

Número 1 - Enero / Junio 2016

REVISTA
DIÁLOGOS EN MERCOSUR

ISSN 0719-7705



Portada: Felipe Maximiliano Estay Sepúlveda

DIÁLOGOS EN MERCOSUR
¡AMÉRICA LATINA Y MÁS!



CUERPO DIRECTIVO

Director

Carlos Túlio Medeiros da Silva

Instituto Federal Sul-rio-grandense, Brasil

Sub Director

Francisco Giraldo Gutiérrez

Instituto Tecnológico Metropolitano, Colombia

Editores

Isabela Frade

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Alcione Correa Alves

Universidade Federal do Piauí, Brasil

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

Universidad de Los Lagos, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Andrés Lora Bombino

Universidad Central Marta Abreu, Cuba

Claudia Lorena Fonseca

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Carlos Túlio Medeiros da Silva

Instituto Federal Sul-rio-grandense, Brasil

Fernando Campos

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal

Claudia Lorena Fonseca

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Francisco Giraldo Gutiérrez

Instituto Tecnológico Metropolitano, Colombia

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Ana Mirka Seitz

Universidad del Salvador, Argentina

Eduardo Devés

Universidad de Santiago / Instituto de Estudios Avanzados, Chile

Eduardo Forero

Universidad del Magdalena, Colombia

Graciela Romero Silveira

Universidad de la República, Uruguay

Heloísa Buarque de Hollanda

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Juan Bello Domínguez

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Lisandro Alvarado

Universidad de Zulia / REO-ALCel, Venezuela

María Alicia Baca Macazana

Organización de Comunidades Aymaras, Quechuas y Amazónicas del Perú, Perú

María Teresa Ferrer Madrazo

Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona, Cuba

Cuerpo Asistente

Documentación

Lic. Carolina Cabezas Cáceres

221 B Web Sciences, Chile

Traductora: Inglés

Lic. Pauline Corthon Escudero

221 B Web Sciences, Chile

Traductora: Portugués

Lic. Elaine Cristina Pereira Menegón

221 B Web Sciences, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

221 B Web Sciences, Chile



221 B
WEB SCIENCES

Indización

Revista Pasajes, se encuentra indizada en:



Información enviada a Latindex
para su evaluación e indización.



221 B
WEB SCIENCES

ISSN 0719-7705 – Publicación Semestral / Número 1 / Enero – Junio 2016 pp. 26-40

FLÁVIO DE CARVALHO – AÇÕES CORPÓREAS E AMBIENTAIS E ATIVADORAS DE SUJEITOS (OU ESBOÇOS DE UM BRASIL MODERNO AO CONTEMPORÂNEO)

FLÁVIO DE CARVALHO – ACCIONES CORPORALES Y AMBIENTALES Y ACTIVADORAS DE LOS SUJETOS (LOS CONTONOS DE UN BRASIL MODERNO E LO CONTEMPORÂNEO)

Dr. Renato Rezende

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
renato@renato-rezende.com

Fecha de Recepción: 10 de enero de 2016 – **Fecha de Aceptación:** 15 de marzo de 2016

Resumo

Este ensaio visa apresentar a obra de Flávio de Carvalho (1899-1973) pensando-a como corpus de transição entre os primeiros movimentos modernistas brasileiros, especialmente a Antropofagia (1928) e o Neoconcretismo (cujo Manifesto é de 1959) e suas produções, consideradas pioneiras e precursoras do que hoje conhecemos como “arte contemporânea”.

Palavras-chave

Arte brasileira – Arte de vanguarda – Arte contemporânea

Resumen

Este ensayo presenta la obra de Flávio de Carvalho (1899-1973) considerándola como un corpus de transición entre los primeros movimientos modernistas brasileños, especialmente la Antropofagia (1928) y el Neoconcretismo (cuyo Manifiesto es de 1959) y sus producciones, consideradas hoy como pioneras y precursoras do que conocemos como “arte contemporáneo”.

Palabras Claves

Arte brasileiro – Arte de vanguardia – Arte contemporaneo

Introdução

No texto para o folder da exposição de Flávio de Carvalho na OCA (São Paulo, inaugurada em 6 de fevereiro de 2014), sob sua curadoria, Afonso Luz observa como a “pulsão por diferenciar-se”, de Carvalho, “fazia com que estivesse permanentemente a inverter sinais nos valores das coisas” (LUZ, 2014). Em fato, em todas suas atividades como “artista total”¹ (pintura e desenho, projetos arquitetônicos e urbanísticos, peças teatrais, intervenções na imprensa, na sociedade e no espaço urbano, moda, cinema, performances, proposições sociais e “experiências”, etc.) e no mesmo ato audaz de colocar-se sob tal multiplicidade de signos (talvez facilitado por pertencer à elite social e econômica de seu meio, a pseudo-aristocracia quatrocentona paulista, de origem rural), Flávio de Rezende Carvalho esforçou-se em marcar uma diferença, em transgredir, em questionar, em profanar (no sentido que Agamben dá ao termo, ou seja, em restituir ao uso comum o que havia sido sequestrado pela moral) (AGAMBEN, 2007, p. 54). Sua missão (não meramente estética, mas ética, ou, melhor ainda, política): restituir a potência e a verdade do “homem nu”.² Seu campo de batalha (de certa maneira, o real suporte de suas obras): a cidade de São Paulo e seu meio provinciano, conservador e religioso. Suas armas (sua arte – pois para Flávio a obra sempre se coloca como problema): o corpo e a provocação de experiências sociais ou íntimas de estranhamento e desconforto, e a elaboração teórica de tais experiências em escritos publicados em jornais (tornados públicos, portanto, suspeitamos que muitas vezes em artigos pagos pelo autor) e posteriormente em livros.

Filho único de um casal que pertencia a oligarquia cafeeira que então comandava politicamente o país, educado na Europa, Flávio retorna da Inglaterra aos 23 anos, como engenheiro e arquiteto, apenas alguns meses depois da Semana de Arte Moderna de 1922,³ e em suas pesquisas e produções posteriores (que analisaremos apenas parcialmente neste ensaio) talvez tenha simbolizado como ninguém a oscilação vivida por

¹ Alcinha dada por Rui Moreira Leite, um dos pioneiros dos estudos sobre o artista no mundo artístico acadêmico. MOREIRA LEITE, Rui. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

² Escreve Flávio em sua coluna “Casa, homem, paisagem”, mantida no *Diário de São Paulo* na década de 1950. “Um homem de olhos vendados, ouvidos tapados, narinas calafetadas, paladar adulterado e tato interrompido na sensibilidade, mal pode ser considerado como um representante do gênero humano e, em tal estado, jamais poderia gozar do conceito de liberdade que constitui a base fundamental dos Direitos do Homem.” Sobre uma espécie de missão do homem brasileiro, Flávio comenta, na mesma série de colunas: “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.” CARVALHO, Flávio, “Uma tese curiosa”. *Diário da Noite*, 01/07/1930. Também em *A cidade do homem nu* (catálogo de exposição). São Paulo, MAM-SP, 2010. Também em MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato. *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. Interessante como essa ideia lembra a posição de Mário Pedrosa em “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, no qual afirma que “a tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude” (PEDROSA, Mário. “Discurso aos tupiniquins ou nambás”. In: Oiticica Filho, César (org). *Mário Pedrosa*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2013), e a de Frederico Morais, para quem “a contestação da arte afluyente deve ser, sobretudo, tarefa do Terceiro Mundo, da América Latina, de países como o nosso” (MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”. In: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001).

³ J. Toledo, após exaustivas pesquisas, garante que o retorno de Flávio ao Brasil aconteceu pelo porto de Santos em agosto de 1922. TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo/ Campinas: Brasiliense/Editora da UNICAMP, 1994.

nossos artistas e intelectuais modernistas entre a realização nos trópicos de uma modernidade europeia e a busca nacional por autonomia criativa, fazendo uma transição (que apenas agora começa a ser reconhecida e analisada)⁴ incontornável entre algumas das proposições mais radicais do Manifesto Antropofágico⁵ e algumas das obras de maior repercussão e intensidade dos mais importantes artistas do pós-neoconcretismo, como Hélio Oiticica (sendo os Parangolés⁶ e os Penetráveis⁷ as mais evidentes) e influenciando diretamente artistas brasileiros contemporâneos seminais, como Laura Lima⁸ – e não seria preciso dizer mais nada para supor a importância histórica, e não apenas para a arte brasileira, que Flávio de Carvalho assume com este posicionamento.

Difícil de ser assimilada no seu tempo,⁹ e ainda hoje não totalmente revisitada, catalogada e compreendida,¹⁰ a obra de Flávio de Carvalho – que pela sua própria natureza

⁴ Para Rui Moreira Leite, o “artista representava uma ponte entre estes dois momentos fundamentais: o início da renovação nos anos 1920 e a vanguarda dos anos 1960”. MOREIRA LEITE, Rui. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

⁵ Em junho de 1930, Flávio de Carvalho participa do IV Congresso Pan-americano de Arquitetura, no Rio de Janeiro, como “delegado antropófago”, acompanhado por Oswald de Andrade, para quem Flávio representava uma terceira fase do movimento. Como ideia radical do Manifesto Antropófago assumida por Flávio de Carvalho, está a “transformação permanente do tabu em totem”.

⁶ Flávio de Carvalho com a *Experiência 3* e Hélio Oiticica com seus *Parangolés*, uma década depois, foram precursores da utilização e inserção da roupa no universo da arte brasileira compreendida como tal, uma tradição que prossegue, por exemplo, com os *Costumes* de Laura Lima. Nestas ações, a vestimenta não é apenas um suporte ou meio da ação artística, mas sim o agente construtor da obra.

⁷ A sede da fazenda Capuava, em Valinhos, projetada e construída por Flávio em 1938, e hoje tombada pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, além de manter curioso diálogo com a arquitetura mexicana, ou pré-colombiana, pode ser compreendida como precursora (em concreto armado e monumental) dos *Penetráveis* de Hélio. Assim Antônio Manuel descreve seu primeiro encontro com a casa, visitada na companhia de Lygia Pape, Barrio e Ivald Granato já após a morte do artista: “Pessoalmente sentia vibrações fortíssimas, um clima mágico tomava todo o meu corpo de sensações e descobertas. Era impressionante que aquela casa fantástica existisse: uma espécie de pirâmide com uma porta de 6m de altura. Olhando pelas frestas do vidro da porta, vi os panos coloridos, em tiras de mais ou menos 60cm de largura, caindo de um pé direito duplo, numa harmonia impressionante – lembrei-me do trabalho de Marcel Duchamp, onde o espectador olha pelo buraco da fechadura – tive um impacto e a sensação de que estava diante da obra de um dos mais completos artistas brasileiros, que foi Flávio de Carvalho.” MANUEL, Antonio. *Ondas do corpo*. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

⁸ No livro-de-artista publicado pelo Bonnefantenmuseum e o Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (por seu prêmio B.A.C.A.), Laura Lima fez questão de assinalar tal influência ao sugerir a inclusão de textos de Flávio de Carvalho e a não inclusão, por exemplo, de textos de/sobre Lygia ou Hélio. REZENDE, Renato (ed). *Laura Lima*. Bonnefantenmuseum/MAMBA: Maastrich/Buenos Aires: 2014.

⁹ Sintomáticas são as palavras de Manuel Bandeira, comentando o *New Look*: “Na verdade, se tivéssemos juízo e coragem, adotaríamos o traje inventado por Flávio de Carvalho. Como não temos, chamamo-lo de louco e vamos-lo”. BANDEIRA, Manuel. “O colete”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 28/10/1956. APUD: STIGGER, Veronica. “Flávio de Carvalho: arqueologia e contemporaneidade”. Revista *Celeuma*, maio 2014, n. 4.

¹⁰ Ainda parcialmente organizado, o Fundo Flávio de Carvalho do IEL/CEDAE (Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”) da Universidade de Campinas (UNICAMP), constituído de documentos originais, manuscritos, desenhos, livros (a biblioteca do autor), recortes de jornais, fitas VHS e inúmeros objetos pessoais, é o mais completo acervo público disponível sobre o artista. Assinalo aqui meu agradecimento aos seus funcionários pelo generoso acolhimento durante os dias que lá passei pesquisando.

tende a escapar a todos os esforços de captura interpretativa ou mesmo historiográfica em categorias estanques (isso não quer dizer que Flávio não fosse, acima de tudo, um homem de seu tempo; e um fruto de seu meio) –, no entanto, ganha força, sentido e influência à medida que artistas e pensadores contemporâneos procuram antecedentes e pontos de apoio para suas estratégias e proposições, e o que antes parecia um estranho ponto fora da curva, opaco e obtuso, senão gratuito ou meramente narcísico, se imbui de potência e luminosidade. Como não lembrar aqui do anjo da História de Benjamin, sendo carregado para o futuro, mas de costas, com as asas abertas como velas e os olhos sempre no passado? O próprio Flávio, de certo modo aqui também antecipando algumas proposições de Giorgio Agamben (tradutor de Benjamin) sobre o tema,¹¹ escreve em “As ruínas do mundo”, no contexto de suas recordações de viagens: “A luz sobre o passado é a único tipo de luz capaz de iluminar o presente, e de ajudar a derreter o véu da cegueira”.¹²

Antropofagia e psicanálise

“A cidade do homem nu será sem dúvida uma habitação própria para o homem antropofágico. Lá, ele poderá sublimar os seus desejos.”¹³

A filiação de Flávio de Carvalho com a Antropofagia (que também propunha uma leitura transversal, ou “errática”, do processo histórico),¹⁴ ou pelo menos a sua visão do que seria o homem antropofágico (que ele relaciona ao homem nu, conceito seu), é dada de forma incontestada (embora em Flávio nada deve ser lido pelo valor de face) por ele mesmo, em “Uma tese curiosa”, texto de 1930, dois anos depois, portanto, da publicação do Manifesto redigido por Oswald de Andrade:

Em S. Paulo, fundou-se, há alguns anos, a ideologia antropofágica, uma exaltação do homem biológico de Nietzsche, isto é, a ressurreição do homem primitivo, livre dos tabus ocidentais, apresentação sem a cultura feroz da nefasta filosofia escolástica. O homem, como ele aparece na

¹¹ Diz Agamben em “O que é o contemporâneo?": “A contemporaneidade inscreve-se, de fato, no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e só quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo”. Mais do que um mero aprendizado com as experiências do passado, o que as colocações de Agamben e Flávio de Carvalho parecem indicar é uma fusão de tempos. AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo”. In: *A vida nua*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’água, 2010.

¹² Flávio de Carvalho nos adverte, neste mesmo ensaio, no entanto, que *Os ossos do mundo* “não é um simples livro de viagens e sim um livro de meditações livres sobre viagens, um resumo de ideias e sensações colecionadas sem preocupação de ordem ou de estética e não visa nem destruir, nem construir, e nem quer ser ético...”. CARVALHO, Flávio. “As ruínas do mundo”. In: *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005. Para Veronica Stigger, *Os ossos do mundo* constituem um esforço de construir uma “arqueologia filosófica da cultura ocidental”. STIGGER, Veronica. “Flávio de Carvalho: arqueologia e contemporaneidade”. Revista *Celeuma*, maio 2014, n. 4.

¹³ CARVALHO, Flávio. “Uma tese curiosa”. *Diário da Noite*, 01/07/1930. Também em *A cidade do homem nu* (catálogo de exposição). São Paulo, MAM-SP, 2010. Também em MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato. *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

¹⁴ Para Benedito Nunes o espírito de vanguarda das primeiras décadas do século XX faz “apelo até mesmo a um passado trans-histórico, que confina com o futuro utópico, como aquele passado pré-cabralino a que, paradoxalmente, a ‘antropofagia’ oswaldiana, em 1928, antepõe e pospõe ao presente, e no qual o tempo sem memória de um mito mergulha no tempo esperançoso de uma utopia a realizar”. NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

natureza, selvagem, com todos os seus desejos, toda a sua curiosidade intacta e não reprimida. O homem que totemiza o seu tabu, tirando dele o rendimento máximo. O homem que procura transformar o mundo não métrico no mundo métrico, criando novos tabus para novos rendimentos, incentivando o raciocínio em novas esferas. Esta ideia, iniciada em São Paulo por Raul Bopp, Oswaldo Costa, Clovis Gusmão, Oswaldo de Andrade e outros, com ramificações no Rio e outros Estados, foi entusiasticamente recebida pelo filósofo Keyserling¹⁵ e o urbanista Le Corbusier, que viram nela um meio de progredir: uma possível felicidade longínqua.

O homem antropofágico, quando despido de seus tabus, assemelha-se ao homem nu. A cidade do homem nu será sem dúvida uma habitação própria para o homem antropofágico. Lá, ele poderá sublimar os seus desejos....¹⁶

Raul Bopp em seu *Vida e morte da antropofagia* (publicado em 1977) ao comentar a *Experiência número 2* de Flávio de Carvalho, vincula o artista a “certos aspectos caros ao movimento antropofágico”, e informa que o quarto volume da “Bibliotequinha Antropofágica” (que incluiria *Macunaíma* e *Cobra Norato*, mas nunca foi realizada) seria *Brasil-Freud*, de Flávio.¹⁷ Em fato, podemos perceber no pequeno texto acima, além da explícita referência a Nietzsche, evidentes ressonâncias de Freud (devedor de Nietzsche, e que então já havia publicado parte significativa de sua obra, principalmente a primeira tópica), de quem Flávio era assíduo (se não exato) leitor.¹⁸ Infelizmente, podemos apenas supor quais seriam as ideias que norteariam este livro, que nunca foi escrito, ou não ainda encontrado, mas o vírus da psicanálise¹⁹ que Flávio de Carvalho injeta no homem antropofágico é fundamental para compreender o que está no cerne de suas preocupações e trabalho: o corpo;²⁰ não o corpo estetizado ou inerte,²¹ mas aquilo que nele pulsa e deseja (o inconsciente), e as relações sociais entre corpos (esses corpos, desejantes e vivos). Daí, portanto, uma das razões de

¹⁵ De acordo com Benedito Nunes, “O bárbaro tecnizado” de Keyserling é referência fundamental do Manifesto Antropofágico”. NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

¹⁶ CARVALHO, Flávio, “Uma tese curiosa”. *Diário da Noite*, 01/07/1930. Também em *A cidade do homem nu* (catálogo de exposição). São Paulo, MAM-SP, 2010. Também em MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato. *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

¹⁷ APUD: STIGGER, Veronica. “Vacina antropofágica” In: *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011.

¹⁸ Na listagem de livros e documentos que pertenciam a Flávio de Carvalho e que hoje estão fazendo parte do Fundo Flávio de Carvalho do CEDAE da Unicamp, há três livros de Freud: *Introductory lectures on psycho-analysis* (Londres, 1922), *Psicologia de las masas y análisis del yo* (Madrid, 1924) e *Totem and Taboo: resemblances between the psychic lives of savages and neurotics* (Londres, s/d).

¹⁹ Ao chegarem de navio para nos EUA, em 1909, Freud teria dito a Jung, assim que avistaram a Estátua da Liberdade em Nova York: “Não sabem que estamos lhes trazendo a peste!”

²⁰ Corpo, pensando aqui na esteira de Nietzsche, numa linhagem que inclui Schopenhauer, numa ponta e Bataille (e também Deleuze) na outra, passando por Freud. Para Schopenhauer, o corpo é a “vontade original” (na forma de Representação) e, portanto, deve ser pensado e conhecido em sua dimensão pulsional.

²¹ Um radical exemplo disso é a famosa *Série trágica – minha mãe morrendo*, nove desenhos a carvão que Flávio produz ao lado do leito de sua mãe agonizante, em abril de 1947, e que na época geraram polêmica. Curioso relacionar a postura do artista diante com o comentário de um antropólogo (Roberto Zular): “A antropofagia repropõe o lugar do morto como sujeito, não mais numa relação sujeito-objeto, mas numa relação em que o objeto se desdobra em um jogo de perspectivas, de pontos de vista, de posições.” ZULAR, Roberto. “Luto, antropofagia e a comunidade como dissenso”. In: CAMILLO PENNA, João, DIAS, Ângela Maria. *Comunidades sem fim*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

sua contemporaneidade (e sua filiação entre o que Agamben chama de “artistas terroristas” – que aproximam arte e vida);²² e daí um dos seus primeiros e principais interesses: a dança.²³

Dança

“O silêncio faz parte do movimento”²⁴

Uma vez de volta ao Brasil, no início da década de 1920, o jovem formado Flávio de Carvalho, através da influência de seu pai, encontra rapidamente emprego em renomadas firmas de arquitetura e engenharia, notadamente na de Ramos de Azevedo (que construiu, entre outros edifícios de importância em São Paulo, o Teatro Municipal, em 1911, palco da Semana de Arte Moderna de 1922), como calculista, mas logo aborrece-se. Passa então a atuar também na imprensa, sobretudo no *Diário da Noite*, como ilustrador e repórter (atividade que estenderá por mais de uma década em diferentes jornais paulistanos, como o *Jornal da Tarde*, *Diário de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*), manifestando inicialmente particular interesse por espetáculos de dança e pelo uso do corpo como elemento expressivo. Seu primeiro trabalho sobre o assunto, que inclui texto e ilustrações, foi sobre o balé de Loïe Fuller,²⁵ pioneira da dança moderna e do uso da iluminação cênica, artista cuja inegável influência no cinema e na arte contemporânea ainda precisa ser detalhadamente estudada.²⁶ Ao comentar a bailarina, Flávio de Carvalho já indica que seu interesse pelo “primitivo” (no caso de Fuller há um instigante e pioneiro encontro entre o

²² Para Cláudio Oliveira, filósofo e tradutor de Agamben para o português, “Em última instância, sua [de Agamben] conclusão é a que o juízo estético e o prazer desinteressado do espectador nos conduziram ao Terror na arte, e, nesse sentido, poderíamos afirmar, a partir dele, que todos os artistas do presente, pelo menos aqueles que não caíram num formalismo retórico vazio, se tornaram Terroristas”. OLIVEIRA, Cláudio. “Da estética ao terrorismo: Agamben, entre Nietzsche e Heidegger”. In: AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

²³ Em seu *Culturas híbridas*, Canclini assinala as tendências das artes do corpo na pós-modernidade que reduzem os discursos racionais (como verbalizações e referências visuais precisas) procurando formas subjetivas que de algum modo possam expressar emoções primárias (ou primitivas) recalcadas pelas convenções culturais, ou, em outras palavras, “em busca da manifestação original de cada sujeito e de reencontros mágicos com energias perdidas”. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1998.

²⁴ CARVALHO, Flávio. “Da technica e estylisação dos bailados”. *Diário de São Paulo*, 03/03/1929. Neste artigo, Flávio de Carvalho tece considerações sobre a apresentação da bailarina Miss Hughes no teatro Sant’Anna em São Paulo, e ilustra a matéria com desenhos de corpos dançantes.

²⁵ A Companhia de Bailados Fantásticos de Loïe Fuller estava vinculada ao *Theatre des Champs Elysées* de Paris e estreia em São Paulo em 26 de julho de 1926 no Teatro Sant’Anna, após também ter se apresentado nos teatros Phoenix e Lyrico do Rio de Janeiro. Posteriormente, Flávio também ilustrou e escreveu sobre o bailado de Miss Hughes, Chinita Ullman e Carleto Thieben e Josephine Baker.

²⁶ Criadora e intérprete, entre outras coreografias, da famosa “dança serpentina”, cujo campo experimental se fundamenta em “novas formas de ver a realidade e de entender o corpo e o movimento.” De acordo com Aurora Herrera, a dança serpentina “no se basa en una reinterpretación de la antigüedad – como sería el caso de su colega Isadora Duncan algunos años después, siguiendo la línea de trabajo por la que muchos historiadores y filósofos abogaban en la época – sino en la introducción de nuevas formas de ver la realidad y de entender el cuerpo y el movimiento”. HERRERA, Aurora. “Sobre Loïe Fuller”. In: *Escenarios del cuerpo. La metamorfosis de Loïe Fuller*. Madrid: La Casa Encendida, 2014.

arcaico e o tecnológico) não se atualiza em absoluto por meio da forma, simplesmente, mas pela instabilidade causada pela irrupção de outros tempos no presente (o que o aproxima desde o início de Benjamin – recordemos o seu conceito de *imagem dialética*²⁷ – e de Warburg). Tal irrupção (de outras temporalidades e, também, como atesta o movimento da dança, de outras espacialidades) se dá no corpo; em movimento; vivo.²⁸ O que ele chamou de “forças latentes” também influenciou sua arquitetura, que, apesar de racionalista até certo ponto, sempre teve como referência o expressionismo alemão e o futurismo italiano, permeado por elementos, formas e cores que podem ser lidos como uma atualização de aspectos arquitetônicos pré-colombianos (como fica evidente no projeto para o Farol de Colombo, na República Dominicana, em 1928, mas também na sede de sua fazenda em Valinhos e em outros projetos). A cor, a intensidade emocional e a imaginação que pulsam em muitos de seus projetos arquitetônicos, a maior parte jamais realizada, indicam até que ponto eles foram guiados pelo calor e movimento da carne; ou seja, pela dança e pelo corpo. Não é de se estranhar, portanto, que mesmo sua primeira atuação como arquiteto, a proposta para o concurso de fachadas do Palácio do Governo do Estado de São Paulo, que acontece nos fins de 1927, e do qual participa com o pseudônimo de “Efficacia” (desde então levantando grande interesse no público e recebendo amplo espaço na imprensa), leve em seu interior um enorme painel dedicado à dança – ponto de fuga²⁹ de um projeto em todo totalitário:³⁰ uma fortaleza em cinco planos e volumes monumentais simetricamente colocados em torno do eixo de uma torre vertical, que além da moradia do

²⁷ “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas, e o lugar onde as encontramos é a linguagem.” BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

²⁸ Em entrevista (*Folha da manhã* 14/12/1952), Flávio de Carvalho diz: “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.” CARVALHO, Flávio. “Flávio de Carvalho vê um erro de dialética na questão de considerar anormais os artistas”. MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato. *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

²⁹ A presença do improdutivo, do arcaico e do excessivo na obra de Flávio de Carvalho, que tanto o aproxima de Bataille, como um contraponto à racionalidade produtiva, tão dominante na nossa arquitetura moderna, é assim explicada por Raúl Antelo: “Essa mitologia renovada (a máquina, o homem nu, a antropofagia) mobiliza imaginariamente as forças estagnadas pela competição capitalista, descentrando a consciência de modernidade de toda ambição evolutiva e oferecendo-lhe, em compensação, o substituto de experiências arcaicas fundadoras”. ANTELO, Raúl. “Transgressão e experiência em Flávio de Carvalho”. In: ANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

³⁰ Em entrevista a Walter Zanini, Flávio justifica esse projeto: “Em 1927, apresentei um projeto para o edifício do palácio do governo. Almejei uma autêntica fortaleza porque naquele tempo eram frequentes as intencionalidades revolucionárias. E com toda a franqueza: foi esse meu projeto a primeira manifestação da arquitetura moderna no Brasil. Sua estética, ainda hoje, é para amanhã.” ZANINI, Walter. “Elementos para um retrato de Flávio de Carvalho”. *Tribuna da imprensa* 27/06/1953.

governador, possui uma base de aviação, baterias antiaéreas e fortíssimos holofotes de segurança. No centro do complexo, um enorme salão de festas e banquetes, com um painel geométrico dedicado ao trabalho, e outro, de estilo primitivista, mostrando dançarinos livres e estilizados, colocando em cena um lugar fantasmático da modernidade: o lugar do corpo (no contexto das organizações urbanas). Sem qualquer referência à paisagem,³¹ vestimentas, adereços, instrumentos musicais e cor natural (os corpos seriam dourados e os cabelos prateados), o painel apresenta apenas dois blocos de três figuras femininas isoladas, e uma abruptamente cortada à direita, cujos perfis e continuidade das poses não-naturais, vigorosas e plenas de vida, de grande autonomia, lembram o movimento de fotogramas, ou seja, de uma projeção cinematográfica. O corpo feminino (uma presença constante na obra de Flávio de Carvalho) neste projeto do artista parece potencializar o ritmo das conquistas urbanas da pujante metrópole de São Paulo (que crescia em vigor político e econômico, ainda que às vésperas do Estado Novo),³² aparecendo como motriz da transformação material do mundo, mas também como território livre e incapturável (portanto, de certa forma, inacessível), catalisador de transformações e experiências sociais. Assim sendo, na trajetória de Flávio de Carvalho, 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,³³ que em seguida se transformará em ações explícitas (suas “Experiências” numeradas), provocações e eventos que envolvem a sociedade e tornam-se (em seu campo de repercussões) a própria obra; ou melhor, em modos de usar o corpo como arma.

Arqueologia e política

“De uma coisa jogada no acaso do mundo, ele [o objeto] se transforma numa coisa transbordante de sugestibilidade, ele adquire ‘atmosfera’”³⁴

Para que o corpo ganhasse potência de arma, para que ele se tornasse – como se tornou na arte brasileira nos anos 60 e 70 – espaço e cena de afirmações de desejos e

³¹ “A superprodução de movimentos é o sacrifício do homem à paisagem. O homem e a criança recém-nascida bailam no altar da paisagem e este bailado exuberante visa a acariciar a paisagem. O bailado do homem e da criança recém-nascida é uma oferenda. Observa-se com frequência diária esta oferenda, em todas as atividades. Vemos, por exemplo, o montanhês ofertando à paisagem carícias masoquistas quando prefere a dura escalada em reta aos contornos suaves em rampa branda. A carícia à paisagem pelo bailado exuberante, a aplicação das sobras do movimento que o ambiente não exige para o seu equilíbrio, constituem importante fenômeno na economia psicológica do indivíduo.” CARVALHO, Flávio de. “Casa, homem, paisagem V – a paisagem sorridente e os direitos do homem”, *Diário de São Paulo* 02/02/1956.

³² Com a patente de capitão, Flávio de Carvalho participou da Revolução Constitucionalista de 1932 como delegado-técnico da Comissão Inspetora de Instrumentos de Engenharia.

³³ Frederico Morais, sem mencionar (possivelmente por desconhecer na ocasião) o trabalho pioneiro de Flávio de Carvalho, talvez tenha sido o primeiro crítico a ressaltar a importância do corpo na arte “ao mesmo tempo ambiental, sensorial e corporal” de Hélio Oiticica e Lygia Clark, e sua aproximação da própria pulsão da vida: “Em ambos artistas brasileiros a ‘obra’ é frequentemente o corpo (‘a casa é o corpo’), melhor, o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva.” “Arte corporal. O uso do próprio corpo. Em Oiticica, como em Lygia Clark, o que se vê é a nostalgia do corpo, em retorno aos ritmos vitais do homem, a uma arte muscular. [...] Arte como *cosa corporale*”. MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”. In: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

³⁴ CARVALHO, Flávio. “As ruínas do mundo”. In: CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

processos de ruptura, resistência e contestação, ele precisou antes ser ativado, multiplicado ou fragmentado em suas múltiplas e contraditórias pulsões internas e liberado de seus modelos culturais e ideais religiosos. Como poucos no Brasil, Flávio de Carvalho foi um iconoclasta e ferrenho combatente da ideia de um Deus-pai autoritário, conceito ao mesmo tempo opressor e unificador, que ele combatia com obras, estudos e ações: “Para satisfazer ao instinto gregário do homem moderno, do homem que começa a nascer com as novas forças econômicas, é preciso alguma coisa mais que um mero boneco com um céu feito sob medida”; assim ele ironicamente conclui seu *Experiência n. 2*, no qual narra e analisa a experiência de em 1931 profanar uma procissão de Corpus Christi em São Paulo.³⁵ Como os bois esquartejados em processo descrito no seu projeto para o Matadouro de São Paulo,³⁶ em sua peça teatral *Bailado do Deus morto*, apresentada uma única vez no CAM – Clube dos Artistas Modernos, que presidia, Deus é morto e cada parte do seu corpo torna-se útil para alguma coisa: os pelos, a carne, a banha, etc. O texto do programa do *Bailado* assim explica o fim do segundo e último ato do curto espetáculo: “Os homens do mundo imploram em vão um Deus calado e desaparecido, perplexos, eles decidem e controlam os destinos do pensamento, marcam e especificam o fim do Deus e como usar os seus resíduos no novo mundo.”³⁷ Se Deus é morto, o mundo torna-se outro (em última instância torna-se um mundo sem cosmos, no qual o objeto de arte, compreendido como tal até então, perde, em efeito cascata e gradativamente, sua aura, seu sentido).³⁸ Um novo mundo é fundado e fabricado com e sobre os resíduos de um mundo falido e destruído, não apenas com ruínas, mas mais propriamente com dejetos; o resto. O que seriam exatamente os resíduos mencionados por Flávio de Carvalho e qual sua relação com a experiência da arte implícita nas propostas do artista? Qual a materialidade ou imaterialidade de tais “objetos”, que se transformam em coisas transbordantes de sugestibilidade, que adquirem ‘atmosfera’?³⁹ Veremos que, muito além dos aspectos formais (a desmaterialização do objeto de arte, por exemplo), a obra de Flávio de Carvalho se torna fundamentalmente contemporânea (no sentido de uma arte contemporânea em comparação com uma arte moderna) pelo seu caráter político e por almejar não exatamente a construção de um novo mundo habitável, mas a ativação de sujeitos.

³⁵ CARVALHO, Flávio. *Experiência n. 2 – uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001. O livro é dedicado a S. Santidade o Papa Pio XI, e a S. Eminência D. Duarte Leopoldo, arcebispo de São Paulo.

³⁶ “No meu projeto não se trata de um simples matadouro, mas sim de uma unidade mecânica altamente racionalizada a ser reproduzida em várias vezes em determinados pontos, não somente para a matança de gado e porcos, mas também capaz de aproveitar industrialmente todos os subprodutos desses animais.” “Falta racionalizar o sistema de matança de gado em São Paulo”. CARVALHO, Flávio. *Diário da Noite*, 22/06/48. Tal destruição metódica lembra a forma como Primo Levi descreve o campo de concentração. LEVI, Primo. *I sommersi e i salvati*. Turim: Einaudi, 1991.

³⁷ CARVALHO, Flávio. *A origem animal de Deus*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

³⁸ NANCY, Jean-Luc. “O vestígio da arte”. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. In: HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.

³⁹ Em entrevista a Lisette Lagnado, Laura Lima, respondendo a uma questão sobre performance, diz: “Até onde me recordo, Tunga havia dito que a instauração seria algo entre a performance e a instalação, com a finalidade de incorporar o problema dos vestígios que ficam no espaço expositivo após a performance”. CASTRO, Daniela; LAGNADO, Lisette. *Laura Lima ON OFF*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. Assim, como Laura Lima, Tunga pode ser compreendido como um herdeiro de Flávio de Carvalho, dentro do que Ericson Pires chamou de “tradição delirante” da arte brasileira: “O trabalho de Flávio de Carvalho deve ser pensado como um fator de singularização em meio a possíveis pré-definições do contexto cultura brasileiro, como um elemento constituinte da rede que chamamos de tradição delirante.” PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

Definindo-se como um “arqueólogo malcomportado”,⁴⁰ 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”.⁴¹ Compreendendo, por tabela, o objeto de arte como um objeto fetiche, ou, no limite, dejetivo (ou ruína, ou apenas mero vestígio) de uma experiência perdida, que quando acionado pela sensibilidade (ou contingencialmente pelo acaso)⁴² gera uma “atmosfera”,⁴³ Flávio de Carvalho se aproxima, ainda 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*.⁴⁴ Sempre na esteira de Nietzsche (é do filósofo alemão a epígrafe do ensaio “As ruínas do mundo”),⁴⁵ Flávio de Carvalho encontra Warburg na busca por elementos corpóreos e gestuais (ou seja, não metafísicos) que produzam uma profunda crítica do historicismo.⁴⁶ 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, como quer Agamben, o método

⁴⁰ Ao contrário do arqueólogo bem-comportado, que assim como o psicólogo bem-comportado, de acordo com Flávio de Carvalho, são “mecanizados por um catecismo científico”, “têm medo do mundo e do pecado e só enxergam a linha traçada pelo catecismo”, “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.” CARVALHO, Flávio. “As ruínas do mundo”. In: *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

⁴¹ Segundo Danto, já não há mais um critério possível que determine o que é e o que não é arte: todas as formas de mediums e estilos são legítimas. Isso significa que o artista contemporâneo, ao construir sua poética, tem à sua disposição não apenas as novas tecnologias, mas toda a arte do passado – tenha sido ela reconhecida ou não – e seus meios e estilos (com exceção do espírito em que esta arte foi realizada). “O pluralismo do mundo da arte atual define o artista ideal como um pluralista”. DANTO, Arthur C. *After the end of art – contemporary art and the pale of history*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

⁴² “Um contato qualquer com o objeto-fetiche traz a tona a emoção de encanto e reaviva toda a gloriosa voluptuosidade da beleza, a magia é então um culto necessário, um culto cuja prática satisfaz e repousa, é a grande prática terapêutica”. CARVALHO, Flávio. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005. Podemos aqui lembrar as proposições artísticas como práticas terapêuticas, como, por exemplo, em Lygia Clark e, mais recentemente, Roberto Corrêa dos Santos.

⁴³ “De maneira que, a expressão ‘atmosfera’ de um objeto qualquer é a soma algébrica de todas as sugestibilidades perceptíveis no objeto”. Novamente, a relação com a psicanálise. CARVALHO, Flávio. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

⁴⁴ De acordo com Didi-Huberman, “a teoria warburgiana realmente abriu a questão da imagem corporal – e de sua expressividade – para a de uma obscura dança de tempos estratificados”. DIDI-HBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo nos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013.

⁴⁵ “A história fará as revelações que você merece”. CARVALHO, Flávio. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

⁴⁶ 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-HBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo nos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013.

arqueológico, ao buscar em todo moderno e atual aquilo que jaz recoberto, é a única via de acesso ao nosso próprio tempo.⁴⁷ Assim, de acordo com Flávio de Carvalho,

a noção do tempo como a compreendemos parece nada significar numa sensibílssima 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.⁴⁸

Refletindo sobre a “essência” da arte no contemporâneo, ou seja, num mundo que já não se configura em um cosmos, e no qual, portanto, a arte não pode ser mais compreendida em esquemas que até então as reconheciam como tal, Jean-Luc Nancy pergunta “O que resta da arte?”⁴⁹, para responder: “Talvez apenas um vestígio”. Para o filósofo francês, o que resta – resíduo ou vestígio – talvez seja justamente o que *resiste* mais, e em tal objeto, ainda que mero traço, residiria sua maior potência e a manifestação incontornável de sua natureza. Foi justamente para resistir que a arte contemporânea abriu mão tanto de sua beleza (o regime estético) como de sua pureza.⁵⁰ Para o artista contemporâneo, frequentemente atuando como propositor, mais do que enfrentamento, passou-se a travar uma batalha de posicionamentos: posicionamentos interiores/exteriores de um sujeito ou um grupo de pessoas dentro de um discurso ou ideologia, diante situações tangíveis ou conceituais, onde uma inteligente troca de posições de enunciação talvez valham mais do que o conteúdo dos enunciados, privilegiando uma dimensão política do fazer artístico. Nada mais próximo de Flávio de Carvalho, que, poderíamos afirmar, já atuava desta maneira em suas *Experiências*, e principalmente quando consideramos toda

⁴⁷ “De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da arkhé, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto.” AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

⁴⁸ CARVALHO, Flávio. “As ruínas do mundo”. In: CARVALHO, Flávio. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

⁴⁹ Assim como Agamben debruça-se sobre “O que resta de Auschwitz”. Ambas as questões no fundo referem-se, entre outros temas, à constatação de Adorno que não seria possível fazer arte depois do campo de concentração, ou seja, num mundo destruído e destituído; ou, no dizer de Nancy, depois da destruição do “cosmos”. AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. NANCY, Jean-Luc. “O vestígio da arte”. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. In: HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.

⁵⁰ Na arte brasileira, quem melhor e de maneira mais marcante encarnou esta passagem, e por isso é um pioneiro internacionalmente reconhecido, foi Hélio Oiticica. Como notou Frederico Moraes: “Hélio Oiticica, depois de buscar a forma pela forma (sua posição esteticista anterior: período neoconcreto), depois de enroscar-se nos conceitos de beleza e pureza, verdadeiros labirintos, e de tatear no escuro à procura do belo, concluiu dramaticamente que ‘a pureza não existe’”. Este momento estaria representado pelo Penetrável *Tropicália* (1967). Para Frederico Moraes, “data daí a arrancada de sua arte, fortemente tropical, ‘pobre’, verdadeira restauração de uma nova cultura brasileira”. MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”. In: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

sua produção como “intelectual público”, interferindo (aproveitando-se das facilidades que usufruía por conta de sua condição social, conexões e recursos) diretamente na mídia.⁵¹ Por outro lado, no contemporâneo passou-se a exigir iniciativas do próprio espectador, que torna-se assim um sujeito da obra e espécie de co-autor. Através de suas ações (que nem sempre ele chamava de *artísticas*, mas que se situam confortavelmente no campo da arte no mundo atual), Flávio de Carvalho desconstrói e desloca espaços culturais e questiona posicionamentos naturalizados não apenas nos espectadores diretos de suas obras, mas no grande público, procurando descolá-los de um lugar imaginário, e produzindo (ou instigando, em cada individualidade), nessa modificação topológica, um efeito sujeito, ou melhor, um lugar no qual um sujeito pode advir.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ANTELO, Raúl. “Transgressão e experiência em Flávio de Carvalho”. In: ANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

BANDEIRA, Manuel. “O colete”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 28/10/1956. APUD: STIGGER, Veronica. “Flávio de Carvalho: arqueologia e contemporaneidade”. *Revista Celeuma*, maio 2014, n. 4.

BOPP, Raul. *Vida e morte da Antropofagia*. APUD: STIGGER, Veronica. “Vacina antropofágica” In: *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

⁵¹ Flávio dedicou-se a argumentar em favor dos seus projetos e das premissas neles envolvidas, deixando com isso um amplo legado discursivo na mídia impressa de São Paulo, que constituem um corpo fundamental para a obra do artista. Ratificam o foco em um projeto de arte total, que articulasse diferentes linguagens em nome da construção de um meio cultural articulado, consciente, crítico e inventivo. MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato. *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1998.

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

CARVALHO, Flávio de. *Experiência n. 2 – uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CARVALHO, Flávio de. *A origem animal de Deus*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

CARVALHO, Flávio de. “Casa, homem, paisagem V – a paisagem sorridente e os direitos do homem”, *Diário de São Paulo*, 02/02/1956.

CARVALHO, Flávio de. “Flávio de Carvalho vê um erro de dialética na questão de considerar anormais os artistas”. *Folha da manhã*, 14/12/1952. Também em MAIA, Ana Maria;

CASTRO, Daniela; LAGNADO, Lisette. *Laura Lima ON OFF*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

DANTO, Arthur C. *After the end of art – contemporary art and the pale of history*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

DIDI-HBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo nos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013.

HERRERA, Aurora. “Sobre Loïe Fuller”. In: *Escenarios del cuerpo. La metamorfoses de Loïe Fuller*. Madrid: La Casa Encendida, 2014.

LEVI, Primo. *I sommersi e i salvati*. Turim: Einaudi, 1991.

LUZ, Afonso. “A experiência como obra”. Folder da exposição. OCA. São Paulo. De 5 de fevereiro de a 27 de junho 2014.

MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato. *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

MANUEL, Antonio. *Ondas do corpo*. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

MATTAR, Denise (org). *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: CCBB, 1999.

MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”. IN: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

MOREIRA LEITE, Rui. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

MOREIRA LEITE, Rui. *Flávio de Carvalho – o artista total*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

NANCY, Jean-Luc. “O vestígio da arte”. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. In: HUCHET, Stéphane. *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.

NUNES, Benedito. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Cláudio. “Da estética ao terrorismo: Agamben, entre Nietzsche e Heidegger”. In: AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

OSORIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

PEDROSA, Mário. “Discurso aos tupiniquins ou nambás”. In: Oiticica Filho, César (org). *Mário Pedrosa*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

REZENDE, Renato (ed). *Laura Lima*. Bonnefantenmuseum/MAMBA: Maastrich/Buenos Aires: 2014.

REZENDE, Renato. *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

REZENDE, Renato. “Falta racionalizar o sistema de matança de gado em São Paulo”. *Diário da Noite*, 22/06/48.

REZENDE, Renato. “Uma tese curiosa”. *Diário da Noite*, 01/07/1930. Também em *A cidade do homem nu* (catálogo de exposição). São Paulo, MAM-SP, 2010. Também em MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato. *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

REZENDE, Renato. “Da technica e estylisação dos bailados”. *Diário de São Paulo*, 3 de março de 1929.

REZENDE, Renato. Dançando (Impressões do bailado de Loïe Fuller, pelo engenheiro Flávio de R. Carvalho). *Diário da Noite*, São Paulo, p. 1, 31 jul. 1926.

STIGGER, Veronica. “Flávio de Carvalho: arqueologia e contemporaneidade”. *Revista Celeuma*, maio 2014, n. 4.

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

ZANINI, Walter. “Elementos para um retrato de Flávio de Carvalho”. *Tribuna da imprensa* 27/06/1953.

Flávio de Carvalho – ações corpóreas e ambientais e ativadoras de sujeitos (ou esboços de um Brasil moderno... pág. 40

ZULAR, Roberto. “Luto, antropofagia e a comunidade como dissenso”. In: CAMILLO PENNA, João, DIAS, Ângela Maria. *Comunidades sem fim*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

Para Citar este Artículo:

Rezende, Renato. Flávio de Carvalho – ações corpóreas e ambientais e ativadoras de sujeitos (ou esboços de um Brasil moderno ao contemporâneo). Rev. Dialogos Mercosur. Num. 1. Enero-Junio (2016), ISSN 0719-7705 pp. 26-40, en <http://revistadialogosenmercosur.org/numero-1-af1o-2016/4-oficial-articulo-2016-dr.-renato-rezende-dialogos---2016.pdf>

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **Revista Diálogos en Mercosur**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo debe hacerse con permiso de **Revista Diálogos en Mercosur**.