

EU SOU APENAS UM!

AS EXPERIÊNCIAS DE FLAVIO DE CARVALHO [LUIZ CAMILLO OSORIO](#)



FLAVIO DE CARVALHO CAMINHA PELAS RUAS DO CENTRO DE SÃO PAULO, COM O TRAJE TROPICAL NEW LOOK, 1956 (ARQ. MANCHETE PRESS)
FLAVIO DE CARVALHO WALKS ALONG THE STREETS OF DOWNTOWN SÃO PAULO WITH THE TRAJE TROPICAL NEW LOOK, 1956

“TODA VERDADE É PROVIDA DE UM FORA
QUE SEMPRE IGNORAREI. ASSIM A ATITUDE
DA GENEROSIDADE É ATIRAR A VERDADE
AOS OUTROS PARA QUE ELA SE TORNE
INFINITA NA MEDIDA EM QUE ME ESCAPA.”
– J. P. SARTRE

¹ Carvalho, Flavio de. *Experiência nº 2*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 20.

² Esta citação é parte de um texto inédito do artista Antonio Manuel realizado para a Funarte no ano de 1975.

“Eu sou apenas um” foi a resposta instintiva de Flavio de Carvalho quando uma multidão ameaçava-o de linchamento. A tensão, no entanto, havia sido produzida por ele mesmo. Ele provocara toda uma procissão religiosa, isso em 1931, e se via em apuros físicos concretos. “Era evidente que o meu mundanismo atraía pelo seu caráter audacioso, heróico – as filhas de Maria cedendo sorrateiramente se mostravam unicamente mulheres”¹. O “um” contra o “todo” é uma espécie de mote poético para se entender a obra dispersiva de Flavio de Carvalho. A singularidade é uma marca pessoal. Há evidente diálogo com as vanguardas européias e com o modernismo brasileiro, mas a multiplicidade de vozes poéticas o diferencia e o distingue. Ele optou por uma marginalidade e uma dispersão criativa que dificultaram sua inserção histórica. Dificultaram, mas não inviabilizaram; afinal, sua atualidade vem sendo notada pelas novas gerações. Como escreveu o artista Antonio Manuel ainda na década de 1970, “Flavio de Carvalho extrapola seu tempo para encontrar-se com gerações futuras”².

Ele é dos poucos artistas brasileiros sintonizados, entre os anos 1930 e 1940, com a rebeldia poética dos movimentos dadaísta e surrealista. Ter se formado na Europa, como engenheiro e artista, durante a Primeira Guerra Mundial, retornando ao Brasil às vésperas da Semana de Arte Moderna, não pode deixar de ser mencionado. As contradições de uma sociedade conservadora, católica e caótica, em processo de modernização econômica e cultural, são exploradas por sua obra e atitudes poéticas. As suas pinturas dos anos 1930 lidavam com uma retórica anti-religiosa, misturando traços figurativos com uma composição fragmentada e fantasiosa. Vemos combinar-se linhas sinuosas

e orgânicas carregadas de referências eróticas. Tudo nesses quadros é sugestão, nada se revela imediatamente.

O diálogo com o surrealismo fez-se notar entre alguns de nossos modernistas, cabendo destacar Ismael Nery e Murilo Mendes, mas isso se dava mais do ponto de vista do imaginário onírico e anti-realista do que propriamente por uma atitude iconoclasta e pelo enfrentamento deliberado das convenções e instituições culturais. Flavio de Carvalho, neste aspecto, é figura emblemática. Seu contato com Oswald de Andrade e com a Antropofagia foi fundamental. Eram temperamentos coincidentes, que apostavam no rigor de um certo delírio visionário. Flavio de Carvalho publicou uma série de entrevistas no *Diário de São Paulo*, em meados da década de 1930, com personalidades da cultura européia como Man Ray, Marinetti, Tristan Tzara, André Breton, Herbert Read e Roger Callois. Todos eles, de alguma maneira, ligados ao surrealismo.

Um dos desafios colocados por essa geração surrealista foi o de se repensar a noção de obra e suas formas alternativas de materialização e disseminação. Isso necessariamente nos obriga a rever as formas de recepção e de historicização da arte. A obra plural de Flavio de Carvalho e sua repercussão existencial, na fronteira entre arte e vida, devem ser pensadas nesse contexto problemático e fertilíssimo das vanguardas. Como olhar para uma determinada obra quando ela aposta em uma dispersão poética que a desloca constantemente de um meio expressivo para outro? Há que se repensar as formas de repercussão poética de uma obra cujas materialidades são fragmentadas e reclamam um devir diferenciado. Textos de artista, documentos, resíduos, fragmentos, enfim, há que se multiplicar os lugares poéticos de modo a se ampliar a noção de obra. Este é o desafio, proposto já nos anos 1930, por Flavio de Carvalho.

Não seriam a ousadia experimental e existencial de Flavio de Carvalho e sua dispersão poética – tão presentes no experimentalismo pós-68 – mais influentes para a história da arte brasileira do que sua paleta de cores quentes e gestos intempestivos? Será que a inviabilidade para o uso cotidiano do seu *Traje Tropical*, lançado com tanto estardalhaço nas ruas de São Paulo em 1956, torna menos relevante seu pensamento sobre roupa, corpo e cultura? O argumento que pretende defender é que a poética transitiva e dispersiva de Flavio de Carvalho é exemplar justamente no seu fracasso, insucesso e implausibilidade. A sua insensatez coincide com a coragem de exercer uma liberdade criativa que é fértil pelo simples fato de existir. Gostaria de sugerir que o exercício experimental de Flavio de Carvalho é tanto mais fértil quanto mais os artistas sentem a necessidade de aproximar o fazer da arte do exercício da liberdade, em um mundo obcecado pela eficiência e pela necessidade de produzir. A estética, a ética e a política irmanam-se e potencializam-se nessa sua poética em trânsito.

A importância e o pioneirismo performático de Flavio de Carvalho devem ser medidos pela energia e inventividade que emanam de suas atitudes. Atitudes estas que não se esterilizam em um culto bizarro da personalidade, mas que abrem todo um universo novo de experimentação artística, à margem das instituições e das práticas tradicionais. Poderíamos assim aproximá-lo do que Octavio Paz disse em relação a Mallarmé, a saber, que seu legado não era sua palavra, mas o espaço que ela abre. Por mais caótica que tenha sido essa energia, ela não deve ser desprezada; afinal, seu poder de irradiação ainda não

3 Carvalho, Flavio de. *Dialética da moda – A moda e o novo homem*: xxvi. Texto datilografado pertencente ao acervo do CEDAE-Unicamp, onde se encontram todos os manuscritos do autor sobre a *Dialética da moda*, escritos em 1955-56.

4 Brook, P. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 52.

se esgotou. Essa possibilidade de pensar a atitude enquanto forma nos obriga a reavaliar, sem reducionismos, a própria noção de obra e outros modos de disseminação dentro de contextos culturais específicos.

Em nenhum outro momento de nosso modernismo esteve a natureza corporal da experiência estética tão em evidência como na obra de Flavio de Carvalho. A relação com a dança não é casual. “O bailado é expressão das mais antigas do fluxo de movimentos e traz para a tona da consciência as formas mais antigas da exteriorização e do comportamento do homem”³. De certa maneira, toda a sua produção artística busca exteriorizar emoções primitivas essenciais que teriam sido reprimidas pelo processo civilizatório. Entre o expressionismo e o surrealismo, sua crítica de uma razão instrumental vinha carregada de impulsos primitivos, de um imaginário libertário que via o inconsciente como fonte de criação não domesticada.

A formação de engenheiro, todavia, não foi mero desvio inaugural. Flavio de Carvalho acreditava na capacidade de transformar a natureza pelas invenções tecnológicas, conjugando no homem ocidental seus desejos primitivos com seus anseios de emancipação social e liberdade individual. O que interessava era a busca de uma potência erótica na miscigenação homem/máquina, desconstruindo a lógica metafísica que separava natureza e artifício, corpo e alma. “A Cidade do homem nu”, texto apresentado por Flavio de Carvalho no Primeiro Congresso de Antropofagia, assume uma utopia artística que o acompanha do começo ao fim, que faz convergir interioridade e exterioridade, subjetividade e mundo. O elemento político surge em sua poética como um conflito agudo entre esses pólos, pondo a ênfase nos processos de subjetivação que se contrapunham aos modelos convencionados. A experiência surge em sua obra como princípio de individuação, como subjetividade em trânsito.

Falemos desse que talvez tenha sido o episódio mais marcante e singular de sua trajetória, a *Experiência nº 2*, realizada em 1931. Estavam presentes aí vontade conspirativa, risco, delírio e insolência. Em uma São Paulo ainda extremamente provinciana, ele resolve testar os limites de tolerância de uma massa religiosa ferida em seus códigos de comportamento. Durante uma procissão de Corpus Christi ele veste um vistoso boné verde de veludo e caminha, de forma atrevida, na contramão do fluxo de fiéis. Depois de um tempo de aparente invisibilidade e de incômodo tolerado, ele resolve partir para uma provocação deliberada. Resultado: ele só escapou de um linchamento pela intervenção da polícia. O conflito surgia do embate entre o corpo físico, singular e fragmentário do artista provocador e o corpo místico e unitário dos fiéis.

Alguns meses depois, ele lançou um livro em que tentava compreender, com uma escrita teórica bastante selvagem, a tensão desencadeada pela sua experiência/provocação. Sem entrar no mérito conceitual – o que menos importa é se Flavio de Carvalho dá ou não uma explicação cabível para a psicologia das massas ou sobre a natureza da experiência religiosa – o que deve ser ressaltado são a ousadia e a coragem de se colocar em risco, de viver o desconhecido e o inesperado. É curioso que ao longo de todo o livro a palavra *arte* ou *artístico* não apareça para definir o ocorrido. O fato de não ter sido tomado como manifestação artística dá ao acontecido um acento mais trágico, de pôr-se à mercê do destino. O risco concreto da experimentação não pode ser minimizado na avaliação.



Em nenhum momento da perseguição e do quase linchamento passou-lhe pela cabeça defender-se com o argumento de que se tratava apenas de um projeto artístico. O desafio político e a entrada dentro de um outro ambiente, com outras convenções, exigiam que ele assumisse o risco até o fim. Essa indefinição ontológica da *Experiência nº 2*, o fato de não se enquadrar em nenhuma categoria tradicional, de ser um experimento antropológico, religioso, artístico e político, de ser tudo e não ser nada, aumenta seu índice de contemporaneidade.

No entanto, mesmo não tendo uma intenção artística, a *Experiência nº 2* pode ser tratada artisticamente. De certa maneira, ela se encaixa na questão colocada certa vez por Duchamp sobre como conseguir fazer uma obra de arte que não seja uma obra de arte. Pergunta que o obrigou a trabalhar sempre na fronteira entre o artístico e o não-artístico, testando os limites e levando-os sempre para novas posições. Essa situação desconfortável de não sabermos a priori, diante de certos gestos e atitudes, o que os qualifica como arte é o que nos obriga, como salientou Peter Brook, a nos situar sempre entre duas necessidades: “de um lado, a liberdade absoluta de abordagem, a aceitação de que tudo é possível, e por outro lado o rigor e a disciplina, fazendo ver que tudo não pode ser simplesmente qualquer coisa”⁴. Esse espaço entre “tudo” e “qualquer coisa” é onde se funda a união entre a liberdade estética e a responsabilidade ética na produção experimental do século xx, criando novas formas de pensamento e juízo.

O elemento provocativo e performático da *Experiência nº 2* só poderia apontar em uma direção: o teatro. Em 1933, como estréia do CAM (Clube de Arte Moderna, criado por ele e outros parceiros modernistas), ele apresenta o surpre-

CENA DO BAILADO DO DEUS MORTO, ESPETÁCULO DO TEATRO EXPERIMENTAL PARA O QUAL FLAVIO DE CARVALHO CRIOU TEXTO, CENÁRIO, FIGURINO E ILUMINAÇÃO, EM 1933 (ARQUIVO HELOISA DE CARVALHO CRISSIUMA)
SCENE OF BAILADO DO DEUS MORTO, AN TEATRO EXPERIMENTAL'S SHOW, FOR WHICH FLAVIO DE CARVALHO CREATED TEXT, SCENARIO, COSTUMES, AND LIGHTING, IN 1933

5 Junto com a exposição retrospectiva de Flavio de Carvalho na FAAP-SP, sua curadora, Denise Mattar, coordenou a montagem do espetáculo com o diretor José Possi Neto, o que foi fundamental para a sua análise neste momento, e, quem sabe, para a sua devida reavaliação na história do teatro moderno no Brasil.

6 Carvalho, Flavio de. Movimento e destino. In: Dialética da moda xxv. (mimeo).

endente *Bailado do Deus Morto*, que veio a ser o primeiro espetáculo vinculado ao seu *Teatro da Experiência*. Independentemente de qualquer aspecto ideológico, o que mais interessa no *Bailado*⁵ é a força expressiva do teatro/dança: a invenção de uma experiência teatral que se afirmaria pela ação cênica e não pelo texto dramático. A denominação de Teatro da Experiência fala por si. Como observaria no catálogo do III Salão de Maio de 1939 – outra iniciativa de Flavio de Carvalho que contribuiu para a oxigenação de nosso circuito de arte – esse teatro experimental “seria um laboratório e lá seria experimentado o que surgia de vital no mundo das idéias: cenários, modos de dicção, mímica, dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação, de som etc.”. Fica explícito aí um desejo de mexer não só com as linguagens artísticas, mas também com as formas tradicionais de recepção. A concentração da expressividade no gesto e no corpo dos atores e a pulsação de luzes e sons de percussão traziam o público para dentro de uma energia emocional que ligava palco e platéia. O cenário simples mas arrojado – misturando tubos de alumínio e um pano de boca transparente, por onde se criavam os mais variados jogos de luz e sombra – expunha uma situação ao mesmo tempo moderna e primitiva. As máscaras de alumínio dos atores/bailarinos, em sua maioria negros, abafavam a dicção, desarticulando as frases e misturando palavras e grunhidos. A marcação dos movimentos era dinâmica e ritualística. Como ele mesmo destacava, “o bailado é movimento sem destino”⁶, ou seja, processo e não projeto. A pulsação física do corpo produz uma plasticidade que une elementos orgânicos e construtivos no espaço cênico.

Tanto o *Bailado* como a *Experiência nº2* devem ser analisados na contramão de uma oposição, típica naquela época, entre radicalização política e experimentação poética. De forma bastante contemporânea, ele desatrelava o político do ideológico, definindo, isto sim, uma dimensão ética para o fazer artístico. Poucos, naquele momento, desafiaram tanto as formas de recepção e de inserção cultural da arte. Seja encenando um ritual primitivo – o bailado –, seja provocando uma reação primitiva dentro de um ritual institucionalizado – a procissão –, Flavio de Carvalho buscava novos territórios de intervenção, instigando o público a viver, mesmo que violentamente, sua expressividade e seus desejos. A possibilidade de dissolução no caos e no informe é um risco que, em certas horas críticas, deve ser corrido no sentido de se gerar uma energia de transformação necessária para a renovação das práticas artísticas.

Feito este percurso, podemos sublinhar os elementos que qualificam a sua poética experimental, sua noção disseminada de experiência que atravessa os campos do teatro, da dança e das artes plásticas, a saber: a procura de uma potência criativa não convencional, que no cruzamento do cotidiano e do poético é capaz de provocar o choque e um forte estranhamento subjetivo. O alcance de uma obra e suas formas de transformação social variam, renovando-se a cada momento da história, forçando o pensamento e a imaginação a cogitar caminhos novos entre o que é e o que pode vir a ser.

Da vivência exteriorizada na arquitetura, para os processos de construção da subjetividade, tudo era experimentação em Flavio de Carvalho. Suas pinturas e desenhos buscavam captar as linhas de força que desenhariam um retrato psicológico do retratado. Mais do que o outro, é o desenho de si, de sua própria



intensidade subjetiva o que se revela no seu traço urgente e agônico. Desarmado diante do desfalecimento da mãe, ele toma o lápis e eterniza um momento singular de dor e desorientação. As linhas, apesar da urgência da hora, dos rabiscos rápidos e ligeiros, transmitem serenidade. A vida parece estar consumindo-se na boca entreaberta pelos suspiros de sofrimento. As palavras escritas na parte inferior de alguns desenhos – “minha mãe morrendo” – mostram uma necessidade de confirmação do que parece capaz de tornar toda a vida um absurdo: a perda da mãe como perda da nossa referência originária. Assim como as linhas, as letras tendem à invisibilidade. Esses desenhos da *Série Trágica* (são nove ao todo focando essa agonia da própria mãe) parecem querer falar mais do veltamento que da visibilidade. Não deixa de ser sintomático que esse artista, que fez da dispersão poética uma estratégia criativa, tenha o ponto mais alto de sua expressão gráfica associado a esse momento radical de passagem que é a morte. Neste aspecto, não precisamos nem destacar o caráter e a temporalidade performática que pulsam nessas linhas trágicas.

Na década de 1950 deve ser destacada sua pesquisa em torno de uma roupa tropical. É bom que se diga que seu interesse não é propriamente a moda, mas caracterizar o vestir como determinante no processo de individuação, sugerindo especificidades tanto do indivíduo como da cultura. Por trás do *Traje Tropical* vemos o mesmo delírio funcional que motivava seus projetos de arquitetura. Apesar de relevantes do ponto de vista da criação, o que menos importa na nossa avaliação é se de fato tanto a roupa como as casas correspondiam às metas apontadas pelas bulas. O que interessa, primeiramente, é a vontade de invenção

⁷ Carvalho, Flavio de. A grande imaginação do limite vagando pela rua. In: Casa, homem e paisagem. A moda e o novo homem. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 4/3/1956, p. 5.

e a potência visionária, tomando sempre como determinante a sua inserção no tempo e no lugar. Seja na casa, seja na roupa, é sempre o corpo que orienta a experimentação e que determina o processo criativo. É a especificidade de uma linguagem plástica que se desenvolve atrelada ao corpo que está em questão. “É a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem”⁷. Nada poderia antecipar melhor a proposição de Lygia Clark de que “a casa é o corpo” do que essas experimentações de Flavio de Carvalho.

Como já afirmei, não importa a adequação dessa roupa às exigências de utilidade da nossa época. Enquanto moda em trânsito, o *New Look* é experimentação, ou, usando os seus termos, uma *experiência*. Não seria exagero especulativo associar o *Traje Tropical* aos *Parangolés* de Hélio Oiticica. Entre um e outro há enormes afinidades. Ambos dão ao corpo potência poética, equacionam arte e vida, fazem da cidade e do seu fluxo transitório e precário alimento para suas experiências, vêem na rebeldia um princípio de individuação, e, principalmente, assumem a criação artística como uma prática libertária. Todas essas características vinculam Flavio de Carvalho à geração experimental que surge no final dos anos 1960 – filhos do neoconcretismo e do tropicalismo.

Vista como um todo, a obra plural de Flavio de Carvalho nos obriga a rever certas leituras de nossa história da arte. Apesar da importância dos anos 1950 e do concretismo na constituição de uma cultura plástica efetivamente moderna no Brasil, alguns artistas, e Flavio de Carvalho é um deles, já vinham semeando o terreno. Mais do que isso, abriu-se com ele, através de sua inquietação e criatividade, um espaço de experimentação que só mais tarde iria florescer.

A relevância dada ao corpo no seu processo de criação – da *Experiência n.º 2* ao *New Look* – revela o quanto a sua obra exige, daquele que dela se aproxime, um compromisso que ultrapasse o âmbito puramente formal. Trocando em miúdos, suas experimentações estão sempre apostando na reciprocidade entre o estético e o ético. Seja construindo, vestindo, viajando, desenhando, é a vivência integral do acontecimento artístico e a *reinvenção* das formas de vida que estão em jogo na poética fragmentada e múltipla de Flavio de Carvalho.

LUIZ CAMILLO OSORIO
É DOUTOR EM FILOSOFIA
PELA PONTIFÍCIA UNIVERSI-
DADE CATÓLICA DO RIO
DE JANEIRO E PROFESSOR
DE ESTÉTICA E HISTÓRIA DA
ARTE NO DEPARTAMENTO
DE TEORIA DO TEATRO DA
UNIVERSIDADE DO RIO DE
JANEIRO. ASSINA A COLUNA
DE CRÍTICA DE ARTE DO
JORNAL O GLOBO,
E ESCRVE REGULARMENTE
SOBRE ARTE EM REVISTAS
ESPECIALIZADAS E TEXTOS
CRÍTICOS PARA CATÁLOGOS
DE EXPOSIÇÕES. AUTOR
DOS LIVROS *FLÁVIO DE
CARVALHO* (COSACNAIFY,
2000) E *ABRAHAM PALATNIK*
(COSACNAIFY, 2004).

“All truth contains an outer element to be perpetually disregarded. An act of generosity entails, as a result, throwing the truth at people so that truth becomes infinite at the same time as it deserts me.” – J. P. Sartre



THERE'S ONLY ONE OF ME! THE EXPERIMENTS OF FLAVIO DE CARVALHO **LUIZ CAMILLO OSORIO**

“There’s only one of me” was Flavio de Carvalho’s immediate reply when a crowd threatened to lynch him. But it was Carvalho himself who had provoked the incident, back in 1931, by inciting the members of a religious procession, and thereby putting his life at threat. “It was obvious that people felt attracted by my irreverence, which was both daring and heroic in character – the women in the procession surreptitiously revealing their female side”¹. The idea of the “one” against the “many” is a type of poetic motto that enables an understanding of the varied opus of Flavio de Carvalho, which is marked by his unique character. One can see an obvious connection with the European avant-garde as well as Brazilian modernism, but the range of poetic styles he displays single him out and make him distinctive. By choosing to remain an underground artist and displaying a multifaceted creative talent, he has been hard to place within a particular historical movement. Hard, but not impossible; finally, his relevance to contemporary generations is being noted. As the artist Antonio Manuel wrote back in the 1970s, “Flavio de Carvalho drew on events from his era in ways that would be relevant for generations to come”².

Flavio de Carvalho is one of the few Brazilian artists, between 1930 and 1940, who was attuned with a poetic rebelliousness of the Dada and surreal movements. It is worth noting that having trained in Europe as an engineer and artist, during the First World War, he returned to Brazil shortly before the Week of Modern Art in 1922. The contradictions of a conservative society, Catholic and disorganized, undergoing economic and cultural modernization are themes that he explores in his work and emerge in poetic terms. His paintings dating back to the 1930s dealt with an anti-religious rhetoric and blend figurative elements into fragmented and fantastical compositions. We can see sinuous and organic lines charged with erotic references. Everything in these paintings is suggestive, and nothing is revealed immediately.

Certain Brazilian modernists, in particular Ismael Nery and Murilo Mendes, have clear connections with surrealism. Such links, however, were closer to dreamlike and anti-realist imagery than to a specifically iconoclastic posture and a deliberate challenging of cultural mores and institutions. In this respect Flavio de Carvalho is an emblematic figure. His contact with Oswald de Andrade and with Antropofagia was critical.

These were two like-minded people, who defended their beliefs on fantastic and visionary terms, but all the while using a systematic framework. Flavio de Carvalho published a series of interviews in the *Diário de São Paulo* newspaper, in the middle of the 1930s, with personalities from European culture such as Man Ray, Marinetti, Tristan Tzara, Andre Breton, Herbert Read and Roger Callois. All these people, in one way or another, were linked to the surrealist movement.

One of the challenges facing this generation of surrealists was how to rethink what constitutes a work of art and the different ways in which such work could be produced and disseminated. This necessarily forces us to question how art has been received and placed in its historical context. Flavio de Carvalho’s multifaceted work and its repercussions, in the meeting point of art and life, should be thought of within the avant-garde’s problematic albeit productive framework. How should one address a particular work of art when its premise is based on a diverse means of expression, which constantly oscillates from one expressive means to another? One need rethink the poetic consequences of an oeuvre that is based on different means of expres-

sion, which dictated how such work evolved in practice. Artists' texts, documents, remnants, fragments, in brief, one has to multiply the locus of artistic expression in such a way as to expand the notion of what makes a work of art. This is the challenge that Flavio de Carvalho proposed back in the 1930s.

One could argue that it was the experimental and existential boldness of Flavio de Carvalho and his poetic variety – so obvious in post-1968 experiments – that most influenced the history of Brazilian art rather than his palet of warm colours and lively brush strokes. Could it be that the impracticality of his tropical outfit, launched with such impact in the streets of São Paulo in 1956, made his reflections on clothes, the body and culture irrelevant? The argument that I hope to defend is that the transitive and widely spread poetry of Flavio de Carvalho is exemplary in displaying its fragility, failure and incoherence. His irrational nature coincided with a conviction to be creative, which simply by dint of existing, is fertile ground for art. I would like to suggest that the experimental process, as used by Flavio de Carvalho, is so much more productive when artists feel the need to bring together the act of making art with the act of exercising freedom in a world obsessed with efficiency and a compulsion to produce. Aesthetics, ethics and politics unite together and strengthen in this framework of poetry in motion.

The importance of Flavio de Carvalho both as an artist and in pioneering performance art in Brazil should be gauged by the energy and inventiveness in his actions. Such actions do not paralyse themselves in a strange personality cult, but rather open an entire universe of artistic experiments, on the fringes of institutions and traditional practices. We can subsequently see Flavio de Carvalho in equivalent terms to those that Octavio Paz used when referring to Mallarmé, in saying that his legacy

was not his words, but the space that he conquered. However chaotic Flavio de Carvalho's legacy might be one should not ignore his ability to influence others. This possibility to question our actions as artistic form forces us to reassess both the notion of what constitutes a work of art and other means of communication within specific cultural contexts.

In no other moment within Brazilian modernism has the physical nature of aesthetic experience been so present as in the case of the works of Flavio de Carvalho. The connection between his work and dance is no accident. "Dancing is the oldest form of expression of movement in process and makes conscious the most ancient examples of externalisation and of human behaviour"³. On one level, all of Flavio de Carvalho's artistic production seeks to externalise primal emotions which had been repressed by civilization. Between expressionism and surrealism, his criticism of instrumental reason came charged with primitive impulses, from a libertarian thought process in which the unconsciousness acts as a source of untamed creativity.

The engineering training, nevertheless, was not a false start. Carvalho believed in man's ability to transform nature through technological inventions, bringing together western man's primitive desires with his aspirations for social emancipation and individual freedom. What interested him was the search for an erotic power in the interaction between man and machine, thus deconstructing the metaphysical logic that separates what is natural and what is artificial, the human body and the human soul. The "Cidade do homem nu", a text presented by Flavio de Carvalho during the first congress of Antropofagia, incorporates the concept of an artistic utopia, a theme present throughout his career, converging interior and exterior, subjectivity and the world. The political element emerges in his poetics

as a sharp conflict between these extremes, placing the emphasis on a subjectifying process which is counterbalanced with conventional models. The experience emerged in his work based on the principle of individualisation, and subjectivity in motion.

Now we will address possibly the most striking and singular episode in his career, namely *Experiência nº2*, performed in 1931, embracing a willingness to plot, take risks, become delirious and be insolent. He decided to test the limits of religious tolerance at a time when São Paulo remained extremely provincial. During a Corpus Christi procession, wearing a strikingly green velvet cap, he walked defiantly against the flow of the congregation. After a time of apparent invisibility and tolerated discomfort by the congregation, he decided to embark on deliberate provocation. The result? He only managed to escape being lynched due to police intervention. The conflict stemmed from the confrontation between the provocative artist's single and separate physical body, and the mystical and united body of the congregation.

Some months later, he launched a book in which he tried to understand, with a radical and theoretical style, the tension released by his experience of provocation. Irrespective of the conceptual accuracy – whether or not Carvalho provided a plausible explanation for mass psychology or for the nature of religious experience – what needs to be pointed out is Carvalho's readiness to be daring and courageous and to put himself at risk, to face the unknown and the unexpected. It is curious that throughout the book, the terms *art* and *artistic* are not used to explain what has happened. The fact of not being described as art, lends the event a tragic slant, and places it in mercy's hands. In assessing Carvalho's work we must not underestimate the concrete risks associat-

ed with experimentation. In no moment in facing persecution, even when he was virtually lynched, did it occur to him to use the argument that it was solely an artistic project. The political challenge combined with his entrance into another sphere with other conventions, demanded that Carvalho assumed the consequences of taking such a risk right to the end. This lack of ontological clarity within *Experiência nº2*, the fact that he didn't limit his work to any traditional category, and that it was an anthropological, religious, artistic and political experiment, that it was everything and also nothing, makes his work all the more relevant in contemporary terms.

Nonetheless, even without artistic intention, *Experiência nº2* can be seen in an artistic framework. To a certain extent, it fits within the parameters of the question posed by Duchamp regarding the issue of how to produce a work of art which is not a work of art. This question forced him to work on the border between what is and isn't artistic, testing limits and continually pushing new boundaries. The uneasiness of not knowing *a priori* what defines certain gestures and attitudes as art, is what forces us, as Peter Brook pointed out, to place ourselves between two different needs: "on the one hand, total freedom to address issues, the belief that everything is possible, and on the other hand the rigour or discipline, making us realise that everything has to be a certain way"⁴. In this space between "everything" and "anything", a union of aesthetic freedom and ethical responsibility, on which 20th-century experimental production is based, new forms of thinking and judgement are produced.

The provocative and performance element of *Experiência nº2* points to one direction: the theatre. In 1933, on the opening of the Modern Art Club (CAM), founded by him and other modernist partners, he presented the striking *Bailado do Deus Morto*,

which was the first performance linked to his *Teatro da Experiência*. Regardless of any ideological aspect, what matters most in *Bailado*⁵ is the expressive strength of dance theatre: the invention of experimental theatre highlighted by the action as opposed to the text. The term Experimental Theatre speaks for itself. As could be seen in the catalogue of the 3rd May Salon of 1939 – yet another Carvalho initiative which brought innovation to the art circuit – such experimental theatre "would become a laboratory in which what is vital in the world of ideas would emerge: sets, elocution, mime, dramatization of new means of expression, lighting and sound issues, etc.". In this context, an explicit desire becomes apparent regarding how to deal with not only artistic language, but also with how theatre is traditionally received. By condensing expression within the actors' bodies and gestures, and generating flickering lights and percussion sounds, an emotional energy is created, uniting performers and spectators. The set is simple yet bold – mixing aluminium tubes and a transparent backdrop, creating a play of light and shadow, the result being both modern and primitive. The aluminium masks of mostly black actors/ dancers muffle their voices, making their sentences unclear and mixing words and grunts. The movements have a dynamic and ritualistic rhythm. As Carvalho himself underlined, "the dance is movement without aim"⁶, or put differently, it is a process, not an end in itself. The physical beating of the body produces a fusion of organic and constructive elements within the stage set.

Bailado as much as *Experiência nº2* need to be seen in contrast to the conflict between political radicalism and poetic experimentation witnessed at the time. In an extremely modern way, he separated the political from the ideological, thereby defining an ethic dimension for artistic activity. Few, at the time, chal-

lenged to such a degree the forms of experiencing and the cultural application of art. Whether staging a primitive ritual of dancing or triggering a primitive response within an institutionalised ritual – the religious procession – Flavio de Carvalho sought new realms of intervention, prompting the public, albeit violently, to express itself and its desires. The possibility of dissolution into chaos and confusion is a risk that, at a certain critical moment, has to be taken so as to create energy that promotes change, which is needed for the renovation of artistic practices.

Furthermore, we can underline the elements that define his poetics of experimentation, his notion of experience, which is common to theatre, dance and the visual arts, namely the quest for creative unconventional power, which in blending the day to day with the poetic is able to provoke a shock and a strong subjective estrangement. The repercussions of an art work and its impact on social change vary, reinventing itself depending on the historical context, provoking one's thought process and one's imagination to consider new paths between what is and what might be.

Both in his architectural practice and in the inner process which led to the construction of subjectivity, everything was an experiment for Flavio de Carvalho. His paintings and drawings sought to capture the fundamental lines intended to render a psychological portrait of the person being depicted. He ends up drawing himself rather than the subject, due to the subjective intensity as revealed by the troubled and painstaking nature of his lines. Paralysed in front of his agonizing mother, Carvalho uses the pencil to eternalise a singular moment of pain and disorientation. The lines, despite their urgency and the quick and light scribbles, project calmness. Life appears to be consumed by breaths of suffering emerging from her semi-open mouth. The words written in the lower part of cer-

tain drawings – such as “my mother dying” – reveal a need for confirmation which seems capable of making life an absurdity: the loss of one’s mother is tantamount to losing our original source. And like the drawn lines, the words are virtually invisible. These drawings in the *Trágica* series (which are nine in all, focused on his own mother’s agony) appear to veil rather than unveil. It is no wonder that for such an artist, whose broad-ranging poetics became a creative strategy, the zenith of his graphic expression became associated with this critical rite of passage, notably death. In this respect, it goes without saying that the nature and the time frame of a performance beat within such tragic lines.

In the 1950s his research on tropical clothing stands out. It is worth stating that his interest was not specifically in fashion, but in making the act of dressing a defining character in creating individual identity, saying as much about the individual character as his culture. Behind the tropical outfit lies the same functional fantasy which motivated his architecture projects. Although it is relevant from a design-oriented view, the fact that his outfit and his houses complied with project specifications is of little importance. What interests us primarily is both the desire to invent and the visionary powers, always taking into account his local and historic context. Be it a piece of clothing or a house, it is always the body which determines the creative process. What is at stake is the specificity of visual language, which is developed in conjunction to the body. “It is the style of the outfit which has the strongest influence over man, because it is that which is the closest to his body, and a man’s body continues to be the aspect of life which most interests him”⁷. Nothing could better anticipate Lygia Clark’s proposition “our home is our body” than these experimental examples of Flavio de Carvalho.

As I have already stated, it doesn’t matter how practical this outfit proved to be in modern terms. As transitional fashion, the *New Look* is experimental, or to use Carvalho’s terms, an experience. It would not be an exaggeration to associate the tropical outfit to Hélio Oiticica’s *Parangolés*. Between the two there are significant parallels. Both endow the human body with poetic power, equating art and life, making the city and its transitional and precarious flux a nurturing source for their experiences, considering rebelliousness a tenet of the process of becoming an individual, and critically, regarding artistic practice as libertarian. With such characteristics Flavio de Carvalho can be linked to an experimental generation which emerged at the end of the 1960s – the inheritors of neoconcrete movement and tropicalism.

Seen in its plurality, the work of Flavio de Carvalho forces us to question certain interpretations within our history of art. Despite the importance of the 1950s and of concrete art in the building of an effectively modern visual culture in Brazil, some artists, including Flavio de Carvalho, had already sown the seeds for this development. Furthermore, it was he who opened a sphere within which to experiment, due to his inquiring mind and creativity. Only later would such experimentation bear fruit.

The importance he ascribed to the human body in the process of creation – from *Experiência nº2* to *New Look* – reveal to what extent Carvalho’s work demands, from those who approach it, a commitment which transcends the purely formal sphere. In other words, his experiments are always based on the reciprocity between aesthetics and ethics. What is at play, whether it be in building, dressing, travelling or drawing, is a complete experience of the artistic practice and the *re-invention* of life forms in Flavio de Carvalho’s fragmented and multifaceted poetics.

¹ Carvalho, Flavio de. *Experiência nº2*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 20.
² This quote is part of an unpublished text written by the artist Antonio Manuel for Funarte in 1975.
³ Carvalho, Flavio de. *Dialética da moda – A moda e o novo homem*: xxvi. Typed text belonging the CEDAE – Unicamp archive, where all the author’s manuscripts regarding the Dialectic of fashion, written between 1955-56, can be found.
⁴ Brook, P. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 52.
⁵ Alongside Flavio de Carvalho’s retrospective exhibition at FAAP-SP, the show’s curator, Denise Mattar, organized a performance with director José Possi Neto. This was fundamental for his analysis at the time and, arguably, for a much needed reassessment of the history of modern theatre in Brazil.
⁶ Carvalho, Flavio de. *Movimento e destino*. In: *Dialética da moda* xxv. (mimeo).
⁷ Carvalho, Flavio de. *A grande imaginação do limite vagando pela rua*. In: *Casa, homem e paisagem. A moda e o novo homem. Diário de São Paulo*. São Paulo, 4/3/1956, p. 5.

LUIZ CAMILLO OSORIO HAS A PHD IN PHILOSOPHY FROM THE PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO AND HE IS A PROFESSOR OF AESTHETICS AND ART HISTORY AT THE DEPARTMENT OF DRAMA THEORY OF THE UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO. HE WRITES AN ART CRITIC SECTION FOR THE NEWSPAPER O GLOBO, AND WRITES REGULARLY ABOUT ART IN SPECIALIZED MAGAZINES AND ALSO WRITES CRITICS FOR CATALOGS OF EXHIBITIONS. HE WROTE THE BOOKS *FLÁVIO DE CARVALHO* (COSACNAIFY, 2000) AND *ABRAHAM PALATNIK* (COSACNAIFY, 2004).