



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

FERNANDA LORENA NOGUEIRA SOARES

Homem dos trópicos, homem em farrapos e unissexualismo: escritos carvalhianos

**BRASÍLIA
2025**

FERNANDA LORENA NOGUEIRA SOARES

Homem dos trópicos, homem em farrapos e unissexualismo: escritos carvalhianos

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais
pelo Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais da Universidade de Brasília.

Área de Concentração: Arte, Imagem e Cultura

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientador: Marcelo Mari

BRASÍLIA
2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

NS676h Nogueira , Fernanda
Homem dos trópicos, homem em farrapos e unissexualismo:
escritos carvalhianos / Fernanda Nogueira ; orientador
Marcelo Mari. Brasília, 2025.
118 p.

Tese (Mestrado em Artes) Universidade de Brasília, 2025.

1. Flávio de Carvalho. 2. escritos. 3. homem dos
trópicos. 4. homem em farrapos. 5. unissexualismo. I. Mari,
Marcelo, orient. II. Título.

FERNANDA LORENA NOGUEIRA SOARES

Homem dos trópicos, homem em farrapos e unissexualismo: escritos carvalhianos

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais
pelo Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais da Universidade de Brasília.

Aprovado em: 15 de dezembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Mari
Universidade de Brasília
Presidente

Prof.^a Dr.^a Fátima Aparecida dos Santos
Universidade de Brasília
Membro Interno

Prof.^a Dr.^a Angélica Adverse
Universidade Federal de Minas Gerais
Membro Externo

Prof.^a Dr.^a Priscila Rossinetti Rufinoni
Universidade de Brasília
Suplente

RESUMO

Este estudo procura analisar os escritos sobre o “homem dos trópicos”, o “homem em farrapos” e o “unissexualismo” em torno das vestimentas apresentadas no decorrer da trajetória do artista Flávio de Carvalho (1899-1973). Primeiramente, trata-se de compreender o objetivo do vestuário na totalidade das ideias artísticas propostas pelos artistas do Futurismo Italiano com um diálogo com as ideias de Flávio de Carvalho, investigando as mudanças no pensamento político e social no início da industrialização da cidade de São Paulo entre o final do século XIX e início do século XX, e como o artista Flávio de Carvalho se insere nesse novo contexto da arte moderna paulista. Posteriormente, o estudo aprofunda-se em seu objeto de pesquisa, procurando compreender os três escritos sobre os vestíveis de Flávio de Carvalho, dentre as várias perspectivas vestíveis do artista, como o “homem dos trópicos”, “homem em farrapos” e o “unissexualismo”. A metodologia utilizada para a exploração desse objeto de pesquisa se deteve nos métodos bibliográfico e documental. Para a pesquisa bibliográfica, houve a articulação entre autores para uma análise historiográfica da arte da cidade de São Paulo entre os anos 1931 e 1956. Para a pesquisa documental, houve uma visita ao Fundo Flávio de Carvalho no Centro Documental Alexandre Eulálio no Instituto de Estudos da Linguagem, situado na Universidade Estadual de Campinas (CEDAE IEL-Unicamp). Concluiu-se que, apesar de haver muitos estudos sobre as experiências que Flávio de Carvalho apresentou ao longo de sua vida, existem lacunas em sua fortuna crítica que podem ser exploradas em nuances, principalmente as questões relacionadas aos seus escritos sobre a vestimenta.

Palavras-chave: Flávio de Carvalho; arte moderna; homem dos trópicos; homem em farrapos; unissexualismo.

ABSTRACT

This research seeks to analyze the theories about the "Man in Rags" and unisexuality surrounding clothing presented throughout the artistic career of artist Flávio de Carvalho (1899-1973), spanning a period from 1931 to 1956. Initially, in chapter one, the objective is to understand the purpose of garments within the overall artistic ideas proposed by modern artists of the European avant-garde, specifically Italian Futurism and Expressionism. By investigating the changes in political and social thought in Europe in the late 19th and early 20th centuries, the study seeks to gain the artists' perception of a new mode of thought that was emerging. In the second chapter, the study focuses on researching the artist within the context of modern art in São Paulo within the time frame indicated in this work. It begins with bibliographical research on the European avant-garde and its impact on the São Paulo context, and subsequently moves on to a documentary investigation of Flávio de Carvalho's work. In the third and final chapter, the research examines the two previously mentioned wearable ideas of Flávio de Carvalho, among the artist's many wearable conceptions. In this sense, the research sheds light on the two theories surrounding Flávio de Carvalho's clothing and how they resonate in contemporary times.

Keywords: Flávio de Carvalho; modern art from São Paulo; theories; wearables; experience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Le Wagon de troisième classe.....	22
Figura 2 La città che sale.....	23
Figura 3 Le 20 février 1909 paraît à la Une du Figaro le manifeste du Futurisme de Filippo Tommaso Marinetti	25
Figura 4 Il Vestito Antineutrale.....	29
Figura 5 Il Vestito Antineutrale.....	31
Figura 6 Il Vestito Antineutrale, 1913.....	33
Figura 7 Il Vestito Antineutrale, 1913.....	34
Figura 8 Projeto para ternos futuristas, Giacomo Balla, 1914.	37
Figura 9 Projeto para gravatas futuristas, Giacomo Balla, 1925-1930.....	38
Figura 10 Tullio Crali - Jaqueta sintética, 1932. Tullio Crali - Jaqueta, recebido do artista, 1931.	42
Figura 11 Revista Manchete, ano 1956, edição 0236.....	45
Figura 12 Revista Manchete, ano 1956, edição 0236.....	46
Figura 13 Croqui desenhado por Flávio de Carvalho para a Experiência nº 3.....	47
Figura 14 Experiência nº 3, 1956.	49
Figura 15 Croqui desenhado por Flávio de Carvalho para a Experiência nº 3.....	50
Figura 16 Il Vestito Antineutrale.....	51
Figura 17 Recorte do jornal da Folha da Manhã, São Paulo, ano 32, n. 9.965, 20 out. 1956. Assuntos Gerais, p. 2.	52
Figura 18 BAILE “Traje do Futuro”. Folha da Noite, São Paulo, 23 out. 1956.	53
Figura 19 Projeto para a Embaixada da Argentina, 1928.....	59
Figura 20 Projeto para a Universidade de Belo Horizonte.....	60
Figura 21 Projeto para a Universidade de Belo Horizonte.....	61
Figura 22 Capa do catálogo da 1ª Exposição de Pintura de Flávio de Carvalho.....	71
Figura 23 Capa do livro Experiência nº 2 – Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi – Uma possível teoria e uma experiência	75
Figura 24 La mort et les masques, 1897.....	83
Figura 25 Foto da Experiência nº 3 (1956), Flávio de Carvalho.....	88
Figura 26 Foto da Experiência nº 3 (1956), Flávio de Carvalho.....	89
Figura 27 Baile “São Silvestre em farrapos” (1933), em casa de Chinita Ullman. CELM - Biblioteca do MAM-SP.....	94
Figura 28 Figurino. 19: Flávio de Carvalho - O homem em farrapos (2010)	96
Figura 29 Eduardo VII, Rei da Inglaterra, 1841-1910, Portos	101
Figura 30 Clipping de imprensa encontrado no álbum pessoal de Flávio de Carvalho.	105
Figura 31 Dzi Croquettes.....	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - APROXIMAÇÕES ARTÍSTICAS DE FLÁVIO DE CARVALHO	16
1.1. PRIMEIROS ANOS DA FORMAÇÃO INTELECTUAL DE FLÁVIO DE CARVALHO	17
1.2 APROXIMAÇÕES ENTRE FLÁVIO DE CARVALHO E O FUTURISMO ITALIANO	21
1.2.1 Diálogos entre o Futurismo Paulista e Flávio de Carvalho	39
1.3 A CIDADE DO HOMEM NU (1930)	53
CAPÍTULO 2 - FLÁVIO DE CARVALHO NO CONTEXTO DA ARTE MODERNA PAULISTA	63
2.1 ARTE MODERNA PAULISTA	63
2.1.1 O papel da cidade de São Paulo na arte e vida de Flávio de Carvalho	63
CAPÍTULO 3 - EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E ESCRITOS VESTIMENTARES EM FLÁVIO DE CARVALHO DE 1931-1956	72
3.1 EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS	72
3.1.1 Experiências estéticas de Flávio de Carvalho do ano de 1931 até 1956	72
3.2 DANDISMO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	82
3.2.1 Flávio de Carvalho, dândi brasileiro	85
3.3 A ANÁLISE DOS ESCRITOS VESTIMENTARES PROPOSTOS NA POÉTICA DE FLÁVIO DE CARVALHO	90
3.3.1 A ideia do “Homem em Farrapos”	90
3.3.2 Unissexualismo	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
ANEXO I	117

INTRODUÇÃO

Flávio de Carvalho é um artista que vem sendo muito estudado nos últimos anos, pois suas múltiplas linguagens trazem muitos questionamentos para a história da arte brasileira. Ele trabalhou com diversas expressões artísticas, como o teatro, as artes visuais, o design (design de mobiliário e o design de moda), o figurino e a arquitetura.

Diante da vasta produção desse artista, a escolha dessa pesquisa é buscar compreender os escritos em torno da vestimenta do artista Flávio de Carvalho. Nesse sentido, a pesquisa se baseia em investigar os suportes vestíveis em torno do trabalho artístico de Flávio de Carvalho, entendendo o porquê de utilizá-lo, e como outros artistas modernos dialogam com ele. Na área da vestimenta, algumas pesquisas iluminam seu trabalho, abrangendo a questão da roupa-arte. É importante destacar que não se trata somente do figurino, que Flávio de Carvalho também fez, mas também da possibilidade de diálogo com outras questões na poética do artista. Aqui, a pesquisa se debruça sobre a experiência da vestimenta como arte.

O objetivo deste trabalho é desenvolver uma pesquisa sobre o pensamento em torno dos escritos vestíveis de Flávio de Carvalho, especificamente nos escritos que ele desenvolveu ao longo de suas pesquisas sobre história da indumentária, a saber, sobre “homem dos trópicos”, “o homem em farrapos” e o “unissexualismo”.

A vasta gama de trabalhos apresentados por Flávio de Carvalho compreende a arquitetura, tendo em vista que sua formação como engenheiro civil na Universidade de Durham em 1922 trouxe-lhe um conhecimento profundo de construções de empreendimentos. Flávio de Carvalho atuou também na pintura e foi bastante influenciado pelas características do expressionismo, vivido por ele nos tempos em que esteve na Europa. Além disso, o artista realizou trabalhos na área do teatro, trazendo propostas subversivas e inovadoras ao teatro brasileiro. Atuou como designer, construindo diversos utensílios para sua casa na Fazenda Capuava em 1939, que também foi construída por ele. Trabalhou como etnógrafo quando teve contato com povos originários do Araguaia em 1956. Envolveu-se em um projeto de fundação de uma agremiação para que artistas pudessem ter um espaço para suas discussões, peças de teatro, ateliês e palestras em uma época que um novo momento surgia na arte brasileira. Flávio de Carvalho, na década de 1930, trouxe, em suas proposições, um campo da arte ainda não explorado pelos artistas brasileiros: a performance, o que, em seu, tempo não se intitulava desta forma, mas sim como “experiência”.

Flávio de Carvalho dedicou-se ao estudo da vestimenta com escritos sobre a historiografia da moda, desenhou figurinos e performou sobre a roupa masculina na preocupação de trazer um novo olhar sobre a vestimenta que os homens brasileiros vestiam em comparação com os homens europeus. Nesse sentido, busca-se investigar especialmente as proposições selecionadas em torno da vestimenta que Flávio de Carvalho propôs ao longo de sua trajetória, seja na sua *Experiência n° 3* (1956), ao propor uma nova vestimenta para o homem dos trópicos, seja nos seus escritos da moda sobre o “unissexualismo”, que se trata de uma teoria em que o artista pontua a igualdade estética na vestimenta dos gêneros, afirmando que, com o passar do tempo, não haverá distinção indumentária entre homens e mulheres: o homem em farrapos.

No que tange às publicações do artista, cabe mencionar que Flávio de Carvalho publicou artigos semanais sobre o estudo da história da indumentária, intitulado *A Moda e o Novo Homem* (Carvalho, 2010), finalizando com a *Experiência n° 3* (1956), em que propunha uma nova vestimenta ao “homem dos trópicos”, andando com sua veste pelas ruas do centro de São Paulo.

Para o alcance do objetivo geral proposto pelo trabalho, seguem os procedimentos metodológicos que foram utilizados.

Foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre as instâncias políticas, econômicas e sociais do final do século XIX no contexto paulista, na elaboração de uma arte brasileira de rupturas estéticas, que pavimentou o terreno da Semana de Arte Moderna no Brasil. Essa análise realizada serviu para aprofundar a investigação sobre o contexto histórico e político em que Flávio de Carvalho se situa como artista, traçando um breve panorama sobre sua vida pessoal e profissional. Esse ponto da dissertação resultou na construção do capítulo um.

Para o aporte teórico deste trabalho, foram abordados textos sobre a história e crítica da arte moderna brasileira, como a obra *História Geral da Arte no Brasil* (1983), escrita pelo historiador e crítico de arte Walter Zanini, trazendo um panorama das origens do movimento modernista no Brasil, sobretudo em São Paulo, em que o autor comenta os motivos ideológicos pelos quais o movimento foi mais concentrado nessa cidade e não em outra do território brasileiro. Ademais, Zanini elucida os acontecimentos políticos no contexto da apresentação da Semana de Arte Moderna em 1922.

Analisaram-se artigos, teses, dissertações, além de outras eventuais pesquisas mais recentes acerca da fortuna crítica do artista, bem como os escritos deixados por Flávio de

Carvalho, como os artigos publicados no jornal Diário de S. Paulo¹ na série *A Moda e o Novo Homem* (1956) e também seu livro *Experiência n° 2, realizada² sobre uma procissão de Corpus Christi, uma possível teoria e uma experiência* (1931) para investigar a construção de suas propostas artísticas, tendo como mote principal a ideia dos vestíveis e do figurino.

Outrossim, trata-se, ao longo do trabalho, sobre outras pesquisas que também abordam o discurso dos vestíveis no trabalho de Flávio de Carvalho, como a de Carvalho Neto (2019), que alude às imbricações dos conceitos de traje, corpo e liberdade. Em outra pesquisa de Carvalho Neto (2023), ainda sob a temática do corpo e da vestimenta, há o diálogo do tema com a estética expressionista de Flávio de Carvalho. Na pesquisa de Pinheiro (2018), por sua vez, a autora trata a vestimenta como um elemento essencial na performance com o espaço urbano. No trabalho de Rosa (2018), a análise sobre a vestimenta é feita em torno do conceito do “homem em farrapos” que Flávio de Carvalho expõe, debatendo com o conceito, dele também, de “unissexo”. E, por fim, a pesquisa de Lotufo (2006) centrou-se em três pontos: primeiro, nos artigos escritos por Flávio de Carvalho antes da *Experiência n° 3* (1956); segundo, na observação de seus desenhos feitos para os tais artigos; e, por último, na própria *Experiência n° 3* (1956).

O CEDAE (Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio) abriga o Fundo Flávio de Carvalho, que se trata de uma série de documentos, fotos e uma hemeroteca com recortes de jornais da época do artista. É importante destacar o diferencial desse espaço, pois nele está uma grande quantidade de fontes primárias de diversas fases e fontes secundárias sobre os múltiplos trabalhos do artista. Para essa pesquisa, foram selecionadas algumas fontes relativas ao ano de 1931 até o ano de 1956, relacionadas às obras vestíveis e aos figurinos, são elas: um (1) recorte de jornal da *Experiência n° 3* (1956) e dois (2) textos do jornal em que ele comenta sobre o *New Look* com detalhes, justificativas e o resumo do projeto. O apontamento analítico desta pesquisa documental foi feito nos capítulos 1 e 2 da pesquisa.

Os estudos realizados da fortuna crítica acerca de Flávio de Carvalho foram profícuos para a pesquisa deste trabalho, e, especialmente, os artigos sobre traje podem auxiliar na

¹ Para a investigação das ideias do artista Flávio de Carvalho, foi realizada uma visita em janeiro de 2024 ao Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas (IEL/Unicamp). O centro de documentação foi criado em 1984 como um espaço de preservação de materiais de escritores, artistas e intelectuais ligados à literatura e linguística brasileiras e que leva o nome do professor do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem no período de 1980 a 1988. Atualmente, o CEDAE é coordenado pela Profa. Dra. Livia Oushiro. Também foi feita uma visita ao acervo do Fundo Flávio de Carvalho.

² Grafia original.

exploração da linguagem da performance a partir da vestimenta em Flávio de Carvalho e em como essas proposições foram inovadoras em seu tempo.

Após a realização da *Experiência n° 2*, Flávio de Carvalho escreveu um livro de mesmo título, *Experiência n° 2* (2001)³, no qual relata de forma poética como foi esse seu experimento social de quase linchamento em uma procissão religiosa. Já na *Experiência n° 3* (1956), seus textos vieram antes da experiência. Durante o ano de 1956, o artista publicou no Diário de São Paulo, em uma coluna dominical chamada *A moda e o novo homem*, textos a respeito dos seus estudos das roupas e suas relações históricas, psíquicas e sociais. Utilizou-se esses escritos ensaísticos de Flávio de Carvalho que foram compilados e publicados no livro *A moda e o novo homem: dialética da moda* (2010) para compreender como se deu o pensamento do artista e que culminou na realização da ação *Experiência n° 3* (1956).

Um dos escritos apresentados pelo artista relata que, de acordo com suas pesquisas, há uma possibilidade de se igualar masculino e feminino por meio das vestes e, que, em um futuro, haverá um unissexualismo⁴ de gêneros. Assim, esses textos conduzem à compreensão do pensamento do artista a partir dos seus estudos da indumentária e, dentro dessa perspectiva, propõem-se a pensar também o futuro que ele menciona em seus textos. Nesse sentido, a investigação do termo unissexualismo é de suma importância, entendendo a maneira em que ele se reflete nos trabalhos de Flávio de Carvalho.

Para o primeiro capítulo, é importante compreender o contexto em que Flávio de Carvalho se situa na arte brasileira e, para isso, uma investigação foi feita, pensando na concepção da arte moderna, para que, depois, fosse apurada a relação desses mecanismos na arte moderna brasileira. É preciso também entender que Flávio de Carvalho se situa em um segundo momento da arte moderna brasileira, iniciando seus trabalhos no final da década de 1930, em paralelo ao final da República Velha do Brasil ou República das Oligarquias, um momento de muitas transformações na política brasileira. Consequentemente, as mudanças se refletiram no olhar dos artistas sob essa nova perspectiva no Brasil.

Ainda no primeiro capítulo, busca-se entender como as influências europeias da Primeira Guerra atuaram nas ideias dos artistas das vanguardas e sua influência também nas propostas artísticas de Flávio de Carvalho, já que ele experienciou essas transformações, vivendo na Europa até o começo de sua vida adulta. Algumas vanguardas, em particular o

³ A primeira edição do livro é do ano de 1931.

⁴ Termo usado por Flávio de Carvalho em conversa com Gilberto Freyre para dizer que, em um futuro próximo, as vestes de homens e mulheres seriam iguais e que seria algum dos sinais de uma bissexualidade universal (Carvalho, 2010, p. 299).

Expressionismo, o Futurismo e o Surrealismo, tiveram uma forte importância na poética de Flávio, e ele trouxe muitas questões desses movimentos para os seus trabalhos.

No segundo capítulo, a pesquisa adentra a multiplicidade dos trabalhos de Flávio de Carvalho, dando ênfase às suas proposições em torno da arquitetura, as experiências e as expedições, já que essas três vertentes dizem muito sobre o seu estudo a respeito do comportamento humano, que é o cerne do seu trabalho. Também, no segundo capítulo, há um estudo do papel do artista moderno como um artista múltiplo e o seu papel social.

Já no terceiro capítulo, o objeto da pesquisa é explorado, abordando-se os escritos da vestimenta nas ideias de Flávio de Carvalho como “unissexualismo” e “o homem em farrapos”. São feitas análises entre esses escritos pontuados pelo artista, dialogando com questões psicanalíticas e com o conceito de liberdade para o modo de vida do sujeito. Também se investiga o termo “unissexualismo” na compreensão do seu trabalho, que trata da diluição entre os sexos feminino e masculino, assim como a relação da vestimenta do “homem dos trópicos” com o homem moderno. Nesse capítulo, a investigação do trabalho se detém no pensamento em torno do traje do artista Flávio de Carvalho e, conseqüentemente, gera uma discussão importante a respeito do sexo, que ele traz ainda em meados do século XX.

Por fim, a pesquisa se baseia em contribuir para um estudo sobre a relação do “homem dos trópicos”, “homem em farrapos” e o “unissexualismo” pelo olhar dos suportes vestíveis em torno do trabalho artístico de Flávio de Carvalho. Busca-se compreender o pensamento do artista utilizando documentos originais da época e seus textos ensaísticos, nos quais concebe os termos “homem em farrapos” e o “homem dos trópicos” em consonância com a concepção do novo homem moderno brasileiro. Quanto ao “unissexualismo”, Carvalho pensou na dissolução entre o que é ser masculino e feminino ao longo da história pelo viés da vestimenta. Importante destacar o caráter original em diversas linguagens da obra de Flávio de Carvalho, o teatro de experiência, os projetos de arquitetura moderna, as experiências artísticas na rua, e não em um espaço institucionalizado como um museu, isto é, a roupa como proposta artística. Essas são propostas inovadoras para a época. O período temporal das contribuições de Carvalho se estende do final da década de 1930 a meados da década de 1950, ou seja, são 30 anos de experimentações artísticas, trazendo pesquisas e originalidades para o campo da história da arte moderna brasileira.

CAPÍTULO 1 - APROXIMAÇÕES ARTÍSTICAS DE FLÁVIO DE CARVALHO

Este trabalho busca compreender os escritos em torno da vestimenta do artista Flávio de Carvalho (1899-1973), que é um artista multidisciplinar que trabalhou com diversas linguagens artísticas (teatro, pintura, arquitetura, design, moda, experiências). Segundo a filósofa Anne Cauquelin (1926-), alguns artistas, ao longo do tempo, revelam um pioneirismo em processos artísticos, como o que Flávio de Carvalho mostrou ao expor as suas “experiências” desenvolvidas no ano de 1931 a 1956 e ilustradas em *Experiência n° 2*.

Anne Cauquelin (2005) explica que há uma divisão no modelo do sistema de arte moderno e contemporâneo, em que o primeiro se baseia na dinâmica do consumo, e o segundo, na dinâmica da comunicação e que, mesmo que se fale de um sistema de arte moderno, há indicadores que antecipam um novo tipo de sistema vigente antes mesmo de ele, de fato, existir. Na primeira parte do capítulo sobre os embreantes, no livro *Arte Contemporânea: uma introdução*, Cauquelin (2005) aponta que essa característica fica a cargo do que ela chamou de “embreantes”, figuras conhecidas da história da arte como Andy Warhol (1928-1987), Duchamp (1887-1968) e Leo Castelli (1907-1999), que têm o papel de antever uma quebra de paradigma no *status quo* vigente e antecipam um novo modo de pensamento em torno da arte.

O embreante é uma definição retirada da teoria linguística de Roman Jakobson (1896-1982) sobre os elementos da linguagem com “dupla função e duplo regime, que remetem ao enunciado (a mensagem, recebida no presente) e ao enunciador que a anunciou (anteriormente)” (Jakobson *apud* Cauquelin, 2005, p. 87). Os embreantes são indivíduos que desestabilizam o sistema de arte primeiramente, mas prenunciam que algo diferente do *status quo* está por vir (Cauquelin, 2005, p. 87).

A partir desse entendimento, afirma-se que Flávio de Carvalho é um artista singular que propôs diversas leituras de mundo que trouxeram questionamentos das classificações sobre o que, até então, era ou não considerado arte, mas que foram absorvidas em um segundo momento pelo sistema da arte.

Um exemplo de uma dessas propostas mencionadas e que deram continuidade ao que viria a ser próprio do regime da arte contemporânea foi a presença de um evento experimental, como fez o artista nas *Experiências n° 2 e n° 3* para comprovação de seus escritos sobre a

“Psicologia das Massas” apoiada por Sigmund Freud (1856-1939), que futuramente seria apresentado como happening⁵.

Flávio de Carvalho pesquisou por diversos anos a História da Indumentária, compilada em publicações semanais para o jornal *Diário de São Paulo* durante os meses de março a novembro, no ano de 1956 (Carvalho, 2010, p. 8). Posteriormente, no ano de 2010, esses escritos foram publicados na forma de livro, com o título *A Moda e o Novo Homem* (2010). Nos últimos textos, Flávio de Carvalho propõe uma nova vestimenta para o “homem dos trópicos”, esta que será analisada mais detalhadamente ao longo desse trabalho.

Além disso, neste capítulo, serão apresentados os escritos em torno da vestimenta em articulação com o período de consolidação da arte moderna. Algumas das vanguardas artísticas europeias em diálogo com as propostas artísticas de Flávio de Carvalho em torno da vestimenta serão investigadas aqui e terão suas ideias desenvolvidas. Também se faz necessário analisar o pensamento em torno da vestimenta como proposição artística para os artistas inseridos na vanguarda europeia.

Portanto, estabelecendo este recorte temporal e temático, o presente trabalho propõe os temas relativos aos escritos vestíveis da vanguarda artística europeia junto ao trabalho sobre a vestimenta do artista Flávio de Carvalho.

1.1. PRIMEIROS ANOS DA FORMAÇÃO INTELECTUAL DE FLÁVIO DE CARVALHO⁶

Flávio de Carvalho nasceu em 1899, em Amparo de Barra Mansa, no estado do Rio de Janeiro, mas, com apenas um ano, sua família mudou-se para São Paulo. Sua mãe, Dona Ophelia, desenhava, realizou “curso de humanidades”, interessava-se por artes, assinava a revista de arte *The Studio: an Illustrated Magazine on Fine & Applied Art*⁷ e atuou como uma das incentivadoras no olhar artístico de seu filho desde criança (Toledo, 1994, p. 10-11).

⁵ Haroldo de Campos (1929-2003) declarou em 1967, na primeira edição de *Poemas*, de Vladimir Maiakovski (1893-1930), no livro de tradução do poeta russo: “A Flávio de Carvalho, inventor do happening” (Arruda, 2016, p. 35).

⁶ Para o entendimento desta pesquisa em aspectos mais detalhados sobre a vida de Flávio de Carvalho, foi utilizada a biografia *O Comedor de Emoções* (1994) do biógrafo J. Toledo, que se utiliza na construção da narrativa da vida e obra do artista das publicações jornalísticas da época como fonte primária, de entrevistas com pessoas próximas a Flávio de Carvalho e do conhecimento do próprio autor.

⁷ Revista destinada a construir um pensamento em torno do *Art Nouveau* e da *Arts and Crafts* e, portanto, tinha uma visão mais utilitária da arte, contrapondo-se à visão impressionista e pós-impressionista do final do século XIX e início do século XX (Neves, 2013, p. 28).

Na adolescência de Carvalho, a família de bons recursos financeiros e proprietária de fazendas de café do interior de São Paulo faz uma longa viagem pela Europa. Em uma parada em Paris, matriculam Flávio no tradicional *Lycée Janson de Sailly*, um colégio dirigido a estudantes abastados que tinha como base os preceitos católicos. Flávio de Carvalho, nessa mesma escola, foi premiado por seus desenhos duas vezes (Toledo, 1994, p. 12).

Embora aparentemente inverossímil para quem o conheceu em pessoa, foi lá que o futuro artista - dito mais tarde “hereje”⁸ e feroz “iconoclasta” - a 24 de abril de 1913, com mais trista⁹ e quatro coleguinhas, ingressou todo solene na capela do próprio Liceu para receber das piedosas mãos de um padre careca, chamado Pierre Fontain, a sua *Prémère Communion et Confirmation*, vestindo um garboso e purificante uniforme, ainda que já medisse quase um metro e setenta de altura [...]

Esse fato piegas e meio ingênuo - engendrado, é lógico por imposição materna - ocorrido na adolescência, quando Flávio tinha catorze anos, uma mentalidade sensível e desenvolta, somado a uma altura desconcertante e exagerada - pode ter dado origem à revolta e ao conseqüente e obstinado ateísmo que nele se instalou e o acompanharia pela vida a fora (Toledo, 1994, p. 13).

Toledo (1994) comenta que uma das possibilidades de Flávio de Carvalho ter se tornado um ateu convicto por toda a vida pode ter vindo por essa imposição familiar de estudar no ensino católico. E essa obrigação em sua vida ter se tornado uma via de condução contrária aos dogmas religiosos reflete-se em seus trabalhos como artista, que serão observados posteriormente.

Conforme aponta Toledo (1994, p. 14), apesar de, fora das dependências do colégio *Lycée*, o mundo estar vivenciando uma mudança importante nas artes no início do século XX, Flávio de Carvalho ficou fechado em seu internato, não tendo a oportunidade de vivenciar o que estava acontecendo bem perto dele.

Quando a Primeira Guerra se aproxima, Flávio de Carvalho vai para Inglaterra para ver a jovem namorada inglesa e, naquele momento, o país declara que entrará na guerra. Com o caos instaurado, sua volta a Paris fica impossibilitada, e ele precisaria finalizar os estudos pela Inglaterra. Carlos Martins Pereira e Souza (1889-1964), na época secretário da Embaixada Brasileira em Londres, e que posteriormente viria a se casar com a grande escultora brasileira Maria Martins (1894-1973), o ajuda com as burocracias para permanecer na Inglaterra. Nesse período conturbado, o artista produz seus primeiros trabalhos de desenhos com soldados marchando, feitos com linhas despreziosas, mas que já tinham uma certa dramaticidade. Um traço expressionista, talvez.

⁸ A grafia originalmente no livro está como “hereje” e não “herege”, como se escreve atualmente.

⁹ A grafia no livro está “trista”.

Sobre a questão que J. Toledo (1994) expõe anteriormente a respeito do Flávio de Carvalho, é importante dar uma atenção especial ao comportamento do artista de expressar seu momento de vida mais boêmio e libertino de forma simbólica através das suas vestimentas. Ao apostar em usar vestes diferentes do senso comum da época, Flávio de Carvalho afirma uma preferência por um meio de expressão visual mais transformador. Esse fator ainda vai se repetir nas questões dos trabalhos artísticos de Flávio de Carvalho, que serão trabalhados mais a fundo posteriormente.

Segundo Toledo (1994), Flávio de Carvalho inicia seus estudos no ano de 1915, na *Stonyhurst College*, onde participava de um seleto grupo de alunos mais abastados da escola que tinham aulas de filosofia, direito, ciências, jogos e caça para que os adolescentes se tornassem um “gentleman do campo”. Nesses tempos, Flávio de Carvalho tinha interesse por filosofia e passava horas desenhando e lendo na biblioteca da escola. Carvalho lia principalmente as seguintes três obras: *Enuma Elish*, o *Poema da Criação*, O *Poema de Gilgamesh* e a *Lenda da Mulher Wagadu* (Toledo, 1994, p. 22). Assim, explorando mais profundamente cada uma dessas obras, percebe-se que repercutem em sua trajetória artística.

A investigação das leituras de Flávio de Carvalho desde o início de sua formação acadêmica se faz necessária para que haja um aprofundamento na análise das suas questões poéticas, já que, neste trabalho, há uma preocupação em compreender o que o nutria artisticamente.

A obra *Enuma Elish*, que significa “Quando no alto” (Rede, 2008, p. 112), consiste em um mito babilônico de por volta do século VI a.C. (Pontes, 2010, p. 69). O mito trata da criação do mundo e, sincretizado com o capítulo bíblico de *Gênesis* (Faria, 2021), percebe-se nas questões de Flávio de Carvalho uma ideia em torno dos começos também presente em *Enuma Elish*. Em *A Cidade do Homem Nu* (1930), uma proposta de sociedade “nua” dos preceitos religiosos, matrimoniais e dogmáticos, Flávio de Carvalho propõe um recomeço e inicia uma nova configuração social. Esse trabalho do artista será estudado com mais detalhes posteriormente, mas é importante que a ideia de início e recomeço já seja pontuada para se analisar a poética dele.

Já o *Poema de Gilgamesh*, essa obra “...é, até agora, o primeiro livro da Humanidade. A mais antiga história da Humanidade foi escrita em torno de 2.100 a.C., cerca de 1000 anos antes da Bíblia e da *Ilíada*” (Marchon e Diana, 2019, p. 232). Essa obra foi uma epopeia sobre a busca do humano pela imortalidade, com questões sobre a moralidade. A história gira em torno da dualidade entre a civilização, representada por Gilgamesh, e a natureza, representada por Enkidu, em que ninguém vence (Raulino, 2009, p. 4).

Já a terceira obra, *A Lenda da Mulher Wagadu*, fala de uma deusa pertencente à cultura dos povos Sonique, proveniente da região de Sahel, uma faixa de 5.400 quilômetros localizada no norte do continente africano, que se refere a uma deusa que se ausenta e se faz presente com aparência, nomes e sentimentos diferentes, entre eles, a presunção, a falsidade, a cobiça e a discórdia. A obra é uma alegoria que representa o temperamento dos homens, intercalando entre esses quatro sentimentos (Silva e Trindade, 2022, p. 72). Aproximando-se mais das obras citadas, é possível estabelecer paralelos entre a *Lenda da Mulher Wagadu* com a obra do artista chamada *O Bailado do Deus Morto*, encenada em 1933, na inauguração do *Teatro da Experiência* (Golino, 2002, p. 7), pois ambas apontam a mulher como deusa mítica e responsável pela criação do mundo e do humano. Contudo, Toledo (1994) considera que a peça é influenciada pelas teorias do antropólogo James Frazer (1854-1941).

A peça, uma obra filosófica, e sob o ponto de vista do teatro obra experimental que procurava novos moldes de expressão. A peça envolve uma escala de alguns milhões de anos e mostra as emoções dos homens para com o seu Deus. O primeiro ato trata da origem animal do Deus, o aspecto e a emotividade do monstro mitológico e as razões que levaram a Mulher Inferior a transformá-lo num objeto de dimensões infinitas, apropriado à ira e ao amor do homem. Mostrava a vida do Deus pastando entre as feras do mato e os laços afetivos que mantinha com estas (Rasm, 1939, p. 51).

Conforme J. Toledo, o pai de Flávio de Carvalho cobrou que ele fizesse sua graduação no curso de Engenharia Civil, e o artista se matriculou na Durham University (1994, p. 25). E também se matricula na King Edward Seventh School of Fine Arts no período noturno, iniciando os estudos em artes com uma ligação pessoal ao expressionismo: movimento artístico pulsante em seu tempo e participante da finalização da Primeira Guerra, esta que resultou em muitos horrores para a população global (1994, p. 29).

Novembro de 1918

A Guerra acabara.

Festa nas ruas e embriaguez coletiva. Os sinos de toda a Europa voltam a repicar festejos de paz... Mas drásticas transformações haviam ocorrido no continente. Os impérios alemão, austro-húngaro e russo deixam de existir e os mapas europeus são modificados. Dos 65 milhões de homens envolvidos no conflito, mais de 8 milhões morreram. 20 milhões ficaram mutilados e feridos, 5 milhões desapareceram; 9 milhões de civis pereceram em consequência de bombardeios, epidemias e muita fome [...].

Essas estatísticas sinistras e as notícias alarmantes influíram de forma profunda sobre a personalidade adolescente de Flávio e sua arte futura, imbricando-se notadamente no Expressionismo e no seu Surrealismo pessoal, surgidos a partir dos anos 30 (Toledo, 1994, p. 27).

De acordo com Toledo (1994), Flávio de Carvalho tinha preferência por alguns autores. Na filosofia, René Descartes (1596-1650) e Baruch Espinoza (1632-1677); na antropologia,

James Frazer (1854-1941) e Bronislaw Malinowsky (1884-1942); e, na psicanálise, Sigmund Freud (1856-1939).

Após a finalização dos seus estudos em Engenharia, Flávio de Carvalho retorna ao Brasil no ano de 1922, precisamente no dia 28 de agosto, para Santos. Na ocasião, a cidade de São Paulo começava a se movimentar freneticamente aos moldes modernistas. Uma vez passada a Semana de Arte Moderna de 22, foi lançada a revista *Klaxon: Mensário de Arte Moderna* (1922-1923) para divulgação das ideias modernistas e com o intuito de renovação, a começar pelo nome, que lembrava uma buzina de carro (Nascimento e Dias, 2022, p. 110) É nesse período que é lançada a *Paulicéia Desvairada* (1922), obra poética escrita por Mário de Andrade (Toledo, 1994, p. 30) que quebrou as métricas da poesia tradicional, se tornando um marco literário da poesia moderna brasileira. Flávio de Carvalho, recém-chegado da Inglaterra no Brasil, aos poucos iria se estabelecendo no movimento modernista paulista.

1.2 APROXIMAÇÕES ENTRE FLÁVIO DE CARVALHO E O FUTURISMO ITALIANO

Nessa parte do capítulo, a análise sobre o trabalho de Flávio de Carvalho se voltará para o desenvolvimento da ideia de que muito do que ele desenvolveu recebeu uma influência, mesmo que indiretamente, das vanguardas europeias, especialmente da forma de pensar do Futurismo Italiano.

O verismo social era uma possibilidade que se abria para a arte italiana não oficial, uma possibilidade que muitos pintores e escultores acolheram sinceramente para sair das dificuldades da aridez criativa. A inspiração que dominava esses artistas era, sobretudo, uma inspiração de denúncia, baseada, todavia, com frequência, mais num sentimento de piedade do que no sentimento da compreensão histórica do movimento proletário ou camponês da época, uma piedade com propensões a transformar-se em pietismo ou em evangelismo (Micheli, 1991, p. 201-202).

Explorando alguns autores para compreender o cerne do Futurismo, segundo Micheli, houve os movimentos dos operários que lutaram pela unificação da Itália e que influenciaram os artistas a retratarem a vida cotidiana com mais proximidade, sem esconder os aspectos de luta da classe trabalhadora. De acordo com Vargas (2016), esse movimento, denominado Verismo Social, vindo do campo literário, retratava a realidade desses trabalhadores com um ponto de representação muito singular. Tal ponto vinha a partir de como a forma de se olhar e retratar os sujeitos da imagem era feita. Nessa forma, havia um olhar do artista que estava retratando seus personagens na obra de uma forma muito benevolente, uma forma de ver algo e/ou alguém com olhar compadecido, com compaixão e com misericórdia. Não havia o

contrário: uma representação orgulhosa da luta de classes, com força, altivez, brio. Essas representações benevolentes deixavam esses sujeitos com um aspecto evangelizador.

O Futurismo Italiano nasce de um desejo de ir contra o movimento do olhar clemente do Verismo Social. O Verismo italiano é influenciado pelo Realismo francês, e uma imagem representativa do movimento é da pintura *Le Wagon de troisième classe*, em tradução, *Carruagem de Terceira Classe* (1864), do artista Honoré Daumier (1808-1879), na figura 1. Conforme aponta Micheli (1991), percebe-se a visão complacente do artista como se os sujeitos da imagem estivessem em conformidade com a realidade de ambos.

Figura 1 *Le wagon de troisième classe*.



Fonte: Honoré Daumier. *Le wagon de troisième classe*. 1863-1865. 65.4 x 90.2 cm. Óleo sobre tela. National Gallery of Canada. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-third-class-carriage/LgHbD9RSg9fT8w?hl=en>.

Conforme Micheli (1991) diz na citação abaixo, sobre as contradições do Futurismo, na fase inicial do movimento, havia um caráter de luta de classes, reivindicando a luta do

proletariado, como pode-se perceber na pintura *La città che sale*, em tradução, *O Despertar da Cidade* (1910) do artista Umberto Boccioni (1882-1916), presente na figura 2. Na obra, a cena principal é de pessoas em contestação, isto é, o movimento de pessoas e cavalos em um ato de reivindicação no fundo com chaminés das fábricas. O próprio título da obra também denomina a ação que está sendo representada na imagem.

Figura 2 *La città che sale*, 1910.



Fonte: Umberto Boccioni. *La città che sale*. 1910. Óleo sobre tela. 199.3 x 301 cm. Crédito: Mrs. Simon Guggenheim Fund. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/79865?artist_id=624&page=1&sov_referrer=artist.

Muitos futuristas provinham do anarquismo, do anarco-sindicalismo e, mais tarde, também do comunismo, além do nacionalismo. Eles tinham frequentes contatos com os operários das grandes indústrias urbanas. Numa carta a Trotsky, Gramsci conta: “Antes da guerra, os futuristas eram muito populares entre os trabalhadores. A revista *Lacerba*, com uma tiragem de vinte mil exemplares, era conhecida por quatro quintos dos trabalhadores. Durante as muitas manifestações da arte futurista nos teatros das grandes cidades italianas, aconteceu de os trabalhadores defenderem os futuristas contra os jovens meio aristocráticos ou burgueses, que se digladiavam com os futuristas.” Também não se deve esquecer, a esse respeito, que Marinetti era originário do ambiente dos poetas simbolistas franceses, defensores e divulgadores das idéias anarquistas (Micheli, 1991, p. 203).

Na obra do artista futurista Giacomo Balla, na figura 2, os elementos formais são rompidos, pois não há elementos delimitando o plano principal e fundo, e não há figuras definidas como na figura 1. Há uma plástica de formas contínuas que dão a ideia de movimento, progresso, motor e que dialogava com o pensamento estabelecido pelos futuristas.

Tudo se movimenta, tudo corre, tudo gira rapidamente. Uma figura nunca é estacionária diante de nós, mas aparece e desaparece incessantemente. Através da persistência das imagens na retina, as coisas em movimento multiplicam-se e são distorcidas, sucedendo-se umas às outras como vibrações no espaço através do qual se deslocam. Assim, um cavalo a galope não tem quatro patas: tem vinte, e o movimento delas é triangular... Por vezes, na face de uma pessoa com quem estamos falando na rua, vemos um cavalo passar a distância. Os nossos corpos penetram nos sofás em que nos sentamos, e os sofás penetram em nós, como também o bonde que corre entre as casas nelas entra, e elas, por sua vez, arremessam-se para ele e fundem-se com ele (...). Queremos reentrar na vida. Que a ciência de hoje negue o seu passado, isto corresponde às necessidades materiais do nosso tempo. Do mesmo modo, a arte, negando o seu passado, deve corresponder às necessidades intelectuais do nosso tempo (Boccionio *apud* Stango, 1991, p. 87).

Conforme Micheli (1991) diz, o futurismo se desenvolve sobre essas contradições. O futurismo surge como uma forma de ir contra o tradicionalismo da arte, rumo a uma estética moderna, sem ter o olhar melancólico e enfraquecido do Verismo Social. Era preciso força, determinação, altivez, coragem e firmeza na forma em que esses trabalhadores eram retratados.

As contradições do movimento futurista são percebidas no fato de que esse movimento se enveredou para um nacionalismo exacerbado. Esse ímpeto de ir contra a arte tradicional construiu um discurso radical, extremamente nacionalista e preocupado em exaltar o povo italiano de uma forma a ir contra qualquer outra manifestação de arte de outro país.

De acordo com Stangos (1991), o futurismo caminhava junto do crescimento da tecnologia e do progresso da sociedade, exigindo novas formas de fazer arte e provocando a maneira de se fazer arte de forma convencional, propondo novas experiências estéticas. O movimento trouxe de forma inovadora primeiramente em suas manifestações literárias, com a publicação de diversos manifestos e, a partir deles, um pensamento concreto de se trabalhar a materialidade da arte.

Outra concepção, esta vinda de Giulio Carlo Argan (1992), sobre o futurismo foi a de que a arte italiana precisava se equiparar ao que estava acontecendo na Europa na primeira década do século XX, como estava acontecendo com o Romantismo, Impressionismo e

Cubismo, mas, ao mesmo tempo, a Itália precisava estar igualmente participativa a esses movimentos.

O nacionalismo de Marinetti aparece de forma clara desde o primeiro *Manifesto*: “Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo - o militarismo, o patriotismo...” Mas pode-se julgar melhor quão violento era o espírito nacionalista entre os futuristas e entre muitos dos intelectuais da época tomando como base as reações que surgirão, em 1911, por ocasião do início da guerra da Líbia (Micheli, 1991, p. 207 e 208).

Figura 3 Le 20 février 1909 paraît à la Une du Figaro le manifeste du Futurisme de Filippo Tommaso Marinetti



Fonte: Arquivo do Jornal Le Figaro. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2019/02/19/26010-20190219ARTFIG00263--le-figaro-publie-en-une-le-manifeste-du-futurisme-le-20-fevrier-1909.php>

Quando o escritor e poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publica o Manifesto Futurista, em 1909, no jornal francês *Le Figaro* (figura 3), o lado do movimento mais agressivo, exacerbado e nacionalista é sobreposto ao lado mais voltado às lutas de classes, como estão apresentados nos trechos:

7. Não há beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem

9. Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo - o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.

É da Itália, que nós lançamos pelo mundo este nosso manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o “Futurismo”, porque

queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e antiquários (Marinetti *apud* Bernadini, 1980, p. 34 e 35).

Marinetti, em um chamamento niilista, propõe a destruição. Propõe destruir para reconstruir, como ele diz em “única higiene do mundo”, ou seja, para que haja uma nova concepção de mundo, há de se destruir essa. Para os futuristas, o belo é concebido apenas na luta, na agressividade e na força. A guerra é glorificada para que esse homem futurista se torne um exemplo de homem corajoso, defensor da sua pátria, militar e que deprecie tudo que gire em torno do universo feminino, inclusive a mulher.

É preciso expor a aliança do futurismo com o fascismo, que teve na figura de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) um dos seus adeptos (Argan, 1992, p. 335). Ainda segundo Argan (1992), o Futurismo entra em crise ao fim da Primeira Guerra com a morte de Antônio Sant’Elia (1888-1916), arquiteto italiano, e de Umberto Boccioni (1882-1916) pintor e escultor italiano, ambos futuristas. Com a morte deles, outros artistas futuristas se debandaram para outros movimentos, como Severini na escola pós-cubista francesa e Carlo Carrá (1881-1966), pintor italiano, e Ardengo Soffici (1879-1964) escritor, pintor, poeta, escultor e intelectual italiano, em oposição ao regime fascista.

Como dito por De Micheli (1991, p. 207), “nacionalismo cego, histérico, exclusivista, aguçado pelas mal digeridas teorias do ‘desejo de potência’, que jornais, revistas e obras teatrais divulgavam”.

Quando Micheli (1991) expõe que as ideias de “desejo de potência” (*Der Wille zur Macht*) foram “mal interpretadas” pelos futuristas, entende-se que o conceito cunhado pelo filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900), aqui explicitado de maneira simplista e resumida, significa o conceito segundo o qual o indivíduo tem de realizar as suas projeções. O desejo de potência é desejo de ir além do que pode ser determinado a ele como força da natureza, ou seja, ao interpretarem esse conceito, os futuristas trazem, junto a suas ideias, a ideia de destruição, guerra, recomeços através do extermínio vigente. Ou seja, para os futuristas, a “vontade de potência” deveria ser destruidora para ser renovadora: “10. Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e conhecer o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.” (Bernadini, 1980, p. 34 e 35).

A destruição almejada pelos futuristas parte de lugares de onde partem o conhecimento, como bibliotecas, museus e academias. Eles acreditavam que a Itália tinha de se “libertar” dos conceitos passados por professores, arqueólogos e que os museus eram como cemitérios, pois matavam pintores e escultores na disputa pela exibição de cores e linhas de seus trabalhos.

Para os futuristas, a destruição do modo de vida do sujeito para a reconstituição de um novo também perpassa por sua vestimenta. Houve a publicação de diversos manifestos futuristas em diversas áreas, como o *Manifesto dos Pintores Futuristas* (1910), *Manifesto dos Musicistas Futuristas* (1911), *Manifesto dos Dramaturgos Futuristas* (1911), *A Escultura Futurista* (1912) e tantos outros.

Para este trabalho, o enfoque investigativo será no *Manifesto Futurista do Traje Masculino* (1913), pois trata-se de um texto importante para a análise do pensamento do Futurismo Italiano em torno da vestimenta e como ela fazia parte do entendimento artístico dos futuristas.

A ideia principal dos futuristas era propor um recomeço. Em seus vários manifestos, percebe-se a ideia da renovação em todas as frentes artísticas. Esse aspecto de trazer o novo, a mudança, o fim sendo necessário para iniciar algo totalmente diferente se assemelha com as ideias de Flávio de Carvalho. O artista trabalhava em diversos suportes e, em cada um deles, ele propunha o novo, a mudança, o descolamento do tradicional. Portanto, observa-se que há esse ponto em comum entre as propostas do que o Futurismo Italiano pensava para a arte e as proposições de Flávio de Carvalho.

Toledo (1994) observa “coincidências estético-filosóficas” nas propostas sobre a vestimenta de Flávio de Carvalho com o seu *New Look* apresentado na *Experiência n° 3* (1956) e o *Il Vestito Antineutrale* (1913), de Giacomo Balla. A despeito do espaço temporal de 42 anos – afinal, a proposta de Giacomo Balla ocorreu em 1913 e a de Flávio de Carvalho em 1956 – e do espaço geográfico, Giacomo Balla propôs, em Milão, e Flávio de Carvalho, em São Paulo, as duas proposições possuem pontos similares e contrapontos. Analisando as similaridades entre as duas propostas, há o pensamento em torno da concepção de um novo homem moderno.

Nesse sentido, a análise sobre a repercussão do futurismo no trabalho de Flávio de Carvalho é feita observando que essa vanguarda iniciou oficialmente com a publicação do *Manifesto Futurista* em 1909 e se transformou em um movimento mais ligado à estética fascista em 1916 durante a Primeira Guerra com a morte do artista Umberto Boccioni (1882-1916) e a debandada de muitos artistas rumo ao fascismo, mudando a estética das artes para a exaltação da cultura neoclássica e acadêmica (Micheli, 1991, p. 210). “Portanto, de fato, com a eclosão da guerra, a aventura figurativa do futurismo podia ser considerada concluída. O que veio depois não teve nem a importância, nem a força do primeiro futurismo.” (Micheli, 1991, p. 211).

Flávio de Carvalho inicia sua trajetória artística no final da década de 1920, no segundo período do modernismo brasileiro com o projeto *Eficácia* (1927), portanto, são períodos

históricos distintos, mas nossa pesquisa justifica trabalhar nessa associação por constarem questões em comum nas propostas desses dois universos artísticos. Sendo assim, esse trabalho de pesquisa se preocupou em trazer a perspectiva da roupa ligando esses dois pensamentos, as propostas do Futurismo Italiano e as de Flávio de Carvalho.

Essas aproximações conceituais com relação ao modo de se pensar a vestimenta com o Movimento Futurista dialogavam com toda a nova estética da época e com a mudança intelectual da sociedade.

O futurismo defendia um novo modelo de arte capaz de estruturar a sociedade por um programa que renovasse a cultura e a realidade política. Para isso, os artistas adotaram um projeto pedagógico que atribui a todos os objetos do cotidiano alguns elementos que poderiam enobrecer e revigorar a percepção sensível desse “novo tempo” (Adverse, 2012, p. 56).

A proposta do futurismo era aproximar a mudança na vida cotidiana do indivíduo, não só ficar em manifestos publicados na imprensa, mas de fato fazer parte da vida das pessoas. A mudança, de fato, só seria possível agindo de forma a entrar no dia a dia do sujeito e seus artefatos de uso diário. Segundo Adverse (2012), os futuristas imaginavam que a mudança da estética do cotidiano proporcionaria práticas de fruição artística como a percepção da plástica dos objetos, suas compreensões cromáticas e suas estruturas nas atividades mais corriqueiras da rotina diária do sujeito.

O primeiro passo para a concretização desses objetivos foi a divulgação dos “manifestos vestimentares” em periódicos e jornais de grande circulação, com o propósito de constituir um novo imaginário social imprescindível para a construção de identidades “verdadeiramente modernas” (Adverse, 2012, p. 62).

Figura 4 Il Vestito Antineutrale



Fonte: Giacomo Balla, *Il vestito antineutrale*, 1914.
Disponível em: <https://collections.library.yale.edu/catalog/9999063>

Na primeira imagem do Manifesto *A roupa Antineutra*, Giacomo Balla revela a pintura de um terno com calça bastante fragmentada por linhas diagonais e recortadas de ambos os lados, do direito para o esquerdo e vice-versa. O fechamento do terno também é feito de maneira assimétrica, numa modelagem diferente da grande maioria dos ternos, com lapelas de tamanhos diferentes e abotoamentos cruzados. Ao lado, o texto apresenta o conceito intrínseco na forma como essa roupa é construída e explica qual a sua intenção em torno da psique com o uso desse traje.

Primeiramente, Giacomo Balla retrata que o corpo do homem sempre foi diminuído no sentido de ser amedrontado por ser obrigado a usar cores escuras, tons neutros e roupas visualmente tristes, carregadas, opressivas e fúnebres.

Para libertar o homem desse visual decadente, seriam abolidas as cores desbotadas e cinzentas, além de todas as estampas discretas, pois a prioridade seria dada às roupas vermelhas, à elegância e à neutralidade. No fim, isso também simbolizava uma mediocridade que seria abolida. Sendo, portanto, descartadas as linhas retas, estáticas e inerte das roupas.

Nas ideias de Giacomo Balla (1871-1958), as roupas mais coloridas, ritmadas por recortes de diferentes tons de cores, trariam uma dinamicidade para o indivíduo, estimulando a virilidade, a guerra e a luta, ou seja, as ideias do novo homem futurista com mais agressividade e energia. O artista propõe uma mudança de conduta ao usarem vestimentas mais dinâmicas e ritmadas por conta dos seus recortes, cores e texturas, conforme mostra *O Manifesto Futurista do Traje Masculino* (1913), escrito por Giacomo Balla, na figura 4, e na tradução do trecho abaixo:

É PRECISO INVENTAR O TRAJE FUTURISTA alegríssssssssismo insolente aceso por cores iridistas, dinâmico nas linhas, simples e principalmente descartável com a finalidade de aumentar suas atividades industriais e fornecer ao nosso corpo um contínuo gozo da novidade. USAR nos tecidos as cores MUSCULARES viotentíssimas, vermelhíssimas, celestíssimas, verdíssimas, amareloes, laranjas, carmesins, os tons OSSATURA, branco, cinza preto, criar desenhos dinâmicos, expressos com equivalentes abstratos: triângulos, cones, espirais, elipses, círculos, etc. Servir-se do corte de linhas dinâmicas assimétricas, a extremidade de uma manga e a frente de um paletó são à esquerda redondos, à direita quadrados com colete, calças e paletós, etc. Esta alegria esfuziante dos trajes em movimento pelas ruas ruidosas transformadas pela nova arquitetura futurista cintilar como o esplendor prismático de uma gigantesca vitrine de joalheiro e teremos continuamente blocos acrobáticos de cores dispostas [...] (Balla *apud* Bernadini, 1913, p. 128).

No manifesto, Giacomo Balla diz em inventar um novo tipo de roupa, mais alegre, com cores acesas, visual dinâmico formado pelas linhas, descartável para que a indústria esteja constantemente fabricando novas vestimentas e alimentando o desejo pela novidade, a principal ideia da moda, a mudança. Nas cores, ele propõe “cores musculares”: o vermelho, o verde, o

azul céu, o amarelo vibrante, cores que sejam violentas, já indicando um comportamento agressivo, provocador e “tons de ossatura”, o branco, o cinza e o preto para criar formas abstratas e geométricas, entregando dinamicidade à roupa.

Figura 5 *Il vestito antineutrale*, 1914.



Nessa segunda imagem do manifesto, Giacomo Balla mostra uma imagem de outro terno também com linhas atravessadas, mas com as lapelas em cores cheias. No texto, explica o desejo futurista de “liberar nossa raça de qualquer neutralidade, da indecisão temerosa e quietista, do pessimismo navegador e da inércia romântica nostálgica e amolecedora” (Marinetti *apud* Adverse, 2012, p. 180). No texto ao lado, Balla aponta os objetivos que os futuristas buscam com o uso da roupa *Anti Neutra*. O primeiro objetivo é a agressividade, isto é, o de serem aptos a espalhar a coragem e dizimar a fraqueza dos indivíduos. O segundo objetivo, por sua vez, é a agilidade para a luta, correr e transportar pesos. No terceiro objetivo, inspirado pelas cores e padronagens das vestimentas, os sujeitos teriam mais dinamicidade, reflexos rápidos para o ataque e repulsa por uma vida inerte. O quarto objetivo é o conforto para usabilidade no campo de guerra e luta.

Para o quinto objetivo, o corte das peças seria feito de tal modo que facilitaria a respiração e o suor, caso usuários fizessem longos exercícios. Tratando-se do sexto objetivo, os diversos tons vivos de vermelhos, verdes, amarelos, turquesas, laranjas e violetas trariam alegria ao sujeito que as usasse. Para o sétimo objetivo, o uso de tecidos iluminados e fosforescentes destacaram o usuário na multidão cinza e de cores sombrias. O oitavo objetivo cumpria ter desenhos violentos nas roupas, que lembrassem cenas de guerra. O nono objetivo é deixar os lados direitos redondos e os lados esquerdos quadrados dos paletós, deixando-os assimétricos. O décimo objetivo é construir peças descartáveis para estimular sempre o desejo de novidade e, segundo Adverse (2012), estimular a fabricação da indústria têxtil. E, por fim, com o décimo primeiro objetivo, as peças teriam botões pneumáticos e modificadores para serem mudadas a qualquer momento (Adverse, 2012, p. 180-181). No texto ao lado da imagem, também é mencionado sobre o chapéu e o sapato futurista de cores também enérgicas e “capazes de chutar os neutralistas” (Marinetti *apud* Adverse, 2012, p. 181). Bem como é falado que a junção do amarelo com o preto é extremamente proibido.

É PRECISO DESTRUIR O TERNO PASSADISTA epidérmico descorado fúnebre decadente tedioso anti-higiênico. *Abolir nos tecidos*: as cores apagadas graciosas fantasias neutras semi-escuras e desenhos de listas xadrezinho de bolinhas. *Corte e confecção*: Abolição simétrica de linhas estáticas uniformidades de ridículos debruns quinquilharias etc. *Acabar de vez com os desenterramentos que são os hipócritas ternos de luto*. As ruas cheias de gente reuniões teatros cafés são de uma tonalidade desoladora funerária porque os ternos refletem o mau humor entristecido dos passadistas de hoje (Balla, 1913; Bernadini, 1980, p. 127).

Sobre o instinto destrutivo dos futuristas, havia o sentimento de eliminar a forma como a roupa masculina era composta: por cores que sugeririam a decadência humana, a melancolia,

a morte, a sujeira, a doença, ou seja, a forma como a roupa masculina se apresentava trazia uma penumbra para quem a usasse. Os futuristas também recusavam em suas novas propostas de roupa certos ornamentos, padronagens e estampas que oferecessem signos que associassem o usuário a um universo de fragilidade, como estampas diminutas, desenhos de pequenas bolas e listras.

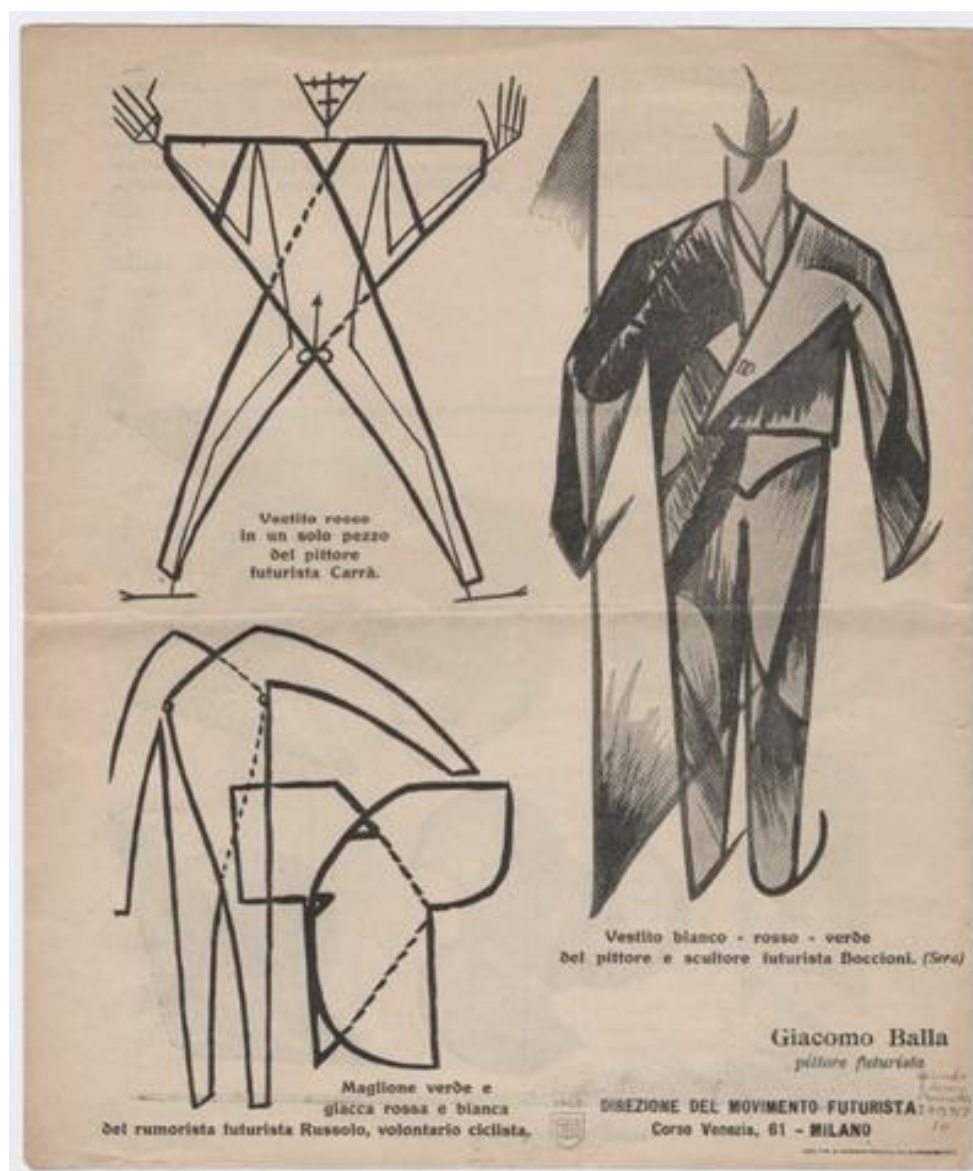
Figura 6 *Il vestito antineutrale*, 1913.



Fonte: Giacomo Balla, *Il vestito antineutrale*, 1914. Disponível em: <https://collections.library.yale.edu/catalog/9999063>

Na imagem acima (figura 6), há o restante do manifesto mencionando sobre a importância da roupa no pensamento futurista. “Pensamos e agimos como vestimos. Uma vez que a neutralidade é a síntese de todo o passadismo, nós, futuristas, vestimos hoje esses trajes anti-neutros como bandeiras, isto é, roupas alegremente belicosas” (Marinetti *apud* Adverse, 2012, p. 181). É como eles desejam que a juventude italiana os veja. Na imagem, também há um estudo de formas que encontram similaridades com os recortes trabalhados nos ternos futuristas.

Figura 7 *Il vestito antineutrale*, 1913.



Fonte: Giacomo Balla, *Il vestito antineutrale*, 1914.
Disponível em: <https://collections.library.yale.edu/catalog/9999063>

Na última imagem do manifesto, Giacomo Balla desenvolve um estudo do corpo vestido feito pelo pintor Carlo Carrà (1881-1966). Balla também explica a outra peça formada por um suéter verde e uma jaqueta vermelha e branca, feitas pelo compositor futurista Luigi Russolo (1885-1947).

Giacomo Balla entrega à roupa um poder anímico, o poder de transformar psicologicamente aspectos sociais para uma mudança de comportamento e perspectiva sobre a vida. Além de outros suportes artísticos, os futuristas traziam o suporte vestuário para suas experimentações.

De acordo com o texto do *Manifesto Futurista do Traje Masculino*, percebe-se uma preocupação pelo caráter simbólico da roupa, a mudança de uma roupa mais sóbria, contida, melancólica para uma nova concepção de homem através das vestimentas com cores enérgicas, cortes assimétricos dando ritmo e movimento à roupa, o que traria dinamismo, energia e ação à vida desse novo homem.

No contexto do movimento futurista, considerava-se que as vestimentas deveriam ter cores, ritmos, como uma forma de energizar esse homem futurista, dando a ele mais dinamismo. Uma ruptura do homem mais estático, que vestia roupas sóbrias, escuras, de corte reto.

E segue em seu manifesto com as circunstâncias em que o homem tem se trajado que Balla diretamente classifica de maneira enlutada, cautelosa e amedrontada, justificando tais adjetivações pela ausência de cores nas roupas dos homens e a ausência de ritmo - adjetivo esse, essencial ao homem futurista - que se configura na expressão de um corpo imóvel e ainda enraizado em um passado sem higiene pelos pesados tecidos seus tons neutros, caracterizando um estado de um estado de decadência. Flávio de Carvalho, em seu texto *A moda e o novo homem* (2010) ¹⁰ escreve: 'São gráficos de sobrevivência, mostrando as ansiedades e as previsões de um futuro.' Em que o artista confirma a moda como uma estratégia de sobrevivência e prospecção de vida, assim como a proposta Futurista de Balla (Carvalho Neto, 2019, p. 9).

O autor Paulo de Carvalho Neto (2019) ressalta que o homem futurista negava qualquer tipo de vestimenta que não dialogasse com o novo homem proposto por eles. Os futuristas afirmavam que as roupas eram reflexos visuais do comportamento daquele indivíduo; sendo assim, esse novo homem deveria trocar seu tipo de vestimenta de pesada, escurecida, acovardada para uma vestimenta de visual ligada às ideias futuristas, mais dinâmico, urbano, ligado ao progresso e à máquina. Esse formato de vestimenta, com experiências cromáticas ao costurar na mesma peça cores contrastantes, com muitos recortes inclinados de visual

¹⁰ Originalmente o texto seria chamado de Dialética da Moda, porém foi publicado sob o título *A moda e o novo homem* no ano de 2010.

fragmentado e geométrico, entregaria um aspecto psicológico para o traje à sua mensagem visual, o que os futuristas desejam expressar: dinamicidade, energia, força e virilidade para esse novo homem.

A moda, assim como toda e qualquer área do conhecimento, transformou-se, dentro da vanguarda, num convite para viver a arte como uma ação comportamental, mais do que contemplá-la e reverenciá-la. Os futuristas, interessados na velocidade e no dinamismo da vida moderna, sabiam que a moda podia ser usada para estimular a percepção e o vitalismo deste novo cenário urbano; desta forma, pensaram-na como uma interação entre movimento e roupa nos seus aspectos mutáveis e dinâmicos, enfim, uma roupa criada para as ruas das grandes cidades européias. Paletós, casacos, sapatos, calças, camisas, gravatas, chapéus, tudo participaria no sentido de estimular o transitório e o veloz, a sinergia e a relação empática entre corpo e roupa (Bortulucce, 2011, p. 22).

A utilização de novos materiais, novas cores e novas visualidades para o traje do homem moderno diz como esse novo homem se comporta socialmente e semioticamente se apresenta através desses diversos novos elementos que compõem sua expressão não verbal.

Figura 8 Projeto para ternos futuristas, Giacomo Balla, 1914.

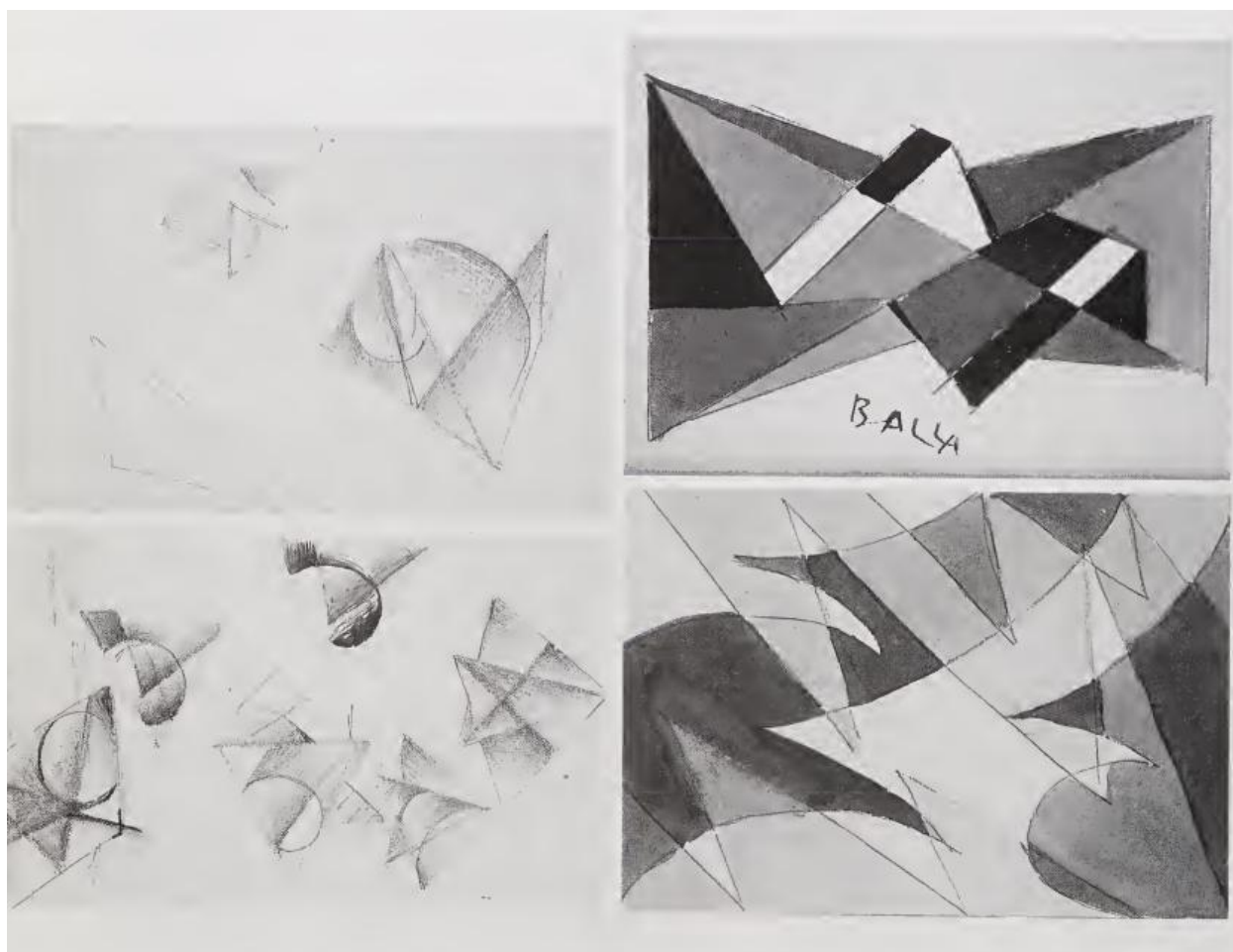


Fonte: Stern, 2024, p. 36.

Na figura acima, um exemplo das roupas futuristas desenvolvidas por Giacomo Balla em 1914. Nesses ternos, a visualidade é bem diferente do que a moda masculina estava habituada a usar. A moda masculina foi sempre sóbria, de cores escuras, neutras e de silhuetas retas. Para Giacomo Balla, o movimento futurista exigia que os homens usassem ternos com

uma visualidade diferente, como mencionado anteriormente: recortes inclinados, de diferentes cores, principalmente cores enérgicas para trazer um caráter de rapidez, velocidade nas atitudes e ideias desse homem. Ou seja, sua vestimenta também fazia parte da proposta que os futuristas desejavam para o novo homem moderno. Veloz, viril, agressivo e combativo.

Figura 9 Projeto para gravatas futuristas, Giacomo Balla, 1925-1930.



Fonte: Stern, 2024, p. 34.

Esse era um estudo de forma baseado nos desenhos dos ternos futuristas para as gravatas futuristas. Recortes em diversas direções dão dinamicidade à peça para acompanhar o design dos ternos futuristas de Giacomo Balla. Todos os detalhes foram pensados na proposta de dinamizar o aspecto visual da vestimenta.

1.2.1 Diálogos entre o Futurismo Paulista e Flávio de Carvalho

É necessário que haja um estudo mais aproximado do que foram as propostas realizadas por Flávio de Carvalho. O contexto do Futurismo Italiano é importante para compreender o início desta vanguarda na Europa, mas importante também é entender como o futurismo é recepcionado no Brasil e como ele influencia no trabalho nas linguagens e ideias do artista.

A escolha do futurismo como bandeira da nova geração reveste-se de vários significados:

- dos movimentos de vanguarda então em voga, o italiano é o mais abrangente, permitindo a união, num esforço conjunto, de artistas de diversas procedências;
- é o mais conhecido do público brasileiro, pois suas ideias são discutidas, não importa se negativamente, desde 1909;
- tornara-se sinônimo de “bizarro”, de “inusitado” sendo aplicado não apenas a toda produção diferente dos modelos convencionais, mas a padrões de comportamento pessoal, social e político, que feriam as regras habituais (Fabris, 1994, p. 74).

As aproximações entre o modernismo brasileiro nas artes visuais e o futurismo italiano podem ser encontrados na pesquisa realizada pela pesquisadora Annateresa Fabris (1947-) em que ela discorre sobre as aproximações entre o Futurismo Italiano e a onda modernista aterrissando em São Paulo.

Imagens de cunho futurista alinham-se ao longo de inúmeros textos de propaganda das novas ideias, propondo, o mais das vezes, a equação São Paulo = cidade moderna = cultura nova. Numa sobreposição otimista e frequentemente acrítica, destacam-se as visões da cidade tentacular, da cidade em crescimento, da cidade industrial, da cidade acampamento, da cidade, enfim, moderna, à qual não falta nenhum dos atributos exteriores que definem o processo de modernização acelerada desde o início do século XX (Fabris, 1994, p. 3).

As principais características abordadas pela vanguarda do Futurismo Italiano são encontradas com muita contundência nesse novo momento que se instalava em São Paulo. A cidade, por conta da rápida industrialização do início do século XX, vivia mudanças significativas no modo de vida da população. A máquina traz consigo uma nova configuração social, de uma cidade com sua principal subsistência nas fazendas de café para a industrialização com a chegada de muitas fábricas para conseguir suprir as necessidades de uma população nativa da cidade, mas também a de diversos imigrantes europeus que vieram refugiados da Primeira Guerra.

Imagens de cunho futurista alinham-se ao longo de inúmeros textos de propaganda das novas ideias, propondo, o mais das vezes, a equação São Paulo = cidade moderna = cultura nova. Numa sobreposição otimista e frequentemente acrítica, destacam-se as visões da cidade tentacular, da cidade em crescimento, da cidade industrial, da

cidade acampamento, da cidade, enfim, moderna, à qual não falta nenhum dos atributos exteriores que definem o processo de modernização acelerada desde o início do século XX (Fabris, 1994, p. 3).

No início do século XX, São Paulo começava a ter essa característica de “cidade tentacular” que iria crescendo horizontalmente, urbanizando algumas regiões rurais rumo ao progresso e à modernidade, e se desprendendo dos valores tradicionais. Conforme indica Fabris “Os termos utilizados não poderiam ser mais contundentes: São Paulo, Estado futurista por excelência – racial, industrial, econômica e culturalmente” (1994, p. 6). Ainda, ela explicita que

Os referenciais futuristas multiplicam-se: a modernidade reclamada para a arte é um fruto direto da modernização da cidade, de uma nova mentalidade vazada nos valores do ativismo e da juventude, que permitem ao escritor afirmar a equação São Paulo = futurismo (Fabris, 1994, p. 84).

O poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) visitou o Brasil por duas vezes e, em sua segunda estadia, foi entrevistado por Flávio de Carvalho. De acordo com Moreschi (2017), com essa entrevista, o intuito de Flávio de Carvalho era confirmar uma de suas teorias a respeito da arte italiana futurista estar conectada à ascensão de Benito Mussolini (1883-1945) ao poder. Para o artista, o Futurismo Italiano não era apenas uma vanguarda artística, mas um sintoma que a Itália ainda repercutia sob interferência do Império Romano, e que esse período de expansão do Império seria um período marcado como “masculino”, “agressivo” e “viril”, e após esse momento, a Itália entra em um momento mais “feminino”, “uterino” e “masoquista”. Flávio de Carvalho fala em seu texto *Madona e Bambino* inserido em *Os Ossos do Mundo* (1936) sobre a dicotomia entre a figura do Papa, mais maternal e feminina e a figura de Benito Mussolini (1883-1945). O artista conduziu toda a entrevista para que essa sua teoria fosse confirmada. Ainda segundo Moreschi (2017), Marinetti concordou com a teoria de Flávio de Carvalho.

Em alguns de seus escritos, percebe-se esse pensamento dicotômico de Flávio de Carvalho. Como na teoria sobre a fundação do Futurismo Italiano, do Unissexualismo, que será mais trabalhado no próximo capítulo, há uma presença do caráter binário sobre os sexos masculino e feminino. Flávio de Carvalho faz essas constatações em seus escritos, de que existem esses dois polos ao longo da história e nos fenômenos sociais.

Walter Zanini comenta sobre a chegada do Futurismo no Brasil:

Uma primeira divulgação - sem maior repercussão – do Futurismo no Brasil coube a Almáquio Dinis no mesmo ano do lançamento do manifesto de Marinetti. Oswald de Andrade tomara conhecimento do movimento em 1912 na própria Europa, trazendo a informação para São Paulo, onde o Futurismo seria difundido dois anos depois em artigo do professor Ernesto Bertarelli (Zanini, 1983, p. 528).

Adentrando mais a pesquisa sobre a vestimenta nas ideias de Flávio de Carvalho, foi preciso dar um panorama de como pensavam os futuristas nessa questão para, posteriormente, analisar esse ponto específico nas ideias do artista. Há um esforço, uma hipótese de relacionar nessa pesquisa esses dois conceitos, nos quais percebem-se similaridades “estético-filosóficas”, como mencionado por Toledo (1994) anteriormente, e que estão sendo aprofundadas aqui neste estudo.

Para os futuristas, o espírito de renovação de seu tempo viria melhor exemplificado em uma roupa, devido à efemeridade do objeto, do que em uma escultura. “A musicalidade da linha e das dobras de um vestido moderno tem, para nós, uma força emotiva e simbólica igual à que o nu teve para os antigos” (Boccioni *apud* Adverse, 2012, p. 51). Quando Boccioni entrega mais relevância a uma roupa do que a um trabalho escultórico, ele reflete que os novos tempos necessitam de algo que seja mais volátil, que comece e termine em uma velocidade maior do que a característica eterna de uma escultura.

Para romper com o culto à tradição artística européia, os artistas do futurismo italiano se prontificaram a negar o valor histórico das obras de arte. Deslocando para o centro de sua discussão a exaltação ao progresso técnico e a destruição do passado como os únicos procedimentos possíveis para a renovação cultural, esses artistas tiveram a intenção de reformar a estrutura interna da arte e seu processo de percepção (Adverse, 2012, p. 51).

Como mencionado acima com a citação de Boccioni, os futuristas negavam o valor da obra de arte para investir em uma nova materialidade, por exemplo, a roupa. Esse conceito vinha junto com o fato de se negar a tradição e a destruição dos valores antigos. Essa nova materialidade é mencionada por Adverse (2012) como sendo um questionamento entre o afastamento dos objetos do cotidiano para os objetos artísticos, ou seja, os futuristas não estabeleciam hierarquia entre essas duas categorias de objetos.

O “novo espírito” da arte valorizava a desnaturalização, as superfícies planas, a fragmentação e a dinâmica das linhas verticais e horizontais que expressavam a força extraordinária da velocidade (Adverse, 2012, p. 53).

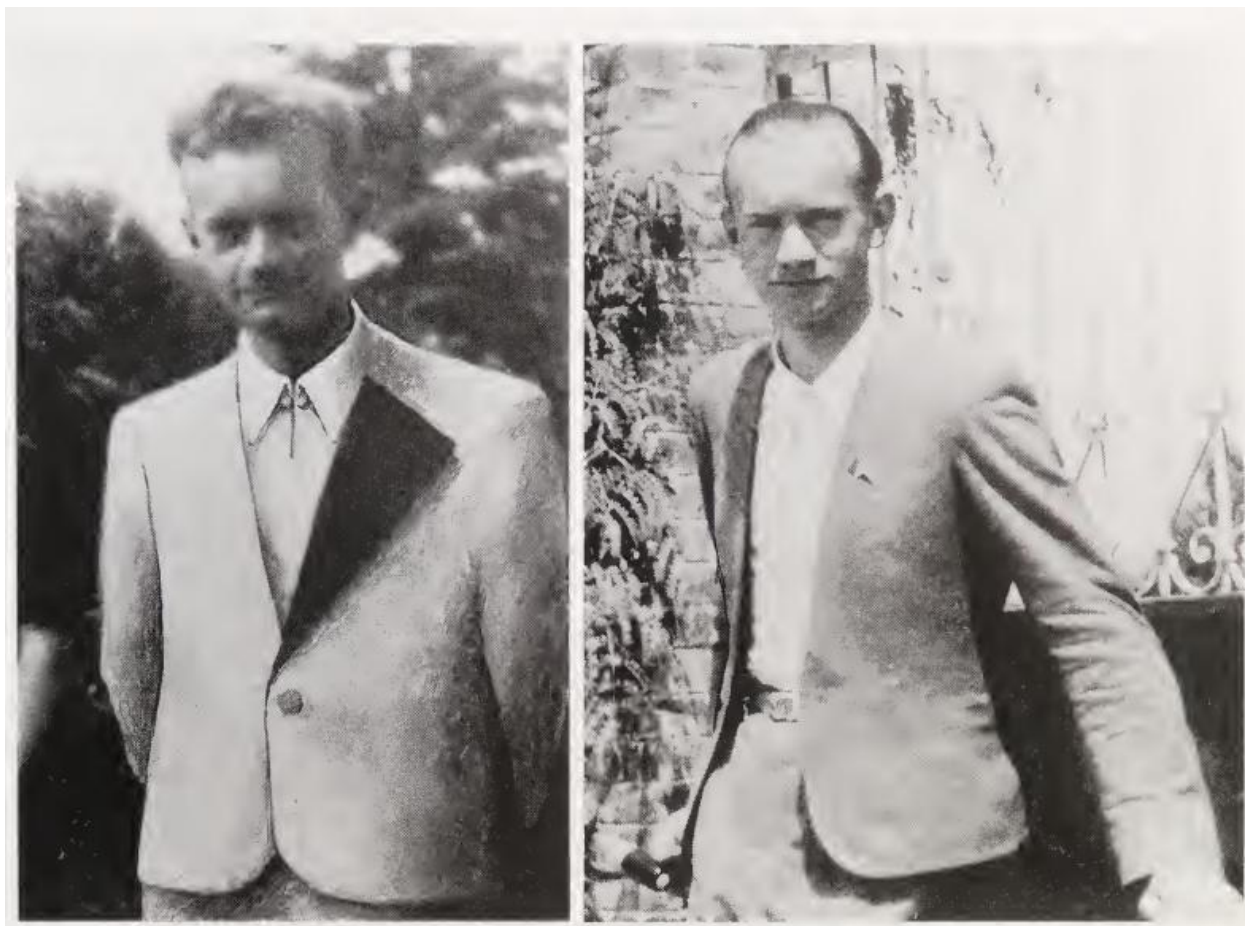
Segundo Chipp (1988), Marinetti discursa sobre esse novo tempo falando que “Estamos no promontório extremo dos séculos!...Por que haveremos de olhar para trás se queremos

arrombar as misteriosas portas do impossível? Tempo e espaço morreram ontem. Vivemos já no absoluto, pois criamos a eterna velocidade onipresente”.

(...) transformar a relação entre corpos e roupas, o que apenas poderia ser feito alterando as interações humanas e sociais através de novas práticas que permitissem observar como a fruição estética poderia conduzir ao surgimento de um novo homem, de um novo espaço e de um novo tempo (Adverse, 2012, p. 61).

Não se poderia pensar em um novo tempo com o mesmo tipo de pensamento tradicional. Era preciso mudança na forma como a experiência estética e os artefatos do cotidiano interagem entre si. A relação da roupa com esse novo sujeito teria de ser diferente, e não poderia ser apenas um vestuário para se proteger das intempéries do tempo, mas sim um objeto que trouxesse experiência estética na vivência desse sujeito e, por isso, os futuristas propunham novos cortes, cores texturas, dinamismo, contrastes e tecidos diferenciados para que o uso desse utensílio viesse de encontro à nova forma de pensar desse novo homem moderno futurista que havia surgido.

Figura 10 Tullio Crali - Jaqueta sintética, 1932. Tullio Crali - Jaqueta, recebido do artista, 1931.



Fonte: Stern, 2004.

Nessa imagem, há a concretização da forma pensada por Giacomo Balla sobre recortar visualmente o terno tradicional masculino. Nos dois exemplos, veem-se dois ternos vestidos por Tullio Crali (1910-2000), pintor futurista que também tinha pinturas com essa característica em suas obras, as linhas inclinadas, dividindo e dinamizando os aspectos visuais das suas pinturas. Isto é, a roupa se tornou uma extensão do que o que esse artista criava na pintura.

Não causa espanto, então, o fato de os futuristas utilizarem a palavra “moda” em um sentido bastante alargado, estendendo o termo ao conjunto das relações que envolviam o vestuário e a política, e que concernir ao domínio social, estético e pedagógico. Por essa razão, não seria errado considerar que essa vanguarda se serviu da “moda” como uma “nova mídia”, ou seja, como uma linguagem que permitiria difundir novas palavras, novos projetos políticos e novas experimentações estéticas, buscando concretizar um projeto utópico que tinha como intenção influenciar e modificar o gosto, os costumes e os hábitos da cultura italiana no início do século XX.

A moda como característica efêmera dos fenômenos sociais conseguiu se inserir no modo de vida dos futuristas, pois a máquina, a velocidade e a rapidez são linguagens comuns a esses dois movimentos. Portanto, o futurismo fez da moda sua grande aliada, inclusive como forma de um vestir padronizado a serviço do fascismo.

Encerrando a longa série “A MODA E O NOVO HOMEM”, (substrato de seu livro inédito **Dialética da Moda**, imaginado a partir de março de 1944), onde faz minuciosa - e quase sempre exótica - pesquisa para uma historiografia da evolução do traje do Homem desde a civilização Micênico-Minóica, e que foi publicada durante meses no *Diário de S. Paulo*, Flávio, revoltado pela aviltante e inadequada maneira de vestir do habitante do Trópico e, ainda um tanto intuitivo mas influenciado pela anarquia oriunda de certos cânones do Futurismo italiano¹¹, começa a imbuir-se da ideia de renovar de forma radical a roupa do homem brasileiro e, mesmo naquele tempo tão indiferente a essas investigações, propugnar com entusiasmo pela criação de um museu que mostrasse a importante evolução da roupa no desenrolar da História (Toledo, 1994, p. 506 e 507).

Flávio de Carvalho idealizava um uso cotidiano da saia para homens e contemplava um design de blusa com ventilação interna. Para ele, a roupa traria uma mudança comportamental no sentido de deixar o indivíduo mais livre, sem incômodos no corpo, e isso o deixaria mais tranquilo e pacífico, o que, conseqüentemente, “afetaria o fluxo das guerras”, segundo palavras do próprio artista, em uma reportagem da Revista Manchete¹¹. Pela descrição de Flávio de Carvalho do seu traje *New Look* verificado na Revista Manchete, há diversos aspectos pensados por Flávio de Carvalho no quesito do design da roupa, oferecendo benefícios com seu uso, tanto físicos como psicológicos.

Para as melhorias físicas, a roupa oferece uma melhor higiene, pois a peça é construída de forma que o vento circule entre o tecido e o corpo, não deixando o usuário suar e sujar o

¹¹ Edição 0236 do ano de 1956.

tecido. Segundo Flávio de Carvalho, isso faria com que o usuário não ficasse resfriado. Outro atributo físico da roupa é oferecer melhorias também nos movimentos sem que o tecido amassasse, já que as articulações estariam livres, sem que elas encostassem no tecido. Ademais, a peça vestida fica afastada do corpo, evitando lavanderia e passadoria e, conseqüentemente, gerando uma economia financeira.

Para o aspecto psicológico da veste, Flávio de Carvalho descreve que as combinações de cores ofereceriam mais serenidade ao indivíduo que a usa, ou seja, as cores da veste teriam influência no estado mental de quem a usa. Nas palavras do artista: “homens irascíveis e menos obtusos, mais plásticos e mais capazes de evoluir”. O traje ofereceria psicologicamente mais bem estar por conta das cores e a liberdade de movimentos, afetando a mentalidade deste indivíduo, de modo que modificaria também o fluxo das guerras, já que as guerras, segundo Flávio de Carvalho, são consequência das divergências entre nações comandadas por homens.

Figura 11 Revista Manchete, ano 1956, edição 0236.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=%22afetaria%20tamb%C3%A9m%20o%20fluxo%20das%20guerras%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=16150>

Figura 12 Revista Manchete, ano 1956, edição 0236.

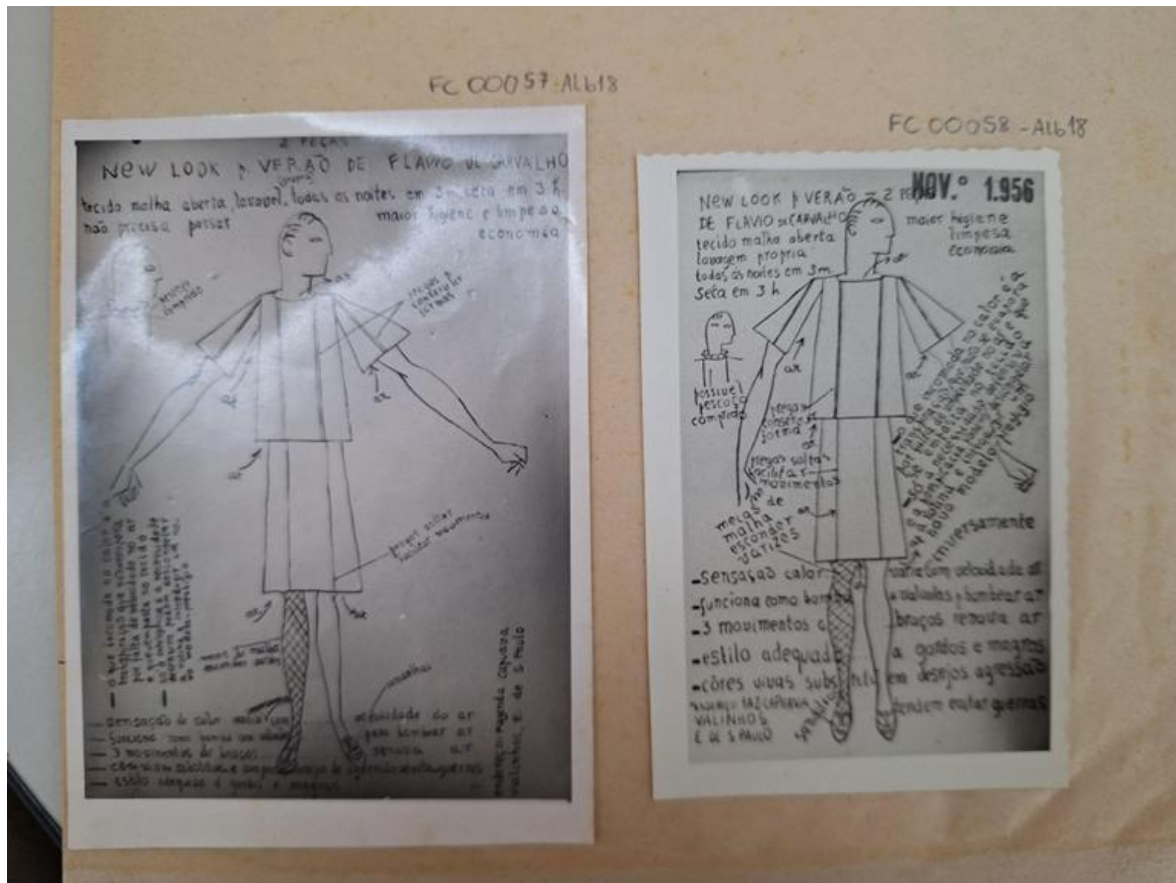


Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=%22afetaria%20tamb%C3%A9m%20o%20fluxo%20das%20guerras%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=16150>

A figura 11 mostra uma foto do processo de construção da vestimenta da *Experiência nº 3*, em que a costureira em seu ateliê faz os ajustes da peça junto a Flávio de Carvalho. A próxima imagem é dos aspectos de higiene, ergonômicos, econômicos e psicológicos da peça, exemplificados no parágrafo anterior.

Figura 13 Croqui desenhado por Flávio de Carvalho para a Experiência nº 3.



Fonte: Fundo Flávio de Carvalho – Cedae/Unicamp.

Flávio de Carvalho propôs experiências durante toda a sua vida. De certa forma, ele tinha esse interesse em realizar propostas de caráter coletivo. Apesar de trabalhos mais individuais, seus trabalhos mais emblemáticos e estudados são os de caráter coletivo. Sobre a proposta da vestimenta, tratava-se de propor uma nova roupa para o “homem dos trópicos”. Interessado em provocações de caráter coletivo, em experiências que se concretizaram na rua, um lugar coletivo onde as pessoas se encontram, Flávio de Carvalho concebeu essa ação que ele chamou de *Experiência nº 3* (1956). Nela, o artista desenhou um conjunto de blusa de mangas bufantes e aramadas para que o tecido não encostasse na pele, gerando mais conforto e ventilação, e uma saia de pregas para facilitar os movimentos. Essa vestimenta, em uma análise, dispunha de um modo de reflexão ligado à Antropofagia, pensando em uma roupa que fosse adaptável ao clima brasileiro, ideal para o “homem dos trópicos”, abandonando a estética europeia e desconsoante com a realidade do Brasil, como mostra a figura 11.

No Seminário de Tropicologia, organizado por Gilberto Freyre em 1967 e realizado na Universidade Federal de Pernambuco, em que Carvalho palestra sobre suas diversos escritos, no final do seu discurso, ele expõe:

A indumentária era provida de válvulas no blusão, de maneira que o movimento dos braços permitia a renovação do ar situado entre o tecido e o corpo, enquanto que o movimento das pernas permitia a renovação do ar entre o saiote e o corpo. Procurei inventar uma indumentária correspondente ao *smoking*. A gola em redor do pescoço é apenas um substituto do colarinho. Pode ou não ser usada, mas não chega a apertar ou incomodar o pescoço nem impedir a circulação. Tem uma finalidade psicológica, de ponto de apoio, para compensar a inferioridade quando ele anda por aí (Carvalho, 2010, p. 296).

Compreende-se pelas palavras do artista que sua preocupação ao propor um novo *smoking* para os homens partiu de aspectos ergonômicos para melhor vestibilidade da peça, com a preocupação de a roupa não prender no colarinho do pescoço e possuir válvulas de ar interno para dar frescor ao usuário em um país tropical, já que a recomendação era mudar a forma do *smoking* tradicional vindo da estética europeia para os requisitos que o homem moderno brasileiro necessitava. Juntem-se a esses os aspectos psicológicos, os de sobressair ao padrão europeu e o sentimento de inferioridade em relação a esse modelo. Enfim, a roupa como uma afirmação identitária da cultura nacional, e não simplesmente uma cópia de uma estética eurocentrada.

Apesar das diferenças opostas nas propostas, o traje futurista glorifica a guerra: “nós glorificamos a guerra, a única higiene do mundo” (Balla, 2013); e o traje tropical a suprime: “Promovendo maior alegria pelas côres e pelos movimentos livres, o novo traje afetando a psiquê do homem afetaria também o fluxo das guerras” (Carvalho, 1956). O traje futurista, observado na figura 4, também traz questões em torno do desejo de mudanças no comportamento dos homens através do uso do traje. Seus cortes, suas cores e formatos trariam uma nova forma de ver o mundo e de se inserir nele.

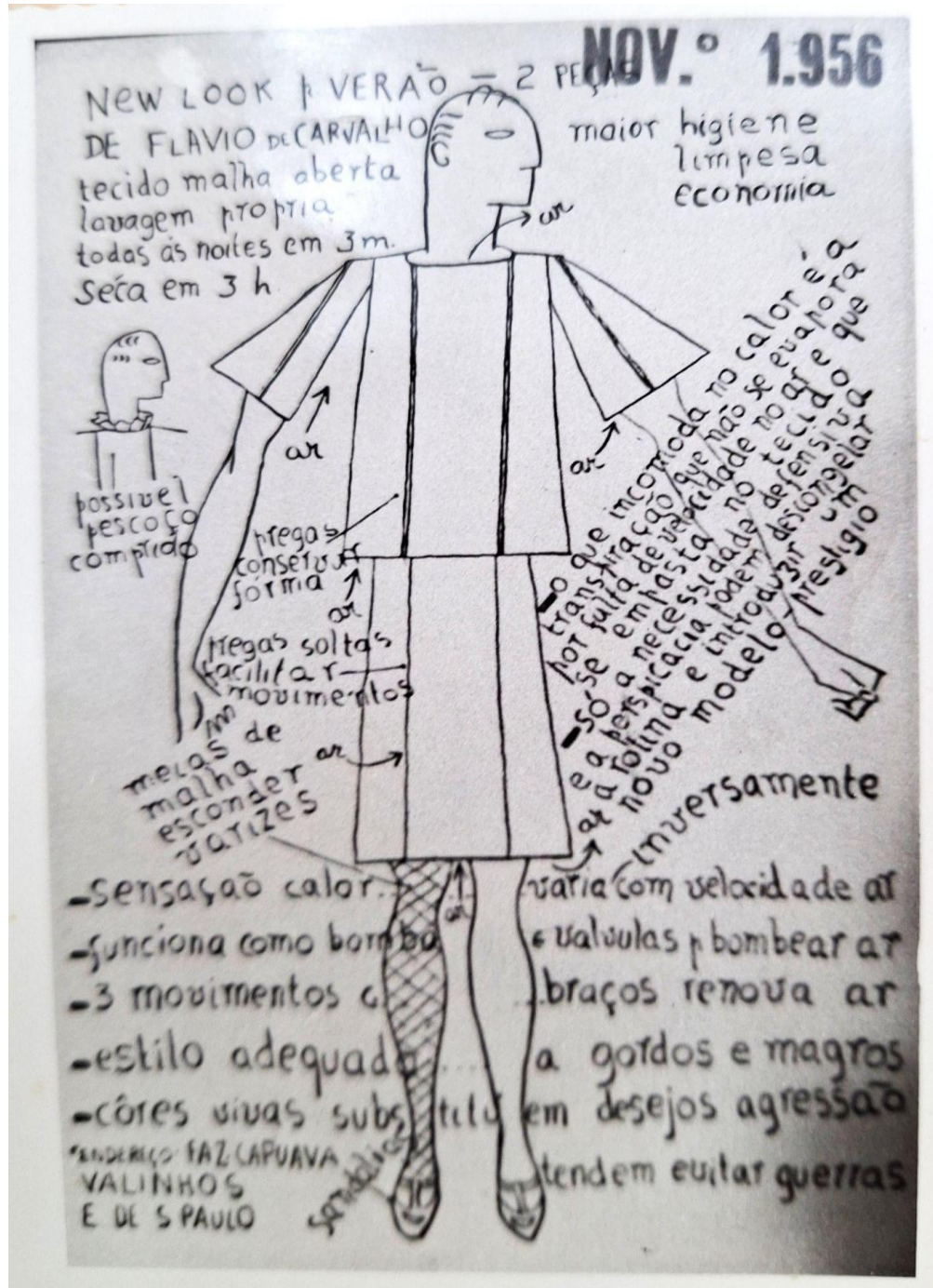
Figura 14 Recorte de jornal sobre a Experiência nº 3, 1956. Diário de S. Paulo, 19 ou 20 de 1956.



Fonte: Fundo Flávio de Carvalho – Cedae/Unicamp.

Na proposta desses dois artistas, a roupa como invólucro de um corpo com desejos, vontades e ações desenvolve uma presença emocional ligada aos aspectos formais dessa vestimenta, como linhas, cores e texturas. Além do aspecto ergonômico que auxilia nas questões psicológicas, como se vê na figura 14.

Figura 15 Croqui desenhado por Flávio de Carvalho para a Experiência nº 3.



Fonte: Fundo Flávio de Carvalho – Cedae/Unicamp.

Figura 16 *Il vestito antineutrale*, 1914.



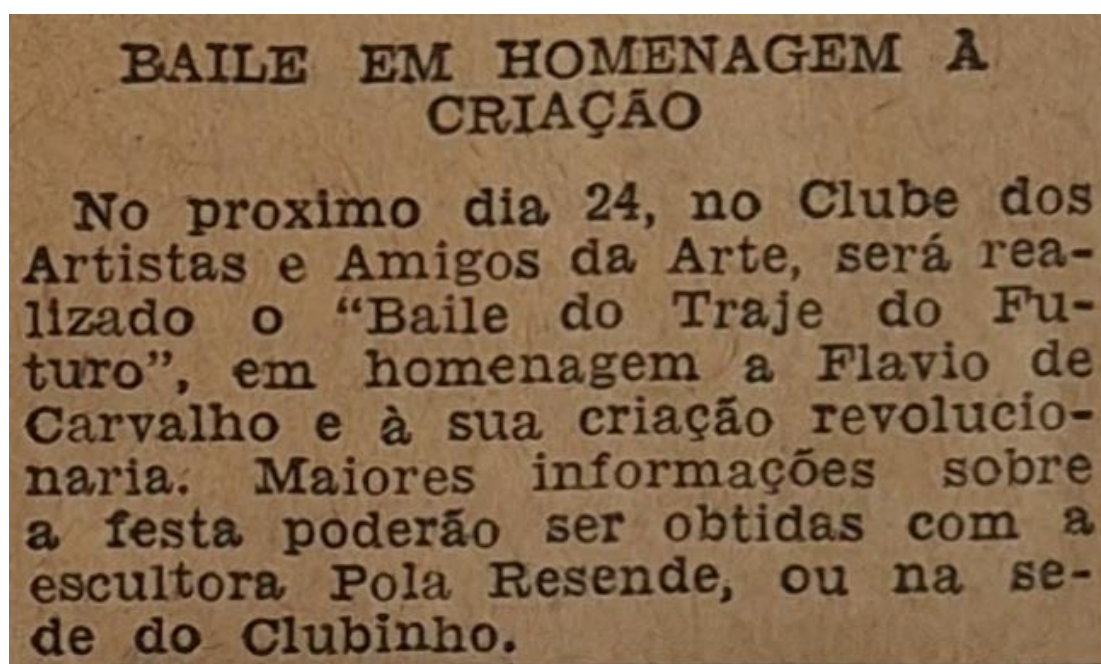
Fonte: Giacomo Balla, *Il vestito antineutrale*, 1914. Disponível em: <https://collections.library.yale.edu/catalog/9999063>.

Ao comparar a figura 15 *Experiência nº 3* (1956) e a figura 16 *Il Vestito Antineutrale* (1913) de Giacomo Balla, respectivamente, pode-se observar que há pontos de encontro e divergência. Nos pontos em comum, os dois projetos estabelecem uma relação psíquica com a roupa, como se a roupa entregasse ao sujeito aspectos de natureza comportamental e, através desses aspectos formais da roupa, como linhas, recortes, cores, texturas, os elementos visuais determinassem as ações desse indivíduo. Outra questão sobre os dois projetos é que eles possuem um aspecto em oposição um com o outro, que é a forma de usar a roupa para esse novo homem em diálogo com os desejos do artista. Por exemplo, para Flávio de Carvalho, as

cores vivas seriam importantes para substituírem o desejo de agressão, como ele escreve no desenho. Já para Giacomo Balla, as cores vivas teriam a função de estimular a violência para não se intimidar no campo de batalha. Ou seja, propostas com pontos similares, mas que também se desenvolvem para direções opostas.

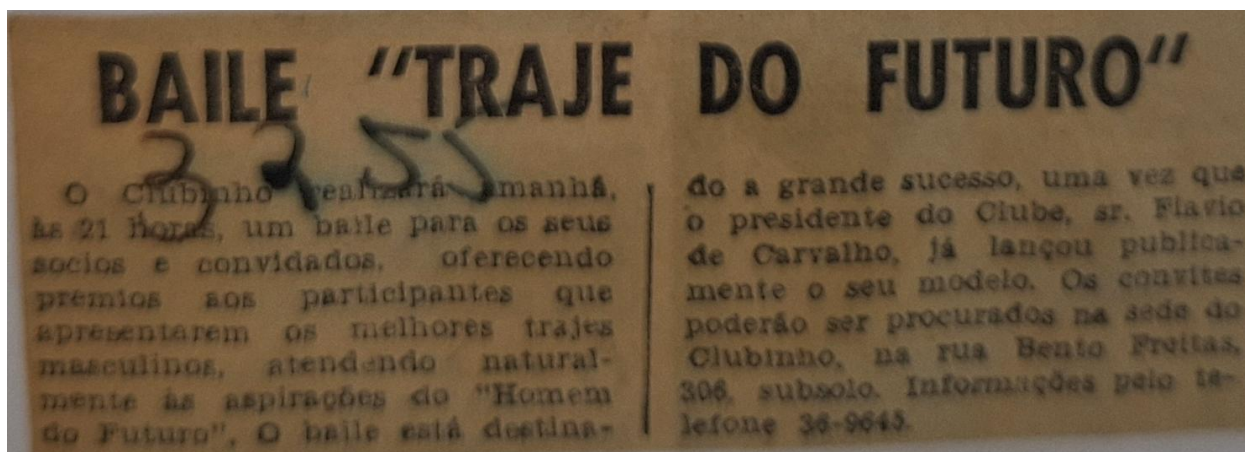
É importante investigar a questão sobre o “futuro” que Flávio de Carvalho expunha em seus trabalhos. Investigar os motivos pelos quais o artista inseriu a ideia de futuro em suas produções, por exemplo no “Baile do Futuro”, realizado dias depois da *Experiência nº 3* no qual o traje obrigatório para o evento seria a roupa do futuro, como mostra nas figuras 17 e 18.

Figura 17 Recorte do jornal da Folha da Manhã, São Paulo, ano 32, n. 9.965, 20 out. 1956. Assuntos Gerais, p. 2.



Fonte: Fundo Flávio de Carvalho - Cedae/Unicamp.

Figura 18 Recorte de jornal sobre o Baile “Traje do Futuro”. Folha da Noite, São Paulo, 23 out. 1956.



Fonte: Fundo Flávio de Carvalho - Cedae/Unicamp.

Flávio traz o exercício de pensar novas formas de estabelecer relações, novas formas de conceber a realidade. Uma crítica a uma sociedade engessada e resistente a mudanças, vista em suas pinturas com traços marcantes e agressivos, que são características das pinturas expressionistas do período que antecede a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), combinado a atitudes dadaístas de anarquismo e de mudanças sociais.

1.3 A CIDADE DO HOMEM NU (1930)

Flávio de Carvalho - até mesmo sua formação engenharia - irá também se interessar pelo projeto urbano expressado por ele, principalmente sua teoria ‘A cidade do homem nu’ apresentada por ele em 1930 no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, e que vem a ser a mola propulsora dos demais projetos do artista sobre o corpo social do homem moderno e suas demais subjetivações (Carvalho, 2019, p. 8).

No IV Congresso, Carvalho expõe a sua ideia da Cidade do Homem Nu, que se relaciona com outros de seus trabalhos, tendo como cerne a projeção de um novo futuro, um novo homem em uma nova conjuntura social. A ideia de “futuro” permeia todo trabalho de Flávio de Carvalho, como o “Baile do Traje do Futuro” (1956)¹². Nessa mesma proposta, há o artigo *A Cidade do Homem Nu*¹³, apresentado em 1930 como um lugar completamente novo nos

¹² Baile que ocorreu um dia depois da realização da *Experiência nº 3*.

¹³ Projeto apresentado por Flávio de Carvalho no 4º Congresso Panamericano de Arquitetura no Rio de Janeiro em que ele apresenta uma cidade utópica em que não haveria propriedade privada, Deus ou matrimônio: “a cidade do homem nu procura a ressurreição do primitivo, livre de tabus ocidentais [...], o selvagem com todos os seus desejos, toda a sua curiosidade intacta e não reprimida [...] em busca de uma civilização nua” (GUERRERO, p.

trópicos, do qual o homem do futuro faria parte. Seria uma utopia urbana formada por centros concêntricos, sendo que, em cada centro, haveria uma área de abordagem: centro de ensino, centro de parto, laboratório de erótica, centro religioso e centro de pesquisa. Esse homem do futuro seria mais livre de tabus e repressões sociais, além de acolher seu lado mais “selvagem” (Guerreiro, 2010, p. 8). Para Flávio, em suas múltiplas manifestações artísticas, a utopia de uma nova cidade ser habitada por um novo homem, livre das idealizações de uma sociedade repressora, seria visualmente representada na forma de suas vestes esfarrapadas, ou seja, o homem em farrapos seria o habitante da Cidade do Homem Nu.

Há dois textos publicados sobre *A Cidade do Homem Nu* (1930) que serão tratados aqui para análise das ideias de Flávio de Carvalho em torno da concepção de um novo tipo de cidade: o texto *Uma Tese Curiosa: A Cidade do Homem Nu*¹⁴, e o texto *Uma Concepção da Cidade de Amanhã*¹⁵. Os dois estão no catálogo da exposição *A Cidade do Homem Nu*, realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) entre os meses de abril e junho de 2010.

O mundo caminha, progride. O estudo das legislações atuais nos leva à convicção de que as cidades futuras terão que abordar problemas opostos aos trazidos até hoje pelas concepções cristãs da família e da propriedade privada (Carvalho, 2010, p. 21).

O artista fala em seu texto sobre sua visão do comportamento humano no seu tempo com ideias monótonas, criticando o modo de vida burguês enraizado em tradições. Esse homem precisa romper com esse tipo de pensamento engessado que o deixa cansado, sem força para renovar suas ideias, seu modo de vida, sua visão de mundo, enfim, o contexto em que esse indivíduo se insere.

Segundo Flávio de Carvalho (2010), essa monotonia se dá pelos tabus embutidos no pensamento desse homem estagnado e preso às convenções sociais, aos formatos tradicionais. Para resolver, era necessário romper com esse pensamento para que o novo pudesse encorajar novas possibilidades de vida.

A ideia que Flávio de Carvalho expôs foi a de que a mudança deveria ser feita por um homem “nu”, no sentido de liberto das tradições e adepto de ideias sem religiões, sem deuses, sem matrimônio e sem propriedade privada (Carvalho, 2010, p. 21).

2010). A “Cidade no Homem Nu” questionava os tabus ocidentais a partir do ponto de vista brasileiro e nacionalista, porém, o termo “selvagem” traz uma visão paradoxal, pois indica uma separação entre o civilizado e o não civilizado.

¹⁴ Publicado em primeiro de julho de 1930 no Diário da Noite.

¹⁵ Publicado no dia dezessete de março de 1932, também no Diário da Noite.

Perseguido pelos tabus da sociedade, ele limita seus desejos, aperta o seu cérebro, impedindo o raciocínio de funcionar, dando preferência à repetição por encontrá-la feita; evitando a todo o custo e a todo instante a mudança, transformação indispensável ao progresso (Carvalho, 2010, p. 22).

Flávio de Carvalho comenta que não é possível que esse indivíduo se expanda mentalmente se seus desejos estão reprimidos pelas convenções sociais, se não houver uma libertação individual das suas censuras internas. Para haver uma mudança de pensamento, é preciso se desprender de comportamentos padronizados e entender que os devaneios individuais precisam ser levados em consideração para que o raciocínio desse indivíduo possa se amplificar e, por conta disso, novas possibilidades de convivência possam surgir.

A cidade antropofágica satisfaz o homem nu porque ela suprime os tabus do matrimônio e da propriedade; ela pertence a toda coletividade, ela é um imenso monolito funcionando homogeneamente, um gigantesco motor em movimento, transformando a energia das ideias em necessidades para o indivíduo, realizando o desejo coletivo, produzindo felicidade, isto é, a compreensão da vida ou movimento (Carvalho, 2010, p. 25).

Sobre novas possibilidades, Flávio de Carvalho propõe um novo desenho de convivência social, como uma cidade de configuração totalmente nova inspirado no *Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade. “A cidade do homem nu será sem dúvida uma habitação própria para o homem antropofágico” (Carvalho, 2010, p. 24). Esse novo tipo de configuração urbanística feita para este homem de pensamentos e atitudes livres permite que ele possa exercer em toda a sua plenitude suas vontades e ideias sem repressão e sem proibições, fazendo com que o desejo coletivo se sobressaísse.

Devido à forma como é ordenada, essa nova concepção de cidade trará uma fluidez de pensamento para seu habitante. O artista pensou que essa cidade seria construída de forma concêntrica, ou seja, haverá um único núcleo e as áreas específicas estarão em torno deste núcleo principal, que seriam: 1. O centro de pesquisas, uma região que lidera as demais de formato circular localizada no meio da cidade que seleciona e distribui as necessidades dos outros centros. 2. O centro de gestação, onde haveria pesquisas, estudos, e a ciência sobre a vida humana seria uma região à parte do centro de pesquisas. 3. Outro centro que faria parte do centro de pesquisas seria o centro hospitalar. 4. O centro de ensino e orientação do homem é um centro agregado ao centro de pesquisas. 5. O centro de erótica para o homem nu tem uma certa relevância, pois este centro é como um lugar de experimentos para exercitar a energia vital deste indivíduo. A energia sexual do homem nu não será reprimida, ele realizará desejos para que a sua libido seja captada de forma a auxiliá-lo na percepção do seu ego, e, como o próprio

artista dizia, “aproximando-se assim do deus-símbolo, sublime angústia do desconhecido da mutação do não métrico” (Carvalho, 2010, p. 28).

O centro religioso ficaria junto ao centro erótico, pois o artista percebe que há uma relação entre os campos ligados à sexualidade e a religiosidade quando comenta sobre a visão freudiana para essas duas áreas da vida. Outra ligação à área erótica está na área de alimentação. A área administrativa ficaria no centro da cidade e as moradias ficariam em uma área acessória da área da administração. O transporte seria todo subterrâneo. Flávio de Carvalho morou anos na Inglaterra, e esse tipo de transporte já circulava por lá.

E uma grande máquina de ideias para calcular o meio de progredir sempre, calcular um processo de constante renovação mental.
Os núcleos industriais e produtivos estão situados fora da grande máquina de calcular. A cidade do homem nu é um motor gestador de ideias, que orienta e dirige o país, movimentando a indústria e a agricultura, preparando o homem para ser feliz (Carvalho, 2010, p. 29).

Outra relação relevante feita pela Antropofagia com a roupa foi apontada por Stigger (2011), baseada no trecho do *Manifesto Antropófago* (1928) escrito por Oswald de Andrade: "O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará" (Andrade, 1928, p. 3).

Nota-se a relação entre *A reação contra o homem vestido* que Oswald de Andrade pontua e o *Homem Nu* de Flávio de Carvalho. Quando Oswald de Andrade expõe que o problema era a roupa, um objeto impenetrável que não permite trocas simbólicas entre o mundo interior e o exterior e que haverá um novo tempo em consequência do despir do homem, na qual pode-se entender que, tirando a roupa como simbologia de uma concepção conservadora e deixando o *homem nu*, essas questões serão descobertas de uma outra forma. Aqui entra a definição do *homem nu* de Flávio de Carvalho, pois, despindo-se, esse homem se desarma dos tabus morais e sociais que a *educação escolástica*, termo do próprio artista, desenvolve.

A Cidade do Homem Nu (1930) sugere uma cidade que tem como principal força as ideias, e não a produção. Essa cidade seria um núcleo de pensamento para a organização de todo um país, como ele menciona na citação acima. Uma cidade baseada na satisfação humana, porque isso traria uma liberdade de pensamento e, conseqüentemente, ideias que amplificariam a visão de mundo dessa sociedade.

Carvalho pensou também em qual lugar seria ideal culturalmente para a implementação da sua cidade e ele mostra que nos Estados Unidos, por sua história, poderia ser o local ideal

para realizar a sua cidade. Flávio de Carvalho comenta que os Estados Unidos não têm o mesmo peso da tradição europeia e que, por isso, no continente americano, as ideias mais vanguardistas seriam mais bem recebidas

Convido os representantes da América a retirarem as suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, que foram reprimidas pela conquista colonial, mas que hoje seriam o nosso orgulho de homens sinceros, de caminhar sem deus para uma solução lógica do problema da vida da cidade, do problema da eficiência da vida (Carvalho, 2010, p. 29).

No outro texto *Uma Concepção da Cidade de Amanhã*, Flávio de Carvalho fecha seu raciocínio sobre a nova cidade do futuro que não é mais pensada individualmente, e sim coletivamente.

O desenvolvimento da agressividade técnica e a aquisição de novas emoções colocam o homem do futuro numa expectativa curiosa, uma mistura dionisiaca alternada de insatisfação e servilismo, impondo como necessidade de vida a criação de um organismo ético não religioso capaz de assegurar uma forma mais coletiva de entendimento, por exemplo, o abandono da casa como propriedade particular, como unidade perturbadora e destrutiva na luta pela vida; as diferentes unidades de uma cidade do século XX precisam concorrer para aumentar o índice de eficiência da vida, do contrário arriscamos perder a consequência do imenso potencial científico acumulado na história e que sem dúvida alguma é uma das forças mais importantes no rumo da nova civilização (Carvalho, 2010, p. 33).

O artista diz que é preciso examinar as emoções, colocando esse ponto como centro de uma discussão para a criação de um novo modelo de cidade em que não existe propriedade privada, pois a cidade por inteiro é a morada deste novo homem. O Estado é o único proprietário. Em outras palavras, tudo vai partir do bem estar desse indivíduo para que, posteriormente, a cidade se adapte a ele.

Outro quesito que é importante para Flávio de Carvalho nesse texto é o advento da máquina, inevitável a associação à concepção da vanguarda artística do Futurismo Italiano. O artista diz:

Pela primeira vez na história a máquina alcança o caráter de força perturbadora, torna-se o mais importante fator de evolução social, ameaçando transformar completamente o valor relativo das comodidades. Assim é que a habitação, o vestuário e a alimentação de um povo vêm tendo o valor unitário consideravelmente diminuído em presença da máquina e da ideia de eficiência (Carvalho, 2010, p. 31-32).

O artista discorre sobre a relevância da máquina, em como esse objeto transforma a relação do sujeito com o processo produtivo da vida coletiva, trazendo a “ideia de eficiência”, isto é, a ideia de que a máquina tem o intuito de acelerar a produção em escala, indo em torno da ideia de progresso e uma sociedade desenvolvimentista. Ele também discute sobre a função

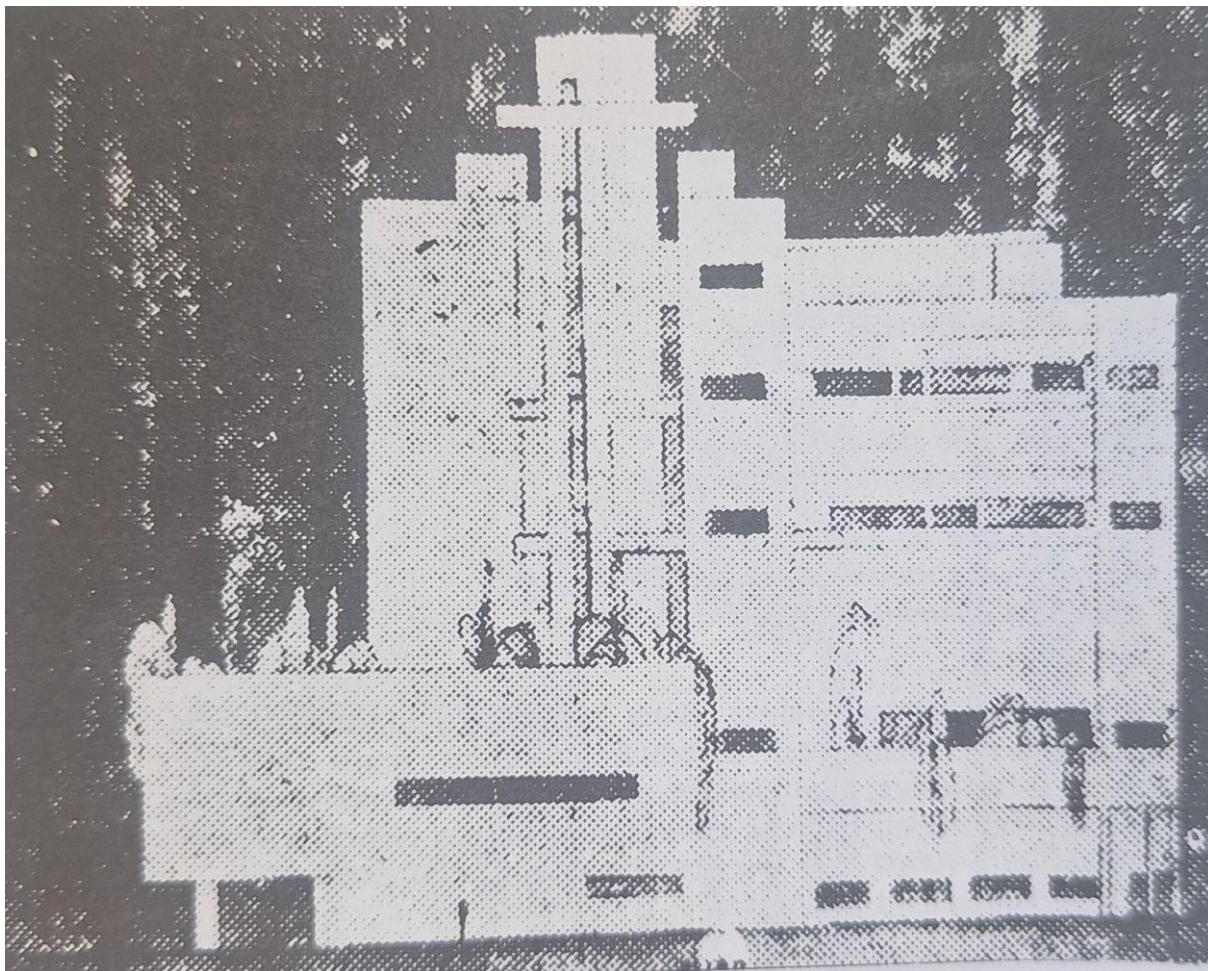
da habitação, do vestuário e da alimentação neste processo. Também é importante dar luz à questão do vestuário que ele traz à tona, como um objeto para se analisar sob o olhar dos processos de produção da época, a década de 1930, em que São Paulo vinha se consolidando como uma cidade manufatureira, saindo do modo de produção agrícola para industrial.

Flávio de Carvalho propõe diversos projetos arquitetônicos, pensando em uma nova concepção de arquitetura. Algo que estabelecesse uma outra relação com o espaço e com seus usuários. Sua casa construída na Fazenda Capuava, localizada na cidade de Valinhos, interior do estado de São Paulo, em 1938, trouxe um olhar renovado à arquitetura brasileira. Foi uma das primeiras habitações feita nos moldes da arquitetura moderna do país, ou seja, Flávio de Carvalho possuía uma ideia que atravessava seus projetos, que era a de “pensar o futuro”, de construir “o novo”, “o moderno”. Pensar o olhar do futuro, indicar o direcionamento de uma estética moderna para São Paulo.

Se foi Gregori Warchavchick (1896-1972) quem publicou no Brasil o primeiro manifesto a favor da arquitetura moderna, em 1925, Flávio de Carvalho é quem realiza, em 1927, aquele que é considerado o primeiro projeto de arquitetura moderna no país. Sob o pseudônimo de Eficácia, o projeto excêntrico é feito para o concurso do Palácio do Governo do Estado de São Paulo. Embora derrotado, seu trabalho gera polêmica e produz discussões ao apresentar inovações estilísticas e estéticas para o período, rendendo três artigos de Mário de Andrade com elogios e críticas, publicados no jornal *Diário Nacional*.

Outros projetos vieram no ano seguinte, participando dos concursos da Embaixada da Argentina no Rio de Janeiro, da Universidade de Minas Gerais, em Belo Horizonte, e do concurso Internacional do Farol de Colombo na atual República Dominicana, neste último recebendo menção honrosa por sua originalidade (Stevolo, 2016, p. 14).

Figura 19 Projeto para a Embaixada da Argentina, 1928.

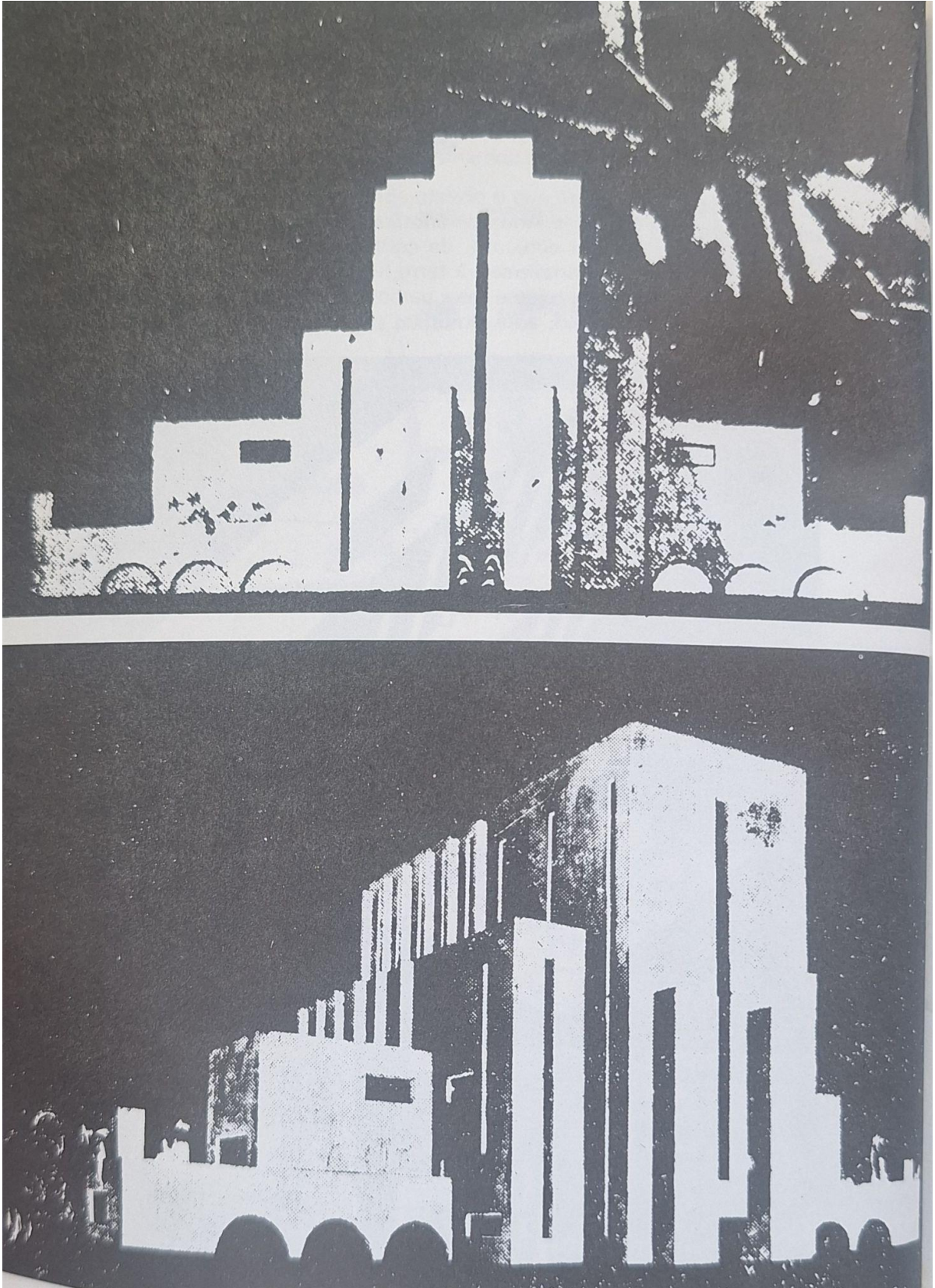


Fonte: Daher, 1982.

De acordo com Daher (1982), Flávio de Carvalho participou de diversos concursos como arquiteto para diversos empreendimentos no Brasil e, dentre eles, estava a construção da embaixada da Argentina no Rio de Janeiro e da Universidade de Minas Gerais em Belo Horizonte.

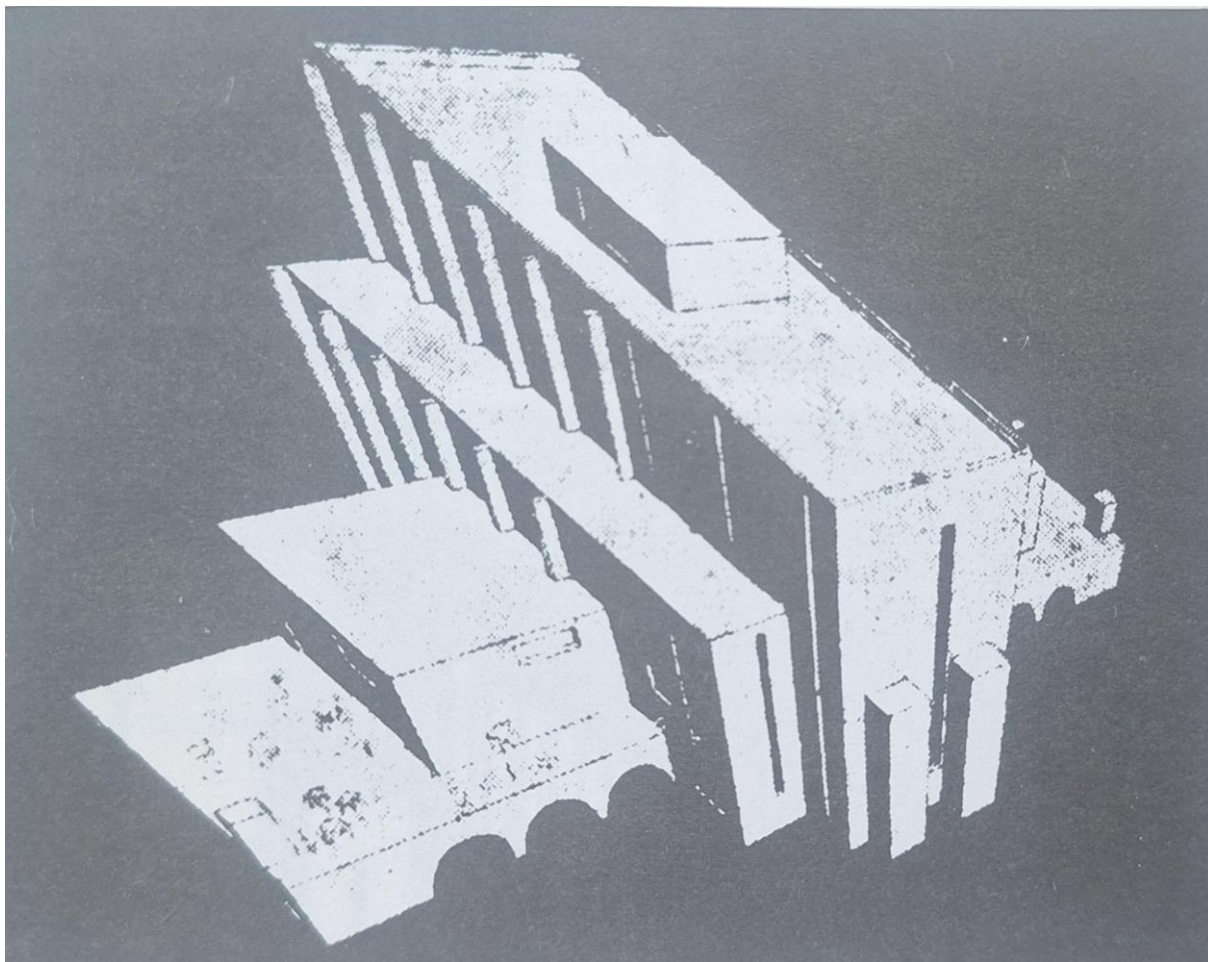
A partir da imagem na figura 18, Daher (1982) discorre sobre o projeto da embaixada da Argentina ter uma semelhança com a *Residência Schröder* (1923-4) de Gerrit Rietveld (1888-1964), arquiteto e designer neerlandês, lembrando a estética do neoplasticismo holandês e mostrando mais da “decomposição analítica dos volumes, que Mário de Andrade anotara no Palácio do Governo” (Daher, 1982), ou seja, há semelhança entre os dois projetos em decompor os espaços por compartimentos geométricos, o que era novidade na arquitetura da época.

Figura 20 Projeto para a Universidade de Belo Horizonte.



Fonte: Daher, 1982.

Figura 21 Projeto para a Universidade de Belo Horizonte.



Fonte: Daher, 1982.

Para a Universidade Federal de Minas Gerais, Daher (1982) fala sobre a repercussão do projeto tanto em Minas Gerais quanto em São Paulo, pondo em destaque a diferença deste singular projeto para com os demais, que “apresentavam, os *eternos sentimentos arquitetônicos, pórticos, frontões, colunatas, escadarias, velhas assombrações da Grécia e do Renascimento.*” (Daher, 1982, p. 27). Portanto, há um destaque substancial quanto à estética modernista ao comparar a proposta de Flávio de Carvalho com os demais concorrentes conectados à estética tradicional neoclássica greco-romana, podendo-se perceber o pioneirismo do artista/arquiteto em apresentar novas ideias para a arquitetura brasileira.

Flávio de Carvalho, junto a Gregori Warchavchick (1896-1972) e Rino Levi (1901-1965), é considerado um dos nomes mais importantes da arquitetura moderna brasileira (Mazzucchelli, 2019, p. 6). Realizou o primeiro projeto de arquitetura moderna no Brasil que, apesar de não ter sido construído, possui relevância como sendo a primeira ideia a ser apresentada para uma nova arquitetura e que posteriormente viria a ser a principal concepção

de projetos arquitetônicos pensados para uma nação desenvolvimentista. Note-se, inclusive, que a construção de Brasília faz parte dessa ideia.

CAPÍTULO 2 - FLÁVIO DE CARVALHO NO CONTEXTO DA ARTE MODERNA PAULISTA

O segundo capítulo entrega um breve contexto de como a arte moderna paulista se inicia no cenário internacional. Ou seja, quais são os principais, e não os únicos, acontecimentos históricos que fizeram com que a arte moderna começasse a introduzir uma nova visão de mundo naquela sociedade tradicional.

As bases para a chegada – e, em seguida, o alicerçamento – da arte moderna é um trabalho bastante complexo e requer um estudo profundo dos acontecimentos históricos que levaram à busca por uma nova estética ocidental.

Neste capítulo, o estudo é feito de forma a pontuar os principais acontecimentos que fizeram essa transição do modo de pensar mais ligado à tradição e o conservadorismo, para as ideias progressistas de uma nova concepção de mundo. Posteriormente, o entendimento desse estudo parte para a cidade de São Paulo, para compreender como esse cenário europeu se desdobra na cidade.

O objetivo de entender a conjuntura da arte moderna paulista em seus primeiro e segundo momentos é o de inserir o artista Flávio de Carvalho nesse contexto, pois ele morou alguns anos na Europa, especificamente na Inglaterra, e esteve presente no momento em que essas mudanças de paradigma foram se estabelecendo na arte. Após sua definitiva volta ao Brasil, é importante olhar para como essas mudanças afetaram a sua forma de pensar e a sua poética artística.

Dessa maneira, neste capítulo, o entendimento se deu a partir do estudo histórico em torno das mudanças significativas para a mudança de uma arte ligada ao tradicionalismo e *a posteriori* a partir de pensar no papel do indivíduo como um ser social inserido nessas transformações. Por isso, o trajeto começa no estudo da compreensão histórica para, em seguida, se direcionar à compreensão social desse sujeito, tendo em vista que o artista Flávio de Carvalho está inserido neste contexto.

2.1 ARTE MODERNA PAULISTA

2.1.1 O papel da cidade de São Paulo na arte e vida de Flávio de Carvalho

Para iniciar a análise do agrupamento das ideias do artista Flávio de Carvalho (1899-1973) na criação das suas múltiplas poéticas artísticas, sobre a qual este trabalho pretende se debruçar, é imprescindível, primeiramente, que se faça uma investigação de como se deu a formação do pensamento moderno.

Flávio de Carvalho inicia a sua produção no final da década de 1920, no século XX, quando as ideias de Arte Moderna já estavam na ordem do dia e em ritmo de consolidação de uma segunda fase. Assim, é necessário compreender as bases políticas, econômicas e sociais para o assentamento das ideias modernas e, conseqüentemente, o entendimento do pensamento de Flávio em torno da arte moderna paulista.

Dessa forma, este capítulo pretende apresentar as balizas históricas e políticas do corpo social para o alicerçamento da arte moderna, o qual dará início ainda no século XIX, constituindo as origens do pensamento moderno e, então, a consolidação no início do século XX. Posteriormente, pretende-se situar a arte moderna paulista no contexto mundial e em como os acontecimentos do final do século XIX e do início do XX impactaram São Paulo.

O projeto intitulado *Eficácia* (1927), que se trata de um projeto arquitetônico para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo, é construído junto a uma demanda funcional. Quando Flávio de Carvalho pensa o projeto para o Palácio de São Paulo, ele pensa no objeto artístico segundo a sua funcionalidade, em uma arquitetura alegórica da cidade de São Paulo:

O Palácio do Governo de São Paulo tem de ser uma expressão. Expressão de quê? De São Paulo. O que é São Paulo? É uma força. O estado mais forte do Brasil. O Palácio do Governo deve dar uma ideia dessa força. Deve ser um palácio de cimento armado. Daí o título do projeto “Eficácia”. E prevalece então no plano “Eficácia”, a doutrina moderna de Le Corbusier, modificada para melhor: no prédio, o importante é a planta (Carvalho *apud* Toledo, 1994, p. 51 e 52).

Carvalho justifica o projeto como uma composição das ideias da concepção da arte moderna, baseando-se no racionalismo, e afirma que “uma arte altamente eficiente, com relação a certos fins é, talvez, uma das pretensões mais justas e um dos objetivos mais atraentes que podemos desejar” (Carvalho *apud* Toledo, 1994, p. 53).

Em História, não é possível analisar mudanças de pensamento de forma isolada, senão é preciso buscar, primeiro, quais as forças e motivos levaram às rupturas de ideias e ao advento de uma outra forma de visão de mundo.

As bases para a instauração da arte moderna não se deram de forma momentânea e de maneira imediata. Uma série de acontecimentos e mudanças paradigmáticas ocorreram durante esse período para que a consolidação do pensamento na arte moderna se solidificasse.

Para o crítico de arte e literário italiano Mário De Micheli (1914-2004), as vanguardas artísticas são divididas em dois blocos: “o expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo de um lado, o cubismo, o futurismo, o abstracionismo de outro são os ‘movimentos’ em que se articulou esse segundo tempo. A vida desses movimentos constitui justamente a história das vanguardas artísticas” (1991, p. 58).

Interessante pensar como Micheli separa as vanguardas em duas categorias: de um lado, o Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo e, do outro, Cubismo, Futurismo e Abstracionismo, como se o primeiro bloco estivesse em uma primeira fase e o segundo em outra.

Para De Micheli (1991), a ruptura na visão de mundo da sociedade se deu de maneiras históricas, ideológicas, culturais e espirituais. A unidade ideológica revolucionária do século XIX teve seu ápice na Revolução Francesa, em 1789, passando pelas Guerras Napoleônicas de 1818, pela Primavera dos Povos, em 1848 e pela Comuna de Paris, em 1871.

Durante os trinta anos que antecedem 1848, as ideias e os sentimentos que tinham encontrado uma vitoriosa afirmação na Revolução Francesa alcançam a sua maturidade. Nesta época, ganha consistência a moderna noção de povo e os conceitos de liberdade e de progresso adquirem nova força e concretude. A ação para a liberdade é um dos eixos da concepção revolucionária do século XIX. As ideias liberais, anárquicas e socialistas impulsionam os intelectuais a combater, não apenas com suas obras, mas também com as armas nas mãos (De Micheli, 1991, p. 5).

É importante observar que as ideias de liberdade e progresso permeiam a sociedade do século XIX, gerando diversos movimentos em prol de mudanças rumo a esses ideais. De Micheli também comenta sobre as ideias liberais, anárquicas e socialistas que estão sendo absorvidas pela população em busca de seus direitos como cidadãos e o reconhecimento da massa como uma força propulsora de um governo.

Portanto, no curso do movimento revolucionário burguês, a pressão das forças populares, que durante todo esse período tornou-se cada vez mais enérgica, é percebida pelos intelectuais como um elemento decisivo da história moderna. Assim, a arte e a literatura também são vistas como espelho desta realidade, expressão ativa do povo (De Micheli, 1991, p. 7).

Os interesses da população em massa são vistos pelos pensadores da época como uma força motriz da era moderna. Escritores e artistas sensíveis a essas diversas mudanças se ocupam de retratá-las em suas obras, considerando essa atmosfera revolucionária e disruptiva.

Segundo Micheli (1991), é preciso compreender que a Arte Moderna nasce no núcleo de uma mudança ideológica e política. Uma ruptura de pensamento progressiva advinda do

século XVIII¹⁶ e, diversas vezes, confirmada no século XIX, nos anos de 1848, com a Primavera dos Povos, e seu ápice, em 1871, na Comuna de Paris. Essas duas revoluções aconteceram como uma reivindicação das populações trabalhadoras por melhores condições de vida e de trabalho, assim, era estabelecido ali um marco na forma de pensar do trabalhador que era explorado e tinha condições de vida precárias enquanto a burguesia exibia uma vida de luxos. É possível perceber a mudança no pensamento dessa população por uma concepção de ideias políticas em torno de mudanças no corpo social.

De qualquer maneira, é essa “unidade” histórica, política e cultural das forças burguesas-populares por volta de 1848 que nos interessa sobretudo destacar neste momento, pois é exatamente a partir da “crise” dessa unidade, e, portanto, da “ruptura” desta unidade, que nasce, como dissemos, a arte de vanguarda e grande parte do pensamento contemporâneo (De Micheli, 1991, p. 14).

Faz-se necessário contextualizar esses dois importantes marcos históricos para conceber quais mudanças ambos trouxeram para a ruptura das ideias nas linguagens artísticas e de representação da imagem.

Compreender o pensamento para a concepção da Arte Moderna brasileira não é das tarefas mais simples de se realizar. A Arte Moderna começa a expor seus primeiros sinais no Brasil em um terreno pavimentado por diversas transformações políticas, econômicas e sociais, remanescentes do século XIX. Entre essas transformações, a primeira que esse trabalho se dispõe a falar é a inauguração da primeira república do Brasil, ocorrida no ano de 1889 e mantida até o século seguinte, no ano de 1930, a chamada República Velha. Nela, é preciso contextualizar que o modo como a sociedade estava apegada às tradições e conservadorismos regia os modos de produção através das oligarquias latifundiárias (Zanini, 1983, p. 502).

Para Zanini (1983), as transformações sociais do início do século XX, no Brasil, vieram acompanhadas de uma acelerada industrialização na região Sudeste, principalmente na cidade de São Paulo, o que contribui para uma mudança de paradigmas em relação aos anseios dessa população proletária advinda da recente expansão de fábricas e indústrias. Mudança de paradigma esta que faz com que a população proletária reivindique por melhores condições de trabalho e melhores salários, resultando em diversas manifestações nos bairros industriais, como Mooca e Brás. Essa reivindicação, posteriormente, sucederia na fundação do Partido Comunista em 1922.

O fenômeno da rápida expansão da capital paulista assinalava-se pela complexidade de seus determinantes. A imposição da cidade subvertendo a tradicional primazia do

¹⁶ Conforme Hobsbawm expõe em seu livro *A Era das Revoluções*: “O mundo em 1789 era essencialmente rural e é impossível entendê-lo sem assimilar este fato fundamental” (Hobsbawm, 1977, p. 27).

campo em toda a nação, era em São Paulo devida em grande escala às levas imigratórias que participavam de forma vital na criação de recursos em toda ordem influenciando na economia, nos costumes, na problemática das ideias. Por outras palavras, essa presença que transformava os Estados meridionais, trazendo nova contribuição à etnia brasileira, fazia-se fortemente sentir na dinâmica da sociedade e da sua cultura. Não a podemos perder de vista quando abordamos o fenômeno do Modernismo (Zanini, 1983, p. 503).

De acordo com Zanini (1983), a cidade de São Paulo passava por inúmeras transformações significativas de industrialização, sendo que a cidade provinciana e rural se transformava em uma cidade de efervescência cultural após a Primeira Guerra Mundial, tornando-se um lugar fértil para que artistas e suas proposições pudessem alicerçar e afirmar ali suas identidades.

Segundo Fabris (1994), a industrialização paulistana começa a dar seus primeiros passos nas primeiras setenta décadas do século XIX, devido à localização da cidade entre o porto de Santos e às cidades do interior do estado, onde se encontravam as fazendas de plantio de açúcar e, posteriormente, café. Essa industrialização iniciou com a demanda de prestação de serviços como marcenarias, selarias, olarias, ourivesarias, alfaiatarias, sapatarias e carpintarias que esse trânsito de mercadorias necessitava. Devido a essa movimentação crescente de mercadorias entre São Paulo e Santos, o estado cresce com a criação de quarenta e um (41) municípios nessa região em um período de dez anos, de 1890 a 1900, e a capital começa a receber imigrantes que procuram nela novos trabalhos, sustentando o movimento industrial da cidade com o comércio de alimentos, bebidas, vestuário, papelaria, louças e construção em ascensão. Nesse processo de um crescimento comercial em 1913, chega na cidade a primeira loja de departamento, a Mappin Stores, que permaneceu ativa durante todo o século XX como símbolo do progresso industrial da cidade de São Paulo.

Ainda conforme Fabris (1994), devido às exportações do café e a consequente movimentação entre o porto de Santos e o interior do estado, a cidade de São Paulo se confirma como polo de um fluxo monetário intenso com a abertura de diversos bancos, como The New London & Brazilian Bank Ltd., Banco do Minho, Banco Lombardo, Banque Brésilienne Italo-Belge e o Banco Francês e Italiano. São Paulo se forma como centro comercial e financeiro do estado, o que lhe entrega uma base para que as indústrias se firmem na cidade.

Apesar disso, existe uma conjunção de fatores que permite à cidade e ao Estado se engajarem no setor industrial. Alguns deles já foram citados como determinantes em outros setores da economia - o afluxo de capitais estrangeiros e nacionais, a facilidade na obtenção de mão-de-obra, o desenvolvimento da rede ferroviária e a existência de um mercado consumidor. A par disso, são ainda condições favoráveis: a existência de um mercado fornecedor de matéria-prima, sobretudo algodão, couro, açúcar, cereais, madeira e minerais não-metálicos, e a facilidade de obtenção de energia elétrica, o que

permite substituir rapidamente as máquinas a vapor das primeiras fábricas (Fabris, 1994, p. 17).

O bairro do Brás se confirma como um bairro industrial com a chegada da fábrica de tecidos de aniagem, fundada por Antônio Álvares Penteado e o moinho e a tecelagem Matarazzo (Fabris, 1994, p. 18).

Fabris (1994) relata, ademais, que, no momento em que acontece a Primeira Guerra na Europa, a configuração da cidade de São Paulo muda de fazendas para uma região industrial.

É importante destacar também a relação econômica de São Paulo nesse período com outras cidades próximas importantes, como Rio de Janeiro e Minas Gerais.

O auge da produção cafeeira fluminense ocorreu durante a década de 1870, muito embora estivesse operando a custos crescentes [...] Diga-se de passagem que a “preciosa rubiácea” havia migrado, durante a segunda metade do século XIX, para São Paulo – atingindo o Oeste Paulista –, para a Zona da Mata de Minas Gerais e para o território capixaba. A partir dessa década, a produção fluminense começou a perder importância relativa na produção nacional, sendo, em pouco tempo, superada por suas concorrentes (Da Silva, 2004, p. 12-13).

Compreende-se que, antes de São Paulo, o estado do Rio de Janeiro possuía um grande volume de produção de café, o que, no final do século XIX, foi superado pela produção do estado de São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo.

Tantos acontecimentos transformadores no âmbito social culminaram no início de mudanças comportamentais dessa sociedade que almejava a novas ideias e ideais. Diversos eventos no ramo das artes começaram a se mostrar favoráveis à consolidação do contexto e da institucionalização da arte moderna em São Paulo.

As discussões sobre os rumos da arte no Brasil fundaram salões das elites cafeicultoras para discutirem essas novas direções. Reuniões essas que resultaram futuramente em diversas agremiações de arte e, por fim, em museus de arte. Eram as reuniões de Mário de Andrade, Paulo Prado, Olívia Guedes Penteado e Tarsila do Amaral (Mari, 2021, p. 4).

Alicerçando os rumos da Arte Moderna brasileira, o primeiro episódio a ser apresentado como uma pequena fagulha dos primeiros sinais dessa nova era pode ser considerado a exposição, em São Paulo, de um jovem artista lituano, em 1913, chamado Lasar Segall (1891-1957), que apresenta uma técnica expressionista desconhecida em territórios brasileiros até então, e que se mostra bastante experimental. O jovem vinha da Alemanha, egresso de um grupo de artistas modernos alemães em cujo cânone principal estava o artista Max Liebermann (Almeida, 2014, p. 10).

A partir desse tímido momento de inserção de um novo olhar para a arte feita no Brasil, outros importantes feitos foram se arregimentando para a fundação desse novo estado de coisas. No ano seguinte, em 1914, a artista Anita Malfatti (1889-1964) realizou sua primeira exposição individual no primeiro andar da Casa Mappin Stores, em São Paulo, em que apresentava o novo olhar para a pintura, repleto de elementos carregados em sua nova estética inédita nas artes no Brasil.

As menções da imprensa à primeira individual foram poucas. Durante a mostra, como se viu, percebeu-se “algo novo” ou “uma arte adiantada para o meio”; causaram estranheza certas “violações” dos padrões acadêmicos, particularmente os da “pintura feminina” - a “cruza” e a “força” masculinas até (Batista, 2006, p. 96 - 97).

De acordo com Batista (2006), as exposições de Lasar Segall, em 1913, e Anita Malfatti, em 1914, não seguiram o padrão estético francês e a tradição acadêmica, e não causaram grandes surpresas no meio. Contudo, a impressão sobre a segunda exposição individual de Anita, em 1917 foi outra.

Nesse sentido, um episódio marcante no sentido de solidificar, cada vez mais, a nova estética brasileira, colocando em questão os cânones clássicos e eurocêntricos, foi a polêmica exposição da artista Anita Malfatti, em 1917, em São Paulo. A exposição foi polêmica porque, na época, houve uma conhecida celeuma em torno da proposta de Anita por parte do escritor Monteiro Lobato (1882-1948): “Estas considerações são provocadas pela exposição da sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso & Cia” (Lobato, 1964, p. 61). Depois da crítica, divulgada em um artigo “Paranóia ou Mistificação?”, Malfatti teve muitas de suas obras devolvidas, descredibilizando seu trabalho na época. Daquele momento em diante, as percepções visuais em torno dessa nova concepção de arte se alargaram a partir das suas propostas, ou seja, Anita, segundo Mário de Andrade, foi a “sensitiva do Brasil” (Almeida, 1976, p. 21).

Cinco anos após a exposição de 1917 da artista Anita Malfatti, realizou-se o evento principal para a cimentação desse novo tempo, a Semana de Arte Moderna de 1922. A Semana de Arte Moderna de 22 e toda a cena artística efervescente na cidade de São Paulo, no início da década de 1920, tem sido orientadora para a estética das artes brasileiras.

No campo específico das artes plásticas a conquista da liberdade de pesquisa foi talvez uma das maiores vitórias do modernismo. A tentativa inigualada, por sua qualidade resultante, em Tarsila em particular, e em Di Cavalcanti, de conseguir uma integração da brasilidade neles inerente por meio de uma linguagem atual do ponto de vista pictórico, foi a expressão mais elevada do movimento. Por outro lado, como disse Mário de Andrade, ‘hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência,

um direito às suas inquietações e pesquisas que não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana, ele nem pode imaginar que conquista enorme representa' (Andrade *apud* Amaral, 1998, p. 239 e 240).

Dando sequência à compreensão dos passos para a institucionalização da Arte Moderna brasileira, como dito anteriormente, após a Semana de 22, muitos grupos se reuniram para movimentar esse cenário, e um desses grupos foi a Sociedade Pró-Arte Moderna — SPAM.

A SPAM surgiu em tempos posteriores à Revolução de 1930 e à Revolução Constitucionalista de 1932, já que, nesses tempos, final da década de 1920 e início da de 1930, o cenário mundial enfrentava crises econômicas profundas devido ao *crack* da bolsa de Nova Iorque. O final da década de 20 e início da década de 30, com a instabilidade política brasileira, surtiu um certo efeito negativo no mercado de arte, já que a compra e venda de obras de arte não seria uma prioridade para as pessoas em situações de crises econômicas. Pois bem, passado esse período, o mercado novamente voltou a florescer com novos encontros de artistas tentando fomentar a cena artística brasileira (Almeida, 2014, p. 59).

Outra agremiação importante de artistas foi o CAM (Clube dos Artistas Modernos), que tem como um dos seus fundadores o artista que é objeto desta pesquisa. Flávio de Carvalho funda o CAM como dissidente do SPAM, junto a Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antônio Gomide (Almeida, 2014, p. 79). O CAM formou um importante espaço de reunião e atividades de artistas como desenho de modelo vivo, palestras, festas e peças de teatro, entre as quais a emblemática *Bailado do Deus Morto* (1933), criação também de Flávio de Carvalho, chamado por ele como Teatro da Experiência (Almeida, 2014, p. 85).

O Teatro da Experiência de Flávio de Carvalho durou pouco, já que a fiscalização moralista dos “bons costumes” fez com que a polícia encerrasse com a exibição da peça e, posteriormente, o CAM também encerrou suas atividades.

Flávio de Carvalho conheceu com propriedade o que é ter seus trabalhos interrompidos pela polícia. Diversas de suas ações artísticas tiveram esses contratempos: *Experiência n° 2* (1927), *O Bailado do Deus Morto* (1933) e a sua primeira exposição em 1934, realizada no salão de um prédio na rua Barão de Itapetininga (Almeida, 2014, p. 86).

Figura 22 Capa do catálogo da 1ª Exposição de Pintura de Flávio de Carvalho.



Fonte: Coleção Bertha & Isaac Krasilchik. Almeida (2014). Crédito: Leonardo Crescenti.

CAPÍTULO 3 - EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E ESCRITOS VESTIMENTARES EM FLÁVIO DE CARVALHO DE 1931-1956.

3.1 EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS

3.1.1 Experiências estéticas de Flávio de Carvalho do ano de 1931 até 1956

Primeiramente, é importante apresentar que o termo *experiência* foi denominado pelo próprio Flávio de Carvalho para intitular as suas ações de experimentações artísticas. Suas experiências se iniciam com a de número 2, mas há alguns depoimentos sobre o fato de ter existido ou não a *Experiência nº 1*.

Se houve uma Experiência nº 2 deveria haver forçosamente a nº 1. Costumam afirmar que ninguém sabe qual foi essa Experiência nº 1. Eu sei, porque perguntei ao Flávio: consistiu em fingir que estava se afogando e gritar desesperadamente por socorro. Foi, se não me trai a desmemória, na fazenda de um parente dele. A Experiência nº 1 não deu certo, fracassou. Flávio, aliás, não lhe dava a menor importância. Além disso, não gostava de entrar em detalhes e procurava sempre fugir do assunto. Por que? Não sei. Talvez Freud explique (Sangirardi Jr., 1985, p. 33).

Continuando a investigação sobre a *Experiência nº 2* (1931). Nesse mesmo ano de 31, Flávio de Carvalho realizou um experimento social que, segundo ele, serviria de estudo de observação sobre o comportamento humano para situações coletivas. Sua experiência consistiu em andar em sentido oposto a uma procissão religiosa, realizada no feriado do dia de *Corpus Christi* e, em sua caminhada, Flávio usava um chapéu.

Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a ideia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes; por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente. Dei meia volta, subi rapidamente em direção à catedral, tomei um elétrico, e meia hora depois voltava munido de um boné (Carvalho, 1931, p. 8).

Flávio de Carvalho quis realizar o seu experimento de forma muito controversa, pois, ao andar contrário à multidão com a sua estatura de quase dois metros, nenhum dos fiéis ali presente deixaria de vê-lo. Com o uso do seu acessório na cabeça, seria ainda mais provocativo, já que, na conduta religiosa, acessórios de cabeça são proibidos.

À medida que Flávio andava, os devotos iam ficando, cada vez mais, nervosos e perturbados pela atitude audaciosa do único que não cumpria com os códigos de conduta de uma procissão religiosa. Em dado momento, alguém da multidão grita para que ele tire o chapéu.

Sabe-se que popularmente não é permitido o uso de acessórios que cubram a cabeça em recintos religiosos por questões de respeito ao ente espiritual a ser reverenciado neste espaço. Apenas para o líder desta comunhão é permitido que se use esse tipo de adereço, como no caso do solidéu dos padres católicos e a mitra por líderes da igreja católica romana e ortodoxa.

Da Costa (2023) cita em seu artigo um trecho da bíblia, do livro *Coríntios*, capítulo 11, versículos 3-16, mas aqui o trecho mais importante são os versículos 3 e 4, em que se diz sobre o discurso do apóstolo Paulo sobre a cabeça ser uma região do corpo ligada a Cristo, e descobri-la no momento da oração é um ato de desonra. Paulo explica que a cabeça é como uma região sagrada no corpo, pois está ligada a Deus e é essencial que ela esteja descoberta no ritual religioso em que Deus é invocado.

3 Mas quero que saibais que Cristo é a cabeça de todo o homem, e o homem a cabeça da mulher; e Deus a cabeça de Cristo.

4 Todo o homem que ora ou profetiza, tendo a cabeça coberta, desonra a sua própria cabeça (Paulo *apud* Da Costa, 2023, p. 1407).

Na *Experiência n° 2* (1931), Flávio de Carvalho, como o próprio nome diz, experimentou cobrir a cabeça no ato religioso, a fim de testar os escritos freudianos que estava lendo na época a respeito do comportamento dos indivíduos quando pensado individualmente e inserido em um grupo maior de pessoas.

Segundo Freitas (2018), outra motivação para que Flávio de Carvalho realizasse a sua experiência foi o fato dos amigos Oswald de Andrade e Patrícia Galvão, a Pagu, terem sido agredidos pelos estudantes da Faculdade de Direito por fazerem parte do *Jornal do Povo*, que apoiava a esquerda revolucionária, e posteriormente foram presos por alegações infundadas. Após esse episódio, Flávio de Carvalho interessou-se em “desvendar a alma dos crentes” e entender os anseios das multidões.

Em relato do próprio artista, percebe-se um comportamento dos que estavam presentes na procissão com extrema violência para com ele por estar usando um chapéu em um ato religioso.

Alguém grita timidamente: “tira o chapéu”. Endureci o corpo e olhei em redor por cima do mar de cabeças.

Todos se agitavam; pareciam que falavam muito e o volume de som aumentava sempre, mas as palavras não eram dirigidas a mim.

Olhei para frente para calcular a saída, quando alguém grita “tira o chapéu”; seguem-se outros “tira o chapéu”. A saída estava difícil - uma barreira de gente se interessava pela minha sorte; atrás de mim havia grande movimento. Viro-me e vejo uma porção de jovens em atitudes ameaçadoras. Alguém me empurra e uma porção de mãos me agarram; sacudo-me violentamente, desprendendo-me das garras. A emoção do momento se apoderava de mim cada vez mais, quando por detrás me arrancam o chapéu da cabeça. Viro-me instantaneamente, mas o personagem já tinha desaparecido. Via apenas um tumulto de braços, pernas e gente que continuava a gritar “tira o chapéu”, conservando uma distância de 3 metros de mim. Pareciam querer avançar, mas estavam indecisos, gesticulavam muito, vi muita cara vermelha, roxa mesmo, roxas de raiva (Carvalho, 1931, p. 17).

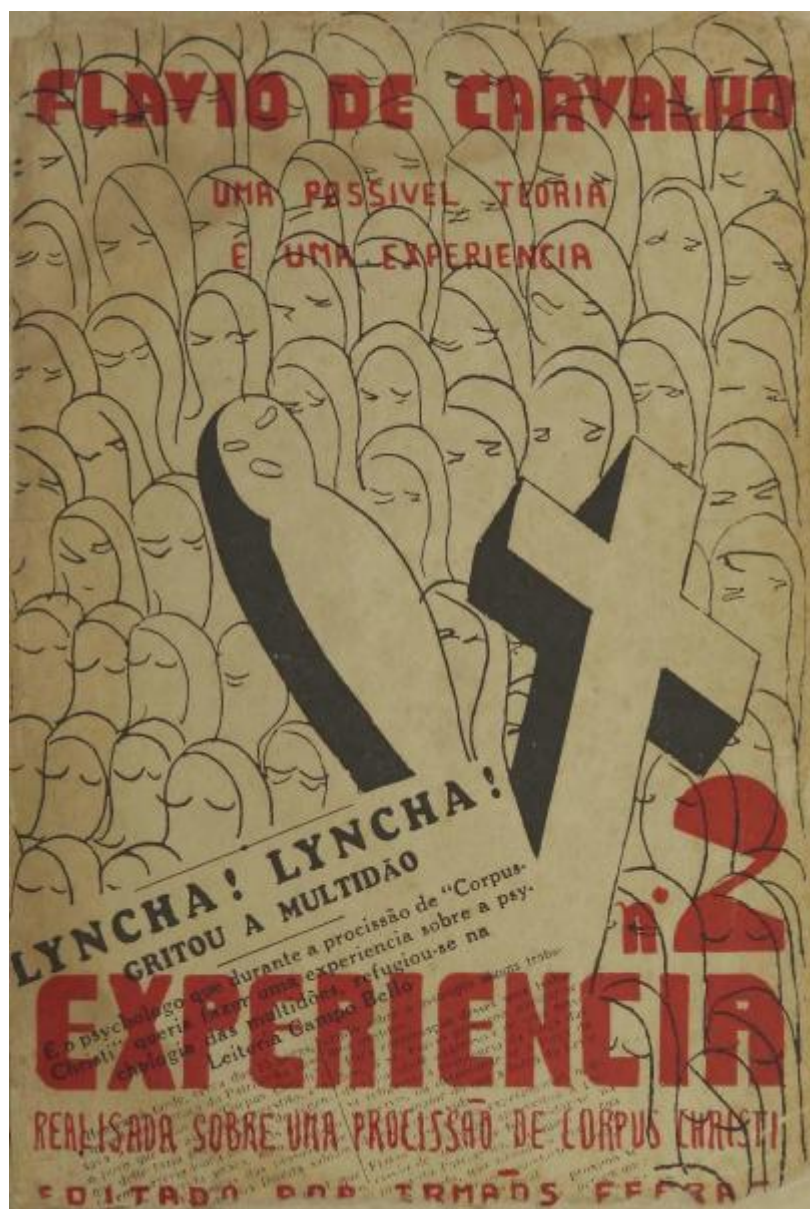
A narração acima mostra a apreensão do artista diante da fúria dos participantes da procissão. É intrigante perceber o comportamento desses religiosos diante do uso do chapéu por Flávio de Carvalho e como sua experiência tem resultados interessantes do ponto de vista do comportamento das massas. É de se pensar se cada cidadão ali presente teria o mesmo comportamento individualmente, e observar o papel da religião na vida de um ser humano que praticava um ato religioso, proferindo a bondade e o amor ao próximo e finaliza com frases como “Lincha! Mata!” (Carvalho, 1931, p. 23).

A multidão se inflamou até gritarem, pedindo o linchamento de Flávio, por ter um comportamento inadequado em uma procissão religiosa. “A multidão berrava ‘Lincha!’ e um sem número de pulsos esticados, ‘Mata...mata!’” (Carvalho, 1931, p. 23). Os que estavam presentes na procissão estavam com os nervos acalorados: “Contemplei por alguns instantes esta cena¹⁷ curiosa; uma massa de gente levada ao extremo do ódio¹⁸ desejando me devorar e controlada por uma emoção qualquer que a retinha indecisa” (Carvalho, 1931, p. 17-18). A *Experiência n° 2* (1931) é uma crítica veemente ao discurso religioso que o indivíduo pratica. Há uma grande contradição em fazer parte de uma procissão religiosa declamando versos de fé e bondade e, no final dela, querer linchar um dos transeuntes por estar andando contrário à procissão, vestindo um chapéu e provocando as mulheres. O ato de quase linchamento deste indivíduo mostra o quão vulnerável é o comportamento humano, e Flávio de Carvalho expõe essas questões no seu experimento.

¹⁷ Grafia original

¹⁸ Grafia original

Figura 23 Capa do livro Experiência nº 2 – Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi – Uma possível teoria e uma experiência



Fonte: Carvalho, 1931.

O fato mais singular, numa massa psicológica, é o seguinte: quaisquer que sejam os indivíduos que a compõem, sejam semelhantes ou dessemelhantes o seu tipo de vida, suas ocupações, seu caráter ou sua inteligência, o simples fato de se terem transformado em massa os torna possuidores de uma espécie de alma coletiva. Esta alma os faz sentir, pensar e agir de uma forma bem diferente da que cada um sentiria, pensaria e agiria isoladamente. Certas idéias, certos sentimentos aparecem ou se transformam em atos apenas nos indivíduos em massa. A massa psicológica é um ser provisório, composto de elementos heterogêneos que por um instante se soldaram, exatamente como as células de um organismo formam, com a sua reunião, um ser novo que manifesta características bem diferentes daquelas possuídas por cada uma das células (Le Bon *apud* Freud, 2011, p. 13).

A ideia apresentada por Gustave Le Bon (1841-1931), que Sigmund Freud (1856-1939) também desenvolve, estudando-a mais profundamente, está ligada a um aspecto de uma diferenciação comportamental do indivíduo quando em presença de outros indivíduos que possuem uma linha de pensamento similar. Freud, no livro *Psicologia das Massas e Análise do Eu* (1921), relata que o indivíduo tem comportamentos diferentes estando sozinho e estando em multidões. A multidão encoraja cada indivíduo a ter outro comportamento que não teria estando sozinho. Flávio de Carvalho provoca esse comportamento no seu experimento *Experiência nº 2* (1931).

Existem muitos diálogos entre a obra de Flávio de Carvalho e o pensamento de Sigmund Freud, que o artista estava lendo na época do experimento. A fortuna crítica aponta confluências entre as teorias freudianas e os trabalhos artísticos de Flávio de Carvalho. No estudo desenvolvido por Teresa Lousa e Ana Lúcia de Marsillac (Lousa; De Marsillac, 2024), essa relação é analisada através do viés do estudo freudiano da melancolia e uma possível representação deste estado pela série *Trágica* (1947) realizada por Flávio de Carvalho, em que retrata, em desenhos feitos a carvão, a morte da mãe.

Larissa Costa da Mata (Da Mata, 2016), explora, em outra pesquisa, que Flávio de Carvalho, no texto “A escultura culinária” de 1935¹⁹, nega a ideia de que o personagem Macunaíma escrito por Mário de Andrade, publicado em 1928 e cultuado como herói brasileiro, seja uma representação do “ideal do Eu” freudiano, um conceito que consiste em uma representação das massas e que ele seja uma figura dupla que se expressa, dependendo da ocasião, através de outras aparências. E que esse herói seria apenas uma figura que exerceria a *mimesis* através do outro.

¹⁹ Texto escrito para a série “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido” publicada no Diário de S. Paulo entre 1957 e 1958 (Da Mata, 2017, p. 168)

Da mesma autora (Da Mata, 2017), a pesquisa cita diversos pontos de convergência e divergências entre Flávio de Carvalho e o movimento antropofágico, no qual houve um projeto não realizado de escrita de um texto chamado *Brasil-Freud*, para compor a Bibliotequinha Antropofágica a convite do escritor e poeta Oswald de Andrade (1890-1954) e o também poeta Raul Bopp (1898-1984). A leitura de Freud por Flávio de Carvalho está presente na análise que ele faz das obras da artista Tarsila do Amaral, contida em dois textos:

Carvalho dedica, ainda, dois textos que resenham as obras de Tarsila do Amaral, “Uma análise da exposição de Tarsila” e “Os quatro períodos de Tarsila”, nos quais se percebe, sobretudo, a concepção de tempo de que se valeu, a qual compreendia o presente como um acúmulo arqueológico de camadas, com a origem sempre prestes a emergir, à semelhança de Sigmund Freud em “Construções em análise”. Na pintura de Tarsila, o passado se manifesta por acúmulo; não se daria, portanto, como uma busca por raízes totêmicas, mas como criação de poeira, de dobras, uma condensação do passado da espécie, das camadas das histórias de todos os povos. Esse tempo outro estará sempre na iminência do retorno no que o autor denomina de “ciclos histórico-mentais”, que se dá quando se revela somente uma pequena porção dessa complexidade de momentos, em contradição com a noção de história como fluxo (Da Mata, 2017, p. 98)

No trecho acima, Flávio de Carvalho discorre sobre como as pinturas da artista Tarsila do Amaral possuem um aspecto de representação do passado por uma sucessão de camadas acumuladas do presente e não por uma origem genuína, primitiva. Nas palavras do artista, essa característica é percebida no texto *Construções em análise* (1937) de Sigmund Freud.

Complementando as pesquisas entre a relação de Flávio de Carvalho como leitor de Freud, também há a pesquisa de Franklin F. Moraes (Moraes, 2015), em que essa relação é estabelecida a partir do registro de uma série de viagens expedicionárias que o artista fez, registrados em *Os ossos do Mundo* (1936), especialmente no ensaio “As ruínas do mundo” em que o artista dialoga com campos do conhecimento que estão se definindo no campo epistemológico no início do século XX, como a psicanálise e a antropologia. Flávio de Carvalho propõe um método advindo do método freudiano em que a procura do passado como um arqueólogo perpassa pela função do psicólogo através do que ele chama de “objetos-resíduos” (Moraes, 2015, p. 62), ou seja, em “As ruínas do mundo” explicadas por Flávio de Carvalho, ele faz a vez de “observador-arqueólogo” diante do “objeto-resíduo” para explorar os sinais e desconstruir as formas como se examina o passado.

Neste texto, Flávio de Carvalho expõe que o melhor a se fazer para analisar um certo período de tempo é se manter distante dele. Ele dá o exemplo dos museus, galerias, coleções e castelos, pois, nesses lugares que guardam artefatos de outras épocas, é possível observar e compreender com mais profundidade quando não se está no mesmo tempo que esses objetos,

portanto, o distanciamento temporal é necessário a um olhar mais apurado e detalhado deste objeto e deste tempo.

O homem dentro de uma civilização tem os seus sentidos impregnados e afogados, ele quase que só emana e recebe do que existe imediatamente em redor, ele é um ser isolado pelos fatos que o rodeiam, um ser sem ponto de vista; não há julgamento porque não há contraste, e ele é, como o peixe dentro do mar, quase incapaz de apreciar os acontecimentos de uma visa vizinha, principalmente quando é simultânea (Carvalho, 2014, p. 51).

Na figura do arqueólogo, Flávio de Carvalho propõe que o trabalho desse especialista seja feito de forma a examinar uma época remota e não a época em que se vive, pois só assim é que o trabalho realizado por esse pesquisador será feito de forma integral, visto que será feito compreendendo o contexto global. “O arqueólogo que examina uma época remota tem a visibilidade de homem em voo; é capaz de julgar porque enxerga ao mesmo tempo um grande número de acontecimentos” (Carvalho, 2014, p. 52)

As ruínas do mundo estão nos objetos-resíduos que o arqueólogo encontra no acaso de suas pesquisas quando analisa o passado. Esse passado trará mais nitidez ao presente do que a própria análise do presente.

Esses objetos-resíduos estabelecem uma ligação inconsciente com o indivíduo

Um exame dos objetos do mundo e das coisas encontradas no correr da vida não somente desperta uma nova sensibilidade no indivíduo, e que antes se achava adormecida, mas também estabelece uma ligação anímica amior entre o indivíduo e o objeto examinado; o objeto adquire para o indivíduo um valor e uma sugestibilidade que ele dantes não possuía; o objeto torna-se uma fonte de recordação das dúvidas e do drama da vida...o objeto vive tanto quanto o próprio indivíduo. De uma coisa jogada no acaso do mundo, ele se transforma numa coisa transbordando de sugestibilidade, ele adquire ‘atmosfera’ (Carvalho, 2014, p. 53).

Freud estuda o trabalho de pesquisa na área da antropologia de James Frazer (1854-1941), no qual Flávio de Carvalho também se apoia em diversos de seus trabalhos, tendo a preocupação de examiná-los para estabelecer um olhar voltado à psicanálise. Ele também observa o comportamento de tribos, ditas por ele, primitivas, para estudar o comportamento dos indivíduos nas relações modernas.

Algumas das teorias de Freud serviram de base para Flávio de Carvalho, em especial duas obras marcantes para a vida e obra deste artista: *Totem e Tabu*, publicado em 1913 e *Psicologia das Massas e Análise do Eu*, publicados em 1921²⁰. Faz-se necessário explicá-las

²⁰ O próprio Flávio de Carvalho se refere a essa obra no seu livro *Experiência nº 2 Realizada - sobre uma procissão de Corpus Christi — Uma possível teoria e uma experiência* (1931).

conceitualmente e concomitantemente para compreender os atravessamentos dessas duas obras na construção das ideias do artista.

Essas duas obras serão comentadas daqui por diante, a partir de uma investigação inicial com Sigmund Freud (1856-1939) entrando na Universidade de Viena em 1873, tomada pelas ideias iluministas (Maciel, 2007, p. 39), e fazendo com que essas ideias se refletissem em toda a sua trajetória acadêmica. Os ares iluministas rejeitavam as interpretações de viés religioso e conduziam os estudos da época voltados para um início do que seria o estudo científico. De acordo com Maciel (2007), Freud admirava muitos pensadores, dentre eles o biólogo Charles Darwin (1809-1882) e o filósofo alemão Ludwing Feuerbach (1804-1872), que criticavam a religião e estabeleciam com ela um processo de alienação (Chauí *apud* Maciel, 2007, p. 40).

Ainda sob a ótica de Maciel (2007), Freud tinha duas concepções sobre o discurso religioso: o discurso cientificista e o discurso analítico. A pesquisa de Maciel (2007) cita o texto de Zeferino Rocha *Freud: Aproximações* (1995), que retrata essas duas visões, situando-as em seu tempo.

Para Rocha, Freud se posiciona diante do fenômeno religioso, de modo distinto, sob essas duas perspectivas. Uma diz muito das concepções advindas da ciência de sua época, como esta compreendia a religião e como forneceu subsídios para a construção da crítica à religião. Já a outra perspectiva fala de sua própria leitura, a partir das construções teóricas da psicanálise. De tal modo que podemos atribuir ao discurso cientificista os moldes do fazer científico que o influenciaram e que já expusemos anteriormente (Rocha *apud* Maciel, 2007, p. 44).

Em seu trabalho, Maciel (2007) decompõe os textos do próprio Freud sobre suas duas visões, sendo que, ora ele expõe se forma cientificista, ora com sua visão analítica da psicanálise, ora, no mesmo texto, as duas visões, sem separação.

As leituras de Freud feitas por Flávio de Carvalho tinham como base uma crítica a uma visão conservadora da religião católica. Questionamentos que Freud trouxe para seu tempo e de que Flávio de Carvalho se apropria para fundamentar o seu trabalho como artista.

Flávio de Carvalho cita no seu livro *Experiência nº 2 Realizada*²¹ *sobre uma procissão de Corpus Christi — Uma possível teoria e uma experiência* (1931) o totemismo apoiado no livro *Origens da família e do clã* do antropólogo James Frazer (1854-1941), que serviu também de influência para o estudo do mesmo tema por Freud em *Totem e Tabu* (1913).

A partir de uma análise sobre os escritos de Flávio de Carvalho influenciado pelas ideias do que é o totemismo para o Freud, serão apresentados o conceito em si e estudos que dialogam com essa relação entre o olhar de Flávio de Carvalho sobre o totemismo.

²¹ Grafia original.

No livro, escrito a partir do que foi a própria *Experiência n° 2* (1931), Flávio de Carvalho relata que o totemismo pode ser visto como a própria religião do catolicismo: “Para os nossos fins chamaremos ao catolicismo de totemismo católico” (Carvalho, 1931, p. 52). Flávio de Carvalho também mostra como exemplo de totemismo o ato de comer a hóstia como sendo “o corpo de Cristo” e que, ao praticar este ato, as qualidades do seu Deus passarão aos seus súditos.

Dahi o habito de devorar periodicamente o Christo na communhão da missa. Esta idea de nivelamento é muito importante e porque representa uma aspiração geral do homem em todas as suas actividades. Quando o engole o corpo de Christo e as vezes bebe o seu sangue em forma de vinho, ele pretende por esse acto absorver as qualidades do Christo²² (Carvalho, 1931, p. 50).

Esse pensamento está de acordo com o que é exposto em *Totem e Tabu* (1913), quando Freud afirma: “Os membros do clã, por sua vez, acham-se na obrigação, sagrada e portadora de punição automática, de não matar (destruir) seu totem e abster-se de sua carne (ou dele usufruir de outro modo)” (Freud, 2012, p. 10). É interessante notar conexões entre o paganismo e o cristianismo na relação com o totem, pois ambos estabelecem o “se alimentar da carne” do totem para obter as características nobres deste ser supremo.

Em *Totem e Tabu* (1913), a conceituação da obra parte de quatro estudos sobre o desenvolvimento das civilizações: “Horror ao Incesto”, “O Tabu e a Ambivalência dos Sentimentos”, “Animismo, Magia e Onipotência dos Pensamentos” e “O Retorno do Totemismo na Infância”. É fundamental mencionar que os termos “tribo”, “primitivo” e “selvagem” utilizados nos textos de *Totem e Tabu* (1913) são termos utilizados pelos estudos antropológicos da época em que foram escritos e da forma como Freud pensava as questões das civilizações hierarquicamente, como se povos originários estivessem em um estado de evolução anterior ao dos povos ocidentais.

Para o terceiro momento de *Totem e Tabu* (2012), Freud examina o “Animismo, Magia e a Onipotência de Pensamentos”, compreendendo que existem três fases de evolução das crenças de uma sociedade: o animismo, a religião e a ciência, sendo o animismo a primeira fase. “Assim consideramos os que são chamados de selvagens e semisselvagens²³, cuja vida psíquica tem especial interesse para nós, se nela podermos reconhecer um estágio anterior e bem conservado de nossa própria evolução” (Freud, 2012, p. 9). Nesse sentido, essas civilizações, ditas por ele, “primitivas” são analisadas para compreensão do comportamento da sociedade

²² Grafia original.

²³ Grafia original.

contemporânea europeia. “Freud acreditava que o homem primitivo aplicava ao mundo exterior a estrutura de sua psique” (Zanini, 2006, p. 519).

Para essa pesquisa, busca-se de entender como a ideia de totemismo repercute nos trabalhos de Flávio. Segundo Freud (2012, p. 11), o totemismo se aplica no culto de algo que seja relevante no sentido anímico para um determinado grupo social, que pode ser um animal, uma planta ou um fenômeno natural como a chuva.

Investigando a relação entre o totemismo e os trabalhos de Flávio de Carvalho, percebe-se que essas ideias se projetam nos trabalhos do artista, principalmente nas experiências em que o artista propunha testar esses conceitos freudianos de reverência a um “ser” maior, como no caso da *Experiência nº 2* (1931). Os dois aspectos das teorias desenvolvidas por Freud que se conectam com o pensamento de Flávio de Carvalho são os estudos sobre o “totemismo” e a “Psicologia das Massas” em que ele se apoia para analisar a *Experiência nº 2 Realizada*²⁴ *sobre uma procissão de Corpus Christi — Uma possível teoria e uma experiência* (1931).

Flávio de Carvalho fala sobre exemplos de totemismo como sendo um aspecto em comum entre pessoas “[...] o totem é o igual do indivíduo.” (Carvalho, 1931, p. 54). Ele cita a religião e a pátria. Na procissão religiosa, Flávio de Carvalho usa o líder onipresente como exemplo de totemismo vinculado a um Deus religioso, enquanto, na passeata patriota, o poder da massa é gerado em torno da adoração pela pátria, uma ideia ufanista de patriotismo (p. 49-50).

No capítulo “Tabu e a Ambivalência Emocional”, Freud trata de conceituar o que é propriamente um tabu. “O significado de “tabu” se divide, para nós, em duas direções opostas. Por um lado, quer dizer “santo, consagrado”; por outro, “inquietante, perigoso, proibido, impuro” [...] o tabu está ligado à ideia de algo reservado, exprime-se em proibições e restrições, essencialmente” (Freud, 2012, p. 21). O tabu, para Freud, possui um sentido ambivalente. O primeiro sentido está relacionado a algo divino, e o segundo, a algo que é proibido. Entende-se que Flávio de Carvalho apropriou-se do sentido de “tabu” de forma mais particular e não literalmente como Freud propunha. Para Flávio de Carvalho, o “tabu” exercia um papel mais ligado ao sentido de “impuro, proibido e perigoso”, pois, segundo seus trabalhos *A Cidade do Homem Nu* (1930) e a *Experiência nº 2* (1931) e *Experiência nº 3* (1956), ele usava de suas experiências artísticas para provocar a moralidade e questionar o sentido de “tabu” do seu tempo.

²⁴ Grafia original.

Totem e o tabu (2012) influencia a *Experiência nº 2* e *A Cidade do Homem Nu*, para a qual Flávio de Carvalho concebe um indivíduo desprovido de tabu, na tentativa de construir uma ideia, uma comunidade sem ligações religiosas e de caráter matrilinear.

Entende-se nesta pesquisa que o Homem em Farrapos é um habitante da *A Cidade do Homem Nu*: “Assim a imagem do homem primitivo, destituído de qualquer prerrogativa e que em nada difere do destituído de hoje de qualquer tempo. É o homem ao qual a inferioridade é imposta. É o anti-gregário isolado das hierarquias” (Carvalho, 2010, p. 87). Compreende-se que, para Flávio de Carvalho, o homem, quando se entende por um ser sem a moralidade imposta pela sociedade, se volta às suas origens, se torna um homem “sem tabus escolásticos” (Carvalho, 2010, p.7), como o próprio Flávio de Carvalho diz no texto de apresentação de *A Cidade do Homem Nu* (1930).

Percebe-se, na teoria da *Psicologia das Massas*, que, quando há uma massa de pessoas em uma sintonia em conjunto, a quantidade de pessoas com o mesmo ideal entrega uma confiança coletiva, adquirindo uma espécie de autoridade, vivenciada por Flávio de Carvalho na *Experiência nº 2* (1931).

A princípio, os indivíduos ali presentes estavam juntos por um propósito religioso, o de celebrar o corpo de Cristo e suas benfeitorias. No momento que a unidade da multidão foi desfeita, a massa modificou sua atitude, adquirindo um caráter hostil em relação ao único indivíduo que não obedecia aos códigos de conduta da procissão, enfim, o comportamento da massa mudou, quase ocasionando um linchamento.

Para se pensar inicialmente no recorte temporal estabelecido nessa pesquisa sobre as experiências estéticas de Flávio de Carvalho, do ano de 1931 até o ano de 1956, quando o artista realiza a sua *Experiência nº 3* (1956), um fato importante de ser contextualizado que se inicia um ano antes, no ano de 1932, é a fundação do Clube dos Artistas Modernos, o CAM, pelo próprio Flávio de Carvalho.

3.2 DANDISMO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Primeiramente, há de se expor um texto importante do ensaísta, crítico literário e filósofo Walter Benjamin (1892-1940), escrito em 1933, intitulado *Experiência e Pobreza* (1933), em que o autor discorre sobre a mudança no páthos ao longo dos anos, na mudança do século XIX para o início do século XX. Mudança essa que vem da geração desta época viver de modo apático, sem experienciar o modo de vida cotidiano, o que, paradoxalmente, essa

mesma geração ter vivido uma das experiências mais intensas para o ser humano, que foi a guerra entre 1914 e 1918.

Walter Benjamin diz que, na passagem do século XIX para o século XX, a materialidade e o tipo de representação da obra de arte começam a tirar a experiência visual da obra. Quando ele relata sobre a *cultura do vidro* (Benjamin, 1933, p. 2), que é um material asséptico, transparente e que não deixa com que nada grude nele, ele quer dizer que há uma pobreza de experiência em objetos feitos deste material. “As coisas de vidro não têm nenhuma aura” (Benjamin, 1933, p. 2).

Figura 24 *La mort et les masques*, 1897.



Fonte: Palácio de Belas Artes de Liège, Bélgica.

Walter Benjamin comenta que algumas criações feitas para experienciar a vida não passam de uma camada para disfarçar uma verdadeira experiência mais genuína. “Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização” (BENJAMIN, 1933, p. 1). Por exemplo, na pintura *La mort e les masques* (fig. 24), do artista James Ensor (1860-1949), a obra retrata a cena de diversas pessoas fantasiadas, mascaradas em um aspecto mais sombrio,

pois há a caveira, outros rostos deformados, tristes, com olhares ébrios e um rosto com expressão de gozo. As pessoas ali presentes parecem envoltas por uma fumaça branca. Nessa imagem, há também uma caveira segurando uma foice, que representa a morte levitando por detrás das pessoas. Há um certo clima para celebrar esses últimos dias de vida, mesmo sabendo que o que está por vir. Portanto, a imagem representa a comunhão entre as pessoas em uma cena que poderia se considerar carnavalesca, mas rumo à morte.

Diante dessas mudanças, Walter Benjamin elenca as obras do artista James Ensor para comentar sobre obras que possuíam mais veracidade evocando uma experiência coletiva, muito mais intensa do que técnicas que viriam adiante, como “a renovação da astrologia, a ioga, a Christian Science, quiromancia, vegetarianismo, a gnose, a escolástica e o espiritismo” (Benjamin, 1933, p. 1). Benjamin percebia, na estrada do novo século, comportamentos que, como ele diz metaforicamente, “não deixam vestígios”, isto é, ambientes que possuem detalhes. “Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: ‘Apaguem os rastros!’” (Brecht *apud* Benjamin, 1933, p. 2). Ambientes assépticos de vidro e aço, esse último advindo da Bauhaus, fizeram Walter Benjamin refletir sobre a falta de experiência que o indivíduo tem em seu cotidiano. Ele concluiu que o homem contemporâneo está cansado devido aos afazeres do dia-a-dia e que não atua no desejo de experienciar novas possibilidades na sua vida. Daí a conclusão da pobreza da experiência cotidiana e sua renúncia.

Ele também capta esse novo comportamento da pobreza de experiência como uma nova concepção de barbárie. Uma barbárie que ele diz “positiva” (Benjamin, 1933, p. 1), no sentido de impulsionar o indivíduo contemporâneo a recomeçar, a construir com as suas possibilidades possíveis. Ele mostra como exemplo alguns, como ele mesmo diz, “construtores” (Benjamin, 1933, p. 2), que seriam pessoas que “operaram a partir de uma tábula rasa” (Benjamin, 1933, p. 2). Dentre os exemplos, ele cita os cubistas que iniciaram uma ideia nova a partir das “formas estereométricas” (Benjamin, 1933, p. 2) e o artista Paul Klee (1879-1940), que, de certa forma, buscava ideias na engenharia. A esse pensamento que resgata “a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. Ao que está dentro, e não à interioridade: é por isso que elas são bárbaras” (Benjamin, 1933, p. 2).

3.2.1 Flávio de Carvalho, dândi brasileiro

Neste tópico, a pesquisa entra em uma análise sobre a relação de Flávio de Carvalho com o dandismo.

Segundo Bourriaud (2011), o poeta Charles Baudelaire (1821-1867) vê no dandismo “os ingredientes de uma modernidade artística selvagem, ainda não institucionalizada, ainda não integrada à cultura” (BOURRIAUD, 2011, p. 46), identificando que o dândi é um indivíduo liberto das moralidades sociais e possui uma certa liberdade em se expressar da forma que lhe convém, sem depender de regras implicitamente institucionalizadas.

Pode-se, assim, considerar o dandismo como sendo a primeira manifestação da subjetividade moderna: ao afirmar um sujeito autônomo e soberano, *insular*, o dândi não depende de nenhuma regra moral comunitária e se declara “o único autor das obrigações que se atribui”²⁵. Autorregulado, edita normas de que será o único destinatário, conformando-se a uma ética criativa que anuncia as ‘mitologias pessoais’ características da arte do século XX. Pois o artista moderno, a exemplo dos dândis, só obedece, em seu trabalho, as regras pessoais válidas no âmbito de uma ética provisória: só acrescenta-lhes a preocupação de produzir. E o dândi, será que ele cria formas? (Bourriaud, 2011, p. 46-47).

Na citação acima, Nicolas Bourriaud faz uma avaliação bastante significativa a respeito da modernidade. Ele afirma que o dândi, por ter esse pensamento mais rebelde, independente e liberto por si mesmo das convenções sociais, é a primeira expressão do sujeito moderno. Ele percebe esse comportamento nos artistas modernos. Quando ele fala: “E o dândi, será que ele cria formas?” (Bourriaud, 2011, p. 46), ele quer dizer que essa nova maneira de agir traz novas maneiras de se trabalhar a sua expressão visual para o mundo e a forma que o dândi encontrou de fazer isso foi mudar a forma de se vestir.

Sobre a nova forma de se vestir como uma nova forma de linguagem com o mundo, Bourriaud cita a pesquisadora Henriette Levillain (1940-2021) em seu livro *L’esprit Dandy. De Brummel à Baudelaire* (1991), expondo o exemplo de George Bryan “Beau” Brummell (1778-1840), aristocrata inglês que trouxe uma ruptura de paradigma na forma como ele compreendia a vestimenta no seu cotidiano, trazendo a roupa como “a obra de arte que o simboliza” (Levillain *apud* Bourriaud, 2011, p. 47).

Para Bourriaud, “o vestuário não é, para o dândi, um fim em si, mas o ‘símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito’” (Bourriaud, 2011, p. 47). O crítico francês também explica que o dândi, com as roupas, tinha a preocupação de elaborar uma percepção de sentido,

²⁵ Coblense *apud* Bourriaud, 2011, p. 46.

assim como os elementos que outros artistas se utilizam para tal finalidade o fazem, como o “azul de Yves Klein, as listras de Daniel Buren ou o pedaço de pau de André Cadere” (Bourriaud, 2011, p. 48).

No artigo *Dandismo – notas sobre distinção e dessemelhança* (2018) da pesquisadora Angélica Adverse, há uma análise profunda sobre o cerne do pensamento a respeito dos dândis.

Daniel Salvatore Schiffer (2008) aponta outras possibilidades para se pensar a recepção e a difusão do dandismo no início do século XIX, dando destaque à esfera política. Na Inglaterra, muitos homens políticos podiam, com justiça, ser considerados dândis e a eles se associavam uma série de artistas e humanistas (igualmente dândis) que, em sua maioria, participaram dos movimentos que difundiam os ideais reformistas. Opinião semelhante é a de Michel Onfray (1993), ao afirmar que a formulação moderna da estética de si revela não só o desejo de emancipação do sujeito, mas também uma atitude libertária com relação à “cultura do capital”. Transformar a vida em uma obra de arte foi a tentativa de erigir um projeto de sujeito em relação ao ser, domínio privilegiado da “escultura do si”. Na medida em que o sujeito privilegiou a formação do ser em detrimento do ter, ele desenvolveu uma autonomia criativa diante da vida – o que significou, também, a transformação da sua relação com o mundo (Adverse, 2018, p.114-115).

Pensar o sujeito como um indivíduo que “transforma a sua vida em uma obra de arte” vai de encontro ao que Bourriaud fala sobre a não separação da vida e obra. As duas coisas coexistem de forma simbiótica e participativa uma na esfera da outra.

Complementando o que Bourriaud observa sobre o dândi ser um precedente do artista moderno, Angélica Adverse, citando o filósofo francês Michel Onfray (1959-), corrobora as mesmas ideias de Nicolas Bourriaud.

Analisando os escritos vestíveis de Flávio de Carvalho, o autor não se preocupava com as regras morais de sua época, pelo contrário, sua intenção era desafiar-las sem que tivesse de seguir um exemplo. Ele por si mesmo ditava sua forma de agir diante de suas proposições artísticas. Bourriaud (2011) fala sobre o dandismo ter uma “excentricidade calculada” (Bourriaud, 2011, p. 50) e que o dandismo é compreendido como uma característica do artista. O artista está sempre pensando em qual será a próxima intervenção que irá questionar os paradigmas no campo social.

Observa-se que Flávio de Carvalho possuía esse olhar artisticamente autônomo diante da sua vida e obra pela forma independente que ele concebia suas múltiplas linguagens artísticas. Suas experiências foram precursoras em sua época, assim como suas propostas arquitetônicas foram pioneiras na estética da arquitetura moderna no Brasil, como sua peça teatral mais emblemática *O Bailado do Deus Morto* (1933) (Bourriaud, 2011, p. 46).

Percebem-se fortes associações do dandismo com as ideias que Flávio de Carvalho conduzia em torno de sua produção artística e, abrangendo um escopo ainda mais amplo,

Bourriaud explica que não se separa a vida do artista de seus trabalhos, já que o artista conduzia seu cotidiano em uma contínua experiência, com a qual ele propunha produzir sentido em pequenas ações do dia-a-dia, como no caso das suas *Experiências n° 2* (1931) e *Experiência n° 3* (1956). Flávio de Carvalho não estabelecia vínculos de conduta com a sociedade do seu tempo, sendo um indivíduo “autorregulado”, como afirma Bourriaud a respeito do dândi; portanto, nota-se que as definições que Bourriaud coloca sobre o dândi encaixam-se nos modos de vida em que Flávio de Carvalho guia a sua vida e a sua obra.

Pensando sobre a relação entre o pensamento de Bourriaud para o dandismo: “E o dândi, será que ele cria formas?” (Borriaud, 2011, p. 47) e as ideias de Flávio de Carvalho, compreende-se que o artista cria novas formas de fruição da arte. Flávio de Carvalho leva suas propostas artísticas a um novo jeito de entregar a experiência de vida ao campo social. A nova forma com a qual o artista expõe a experiência estética é intrínseca à vida cotidiana das pessoas, como na *Experiência n° 2* (1931) e na *Experiência n° 3* (1956), em que ele mostra sua proposição em um ambiente corriqueiro como a rua e em uma situação comum ao cidadão que por ali passava próximo às suas intervenções. Flávio de Carvalho usa o caráter do dândi que fabrica a sua própria estética vestimentar para inserir o significado que ele propunha para o homem dos trópicos.

Flávio de Carvalho apresenta propostas artísticas muito inovadoras para a sua época. Sua primeira proposição de vivenciar uma experiência, documentada como obra de arte, data de 1931 com a *Experiência n° 2*, como forma de observar o comportamento humano, baseada nas suas leituras sobre a psicanálise freudiana. Nessa década no Brasil, os acontecimentos em torno de uma consolidação de uma arregimentação da arte brasileira eram muito incipientes. A classe artística paulistana com ideias modernas ainda começava a se organizar em grupos, enquanto uma outra parte estava ligada à arte tradicional. Além de que os suportes utilizados eram os mais comuns, como a pintura, a escultura, a escrita, a arquitetura, o teatro; e Flávio de Carvalho trouxe a experiência. Vivenciar na rua com pessoas comuns uma ideia que o artista propõe foi algo muito novo para a sua época na arte paulista. Portanto, Flávio de Carvalho mostra novas formas de vivenciar a arte, e sua “autorregulação”, como apresentado por Bourriaud (2011) como característica do dândi, se revela como uma independência e coragem em relação a expor o que é absolutamente novo até então.

Suas experiências foram apresentadas no decorrer do cotidiano de pessoas comuns, leigas sobre arte, ou seja, expressou a arte como uma ideia vinda do dia-a-dia. Por essa razão, o artista moderno transforma o olhar sob a arte em uma arte que estivesse em contato com o comum, a vida em seu movimento diário e suas trivialidades.

A criação de formas como Bourriaud (2011) comenta pode ser considerada na relação de produzir sentido em torno da ação. A exemplo da *Experiência nº 3* (1956): um homem caminhando nas ruas do centro de São Paulo, onde a circulação de transeuntes é intensa, trajando uma saia e um blusão de mangas bufantes, uma silhueta naquele momento histórico totalmente relacionada ao feminino, em outros termos, a criação de um formato de homem distinto do usual para o período. Atrelada à forma estava a ideia. A ideia da liberdade do homem, de pensar as questões climáticas do homem brasileiro, que, diferentemente do europeu, não se vestia de maneira confortável com terno e gravata.

Figura 25 Foto da Experiência nº 3 (1956), Flávio de Carvalho.



Fonte: Fundo Flávio de Carvalho – Cedae/Unicamp.

Figura 26 Foto da Experiência nº 3 (1956), Flávio de Carvalho.



Fonte: Fundo Flávio de Carvalho – Cedae/Unicamp.

Nas imagens (figs. 25 e 26) está Flávio de Carvalho ao centro, trajado com a sua proposta de roupa para o homem dos trópicos, que ele chamou de *New Look*, andando com uma multidão de homens, meninos e alguns fotógrafos ao redor observando a ação do artista. As reações daqueles ali presentes são de surpresa, divertimento e impacto diante da ousadia dele em apresentar uma roupa masculina com uma peça ligada ao universo feminino como a saia e impacto diante da ambientação, a rua.

No ato que ele intitulou de *Experiência nº 3* (1956), nota-se como a experimentação da proposta foi importante para a vivência que ele pretendia propor. Ele optou por apresentar sua proposta na rua, onde o homem comum estava presente, e não dentro de um espaço como em uma exposição, o que foi algo novo para a época.

Faz parte da sua proposta, também, a ação. O exercício de se pensar em uma nova roupa para um novo homem dos trópicos também está no fato de apresentar sua roupa na rua, ou seja, a experiência em si faz parte de todo o arcabouço conceitual da obra. A obra não teria o mesmo significado se colocada em outro contexto e, por isso, a experiência estética se completa quando

vivenciada como Flávio de Carvalho a propôs: em um chamamento para que os homens daquele tempo pudessem acompanhar suas ideias e o seu objeto em ação.

3.3 A ANÁLISE DOS ESCRITOS VESTIMENTARES PROPOSTOS NA POÉTICA DE FLÁVIO DE CARVALHO

Como diz Rancière, esses objetos especiais, tendo a marca de um determinado fazer, destacam-se dos comuns por serem objetos culturais cuja condição é o devir. Sua condição é precisamente não ter um a priori, mas ser em transformação. Nesse ser em transformação é que se articulam e se agenciam formas e estratégias que desencadeiam reações estéticas (Vinhosa, 2011, p. 2).

Carvalho propõe uma nova vestimenta para o homem tropical com o intuito que esse homem usasse roupas mais confortáveis e arejadas, uma roupa que “não tocasse a pele, sustentada através de ‘*arandelas de arame*’ – uma na cintura, outra nos ombros – graduáveis, para poder permitir o ciclo fluxo-refluxo do ar interior e, assim, impedir o desconforto contacto com a repugnante umidade do suor” (Toledo, 1994, p. 508). Com o conforto térmico propiciado pelo traje, por meio do ar circulante pelo corpo, o homem que estaria usando o traje ficaria com o corpo mais refrescado, o que faria com que ficasse mais relaxado e mais tranquilo. O uso das cores também afetaria psicologicamente esse usuário de forma a deixá-lo mais feliz, mais animado e, conseqüentemente, os homens não guerrearão. Para Flávio, a roupa que os homens usavam os deixava tensos e presos em um protocolo de vestimenta rígido, e isso geraria problemas à sociedade. “As cores berrantes, na opinião de Flávio de Carvalho, poderão atenuar o temperamento irascível do homem, tornando-o menos obtuso”, como visto na reportagem da figura 16.

3.3.1 A ideia do “Homem em Farrapos”

O “Homem em Farrapos”, para o artista Flávio de Carvalho e suas relações na arte moderna brasileira, tendo como referência o baile “São Silvestre em farrapos” que marcou a inauguração da agremiação Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) encabeçada pelo artista Lasar Segall (1889-1957). Visa-se também realizar um breve comentário sobre o desenho do “traje em farrapos” concebido por Flávio de Carvalho. Inicialmente, busca-se compreender o pensamento para a concepção da arte moderna brasileira.

A arte moderna começa a expor seus primeiros sinais no Brasil em um terreno pavimentado por diversas transformações políticas, econômicas e sociais, remanescentes do século XIX. No Brasil, os ares modernos vieram a partir de uma necessidade de mudança nas artes e na literatura, influenciadas por diversos fatores históricos ocorridos no segundo decênio do século XX, com a industrialização acelerada advinda da forte onda imigratória concentrada no sul e sudeste do país, uma mudança na configuração das cidades, principalmente na cidade de São Paulo. Isso proporciona a mudança de ares mais bucólicos para mais urbanos, o que foi se consolidando no final da década, coincidindo com o *crack* da bolsa de Nova Iorque de 1929. Esse processo de mudança na configuração populacional demandava por novos espaços culturais (Forte, 2008, p. 25). Daí por diante, o modernismo brasileiro foi se estabelecendo em diversas gerações.

As transformações sociais do início do século XX no Brasil vieram acompanhadas de uma acelerada industrialização na região sudeste, principalmente na cidade de São Paulo, devido ao forte fluxo migratório de europeus, contribuindo para uma mudança de paradigmas em relação aos anseios dessa população proletária advinda da recente expansão de fábricas e indústrias. Essa mesma população reivindicaria melhores condições de trabalho e melhores salários, resultando em diversas manifestações nos bairros industriais como Mooca e Brás. E que posteriormente sucederia na fundação do Partido Comunista em 1922 (Zanini, 1983, p. 503).

Diante de tantos acontecimentos transformadores no âmbito social, que culminaram no início de mudanças comportamentais vindas dessa sociedade que almejava novas ideias e ideais, diversos eventos no ramo das artes começaram a se mostrar favoráveis à consolidação do contexto e da institucionalização da arte moderna no Brasil. De acordo com Zanini (1983), a cidade de São Paulo passava por inúmeras transformações significativas de industrialização, mudanças de uma cidade provinciana e rural para uma cidade de efervescência cultural após a Primeira Guerra Mundial, sendo um lugar fértil para que artistas e suas proposições pudessem alicerçar e afirmar ali suas identidades.

O fenômeno da rápida expansão da capital paulista assinalava-se pela complexidade de seus determinantes. A imposição da cidade subvertendo a tradicional primazia do campo em toda a nação, era em São Paulo devida em grande escala às levadas imigratórias que participavam de forma vital na criação de recursos em toda ordem influyendo na economia, nos costumes, na problemática das ideias. Por outras palavras, essa presença que transformava os Estados meridionais, trazendo nova contribuição à etnia brasileira, fazia-se fortemente sentir na dinâmica da sociedade e da sua cultura. Não a podemos perder de vista quando abordamos o fenômeno do Modernismo (Zanini, 1983, p. 503).

A partir desse tímido momento de inserção de um novo olhar para a arte feita no Brasil, outros importantes feitos foram se arregimentando para a fundação desse novo momento. No ano seguinte em 1914, a artista Anita Malfatti realiza sua primeira exposição individual no primeiro andar da Casa Mappin Stores, em São Paulo. Nessa direção, um episódio marcante no sentido de solidificar, cada vez mais, a nova estética brasileira, colocando em questão os cânones clássicos e eurocêtricos, foi a também polêmica exposição da artista Anita Malfatti em 1917, em São Paulo. E polêmica pois, na época, houve uma conhecida celeuma em torno da proposta de Anitta por parte do escritor Monteiro Lobato: “Estas considerações são provocadas pela exposição da sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso & Cia” (Lobato, 1964, p. 61). Após esse episódio, muitas de suas obras que já estavam vendidas foram devolvidas, o que descredibilizou o trabalho de Anitta na época. Ali por diante, as percepções visuais em torno dessa nova concepção de arte se alargavam. Anita, segundo Mário de Andrade, foi a “sensitiva do Brasil” (Almeida, 1976, p. 21).

Cinco anos após a controversa exposição de 1917 da artista Anita Malfatti, realizou-se o evento principal para a cimentação desse novo tempo, que foi a Semana de Arte Moderna de 1922. A Semana de Arte Moderna de 22, e toda a cena artística efervescente na cidade de São Paulo no início da década de 1920, tem sido orientadora para a estética das artes brasileiras. Após a realização da Semana de Arte Moderna de 1922, inicia-se um outro momento de formação de coletividades em torno de estabelecer que essas novas ideias não perderiam o fôlego inicial e permaneceriam ativando o sistema de arte brasileiro.

Dando sequência à compreensão dos passos para a institucionalização da arte moderna brasileira, como dito anteriormente, após a Semana de 22, muitos grupos se reuniram para movimentar esse cenário, um desses grupos foi a Sociedade Pró-Arte Moderna — SPAM. A SPAM surgiu em tempos posteriores a Revolução de 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932, já que, nesses tempos, final da década de 1920 e início da de 1930, o cenário mundial enfrentava crises econômicas profundas devido ao *crack* da bolsa de Nova Iorque. O final da década de 20 e início da década de 30, com a instabilidade política brasileira, surtiu um efeito negativo no mercado de arte, já que a compra e venda de obras de arte não seria uma prioridade para as pessoas em crise econômica. Pois bem, passado esse período, o mercado novamente voltou a florescer com encontros de artistas tentando fomentar a cena artística brasileira (Almeida, 2014, p. 59).

Tarsila do Amaral depois da sua viagem à União Soviética, produziu as telas *Operários* (1933) e *Segunda Classe* (1933) apresentadas pela primeira vez em 1933 na exposição do Palace Hotel do Rio de Janeiro. Di Cavalcanti pintou *Operário*

(1930), *1º de Maio* (1932) com a representação ao fundo da foice e do martelo, e *Operários* (1933). E Carlos Prado criou *Varredores* (1935) (Forte, 2008, p. 129).

Algumas obras pontuais firmaram em sua expressão artística o aspecto de uma arte mais engajada, mais ligada aos problemas sociais enfrentados naquele momento no Brasil. Alguns desses artistas sofreram repressões advindas de órgãos estatais que não queriam a divulgação dos ideais comunistas, como foi o caso de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade após o seu retorno da viagem à Rússia (Forte, 2008, p. 130). Segundo Mari (2021), houve a fundação de um desses órgãos estatais para estabelecimento da ordem e política social. O DOPS (Departamento de Ordem Político e Social) foi inaugurado no ano de 1924, após a rebelião de operários, anarco-sindicalistas e comunistas vistos como ameaça à ordem social.

Esse fomento artístico paulistano pode ser percebido na criação de duas congregações que reuniam amigos do meio das artes visuais, intelectuais e a elite paulistana, a SPAM e o CAM.

A SPAM, organizada pelo artista Lasar Segall, teve como objetivo estimular o campo da arte moderna brasileira. O grupo buscava se reunir de forma frequente para organizar encontros, bailes, exposições, conferências e mostras, com o intuito de mexer com a cena da arte moderna que emergia até então. Nomes importantes da historiografia da arte moderna brasileira faziam parte da fundação do grupo, como o arquiteto Gregori Warchavchik, Paulo Prado, o já mencionado Lasar Segall, Paulo Rossi Osir, John Graz, Vittorio Gobbis, Wasth Rodrigues, Arnaldo Barbosa, Frank Smith, Antônio Gomide, Paulo Mendes de Almeida, Olívia Guedes Penteado, Mina Klabin Warchavchik, Jenny Klabin Segall, Alice Rossi, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Chinita Ullman, Regina Gomide Graz e Ester Bessel (Almeida, 1976, p. 43).

O grupo realizou alguns bailes de arrecadação de fundos que foram importantes formas experimentais de vivência dessas novas propostas artísticas para os cenários, ambientes, figurinos, ações, experiências e vivências, como foram os casos do “Carnaval na Cidade de SPAM” e “Expedição às Matas Virgens da Spamolândia” (Zanini, 1983, p. 580).

Realizou-se, na fundação da agremiação SPAM, na passagem do ano de 1933 para 1934, o baile “São Silvestre²⁶ em farrapos”. Neste baile, a roupa de festa deveria ser toda rasgada; também fazia parte da festa um concerto de música antiga e moderna (Almeida, 1976, p. 43 e 44).

²⁶ Convém mencionar que o dia de São Silvestre é o dia da festa do Papa Silvestre I, um santo que serviu como papa de 314 a 335 d.C. A celebração ocorre no dia da morte de São Silvestre, 31 de dezembro, data que corresponde, no calendário gregoriano, à véspera de Ano Novo.

Segundo Pinheiro Filho (2004), o fato de a elite intelectual paulistana se opor à sua hierarquia social através da simbologia da roupa marca o início das atividades do grupo, marca a sinergia envolvida e o começo da construção de um imaginário social vindo desse grupo de artistas. É como se o grupo quisesse ser reconhecido por suas propostas artísticas genuínas, e não por suas posses ou aparência.

Figura 27 Baile “São Silvestre em farrapos” (1933), em casa de Chinita Ullman. CELM - Biblioteca do MAM-SP.



Fonte: Almeida, 2014.

Na imagem (fig. 26) do Baile “São Silvestre em farrapos” (1933), promovido pelo SPAM, constata-se que estiveram presentes Nina e Tácio de Almeida, Jenny e Lasar Segall, Marcel da Silva Telles, Pilar Ferrer, Antônio Vicente de Azevedo, John Graz, Lavínia Viotti, Camargo Guarnieri, Sálvio Amaral, Mário de Andrade, Rubens Borba de Moraes, Antônio Joaquim de Almeida, Lúcia Machado de Almeida, Gofredo da Silva Telles de Almeida, Lotte Sixt, Carolina P. da Silva Telles, Ivone Lindenbergl, Kitty Bodenheimg, Mina e Gregory Warchavchik, Olívia Guedes Penteado, Alicia e Paulo Rossi Osir, Anita Malfatti, Carmen. A.

Amaral, Antônio Carlos Couto de Barros e Aparecida e Paulo Mendes de Almeida (ALMEIDA, 2014, p. 63).

Flávio de Carvalho, após participar da Revolução Constitucionalista, funda o Clube dos Artistas Modernos (CAM) no dia 24 de novembro de 1932 (Forte, 2008, p. 30), que fora dissidente do SPAM: “Uma é dissidente da outra, iniciaram suas atividades na mesma época e suas diferenças acabaram nos revelando uma das razões desta separação: a tentativa de um clube auto-organizado, sem mecenas, ao contrário da SPAM” (Forte, 2008, p. 9). No CAM, foram apresentadas conferências, exposições, apresentações teatrais e concertos musicais. O CAM possuía muitas diferenças em relação ao SPAM, embora funcionasse em um formato parecido, trazendo propostas de envolvimento com uma nova experiência artística, em diversas linguagens. Apesar de muito parecidas em suas propostas de divulgação das recentes experimentações da arte moderna no Brasil, de acordo com Forte (2008), há diferenças nessas duas agremiações.

As diferenças entre os dois grêmios não foram poucas. Mesmo com o fim dos salões, o clube dirigido por Lasar Segall continuou se relacionando de forma clientelista com mecenas, políticos e a elite endinheirada interessada pelas artes (Forte, 2008, p. 63).

Enquanto que, no SPAM, havia um caráter mais mecenático, no sentido de ter nomes da elite paulistana em seus colaboradores, e isso influenciou nas escolhas curatoriais, no CAM, a abordagem era muito mais experimental e desprendida de fatores financeiros, apesar de terem sócios da também elite paulistana. Walter Zanini disse que ambos eram grupos elitistas: “Acentuadas oposições ideológicas separaram a elitista SPAM e o CAM, elitista também, porém de mentalidade mais intelectual e contestatária” (Zanini, 1991, p. 40).

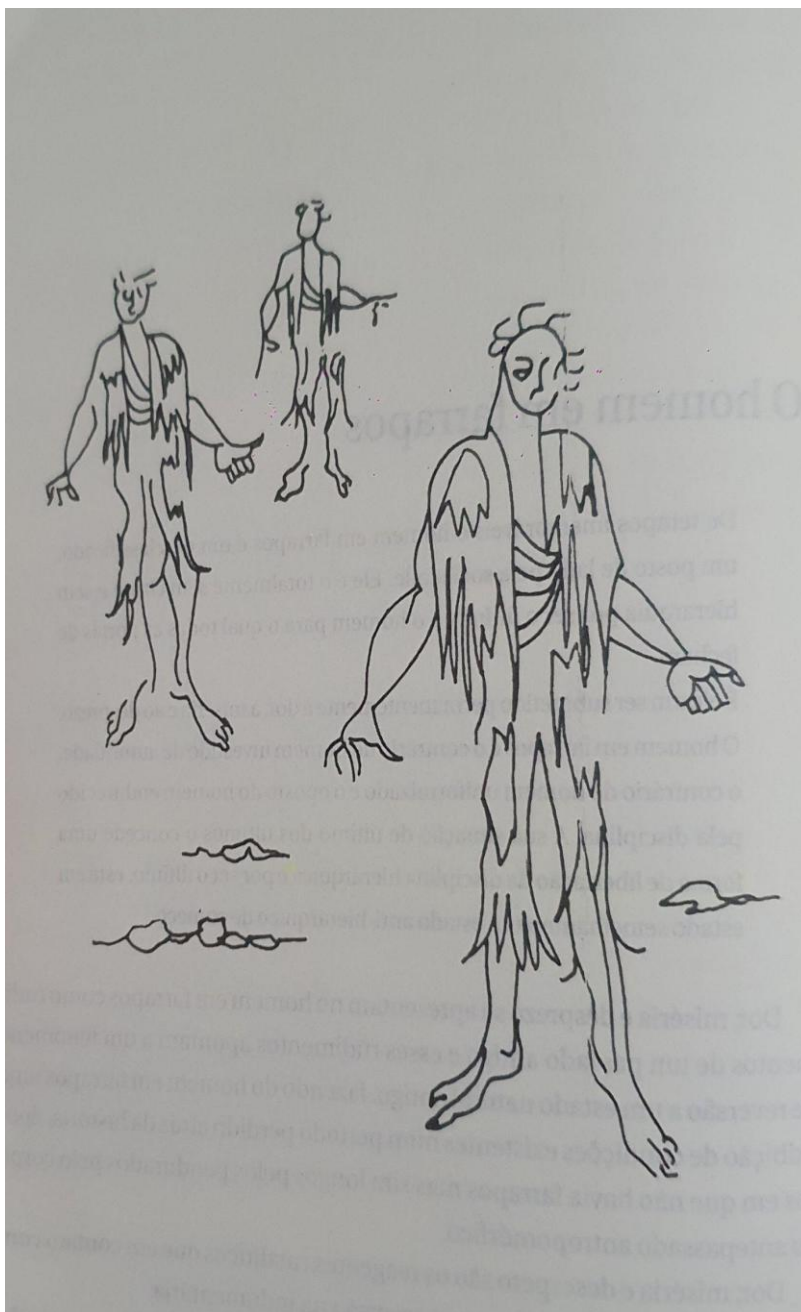
Diferente da SPAM, que seguiu sua trajetória sem se vincular a uma questão política da época, o CAM se juntou às discussões em torno das vanguardas europeias e do comunismo na época, apesar de seu fundador dizer que sua agremiação não tinha vínculos políticos (Forte, 2008, p. 113 -114).

No caso da fantasia do baile de inauguração da SPAM, percebe-se de forma implícita que há uma conexão com esse sentimento de ir contra as regras vigentes, de também subverter o *status quo*, de experimentar um novo tempo. Segundo Forte (2008), as festividades do SPAM eram similares às da escola Bauhaus, em uma aproximação entre arte e vida, ou seja, sem separação entre a vida cotidiana e a arte.

Após cerca de 24 anos depois do baile do SPAM, em 1956, Flávio de Carvalho retoma a ideia da fantasia do baile de inauguração da SPAM, desenvolvendo um desenho de um traje em farrapos. Suas pesquisas sobre os trajes são divulgadas no ano de 1956 no *Diário de São*

Paulo entre março e novembro na sua coluna chamada “A moda e o novo homem”. Dentre os artigos, um em específico divaga sobre “o homem em farrapos”. Para ele, o “homem em farrapos” era o homem que se vestia de forma maltrapilha como “forma de libertação da disciplina hierárquica” (Carvalho, 2010, p. 85).

Figura 28 Figurino. 19: Flávio de Carvalho - O homem em farrapos (2010)



Fonte: Carvalho, 2010.

Na figura 28, vê-se o desenho do próprio Flávio de Carvalho em que ele exemplifica visualmente esse traje fragmentado, segmentado, como se estivesse juntando diversos

elementos em sua roupa, dando um aspecto de maltrapilho e solto. Os traços pontiagudos e enérgicos demonstram ligação ao formalismo expressionista.

Convém contextualizar as mudanças no início do século XX no âmbito da moda, conforme aponta Lipovetsky (2009), especificamente após a Primeira Guerra Mundial, na transformação da vestimenta feminina em diálogo com as vanguardas artísticas modernas:

Como ignorar, por outro lado, a influência considerável das correntes da arte moderna na transformação democrática da moda após a Primeira Guerra Mundial? A silhueta da mulher dos anos de 1920, reta e lisa, está em consonância direta com o espaço pictórico cubista feito de panos nítidos e angulares, de linhas verticais e horizontais, de cores uniformes e de contornos geométricos; faz eco ao universo tubular de Léger, ao despojamento estilístico empreendido por Picasso, Braque, Matisse, depois Manet e Cézanne (Lipovetsky, 2009, p. 89 - 90).

Conceituando o papel da roupa nos ares modernos do início do século XX, Lipovetsky estabelece uma conversa entre o formalismo da arte moderna e as mudanças nas linhas da silhueta femininas, de aspectos rebuscados e exagerados para geometrismos, linhas retas e, como ele mesmo diz, culminando em uma “negação da eloquência” (Lipovetsky, 2009, p. 90). Diante disso, o papel simbólico da roupa demonstra um aspecto psicológico de expressão individual, como no homem dos farrapos, que manifesta suas abdições e vontades através da vestimenta.

A ideia do homem dos farrapos que Flávio de Carvalho desenvolve, é a ideia do homem livre, não pertencente a uma hierarquia social, assim simbolizado pelas vestes em retalhos. Flávio afirma que essa roupa mais fragmentada simboliza o homem em sua origem, desprovido dos dogmas sociais, um homem mais livre. Abaixo, Flávio comenta sobre "o homem dos farrapos":

O homem em farrapos é o contrário do homem investido de autoridade, o contrário do homem uniformizado e o oposto do homem endurecido pela disciplina (Carvalho, 2010, p. 85).

O conceito do "homem em farrapos" consiste no homem que rejeita o corporativismo nas suas relações, é o homem livre, que usa a vestimenta como forma de expressar essas ideias. As vestimentas em trapos, adicionando elementos como as fitas e flores, podem representar os *hippies* da década de setenta no sentido da ideia de contracultura, da liberdade, de não terem amarras aos dogmas sociais. Também pode-se pensar na ideia dos farrapos em associação aos *punks* da do final da década de setenta, início da década de oitenta, que reivindicavam e se expressavam de forma niilista para com a sociedade através das roupas rasgadas, retalhadas, colocando-se contra as imposições sociais.

O homem em farrapos é uma volta a um passado evolucionista onde o farrapo aparece como uma representação de um estado inferior da evolução, estado em que se encontravam várias espécies. O homem em farrapos é o homem a caminho de uma vida idêntica à dos mamíferos inferiores (Carvalho, 2010, p. 87).

Pode-se pensar "o homem em farrapos" como totalmente liberto dos preceitos sociais. Flávio de Carvalho afirma que a roupa faz parte desse novo homem moderno ligado ao futuro. Pode-se realizar uma associação entre o que o movimento futurista propõe e os conceitos de vestir o homem ao estilo dinâmico e parcial próprio do movimento futurista. Para os modernos, a vestimenta também fazia parte do homem do futuro e estava relacionada à criação de uma nova era, a da máquina, do dinamismo, da fábrica e do futuro.

A expressão política do indivíduo no trabalho de Flávio de Carvalho é cunhada pela imagem do corpo no circuito psicológico e social, justificando o interesse do artista pelo intenso contato com o turbilhão de acontecimentos da época, como a primeira grande guerra, a admiração pela filosofia e a psicanálise. O traço forte e marcante de seus desenhos e pinturas ao molde expressionista, a ironia compreendida como uma crítica mordaz aos aspectos culturais da sociedade, típica dos dadaístas, sintetizam o ofício de Flávio de Carvalho no efeito de uma arte crítica e ácida contra a cultura da escolástica e rumo a um novo modelo de cultura (Carvalho Neto, 2019, p. 55).

Walter Zanini comenta acerca do caráter vanguardista de Flávio de Carvalho afirmando o seguinte: “As novas gerações, enriquecidas pela problemática conceptual, encontram sem dúvida nesse homem/ideia toda uma riqueza precursora que o torna referência fundamental para nossa atualidade” (Zanini, 1983, p. 14). Zanini discorre sobre a importância de Flávio de Carvalho para as gerações futuras, como se o artista possuísse essa qualidade de conseguir transitar entre tempos, o de hoje e o futuro, de uma forma que a influência do trabalho dele permanecesse além do seu tempo.

Observando algumas relações nas ideias da arte moderna brasileira, como o tema do baile de inauguração da agremiação de artistas Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) “São Silvestre em farrapos” e a ideia do “homem em farrapos” de Flávio de Carvalho em seu projeto “A Cidade do Homem Nu”, percebe-se a preocupação em estabelecer para o futuro uma nova concepção de realidade através da arte, um pensamento bem característico das conexões ligadas à arte moderna. A ideia do "homem em farrapos", um homem antecessor na evolução, livre de tabus, em sua visão de mundo e interessado em conceber novos olhares na sua relação com o mundo. Há uma diferença temporal de vinte e três anos entre as duas ideias, mas que ainda se constroem ao longo dos múltiplos trabalhos de Flávio de Carvalho, e que perpassam pela primeira metade do século XX.

3.3.2 Unissexualismo

O unissexualismo é uma teoria elaborada a partir do estudo histórico da roupa, em que Flávio de Carvalho percebe que a roupa feminina se iguala ao que é masculino. O motivo, segundo o artista, é um tipo de equilíbrio social. Essas modificações são cíclicas.

Nas publicações semanais que Flávio de Carvalho escreveu para o *Diário de São Paulo* no ano de 1956, há um artigo intitulado “Nivelamento e destino” que trata da teoria do Unissexualismo apresentada por ele.

Para Flávio de Carvalho, a dinâmica da moda atualmente acontece da mesma forma desde a Revolução Francesa (Carvalho, 2010, p. 279). O artista discorre sobre as mudanças da moda que ocorrem primeiramente nas classes menos favorecidas para mudarem nas classes mais favorecidas. De acordo com as suas pesquisas da história da indumentária ocidental, esse formato de condução dessas transformações seria uma previsão dos fenômenos que aconteceriam, mas especificamente com o sexo feminino, que estaria buscando o mesmo nível social dos homens, começando pela visualidade da indumentária.

A mulher intensificando o seu desejo de nivelamento com o sexo oposto exibe na sua indumentária um atavio que se aproxima do homem, ao mesmo tempo em que convida ao mundo, pelo desnudamento, a apreciar o seu poderio sexual, a admirar aquilo que no decorrer do tempo, tem sido, sempre de maneira mais conspícua, uma força intimidadora do sexo oposto e agora uma força capaz de superar o sexo oposto (Carvalho, 2010, p. 279)

Diante disso, ele coloca a mulher como um ser inferior ao homem, mas que desenvolve artifícios para se nivelar à mesma importância do sexo masculino. Relata que a forma que a mulher encontrou para que ela consiga esse objetivo é através das suas vestimentas. Segundo Flávio de Carvalho, a mulher veste-se de duas maneiras, seja como signo de igualdade social com o homem, com peças de roupas que são simbolicamente associadas ao universo masculino e se aproximam da visualidade do que é entendido como sendo direcionado aos homens, seja com uma roupa que, pela nudez feminina, entrega poder a essa mulher, ativado pelo controle sexual. No caso da vestimenta que evidencie o corpo feminino, segundo Flávio de Carvalho, essa característica contém em seu propósito a intenção de fazer com que o poder da mulher sobressaia ao poder do homem. Essas duas formas, para as ideias de Flávio de Carvalho, são uma forma de compensar o papel subjugado e inferior da mulher na sociedade.

São duas atitudes antitéticas: a indumentária masculina, que é um convite à ação e ao movimento, e à volúpia de formas femininas, que seria um convite ao erotismo, ao lazer e ao descanso; um impedimento ao poderio do homem. Ambas conduzem ao maior poderio da mulher (Carvalho, 2010, p. 279).

O artista fala em uma antítese: a roupa masculina, preparada para o movimento, enérgica, dinâmica; enquanto a roupa feminina é exaltadora das curvas do corpo feminino, signos que transmitem o erótico, o hedonismo e o prazer. Segundo Flávio de Carvalho, simbolicamente, a aristocracia usava acessórios como colares e brincos para, de maneira visual, se mostrar superior aos que se submetem a ela como escravos e indivíduos de função social subalternas.

Flávio de Carvalho também fala sobre o desejo de dominação masculina e sua recepção por parte do sexo masculino. O homem, diante do comportamento dominante da mulher, se sente frustrado por não conseguir mais ser tão dominante nas relações interpessoais entre homem e mulher, e recorre a um visual nostálgico ou invocando um aspecto primitivo, usando a nudez como um lugar onde ele se sente mais apropriado e retomando seus ímpetos do “universo masculino” ou usando a vestimenta como referência à indumentária de Eduardo VII.

O refúgio no passado consiste presentemente em usar uma indumentária com característica da época de Eduardo VII. A moda masculina é ditada em Londres e Eduardo VII é um auge de poderio na história da Inglaterra; portanto capaz de compensar um sentimento de inferioridade (Carvalho, 2010, p. 280).

Por indumentária do Eduardo VII entende-se que seria a personificação de como o homem deveria se vestir, pois Londres é o epicentro da moda masculina que exporta esse estilo para o mundo todo (Carvalho, 2010, p. 280).

Figura 29 Eduardo VII, Rei da Inglaterra, 1841-1910, Portos.



Fonte: Google Arts and Culture.

Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/edward-vii-king-of-england-1841-1910-ports/SQFPlqXH-9BPww?hl=pt>>. Acesso: 15 nov de 2025.

Entende-se pela imagem do rei Eduardo VII uma visualidade tradicional masculina tanto nas formas de todo o terno, no chapéu e acessórios, como nas cores, pretas, sóbrias e neutras. Esse tipo de vestimenta, segundo Flávio de Carvalho, seria usado como forma de retorno ao passado por parte do sexo masculino em compensação à insatisfação de perder o

lugar de poder na sociedade para as mulheres, cada vez mais dominantes. Essa nostalgia, demonstrada na vestimenta, viria de uma vontade de retorno a um tempo onde os homens tinham o poder inteiramente.

O refúgio no passado é também encontrado em certas camadas sociais insatisfeitas, que procuram no nudismo uma solução para essa insatisfação. Contudo, o nu total dos primitivos traz maiores responsabilidades estéticas e higiênicas (Carvalho, 2010, p. 280)

Além do refúgio ao passado, a estratégia da insatisfação masculina com a perda do poder para o sexo feminino é recorrer à nudez que remetesse a um pensamento mais primitivo, mas que teriam certas complicações como a higiene e a própria censura da nudez (Carvalho, 2010, p. 280).

Outra consequência da frustração masculina por perder o poder em relação ao poder feminino é a volta ao passado, mas não nos parâmetros do rei Eduardo VII, mas os de deixar os cabelos mais compridos, o uso de penduricalhos nas roupas e decotes maiores como na Idade Média (Carvalho, 2010).

Flávio de Carvalho identifica esse momento em que ele percebe historicamente que ambos os sexos masculino e feminino não possuem, visualmente, diferenças significativas e, sendo assim, ele equipara tal época com o momento da gestação em que o ser ainda não possui sexo definido. “Esta atual situação do elemento macho deve ser classificada como um fenômeno de Volta ao Útero; volta a um momento no qual o sexo é quase indefinido” (Carvalho, 2010, p. 281). Nessa citação, Flávio de Carvalho explica que o fato de o homem perder características ditas socialmente como masculinas e se aproximar das femininas seria como quando o feto está em formação e ainda não tem sexo definido. Esse momento ele chama de “volta ao útero” para descrever o momento histórico em que não há fronteiras entre os sexos masculino e feminino, pois não existem divisões definidas e ambos os sexos têm atributos similares.

Esta volta ao útero por parte do homem e a exibição de atavio masculino por parte da mulher e que levam a um encontro no aspecto do homem e da mulher seria uma forma de Unissexo, ou sexo único e conduziria conspicuamente rumo a dois erotismos: homossexualismo entre homens e mulheres. O homem homossexual e a mulher lésbica apareceriam como duas consequências impostas pelo movimento da História onde a História é um ser vivo. Possivelmente seria uma forma inconsciente de controle da natalidade exuberante que viria em breve perturbar o equilíbrio social (Carvalho, 2010, p. 281).

Essa volta ao útero, onde não há definições claras entre os sexos, seria a unificação entre os sexos, o *unissexo*. Para Flávio de Carvalho, a roupa comunica a diferença visual entre o homem e a mulher e, futuramente, essas diferenças não existiriam, pois, como dito, as mulheres

estavam no momento de questionarem seu papel de subjugação. O que propiciaria o surgimento de homossexuais e mulheres lésbicas. Flávio de Carvalho escreveu essa declaração no ano de 1956, em uma época em que não havia a mesma liberdade e diversidade sexual que há atualmente.

O artista menciona um fato importante da sua teoria sobre o unissexo, dizendo que o fato de o homem e a mulher não se diferenciarem pela vestimenta seria uma forma inconsciente de controle de natalidade, isto é, essa particularidade se manifestaria quando houvesse a necessidade de retardar o crescimento populacional. “O Unissexo se apresentaria com duas finalidades: o controle de população por um parcial erotismo homossexual e sugestões para um novo sistema social onde a mulher como paridora seria substituída pelo tudo de ensaio” (Carvalho, 2010, p. 281). Outra função do unissexo é libertar a mulher de ter apenas o papel social da reprodução. “A procriação em tubos de ensaio retiraria da mulher o seu último fator de desigualdade social. É o início da dissolução da família. O contato homem-mulher se processaria para prazer e negócios” (Carvalho, 2010, p. 281). O unissexo, além de estabelecer um equilíbrio em como a população aumenta, também faz com que a união sexual seja apenas por prazer e para estabelecer alianças e não por uma reprodução compulsória de indivíduos. Sendo assim, o poder da mulher está cada vez mais sendo consolidado dentro de um papel social, pois lhe são tiradas as obrigações e ela consegue ter o poder de escolha diante da sua convivência social. O papel da mulher não é necessariamente formar uma família, mas pode ter escolhas dentro desta configuração que é dada a ela.

Os sintomas de inquietação social, de volta ao primitivo, de Volta ao Útero, inquietantes para os cérebros tranquilos, revoltantes para os seres estabilizados, mas necessários como consequência do ciclo nascimento, vida e morte das coisas representa em si um RECOMEÇAR. A volta a uma origem é sempre uma sugestão para um novo desabrochar de vida (Carvalho, 2010, p. 281).

Flávio de Carvalho compreende o fato de interromper o crescimento populacional com o a teoria do unissexo como um recomeço, cessar o desenvolvimento de uma sociedade para recomeçar outra. A Volta ao Útero seria como transicionar entre um tipo de convivência social para o início de outra. Tratava-se de implementar um traje masculino formal que fosse adaptado ao clima brasileiro, que seria não só o lançamento de uma roupa, mas um diagnóstico do que viria a ser a nossa civilização: uma nova forma de bissexualismo (Carvalho, 2010, p. 299).

Agora, duas palavras sobre o traje atual e sobre o traje adaptado do trópico. A minha intenção de projetar um traje adequado ao trópico era somente uma necessidade de modificação da indumentária, mas também era um prognóstico feito há 11 anos atrás, de acontecimentos que estão se iniciando hoje. Esses acontecimentos são muito

importantes porque demonstram a existência de um nivelamento entre o homem e a mulher pela indumentária e que nós vamos possivelmente presenciar em tempos futuros (Carvalho, 2010, p. 296).

Nesse pensamento, o artista propôs uma indumentária masculina com signos ligados ao universo feminino como a saia, pois ele, pelos estudos realizados em torno da indumentária ao longo da história, percebia pela roupa que, em um futuro próximo, o comportamento do homem e da mulher se igualariam, ou seja, não haveria distinção de gêneros entre masculino e feminino, e, por isso, ele intitulou sua teoria de Unissexualismo, um único gênero.

A escolha por criar uma saia para os homens, além de ser uma peça vestível que traz conforto e respirabilidade ao corpo diante do clima tropical do Brasil, também é uma escolha pensando na discussão dos sexos feminino e masculino, como forma de dissolver essa divisão binária.

Figura 30 Clipping de imprensa encontrado no álbum pessoal de Flávio de Carvalho.

**FLÁVIO DE CARVALHO, pai do
“HAPPENING”
no BRASIL,
ordena:
SAIOTE
PARA
ÊLES,
MINI PARA
ELAS**



• Em 56, surgia o *New Look*, pregando entre seus ditames arrojados o uso das calças curtas para o homem. No Brasil, foi este, talvez, o primeiro grito de nivelamento dos sexos no setor moda. O impacto, na época, foi o mesmo que hoje, Courrèges, com sua mulher espacial; Cardin, com suas saias curtíssimas e desuso da fúria, provocaram em homens e mulheres.

Mas, quem foi o responsável pelas curtas calças do homem, desnudando-lhe as pernas até à altura das coxas, dando-lhe conforto, o mesmo conforto que nós, mulheres, desfrutamos de bermudas e saias-calças? Um sujeito cheio de títulos sisudos (engenheiro, arquiteto, historiador), milionário, paulista, chamado Flávio de Carvalho. Mas que gosta mesmo é de happening, de inventar muitas coisas e provocar comentários. Em sua grande maioria, favoráveis...

Relembrando um senador romano, Flávio, que sempre foi de muitas invenções, saiu à rua e deliberou conforto

Fonte: Mazzucchelli, 2019.

“Em 56, surgia o *New Look* pregando entre os ditames arrojados o uso das calças curtas para o homem. No Brasil, foi este talvez o primeiro grito de nivelamento dos sexos no setor moda”. Nesse trecho da matéria publicada sobre o *New Look* de Flávio de Carvalho, compreende-se o processo de nivelamento dos sexos ligado à saia usada por ele, característica

do universo feminino. Nesse ponto, pode-se entender que há o que ele chama de unissexualismo quando interpreta a não separação dos dois universos, o masculino e feminino. A proposta de Flávio de Carvalho previa uma dissolução desses dois blocos herméticos e pode-se considerar que, atualmente, essas divisões estão se tornando difusas, já que essa segmentação tão marcada vem se tornando uma separação imprecisa.

Pensando em uma relação de tempo mais contemporânea, o trânsito entre o masculino e feminino no Brasil pode ser visto em diversos momentos, mas aqui o exemplo deste tipo de diálogo entre os dois sexos será apresentado pelo Dzi Croquettes, um grupo de teatro, dança e performance que atuou no Brasil nos anos de 1972 a 1976 e que, em meio à Ditadura Militar (1964-1985), se apresentava de forma livre, usando peças de roupas e trejeitos característicos do universo feminino, como forma de subverter as convenções sociais e os papéis da separação do que é ser homem e o que é ser mulher.

Figura 31 Dzi Croquettes



Fonte: Silva, 2017.

O vestir do grupo Dzi Croquettes dialoga com a ideia do homem em farrapos na contemporaneidade por se tratar de uma vestimenta ligada à perspectiva de um homem sem tabus, sem convenções sociais ou pelo menos liberto delas. O Dzi Croquettes sempre surgiu em suas apresentações com figurinos femininos e maquiagens teatrais com características femininas. Essa questão faz muito em pensar que esse é um homem livre, vivendo dentro do universo feminino, e não envolvido com as práticas de conduta social que convencionam os indivíduos a se comportarem de maneira padronizada. O grupo mostra com seu vestir que a liberdade pode existir, e que ela vem atrelada à forma como esse indivíduo se expõe socialmente, tal como um *Homem em Farrapos* vivendo na *Cidade do Homem Nu*.

A imagem do grupo Dzi Croquettes (fig. 31) pode ser vista a partir da fruição entre os universos masculino e feminino, e pode ser lida a partir da teoria do unissexualismo de Flávio de Carvalho. Dois artistas que trazem elementos simbólicos do universo feminino para o universo masculino e se autoconcedem a troca de um pelo outro. Em vista das considerações aqui apresentadas, pode-se considerar que a teoria do Unissexualismo de Flávio de Carvalho se faz presente nos costumes sociais atuais do ocidente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal da pesquisa foi delinear essa característica da modernidade entre arte e vida pelo olhar do artista Flávio de Carvalho e suas aproximações com as vanguardas. Com o objetivo de aprofundar a interdisciplinaridade dos estudos da história da arte pelo olhar da vestimenta, esta pesquisa se debruçou no recorte temporal entre os anos de 1931 e 1956 do artista brasileiro Flávio de Carvalho. Também é importante compreender a sua ligação com as vanguardas europeias, afinal, o artista viveu um período na Inglaterra e foi diretamente influenciado pelos acontecimentos vanguardistas.

É importante perceber o diálogo que as vanguardas artísticas europeias tiveram entre os suportes convencionais da arte como a pintura e escultura com a vestimenta. O moderno foi pensado em um âmbito global de percepção do mundo, e os artistas tinham uma simbiose, não existindo uma separação entre arte e vida.

A metodologia utilizada para este fim foi a pesquisa bibliográfica e documental a respeito da vida e obra do artista Flávio de Carvalho. Na pesquisa bibliográfica, foram utilizados os próprios textos do artista para se ter uma dimensão do pensamento do artista.

Na pesquisa documental, a coleta foi feita presencialmente no CEDAE (Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio”) IEL/Unicamp (Instituto de Estudos da Linguagem) da Universidade de Campinas, que preserva um acervo de hemeroteca de Flávio de Carvalho com fotos originais e diversos recortes de jornal da época, que foram utilizados como fontes primárias para melhor desenvolver essa pesquisa.

Primeiramente, foi explorado o diálogo de Flávio de Carvalho com duas vanguardas artísticas europeias que fizeram parte do começo da sua trajetória artística ainda quando ele estava se formando na faculdade na Inglaterra e retornando para o Brasil para iniciar seu circuito junto aos artistas modernistas brasileiros.

Posteriormente, a abordagem da pesquisa volta-se para compreender como o retorno de Flávio de Carvalho da Inglaterra para São Paulo interage com a turma de artistas modernos que já estavam aqui e estavam pensando o modernismo brasileiro. Como Flávio de Carvalho é recepcionado por esses artistas? Quais foram suas contribuições para formar uma agremiação de artistas como o Clube dos Artistas Modernos, o Clubinho, e organizar essa nova frente artística que vinha da Europa e Estados Unidos? Afinal, esses outros artistas também viajavam para outros países e foram diretamente influenciados por essas viagens.

E, por fim, a direção da pesquisa dá-se nos próprios trabalhos de Flávio de Carvalho, especificamente pensando em dois de seus escritos sobre a vestimenta: “O Homem em

Farrapos” e o “Unissexualismo”. Como Flávio de Carvalho pensou esses escritos e os estudou, observando o comportamento humano e como a vestimenta revela as experiências estéticas vivenciadas por ele?

O ineditismo desta pesquisa vem no sentido de pensar o trabalho da vestimenta de Flávio de Carvalho como uma perspectiva vinda do futurismo italiano e, posteriormente, perpassada pelo futurismo paulista. Seus escritos a respeito da roupa para um novo homem, um novo tempo e uma nova forma de pensar coincide com os preceitos futuristas de levar a obra de arte para as atividades diárias em artefatos de uso cotidiano. Foi quando Flávio de Carvalho pensou em uma nova roupa para o homem do futuro brasileiro, que tivesse suas necessidades como habitante de uma região tropical.

Há aspectos não abordados nessa pesquisa, por uma questão de tempo de estudo. Esses aspectos ficaram de fora pois, do contrário, a pesquisa abriria um tema muito vasto que, ainda assim, não abarcaria a profundidade que os temas aqui propostos necessitam. Essa abertura poderia ser analisada em uma futura pesquisa de doutoramento no aprofundamento dessas questões.

Entre os textos escritos por Flávio de Carvalho que foram abordados nessa pesquisa, “O Homem em Farrapos”, “Unissexualismo” e “As Ruínas do Mundo”, há um ponto de abordagem inédito que é sobre o pensamento do “Unissexualismo”. Apesar de existirem pesquisas sobre os conceitos como “O Homem em Farrapos” e “As Ruínas do Mundo”, a ideia de união de gêneros em tempos futuros contida na teoria do “Unissexualismo” não foi abordada em sua fortuna crítica.

Há também um ineditismo na fortuna crítica sobre o artista quando se pensa o diálogo entre o movimento do Futurismo Paulista pelo viés do próprio Flávio de Carvalho. Ele é recepcionado pelos modernistas, os quais a crítica de arte e historiadora Annateresa Fabris chama de “futuristas paulistas”²⁷. Ademais, é inédito o estudo de como as vanguardas artísticas europeias, principalmente o Futurismo Italiano, repercutiram nas linguagens artísticas de Flávio de Carvalho. O Futurismo pensava suas linguagens de uma forma total, em diversos suportes, inclusive na roupa, o que reverberou muito no trabalho do artista. Flávio de Carvalho também pensava a arte de forma múltipla, pois se embreou em diversas linguagens: arquitetura, teatro, pintura, figurino, moda, design e performance.

²⁷ “Se os artistas modernos são chamados indistintamente de ‘futuristas’ pela crítica nacional, não importando a corrente a que se filiam (cf. Silva Brito, 162-163), o mesmo acontece no âmbito social para condutas consideradas fora do comum” (Fabris, 1994, p. 74).

A questão de pensar a roupa como linguagem artística é um ponto importante que foi abordado nesta pesquisa e pode ser mais aprofundado para se pensar a roupa como suporte artístico do início das vanguardas, mas que foi se perdendo ao longo dos tempos. Por exemplo, nas vanguardas europeias, a roupa também fazia parte da arte. No Construtivismo Russo e no Futurismo Italiano se utilizava o vestuário como suporte para linguagens artísticas. Essa característica das vanguardas foi se perdendo nessa transição entre moderno e contemporâneo, por volta da década de 1960 e 1970. Há os casos de Hélio Oiticica (1937-1980) com seus *Parangolés* (1964-1979) e de Lygia Clark (1920-1988), com *Roupa-Corpo-Roupa* (1967), mas pouco a pouco parou-se de usar o vestuário como suporte artístico.

Recentemente, a arte têxtil tem entrado cada vez mais no circuito de exposições como um suporte artístico significativo para a arte contemporânea brasileira, como os trabalhos das artistas Rosana Paulino (1967-) e Sônia Gomes (1948-), com o atributo das manualidades. O intuito desta pesquisa, no entanto, é ir por um viés diferente, pois o viés de pesquisa da vestimenta e o da roupa são materialidades diferentes na perspectiva de estudo da história da arte.

Flávio de Carvalho desenvolveu uma série de escritos analisando a vestimenta ao longo da história, suas mudanças e como elas afetaram psicologicamente a sociedade e/ou o pensamento de um tempo, como mudou a forma como a sociedade utilizava suas vestimentas, ou seja, conceitos que se retroalimentavam, relações imbricadas de comportamento e vestimenta. É importante que cada um desses escritos mereça um estudo específico, mas, analisando sua fortuna crítica, o que existe é o foco dos estudos sobre o trabalho dele no que tange às *Experiências* e uma tese (Soares, 2020) sobre o figurino do Balé *Cangaceira* (1954) em comemoração ao IV Centenário da cidade de São Paulo.

O acervo dos objetos fabricados por Flávio de Carvalho como mobiliários, figurinos, pinturas etc. é bem vasto, e objetos podem ser encontrados em diversos acervos, como no MAC USP, Teatro Municipal de São Paulo e o CEDAE. Há muitos pontos de interesse sobre o Flávio de Carvalho que podem ser abordados em diferentes perspectivas.

Para essa pesquisa, houve uma visita ao CEDAE no início, e o recorte que foi feito foi recolhendo os recortes de jornal originais da época sobre a *Experiência n° 3* (1956). Se a visita tivesse sido feita no final da pesquisa, a coleta teria sido também para outras questões que envolvem a vestimenta no trabalho dele. Existem outras possibilidades de análise sobre o trabalho do artista que não seja focada apenas nas *Experiências*, concentrado como o artista precursor na performance no Brasil.

A pesquisa permite que a fortuna crítica do artista Flávio de Carvalho sob o viés da vestimenta cresça e substancie os estudos realizados por este artista que trabalhou em diversos suportes e tem uma vasta contribuição em diversas áreas, por fim, com muito a acrescentar no estudo da história da arte brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADVERSE, Angélica. **Moda: Moderna Medida do Tempo**: O Futurismo Italiano e a Estética do Efêmero. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

ADVERSE, Angélica. O. **Dandismo**: notas sobre distinção e dessemelhança. Acervo. *[S. l.]*, v. 31, n. 2, p. 105–127, 2018. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/910>. Acesso em: 12 ago. 2025.

AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ANDRADE, Mário de. Arquitetura Moderna 1. **Diário Nacional**. São Paulo, p. 2. 2 fev. 1928. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213829&pesq=efficacia&pagfis=1476>. Acesso em: 30 dez. 2023.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928-1929. São Paulo: CLY, . p. 3;7.1976. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>. Acesso em: 05 mar 2025.

ALMEIDA, Paulo M. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

ARGAN, Gian. Carlo. **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRUDA, Luisa Mendes. **Flávio de Carvalho: uma filogenética vestimentar**. 2016.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense v. 1. p. 114-119. 1987.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org). **O futurismo Italiano**: manifestos. Coleção Debates, v.167. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O Manifesto Futurista da Moda Feminina. **Iara**: Revista de Moda, Cultura e Arte, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 20-35, dez. 2011. Disponível em: https://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiaara/wp-content/uploads/2015/01/03_IARA_vol4_n2_Dossie.pdf. Acesso em: 26 out. 2025.

CARVALHO, Flávio de. **A moda e o novo homem: dialética da moda** / Flávio de Carvalho; [organizado pelo editor e poeta] Sergio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco de Azogue, 2010.

_____, Flávio de. **Experiência nº 2** Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi — Uma possível teoria e uma experiência. São Paulo: Irmão Ferraz, 1931.

_____, Flávio de. **Os Ossos do Mundo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

_____, Flávio de. Uma tese curiosa: a cidade do homem nu. In: CARVALHO, F.; GUERRERO, I. **Catálogo da exposição "A cidade do homem nu"**. Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 2010.

CARVALHO NETO (2019), Paulo Ferreira de. **Corpo trajado: liberdade em Flávio de Carvalho**. 2019. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

CARVALHO NETO, Paulo Ferreira de. **Flávio de Carvalho - Insurgências do corpo**. Cartema, [S. l.], v. 11, n. 11, 2023.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIPP, Herschell. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DAHER, Luiz Carlos. **Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo**. São Paulo, Projeto editores, 1982.

DA COSTA, Alessandra Castilho. Identificando citações em 1 Coríntios 11: 3-16: uma análise da orientação argumentativa e do ponto de vista. **Revista de Estudos da Linguagem**, v. 31, n. 3, p. 1404-1446, 2023.

DA MATA, Larissa Costa. O herói e a máscara: Flávio de Carvalho e Roger Caillois leem Macunaíma. **Letras**, n. 53, p. 167-167, 2016.

_____, Larissa Costa. Flávio de Carvalho, Canibal. **SPPGLB**, p. 96. 2017.

DA SILVA, Robson Dias. **Rio de Janeiro: crescimento, transformações e sua importância para a economia nacional (1930-2000)**. 2004. Tese de Doutorado. [sn].

DE VARGAS, A. Q.; UMBACH, R. K. Verismo italiano e a subjetividade: o reverso em Luigi Pirandello. **Revista Desenredo**, [S. l.], v. 12, n. 1, 2016. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/5739>. Acesso em: 25 jun. 2024.

FABRIS, A. **O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1994.

FREITAS, Nanci de. Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade: actantes provocadores e atos performáticos. **Portal Abrace: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 1-5, 27 abr. 2018. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/1219.html>. Acesso em: 31 maio 2025.

FARIA, J. de F. Gn 1,1–2,4a: a criação em sete dias como contramito ao mito babilônico da criação, **Enuma Elish. Estudos Bíblicos**, São Paulo, v. 35, n. 140, p. 425–439, 2021. Disponível em: <https://revista.abib.org.br/EB/article/view/44>. Acesso em: 8 jan. 2025.

FORTE, Graziela Naclério. **CAM e SPAM: arte, política e sociabilidade na São Paulo moderna, do início dos anos 1930**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-30112009-120459. Acesso em: 2023-10-28.

FREUD, Sigmund. (2011). Psicologia das massas e análise do Eu. In: S. Freud. **Obras completas** (P. C. de Souza, trad., vol. 15, p. 13-113). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1921).

FREUD, Sigmund. (1912-1914) Totem e tabu, v. 11, p. 14-244, in: **Obras completas**, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOLINO, William. **História do "Bailado do Deus Morto": uma radical modernização do teatro no Brasil**. 2002. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Nova Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções**. Europa, 1789-1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

LOTUFO, Flavio Roberto. **Processo criativo de Flávio de Carvalho para sua experiência nº3**. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 2, p. 339–349, 2006.

LOUSA, Teresa; DE MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli. “Luto e melancolia” Revisitado através da arte contemporânea de Flávio de Carvalho e Maggi Hambling. **Art&Sensorium**, v. 11, p. 1-13, 2024.

MAZZUCHELLI, Kiki. **Flávio de Carvalho: o antropófago ideal**. São Paulo: Almeida e Dale, 2019.

MARCHON, Paulo; DE ARAUJO MARCHON, Maria Livia Diana. Gilgamesh, nas fronteiras entre o animal e o humano. O rei Uruk e a luta pela imortalidade. **Trieb** (Rio de Janeiro), p. 231-250, 2019.

MARI, Marcelo. Pauliceia nas revoluções: artes visuais e agitação política nas primeiras décadas do século XX. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais (Qualis A2)**, [S. l.], v. 26, n. 45, 2021. DOI: 10.22456/2179-8001.105720. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/105720>. Acesso em: 6 fev. 2024.

MACIEL, Karla Daniele de Sá Araújo. **O percurso de Freud no estudo da religião: contexto histórico e epistemológico, discursos e novas possibilidades**. 2007. 109 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2007.

MICHEL, Mário de. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MORAIS, Franklin F. Sentir o passado pelas ruínas do mundo. **Letras Escreve**, Macapá, v. 5, n. 2, p. 60-69, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/letrasescreve>. Acesso em: 09 jun. 2025.

MORESCHI, Marcelo. Futurism, Heroic Love and Fascism: Marinetti Interviewed by Flávio de Carvalho in São Paulo in 1936. In: AGUIRRE, M.; MEAZZU, B. **Internacional Yearbook of futurism studies**. v.7. 2017. DOI: 10.1515/9783110527834-014. Disponível em: https://www.academia.edu/32687368/INTERNATIONAL_YEARBOOK_OF_FUTURISM_STUDIES_Special_Issue_Futurism_in_Latin_America_Vol_7_2017.

NASCIMENTO, Jarbas Vargas; DIAS, Ana Rosa Ferreira. A constituição da cenografia literária e o posicionamento irônico do discurso vanguardista de Mário de Andrade na revista Klaxon. **Verbum**, v. 11, n. 2, p. 107-124, 2022.

NEVES, Alexandre Esteves. **Monteiro Lobato**: editor gráfico (1918-1925). 2013. 171 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

PINHEIRO, Letícia Corrêa da Silva. **Performances vestíveis**: a composição de processos de criação a partir das relações entre a atriz-performer, o figurino e a cidade. 2018. 104 f. Dissertação. (Mestrado Artes Cênicas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. DOI <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1418>

PONTES, Antonio Ivemar da Silva. **A 'influência' do mito babilônico da criação, enunelish, em Gênesis, 1,1 --2,4a**. 2010. 100 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco. Pró-reitoria Acadêmica. Programa de Mestrado em Ciências da Religião, 2010.

RASM: **Revista Anual do Salão de Maio**. São Paulo : [s. n.], 1939.

REDE, Marcelo. Monoteísmo na Babilônia? Considerações acerca da mitologia de Marduk. In: LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira, TACLA, Adriene Baron (org) **Experiências Politeístas. Cadernos do CEIA**. Ano 1 No 1 Niterói: Centro de Estudos de Antiguidade – CEIA – da Universidade Federal Fluminense (UFF), 2008.

ROSA, Victor da. O homem em farrapos: a experiência da moda em Flávio de Carvalho. **Galaxia**, São Paulo, n. 38, p. 181-192, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/6bNc6QCrT7Bgj8FrXGz4cjp/?lang=pt>. Acesso em: 02 abr. 2023.

LOTUFO, Flavio Roberto. Processo criativo de Flávio de Carvalho para sua experiência nº3. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 2, p. 339–349, 2006. DOI: 10.20396/eha.2.2006.3855. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3855>. Acesso em: 28 fev. 2025.

RAULINO, Berenice. Do mito à personagem teatral: Gilgamesh. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25.**, 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009.

ROSA, Victor da. O homem em farrapos: a experiência da moda em Flávio de Carvalho. **Galaxia**, São Paulo, n. 38, p. 181-192, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/6bNc6QCrT7Bgj8FrXGz4cjp/?lang=pt>. Acesso em: 28 fev. 2025.

SILVA, Natanael de Freitas et al. **DZI CROQUETTES**: invenções, experiências e práticas de si-masculinidades e feminilidades vigiadas. 2017.

SILVA, Jéferson Luís Dias da; TRINDADE, Rogério Vanderlei de Lima. **Imagem e mitologia**: uma discussão sobre deusas e suas representações. 2022.

SOARES, Kárita Garcia. **Os figurinos de Flávio de Carvalho para Cangaceira (1954)**: da criação artística ao patrimônio cultural. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

_____. **A vacina antropofágica**. In: Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena. João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli (Org.). São Paulo: É Realizações, 2011.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

STEVOLO, Pedro Luiz. A casa modernista de Flávio de Carvalho: arte, política e um território em disputa?. **Revista CPC**, São Paulo, Brasil, n. 22, p. 10–36, 2016. DOI: 10.11606/issn.1980-4466.v0i22p10-36. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/111614>. Acesso em: 9 mar. 2025.

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

ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas décadas de 1930-1940 – O Grupo Santa**, 1991.

Helena. São Paulo, Nobel e Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

ZANINI, Maria Catarina Chitolina. Totemismo Revisitado: diferentes questões, diferentes abordagens. **Revista Habitus-Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia**, v. 1, pág. 513-533, 2006.

ZANINI, Walter. **História da Arte no Brasil** (org). São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, v.2, il., 1983.

ANEXO I

É PRECISO INVENTAR O TRAJE FUTURISTA alegríssssssssismo insolente aceso por cores iridistas, dinâmico nas linhas, simples e principalmente descartável com a finalidade de aumentar suas atividades industriais e fornecer ao nosso corpo um contínuo gozo da novidade. USAR nos tecidos as cores MUSCULARES viotentíssimas, vermelhíssimas, celestíssimas, verdíssimas, amarelões, laranjas, carmesins, os tons OSSATURA, branco, cinza preto, criar desenhos dinâmicos, expressos com equivalentes abstratos: triângulos, cones, espirais, elipses, círculos, etc. Servir-se do corte de linhas dinâmicas assimétricas, a extremidade de uma manga e a frente de um paletó são à esquerda redondos, à direita quadrados com colete, calças e paletós, etc. Esta alegria esfuziante dos trajes em movimento pelas ruas ruidosas transformadas pela nova arquitetura futurista cintilar como o esplendor prismático de uma gigantesca vitrine de joalheiro e teremos continuamente blocos acrobáticos de cores dispostas como as seguintes palavras:

Cafésquinacasas Rosverbasocap traportautom perrotailoj azulbrancasas aerocigarresto ceutetelevermelhamar afininemafof barbabajanelaranj.

A humanidade até hoje sempre vestiu (com maior ou menor intensidade o preto para o luto.

Nós lutamos:

contra a *simetria timidez* de cores e cores apagadas de pontinhos e de listazinhas estúpidas;

contra todas as formas de traje *estático* que cansam, deprimem, entristecem o homem, amarram os músculos e dão também tristeza incolor;

contra o assim chamado bom gosto e harmonia que amolece a alma e ralenta o passo.

Queremos trajes futuristas confortáveis e práticos

Dinâmicos

Agressivos

Chocantes

Volitivos

Violentos

Volantes (isto é, que dão a ideia do voo, da elevação, da corrida)

Agilizantes

Alegres

Iluminantes (para ter luz na chuva)

Fosforescentes

Orantes de lâmpadas elétricas

Desenhos de modificadores para serem colocados na hora com botões de pressão; cada um pode assim modificar sua roupa conforme as necessidades de seu espírito:

o modificador será

Amoroso

Prepotente

Persuasivo

Diplomático

Unitonal

Multitonal

Matizado

Policromo

Perfumado.

Resultará uma necessária variedade de trajes, mesmo se numa cidade a população carecer de imaginação.

A alegria de nosso *traje futurista* ajudará para conquistar a propagação do bom humor proclamado por meu grande amigo Palazzeschi em seu manifesto A Contrador (Il Controdolore).

Para Marinetti

29 de dezembro de 1913

Em breve o manifesto futurista do vestido (Bernardini, 1980, p. 127, 128 e 129).