheibe e de Inês de Araújo. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011, pp. 39-40.

Assis Chateaubriand, a senator, communications magnate, owner of *Diários Associados*, and friend of Flávio de Carvalho, described the artist as a “subversive in a state of permanent revolution.”¹ In fact, “the eater of emotions,” as his friend and biographer J. Toledo called him, the “total artist,” according to Rui Moreira Leite, the “romantic revolutionary,” as he was defined, perhaps without irony, by Le Corbusier,² or even the “ideal cannibal,” for Oswald de Andrade, led a troubled and intense life, promoting a high degree of scandal and cultural agitation in the still provincial São Paulo of the mid-twentieth century, leaving a multifaceted production. In addition to being recognised in life as an outstanding painter and draftsman, with his own language strongly influenced by the European avant-gardes (especially Fauvism, Dadaism and Surrealism), as a talented architect and dynamic and original thinker (when not rather clumsy in his attempts to be taken seriously by scientific communities), Flávio de Carvalho was also a proposer of *experiments* [experiências], numbered or not by him, and attitudes and actions that in his time were regarded as strange and with no clear meaning, but today can be easily assimilated by Brazilian art history and understood as the predecessors of a series of movements and strategies of artists who follow one another immediately after neoconcretism until the contemporary era. It would be interesting to clarify the ways of influence of Flávio de Carvalho on Hélio Oiticica, for example, which made it possible, in our opinion, the synthesis between a “constructive will” and a “delirious tradition” in Brazil in the work of the Carioca.

For the purposes of this essay, however, articulated to the curatorship of the exhibition *Flávio de Carvalho Expedicionário*, we consider the written and iconographic production (photography and film) of Flávio de

Carvalho produced in the context of his travels and, especially, we propose that these expeditions can be perceived as actions or artistic processes *per se*, already contemporary, situating Flávio de Carvalho as a kind of ethnographer artist.

Educated in Europe, fluent in English and French, free from colonised attitudes because of his origin, education and temperament, Flávio de Carvalho returned to Brazil soon after the Modern Art Week of 1922, and even though he quickly got in touch with the modernist group, becoming friends with Di Cavalcanti, he always kept himself rather isolated for two decades (Mário Pedrosa considered him an “independent marksman,” a “talented dilettante”),³ treading his own path alone. Although his painting is consonant with the spirit of the era in the avant-gardes of Brazil in the first decades of the twentieth century, his numerous architectural projects, for example, differ from the enshrinement of modernist architecture, practically transplanted from Europe and artificially implemented in Brazil. In the same way, it does not align itself with nationalistic research, with the lyrical exaltation of a local primitivism of the modernists from the heroic phase, nor does it endorse the patriotic regionalism of the 1930s (in addition, modernism had been accepted as an official language by Vargas, against whom Flávio de Carvalho had risen, enlisted in the Constitutionalist Revolution of 1932 with the rank of captain), he later frontally opposed abstractionism (and its uprooted purity), defended by Mário Pedrosa, for example.⁴ Flávio de Carvalho was never distant from the body and its drives; he was interested in bringing art and science together, but an a-historical science opposed to Western scientism. He articulated his artistic-anthropological thinking around terms with strong Benjaminian resonance such as “residue” and “suggestibility,” aligning himself to the transgressive element defended by ethnographic surrealism, and proposing a “psychoethnography” as synthesis and method.⁵

EUROPE (1934)
England, France, Belgium, Italy, Czechoslovakia, Poland, Hungary, Austria, Portugal

Flávio de Carvalho returned to Europe to participate in the International Congress of Psychotechnique in Prague, 1934, where he presented considerations on his *Experiment N.º 2* (1931) and theses on sexuality contained in the still unpublished *Mecanismo da emoção amorosa* [Mechanism of Amorous Emotion]. He travelled to several countries, interviewed some personalities and published his travel impressions, the essays of a member of an expedition in the wrong direction (from the periphery to the metropolis), in the book *Os ossos do mundo*, published in 1936 and prefaced by Gilberto Freyre, who thus begins his introduction:

*Flávio de Carvalho is one of those who by age and circumstance [...] could have been a “modernist” in 1923. A modernist like any of the two Andrades, the brunet and the blond. But he wasn’t. His intellectual generation is different. He is a legitimate postmodernist: he appeared after “modernism” and with another message. Intensely modern, but unconcerned with the literary “modernism” to whose extremes those two admirable writers went almost to the point of ridicule.*⁶

The essayistic narratives that compose the book, between fiction and science, shifting from the strangeness of a new world to the old world and inverting historical hierarchies, deal with the most varied themes: the temperament of the English and of other peoples, the “atmospheric” power of fragments and residues, the use of toilet paper and its relationship with civilisation, matriarchy and the image of the Madonna... Defining himself as an “ill-mannered archaeologist,”⁷ Flávio de Carvalho affirms that “the process of archaeological understanding is more or less the same as the process of understanding in art,” and that “the archaeologist has to penetrate the successive phases that have

shaped the residue, he has to be intensely human and feel the pulsation of the soul of man and of the civilisation that made the residue.⁸ Indirectly understanding the art object as a fetish object, or, at the limit, waste (or ruin, or just mere vestige) of a more or less lost experiment, which when triggered by sensibility or by chance, creates an “atmosphere,”⁹ Flávio de Carvalho gets closer, more deeply than we might initially suppose, to Freud (the repressed) and psychoanalysis and, unknowingly, to Warburg’s strategies for setting art history in motion.¹⁰ Always in the footsteps of Nietzsche (whose words were used in the epigraph of the essay “As ruínas do mundo” [The ruins of the world]: “History will bring the revelations you deserve”), Flávio de Carvalho finds Warburg in the search for corporeal and gestural elements (that is, non-metaphysical) that produce a deep critique of historicism.¹¹ For the artist, contemporaneity can only be experienced by those who maintain a unique relation to the present, insofar as they adhere to it through anachronism. For this reason, the archaeological method, by seeking in everything modern and current what lies hidden, is the only way to access our own time – a time of duration, or at least outside a sense of evolution. Thus, in “As ruínas do mundo,” Flávio de Carvalho was able to affirm that

the notion of time as we understand it seems to mean nothing in a very sensory archaeological introspection, and the power to feel the past and the species seems to indicate the ability of man to live outside time. ‘Feeling the past and the species’ seems to be linked to the idea of suggestibility. A thing is suggestive when it carries within itself a great number of emotions able to affect the observers, suggesting the vision and voluptuousness of an entire world. This great accumulation of animistic forces in the object-residue turns it into the only oculus by which man can one day see the past and the species.¹²

TOWARDS PARAGUAY (1943–44)

The vast universe of Flávio de Carvalho’s largely unpublished texts preserved in manuscripts filed in the FC – CEDAE/UNICAMP Fund, or lost, according to his main biographers, J. Toledo and Rui Moreira Leite, still lacks more comprehensive research and editorial dedication. Mixing together genres, bringing to his writing the same gestural nervousness of his painting, governed by lines of force, we could roughly discern in Flávio, besides the specific play *O bailado do deus morto* [The Dance of the Dead God], essays and theoretical or scientific texts more or less indiscernible from what we would today call artist’s writings (the biggest example of which is *Experiment Nº. 2 – a possible theory and an experiment*) and articles published in the press, organised in series and subseries such as “Casa, homem, paisagem” [House, Man, Landscape] (1955–58), “A moda e o novo homem” [Fashion and the New Man] (1956) and “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” [Notes for the Reconstruction of a Lost World] (1957–58). The first of these series of articles in the press, which Rui Moreira Leite considers the worst strategies by an artist of interventions in the media,¹³ was “Rumo ao Paraguai” [Towards Paraguay], published in *Diário de S. Paulo* from September 1st, 1943, to March 15, 1944.

It was in the company of his cousin, Ary Barroso (Ary de Rezende Barroso) that Flávio de Rezende Carvalho flew in a “geopolitical mission” to Paraguay, at the service of Diários Associados, owned by his friend Assis Chateaubriand. But there were also economic-financial interests, including personal (Flávio de Carvalho was an entrepreneur notoriously doomed to failure, as J. Toledo attested and recounted in *O comedor de emoções* [The Eater of Emotions]), and especially political ones. With the establishment of the Estado Novo period, and the ideological identity between Vargas and the Paraguayan government of that time, there was a great rapprochement between

the two countries, with projects of mutual cooperation in initiatives to increase transportation and trade relations between them. Whatever the motives behind the trip (Assis Chateaubriand always acted on the safe side),¹⁴ in his writings, Flávio de Carvalho developed a psycho-ethnographic study of South America (an interest that is also found in the text “Nós, os sul-americanos” [We, South Americans], initially part of the book project *Os ossos do mundo* [The Bones of the World]), and of the also unpublished manuscript *Meridiano 55 Sul* [Meridian 55 South].

The articles begin with an ecological speech about the forest fires that were already taking place in the region of what is now known as the state of Mato Grosso do Sul and in the vicinity of the Paraná river and go on, always under the shadow of the still recent trauma of the Paraguayan War (images and military descriptions are abundant in those texts, recalling that Flávio de Carvalho had the rank of captain and participated in the Constitutionalist Revolution of 1932), on the relationship between the indigenous people and the Jesuits (who were sadistic and masochistic) during the process of colonisation, folkloric dances from Paraguay and ideas for an urban plan for Asunción. In article VII, published on October 18, 1943, Flávio says he climbed on the roof of the church of Encarnación to observe the spacial arrangement of the city (the panoramic view from the top of the hydroplane he used during the trip was from the beginning cherished by him as something that enabled the conception of unusual relations between objects and people on the ground, allowing the privileged observer to somehow encompass past, present and future in his vision), he continues:

The observer within the object and the observer far from the object offer two different relations one to the other which also differ a lot from the relation between the observer and the object in a drawing. The drawing is unable to offer in itself an animistic relation

that allows one to represent the entire object. In architecture and urban planning, models and drawings, while indispensable, are always flawed. It is hard to obtain a satisfying architectural result without making a minimum of three or four volumetric models, one being always the correction and improvement of the other.

The architect must explore all imaginable means in the making of his plans and the most important procedure is the capture, by the architect’s sensitivity, of the forces of the environment, of the values of the landscape, of the individual values of the objects in isolation in space and of their relation with the landscape and with the human environment and of their relation with ancestral forces and with History and the Future.

PERU (1947)

At the end of 1947, in order to participate in the 6th Pan-American Congress of Architecture, Flávio de Carvalho set off to Peru, passing through Chile and Bolivia. The congress itself disappointed him, but his stay was rich: through contacts arranged by his protector and friend Assis Chateaubriand (for whom Flávio brought valuable Peruvian objects and paintings, among which were at least one canvas offered to MASP, newly-inaugurated by the tycoon), the artist came in contact with the Peruvian elite, dated a beautiful woman, flirted with another, and met and interviewed important local figures such as the architect and future president of the country Fernando Belaunde Terry, with whom he visited and was impressed by the planned working-class district under construction on the outskirts of Lima.¹⁵

Flávio also visited with much interest Cuzco and Machu Picchu. Although rationalist, having as reference the European avant-gardes, his architecture was always permeated by elements, shapes and colours that re-interpreted pre-Colombian architectural elements, as is evident in the project for the Columbus Lighthouse in the Dominican Republic (1928), with panels inspired by Mayan

mythology, and also in his farmhouse in Valinhos (1938), whose design recalls the shapes of an Aztec pyramid, as well as countless other projects, most of which remained unrealised, such as the University of Music in Guaratinguetá, inspired by Terry's neighbouring units. About the visit to these Andean cities, J. Toledo wrote:

In Machu Picchu, impressed by the extraordinary beauty of the architectural ruins, he makes observations, takes pictures, makes sketches, measures with accuracy the large stones, inspects the smallest spaces between them and, from there, intuits another work he is beginning to sketch out: "Meridiano 55," in which he would come to also take advantage of the knowledge acquired previously in his intrepid journey to Paraguay.¹⁶

In the photography albums produced by Flávio de Carvalho during his trip to Peru, we note the careful study of the geometric shapes, angles and spatial solutions found in Machu Picchu. Something noteworthy is the curious procedure of arranging, on each of the boards, four images that constitute a comment on recurring architectural elements, which perhaps brings him unsuspectedly closer to Warburg's strategies to set art history in motion, promoting an opaque dance between stratified times.

ARAGUAIA (1956)

Flávio de Carvalho was interested in dance, in the use of the body as an expressive element, in motion. When he wrote about Loie Fuller's *Serpentine Dance*, in 1926, the artist already indicated that his interest in the "primitive" was not at all materialised through form, but through the instability caused by the irruption of other times in the present. This irruption of other temporalities and also, as attested by movement in dance, of other forms of spatiality, takes place in the body; in motion; alive:

Every individual possesses a great number of latent or dormant forces, which remain in this state from the cradle to the grave. If one of these forces is set in motion by a regent – an unforeseen circumstance, a violent emotion – that may appear, the individual living a normal life can be transformed, from one moment to the next, into a new being seeking a different path, to tread new terrains, seeking solutions to the new problems they may come to face. Each time one of these dormant forces frees itself from the torpor in which it lay, it awakens the individual and makes them face a completely new world and gives them a highly magnified view of things. The desires which for many appear as undoubtedly abnormal are no more than the result of a sharper sensibility of existing things.¹⁷

In his expedition to Araguaia, accompanying the shooting of the documentary *O grande desconhecido* [The Great Unknown], at the invitation of filmmaker Mario Civelli (an Italian who arrived in Brazil in 1949, during the construction of the Vera Cruz studios), Flávio de Carvalho was deeply interested in the costumes and dances of the Brazilian natives, as ethnographic research and as an experience of alterity, if not as a mediator of impulses or even explicit erotic desire, even trying to dance naked among them. J. Toledo writes:

In that vertiginous time of adventures, drama and new emotions, using his tiny Minox camera – a great novelty then – and his own nose as a tripod, Flávio recorded everything and, in particular, dance, because the Carajá music, as he said – "showed deep and subtle differences between ordinary singing, for example, which was monotonously repetitive, and indigenous warrior songs, which contained polyphonies as grandiose as those in a civilised opera."¹⁸

In the artist's career, dance is the first element to emerge that allows the understanding of the body as a power that overlaps with form, or as transit and exchange, at the confluence between art and life, which will then be transformed into explicit actions such as his numbered "experiments, for example, which culminated in the *New Look* mass media performance, provocations and events involving society. In their own field of repercussions, these experiments become the work itself, ways to use the body as a weapon: for Flávio de Carvalho, the objective world is completely organic, and its logic is the norm of fetishism.

THE WHITE GODDESS (1958)

In "A cidade do homem nu" [The City of the Naked Man] (1930), Flávio de Carvalho writes: "It is up to us, people born out of the weight of ancient traditions, to study the dwelling of the naked man, the man of the future, with no god, no property and no marriage."¹⁹ At that conference, the artist defended the planning of a city laboratory, which would free and intensify the experiences of man. This ideal city would unite in a single time and space, the primitive and the modern. For the artist, however, even before architecture and dance, the trigger for this curious process of modernisation was clothing, because "clothes are the fashion with the strongest influence on man, because they are what is closest to his body and his body is still the part of the world that most interests man."²⁰

Flávio was likewise interested in the organic and in technology, seduced by a kind of non-linear time glimpsed mainly from the readings of Nietzsche and Freud, and instigated both from a technical/cinematographic and from an expeditionary viewpoint (the huge and unknown regions of Brazil) by the experience in Araguaia with Civelli. Thus, he decided to produce a semidocumentary (partly fictional, about a young white woman

abducted by the Indians; partly ethnographic research), taking advantage of an expedition by the SPI – Indian Protection Service. Thus, using his media presence, he published in 1958 a want ad looking "urgently, as protagonist of a colour film shot in the jungles of the Upper Amazon, for a free and emancipated young woman..." for an "important expedition of studies and cinematographic in the Upper Amazon region."

For filming *The White Goddess* [A deusa branca] (1958), Flávio designed special clothes for the actresses and crew members. At that time, he had already built an interesting secondary career (but what was really secondary in Flávio de Carvalho?) as a costume designer, like his work for *O bailado do deus morto* [The Dance of the Dead God] (1933), in which God is cannibalistically and industrially devoured/deconstructed (and whose masks resemble those used in indigenous rituals). He had also completed and promoted *Experiment N.º. 3*, by walking on the streets of São Paulo wearing his *New Look* outfit, which would be more appropriate for the man from the tropics, culminating in the long series of articles published in *Diário de São Paulo* with the general title of "A moda e o novo homem" [Fashion and the New Man].

Subverting the order of classic European expeditions to the New World and even of modernist expeditions to the countryside, Flávio de Carvalho obscures the relations between subject and object that typified those incursions, a mixture of art and science, and anticipates and even overcomes discussions about the artist as an ethnographer.

1 TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho – o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Unicamp, 1994, p. 401.

2 Ibidem, p. 76.

3 Ibidem, p. 548.

4 Although Mário Pedrosa was never been interested in Flávio de Carvalho's work, it would be interesting, again, to think of how his evolution towards the "experimental exercise of freedom" ends up meeting Flávio in Hélio Oiticica.

5 "The aesthetic problem today is no longer that of lyrical abstraction full of logical impasses, but belongs in large part to the realms of psychopathology and to a science still to be created and which could very well be called psychoethnography." CARVALHO, Flávio de. "A única arte que presta é a arte anormal." *Diário de S. Paulo*, Sep 24, 1936.

6 CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005, p. 8.

7 "The ill-behaved archaeologist is much more likely to understand the non-time, to live equally at ease in all times he examines, unfolding all layers, even the deepest ones of his sensibility, and which are naturally unrelated and far removed from the scientific catechism of his world." Ibidem, p. 48.

8 CARVALHO, Flávio de. Ibidem, p. 48.

9 "So the term 'atmosphere' of any object is the algebraic sum of all suggestibilities perceptible in the object." Ibidem, p. 44.

10 According to Didi-Huberman, "the Warburgian theory really raised the issue of body image – and of its expressiveness – to that of an obscure dance of stratified times." DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo nos fantasmas segundo Aby Warburg*. Translated by Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013, p. 296.

11 In Didi-Huberman's words, "every authentically historical force must know how to produce the a-historic element that counter-motivates it, as well as every force of remembrance must know how to produce the element of forgetfulness that sustains it." DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo nos fantasmas segundo Aby Warburg*. Translated by Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013, p. 138.

12 CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005, p. 47-48.

13 "Flávio de Carvalho made artistic and authorial interventions designed to disseminate his avant-garde vision among audiences of art of not. His mass-media work did not report external facts. It was in itself the fact, it gave origin to meanings." Apud MAIA, Ana Maria. *Arte-veículo*. Recife: Aplicação/Circuito: 2015, p. 117–118.

14 In his book, J. Toledo claims to have correspondence between Flávio and Negrão de Lima, then ambassador in Paraguay, which indicates "mysterious and apparently spurious business transactions." Ibidem, p. 362.

15 Flávio describes the visit in the article "Inicia o Peru a construção de conjuntos residenciais para trabalhadores, ainda inéditos no continente sul-americano" [Peru begins the construction of housing complexes for workers, a still new idea in South America], published in *Diário de S. Paulo* on January 4, 1948.

16 TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho - o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Unicamp, 1994, p. 392.

17 CARVALHO, Flávio de. "Flávio de Carvalho vê um erro de dialética na questão de considerar anormais os artistas". In: MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato (ed.). *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, p. 154.

18 Ibid., p. 462.

19 MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato (ed.). *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, p. 34.

20 CARVALHO, Flávio. *A moda e o novo homem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, p. 16.

FLÁVIO DE CARVALHO IN THE AMAZON RAINFOREST Veronica Stigger

On August 28, 1958, almost two years after marching with his *New Look* on the streets of São Paulo, Flávio de Carvalho embarked on another journey. The place was now no longer a city (either São Paulo or Rome, where he had also presented his *New Look*), but a jungle, more specifically, the Amazon rainforest. In January of that year, Flávio went on a journey to the North and Northeast regions of Brazil, when he read in a newspaper in Natal a story about Umbelina Valéria, 38, a white woman who had been abducted at 14 by Indians from the Amazon region.¹ According to Flávio de Carvalho, the text affirmed that Umbelina remained in the hands of the Indians for 24 years and, between 1956 and 1957, when the tribe that had abducted her started a war with a neighbouring tribe, she took advantage of the turmoil to run away with her four children. Curious about the story, Flávio de Carvalho went to Manaus to meet Tubal Fialho Vianna Filho, head of the Indian Protection Service (SPI), who would lead a forthcoming expedition to pacify some indigenous tribes in the upper Rio Negro region, especially the Waimiri and the Shiriana. Flávio wanted to join the expedition, and Tubal accepted his request. Five years later, in "Flávio de Carvalho por ele mesmo," [Flávio de Carvalho according to himself] a series of testimonies written in 1963 and collected in the catalogue of a 2010 exhibition at MAM in São Paulo, the artist said he had been invited by Tubal Vianna. Tubal, in turn, in volume 23 of *Relatório Figueiredo*, said he had allowed Flávio to accompany the expedition, provided that he went alone – we shall return to this later.²

Flávio de Carvalho's idea was to unite art and scientific research: on the one hand, he wanted to study ethnographic psychological and artistic aspects of the Indians with whom they would make contact³ and, on the other hand, make a film freely

inspired by Umbelina Valéria's story, which was, as the newspaper *Diário de S. Paulo* defined it at the time, a sort of "semi-documentary": "A feature film shot in CinemaScope (in colour), which besides documenting the ways of life of the forest dwellers in their 'habitat,' will focus on the episode of 'goddess' Umberlina Valéria's escape to civilization" – a film that, according to the same newspaper, already had potential buyers: a television station in the United States and United Press International.⁴ In "Grande aventura nos confins da Amazônia," also published in *Diário de S. Paulo*, on the day of his departure to Manaus on August 28, 1958, Flávio de Carvalho spoke about how he intended to make his film without a script:

*The true episode of goddess Umbelina Valéria will be cinematographically depicted in colour, adding to the ever unexpected events an ethnographic value of a surrealist process of free association of ideas and fishing the unconscious mind to compose the film's script always bearing in mind the epic of goddess Umbelina Valéria, the youngest acquisition of the Brazilian mythological pantheon. [...] The double personality of goddess Umbelina Valéria appears in the film guiding the expedition towards unknown communities, making use of new languages learned during the 24 years in which she was held captive.*⁵

Among the Indians he sought to find and study were the supposed remnants of a legendary tribe called Cibrei, of blue-eyed blond Indians. I was always intrigued by this tribe, because it seemed to me that the possibility of Flávio de Carvalho finding it, thus proving its existence, would create an interesting dramatic counterpoint with the non-Indian girl, the abducted "goddess" of the film *A deusa branca* [The White Goddess]. The name of the tribe, moreover, Cibrei or Cibrei, was the thing that intrigued me most, because I had only seen mention of it with regard to Flávio de Carvalho, both in studies about

him and in one of the articles published in *Última Hora* by N orberto Esteves, a journalist who accompanied the expedition. In a conversation with Umbelina herself, Esteves affirms:

*The five women Umbelina confronted in the countryside belonged to the Namoitere tribe, with which Umbelina lived 22 years, ending up as wife of Tuchaua, with whom she had two children. It was precisely at that time that she had the opportunity to make contact with the Cibrei, who do exist, according to her testimonies and other unsuspected witnesses, and inhabit the headwaters of a large tributary of the Maíá river, in the upper Rio Negro region, almost at the border with Colombia and Venezuela. Umbelina says they are blond and beautiful, of the Nrdic type (which is Flávio de Carvalho's favourite type for the actress who would play the part of Umbelina Valéria in real life).*⁶

Recently, however, I found in the SPI archives stored in the Museum of the Indian a letter from Tubal Vianna, dated January 28, 1958, in which he mentions this tribe precisely in referring to the expedition in question, but does not comment on the color of the skin and eyes. The letter says:

Knowing perfectly well about the interest and goodwill of the board of directors [...] in solving various problems of our Service, I am sure that that Section will be quick to take measures in order to equip this Inspectorate of engines and devices necessary for the important communications sector, especially with regard to portable equipment, of greater urgency at present, since it is the purpose of this Head to organise under his personal direction an expedition of pacification of the Aimiris and Cibrei Indians at the Camanaú and Cauburis (Rio Negro) rivers, whose departure will probably take place in April of this year.

So far, I found no other reference to that tribe; mentions of a supposed tribe with light skin and blue eyes are more

common. There are accounts of Europeans meeting Indians with light hair and blue eyes since the discovery period.⁷ The best known of them is an account by Frei Gaspar de Carvajar who, in 1541, accompanied the journey of Francisco de Orellana through the Amazon region:

Four Indians came to see the Captain and each of them was of such stature that they were one foot taller than the tallest Christian, and they were very white and had very good hair reaching their waist, they were covered in jewels and clothes; and they brought lots of food; and they approached us with such humility that we were all amazed at their disposition and good manners.

They then told the captain that they were "vassals of a very great lord, and at his command they came to see who we were or what we wanted or where we were going" and, after receiving gifts from the European troupe, they went away and never came back: "They are gone," says Carvajal, "and we never again heard about where they lived nor from where they had come".⁸

In 1926, in *Na planície amazônica* [In the Amazon Plain], Raimundo Morais does not question the existence of blond and blue-eyed Indians:

*The legend made to illuminate and enlarge our ethnology has created barbaric nations of white individuals with blue eyes and fair hair. Coudreau realised that. These types really exist but they are rare and lost; one, two, three in some huts of the northern range of the basin, doubtless due to contact with the French, English and Dutch from the Guianas...*⁹

This contact would not have been possible at the time of the discoveries...

The news story of *Diário de S. Paulo*, which reported on the imminent departure to the upper Rio Negro region, corroborated Morais' information: "The matter has only now been raised, and recent information points out to the probability of the

inhabiting a still wild region"¹⁰ Walter Alves Coutinho Júnior, in *Branços e barbudos na Amazônia* [White Bearded Men in the Amazon], also mentions nineteenth-century stories referring to white Indians:

*Among the Remo people¹¹ of the upper Jaquirana, at the beginning of the century "there were 4 or 5 very white blue-eyed women who were said to be daughters of Peruvians." [...] The Zaparo people, described as "savages" by Alfred Simson in 1886 (Taussig, 1993:101), are regarded by Osculati as white and bearded: "The Zaparo... have little beard on their chins and small mustaches; their colour is light olivaceous and almost white, large brown eyes, and some even blue" (OSCULATI, 1854:169).*¹²

Back in São Paulo, Flávio de Carvalho devoted himself entirely to the preparations for the trip, which was to take place between June and July 1958. He ordered filming equipment and a special outfit to face the Indians: "a duraluminium chestplate lined with red velvet, so that the engaged Indians who decided to shoot arrows at him could hit him... *Only in the chest!*"¹³ He hired Belgian photographer Raymond Frajmund as his cinematographer and Eva Harms, 19, from Curitiba, and Olga Walewska, 24, from Rio Grande do Sul, of Polish origin, to be the actresses of his film.¹⁴

In principle, the excursion through the jungle would be done in three boats. In the typewritten text "Na fronteira do perigo" [At the border of the danger], undated, kept at CEDAE, Flávio de Carvalho comments that there were "eight river units".¹⁵ In addition to tons of material for the shooting, including a complete laboratory,¹⁶ Flávio de Carvalho carried a pendulum refrigerator to keep his films and medicines.¹⁷ In an article in the newspaper *Diário de S. Paulo* about the last preparations for the trip, it was stated that, as a protection measure, the troupe would have fireworks "especially made, for psychological effect", as Flávio himself points out:

In order to ease the danger of the expedition, new processes for contact are planned, using fireworks (they are already in Manaus!), throwing into the hum of the tropical night multicoloured luminous shards whose first emotive impact would be chimerical dazzle and desire to welcome the white people instead of destroying them. This psychological weapon, used for the first time in history, will be of great value.¹⁸

And he adds:

We wanted to make peaceful use of tear gas grenades but I was not able to get them. I do not know if Tubal Vianna succeeded. This gas would be used as a last resort to avoid an attack with blowpipes, for example [...]. Tear gas can be exploded from eight to a hundred meters, cancelling the range of action of blowpipes.¹⁹

In this same article, Flavio de Carvalho wrote a brief summary of the expedition and its members.

In a few days, a small fluvial squadron containing a handful of people, totalling 23, seeking in the legendary Amazon many different thrills, should set out from Manaus.

The group is heterogeneous and each individual has very different interests, but one thing brings everybody together: danger.

The course of command of the expedition, designed by Tubal Vianna, reaches regions inhabited by indigenous nations that never had contact with white people and this has only recently been discovered.

And he compliments Tubal Vianna:

Tubal Vianna, an experienced contact specialist, expedition head and great organizer, cherishes the lives of those under his command: he is cautious and wants to reach his goal, aiming at peaceful relations between the Indians and white people.²

Flávio de Carvalho carried tapes with recordings of Mozart, Beethoven, Bach,

Debussy, Ravel, Stravinsky, Villa-Lobos and Guarneri. The idea was to study the psychological reaction of the Indians to Western music.²¹

The first person to provide information on how the expedition was going was Flávio de Carvalho himself, in a text published in *Diário de S. Paulo*, on October 7, 1958. In it, Flávio begins by telling of how they found the first Indians, the dreaded Waimiri tribe:

On a dark night we left Manaus on an SPI expedition. We headed for Camanau, a tributary of Rio Negro with about ten waterfalls and 240 km in length. Tubal Vian[ri] a, the head of the expedition, was counting on finding the Waimiri at the first waterfalls, and so it was. A vanguard headed by Tubal, with contact specialists Ataíde Cardoso, Gilberto Pinto and Raimundo Lima, after incidents with the waterfalls, the canoes and many mortal dangers and difficult situations, spectacularly managed to find some Waimiri Indians at the sixth waterfall on September 13. It was, it seems, a vanguard of the inflexibly cruel people stationed as sentinels of the primitive kingdom.²²

In his text, Flávio de Carvalho affirms that they spent “unforgettable days in a wonderful and misunderstood, and above all vilified nature”. He also recounts that Tubal Vianna had recorded “the extraordinary encounter with the Waimiri vanguard, their talk full of sonorous laughter, full of the mistrust typical of that small kingdom, using a tiny sound recorder hidden in his pocket and a microphone in the button of his shirt”.²³ The artist stresses the importance of the fact: “This recording will go down in the history of Brazilian conquests not only because of its ethnographic importance but also because of its picturesque and humanist aspect.”²⁴ In an unpublished typewritten text, in which he recounts in more detail the adventure in the jungle, he comments even on the special clothes worn by the contact specialists when approaching the Indians:

The vanguard will introduce itself to the jungles wearing shirts with wide red-and-white horizontal stripes, wearing peasant straw hats ornamented with bright-coloured feathers extracted from birds from the forest and playing several instruments, such as harmonicas, whistles and trombones... [...] This approach of the vanguard aims to give a tone of joy and festivity to the important event of their first contact instead of presenting an aggressive and violent solemnity.²⁵

They then proceeded to the Demini river, where they had contact with the Paquidar Indians. Flávio believed that filming would intensify there,²⁶ but the first conflicts between him and the head of the expedition began. This was when, according to Flávio, Tubal Vianna began to sabotage him, forbidding him from filming. When they reached the Tototobu river, they walked towards the Shiriana Indians; Flávio continued to argue with Tubal Vianna. We may never know for sure what happened – the accounts are always too personal and contradictory. It is known that the expedition travelled, for 70 days, 2,500 kilometres of forest, crossed the rivers Negro and its tributaries, and ended in gunshots. Flávio de Carvalho drew the two guns he carried and mutinied in a boat, firing at Tubal Vianna. Vianna, in turn, after the bullets were over, sent Flávio and his team – Eva, Olga, Raymond and Norberto – to Barcelos. From there, Raymond, Olga and Norberto (who had fallen ill) went to Manaus and, from Manaus, to São Paulo by plane. Flávio and Eva went to Salvador, where the artist was known for his *New Look*. The film he intended to make remained unfinished, but even so, he recorded some documentary footage when they were in contact with the Indians.

In Norberto Esteves's articles published after the end of the expedition, and in the account “Motim na Amazônia” [Mutiny in the Amazon], which Flávio sent for publication in *Life* magazine, one can clearly see the hatred which emerged during the trip. Norberto Esteves makes explicit his resentment regarding the artist

by using terms always in quotation marks to describe him: the “filmmaker”, the “man of experiments”, the “expert nutritionist”, the “petticoat-boy”, the “millionaire” etc. He also says of him that “he is not really an eccentric, but rather an egocentric”.²⁷ In an article published on January 7, 1959, Esteves says that Flávio de Carvalho did not dedicate himself to the film he should have made nor helped others in daily tasks; he was only interested in being together with his actress: “Everybody worked and did something useful, except the ‘team,’ because their director was not inspired... Except for love. Only this feeling made the ‘filmmaker’ excited...”²⁸

The greatest victim of Flávio de Carvalho's account is Tubal Vianna, whom Flávio only praised at the beginning of the expedition. Right in the beginning of his testimony, he managed to emphasise Tubal's alcohol addiction: “For a moment I hesitated when, a few days before leaving Manaus, I found the head of the expedition totally intoxicated, consequently displaying a little of his true nature”.²⁹ Then he goes on to describe Tubal's character: “He was not very commendable and sometimes even disgusted me. He was a sadist with a great dictatorial tendency”.³⁰ Flávio also described Tubal physically: “He was a tiny man, with stupid fierce eyes like a forest reptile, inhabitants of a world which seemed to have shrunk to incapacity and who glimpsed fulgently through the shackles of the prison of their species”.³¹ In addition, Flávio accuses Tubal of being ignorant:

He did not like to answer questions about the Indians, because he knew nothing about them, despite his 25 years of government service with them. Thus, he forbade answers to questions. Due to his personal and private contact with the Indians, he was jealous because they were fond of us and deeply disliked him.³

He even goes so far as to say that when they encountered a tribe of cannibals he “had much

more to fear from the head of the expedition – who actually was the only wild beast we found – than from the savage tribes.³³

Flávio also did not miss the opportunity to direct caustic criticism against Norberto Esteves, whom he called “Father Esteves,” describing him as “a fat journalist, as foolish as he is obese,³⁴ and Raymond Frajmund, who, according to him, although he possessed “a well-defined inferiority complex,” proved to be “a ridiculously vain fellow.”³⁵

In the official accounts of the expedition, which are part of the SPI collection, I have so far found only one mention of Flávio de Carvalho. In an undated telegram, Tubal Vianna says he granted Flávio the honour of cutting the symbolic ribbon in commemoration of the inauguration of the radio station of Posto Ajuricaba.

*In this moment of lively joy and deep emotion for me, as head of the Inspectorate of Amazonas, Acre and Rio Branco and as a Brazilian who has dedicated his life to the indigenous cause and who loves Brazil, the SPI delivers to the Ajuricaba community its radio station, which will be headed by radio operator Bernardino Conceição. In fair honour to the press that accompanies the Rio Negro expedition, I ask Dr. Flávio de Carvalho to declare the inauguration of PPI-34 station by cutting the symbolic ribbon.*³⁶

A longer (and much more caustic) comment about Flávio de Carvalho's presence in the expedition was made by Tubal Vianna in a testimony he gave to the *Relatório Figueiredo* [Figueiredo Report], reproduced in volume 23, in which he defends himself against the charge of “misbehaviour” as head of SPI's First Inspectorate. He states:

13. With regard to what Gilberto Pinto de Figueiredo Costa informed, on sheets 4024, of the case file, I would like to believe that there was a misunderstanding or misapprehension of that official who, incidentally, has

always behaved with dedication and appreciation for his service. According to this reference, “Tubal Fialho Vianna responded to the administrative proceedings for drunkenness and for disagreement on a trip to Posto Ajuricaba, when the journalist from São Paulo and an industrialist wanted to shoot Tubal.”

[...]

17. As a matter of clarification, I hereby inform that on the expedition to the upper Rio Negro region, I agreed that journalist and tropicalist Flávio de Carvalho accompanied us on the sine-qua-non condition of coming alone and of obeying all our instructions. It turns out that the creator of the “petticoat” was accompanied by a mixed team, that is, two women camouflaged as artists, a cameraman and a photographic reporter of Última Hora. I initially expressed my displeasure, stressing the importance, the seriousness objectivity and the danger of our mission. But in view of his promises of obedience to our guidance and also to the expenses he incurred,³⁷ I agreed that he joined our expedition. However, the promise was broken and the tropicalist, in disorderly gestures and crazy impulses, no longer wanted to follow our cautious recommendations. Considering this, I was forced to leave him in the municipality of Barcelos with his team and his paraphernalia, telling him our expedition was not a picnic but a group to pacify the Waimiri Indians. It was then that the “petticoat” man known even as a psychopath, shot upwards in a mad gesture of revolt at his failure. This was all that took place. I was not shot.³⁸

§

The expedition to the Amazon became known as *Experiência nº 4* [Experiment Nº. 4].³⁹ The manner in which the newspapers and magazines of the period named it⁴⁰ refers to a term dear to the artist – *experiment* –, which designates a way of proceeding that was to a certain extent already related to him.

As early as in his first experiment (number 2), during a *Corpus Christi* procession in 1931, it is obvious that, in addition to a provocation – which, to some extent, brings Flávio de Carvalho closer to the European historical avant-garde movements –, there is a search for *knowledge* – a search that takes place with no connection to the initial provocation: *Experiência nº 4* would not be realised if the artist did not provoke the faithful by keeping his head covered while walking in the opposite direction of the procession. His provocation was therefore the trigger for a supposedly scientific investigation about a certain phenomenon, the psychological reaction of a crowd to his gesture, basing his research fundamentally on Freud and Frazer.⁴¹ The expedition to the Amazon fits perfectly into this search for knowledge initiated by Flávio de Carvalho in his experiments. As I mentioned earlier, during that trip, Flávio sought to unite art and scientific research: on the one hand, he was going to make a semi-documentary film, on the other, he would study the Indians – some of his notes during the expedition were used, for example, in his last essay “A Origem Animal de Deus” [The Animal Origin of God].⁴²

In this experiment, Flávio de Carvalho seems to have taken his investigative inclinations even more seriously. That is perhaps why he declared that that was “the most important epic saga of my life.”⁴³ It is as an “ethnologist” that he appears on the list of members of the expedition, with an SPI stamp. It is no coincident that he often refers to his own work on the expedition as “ethnographic.”⁴⁴ Flávio de Carvalho never hid his deep interest in ethnography: “I have always been interested in ethnography, art, anthropology and related subjects, like archaeology.”⁴⁵ It is not surprising that in September 1952 he enrolled in the course “The Origin of Man”, taught at the University of São Paulo by Paul Rivet, one of the creators of the Institut d'Ethnologie, in France, alongside Lucien Lévy-Bruhl and Marcel Mauss⁴⁶ – precisely the same year he embarked on a another expedition;

this time to the Bananal island, where he made contact with the Carajá Indians, accompanying Italian film producer Mario Civelli during the shooting of the documentary film *O grande desconhecido* [The Great Unknown]. In a 1936 text, “A única arte que presta é a arte anormal” [The Only Useful Art is Abnormal Art],⁴⁷ Flávio even proposed the creation of a new science he called *psychoethnography*:

*The aesthetic problem today is no longer lyrical abstraction full of logical impasses, but belongs in large part to the domains of psychopathology and of a science that is yet to be created and which could very well be called psychoethnography.*⁴⁸

Flávio de Carvalho's science would precisely link ethnography and psychoanalysis. Let us not forget that Flávio also intended to study the reaction of the Amazonian Indians to fireworks and Western music.

In this regard, Flávio de Carvalho was up-to-date with the most advanced ideas of his time. When he embarked on a big trip through Europe, between late 1934 and early 1935, he kept in touch and interviewed some exponents of surrealism, such as André Breton, Man Ray, Raymond Queneau and Roger Caillois, who stayed at Flávio's house when he came to São Paulo in 1943.⁴⁹ In addition to having become, during that trip, a representative of *Minotaure* magazine,⁵⁰ published between 1933 and 1939. It included works from many of the collaborators of *Documents*, edited by Bataille between 1929 and 1931, such as Michel Leiris. In an interview to Flávio, André Breton explains the relation of surrealism, that is, of art, with the search of knowledge: “Surrealism was, at first, poetic and artistic, and then it became psychological. We think surrealism is a process of knowledge.”⁵¹

It is impossible to forget, by the way, the figure of the “surrealist ethnographer,” described by James Clifford in “On Ethnographic Surrealism.”⁵² In this essay, Clifford shows how in the 1920s and 1930s the then incipient

field of ethnography presents certain interests in common with surrealism – understood by him in an expanded sense in order to “circumscribe an esthetic that values fragments, curious collections. unexpected juxtapositions – which works to provoke the manifestation of extraordinary realities drawn from the domains of the erotic, the exotic, and the unconscious.”⁵³ One of the points in common between ethnography and surrealism is that both are interested in the Other, an Other that, for the Paris of the first decades of the twentieth century, was found in Africa, Oceania and America, continents that “provided a reservoir of different forms and beliefs.”⁵⁴ According to Clifford, ethnographic surrealism believes that the Other is a “crucial object of modern research”⁵⁵ – and here we can recall the observations of Hal Foster in an essay that somehow dialogues with Clifford’s book, when Foster relates the interest in the Other with what he calls “primitive fantasy,” that is, the association between the “primitive” and an earlier stage either of civilization (a kind of prehistory) or of the individual himself (a “pre-Oedipus”) and, mainly, when he problematizes anthropological practice and vision in contemporary art.⁵⁶ Clifford recalled that it was not by chance that the surrealist magazine *Documents* not only had as one of its subtitles the word “ethnography” – the others were “doctrines”, “archaeology” and “fine arts” – but it also provided interpretations of texts and works from ethnographic perspectives. Analysing how this group of writers linked to Bataille and to *Documents* used the term, he reaches the conclusion that “ethnography” denotes, for them, “a radical questioning of norms”⁵⁷: “Examining the word’s uses in a publication like *Documents*, we see how ethnographic evidence and an ethnographic attitude could function in the service of a subversive cultural criticism.”⁵⁸ And he adds:

*“Ethnography, which shares with surrealism an abandonment of the distinction between high and low culture, provided both a fund of non-Western alternatives and a prevailing attitude of ironic participant-observation among the hierarchies and meanings of collective life.”*⁵⁹ *In addition to providing “a style of scientifically validated cultural levelling.”*⁶⁰ *In sum, he concludes: “Ethnographic surrealism and surrealist ethnography were constructs which mocked and remixed the institutional definitions of art and science.”*⁶¹

If, in Europe, the search for the Other took place outside its own territory – Leiris, for example, went to Africa –, in Brazil this “prehistorical” or “pre-Oedipus” Other, to use the already-mentioned terms used by Foster, was found in our own lands. “Utopias,” observes Oswald de Andrade, “are a consequence of the discovery of the New World and above all the discovery of the new man, of a different man found in American lands.”⁶² It was in the figure of the cannibal Indian, an inhabitant of the Americas, that Oswald found a sort of foreboding image of the future human being, as long as they could free themselves from the moral, religious, political and economic constraints of patriarchal societies. It was no coincidence that Flávio de Carvalho, who shared the cannibalistic convictions of his friend Oswald, proposed to study in his last expedition Indians who were, according to him, cannibals.⁶³ It is somehow in the Indian that he saw a possibility for the future, a possibility for human beings to resist and survive:

*The cityman no longer knows how to be supplied by nature nor does he understand the forces that emanate from this telluric nourishment. In the communion between man and nature, what is rustic becomes basic; it is the simple madness of the beginning that provides man with rejuvenating forces and the possibility of reestablishing himself and continuing to exist.*⁶⁴

1 TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: *o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, p. 558.

2 Relatório Figueiredo, vol. 23, p. 5.

3 According to TOLEDO, J., Flávio de Carvalho was influenced by the narratives he read in *History of Brazil*, by Robert Southey, with citations of the descriptions of Frei Gaspar de Carvajal and of the Amazonian accounts of Colonel Fawcett to the *Royal Geographical Society* in 1910, of Roquette Pinto, Alexandre Ferreira, Pedro Faber Halembeck and of his friend Gastão Cruis (*Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, cit., p. 563).

4 “Percorrerá regiões desconhecidas visitando afluentes do Rio Negro”. In: *Diário de S. Paulo*, Aug 24, 1958, p. 10, 1st Section. The main thread of the article makes the scientific intentions of the expedition very clear: “It is destined to the ethnological, psychological and artistic studies of the tribes and will be filmed in cinemascopé – The itinerary of the expedition includes the ‘Aimiri’ tribe that already slaughtered three identical expeditions.” In the article, the function of Flávio de Carvalho is specified: “Architect Flávio de Carvalho (the introducer of modern architecture in Brazil) will lead a small group that will develop scientific activities, studying the ethnological, psychological and artistic aspects of the tribes visited.”

5 CARVALHO, Flávio de. “Grande aventura nos confins da Amazônia”. In: *Diário de S. Paulo*, São Paulo, Aug 28, 1958, p. 9, 1st Section.

6 ESTEVES, Norberto. “Meses de solidão transformam a ‘deusa branca’ numa feral!”. In: *Última Hora*, Dec 19, 1958. Esteves’ articles were published in a special tabloid-size section and included in the second edition of *Última Hora* between December 1, 1958, and January 8, 1959.

7 I elaborate on this subject in the chapter “A Amazônia: dos viajantes aos modernistas” of the study “A Amazônia de Maria Martins”, still unpublished.

8 CARVAJAL, Frei Gaspar de. *Descubrimiento del río de las Amazonas: Relación de Fray Gaspar de Carvajal expoliada de la obra de José Toribio Medina, edición de Sevilla, 1894, por Juan B. Bueno Medina*. Bogotá: Prensas de la Biblioteca Nacional, 1942, p. 13.

9 MORAIS, Raimundo. *Na planície amazônica*. Brasília: Senado Federal, 2000, p. 136.

10 “Percorrerá regiões desconhecidas visitando afluentes do Rio Negro”, op. cit.

11 Probably the Nukini tribe – observation made by Coutinho.

12 COUTINHO Jr., Walter Alves. *Branços e barbudos na Amazônia*. Brasília: UNB, 1993, p. 299.

13 J. Toledo, *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, op. cit., p. 564. LEITE, Rui Moreira also mentions the development of this new outfit in his doctoral thesis “Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação”. Doctoral Thesis. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1994, p. 119). As for the cinematographic equipment, according to J. Toledo, Flávio bought cutting-edge equipment for filming in 16 mm, among which were two Paillard-Bolex cameras and 11 objective lenses (*Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, op. cit., p. 559).

14 J. Toledo tells that Eva should be the white goddess, but *Diário de S. Paulo* informs that the white goddess was Olga (see TOLEDO, J., *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, op. cit., p. 566; “Percorrerá Regiões Desconhecidas Visitando Afluentes do Rio Negro” cit.).

- 15 CARVALHO, Flávio de. "Na fronteira do perigo", unpublished typewritten text, CEDAE collection, UNICAMP.
- 16 "Percorrerá regiões desconhecidas visitando afluentes do Rio Negro" op. cit.; TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, op. cit., p. 564. Toledo tells that Flávio de Carvalho would be taking 15,000 feet of colour film stock, 6,000 in black and white; photographic cameras, a typewriter, radio-telephones, drawing and painting supplies and a small pharmacy.
- 17 CARVALHO, Flávio de. "Grande aventura nos confins da Amazônia". In: *Diário de S. Paulo*, São Paulo, Aug 28, 1958, p. 9, 1st Section.
- 18 CARVALHO, Flávio de. "Grande aventura nos confins da Amazônia", op. cit. In an interview to *Diário de S. Paulo* on May 1, 1958, Flávio had already affirmed: "There is another novel aspect in our expedition that has not yet been discussed. For the first time in human history, fireworks will be used as a psychological weapon against the savage Indians. It will be a true innovation in the 'warrior art' to those who are accustomed to warfare only with bows and arrows. We will carry three types of rockets. One of them will be the 'Espútnique' [Sputnik], which rises 400 metres into the air. Have you ever imagined, in the Amazonian expanse, the spectacle of colourful fireworks seen by a savage...?"
- 19 CARVALHO, Flávio de. "Grande aventura nos confins da Amazônia", op. cit.
- 20 Idem.
- 21 "Percorrerá regiões desconhecidas visitando afluentes do Rio Negro", op. cit.
- 22 CARVALHO, Flávio de. "Conquistadores Sedentos de Lucros Levaram Moléstias para a Amazônia," *Diário de S. Paulo*, Oct 7, 1958, p. 6, 1st Section.
- 23 Idem.
- 24 Idem.
- 25 Flávio de Carvalho, "Na Fronteira do Perigo," p. 2, unpublished typewritten text, CEDAE collection, UNICAMP.
- 26 CARVALHO, Flávio de. "Conquistadores sedentos de lucros levaram moléstias para a Amazônia", op. cit.
- 27 ESTEVES, Norberto. "Ouvindo o missionário, Flávio sonhava com mais um filme seu". In: *Última Hora*, São Paulo, Jan 7, 1958, p. 5.
- 28 Idem. Esteves also says: "The first day of October was already over and nothing useful had been done by the 'man of experiments.' He imagined fantastic scenes!!! Scenes that would deal a blow on all that the world's cinematography has ever done... Scenes that the world would watch agape: the 'abduction of Umbelina,' the 'escape from the hut,' the shamans and other great momentos of the seventh art, that Flávio de Carvalho's supra-real imagination could conceive. No to mention, of course, the height of 'suspense' that would make Hitchcock [sic] cry in disappointment for his meagre achievements so far: the fabulous and grandiose 'Vine Scene,' which Flávio did not start to shoot only because he could not find the appropriate 'décor' in the jungles surrounding the great open field."
- 29 Flávio de Carvalho's account reproduced by TOLEDO, J., *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, op. cit., p. 577.
- 30 Flávio de Carvalho's account, op. cit., p. 577.
- 31 Idem.
- 32 Ibidem, p. 579.
- 33 Ibidem, p. 581.
- 34 Ibidem, pp. 582-83.
- 35 Ibidem, p. 578.
- 36 Telegram sent by Tubal Fialho Vianna, undated, SPI collection, Museu do Índio.
- 37 Flávio de Carvalho had contributed with a series of donations.
- 38 Tubal Vianna's defence, *Relatório Figueiredo*, vol. 23, pp. 4-6.
- 39 RENÉ, Gustavo. "Flávio de Carvalho realiza sua Experiência n° 4". In: *Revista do Globo*, Porto Alegre, Sep 20, 1958; LINGUANOTTO, Daniel. "Falhou a Experiência nº 4 por causa da deusa branca". In: *Manchete*, Rio de Janeiro, Dec 20, 1958.
- 40 I did not yet find any mention by Flávio de Carvalho himself to this incursion through the Amazon rainforest as *Experiência nº 4* [Experiment n. 4].
- 41 I discuss this experiment in more detail in the essay "Vacina antropofágica". In: CASTRO ROCHA, João César de, e RUFFINELLI, Jorge (ed.). *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena*, São Paulo: É Realizações, 2011, pp. 601-10.
- 42 CARVALHO, Flávio de. *A origem animal de Deus*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, p. 55.
- 43 CARVALHO, Flávio de. "Flávio de Carvalho por ele mesmo". In: *Flávio de Carvalho*. São Paulo: MAM, 2010, p. 44.
- 44 CARVALHO, Flávio de. "Motim na Amazônia", unpublished typewritten text, CEDAE collection, UNICAMP.
- 45 CARVALHO, Flávio de. "Flávio de Carvalho por ele mesmo", op. cit., p. 46.
- 46 TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*, op. cit., p. 463.
- 47 Published in *Diário de S. Paulo*, Sep 24, 1936.
- 48 CARVALHO, Flávio de. "A única arte que presta é a arte anormal". In: *Flávio de Carvalho: 100 Anos de um Revolucionário Romântico*, Rio de Janeiro: CCB, 1999, p. 72.
- 49 CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*, São Paulo: Antiqua, 2005, pp. 61-2; CARVALHO, Flávio de. "Ciência e Lirismo". In: *Diário de S. Paulo*, Sep 10, 1935 [interview with Roger Callois]; TOLEDO, J., Flávio de Carvalho: o comedor de emoções, op. cit., p. 756.
- 50 FREITAS, Valeska. "Flávio de Carvalho, leitor dos 'gráficos da cultura'". In: MATTAR, Denise (ed.), *Flávio de Carvalho: 100 Anos de um Revolucionário Romântico*, op. cit., p. 62.
- 51 CARVALHO, Flávio de; BRETON, André. "Surrealismo: entrevistando André Breton". In: *Cultura*, a. I, n. 5, São Paulo, Feb-Mar 1939, p. 9.
- 52 CLIFFORD, James. "On Ethnographic Surrealism". In: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 2002.
- 53 Ibidem, p. 118.
- 54 Ibidem, p. 120.
- 55 Ibidem, p. 120.
- 56 FOSTER, Hal. "The Artist as Ethnographer". In: *The Return of the Real*, Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1996, pp. 175 and 180-203 respectively.
- 57 CLIFFORD, James. "On Ethnographic Surrealism", op. cit., p. 129.
- 58 Ibidem, p. 130.
- 59 Ibidem, p. 130.
- 60 Ibidem, p. 131.
- 61 Ibidem, p. 147.
- 62 ANDRADE, Oswald de. "A marcha das utopias". In: *Utopia antropofágica*, São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 163.

63 Flávio de Carvalho stated at a conference at USP's Architecture and Urbanism College, in 1963: "They say there are no cannibals in the upper Amazon region, but there are cannibals, and we have had contact with several tribes that practice cannibalism in the upper Amazon. The Shiriana people are one of them. The Waimiri of our previous contact are also cannibals" ("Flávio de Carvalho por Ele Mesmo" *cit.*, p. 43).

64 CARVALHO, Flávio de. "Na fronteira com o perigo," unpublished typewritten text, CEDAE collection, UNICAMP.

A MEDIA ARTIST SEEKING "EMOTIONAL IMPACT ON THE BRAZILIAN NATION"

Ana Maria Maia

Among illustrations, anonymous texts, classified ads, letters to the reader and signed articles, Flávio de Carvalho featured in the Brazilian press promoting avant-garde ideas and eliciting reactions from audiences since the turn of the 1930s. Between 1955 and 1956, he embarked on one of his most systematic forays into the press, in which he articulated his architect's drawing board and the writing of a newspaper column, "Casa, Homem, Paisagem" [House, Man, Landscape], in the newspaper *Diário de S. Paulo*. In a series of texts and illustrations, the artist, architect and cultural operator, designed ways for a modern city that would culminate in his *Experiência Nº 3* [Experiment Nº. 3].

While, in these initiatives dating back to the first half of the twentieth century, newspapers and magazines and soon television were all tested as part of the public sphere, there were numerous efforts towards the cosmopolitanization of the main cities of Brazil. The real estate race to inaugurate Brasília, the new capital city, ratified throughout the country the developmentalist march of the "50 years in 5."¹¹ The goal was not only to modernize the urban space and lifestyle, but mainly to educate the population to keep up with the changes.

On September 18, 1950, the country's first television station, TV Tupi Difusora, was inaugurated in São Paulo.² Not surprisingly, Assis Chateaubriand, the patron of this venture and an industrialist who owned the media conglomerate *Diários Associados*, also commissioned the foundation of the São Paulo Museum of Art (MASP) in 1947. With the Modern Art Museums of Rio de Janeiro and São Paulo (MAM), opened in 1948, once again by private patrons,³ and the Art Department of the Municipal Library of São Paulo (1945), MASP adhered to

the art-collection-and-exhibition modern paradigms after consulting with the couple Pietro and Lina Bo Bardi. In addition, the museum devoted itself to organising an educational programme of courses and "didactic exhibitions."

These events, as well as the creation of the São Paulo International Art Biennial in 1951,⁴ constituted the urgency that the art circuit shared with the press at that moment: an urgency to reach (and to some extent control) the masses. On the institutional scale, there was an anxiety to accelerate the pace of development and bring Brazil up to a level closer to the world powers, Europe and the United States. This march, according to critic Mário Pedrosa, would have "doomed [the country] to modernity,"⁵ that is, guaranteed modernization, even if disregarding popular participation. On the scale of individuals or groups of artists, symptoms or oppositions to the institutional model emerged. Taking advantage of their loopholes and risking misunderstanding, these specific initiatives circumscribed the modern – in its chronological threshold with the contemporary – in a problematic not only aesthetic, but also ethical and political. Not only in museums and galleries, but, of course, also in the mass media.

Upon returning from his studies in England, shortly after the Modern Art Week of 1922 in São Paulo, Flávio de Carvalho sought employment and a network of interlocutors. Trained in architecture and taking advantage of the prestige of his aristocratic family, he was soon employed by traditional firms, such as Barros Oliva and Ramos de Azevedo.⁶ The only four years of his formal career as an architect were short but he had many quarrels with his colleagues. There were conflicts between the goals of an untimely researcher – interested in the relationship between the social space and other disciplines, such as ethnology, crowd psychology, theatre and fashion – and the pillars of a constructive knowledge still academic, but which would result, already in the 1940s, in the Brazil Builds generation,⁷ the dominant strand of modern architecture in Brazil.

Stigmatised and still isolated – in a city that still had not absorbed the restricted actions of the Modern Week, so it remained conservative and provincial –, Flávio approached newsrooms that brought together avant-garde intellectuals, such as critics Luís Martins and Geraldo Ferraz and writers and artists linked to the modernist movement, such as Oswald de Andrade, Mário de Andrade and Di Cavalcanti. In 1928, the latter invited him to illustrate theatre and ballet performances for *Diário da Noite*. His drawings of dancers such as Chinita Ullman, Carleto, Loífe Fuller and Josephine Baker contributed to the development of the Expressionist trend⁸ in his visual works. In addition, the work environment of *Diário* led to some of his main partnerships (like Di Cavalcanti, with whom he kept, from 1932 to 1934, the Club of Modern Artists – CAM)⁹ and the perception that the press could continue being a place for his work, a field of experimentation with texts, graphic works and performance and, above all, an "arena for public action."¹⁰

During the 1930s and 1950s, alongside his participation in art exhibitions and architectural contests, as well as his activity as a cultural operator at CAM and in the May Salons [Salões de Maio] (1937–1939),¹¹ Flávio maintained his uncomfortable presence in the city's affairs with several publications in newspapers and magazines. He submitted articles and followed the repercussion of his proposals through readers' letters sections;¹² created pseudonyms to talk about himself;¹³ published objective but also anecdotal and poetic classified ads. He became a recurring character in social columns, being mythified, polemicalised and even ridiculed by several journalists, but always in the news.

The artist, a forerunner of contemporary practices such as performance art by realising his series of *Experiments* (with three editions: 1931, 1956 and 1958), fostered what critic Rui Moreira Leite called "interactive situations," in which he "negotiated the course of events in real time."¹⁴

The press, like the streets, was attentive to these situations, in which the artist could meet and also confront the crowd, becoming an engine of alterity, being a “social reagent,”¹⁵ as Flávio himself defined it.

In 1955, São Paulo’s cultural scene had already been boosted by three editions of the International Art Biennial, the activities of the modern art museum, of Teatro Brasileiro de Comédia (1948), of the film studio Companhia Cinematográfica Vera (1949), of Teatro de Arena (1953),¹⁶ besides TV Tupi’s broadcasts. Having accumulated rejections of architectural projects in contests and postulating an increasingly fierce opposition to abstractionism in art and to modern functionalism in architecture, Flávio began writing a column in *Diário de S. Paulo*, “Casa, Homem, Paisagem” [House, Man, Landscape], published almost every day in the first section of the newspaper.

The column resembled the news coverage of subjects related to urbanism and to the demographic growth of the city, but Eduardo Kac defends its singularity.

The key difference is that while news coverage represents the initiative of reporters to interpret second-hand facts according to the editorial line of the organisations for which they work, Flávio de Carvalho made artistic and authorial interventions planned to disseminate his avant-garde vision among the general public. His media work did not report external facts; it was the fact itself, originating meanings.¹⁷

“House, Man, Landscape” was formed by texts and, in some cases, illustrations based on which the author designed ways toward a utopian city. In little more than twenty editions, published between December 22, 1955, and March 4, 1956, Flávio demonstrated the bases of his divergence from a kind of architecture and urbanism that restricted the technical knowledge of design and planning. He mixed proposals such as a road rearrangement in which he

defended the underground as an “economical solution” and speed as a condition “imposed by the desire of the new man,”¹⁸ with readings that fell within visual communication, anthropology and biology arguments.

In the defence of a “telluric duty,”¹⁹ already present in the thesis about *The Nude Man’s City* [*A cidade do homem nu*] (1930), he pondered the symbolic and ancestral dimensions that characterise the human habitat. In this sense, he argued in his February 4 column that “the house is identified with the mother’s womb and, even more so, with a divine womb when we talk about a tree.”²⁰ On February 26, he wrote that “the tendencies of living beings become a consequence of the landscape and of the vegetation at first through intestinal ties – later, in the course of rudimentary mental appreciation, the first affective bonds are formed.”²¹

These passages exemplify the transdisciplinary nature of the proposals of Flávio de Carvalho, who saw in the column a space for the daily dissemination of his “total art” and of his expressionist humanism, focused on an “intensification of ways of life.”²² The column became the channel for circulation of an idea of anthropomorphic and laboratory city, originating from the experiences of curious individuals, free from sociocultural taboos. The March 4 issue, “A grande imaginação do limite vagando pela rua” [The Great Imagination of the Limit Wandering the Street], explored the theme of clothing, which Flávio believed to be a key element of modernisation, even before architecture and urbanism. With this article, another column, entitled “A moda e o novo homem” [Fashion and the New Man], was born within the column “Casa, Homem, Paisagem” [House, Man, Landscape].

In about 40 texts, published up until November 1956, the artist-architect presented his studies and ideas on fashion as a structure responsible for a “process of [historical] suggestibility” that “prognoses catastrophic social events, beneficial or not, with the intention of ensuring the survival

of man.”²³ On July 24, the artist turned away from the repertoire he had been accumulating and focused on a theory of fashion, presenting a practical proposition, a summer outfit for the man from the tropics. Rejecting the “trousers, waistcoat and jacket” scheme from the seventeenth-century that persisted in the city, he designed a men’s outfit comprising a skirt, fishnets and a windbreaker with vibrant colours and a wire arming to prevent contact between the fabric and the skin, allowing ventilation and cooling one’s body.²⁴

The novelty was already having repercussions in the city, but Flávio wanted to promote it even more, so it would perhaps even come to be adopted. Thus, on October 18, 1956, he himself wore the outfit – nicknamed *New Look*, in reference to Christian Dior’s fashion collection²⁵ – and walked through the streets of downtown São Paulo. On the way, he visited the Diários Associados building on Sete de Abril street, and stood on a table for journalists to photograph and interview him. The result was a vast coverage of the case. His *Experiência nº 3* featured in newspapers all over Brazil, the two main magazines in circulation at the time, *Manchete* and *O Cruzeiro*, as well as publications in Argentina, Italy and the United States, including *Time Life* magazine.²⁶ The artist-architect collected all these press clippings and, in a lecture on the subject in 1963, affirmed that the material attested to “the emotional impact that [the outfit] had on the Brazilian nation.”²⁷

After a trip to Italy, Flávio made a second appearance in the press wearing his *New Look*. In January 1957 he participated in a television programme on TV Record recorded live in his studio, presented by actors Paulo Autran and Tônia Carrero. Remembering these events, biographer J. Toledo emphasised that the artist “skillfully used printed media and the novelty of television to promote his inventiveness and ideas, becoming the only intellectual of his time to do so with such mastery and fuss.”²⁸

This pioneering spirit asserted itself as a legacy over the decades. The “electronic performance,”²⁹ made more than ten years before the first Brazilian video art works were created, was regarded by Kac as “one of the first manifestations of avant-garde art in the context of television and video.”³⁰ Internationally, it was preceded only by *Spatialist Television*, Lucio Fontana’s experiment broadcast in Italy in 1952.

Flávio developed, especially between the late 1920s and the 1960s, a free and broad access to the Brazilian press, supported by the friendships he cultivated with critics, journalists and owners of mass communication outlets, such as Assis Chateaubriand. The media success of *Experiência nº 3* generated an expectation for news stories that the artist-architect would take advantage of as a demand two years later, in 1958. When he began planning his trip to the Amazon to find the Shiriana tribe and make the film about goddess Umbelina Valéria, Flávio sold news stories about the journey before hand and thus helped pay for it. Thus, his reports about the mission, and even the arguments among the team members that motivated its cancellation, spread through news pages such as *Diário da Noite*, *Folha da Manhã*, *O Globo*, *Jornal da Bahia*,³¹ and *Time magazine*,³² among others. Without the results he initially expected, *Experiência nº 4* spawned an original use of mass communication once again in Flávio’s work.

1 Slogan of the government of Juscelino Kubitschek, president of Brazil from 1956 to 1961, aiming at the quick development of some productive sectors of the country. In only five years, in addition to building Brasília, he developed works to improve energy, transportation, food, basic industry and education. The so-called "Plan of Goals" embedded in the populist slogan "50 years in 5" the ambition to bring an end to underdevelopment in the country still during his term.

2 RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROSO, Marco. *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 17.

3 Francisco Ciccillo Matarazzo in São Paulo and a group presided over by Raymundo Ottoni de Castro Maia in Rio de Janeiro.

4 Created as part of MAM's programme, the event was initially called Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo [Biennial of the São Paulo Museum of Modern Art]. And so it was called until 1963, when Ciccillo Matarazzo, patron and collector of the institution, no longer wanted to maintain the museum and donated its collection to the University of São Paulo, originating the Museum of Contemporary Art (MAC). From then on, the biennial event was organised autonomously by the São Paulo Biennial Foundation. (See CHAIMOVICH, Felipe. "O museu nômade" in FABRIS, Annateresa; CHAIMOVICH, Felipe; LAGNADO, Lisette; OSORIO, Luiz Camillo (ed.), op. cit., pp. 55–62)

5 At the opening of the Extraordinary Congress of Art Critics that Mário Pedrosa organised in 1959 about the construction of the new Brazilian capital, he affirmed that "Brasília is not simply an artifice foreign to the history of the country," "it is a decisive step of this history" –, towards the central assertion, copiously replayed by historiography: "our past is not fatal, because we remake it every day. And it barely governs our fate. We are, due to the very fatality

of our formation, doomed to modernity." (See PEDROSA, Mário. In: "Cidade Nova: síntese das artes". *Congresso Internacional de Críticos de Arte*. LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (org.). Rio de Janeiro: Docomomo, 2009, p. 29).

6 Flávio de Carvalho worked in the Barros de Oliva office from 1922 to 1925, and in the Ramos de Azevedo office from 1925 to 1927.

7 *Brazil Builds: Architecture new and old* is a 1942 project, formed by an exhibition and a book, curated by Philip Goodwin, at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. In order to promote Brazilian architectural production, especially those projects that emerged in the country after the conception and beginning of the construction of the Ministry of Education and Health (1936-1945) in Rio de Janeiro, the exhibition brought together works by Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, Rino Levi and Vilanova Artigas, among others. After New York, *Brazil Builds* was exhibited, between 1943 and 1945, in London and many cities in North America and Brazil.

8 Luiz Carlos Daher, in his dissertation on the expressionist aspects of Flávio de Carvalho's visual and architectural works, argues that in the drawings of dances the artist conceived dance at one and the same time as "synthesis" and "stylisation", representation and denaturation of the vital movement. (See DAHER, Luiz Carlos. "Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo". Master's dissertation. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1982, p. 130.)

9 In addition to Flávio and Di, Antonio Gomide and Carlos Prado were also responsible for CAM. (See TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. Campinas: Brasiliense and Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 131).

10 LEITE, Rui Moreira. "Flávio de Carvalho: media artist avant la lettre". In: KAC, Eduardo. *A radical intervention: the Brazilian contribution to the International Electronic Art Movement*, special project of *Leonardo On-Line* journal, Vol. 37, Nº. 2, 2004. Available at: <<http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/MoreiraLeite/moreiraleite.html>>. Retrieved July 1, 2015.

11 The May Salons were still idealised by Quintino da Silva and a commission formed by Geraldo Ferraz, Paulo de Magalhães, Irene Bojano and Madeleine Roux. (See LEITE, Rui Moreira. "Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação". PhD thesis. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994, p. 76.)

12 The artist collected these letters in a scrapbook that is now part of the research fund dedicated to his work, at the State University of Campinas.

13 In 1928, while participating in the contest for the project of the Government Palace of São Paulo, in which all contestants used pseudonyms, Flávio de Carvalho wrote for the newspaper *Diário da Noite* pretending to be a reader who wanted to publish his impressions about the projects. That was a way for the artist-architect to be a judge of his own cause. The invented reader claimed to be an engineer who attested to the quality of *Eficácia*, a proposal submitted by Flávio de Carvalho (See LEITE, Rui Moreira, op. cit., 2004, p. 2).

14 LEITE, Rui Moreira, op. cit., 2004, p. 4.

15 In the book *Experiência nº 2*, written in 1931 to narrate the episode in which Flávio de Carvalho walked in a religious procession in the opposite direction of the believers, the artist affirms that his goal was: "to unveil the soul of the believers by means of any reagent that allowed me to study their reaction in their faces, gestures, steps, looks, to feel the pulse of the

environment, to psychically touch the tempestuous emotion of the collective soul, to perceive the flow of this emotion, to cause revolt in order to see something of the unconscious." (CARVALHO, Flávio de. *Experiência nº 2: uma possível teoria e uma experiência: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001, p. 16.)

16 Teatro Oficina, directed by José Celso Martinez Correia, was born only in 1958, at the XI de Agosto Academic Centre, at Largo São Francisco, with the intention of creating a new form of theatre, critical of the increasingly bourgeois values of Teatro Brasileiro de Comédia [Brazilian Theatre of Comedy] and of the nationalism of Teatro de Arena. (See *Enciclopédia Itaú Cultural*. Available at: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina>>. Retrieved July 1, 2015.)

17 KAC, Eduardo. In: LEITE, Rui Moreira, op. cit., 2004, p. 5.

18 CARVALHO, Flávio de. "As cidades no amanhecer do século e o novo homem". *Diário de S. Paulo*, "Casa, homem, paisagem", Dec 25, 1955.

19 Flávio wrote five texts related to the theme "the telluric duty of man."

20 CARVALHO, Flávio de. "A paisagem sorridente e a floresta – a descida da árvore – origens do direito de propriedade". *Diário de S. Paulo*, "Casa, homem, paisagem", Feb 5, 1956.

21 CARVALHO, Flávio de. "XI – A paisagem sorridente e a consequência, o homem – a paisagem post-modern e o homem em voo". *Diário de S. Paulo*, "Casa, homem, paisagem", Feb 26, 1956.

22 At the conference "A cidade do homem nu" [The Nude Man's City], presented at the Fifth Pan-American Congress of Architecture in July 1930, Flávio defended the long term development plan for a city-laboratory, where man would "intensify" his experiences guided

by a single institution, the “research centre” (See CARVALHO, Flávio de. “Uma tese curiosa”. In: MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato (eds.). *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2015, pp. 32–41).

23 CARVALHO, Flávio de. “Autor aponta”. In Cohn, Sergio; Pimenta, Heyk (eds.). *A moda e novo homem*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2010, p. 13.

24 CARVALHO, Flávio de. “Nova moda para o novo homem - moda de verão para a cidade”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, June 24, 1956.

25 Christian Dior’s *New Look* was launched in 1947. It is characterised by a skirt falling below mid-calf length and a wasp-waisted suit. It was seen as a revolution in postwar women’s attire.

26 According to biographer J. Toledo, “there were news trucks from the incipient television, cinema, radio and almost all powerful newspapers of the capital, from Rio and even some correspondents from the United States (*Time Life*), Argentina and Italy, who waited impatiently for the imponderable parade that was to happen in the conservative ‘bandeirante capital.’ (See TOLEDO, J., 1994, p. 561)

27 LEITE, Rui Moreira, op. cit., 2004, p. 3. Flávio wanted to edit a book about the subject, but he passed away before having done so. The Azougue publishing company compiled the texts of the column “A moda e o novo homem” [Fashion and the New Man] in 2010.

28 TOLEDO, J. 1994, p. 517.

29 KAC, Eduardo. In: LEITE, Rui Moreira, op. cit., 2004, p. 5.

30 Idem. There is no video recording of the action because in 1956 the Tupi television station still did not use videotape equipment to record live broadcasts. Although that year the technology had already been introduced in Brazil

in TV Continental station, in Rio de Janeiro, it was only used by TV Tupi, in São Paulo, in 1959.

31 The newspaper *Diário da Noite* published news stories such as “Flávio de Carvalho gives up his petticoat and travels to the Rio Negro region to film the indians” (March 4, 1958) and “Flávio de Carvalho looks for a blonde to star in ‘Deusa Umbelina’” (April 28, 1958); *Diário de Notícias* published “Flávio de Carvalho: returns from the indians” (November 19, 1958); in *Folha da Manhã*, “The Amazon region is no ‘green hell’; the only beasts I saw there are from the city” (December 5, 1958); O Globo published “He was looking for blond indians but only found the Shiriana” (November 24, 1958); *Jornal da Bahia* reported “Flávio de Carvalho returns from his adventures with the Shiriana indians.” The number of articles about that trip is huge and quite diverse. The Flávio de Carvalho fund, which has a newspaper collection on the artist, keeps around 70 items related to the subject. (Toledo, J., 1994, p. 594).

32 On November 22, 1958, the Latin American edition of *Time* magazine described the trip and published a short biography of Flávio de Carvalho in the text “Playboy at Work” (See Idem).

NEMUS OR SOME NOTES ON THE GENEALOGY OF ART
Larissa Costa da Mata

From an examination of the Teutonic words for ‘temple’ Grimm has made it probable that amongst the Germans the oldest sanctuaries were natural woods. However this may be, tree-worship is well attested for all the great European families of the Aryan stock. Amongst the Celts the oak-worship of the Druids is familiar to every one, and their old word for a sanctuary seems to be identical in origin and meaning with the Latin nemus, a grove or woodland glade, which still survives in the name of Nemi. Sacred groves were common among the ancient Germans, and tree-worship is hardly extinct amongst their descendants at the present day. (Sir James Frazer, The Golden Bough).

As we know, the metaphor of plants is extremely rich, as we can see from its developments in aesthetics, in anthropological and historical studies and in philosophy. There are, for example, the photographs of flowers by Karl Blossfeldt, that so fascinated Georges Bataille, thanks to the power of Blossfeldt’s images in removing the symbolic character of the corollas of flowers – an element of purity – allowing something of the order of putrefaction and accident to emerge.¹ Or even the insects studied by Roger Caillois, practitioners of a mimicry that sometimes turned them into dry branches, grimly merging them into the landscape, sometimes denoting the terrifying face of a mask or of another animal.² Besides, it is worth mentioning Benin’s sculptures reproduced by Carl Einstein in the Documents magazine, some of which consist of “fetish-trees” represented in bronze as an indication of the sophistication of the sculptural methods employed by civilizations considered “primitive” by the Europeans.³ And also the African myths illustrated by Flávio de Carvalho in his unpublished book *O mecanismo da emoção amorosa* [The Mechanism of the Amorous Emotion], which refer to the tree as

a phallic symbol, worshiped as part of the cult of fertility.⁴

In 1890, Scottish anthropologist Sir James Frazer, from the English social school, published the first edition of his book *The Golden Bough*, formed by no less than twelve volumes discussing the rituals of celebration of Spring and plant gods (such as Dionysus and Persephone, among others) in many different cultures, whether in the African and Oceanic tribes or in Greco-Roman antiquity. The brief reflection in this text is based precisely on the aspects pointed out by his etymological investigation of the word *nemus*, which corresponds, as we saw in the epigraph, to a dubious meaning, between the forest, the clearing and the temple, making its residual sense of worship emerge in the origin of the image – a double of the word.

As is well known, Flávio de Carvalho was very knowledgeable about James Frazer,⁵ who was mentioned in his texts alongside Sigmund Freud, Bronislaw Malinowski and Leo Frobenius, among others, in order to reflect on his art within what he had called “psychoethnography”, a hybrid science that sought to expose the wounds of the human psyche and carry out an investigation of aesthetics, adopting the discoveries of psychoanalysis as a method.⁶ Traces of this disciplinary hybridism can be found in all of his writings since the 1930s, such as *O Mecanismo da emoção amorosa* [The Mechanism of Amorous Emotion] to the 1950s, like the series *A moda e o novo homem* [Fashion and the new man] (1956)⁷ and *Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido* [The Cats of Rome / Notes for the reconstruction of a lost world] (1957-1958).⁸ His proximity with the English social school of anthropology enabled him to have a freer and more unruly interpretation of art, since he devoted himself to carrying out an imaginative and poetic form of ethnology, contributing to the magical association of ideas from the cultures studied by Frazer.

In his unpublished book *O mecanismo da emoção amorosa*

[The Mechanism of the Amorous Emotion], originally about the conference presented in Prague at the International Congress of Psychotechnique in 1934, Carvalho finds in the legends gathered by Leo Frobenius during his African expedition,⁹ like that of Omoroca or the “woman-origin”, and in ritual ceremonies, the representation of the tree as a symbol of virility, as opposed to uterine metaphors – that of the lake – and of the vagina. This is because, for the author, history is marked by moments of struggle between disparate elements, the male and female powers, one of which would predominate at different moments in history.

Between 1957 and 1958, in the lost world series, published in *Diário de S. Paulo*, the artist reversed the logic that the forest could be considered a prefiguration of origin – existing, for example, in the literature of Brazilian modernism and in the philosophy of Hermann von Keyserling – proposing the present and the city of Rome as departing points for his reflection on aesthetics. Not accidentally, as the title of the first part of the series indicates, it began to be conceived when the Brazilian artist travelled to Rome in 1956 to parade wearing his Summer outfit for men, the *New Look*, and for an exhibition of his paintings at Galeria L’Obelisco.¹⁰ As we see in this series, for Carvalho, aesthetics was an opening at the order of the visible and of a construct of archaic sensations, memories and symptoms of the species that reveals itself in artistic forms, in behaviours and gestures of humans and sculptures.

The forest of the lost world translates into the ancient *time* of birth of the worship of trees and heroes, but also in the instance in which living plant forms branched out and became temples, made up of tree trunks, that reappear in cities with the telluric appeal of the aesthetics of the Gothic and the Baroque styles. In “A Floresta e o Gótico” [The Forest and the Gothic],¹¹ the eighth text of the series, Carvalho defines the Gothic as a “phylogenetic reversion of the old forest sanctuaries”. For him, this period of art is the

one that best “represents the fusion between plant and animal life forms of the forest”, while the Baroque becomes a form of expression typical of cities, that is, of the author’s time. The Gothic also refers to the many examples of fertility ceremonies brought by anthropology and to spring celebrations, like the staging of the meeting of Dionysus, the first hero and the first actor – with the nymph Ariadne.

[...] *The strange plant forms inhabited by wonderful monsters, legendary beings and an enchanted world, were memories of a time in which the worship was practiced in the forest among the howls of beasts and the song of birds, to the sound of monotonous hymns and cries of hysteria, at the fecundating festivals of spring and summer and during the worship of the Queen who lay on the altar, giving herself to the hero, before the enchanted looks of spectators, to magically ensure the fertility of the earth and continuity of the species. Eventually the hero became the shaman himself.*¹²

Therefore, for Flávio de Carvalho, the clearing is a place for the emergence of several forms of art: architecture, the staging of tragic theatre and poetry. Referring to a ritual that would seem devoid of meaning in the present, the clearing assumes many different constitutions like pictures, the museum and the stage, heralding the beginning of art without divinity. In “As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra” [The open wounds of archaeology. The European wants war], another text of the series, we see that the war impulse that moved the old continent would be transmuted into the lacerated images of the body of Christ by art, signs of an impulse founded on history, also expressed in the advent of empires such as the Roman empire and totalitarian States.¹³

In 1946, Martin Heidegger anticipated some of Flávio de Carvalho’s conclusions in his text “What Are Poets For?” written on the occasion of the twentieth anniversary of Rainer

Maria Rilke’s death. It is worth mentioning that in the belligerent context of World War II, Heidegger saw man as a subject destined to the word and open to the advent of his own death, while technology had deprived the world of its sacred character. Then, according to Félix Duque (2006), Heidegger saw a resemblance between penury and need, since both constitute the subject as lack and as truth.¹⁴ For the German philosopher, penury was the very inability to understand the absence of God as lack, so that the mark of the sacred, turned unrecognisable by terror, could only be pursued by poets.

Literary creation and aesthetics, as Heidegger demonstrates, are situated in this crevice between heaven and earth or in the hollow bosom of space itself. This hiatus is the *place* and the moment in which the being is created with the extinction of its authority when and where his thought is transformed into poetry. “The poet thinks into the place that is determined from that illumination of being which has been stamped as the realm in which Western metaphysics is fulfilled.”¹⁵ Thus, it would no longer be possible to determine *a priori* criteria for the creation and evaluation of works of art, conditions that would find justification in a flattened structure of time and History. Therefore, the Heideggerian clearing would provide an open perspective to the future.¹⁶

However, the art that was born without its own soil with the withdrawal of the (divine) foundation, does not do it without regretting loss, without seeking to reproduce the image of this theological essence. If, in fact, we verify the etymology of the word *nemus* (temple or clearing) proposed by Grimm, we will see that term certainly evokes a wide space, from where it should be possible to visualise the firmament, since it is destined to the worship of the gods. Besides, *temple*, “an open space marked out by the augur for the observation of the sky, consecrated place”, also derives from *temp*, “to stretch, strain, extend”, whence also the Lithuanian term *Tempiù, tempti,*

that is, “to stretch by drawing,” by strength.¹⁷ This second etymological suggestion could also be thought of as a form of deterritorialised knowledge, as were the lamb livers reproduced in Warburg’s *Atlas Mnemosyne*, which make us understand that *templum* is also a doorway to the future, a fragment of space and time simultaneously.¹⁸

Now, in proposing that the origin be manifested in the flow of the “primitive” nomad, Flávio de Carvalho reinforces, as Raúl Antelo points out in “Só Centros: Elipses” (2014), a post-autonomic perspective of modernity (and of modernisms), operating a displacement of the centres of the globe and of thought, which has as a consequence the mobilization of the periphery. This idea consists in reviewing a series of concepts favoured by the Brazilian modernists and by the modernist critics. In this sense, Antelo situates Flávio de Carvalho next to another nomad intellectual just like him, Clarice Lispector:

[...] *Where Clarice says mirror, one should read centre, head. Modernism thought its flow from the centre. It attributed to it consistency, dynamism, duration, autonomy. It gave it the name of a street, city, literature. The concepts of those who dominate, Benjamin used to say, have always been mirrors thanks to which the image of order was born. As we know, from the Cartesian cogito, a strong dualism is imposed on the romantic aesthetics: on the one hand, the soul, confused with thought; on the other, the body, which is pure movement. This kind of literature in search of souls to dissect, smash and catalog, is extremely common under literary autonomy.*¹⁹

This displacement of the centre also belongs to a subversion of the chronological order in the case of Flávio de Carvalho, so that the artist will understand the aesthetic emotion as a gap revealing a submerged layer of time, just as the primitive would dissociate itself, for him, from the notion of genesis.

The temple can therefore be expanded through a march, as the “primitive” of

Flávio de Carvalho would do in his faltering walk after abandoning the tree, his first abode. In fact, one of the few indigenous peoples mentioned in the “Notes for the reconstruction of a lost world”, the Abipones, is nomadic, as can be seen in *An Account of the Abipones, an Equestrian People of Paraguay* (1822), by Austrian missionary Martin Dobrizhoffer. Dobrizhoffer explains that the South American people that inhabited, among other places, the Chaco peninsula, was often persecuted by the Spaniards and therefore wandered extensively in all territories, whenever they had the opportunity to attack their enemies or to avoid them, crossing valleys and lakes, unstable surfaces, generally favourable to escape.²⁰

It should be pointed out that the organization around trees is not necessarily a characteristic of the forest, as it resists in cities, in States, as a way to celebrate the origin, inasmuch as – as psychoanalysis and philosophy attest – the tree harboured the spirit of the ancestors of the tribe and of the founders of empires such as the Roman. As such, it refers to the emergence of institutions (the Forum and the Law, the ground zero) and to the establishment of organs of power. Rising always toward the firmament, the tree seeks to reach the temple on the hilltop, so it becomes a synonym of mourning for the past, opposing the movement of the nomad which extends, in turn, towards territories with open borders without conforming to regulations. In this sense, for Gilles Deleuze and Félix Guattari (2005), the arborescent model, that of the State, contrasts with the rhizomatic one, belonging to the nomad who seeks, in a different way, to occupy a smooth space, that is, a territory that is not regulated by governmental institutions, by disciplines, by a fabricated homogeneity and by a centralised unit.²¹ Therefore, the arborescent model is based on hierarchies and family genealogies, which enroots Man to the ground and coincide with a nostalgia for origin.²²

In addition, it is no coincidence that the temples of Antiquity were built so as to integrate a view of the sky, the landscape and vegetation, like the Partenon and the Erecteion of Athens, both situated on hills, above the horizon. A similar architecture is manifested in museums, that emerge in the late 19th century following a structure similar to that of the temple, using the *mimesis* of divinity. Therefore, the authenticity of the work of art and its revelation of a transient truth is due to what it shares with the temple: the power to make a god known and of not reflecting an event, a model, but of being *the expression of a vision of the invisible*:

Standing there, the temple first gives to things their look, and to men their outlook on themselves. This view remains open as long as the work is a work, as long as the god has not fled from it. So it is, too, with the sculpture of the god which the victor of the athletic games dedicates to him. The work is not a portrait intended to make it easier to recognize what the god looks like. It is, rather, a work which allows the god himself to presence and is, therefore, the god himself.²³

As Flávio de Carvalho reminds us, it is a consensus among art critics to recognise in the gothic a form of manifestation of transcendence in architecture, which can also be seen in temples and museums. Now, Flávio de Carvalho perceives and refuses the fact that one of the many possible alternatives for architecture to coexist with the landscape, on the one hand, and with paradise, on the other, is to reach almost insurmountable heights to get closer to the divine. However, his interpretation of these heights is that Gothic churches are extended in towers, seeking to expand into the smooth and unmeasurable space and thus transmute themselves into diverse shapes such as plants, like that of the tree in the forgotten history of the hero worship.²⁴

The clearing was the element found by Carvalho to affirm the predominance of the

imagination (rather than the visible) in art, concealed by the veil of dreams in the forest of the lost world, just as in his drawings the eyes of human figures are pierced and torn by lines of force. The clearing frees the work and the subject to interpretation, a notion that involves different possibilities of reading and reproduction of the gestures of others. Thus, the Brazilian artist finds, within the forest, the scenery and condition necessary for the emergence of fiction, art – dance, singing, drawing and theatre. The interpretation is thought by Flávio de Carvalho through the comprehensive notion of *simulation*, a characteristic that made up the poetic even before the distinction between sobbing and singing, between song and poetry:

The Hero was the animistic saviour of man and his worship took place in the forest, following the ancient connection between man and tree, the hysterical is the eternal actor that will show the world the importance of lies in the creation of Homo Socius, hysterical simulation became the most important feature of Theatre and found in the forest its shelter par excellence. A sleeping Man dreaming is the being in an ideal state of freedom through which all anguish can be overcome; it is the plant-man who contemplates his future. The forest already presented in itself the appropriate dramatic conditions for the dispersion of images (asyntaxia) found in the dream and in the conduct of the Hero. The play of light and shadow in semi-clarity, the nebula-like shape, were the appropriate conditions to hide shapes and simulate desires, and appropriate for the creation of agglutinations of tree-men, of plant-animals, found in primitive Man's dreams and thoughts, that merged with one another.²⁵

With sketches of different human types from the city and from the forest, Flávio de Carvalho refers to Keyserling's considerations about the people of the new world in *South American Meditations*, seeking to subject the development of man to the very transmutation of the landscape.

However, in a counter-revolutionary reading, he shows that the organic is always composed of inorganicity (and vice-versa), of a portion of the negative of itself. This negative element should not be understood only as an opposite of itself, but as a refusal to assume a single form, a power that results from the conflict between oppositions, as well as from another time that pulsates, hidden by its own appearance. For this reason, the forest and the city, the “transcendental” Gothic and the lustful Baroque, men and work, walk together and refuse to allow the stability of matter.

German art historian Carl Einstein had a lot in common with Flávio de Carvalho, namely an anarchist political leaning and an interest in African plastic language as a way to subvert the symbolic link between the sign and its meaning, the very thing Carl Einstein considered a “dictatorship of the visible” imposed on art. Moreover, like the Brazilian intellectual, Carl collected African myths and legends, many of which were taken from the work of Leo Frobenius, which, according Liliame Meffre, were inseparable from the interpretation of the plastic work in his writings.²⁶ Either in *Negerplastik* [Negro Sculpture] and in *African Sculpture*, or in a text published in *Documents*, a magazine he co-founded, Carl Einstein was interested in the magic potential of African aesthetics, which had emerged mainly from the need to worship the dead, who were evoked through statues, masks and through the notion of image-soul: “In African art, the notion of soul-shadow is very important. Perhaps there is a relation between the graphic style of this art and representation of the soul-shadow.”²⁷

In *Negerplastik* [Negro Sculpture], a study of African sculpture published in 1915, the German intellectual regards African sculptures as “images,” just like the art of the renaissance or religious art. When these sculptures are transposed from their environment (unknown to collectors, but evidenced by the ethnographic collections of museums), they become images of a nonexistent

god and therefore make evident the trace left by him. The reproductions of sculptures, such as arranged in *Negerplastik*, are devoid of accessories and displaced from the temple, but do not eliminate the transcendence supposed by the tribal religion to which they belong, for in them mythical reality surpasses the natural reality:

African art is above all determined by religion. Sculpted work is venerated as it was by the people of antiquity. The maker fashions his work as if it were the divine or its guardian, which is to say that from the very beginning he is situated at a distance from the work, which is a god or its container. His work is adoration at a distance, and so the work is a priori something autonomous, more powerful than its maker, particularly since he directs his entire intensity to the work and thus as the weaker being he sacrifices himself to it. This work must be described as religious service. The work is a deity, free and independent of everything else; both worker and worshipper are at an immeasurable distance from the work. The latter will never be mixed up with human events except as something powerful and distanced. The transcendence of the work is tied to and presupposed by the religious. It is created in adoration, in terror before God, a terror which is also its effect. The maker and the worshipper are a priori spiritual, which is essentially identical; the effect lies not in the art work but in the posited and undisputed godliness. The artist does not dare compete with God in striving for an effect, this is a sure given and predetermined. There is no point in striving to treat the art work as trying for an effect, since the idols are often worshipped in darkness.²⁸

When worship becomes the outstanding value, the artist ceases to be determinant in the execution of the work, because he only manifests a will that is not his own, but of a force that is immanent to him and shared with other beings; he is no less important than the figure of the spectator into which he may come to metamorphose himself.

The artist becomes, in this sense, a passive being, insofar as he is the one who opens the doors for the access of being, according to Martin Heidegger. Therefore, reproducing a transcendental will, in the case of primitive art, does not mean to merely appropriate the divine desire, or use it as truth – values that would imply the authority of the executor, a notion of authorship as *auctoritas* –, but to blur the first name of the author in favour of an absolute immanence. It is worth noting that Flávio de Carvalho was interested in the oak-worship of the Druids and of *oak nymphs* such as *Egeria*. In this way, he misrepresents his own surname (*carvalho* means oak, in Portuguese) and his family genealogy, turning his surname into something which ceases to be a property of himself and of his ancestors. He thus evokes the characteristic undecidability of the origin of the sign, in which the predominant meaning of the same sound, the same word, had not yet been chosen.

The forest becomes a manifestation of nihilism in philosophy, which, after the verification of the death of God and his oblivion by Carvalho, Einstein and Heidegger, allows the installation of men themselves in the notion of becoming. Carl Einstein would have evoked in his writings the “primitive” as a force capable of subverting the prevailing political and economic order, while he would think images through a notion of “absolute”, a concept inspired by Soviet politics, and through the need for a concrete individual experience. In turn, the Brazilian artist refutes the line of heredity and sacrifices the figure of the hero, so that sign and image open themselves to an art that finds in the body of man a way to preserve time and memory. This is because the language of art can have a distinct form, without sonority and without names, very similar to the language of gestures, in which the artist later became so intensely interested, as we can infer from his performances and experiments.

1 BATAILLE, Georges. “Le langage des fleurs”. In: *Documents*. Paris, N.º. 3, pp. 160–64, 1929.

2 CAILLOIS, Roger. *Méduse et cie*. Paris: Gallimard, 1960.

3 EINSTEIN, Carl. “Arbres-fétiches du Bénin (1929)”. In: _____. *Les arts de l’Afrique*. Presentation and translation by Liliane Meffre. Subtitles of works and notes by Jean-Louis Paudrat. Paris: Actes Sud, 2015, p. 279.

4 CARVALHO, Flávio de. *O mecanismo da emoção amorosa* (1934–52). Unpublished typewritten text.

5 Flávio de Carvalho became familiar with the short version of *The Golden Bough* (Frazer, James. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. London: Macmillan, 1933). In his library, located at CEDAE (Alexandre Eulálio Centre for Cultural Documentation), Unicamp, one can currently find this volume and a French translation of *Origins of Family and Clan* (FRAZER, James. *Les origines de la famille et du clan*. French translation by Jean de Pange. Paris: Paul Geuthner, 1922).

6 CARVALHO, Flávio de. “A única arte que presta é a anormal (1936)”. In: *Flávio de Carvalho. 100 anos de um revolucionário romântico*. Curated by Denise Mattar. Rio de Janeiro: CCBB/MAB-FAAP, 1999, pp. 71–3.

7 Originally published in *Diário de S. Paulo* and later collected by the Azougue publishing house. CARVALHO, Flávio de. *A moda e o novo homem*. Ed. Sergio Cohn and Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

8 The series, consisting of 65 texts, was initially entitled “Os gatos de Roma” [The cats of Rome] (from number I to XXIV) and, from XXIV, “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” [Notes for the reconstruction of a lost world] (until number LXV), published in *Diário*

de S. Paulo between January 6, 1957, and September 21, 1958.

9 The myths were transcribed from the special volume of the magazine *Cahiers d’Art* dedicated to Frobenius’s expedition: “L’Afrique par Leo Frobenius et Henri Beuil”. *Cahiers d’Art*, Paris, 5 année, n. 8-9, 1930.

10 STIGGER, Veronica. “Flávio de Carvalho: experiências romanas”. In: *Marcelina*. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 3, vol. 4 (1 sem. 2010). São Paulo: FASM, 2010, Pp. 109–28.

11 CARVALHO, Flávio de. “VIII - Os gatos de Roma. A floresta e o Gótico”. In: *Diário de S. Paulo*, São Paulo, Feb. 24, 1957.

12 Idem.

13 CARVALHO, Flávio de. “III – Os gatos de Roma. As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra”. In: *Diário de S. Paulo*, São Paulo, Jan. 20, 1957.

14 DUQUE, Félix. *El cofre de la nada. Deriva del nihilismo en la modernidad*. Madrid: Abada Editores, 2006.

15 HEIDEGGER, Martin. *Off the Beaten Track*. Translated by Julian Young and Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 203.

16 GROYS, Boris. *Introdução à antifilosofia*. Translated by Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Edipro, 2013.

17 KLEIN, Ernest. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language. Dealing with the Origin of Words and their Sense Development thus Illustrating the History of Civilization and Culture*. Amsterdam, London, New York: Elsevier Publishing Company, 1967 (V. II – L-Z), p. 1584.

18 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. Como llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo de Arte Contemporaneo Reina Sofia, 2010.

- 19 ANTELO, Raúl. "Só centros: elipses". *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*. Buenos Aires, year 1, Nº. 1, pp. 3–15, July 2014, p. 3.
- 20 DOBRIZHOFFER, Martin. *An Account of the Abipones, An Equestrian People of Paraguay*. London: John Murray, 1822. vol. II.
- 21 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Translated by Peter Pal Pelbart. São Paulo: 34, 2005, v. 5.
- 22 See German philosopher Hermann Graff Keyserling, for whom the genealogical tree represents the telluric force that binds man to the earth. There would also be a link between pure blood ties, the creation of new family ties (mixture) and the defence of territorial borders according to him in *South American Meditations* (KEYSERLING, Hermann Graf. *Meditaciones sudamericanas*. Translated by Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Espasa-Calpe, 1933).
- 23 HEIDEGGER, Martin. *Off the Beaten Track*. Translated by Julian Young and Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 21–2.
- 24 CARVALHO, Flávio de. "VIII - Os gatos de Roma. A floresta e o Gótico". In: *Diário de S. Paulo*, São Paulo, Feb. 24, 1957.
- 25 CARVALHO, Flávio de. "IX – Os gatos de Roma. A simulação, a floresta e o primeiro temperamento. A descida da árvore". *Diário de S. Paulo*, São Paulo, Mar. 3, 1957.
- 26 MEFFRE, Liliane. "Carl Einstein et l'Afrique". In: EINSTEIN, Carl. *Les arts de l'Afrique*. Presentation and translation by Liliane Meffre. Legends of works and notes by Jean-Louis Paudrat. Paris: Actes Sud, 2015, pp. 7-14.
- 27 EINSTEIN, Carl. « Masques Bapindi ». In: _____. *Les arts de l'Afrique*, op. cit., p. 290.
- 28 EINSTEIN, Carl. *Negro Sculpture*. Translated by Patrick Healy. CITY: November Editions, 2016, p. 15.

Curadoria e coordenação geral
*Curatorship and
general coordination*
Amanda Bonan
Renato Rezende

Projeto expográfico
scenography project
Pedro Évora
Olivia Vigneron
(RUA Arquitetos)

Vídeos *Videos*
Vinicius Nascimento

Técnica de projeção *Projection*
Fábio Maciel - VJ Notívago

Gerenciamento *Management*
Mariana Veluk

Produção *Production*
Beatriz Christal SP
Daiane Castilho DF
Mariana Veluk RJ

Edição, revisão e
tradução de texto
*Catalogue edition,
proofreading and
translation*
Ingrid Vieira
Martin Heuser
Renato Rezende

Pesquisa *Research*
Ingrid Vieira

Design gráfico e expositivo
Graphic design
Raul Luna

Assessoria de imprensa
Press liaison
Décio di Giorgi SP
Gioconda Caputo DF

Mídias Sociais *Social media*
Décio di Giorgi
Renato Acha

Gráfica *Printing*
Rotaplan

Museologia *Museology*
Bernardette Ferreira
Castorina Augusta
Madureira de Camargo

Seguro *Insurance*
Affinitè Seguros

Textos críticos
Ana Maria Maia
Larissa Costa da Mata
Renato Rezende
Veronica Stigger

Edição Catálogo
Catalogue Edition
Editora Circuito

Agradecimentos *Acknowledgments*
CEDAE/IEL - UNICAMP,
Biblioteca Municipal
Mário de Andrade SP,
Museu do Índio,
Alexei Bueno (voz/voice),
Geraldo Marcolini

CAIXA Cultural São Paulo
Praça da Sé, 111 São Paulo/SP
11 3321 4400



#VivaMaisCultura

Acesse www.caixacultural.gov.br
Baixe o aplicativo Caixa Cultural
Curta [facebook.com/
CaixaCulturalSaoPaulo](https://www.facebook.com/CAIXACulturalSaoPaulo)

Prefira o Transporte público

#DoeOrgãos

Produção



Patrocínio

CAIXA

