



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANA CAROLINA RIBEIRO

EXPERIÊNCIA(S) NA CONTRAMÃO DA COLONIALIDADE:
AS PERFORMANCES DE FLÁVIO DE CARVALHO EM
DIÁLOGO COM ESCRITAS INSURGENTES

Londrina
2024



NA CONTRAMÃO
DA COLONIALIDADE

ANA
CAROLINA RIBEIRO

DEBASSIAR

ANA CAROLINA RIBEIRO

EXPERIÊNCIA(S) NA CONTRAMÃO DA COLONIALIDADE:
AS PERFORMANCES DE FLÁVIO DE CARVALHO EM
DIÁLOGO COM ESCRITAS INSURGENTES

Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Marta Dantas da Silva

Londrina
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

A532e Ribeiro , Ana Carolina.

Experiência(s) na contramão da colonialidade : as performances de Flávio de Carvalho em diálogo com escritas insurgentes / Ana Carolina Ribeiro . - Londrina, 2024.
197 f. : il.

Orientador: Marta Dantas da Silva.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Tese. 2. Artes - Tese. 3. Performance - Tese. 4. Experiência - Tese. I. Silva, Marta Dantas da. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

ANA CAROLINA RIBEIRO

EXPERIÊNCIA(S) NA CONTRAMÃO DA COLONIALIDADE:
as performances de Flávio de Carvalho em diálogo com escritas
insurgentes

Tese apresentada à Universidade Estadual
de Londrina - UEL, como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutora em
Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dra. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Robert Charles Ponge
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Prof^a. Dra. Adriane Maciel Gomes
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dra. Claudia Camardella Rio Doce
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Frederico Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 27 de setembro de 2024.

AGRADECIMENTOS

À professora Marta Dantas da Silva, orientadora desta pesquisa, pelas leituras atenciosas e por toda a atenção prestada a mim e a este trabalho nesses anos, sou muito grata.

Ao professor Robert Charles Ponge, pela disponibilidade em participar da banca deste trabalho.

À professora Adriane Maciel Gomes, de forma muito especial, por todo o incentivo e apoio que me ofereceu desde o início desta pesquisa, por todas as indicações e entusiasmos que comigo compartilhou, serei eternamente grata.

À professora Claudia Camardella Rio Doce, pelas belas aulas sobre Oswald de Andrade e pelos apontamentos e indicações de leituras na qualificação.

Ao professor Frederico Garcia Fernandes, pelas ótimas referências que me proporcionou em suas aulas, também pela disponibilidade em participar da banca.

Às/aos professoras/es e servidoras/es do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

Ao Sebastian Vitagliano, por toda a dedicação prestada para a criação da capa deste trabalho.

À Karen Debértolis, pela cuidadosa revisão textual.

Ao professor Fernando Strático (*in memoriam*), quem primeiro me apresentou as *Experiências* de Flávio de Carvalho e muito me ensinou sobre performance.

A todas e todos professoras e professores que eu já tive e que de formas distintas contribuíram para minha formação ao longo da vida.

Às/aos estudantes que me acompanham durante os anos desta pesquisa, às/aos que já foram, às/aos que estão e às/aos que ainda virão, por tantas possibilidades de belos diálogos.

Ao Caetano, meu companheiro, por todo incentivo e por estar ao meu lado, por me ouvir e se aventurar comigo nas buscas das preciosas pistas sobre Flávio de Carvalho.

À Alice, minha filha, obrigada por tanta espera, tanta compreensão e apoio

À minha mãe, Ana Lúcia, que me lembra sempre sobre a importância das coisas simples da vida, também pelo apoio, e ao meu pai, José Ronaldo, que se faz presente sempre em minha memória e isso é incentivo para eu sempre seguir adiante.

Às/aos docentes e do curso de graduação em Artes de Cênicas, pelas oportunidades de dialogar e estar junto.

À Universidade Estadual de Londrina, pública e gratuita, instituição em que realizei todo o meu percurso acadêmico.

À FUNCART - Fundação Cultura Artística de Londrina, em especial ao Silvio Ribeiro, por todo apoio.

À administração da ACESA Capuava, pela recepção e permissão para a visita à sede da Fazenda Capuava, em Valinhos.

Ao CEDAE – Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, do IEL, da UNICAMP, pelo assessoramento na consulta ao acervo de Flávio de Carvalho.

RESUMO

RIBEIRO, Ana Carolina. ***Experiência(s) na contramão da colonialidade***: as performances de Flávio de Carvalho em diálogo com escritas insurgentes. 2024. 197 f. Tese (Pós-graduação em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

Este é um estudo sobre as performances *Experiência nº2*, o *Teatro da Experiência* e a *Experiência nº3*, que foram realizadas pelo artista brasileiro Flávio de Carvalho (1899-1973). Ao investigar os registros de escritas e imagens dessa tríade de trabalhos, considerando o seu contexto, os modernismos, na primeira metade do século XX, e as influências de ideias do surrealismo e da antropofagia nas propostas do artista, compreendi que, em Flávio de Carvalho, a detecção da colonialidade e a tentativa de combatê-la permeiam suas ações, proposições e enfrentamentos. Este combate também se relaciona ao trânsito entre territórios expressivos, que borra seus limites, e à transversalidade, pois perpassa os campos da arte, da filosofia, da psicologia, da história e da sociologia, fundindo a arte e a vida ao ponto de que essa possa ser observada como um grande experimento, como um amplo território de possibilidades. As *Experiências* são, aqui, entendidas como acontecimentos de relevância em seu caráter experimental e de exercício de crítica contra as forças coloniais. A atualidade dessa crítica está no fato de que as ações por ele propostas são como experiências de um fim não havido, uma vez que elas permanecem reverberando e o combate à colonialidade continua sendo necessário e urgente.

Palavras-chave: Flávio de Carvalho; experiência; performance; colonialidade.

ABSTRACT

RIBEIRO, Ana Carolina. **Experience(s) in wrong way of coloniality:** the performances of Flávio de Carvalho in dialogue with insurgent writings. 2024. 197 f. Thesis. State University of Londrina, Londrina, 2024.

This is a study about the performances *Experiência nº 2*, the *Teatro da Experiência* and *Experiência nº3*, which were performed by the Brazilian artist Flávio de Carvalho (1899-1973). When investigating the records of writings and images of this triad of works, considering its context, modernisms, in the first half of the twentieth century, and the influences of surrealism and anthropophagy ideas in the artist's proposals, I understood that in Flavio de Carvalho, the detection of coloniality and the attempt to combat it permeate their actions, propositions and confrontations. This combat also relates to the transit between expressive territories, which erases its limits, and to transversality, because it crosses the fields of art, philosophy, psychology, history and sociology, fusing art and life to the point that it can be seen as a great experiment, as a vast territory of possibilities. The Experiences are understood here as events of relevance in their experimental character and exercise of criticism against colonial forces. The actuality of this criticism is in the fact that the actions proposed by him are like experiences of an end there, since they remain reverberating and the fight against coloniality remains necessary and urgent.

Keywords: Flávio de Carvalho; experience; performance; coloniality.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 - Monumento funerário modernista, 1930..... | 52 |
| Figura 2 - Capa e contracapa da primeira edição do livro <i>Experiência nº2</i> | 55 |
| Figura 3 - Ilustração da <i>Experiência nº2</i> | 66 |
| Figura 4 - Ilustração da <i>Experiência nº2</i> | 67 |
| Figura 5 - Ilustração de <i>Experiência nº2</i> | 71 |
| Figura 6 - Ilustração de <i>Experiência nº2</i> | 72 |
| Figura 7 - Panfleto de divulgação do livro <i>Experiência nº2</i> | 74 |
| Figura 8 – Ilustração de <i>Experiência nº2</i> | 75 |
| Figura 9 – Ilustração de <i>Experiência nº2</i> | 76 |
| Figura 10 - Ilustração de <i>Experiência nº2</i> | 77 |
| Figura 11 - Ilustração de <i>Experiência nº2</i> | 79 |
| Figura 12 – Ilustração para <i>Experiência nº2</i> | 80 |
| Figura 13 – Ilustração de <i>Experiência nº2</i> | 81 |
| Figura 14 - Ilustrações de <i>Experiência nº2</i> colocadas em sequência..... | 83 |
| Figura 15 - Inauguração do <i>Teatro da Experiência</i> | 98 |
| Figura 16 – Álbum do CAM | 107 |
| Figura 17 - Capa do livro <i>A origem animal de deus e O bailado do deus morto</i> | 108 |
| Figura 18 - Cena de <i>O bailado do deus morto</i> | 133 |
| Figura 19 – Croqui de <i>O bailado do deus morto</i> , 1933..... | 134 |
| Figura 20 - Registro fotográfico de <i>O bailado do deus morto</i> | 135 |
| Figura 21 – <i>Hugo Ball em Karawane</i> | 137 |
| Figura 22 – Réplicas das máscaras de <i>O bailado do deus morto</i> | 139 |
| Figura 23 - <i>Série trágica</i> | 148 |
| Figura 24 - Registro fotográfico da <i>Experiência nº3</i> | 155 |
| Figura 25 - Registro fotográfico da <i>Experiência nº3</i> , 1956 | 159 |
| Figura 26 - Croqui de criação do <i>New look tropical</i> , 1956 | 162 |
| Figura 27 - Lápide de Flávio de Carvalho, 2022..... | 176 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| EXPERIMENTANDO CAMINHOS: AS EXPERIÊNCIAS E MINHA PERCEPÇÃO AFETADA PELA DECOLONIALIDADE..... | 12 |
| Caro Comedor de emoções: | 26 |
| 1 SOBRE A EXPERIÊNCIA ENQUANTO VIVÊNCIA, RISCO E PERFORMANCE | 27 |
| 1.1 O antropófago ideal e a experiência como uma prática de vida na contramão da colonialidade..... | 38 |
| 2 EXPERIÊNCIA Nº2: A INTOLERÂNCIA COMO UM DESDOBRAMENTO DA COLONIALIDADE | 50 |
| 2.1 O livro do artista: registros da <i>Experiência nº2</i> | 55 |
| 2.2 Adentrando em “A experiência” | 63 |
| 2.3 Da <i>Experiência nº2</i> à <i>queermuseu</i> : intolerância como um desdobramento da colonialidade..... | 85 |
| Caro Revolucionário Romântico:..... | 90 |
| 3 O TEATRO DA EXPERIÊNCIA E A CENSURA AO EXPERIMENTALISMO CÊNICO | 91 |
| 3.1 <i>A origem animal de deus e o bailado do deus morto</i> : o registro das memórias do teatro da experiência | 107 |
| 3.1.1 <i>A origem animal de deus</i> e o primeiro teatro | 110 |
| 3.2 <i>O bailado do deus morto</i> : movimento sem destino | 119 |
| 3.2.1 <i>O bailado do deus morto</i> e o deslocamento de elementos do ritual sagrado para a composição cênica..... | 122 |
| 3.2.2 A cena ampliada e o experimentalismo no corpo em performance ... | 130 |
| 3.2.3 O consumo do deus originário e a crítica à cultura de consumo na modernidade | 142 |
| Senhor Louco Divino | 150 |
| 4 EXPERIÊNCIA Nº 3: O NEW LOOK TROPICAL E A RUA COMO ESPAÇO PARA A EXPERIMENTAÇÃO | 154 |
| 4.1 As inquietações do antropófago ideal sobre os padrões do vestir | 155 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 4.2 | A <i>Experiência nº3</i> : o <i>New Look tropical</i> e o questionamento dos padrões do traje masculino no Brasil na década de 1950 | 159 |
| 4.3 | A rua como cenário para a experimentação e debate público | 165 |
| 4.3.1 | A rua e outras experimentações do artista | 171 |
| | Caro Performático precoce: | 174 |
| 5 | EXPERIÊNCIA DO FIM NÃO HAVIDO... | 176 |
| | Prezado Antropófago ideal | 184 |
| | REFERÊNCIAS | 185 |

EXPERIMENTANDO CAMINHOS: AS EXPERIÊNCIAS E MINHA PERCEPÇÃO AFETADA PELA DECOLONIALIDADE

Em primeira instância, nestas linhas iniciais, peço licença para contar um pouco sobre o caminho que eu trilhei até aqui. Longa pausa silenciosa: busco na memória onde foi que tudo isso começou... Vem da primeira infância as minhas lembranças mais remotas sobre tudo o que me encanta: as artes, o teatro, o figurino cênico e a universidade. São lembranças do final da década de 1980 e início dos anos 1990, quando eu, filha temporã, acompanhava meus irmãos e minha irmã, estudantes da Universidade Estadual de Londrina (UEL), em alguns eventos universitários de que participavam. Da minha memória, eu consigo capturar, como um *frame*, o meu primeiro interesse pelo figurino cênico, que surgiu das pequenas flores de plástico lilases, que eu ajudara a costurar no vestido que o meu irmão, Silvio Ribeiro, com seu grupo, usou para performar em alguns desses eventos. Dos passeios esporádicos pelas casinhas de madeira do antigo CECA¹, alguns trabalhos artísticos tomavam-me instantes de muita atenção e curiosidade. Assim como aquele campus, a palavra “universidade” era imensa e distante para mim.

Desde pequena eu era frequentadora de teatro e de seus bastidores, a cada peça que eu assistia, alimentava em mim o desejo de pertencer àquilo tudo. Da memória olfativa, eu me lembro que gostava até mesmo do cheiro de cigarro que exalava dos cabelos das atrizes. Um cheiro que, para mim, exalava ares de revolução. De lá para cá, nunca me destituí dos encantos das artes da cena, pelo contrário, ao longo da minha vida, até aqui, eles tomaram boa parte de mim e, por isso, reverberam nas abordagens escolhidas para este trabalho.

Em 1999, eu me formei no curso livre da Escola Municipal de Teatro de Londrina, da Fundação Cultura Artística de Londrina (FUNCART). A experiência me proporcionou o começo de um intenso contato com o fazer teatral, pois tive a oportunidade de conhecer diversas instâncias da criação cênica. Durante o curso, participei do Laboratório de pesquisa cênica a partir da peça *Esperando Godot*, do dramaturgo Samuel Beckett², que foi ministrado pelo ator Humberto Brevilheri³.

¹ Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina.

² Samuel Beckett (1906-1989) foi dramaturgo e escritor irlandês.

³ Ator brasileiro que integrou o *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

Também participei da montagem da peça *Cabaré Munchausen*, escrita pelo dramaturgo londrinense Maurício Arruda Mendonça e dirigida por Paulo de Moraes⁴. No ano 2000, ingressei no bacharelado em interpretação teatral da graduação em Artes Cênicas, na Universidade Estadual de Londrina. Tão logo entrei, fiz uma oficina formativa sobre Figurino Teatral trazida pelo FILO – Festival Internacional de Teatro de Londrina, ministrada pelo figurinista, professor e pesquisador Samuel Abrantes. Ali, ampliei meu interesse pela pesquisa sobre figurino cênico e, desde então, comecei a criar os primeiros figurinos para projetos independentes na área do teatro, escolas e companhias de teatro e dança em Londrina. No ano 2002, concomitante aos projetos de figurino e o curso de graduação, comecei a dar aulas no curso livre de teatro da Escola Municipal de Teatro de Londrina – FUNCART, atividade profissional que exerço até os dias atuais.

Com a orientação da professora Dra. Adriane Maciel Gomes, direcionei minha pesquisa de trabalho de conclusão de curso para o estudo do figurino teatral enquanto elemento contributivo aos processos criativos da atuação. Sob o título *Vestindo o palco: o figurino como subsídio para o trabalho do ator*, a pesquisa resultou na criação dos figurinos para o espetáculo *Febrônio*, monólogo a partir da vida e da escrita de Febrônio Índio do Brasil, que contou com a atuação de Rogério Costa⁵ e direção geral de Silvio Ribeiro.

Em 2005, ingressei no curso de especialização *lato sensu* em História da Arte: modernidade e pós-modernidade, pela Universidade Estadual de Londrina. Foi, nesse momento, que eu descobri o artista brasileiro Flávio de Carvalho (1899-1973). Minha monografia de conclusão de curso era sobre figurino e performance e foi apresentada sob o título *Vestindo a cena performática: o figurino no contexto da performance-arte*.⁶ Fui orientada pelo professor Dr. José Fernando Amaral Strático. Foi ele quem, pela primeira vez, me falou sobre esse artista e sugeriu a inserção de *Experiência nº2* e a *Experiência nº3* em meu texto. Das poucas informações que tive acesso naquela ocasião, por meio da publicação *Performance como linguagem*, de Renato Cohen (2004, p.34), o mencionei brevemente. Foi também naquele momento que eu conheci

⁴ Paulo de Moraes (1965-) é diretor da Armazém Companhia de Teatro, fundada em Londrina e, desde 1998, com sede no Rio de Janeiro.

⁵ Ator londrinense, hoje pertencente ao coletivo cênico Núcleo Às de Paus.

⁶ Um dos capítulos desta monografia foi adaptado e publicado como artigo na *Revista Dobras*, em 2019, v.12, nº26, sob o título “O traje de cena e as manifestações performáticas vanguardistas no início do século XX”. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/911> Acesso em: 15 de maio de 2023.

a professora Dra. Marta Dantas da Silva, na ocasião fiz sua disciplina sobre as vanguardas artísticas no início do século XX. Foram aulas inesquecíveis para mim e agora tenho a oportunidade de tê-la como minha orientadora neste trabalho.

Assim, em 2007, interessada em conhecer mais sobre vestimenta e moda para o exercício da minha prática como figurinista, ingressei na especialização, *latu sensu*, Moda: produto e comunicação, da UEL, e, no ano de 2014, no Programa de pós-graduação em Comunicação, na mesma universidade. Na ocasião, integrei o grupo de pesquisa Imagem e subjetividade, coordenado pelo professor Dr. Silvio Ricardo Demétrio, que também foi meu orientador na dissertação *Sonho e cura: a narrativa como uma patologia no cinema terapêutico de Jodorowsky*, que defendi em 2016, com o auxílio de uma bolsa de estudos da CAPES. A partir das proposições de Gilles Deleuze sobre o cinema, dissertei sobre o onírico na obra fílmica *A dança da realidade* (2013), do cineasta chileno Alejandro Jodorowsky.

Na sequência, em 2017, ingressei como professora temporária na graduação em Artes Cênicas da UEL. Com a prática docente na universidade, surgiram em mim diversos questionamentos a partir dos conteúdos de disciplinas teóricas das quais desde então venho conduzindo. Reconhecendo-me como mulher, latino-americana e professora de teatro (dentro e fora da universidade), venho, cada vez mais, alimentando inquietações que condizem ao reconhecimento e valorização das expressões artísticas que emergem de países em desenvolvimento, que foram colonizados e compõem o sul global, assim como o Brasil. Ao abordar os conteúdos da historiografia do teatro brasileiro, nos diálogos com as/os estudantes, pudemos constatar o quanto o nosso teatro quase sempre esteve, de algum modo, submetido às lógicas coloniais. E não poderia ser diferente, dado o contexto de formação política e cultural do país.

Das reflexões em sala de aula, surgiram questionamentos que instigaram este estudo, tais como: seria possível abordar os acontecimentos teatrais brasileiros para além do reconhecimento de um histórico de dependência cultural? Quais percepções devemos ter sobre os fazeres teatrais no Brasil na atualidade e de que modo poderíamos pensar, nos dias de hoje, em estratégias para fugir deste estigma colonial? De que modo artistas, em momentos anteriores, reagiram e expressaram-se em relação a essa condição de dependência cultural?

Desse último questionamento, destacaram-se para mim artistas antropófagas/os, que, no começo do século XX, já tinham um olhar bastante crítico à

dependência cultural e, neste contexto, Flávio de Carvalho despontou com sua dramaturgia *O bailado do deus morto*. Eu já havia inserido o artista no conteúdo programático da disciplina denominada História do Teatro III e nos debates com as/os estudantes, dessa maneira, observei que não só o *Teatro da Experiência* e *O bailado do deus morto*, mas também as performances *Experiência nº2* e *Experiência nº3* deveriam ser acontecimentos de relevância para a historiografia das artes da cena no Brasil na primeira metade do século XX. Inquietou-me o fato de que trabalhos tão interessantes na forma e na crítica à sujeição colonial quanto as *Experiências*⁷ tivessem, aparentemente, pouca repercussão em pesquisas na área das artes cênicas e nas letras.

Nanci Fernandes (2013, p.43), por exemplo, considera Flávio de Carvalho, ao lado de Álvaro Moreyra⁸ e Renato Viana⁹, como sendo um dos que “tentaram” instituir o teatro moderno no Brasil, porém, argumenta que ele “teve repercussão concreta mínima no cenário teatral” e, por isso, foi “pouco estudado e valorizado na sua única experiência na área.” O apontamento de que o artista repercutiu minimamente na área, com apenas um “único” trabalho, leva a constatar que apenas o documento literário-dramatúrgico do artista - a peça *O bailado do deus morto* – foi tomado como possibilidade expressiva a ser considerada na historiografia das artes cênicas brasileiras. Entretanto, em uma percepção mais abrangente, pelo contexto dos estudos da performance, para além do parâmetro da literatura dramática, compreendo que também a *Experiência nº2* e a *Experiência nº3*, realizadas e documentadas pelo artista, podem vir a compor uma poética muito mais ampla e complexa e de grande contribuição para a área cênica.

Flávio de Carvalho deixou uma vasta produção que abrange publicações de textos de diversos gêneros, pinturas, esculturas, peças de design, desenhos, ilustrações, projetos arquitetônicos, projetos cenográficos e de figurinos. Desse legado, o critério que escolhi para esta pesquisa foram os trabalhos que o artista nomeou com o termo *Experiência*. Proponho como recorte, portanto, a investigação de *Experiência nº2*, o *Teatro da Experiência* e *Experiência nº3*.

⁷ Neste trabalho, opto por mencionar *Experiência nº2*, *Experiência nº3* e o *Teatro da Experiência* pelo termo *Experiências*, que será sempre destacado em itálico e como letra inicial maiúscula, para identificação da atribuição do nome às performances do artista.

⁸ Álvaro Moreyra (1888 -1964) foi o fundador, junto com Eugênia Moreyra, do Teatro de Brinquedo, no Rio de Janeiro, 1927 (Fernandes, 2013, p. 48).

⁹ Renato Viana (1894 – 1956) foi ator, diretor e autor de *A última encarnação de Fausto*, propositor do movimento Batalha de Quimera (Fernandes, 2013, p. 44).

Para contextualizar, descreverei, desde já, sucintamente, o que foi cada um desses trabalhos. A *Experiência nº2* foi uma performance em que o artista, em 1931, na praça da Sé, passou na contramão de uma procissão de *Corpus Christi* portando um boné sobre a cabeça confrontando as/os fiéis, que se incomodaram com a violação aos códigos de comportamento daquele contexto. O *Teatro da Experiência* foi o projeto de um espaço cênico que ele vislumbrara ser como laboratório de experimentações e que se concretizou por meio da montagem da peça *O bailado do deus morto*, em 1933. A *Experiência nº3* aconteceu em 1956, nessa o artista desfilou pelas ruas do centro de São Paulo apresentando uma nova proposta para os padrões da vestimenta masculina nos trópicos e que ele nomeou como *New Look Tropical* ou *Traje de Verão*.

Para cada uma das *Experiências*, Flávio de Carvalho produziu arquivos de texto (escrita e imagens) em que descreveu e promoveu reflexões sobre suas ações e que foram publicadas em livros. A partir da *Experiência nº2*, ele lançou, meses depois, o livro *Experiência nº2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi* (Carvalho, 1931 e 2001). Sobre o *Teatro da Experiência* publicou, décadas depois, em 1973, *A origem animal de deus e O bailado do deus morto* (Carvalho, 1973). Para a *Experiência nº3*, Flávio de Carvalho iniciara dois anos antes uma coluna no jornal *Diário de São Paulo* em que trazia ensaios sobre moda e indumentária. Os textos foram reunidos no livro póstumo *A moda e o novo homem: dialética da moda*, organizado por Sérgio Cohn e Heyk Pimenta (Carvalho, 2010). Essas publicações foram balizadoras para a pesquisa aqui realizada.

Há nas *Experiências* uma condição de campo ampliado, de multidisciplinariedade, que rompe com as distinções categóricas que foram se estabelecendo predominantemente ao longo do tempo na arte ocidental. O conceito “campo ampliado” foi apresentado pela crítica e historiadora norte-americana Rosalind Krauss (1984) no artigo “A escultura no campo ampliado”¹⁰ publicado originalmente no oitavo número revista *October*, em 1979. Krauss (1984, p.136) busca designar as composições complexas e que não se definem por um meio específico de expressão. Explica que, no pós-modernismo, a ampliação do campo diz respeito tanto aos meios de expressão, que não se definem em uma categoria apenas, quanto às práticas das/os próprias/os artistas, que ocupam diversos lugares em suas trajetórias artísticas

¹⁰ Tradução de *Sculpture in the expanded field*, feita por Elizabeth Carbone Baez, conforme as referências ao final deste trabalho.

movediças.

Assim, é possível identificar tanto na trajetória de vida de Flávio de Carvalho quanto nas suas *Experiências* um caráter de campo ampliado e, sobretudo, deste modo, é possível entender sua escrita como parte de sua expressão artística. Este aspecto ampliado, de algum modo, culmina com meu percurso acadêmico-profissional, em que, como expus anteriormente, apesar do teatro ter sido, até aqui, rota principal em minha trajetória, sempre me interessei e complementei minha formação acadêmica com o estudo de outras formas de expressão, que foram surgindo como vias paralelas: artes visuais, figurino, cinema e literatura.

A identificação desse aspecto multidisciplinar, expandido, em Flávio de Carvalho não é uma novidade, já foi pontuado por diversas autoras e autores. Luiz Camilo Osorio (2009, p.11), sobre a obra desse artista, salienta que “é importante reavaliar a dispersão poética e a inclinação pela contaminação dos meios expressivos. Sua obra deve ser vista como parte de um passado indeterminado que vem ganhando, com o passar dos anos, uma atualidade renovada.”.

Sobre sua atualidade renovada, no prefácio do livro *Os ossos do mundo*, de Flávio de Carvalho, escrito por Gilberto Freyre (2014, p.17), em 1936, o sociólogo e ensaísta já comentava:

Flávio de Carvalho é dos que pela idade e pelas circunstâncias – 37 ou 38 anos e paulista educado na Europa – poderia ter sido “modernista” em 1923. Modernista como qualquer dos dois Andrade, o moreno ou o louro. Mas não foi. Sua geração intelectual é outra. Ele é pós-modernista legítimo: apareceu depois do modernismo e com outra mensagem. Intensamente moderno, mas despreocupado do “modernismo” literário em que aqueles dois escritores admiráveis se extremaram até quase o ridículo.

A afirmação de Freyre já parecia apontar o que recorrentemente vem sendo observado sobre Flávio de Carvalho. Nas últimas décadas, autoras e autores vêm observando as ações do artista a partir dos estudos da performance, para além dos modernismos, como, por exemplo, Lídia Kosovski (2001), no artigo *Flávio de Carvalho, performer*; Luiz Camilo Osorio (2009), na publicação *Flávio de Carvalho*; Antônio Carlos Robert Moraes (1986), no livro *Flávio de Carvalho: o performático precoce*. Recentemente, Paula Darriba (2021) propõe em *Performance no Brasil: as experiências de Flávio de Carvalho um estudo sobre o corpo e suas extensões a partir das Experiências nº2 e nº3*. Também em *Flávio de Carvalho: antropófago*

performático, texto recentemente escrito pela professora Elizabeth R. Azevedo (2021).

Entretanto, não se trata de revelar que Flávio de Carvalho estivesse à frente de seu tempo. Rui Moreira Leite (apud Avancini, 2015, p. 5) menciona que “criou-se um senso comum de que Flávio de Carvalho foi um homem à frente de seu tempo.” Porém, argumenta: “essa afirmação não faz sentido, pois ninguém pode ser à frente de seu tempo (...) as referências teóricas de Flávio de Carvalho eram aquelas de seu tempo: nos campos do evolucionismo (Charles Darwin), da filosofia (Friedrich Nietzsche), da psicanálise (Sigmund Freud) e da etnografia (James Frazer)”. Portanto, o que se deve considerar é que com a emergência dos estudos da performance, no decorrer dos séculos XX e XXI, a apreciação das *Experiências* vem sendo redimensionada.

Os ensaios de Flávio de Carvalho e de sua biografia indiciam o quanto ele esteve intensamente imerso em seu tempo e buscava se envolver tanto com os antropófagos quanto com os surrealistas. Também diversos estudos críticos apontam esse aspecto. Robert Ponge (2004), no artigo “Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950”, entre os artistas mencionados, faz referência às afinidades de Flávio de Carvalho ao surrealismo. A exposição *Flávio de Carvalho: a revolução modernista no Brasil*, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em 2012, para a comemoração dos 90 anos da Semana de Arte Moderna no Brasil e que teve a curadoria de Luzia Portinari Greggio (2012), buscou desde seu título enfatizar o artista e sua obra pelo contexto da arte moderna. Assim como a dissertação de William Golino de Freitas (2002), intitulada *História d’O Bailado do Deus Morto: uma radical modernização do teatro no Brasil*, teve como foco a dramaturgia da peça teatral *O bailado do deus morto* por uma perspectiva dos modernismos. O referido autor defendeu ainda a tese *Retrato pictórico moderno: suas formas e significados*, em 2010, em que deu continuidade à pesquisa acerca das imagens produzidas pelo artista pela mesma perspectiva. Também as teses *Genealogia e primitivismo no modernismo brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*, de Larissa Costa da Mata (2013) e *Surrealismo in Brazil: A origem animal de deus, O púcaro búlgaro e A invenção de Orfeu: Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima*, defendida por Augusto de Guimarães Cavalcanti (2016), revelam que Flávio de Carvalho estava tomado pela aura de seu tempo.¹¹

¹¹ Além dessas pesquisas mencionadas, a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações ainda registra outras nove dissertações sobre o artista nas áreas de arquitetura, moda e literatura. Disponível

Entendido que o caráter ampliado e as possibilidades de trânsito entre contextos da obra de Flávio de Carvalho já foram identificadas e problematizadas por diversas vezes, meu objetivo é investigar os registros de escrita e de imagem das *Experiências* para observar nas ações desse artista brasileiro um propósito de crítica à sujeição de dominação cultural da sociedade ao seu entorno na primeira metade do século XX. Deste modo, proponho gerar o encontro entre dois contextos que surgem de direções contrárias. De um lado, Flávio de Carvalho e os modernismos no Brasil, no início do século XX; do outro, escritas insurgentes e suas formulações críticas à colonialidade, que vêm abrangendo diversas áreas de estudo, inclusive das artes, e adquirindo consistência maior nas últimas décadas.

A escolha por esse caminho surgiu em 2019, quando, com o recorte já estabelecido, eu escrevia o projeto desta tese e buscava inquietantemente perceber pontos em comum na tríade das *Experiências* para formular um escopo para pesquisa. Eu partia do conceito de micropolíticas e das noções de inconsciente colonizado em Félix Guattari e Suely Rolnik (1996), virava e revirava as escrituras e imagens para encontrar algo pertinente. Foi quando conversando sobre meu projeto com a colega, que também foi minha orientadora de Trabalho de Conclusão de Curso na graduação, a professora Dra. Adriane Maciel Gomes, tentando encontrar palavras para explicar o que me instigava nas ações do artista e buscando formular um título para o meu projeto, eu mencionei, ao acaso: — Parece que, com as *Experiências*, Flávio de Carvalho queria descolonizar o Brasil.

O instante foi epifânico, fui fisgada pela palavra “descolonizar”, que, naquele momento, ainda tinha um significado raso para mim. Porém, daquele dia em diante, passei a buscar por materiais que discorriam sobre o termo. Adriane mencionou como sugestão o crítico literário e semiólogo argentino Walter D. Mignolo. Encontrei a publicação *Estéticas y opción decolonial*, organizada por ele e pelo artista plástico e pesquisador em estudos culturais latino-americanos Pedro Pablo Kuczynski (Mignolo; Kuczynski, 2012). Vi, naquela circunstância, uma possibilidade de diálogo entre as *Experiências* e a decolonialidade. Coloquei como título do projeto *Experiências na contramão: uma poética descolonizadora nas performances de Flávio de Carvalho*. Foi assim que, com certa inocência da minha parte, mas muito interesse, encontrei um ponto de partida para um caminho desconhecido. Porém, mal poderia eu imaginar

as tantas possibilidades e aprofundamentos sobre os termos “descolonização” e “decolonialidade” que já vinham sendo delineados há bastante tempo em diversas áreas de estudos e por diversas vozes.

Localiza-se o debate sobre “descolonização” pelo menos desde a década de 1950 a partir de três eventos: a Conferência de Bandung¹², na Indonésia (Mignolo, 2012, p.36); o livro *Pele negra, máscaras brancas*, de Franz Fanon¹³ (2008); e o livro *Discurso sobre o colonialismo*, de Aimé Césaire¹⁴ (1978). Desses debates derivou o conceito de “colonialidade” apresentado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (1992), no início da década de 1990, e que diz respeito ao prevaecimento estrutural do colonialismo por meio do domínio do imaginário social. Desde então, esse conceito vem reverberando em diversas outras vozes como, por exemplo, Walter Mignolo e Pedro Pablo Gómez (2012), María Lugones¹⁵ (2008), Alex Schlenker¹⁶ (2019).

Da tomada de consciência da colonialidade derivou o termo decolonialidade, que é apenas um caminho que se desenha em paralelo a outros caminhos os quais também exercem sua crítica à modernidade¹⁷. Mignolo (2012, p.33) adverte que a crítica decolonial é uma opção, pois não tem por premissa se impor como única verdade, mas uma “verdade” entre aspas, já que a maior crítica da decolonialidade é,

¹² A conferência reuniu vinte e nove países africanos e asiáticos, que haviam passado pela experiência da colonização e tinham como objetivo reunir forças diante da atitude neocolonialista do chamado Imperialismo – decorrente da Guerra Fria. Da conferência estabeleceu-se o propósito de desprendimento tanto do capitalismo quanto do comunismo e o que se propunha era a descolonização como terceira via em que a premissa deveria ser o respeito às raças e às religiões (Mignolo, 2012, p. 36).

¹³ Franz Fanon (1925-1961) foi psiquiatra e filósofo martinicano. *Pele negra, máscaras brancas* é uma das obras de maior influência sobre o pensamento decolonial. Grada Kilomba (2019), Luiz Rufino (2019), Anibal Quijano (1992), Walter Mignolo (2012), todos esses referenciam Fanon ao abordar assuntos em torno da decolonialidade. Nos Estados Unidos, nos anos 1960 e 1970, se algum professor citasse Fanon em sala de aula, correria o risco de ser demitido. Já no Brasil, se tem notícia de dois nomes que foram influenciados pelas obras do martinicano em décadas anteriores: o educador Paulo Freire e Abdias do Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944. (Gordon, 2008, p.11)

¹⁴ Aimé Césaire (1913-2008) foi poeta surrealista, dramaturgo, ensaísta e político da negritude.

¹⁵ María Lugones (1944-2020) foi socióloga, professora, feminista e ativista argentina. Estabeleceu relações entre o conceito de colonialidade e aspectos de gênero relacionados aos feminismos. (Lugones, 2008).

¹⁶ Pesquisador alemão e professor da Universidade Andina Simón Bolívar (Schlenker, 2019).

¹⁷ Os termos “moderno”, “modernismo” e “modernidade” possuem muitas significações e são complexos, existem diversos estudos que se debruçam a estabelecer as diferenciações entre essas noções. Dentre eles, vale pontuar Jürgen Habermas (2000) observa a modernidade a partir da ascensão de uma cultura profana ocidental hegemônica, que se afasta dos modos tradicionais de vida. Assim como Charles Baudelaire (1988), que em *O pintor da vida moderna*, escrito em 1863, estabeleceu relações entre a modernidade e a moda. Os modernismos estão aqui sendo entendidos em relação as expressões e movimentos artísticos, que, no Brasil, emergiram no início do século XX. Contudo, neste trabalho, a modernidade é observada a partir das reflexões de Quijano (1992) e suas percepções sobre um processo histórico e cultural que se iniciou há quinhentos anos na Europa e que, vinculado à racionalidade, decorreu nos projetos de colonização e escravização do sul global.

justamente, a visão de mundo da totalidade. Por isso, para ele, a decolonialidade é uma “verdade” entre aspas, que se coloca ao lado de outras verdades. Entende que, na atualidade, existem pelo menos três caminhos paralelos que emergem como opções de crítica à modernidade: a crítica decolonial, proveniente do sul global; a crítica pós-moderna ou altermoderna, que surgiu na Europa, e a crítica desocidentalizante, proposta pelos países asiáticos.

Conforme pude, aos poucos, aproximar-me dos debates sobre decolonialidade, desde o início desta pesquisa, dia após dia, venho desvendando pistas, refazendo o meu olhar, construindo e desconstruindo possibilidades nessa relação entre proposições que surgem no âmbito dessas percepções críticas à colonialidade e as performances de Flávio de Carvalho.

O líder quilombola e filósofo Antônio Bispo dos Santos, por exemplo, em uma visão crítica a esse debate, e suas repercussões contraditórias, promove o uso termo “contracolonial”. Santos (2023, p.54) argumenta: “o grande debate hoje é o debate decolonial, que só consigo compreender como a depressão do colonialismo, como a sua deterioração”. Completa: “compreendo o sufixo “de” como isso: depressão, deterioração, decomposição”. Com isso, sugere que:

cabe as pessoas decoloniais, em qualquer lugar do mundo educar sua geração neta para que não ataque a minha geração neta. Elas só são necessárias se fizerem isso, porque é isso o que é necessário fazer. E a nós, contracolonialistas, cabe inspirar a nossa geração neta para que ela se defenda da geração neta dos decoloniais e dos colonialistas. (Santos, 2023, p. 54).

Como neste estudo opto por contemplar diversas vozes, que se unificam apenas por se posicionarem de modo crítico à colonialidade decorrentes do projeto da modernidade/racionalidade (Quijano, 1992), busco entendê-las como insurgências. Mesmo porque a premissa é agregar saberes, expressões, pensamentos que despontam como representativas da diversidade e que, por isso, se distinguem dos modelos civilizatórios que foram constituídos culturalmente no Ocidente e que impuseram uma supremacia de ser, estar e se expressar no mundo.

Com isso, ciente dessa premissa, entendi que o meu objetivo não deveria ser o de propor um estudo que se fecha no conceito de decolonialidade, nem classificar a obra de Flávio de Carvalho como decolonial. Primeiro porque seria cometer um grande equívoco, mais uma vez, como recorrente no histórico de acontecimentos artísticos

no Brasil, de que ele, em seu lugar de fala, ocupe o lugar de vozes que foram historicamente silenciadas e marginalizadas. Depois porque, Alex Schlenker (2019, p. 34), na entrevista “Descolonizar a arte para torná-la expressão da vida”, concedida à revista *Epistemologias do sul*, ressalta que:

A crítica decolonial deve permear os modos de conceber o fazer, o pensar, o criar, o sentir. Não acredito que exista em si uma fotografia ou uma pintura decolonial, mas sim modos críticos que, tentando descolonizar a vida permitiram o surgimento de certas imagens, certas vozes, certos sons – todos eles com a finalidade de interpelar as autoridades individuais e singulares, para devolvê-las a um estatuto de coletivo e comunitário.

A partir desse entendimento de que não há uma obra decolonial, mas modos críticos de perceber as expressões, entendo que a proposta não é “aparar as arestas” das *Experiências* para enquadrá-la neste espaço, mas deixar permear um modo de olhar - meu olhar - que, afetado por escritas insurgentes, se propõe a identificar as *Experiências* também como ações, que revelam como parte de suas características, tentativas de combate à colonialidade.

Vale ressaltar que este é um trabalho que busca promover diálogos, por isso, se pretende poroso. Todavia, meu intuito não é exercer uma rigorosa desobediência epistemológica, conforme propuseram Quijano (1992) e Mignolo (2008), mas trazer para dialogar com as *Experiências*, como alguma prioridade, vozes que emergem do sul global e que vêm proporcionando uma percepção de mundo mais horizontalizada, pluralizada.

Isso porque, cada vez mais, percebo-me também imersa por esse sistema colonial. Descubro-me tomada pelas tramas emaranhadas que compõem a crise da vida moderna. É por isso que, se no começo desta pesquisa eu buscava somente observar as *Experiências* na contramão dos costumes da sociedade em seu tempo, agora eu entendo que esta investigação também é uma experiência na contramão, pois também se arrisca em fazer um trajeto de reflexões na contramão da colonialidade. Por esse motivo, optei por grafar a palavra “*Experiência(s)*” deste modo, pois diz respeito à obra do artista, mas também à minha experiência de escrita deste trabalho.

Durante esta pesquisa, também observarei, entre outras fontes, referências como *Surrealismo e novo mundo*, organizado por Robert Ponge (1999), e

Antropofagia: palimpsesto selvagem, de Beatriz Azevedo (2016). Essas, entre outras referências utilizadas, possibilitaram observar que se voltarmos para os acontecimentos artísticos do começo do século XX, não somente Flávio de Carvalho, mas as/os outras/os artistas vanguardistas já empreendiam críticas contundentes à ordem burguesa. O *Manifesto Antropofágico*, redigido por Oswald de Andrade (1928), traz muitas pistas nesse sentido, pois as provocações que o constituem confluem com as proposições da crítica delineada a partir da constatação da colonialidade enquanto matriz colonial de poder.

Verônica Fabrini (2020, p.20), na publicação no “Des-prefácio” do livro *Práticas decoloniais das artes da cena*, comenta: “tínhamos o modernismo como um ponto de partida para um salto decolonial. Mas esse precisava de muito mais.” Este “muito mais”, ao qual a pesquisadora refere-se, entendo que seria o pensar por uma esfera maior, pela esfera epistemológica, para que fosse além da detecção da nossa condição de sujeição e promovesse de modo mais abrangente a coparticipação de outros saberes, outros corpos, outras vozes, outras cosmovisões com efetividade nas diversas instâncias sociais e instituições. Porém, nas circunstâncias de outrora, pela vigência de uma percepção de mundo dominante e universalizante, outras possibilidades epistêmicas talvez fossem menos palpáveis.

Segundo Quijano (1992, p.17), desde a colonização, esteve em vigência um paradigma europeu de conhecimento racional o qual se impôs como universalizante, e que, mesmo depois da colonização, com os processos de independência, continuou concebendo a ideia de uma totalidade social. O que o autor nos adverte, sobre os problemas desta lógica universalizante, é que há nela uma estrutura sistêmico-funcional hierárquica. Nessa estrutura, a sociedade global funciona como um organismo¹⁸ humano, em que existe uma parte (o cérebro), a qual promove pensamentos, e a outra parte (os outros membros) que trabalha para quem promove pensamento, neste caso, são os continentes do sul global. Quijano (1992) ainda se mostra ciente de que essa percepção de totalidade já vem sendo questionada e negada na Europa pela corrente pós-moderna.

É certo que as expressões não estão sempre alocadas em seus lugares de origem, pois os trânsitos acontecem, mas o que deve haver é a ruptura de estruturas

¹⁸ Não posso deixar de relacionar a crítica que há na composição desta imagem que relaciona a modernidade a um corpo funcional com a crítica que consta nas ideias de um corpo sem órgãos concebidas por Antonin Artaud (1999).

hierarquizantes em que se estabelece quem legitima o pensamento, e de quem está sempre correndo atrás do que está sendo pensado. Neste sentido, Ponge (2004, p.57), ao mencionar a chegada do poeta surrealista Benjamin Péret ao Brasil e seus acenos aos antropófagos, faz uma provocação interessante: “Por que *precisaria* Péret ficar entre os antropófagos? Para que pudesse aprender e crescer com eles? Certamente, mas, sem dúvida, para que os antropófagos pudessem, igual e reciprocamente, conhecer melhor o surrealismo”. Contanto, a epistemologia decolonial, que emerge na atualidade por múltiplas vozes, busca requerer possibilidades autênticas de trocas e diversificação de saberes.

Diante do exposto, para a realização desta pesquisa, que é, prioritariamente, de caráter bibliográfico, utilizei tanto os livros publicados por Flávio de Carvalho, relativos às *Experiências*, quanto bibliografias sobre sua vida, obra e contexto. Das referências utilizadas, evidencio a extensa biografia, de aproximadamente 1000 páginas¹⁹, escrita por Toledo (1994), também a publicação de Osorio (2009). Porém, além da pesquisa bibliográfica, foram ainda realizadas consultas aos arquivos disponíveis no Acervo Flávio de Carvalho, que constam no CEDAE – Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), na Unicamp. Também contribuíram para a pesquisa visitas à Fazenda Capuava, em Valinhos -SP; às casas da Vila América, em São Paulo; à exposição *Flávio de Carvalho experimental*, no Sesc Pompeia, sob a curadoria de Kiki Mazzuchelli e Pollyana Quintella; e a montagem de *O bailado do deus morto*, dirigida por Marcelo Drummond, que pude assistir na temporada de janeiro de 2020, quando foi apresentada na sede do Teatro Oficina, em São Paulo. Esse material pesquisado sobre a vida e obra do artista foi posto em diálogo com o contexto do artista e com as insurgências críticas à colonialidade.

Este trabalho está estruturado em cinco capítulos. O primeiro capítulo “Sobre a experiência enquanto vivência, risco e performance” traz reflexões sobre a noção de “experiência” e, a partir de Victor Turner (2015), detecta a vivência e o risco e a performance como camadas complementares. Em reflexões sobre a performance, verifica que Flávio de Carvalho aderiu aos ideais antropófagos, tomando-os como prática de vida.

¹⁹ O livro é composto por 850 páginas numeradas, porém o conteúdo que diz respeito à reprodução de arquivos apresenta-se em páginas não numeradas.

No segundo capítulo, intitulado “*Experiência nº2: a intolerância como um desdobramento da colonialidade*”, a partir da investigação da escrita e das imagens produzidas por Flávio de Carvalho sobre o acontecimento da *Experiência nº2*, observo as reações de intolerância da recepção, refletidas no ato de quase linchamento do artista na década de 1930, como um sintoma da colonialidade.

Na sequência, “O *Teatro da Experiência* e a censura ao experimentalismo cênico”, o terceiro capítulo desta tese, destina-se à observação das iniciativas experimentais do artista com seu *Teatro da Experiência* e verifica um desdobramento da colonialidade na censura à montagem *O bailado do deus morto*. O capítulo ainda compreende alguns apontamentos sobre *A origem animal de deus*, ensaio publicado junto à peça em 1973, além da investigação de diversos aspectos que compõem as camadas dramatúrgicas de *O bailado do deus morto*.

O quarto capítulo, intitulado “*Experiência nº3: o New Look tropical e o questionamento dos padrões da vestimenta masculina na década de 1950*”, verifica que a colonialidade também tangencia aspectos da vestimenta. Neste capítulo, ainda trago reflexões sobre a rua, cenário escolhido para as *Experiências* do artista, e que é potencialmente decolonial.

Encerro com o capítulo “*Experiência de um fim não havido*”, estabelecendo algumas relações entre as três experiências e finalizando com as considerações finais sobre o processo desta pesquisa. Ainda permeiam a estrutura deste texto cinco cartas destinadas ao artista, como proposta de uma tentativa de experiência criativa por meio da escrita.

Caro Comedor de emoções²⁰:

Estamos em janeiro de 2022, é de manhã e o sol, que atravessa o vão da janela entreaberta do quarto de onde escrevo, queima uma fração do meu braço. Gosto de sentir este calor da energia solar em minha pele. Hoje quero experimentar debruçar-me em uma escrita em liberdade. Arrisco-me em um exercício de dilatação dos meus sentidos para narrar algo sobre o meu cotidiano ordinário. Estou sozinha e, no silêncio, meus ouvidos, depois de algum custo, reconheceram um gotejo de água que cai sobre o tapete antiderrapante do chuveiro no banheiro. O som da água forma um compasso rítmico, que parece um estalar de dedos. Também ao longe escuto os carros passando na rua. Pilhas de livro estão ao meu entorno, sobre a mesa, ao lado do computador. Volto-me para a observação do meu entorno: o cheiro da última gota de café que ficou na xícara azul celeste mistura-se com o cheiro da poeira de alguns livros velhos e me causa um pequeno embrulho no estômago: cheiro de pesquisa.

Entre tentativas de mais um começo, paira em mim a lembrança de um sonho. Eu caminhava pela barragem do Lago Igapó, em Londrina, mas o conflito era que eu estava como os olhos fechados e não conseguia abri-los de modo algum. Andava solitária, angustiada, sentia medo, pois precisava chegar em algum lugar com certa urgência, mas também não sabia ao certo qual era o destino. Eu forçava repetidamente minhas pálpebras e nada...Quando, enfim, consegui abrir meus olhos, saltei da cama. Que alívio! Eu estava tentado despertar... Volto me para meus pensamentos, tento um começo, uma **EX**

P
E
R
I
Ê N
C
I A

²⁰ Toledo (1994) conferiu-lhe este nome, que foi também título da biografia do artista.

1 SOBRE A EXPERIÊNCIA ENQUANTO VIVÊNCIA, RISCO E PERFORMANCE

Uma vez que o recorte desta tese tem como premissa os trabalhos que Flávio de Carvalho nomeou com a palavra “experiência”, surgem inquietações em torno desse termo. Em primeira instância, a noção de “experiência” parece oferecer uma variedade de sentidos, com isso, surge a indagação: qual seria o sentido que o artista pretendia conferir ao termo? Antecipadamente é necessário perceber que Flávio de Carvalho o utilizou em diferentes ações e momentos. Em *Experiência nº2*, o uso da palavra parece declarar que seu objetivo era promover “um teste” com a multidão de fiéis a partir de teorias sobre a psicologia das massas (Carvalho, 2001). Para o *Teatro da Experiência*, o termo parece dar margem à criação, ao experimentalismo, o que também implica em testar novas possibilidades cênicas (Carvalho, 1973). Em *Experiência nº3*, parece contemplar o propósito de invenção de um novo traje masculino, além de, mais uma vez, promover um teste com a multidão, ao confrontar as masculinidades, passeando com sua invenção pelas ruas do centro de São Paulo na década de 1950 (Carvalho, 2010).

Antes de recorrer a algumas teorizações sobre a noção de “experiência”, proponho prévias reflexões a partir desta palavra-chave. Reflito: uma viagem, um parto, um encontro, uma aula, uma refeição, um passeio, uma peça de teatro, um mergulho, um rito, uma festa, um teste, a escrita desta tese, tudo isso passa pela minha mente como possibilidades de experiências. Quando escrevemos sobre nós mesmas, seja uma autobiografia, seja um currículo, o que fazemos é narrar ou relatar sobre nossas experiências, tudo o que já vivenciamos. Quando converso com o meu avô paterno, Braz de Souza, hoje com 101 anos, que nasceu e passou toda a sua vida no mesmo sítio no interior paulista, o que se sobressai em suas histórias sobre o passado é o que costumeiramente chamamos de saber da experiência, ou seja, um saber peculiar a ele e ao seu extenso tempo de vida.

Quando penso em meu avô também me lembro do “camponês sedentário” mencionado por Walter Benjamin²¹ (1987, p.198) no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Sem nunca ter saído do lugar onde habita, o narrador sedentário é aquele que conhece suas tradições e as transmite pela oralidade. Ele se distingue do narrador “nômade”, que Benjamin nomeia como

²¹ Walter Benjamin (1892-1940) foi ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo alemão. Associado à Escola de Frankfurt.

“marinheiro comerciante”, a exemplo do viajante que traz em suas bagagens muitas histórias, fruto de suas experiências pelo mundo. Benjamin (1987, p. 198) nos lembra que a experiência é a fonte a que recorrem todos os narradores tradicionais.

Também em *Experiência e pobreza*, Benjamin (1987, p. 114-115) faz uma série de constatações acompanhadas de questionamentos acerca da pobreza que se estabelece em torno da impossibilidade de se ter experiências no âmbito da vida moderna. Se, por um lado, verifica que era a transmissão de experiência que conferia autoridade aos ancestrais, por meio da parábola do pai que no leito de morte revela aos filhos o tesouro enterrado nos vinhedos e que, só após a colheita, os filhos entenderam que o tesouro ao qual se referia era o fruto do trabalho; por outro lado, observa o quanto os combatentes da Primeira Guerra Mundial, os quais vivenciaram no campo de batalha uma experiência extraordinária (apesar de terrível e repudiável), e que, por isso, teriam muito a contar, retornaram silenciosos do campo de batalha. Ou seja, “mais pobres em experiências comunicáveis.”

É interessante perceber que, já na década de 1930, quando Flávio de Carvalho, aqui no Brasil, insurgia com toda inventividade em duas das suas três *Experiências*, o pensador alemão percebia uma crise na arte de narrar experiências. Benjamin aponta que no mundo capitalista moderno ocorre um enfraquecimento da experiência coletiva (*erfahrung*) decorrente das tradições, que sofre uma diluição de seus sentidos, e, por isso, passa a ser substituída pela experiência vivida (*erlebnis*), decorrente deste novo cenário da vida moderna que tem como personagem principal o indivíduo solitário (Gagnebin, 1987, p.9).

Na atualidade, em que se tem cada vez mais a virtualidade ao invés das experiências, o estado de “crise da experiência” parece se impor de modo avassalador, atenuando a fragilidade das relações e da fruição da vida. Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, o ambientalista e filósofo indígena Ailton Krenak (2019, p. 13) parte da cosmopercepção de sua etnia para refletir sobre a experiência enquanto possibilidade de dar sentido para a vida. Ele diz:

nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhadas pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida.

Estamos envoltas/os por um sistema que, regido pela premissa do lucro e do resultado, cada vez mais nos rouba as possibilidades de experiências genuínas e tende a nos transformar naquilo que Krenak nomeia como “humanidade zumbi”. Cientes do quanto a experiência tem sido cara para nós, o mercado publicitário e estrategistas de *marketing* propõem a “experiência” como tática para indução do consumo.²² O site *Airbnb*²³, por exemplo, anuncia “experiências” ao invés de hospedagens. Influenciadoras/res digitais ganham *likes* e monetizam seus canais por meio de milhares de compartilhamentos de experiências que envolvem o uso de produtos e a venda de serviços. Os pontos de venda investem em estratégias que estimulam a sensorialidade por meio de aromas agradáveis, sonorização, iluminação, cores etc. Tudo para gerar a sensação de bem-estar e motivar o consumo. Este mesmo sistema que nos rouba as possibilidades de experiências genuínas – como, por exemplo, plantar, colher e preparar o próprio alimento; ou ainda acompanhar os processos vitais de nascimento, crescimento e envelhecimento de quem amamos, nos vende experiências como produto, na promessa de alguma garantia de restituição de um tempo que foi roubado por este mesmo sistema.

Constatada essa crise, o que se pode depreender do termo “experiência”? O antropólogo escocês Victor Turner²⁴ (1920-1983) se debruçou sobre o entendimento do vocábulo “experiência” em seus estudos, que abrangem desde as performances culturais tradicionais até as experimentações teatrais contemporâneas, traçou possibilidades de compreensão que passam por diferentes etimologias. Suas explicações parecem moldar a ideia de “experiência” em diferentes níveis que vão sendo complexificados conforme o contexto. Na publicação *Do Ritual ao Teatro*, Turner (2015, p. 14-15) explica que, em alemão, o termo significa *erlebnis*, e é entendido como “aquilo que foi vivenciado”. Sendo assim, tudo o que passa pelos nossos sentidos, pode ser entendido como experiência. Porém, será que bastaria o fato de passar pelos sentidos para que consideremos algo como uma “experiência”?

²² O conceito de *marketing* de experiências (Larocca *et al.* 2020, p.782), incorporado como estratégia desde 1980, centra-se em criar experiências agradáveis para consumidores não só no instante da compra, mas também no momento do consumo e do pós-consumo, recorrendo ao apelo emocional e proporcionando a interação do cliente.

²³ O site é uma comunidade baseada em compartilhamento de hospedagem que surgiu em 2008. Disponível em: <https://www.airbnb.com.br> Acesso em: 22 de out. de 2022.

²⁴ A escolha por trazer Victor Turner (2015) para dialogar neste trabalho parece pertinente, uma vez que Richard Schechner (2006), Diana Taylor (2013) e Zeca Ligiero (2011) partem dele para traçar as noções sobre “performance”.

Turner (2015, p.16) ressalta que a cognição é um aspecto importante para se pensar uma estrutura de experiência, pois o pensamento intensifica a vivência. Assim como entende, também, que “a experiência é carregada de emoção e da volição, fontes, respectivamente, de juízos de valor e de preceitos”.

Turner (2015, p.21-22) ainda considera a etimologia da palavra derivada do indo-europeu *per*, que tem o significado literal de “tentar, aventurar-se, arriscar-se”. Surgido do grego *peira*, experiência, que é também fonte da palavra “empírico”. Neste caso, é possível constatar que “experiência” e “perigo” vêm da mesma raiz. A derivação grega, *perao*, “passar por”, também chama a atenção de Turner pelo modo como evoca a ideia de ritos de passagem. Compreende, por fim, que a junção dos vários sentidos gera um sistema semântico em camadas em torno da palavra “experiência”, a qual pode ser entendida de modo variado: “como uma viagem, um teste (do eu, das suposições sobre os outros), uma passagem ritual, uma exposição ao perigo ou ao risco, uma fonte de medo.”.

Nos sentidos apresentados por Turner (2015, p.15), seu foco é também estabelecer a relação do vocábulo “experiência” com as performances culturais. Para ele, todas as performances culturais, incluindo os rituais, as cerimônias, o carnaval, o teatro e a poesia, são em si mesmas uma análise e uma explicação sobre a vida. Compreende que um dramaturgo ou um poeta, por exemplo, imerso em determinada percepção sociocultural extrai “significado” daquilo que de algum modo foi vivenciado. Ao compartilhar algo de si ou de sua percepção de mundo por meio de uma obra, o/a performer proporciona ao/à receptor/a uma possibilidade de acesso indireto a uma vivência. Nesta busca pela aproximação dos conceitos, explica que a “etimologia de ‘performance’ pode nos dar uma pista útil, pois o termo nada tem a ver com forma. É derivado do francês arcaico *parfournir*, ‘completar’ ou ‘fazer completamente’. Uma performance, portanto, é, para ele, o apropriado *finale* de uma experiência (Turner, 2015, p.16).

Deste modo, a partir das proposições de Victor Turner, o termo “experiência” pode ser compreendido enquanto “vivência”, “risco” e “performance”. Cada uma dessas acepções são camadas que se complementam e resultam no âmbito maior da performance. Tais camadas são aparentemente detectáveis nas *Experiências* de Flávio de Carvalho. Conforme será observado nos capítulos seguintes, suas ações são vivências ao ponto em que nem sempre estão comprometidas com um “pacto” ficcional, assim como também o risco é latente no confronto aos preceitos

morais da sociedade de seu tempo.

É necessário, no entanto, considerar que a “performance” é um termo amplo, aberto, de difícil definição. Diana Taylor²⁵ (2023, p.91) salienta que, nos últimos trinta anos, tem ocorrido uma proliferação do uso desse termo, o qual oferece milhões de resultados quando pesquisados nos sites de busca da internet. Em muitos casos, a palavra é utilizada como sinônimo de capacidade, realização, execução, produtividade. Nessas acepções, se insinua que pessoas ou coisas devem se comportar ou cumprir uma tarefa de acordo expectativas de seu potencial. Na atribuição desses sentidos, percebo que o termo parece estar a serviço do sistema capitalista em seus atributos de produtividade, consumo e competitividade. Taylor (2023, p.91) exemplifica: “óculos de sol, tênis, computadores, carros, drones e sistemas militares se vangloriam de suas qualidades de performance. Gerentes de negócios são, segundo anúncio, ‘os maiores especialistas em Performance Humana’.”

Mesmo quando a noção de “performance” condiz ao campo das artes, possui grande abrangência, intersecções de diversas áreas (teatro, linguística, antropologia, sociologia, comunicação, artes visuais)²⁶, possíveis contradições, e não se fecha em conceitos definitivos. É nesse sentido que Taylor (2023, p. 180) defende que os estudos da performance são pós-disciplinares e “é (para sempre) um ‘campo emergente’”. Ressalta: “se a norma da performance é quebrar normas, a norma dos estudos da performance é romper as fronteiras disciplinares.”²⁷.

Neste campo aberto, parece, mesmo assim, possível desenhar dois caminhos: dos estudos culturais e da arte da performance. Sem o propósito de propor uma visão dicotômica do termo, é imprescindível salientar que esses caminhos não devem ser opostos, mas paralelos e com pontos de convergências.

Em confluência com esse entendimento, a teatróloga canadense Josette Féral (2008, p.199) aponta duas obras que foram fomentadoras dos debates sobre a performance no decorrer dos anos 1980. O livro *The end of humanism*, de 1982, do diretor do *The performance group*, Richard Schechner (2006), e que parte dos estudos culturais, por meio de pesquisas relacionadas ao campo da antropologia e da

²⁵ Diana Taylor é professora do Departamento de Estudos da Performance e do Departamento de Espanhol da Universidade de Nova York e diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política, seus estudos reverberam proposições de Victor Turner sobre performance (Taylor, 2013).

²⁶ Trago aqui as áreas mencionadas por Taylor (2023, p. 18).

²⁷ Destaco que minhas abordagens perpassam autores/as que são recorrentes nas pesquisas em artes cênicas.

sociologia. E o livro *After de Great Divide*, publicado em 1986, de autoria do professor alemão Andreas Huyssen, e que, “herdada da vanguarda e da arte da performance”, compreende a performance no sentido puramente artístico e não antropológico.

Em consonância com esse segundo eixo, Taylor (2023, p. 59) explica que “historicamente o termo ‘arte da performance’ tem sido usado para se referir a uma forma de arte específica que emerge nas décadas de 1960 e 1970.”. Mesmo salientando que os antecedentes da performance estão nas práticas dos futuristas, dadaístas e surrealistas, defende que “o movimento dos anos 1960 e 1970 surge como uma demanda generalizada pela centralidade do corpo vivo em uma ampla gama de práticas de arte.”.

A crítica e historiadora da arte RoseLee Goldberg (2006, p. 7-8) vê a performance como um catalisador na história da arte do século XX. Como uma “vanguarda da vanguarda” - tal como ela nomeia, aponta que artistas futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas utilizaram a performance como forma de expressão para solucionar questões difíceis. Afirma ainda que “os manifestos da performance, desde os futuristas até nossos dias, têm sido a expressão de dissidentes que tentaram encontrar outros meios de avaliar experiência artística no cotidiano.”.

O crítico e pesquisador argentino Jorge Glusberg (2005, p. 11) entendeu a arte da performance como um gênero, e considerou as expressões que o antecederam como “pré-história” da performance. Com isso, também identificou a performance em diversos outros contextos, citando, por exemplo, a antiguidade, as formas expressivas japonesas do Nô e do Kabuki, nos rituais étnicos, nos mistérios medievais, nos espetáculos realizados por Leonardo da Vinci no século XV.

Pela perspectiva do teatro, o performer e pesquisador brasileiro Renato Cohen (2004, p. 28) salienta a dificuldade de rotular ou definir a arte da performance em seu caráter anárquico, mas entende que ela é “antes de tudo uma expressão cênica”, pois, mesmo em seu caráter interdisciplinar e híbrido, agrega as principais características dessa linguagem.

Por outro lado, pelo viés dos estudos culturais, a performance é inclusiva e nela cabem todas as formas teatrais, rituais, de divertimento e toda manifestação do cotidiano. Ferál (2008, p. 199) ressalta que pelos estudos culturais a performance traça o desejo de “reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa”.

Por isso, agenciada a partir de uma perspectiva antropológica, a performance pode ser entendida como um grande guarda-chuva, que abriga todas as expressões sem distinção de categorias ou dissociabilidade entre arte e vida. Sobre isso, Turner (2015, p. 23) nos diz:

As etnografias, as literaturas, os rituais e as tradições teatrais do mundo hoje encontram-se, através da performance, abertos para nós como a base de uma nova síntese transcultural comunicativa. Pela primeira vez podemos estar caminhando em direção a um compartilhamento de experiências culturais, as múltiplas 'formas de mente objetivada', restauradas pela performance em sua configuração original e afetuosa. Pode ser um humilde passo para a humanidade em direção oposta à destruição que certamente aguarda nossa espécie se continuarmos a cultivar a incompreensão deliberada e mútua em prol do poder e do lucro.

No fragmento acima, deflagra-se em Turner um pensamento em favor da diversidade cultural, pois as expressões humanas na medida em que foram sendo classificadas e reconhecidas como arte, por uma perspectiva hegemônica ocidental, atreladas à lógica deste sistema pautado no poder e no lucro, foram também tornando-se excludentes e separadas/isoladas da vida. Ao estabelecer juízos de valor, romperam-se as possibilidades dialógicas com o diferente. O diferente foi, historicamente, por muitas vezes resguardado a um patamar inferior quando não excluído totalmente, basta percebermos as designações. O que não coube ao modelo estabelecido, por mais que tenha exercido fascínio, gerado estudos e interesse pela preservação por parte de etnógrafos e artistas, foi nomeado como “folclore”, “arte popular”, “manifestação”, “primitivo”. Estratégicas, aparentemente, de diminuição que se operam pela linguagem e pelo percurso civilizatório. Constatação que Antonin Artaud²⁸ já renunciara em seus escritos nas primeiras décadas do século XX.

Renan Pavini (2021, p.47), em *As máscaras de Artaud*, no primeiro capítulo nomeado “Teatro de Heliogábalo”, ao dialogar com a escrita do “indefinível poeta”, pautado em Nietzsche, destaca que a cultura europeia se instituiu na divisão entre dois polos que não se relacionam: “de um lado, o que tem valor (ou o que é interno) e, do outro, o destituído de todo o valor (ou o que lhe é externo); em outras palavras, fixou-se a oposição entre o civilizado e o bárbaro.”. Na percepção de Pavini (2021, p.52), quando a história se tornou ciência e afastou-se do plano da vida, “o Ocidente

²⁸ Antonin Artaud (1896-1948) foi poeta, ator, autor, roteirista e dramaturgo francês.

se constituiu na recusa do outro, embora se apropriando, camufladamente, desse outro para existir.”. Isso porque sua constituição como Ocidente se dá na relação com os povos estrangeiros.

Entendo que parece cada vez mais necessário, então, operar em uma ordem reversa, para perceber que a própria vida contém expressão, teatralidade, performatividade. É neste sentido que, conforme Pavini (2021), as categorizações que vão surgindo, por meio das teorizações no campo científico, vão tornando-se segregativas, carregadas de julgamento e, por isso, distanciam-se do plano vital.

Leda Maria Martins²⁹ (2021, p. 39), ao trazer suas reflexões sobre as artes negras e indígenas a partir do conceito de tempo espiralar, também compreende que o termo performance é inclusivo, que abriga uma ampla gama de ações e de eventos os quais requerem a presença viva do sujeito para sua realização ou fruição e que transmite saber social, memória e sentido de identidade por meio de ações reiteradas. A partir de Richard Schechner (2006), ela entende que performances são comportamentos acentuados, emoldurados, separados de um simples viver, por isso o uso do termo “performance” é inclusivo e torna-se um elo para a diversidade das expressões.

Para Richard Schechner (2006, p.31), toda e qualquer atividade da vida humana pode ser estudada enquanto performance. Ele explica que as performances acontecem enquanto ação, interação e relação. Exemplifica que uma pintura acontece em seu objeto físico, assim como um livro acontece nas palavras. Por isso, uma pintura ou um romance podem ser performativos se analisados enquanto performances.

A performance não está “em” nada, mas “entre”. Deixe-me explicar. Um ator da vida cotidiana, em um ritual, em uma ação, ou em uma arte performática faz/mostra algo – executa uma ação. Por exemplo, uma mãe leva uma colher até sua própria boca, e então para a boca do bebê para mostrar à criança como ingerir cereais. A performance é a ação de levantar a colher, levando-a até a boca da mãe, e então à boca do bebê. O bebê, em princípio, é espectador da performance de sua mãe. Em algum momento, interage como co-adjuvante da performance, quando recolhe a colher e tenta repetir a mesma ação – normalmente em princípio errando a boca e sujando com comida os

²⁹ Leda Maria Martins é poetisa, ensaísta, acadêmica e dramaturga brasileira. É professora na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Em sua mais recente publicação, *Performance do Tempo-espiralar: poéticas do corpo-tela*, nos conduz a uma outra percepção do tempo para pensar as expressões afro-brasileiras e indígenas. (Martins, 2021)

lábios e a bochecha. O pai filma em vídeo todo o show. Depois, talvez muitos anos mais tarde, o bebê vira uma mulher crescida mostrando a própria filha um vídeo caseiro do dia em que ela começou a aprender a manejar uma colher. Assistir a este vídeo é mais uma performance existindo na complexa relação entre o evento original, o vídeo do evento, a memória de pais agora velhos ou talvez mortos, e o presente momento de deleite enquanto a mãe aponta para a tela e diz ao seu novo bebê, 'Esta é a mamãe quando tinha sua idade!' A primeira performance 'acontece' no entre a ação de mostrar ao bebê como usar uma colher e a reação do bebê a esta ação. A segunda performance acontece entre a filmagem da primeira atuação e a recepção desta primeira performance, tanto pela bebê-agora-mamãe e seu próprio filho (e qualquer mais outra pessoa assistindo esta filmagem). O que é válido para esta performance de filmagem caseira, é válido para todas as performances. Tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto 'enquanto' performance – uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações (Schechner, 2006, p. 31).

Por meio da explicação de Schechner de que performances existem enquanto ações, interações e relações, parece possível depreender que a performance está bem próxima da experiência, pelo menos do sentido de que se pode observar nas proposições de Flávio de Carvalho. Em 1991, William Pope.L³⁰ realizou a performance *Rastejando na Tompkins Square* em que, vestido com paletó e gravata pretos e camisa branca, arrastou-se pelas ruas levando um vasinho com pequenas flores amarelas. Sua ação provocou reações em quem passava pelo parque, assim como a *Experiência nº2* de Flávio de Carvalho também provocou reações de fiéis em 1930. É, desse modo, que Eleonora Fabião³¹ (2013, p.2) entende a performance como corpo-em-experiência e explica que “em geral, performers não pretendem comunicar um conteúdo determinado a ser decodificado pelo público, mas promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados.”.

Nesta perspectiva, artistas como Flávio de Carvalho, William Pope.L e Eleonora Fabião, quando performam nas ruas das grandes cidades, surgem como propositores de diálogos com ambientes cosmopolitas, decorrentes da vida moderna. Diálogos que têm o intuito, entre outros objetivos, de romper com um critério funcional,

³⁰ William Pope.L (1955 -) é performer norte-americano.

³¹ Eleonora Fabião é performer, pesquisadora e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

próprio da percepção de mundo dita “civilizatória” que se impõe como imperativa no Ocidente, para gerar questionamentos, ruídos, reflexões, atravessamentos.

Por meio das/os diversas/os pesquisadoras/es que aqui foram mencionadas/os, compreende-se que as “performances”, sejam elas compreendidas pela via das performances culturais ou pela via da arte da performance, são “experiências” e buscam, seja em maior ou menor grau, romper fronteiras entre arte e vida. Ao serem emolduradas por seus agentes propositores/as, essas ações geram interações, relações e entendo também que geram reverberações, como questionamentos e críticas aos padrões do ser e estar no mundo estabelecidos pelos processos civilizatórios e apreendidos pela colonialidade. Nesse sentido, Alex Schlenker (2019, p.29) compreende que

é necessário voltar a entender que a experiência de vida é traduzida em formas estéticas. Não aquele estético entendido como belo, mas sim como o que interpela os sentidos, a *aisthesis*. Descolonizar a dimensão da arte implica descolonizar o olhar, o ouvir, a corporalidade, a pele. Descolonizar a arte implica abandonar a ideia de que a arte é mensurável, classificável, hierarquizável... Isto é, interpelar a lógica da arte ocidental na qual uma obra de arte teria mais valor de troca do que valor de uso.

Pela perspectiva da crítica de arte, Schlenker (2019) entende que descolonizar a arte é um processo que se faz a partir da detecção do modo como a arte foi, ao longo do tempo, se tornando restritiva ao impor metodologias, modelos, espaços e categorias para a expressão, afastando-se da práxis vital. Ao pensar em possibilidades inclusivas para a arte, Schlenker (2019, p. 34) considera que:

criar a partir da pergunta por uma decolonialidade implica propor uma relação com o entorno, o espaço, o território de um modo-outro. O artista que pensa e sente, estando preocupado com a colonialidade (do poder, do ser, do saber, da natureza etc.), deve entender que, ao contrário da ideia de uma arte de validade universal no espaço e no tempo, a sua é uma criação inscrita na especificidade de um tempo/lugar finito, um gesto provisional, em construção, que aporta a partir de suas possibilidades de imaginar um mundo melhor para todos. Sem dúvida repensar a arte a partir da decolonialidade implica convocar todas as práticas que a modernidade excluiu do campo artístico.

Pensar a arte como uma “experiência” que seja indissociável da vida e que expresse os desejos e diferenças nos modos de ser e estar no mundo ao invés de pensá-la como “produto” à mercê dos interesses de consumo. E, nesse sentido, que

propostas do âmbito da decolonialidade insurgem como forma de resistência ao projeto da modernidade. Uma vez que a modernidade, enquanto uma nova ordem, a qual emergiu com ênfase na racionalidade e no surgimento do capitalismo, estabeleceu uma visão de mundo em que seu projeto cultural hegemônico parece ter construído um entendimento da arte como categoria dissociável da vida e não como parte intrínseca à vida.

O filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas (2000, p.4), a partir de Max Weber, explica que com o desenvolvimento das sociedades modernas, à medida em que houve a dissolução das formas de vida tradicionais, criou-se uma cultura profana e o cotidiano foi tomado pela racionalização cultural e social, isso decorreu em um processo de autonomização de diversos segmentos da vida em sociedade. Ele explica que:

as ciências empíricas modernas, as artes tornadas autônomas e as teorias morais e jurídicas fundamentadas em princípios formaram esferas culturais de valor que possibilitam processos de aprendizado de problemas teóricos, estéticos ou práticos-morais, segundo suas respectivas legalidades internas.

Este processo de autonomização da arte, se por um lado garantiu suas próprias legalidades e teorizações, conforme explica o filósofo, por outro lado provocou o distanciamento entre a arte e a vida, gerando novos sentidos para o fazer artístico, que passou a ser produtificado. Desde então, tentativas de uma relação mais explícita vêm sendo constituídas ao longo do tempo e o momento em que emergiram as vanguardas artísticas, no início do século XX, parece ter sido o ponto culminante para a consolidação deste reencontro.

Peter Bürger (2017, p. 56) verifica que, com as vanguardas artísticas, os movimentos começaram de modo mais incisivo a constituir uma percepção de autocrítica da arte na sociedade burguesa. Ele nos lembra, por exemplo, que o dadaísmo não criticava as tendências artísticas precedentes, mas a “instituição arte”³², tal como se formou na sociedade burguesa, quando passou a funcionar, pelo princípio da autonomia, distinguindo-se da prática da vida.

³² A “instituição arte” é entendida por Bürger (1993, p.51) compreendendo tanto o aparelho de produção e distribuição da arte quanto as ideias dominantes em arte, em uma época dada, e que determinam essencialmente a recepção das obras.

1.1 O ANTROPÓFAGO IDEAL E A EXPERIÊNCIA COMO UMA PRÁTICA DE VIDA NA CONTRAMÃO DA COLONIALIDADE

Quando, a partir da década de 1930, Flávio de Carvalho passou a usar a palavra “experiência” para nomear suas ações, entendo que ele propunha um sentido muito mais amplo do que simplesmente promover testes. Ao tomar conhecimento de sua vida e obra, parece que a escolha do termo era uma forma de deslocamento dos seus ideais para a práxis vital tal como vinha se elaborando por meio das vanguardas. Osorio (2009, p.11) comenta:

De passagem, é bom frisar que a intersecção entre arte e vida será marca constante na obra de Flávio de Carvalho. Por mais delicada e superficial que seja está afirmação – ela corre sempre o risco de não significar absolutamente nada –, a impressão que se tem é que o artista fez de sua vida e obra um único e mesmo experimento. No seu caso, creio que a honestidade, a coerência e o pioneirismo que o cercaram tornaram a intersecção arte-vida extremamente significativa, progressista mesmo, vinculando-o a uma experiência típica das vanguardas históricas com o ideário de uma obra de arte total.

Não por acaso Oswald Andrade o nomeou como antropófago ideal (Toledo, 1994, p. 92). Denota-se que Flávio de Carvalho era um devorador dos ideais artísticos do seu tempo. Porém, buscava não se fechar em determinadas acepções e, por diversas vezes, esquivou-se de afirmar suas participações efetivas em movimentos. Em entrevista documentada em vídeo no curta-metragem *Flávio de Carvalho*, de Alfredo Sternheim (1968), ele próprio afirmou: “acato, mas não me deixo influenciar por nenhum ‘ismo’”. Essa afirmação parece revelar pistas de um comportamento descolonizador em Flávio de Carvalho.

Entretanto, mesmo fugindo das categorizações, na biografia escrita por Toledo (1994) é notável o quanto o artista buscou relacionar-se durante toda a sua vida com intelectuais e artistas de todo o mundo, o que certamente deve ter reverberado em suas percepções sobre arte e cultura. Exímio arquiteto de sua própria história, ao longo da vida, Flávio de Carvalho constituiu uma extensa e diversificada rede de contatos. Parecia possuir um obcecado desejo de estar sempre criando oportunidades de diálogos com pessoas que lhe interessavam.

São inúmeros os relatos sobre encontros com personalidades intelectuais e artísticas mundiais das mais diversas áreas como do cinema, do teatro, do balé, das artes plásticas, da poesia, da literatura, da sociologia que vinham ao Brasil. Muitos

desses encontros ocorreram na Fazenda Capuava³³, tais como com o pintor e tapeceiro Jean Lurçat, o sociólogo Roger Caillois, o regente e compositor Aran Khatchaturian, o antropólogo Paul Rivet, o escultor Henry Moore, os poetas Giuseppe Ungaretti e Nicolas Guillen, o médico-escritor Gregório Marañon e ainda os amigos Túlio Ascarelli, Joseph Kliass, Lasar Segall, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Vinícius de Moraes e os cineastas Alberto Cavalcanti e Victor Lima Barreto (Toledo, 1994).

Atento aos acontecimentos vanguardistas, deixava-se permear pelos debates artísticos-filosóficos de seu tempo. De modo mais específico, uma pista dessa influência foi o interesse que Flávio de Carvalho despertou, logo no começo da década, para o surrealismo e para a antropofagia. Toledo (1994, p.71 e 285) menciona que esse interesse surgiu por meio de animadas reuniões que promovia em seu escritório junto ao casal Benjamin Péret (1899- 1959), poeta surrealista francês, e Elsie Houston (1902-1943), cantora lírica brasileira. Recém-casado, o poeta surrealista viveu três anos no Brasil, de 1929 e 1931.³⁴ De acordo com Toledo (1994, p. 71), o contato com Benjamin Péret parece ter promovido grande influência ao artista:

fora pelas mãos de Péret que o artista se interessara vivamente pelo Surrealismo e aderira ao movimento antropofágico de que só participaria dos anos trinta em diante, demonstrando essa adesão, não em sua pintura, agora criada com alguma regularidade – mas na sua conduta pessoal que se adaptava aos poucos à “Antropofagia”, a que chamava de Surrealismo Tropical, inventado por Oswald e Bopp...

Do trecho destacado acima, vale pontuar a relação entre a antropofagia e o surrealismo que Toledo (1994) estabeleceu para contextualizar o período. Se o surrealismo tivera iniciado suas teorizações a partir do *Manifesto do Surrealismo*,

³³ Considerada um marco na arquitetura modernista, a casa Fazenda Capuava, em Valinhos, no interior de São Paulo, foi edificada no ano de 1938 (Osorio, 2009, p.29). No ano seguinte, Flávio de Carvalho se instalou de forma definitiva na propriedade e, a partir de então, sua vida passou a ser alternada em temporadas de recolhimento na sede campestre e eventos na capital paulista. Segundo Toledo (1994, p.344), quando se mudou para lá, ele buscava uma “vida mais calma e plena de interiorização filosófica.” Porém, ao longo dos anos, a Fazenda Capuava, para além de ser um reduto, tornou-se um dos principais cenários para a inventividade, fruição e muitos encontros com intelectuais, artistas, pesquisadoras/res de diversas áreas, de todas as partes do mundo que vinham ao Brasil e que ele fazia questão de receber.

³⁴ Péret viajou por muitos lugares e esteve três vezes na América, onde passou ao todo dez anos de sua existência. Além do período mencionado acima, esteve por seis anos no México, de 1941 a 1947, e retornou ao Brasil, em 1955, onde permaneceu por mais um ano (Courtot, 1999, p.147).

publicado em 1924, em Paris, por André Breton (Courtot, 1999, p.42)³⁵, a antropofagia, enquanto movimento estético, instituiu-se um pouco depois. De acordo com Beatriz Azevedo (2016, p.44), o movimento teve como base fundadora a trinca formada por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp e foi iniciado com a publicação do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em 1928.³⁶ O movimento estendeu-se até 1929, e teve duas etapas. A crítica nomeou como “primeira dentição” a fase de circulação da *Revista*, em formato tabloide, no período de maio de 1928 a fevereiro de 1929, e de “segunda dentição”, as publicações feitas no *Diário de S. Paulo*, no período de 17 de março a 1º de agosto de 1929.

Das aproximações entre o surrealismo e a antropofagia já pontuadas pela crítica, tal como se pode depreender, respectivamente, em Ponge (1999) e em Azevedo (2016), o caráter filosófico extensivo à prática de vida e a incessante busca por expressões de outras culturas, são, por exemplo, dois importantes aspectos que se sobressaem dessa relação. Facioli considera que:

a proposta social, cultural e artística do movimento antropófago se aproximou extraordinariamente do surrealismo. Formulou uma utopia libertadora para o ser humano brasileiro e ocidental, propondo a ‘instauração’ de um matriarcado como regime civilizatório e governativo, exaltando as forças inconscientes reveladas por Freud e as energias das culturas primitivas e populares (Facioli, 1999, p. 304).

Não é o objetivo, aqui, traçar um mapa de comparações entre o surrealismo e antropofagia, mas, sim, observar o quanto Flávio de Carvalho, naquele mesmo momento em que criava duas de suas três *Experiências*, deixara-se permear pelo contexto artístico de seu tempo e assimilou com grande astúcia o que estava sendo elaborado não somente enquanto expressão artística, mas, principalmente, no plano das ideias desses movimentos. Toledo (1994) afirma que foi pela conduta pessoal a adesão de Flávio de Carvalho à antropofagia.

³⁵Embora o nascimento oficial seja em 1924 com o Manifesto, anteriormente, já havia pensamentos e práticas surrealistas. Segundo Courtot (1999, p. 41), por exemplo, é entendido que o surrealismo nascera em 1919, ano em que André Breton e Philippe Soupault publicaram *Os campos magnéticos*, primeira coletânea de textos automáticos.

³⁶ Sobre a fundação do movimento antropófago, Beatriz Azevedo (2016, p. 41-44) menciona dois episódios. Um deles, lembrado por Tarsila do Amaral em uma entrevista em 1969, em que antes de degustar uma rã em um restaurante, Oswald debochadamente discursou comparando-a ao humano e Tarsila interveio dizendo “deglutindo rãs, somos uns...quase antropófagos”; o outro episódio diz respeito ao momento de criação do quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, em que reunidos pensando em um título para a obra tiveram a ideia de criar um movimento em torno do quadro.

Em consonância, Facioli (1999, p. 306) explica que o surrealismo “nunca se pôs como vanguarda artística, mas como *práxis vital*”. Também a antropofagia, para além do movimento estético que terminou em 1929, mas continuou reverberando como filosofia e foi considerada pelo poeta Augusto de Campos, no artigo “Revista revistas: os antropófagos”, publicado em 1976, na *Revista de Antropofagia*, como sendo a “única filosofia original brasileira”.³⁷ Convém notar que o citado autor, na mesma publicação, defende a autonomia do movimento antropofágico, que apesar das influências e de algumas características semelhantes às vanguardas europeias, como, por exemplo, o *Manifeste Cannibal Dada*, de Francis Picabia, de 1920, se constitui por características bastante singulares.

Nessas aproximações, soma-se à tomada da arte como *práxis vital* o fato de que, tanto o surrealismo quanto a antropofagia, já naquele começo do século XX, apresentavam posicionamentos contrários ao colonialismo e suas violentas imposições de modos de vida monolíticos. Segundo Ponge (1999, p. 63),

os surrealistas sempre se destacaram por uma clara atitude anticolonialista e antiimperialista, posicionando-se repetidas vezes publicamente nesse sentido; outrossim, já no início dos anos 20 quando numa época em que ainda não está na moda a preocupação com a sorte dos povos indígenas da América, Breton denuncia a exterminação dos índios pelos brancos também Benjamin Péret ironiza Colombo em um de seus contos, e Aragon, em um ensaio, chama-o de santo da colonização. Os surrealistas, portanto, só podiam sentir desprezo pela motivação de Colombo e pela sua postura.

É necessário considerar também um evidente ponto de intersecção entre o surrealismo e decolonialidade que consta nos ativistas anticoloniais Aimé Césaire e sua esposa ativista Suzanne Césaire³⁸. O casal teve contato com André Breton, quando este passou pela Martinica, em 1942, para fugir da repressão do regime nazista (Césaire, 1969, p. 25). Posteriormente, Breton escreveu o prefácio da edição de 1947 de seu livro *Cahier d'un retour au pays natal*, que se intitulava “*Un grand poète noir*”. Na década de 1950, Aimé Césaire (1978) publicou *Discurso sobre o colonialismo*, considerada uma das escrituras fundantes para o pensamento decolonial, em que denuncia as mazelas do colonialismo pelo discurso de um projeto

³⁷ Disponível em <http://www.antropofagia.com.br/tag/augusto-de-campos/>. Acesso em 11 de jan. de 2024.

³⁸ Suzanne Césaire (1915-1966) foi escritora e professora martinicana anticolonialista e feminista. Dialogou com o surrealismo. Autora do livro *A grande camuflagem: escritos de dissidência (1941-1945)*, que traz sete ensaios originalmente publicados na revista *Tropiques*.

que se diz “civilizatório”.

Suzanne Césaire (2021, p. 48) escreveu sete ensaios que foram publicados originalmente na revista *Tropiques*³⁹. Seus ensaios trazem vigorosas reflexões acerca das questões coloniais, raciais e de resistência diante do fascismo. Desses textos, dois exalam o diálogo mais direto com o surrealismo: “André Breton poeta...” e “1943: o surrealismo e nós”. No primeiro, a autora ressalta que Breton fora o “iniciador da mais extraordinária revolução, já que ela empenha mais que a arte, nossa vida inteira”. No segundo, Suzanne Césaire (2021, p. 61) reitera a potência revolucionária do surrealismo em prol da emancipação do ser humano e suas reverberações pelas Américas e pelo Caribe no período entre as duas guerras mundiais. No jogo de confluências entre a luta anticolonial e os preceitos surrealistas, reconhecia que o surrealismo estava “resumido por inteiro nessa única palavra mágica: liberdade”.

Também os Antropófagos, segundo Beatriz Azevedo (2016, p. 76) aponta a partir de Oswald de Andrade, protestavam contra a colonização e mostravam-se conscienciosos da condição de sujeição cultural decorrente desse processo de dominação. A partir do *Manifesto Antropófago*, a pesquisadora entende que o protesto de Oswald de Andrade contra a colonização “não é motivado apenas pelo resultado da relação de exploração econômica de nossas riquezas”, mas “muito mais pelas consequências dessa exploração, a deturpação do ‘corpo brasileiro’ feito pelo europeu”, e que foi “encoberto nesse processo desigual de ‘encontro’ cultural hierarquizado que é toda a colonização”.

Flávio de Carvalho aproximou-se de forma mais pontual dos antropófagos no ano de 1930, quando anunciou a Raul Bopp, Patrícia Galvão (Pagu), Oswald de Andrade, Osvaldo Costa e Antônio Alcântara Machado que participaria do *IV Congresso Pan-americano de Arquitetura*, como “delegado antropófago”. Ainda que tenha tido algum envolvimento com o movimento, que findara no ano anterior, segundo Toledo (1994, p.94), “esta seria sua efetiva adesão à Antropofagia”, da qual, complementa, “jamais se desligaria.”.

Para respaldar a noção do quanto ele defendia a antropofagia como conduta, no evento, que aconteceu no Rio de Janeiro, apresentou o ensaio “A cidade do homem nu”. No dia da apresentação, com o anfiteatro da Escola Nacional de Belas Artes

³⁹ *Tropiques* foi uma revista literária das Antilhas fundada por Aimé Césaire, Suzanne Césaire, René Ménil, Aristide Mugée, Lucie Thésé. Teve quatorze pequenos números publicados na Martinica, no período de 1941 a 1945, tendo sido censurada no ano de 1943 (Maximin, 2021, p.11).

repleto, ao ler o texto, foi interrompido por apartes, gritos de protestos e sérias ameaças de vários grupos que deixaram o recinto. Em um dos trechos, dizia:

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. Cumpre a nós, povos nascidos fora do peso das tradições seculares, estudar a habitação do homem nu, do homem do futuro, sem Deus, sem propriedade e sem matrimônio (apud Toledo, 1994, p.94).

Com a plateia agitada, percebeu-se no ar um início de revolta. O pelotão da polícia foi acionado e posto ameaçadoramente por todas as dependências do palco e das galerias. Impávido, o artista ao fim de sua fala convidava:

representantes da América a retirarem as suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, reprimidas pelas conquistas coloniais, mas que hoje seriam o nosso orgulho de homens sinceros, de caminhar sem Deus para uma solução lógica do problema da vida da cidade, do problema da eficiência da vida. (*Diário da Noite, 1º de julho de 1930* apud Toledo, 1994, p. 94).

O que se revela nesses trechos destacados é que a arquitetura, para Flávio de Carvalho, era entendida como uma extensão da vida, para além de um estilo. Por isso, o artista confrontava os modos de vida em prol dos valores burgueses e contestava o processo civilizatório empreendido por meio da colonização nas Américas. Ao propor o desnudamento, o abandono do dogma cristão e convidar os representantes da América à retirada de suas máscaras de civilizados, naquele momento, já emitia um alerta de que estamos submetidas/os à colonialidade.

O conceito de “colonialidade” viria a ser formulado por Aníbal Quijano somente no início da década de 1990 e diz respeito ao reconhecimento de que a colonização se desfez enquanto projeto político, mas mantém-se como projeto de dominação cultural, que se implementa pelo imaginário social. Quijano (1992, p. 14) explica:

a colonialidade, em consequência, é ainda o modo mais geral de dominação no mundo atual, uma vez que o colonialismo como ordem política explícita foi destruído. Ela não esgota, obviamente, as condições, nem as formas de exploração e dominação existentes entre os povos. Mas não cessou de ser, há 500 anos, desde seu marco principal. As relações coloniais de períodos anteriores, provavelmente não produziram as mesmas sequelas e principalmente não foram a pedra angular de qualquer poder global.⁴⁰

⁴⁰ Tradução minha para: La colonialidad, en consecuencia, es aún el modo más general de dominación

Para Quijano (1992, p. 14), ao mesmo tempo em que se consolidou a dominação colonial europeia, também foi sendo constituído um complexo cultural conhecido como racionalidade/ modernidade europeia, ao qual foi estabelecido um paradigma universal de conhecimento. O sociólogo peruano ainda pontua que não surpreende o fato de que

a história fosse concebida como um contínuo evolutivo desde o primitivo ao civilizado; do tradicional ao moderno; do selvagem ao racional; do pré-capitalismo ao capitalismo etc. E que a Europa pensasse a si mesma como espelho do futuro de todas as outras sociedades e culturas; como o modo avançado da história de toda a espécie. O que não deixa de ser surpreendente, de qualquer forma, é que a Europa conseguiu impor essa miragem à quase totalidade das culturas que colonizou. E muito mais, que semelhante quimera seja ainda hoje tão atraente e para tantos (Quijano, 1992, p. 18).⁴¹

Flávio de Carvalho, portanto, ao defender, em seu discurso, a retirada das máscaras civilizatórias, muito além de apenas fazer uma provocação, parecia demonstrar-se ciente de que esse projeto civilizatório, estigma colonial que, por meio da racionalidade e modernidade, é algo que encobre modos de ser neste território que fora nomeado América Latina. Nessa retirada das máscaras, parece haver um prenúncio do que viria a ser posto no propósito de desfazimento que consta na ideia de “decolonialidade”. Em consonância com essa percepção, Jorge Schwartz (2008, p. 858), no artigo *Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930*, ao pontuar as contribuições de Flávio de Carvalho, cita esse mesmo trecho da palestra proferida e se utiliza do termo “descolonização” ao escrever que observa no artista uma “utopia de descolonização latino-americanista”.

Não por acaso foi desde essa participação polêmica no evento que o amigo Oswald de Andrade passou a tratá-lo, reverentemente, como o “antropófago ideal”.

en el mundo actual, una vez que el colonialismo como orden político explícito ha sido destruido. Ella no agota, obviamente, las condiciones, ni las formas de explotación y dominación existentes entre las gentes. Pero no ha cesado de ser, desde hace 500 años, su marco principal. Las relaciones coloniales de períodos anteriores, probablemente no produjeron las mismas secuelas y sobre todo no fueron la piedra angular de ningún poder global.

⁴¹ Nada sorprendente, en consecuencia, que la historia fuera concebida como un continuum evolutivo desde lo primitivo a lo civilizado; de lo tradicional a lo moderno; de lo salvaje a lo racional; del precapitalismo al capitalismo etc. Y que Europa se pensara a si misma como espejo del futuro de todas las demas sociedades y culturas; como el modo avanzado de la historia de toda la especie. Lo que no deja de ser sorprendente, de todo modo, es que Europa lograra imponer ese espejismo a la práctica totalidad de las culturas que colonizó. Y mucho más, que semejante quimera sea aún hoy tan atractiva y para tantos.

Naqueles dias, o poeta também declarou, em uma entrevista, que Flávio de Carvalho era uma das grandes forças do antropofagismo brasileiro (Toledo, 1994, p. 92). O reconhecimento de Oswald de Andrade colabora para a confirmação de que ele não só se fartou das ideias propagadas pelo movimento antropófago, como também as digeriu muito bem.

Naquele momento, as provocações não se limitaram à palestra. Dias antes, juntamente com Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho, em uma mesa do evento, propusera oficialmente a demolição do monumento Cristo Redentor que nem terminado estava e, para arrematar, acrescentava também uma proposta bombástica: a dissolução de todas as escolas de arquitetura (Toledo, 1994, p. 94). As provocações de Flávio de Carvalho não foram levadas a sério. Entretanto, é possível reconhecer, mais uma vez, em suas proposições, o combate à colonialidade, conceito que determina o predomínio de uma estrutura colonial de poder que prevalece de modo simbólico na formação das cidades – por meio do insistente propósito de modernização, bem como da institucionalização da produção de conhecimento - que se estabeleceu tão logo se iniciou o processo colonial nas Américas - deslegitimando outras possíveis formas de saberes advindas das tradições afro-ameríndias (Quijano, 1992).

A radicalidade na proposta de Flávio de Carvalho nos faz perceber que estamos envoltos/os pelo predomínio de uma cultura que nos foi imposta com a colonização e que continua produzindo valor. Seus signos estão por toda parte, permeiam nossos imaginários e tornam-se objetos de desejo para nós, por isso, parecem contribuir para as dificuldades de fortalecimento de culturas identitárias. Assim também as homenagens a colonizadores, como os bustos espalhados pelas praças das cidades, elementos simbólicos que elegem o colonizador feito o grande herói, o provedor do progresso, por meio da modernidade e da racionalidade, como forma de libertação de um povo e um território, que por esse entendimento de mundo, estariam “condenados a barbárie”.

É certo que, por outro lado, é necessário reconhecer que o avanço do conhecimento e a modernidade trouxeram benfeitorias, senão arriscamo-nos de cair no perigoso discurso negacionista que hoje se alastra pelas redes sociais, ocasionando terror, desinformação, ou ainda, a visão ingênua de que teria sido possível que a humanidade, ao longo do tempo, pudesse ter se preservado da ocorrência de conflitos de várias ordens. Porém, a questão que se sobressai é a

imposição de valores coloniais os quais se tornaram hegemônicos e estabeleceram-se como padrões que restringem ou aniquilam outras formas de existência.

Lembro-me da primeira vez que fiz a leitura do texto *Colonialidad y Modernidad/ Racionalidad*, de Quijano (1992). Afetada pelas reflexões, sai de minha casa para levar minha filha até a escola. No trajeto, experienciei, com o meu olhar mais aguçado, o quanto os signos da colonialidade estavam por todos os lugares por onde eu passava: nos *outdoors*, nas placas com os nomes das ruas, nos nomes dos estabelecimentos e condomínios residenciais. Percebi o quanto estamos imersas/os em uma cultura carregada de valores simbólicos, e quanto esses valores simbólicos são estratégias potentes. É certo que se pode considerar que a Escola dos *Annales*⁴² já reconheceria esta estratégia há algum tempo. Porém, o que tomou potência em meu reconhecimento foi a circunstância da localidade. Aspecto que, considero, redimensiona a tomada de consciência dessa estratégia de uso do simbólico, pois o simbólico neste território decorre da colonização, que permanece se impondo por meio de signos os quais se tornam objetos de desejo e convencem os grupos sociais de que é melhor renunciar às possibilidades de construção de uma identidade cultural para lançar-se ao novo imposto freneticamente como tendência de consumo.

No exercício de experiência desse trajeto, os prédios saltavam a minha frente impondo seus estilos e nomes europeus. Nos painéis de anúncios, frases na língua inglesa e italiana pareciam oferecer mais respaldo ao produto anunciado e pertencimento a quem consegue decifrar o enunciado. A cabine telefônica, réplica do modelo inglês, faz declarada menção aos colonizadores ingleses que chegaram neste território, tomaram posse e, em homenagem a Londres, nomearam a cidade como Londrina, no começo no século XX.⁴³ Aparentemente sem qualquer consideração aos povos que aqui já habitavam.⁴⁴

⁴² O movimento dos *Annales* surgiu na França, na década de 1920, por meio da criação de uma revista que tinha por diretrizes substituir a tradicional narrativa dos acontecimentos por uma história-problema, pensar a história de todas as atividades humanas, não apenas a história política, e as interdisciplinaridades, contando com a geografia, sociologia, psicologia, economia, linguística, antropologia social, entre outras. Assim, já enfatizava sobre essa estratégia de construção de um sistema de valores simbólicos introjetados nas mentalidades e que demoram para serem transformadas. (Burke, 2010, p.12)

⁴³ A região onde hoje é Londrina foi colonizada a partir de um projeto de concessão de títulos de propriedades de terra por meio da Companhia de Terras Norte do Paraná, subsidiária da firma inglesa Paraná Plantations. Seu primeiro diretor, João Domingues Sampaio, foi quem nomeou a cidade, fundada em 1934, fazendo uma homenagem aos colonizadores, com alusão a Londres. Disponível em: <https://portal.londrina.pr.gov.br/historia-cidade> Acesso em: 30 de dez. de 2022.

⁴⁴ Apesar da escassez de materiais que confirmem a possibilidade de genocídios indígenas na região,

O exercício continua se pensarmos em todo o processo de formação do Brasil, suas principais cidades receberam nomes de santos católicos ou com menções religiosas: São Paulo, São Sebastião do Rio de Janeiro, Salvador, etc. Também as homenagens a colonizadores, por meio de bustos espalhados pelas praças das cidades, que há bastante tempo vem contribuindo para construir o entendimento de que o colonizador é o grande herói e trouxe o progresso, por meio da modernidade e da racionalidade, como forma de libertação de um povo e um território. É certo, contudo, que seria utópico demais não admitir que no progresso há também benfeitoria. Não é este o caso. Porém, o maior problema com isso é a imposição de padrões e poderes, os quais limitam ou aniquilam outros saberes e modos de ser e estar no mundo.

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

as reservas que ainda resistem na cidade e nas proximidades indiciam a existência de grupos populacionais na área. O documentário *Xetá*, de Fernando Severo (2011) e produzido pela WG7BR, tornou-se uma pista ao retratar sobre as ações de extermínio do povo Xetá durante o processo de colonização no noroeste do Paraná e também na primeira metade do século XX. O documentário está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7-AL8LW_oc Acesso em: 30 de dez. de 2022.

Seja na proposta de Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade ou nas manifestações atuais, as iniciativas parecem estar muito além do ato de rebeldia ou vandalismo, pois repensar os valores simbólicos que são atribuídos aos espaços públicos das cidades é uma necessária forma de reivindicar possíveis culturas identitárias e desfazer-se de estratégias de dominação as quais operam pelo imaginário social. As relações entre passado e presente nos instigam ao diálogo, porém, dado o contexto sociopolítico do começo do século XX, é fundamental sublinhar que os espaços sempre foram mais acessíveis a descendentes de colonizadores. Jovens como Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade se propuseram a revolucionar as ideias, assumiram posturas críticas daquilo que estava socialmente convencionalizado pelas altas classes e pelas instituições políticas. Essa postura foi de fundamental importância para as conquistas posteriores, mas, talvez, seja preciso não nos esquecermos que suas visões de mundo estavam até certo ponto limitadas por seus lugares de fala, enquanto homens cisgêneros heterossexuais, herdeiros, brancos, descendentes dos colonizadores e financiados pela elite cafeeira, a perceber e identificar de certas opressões.

Ainda sobre a participação no evento, no término do congresso, todos os delegados, incluindo Flávio de Carvalho, rumaram de trem a Belo Horizonte para conhecer a cidade e se congregar com profissionais e autoridades. Na capital mineira, a presença do artista não passou despercebida e ele mais uma vez reafirmou sua visão crítica sobre a arquitetura que portam os valores coloniais pela cidade. Ao ser entrevistado sobre a impressão que tinha da cidade, disparou: “Tenho uma péssima impressão sobre a arquitetura da capital mineira...ela é uma repetição monótona e desorganizada das criações do cristianismo do velho mundo” (Toledo, 1994, p.95). Com essa afirmação, mais uma vez é possível identificar o quanto o artista tinha seus sentidos abertos para a percepção da colonialidade enquanto característica que determina nossas escolhas, nossos modos de vida.

Naquela oportunidade, o artista também realizou uma conferência no Teatro Municipal de Belo Horizonte com o tema *Antropofagia no século XX*. Com o teatro lotado, apesar do teor polêmico, a plateia surpreendentemente permaneceu silente durante toda a apresentação. Toledo (1994, p. 96) relata que “Flávio, um tanto desconcertado, encerrou sua palestra esperando vaias e ovos podres, quando foi surpreendido por um grandioso e demorado aplauso geral. Ficou decepcionado, mesmo assim agradeceu.” Antes de regressar, a delegação ainda passou pelas

idades de Ouro Preto e Mariana. Já em São Paulo, soube pela imprensa que o venerável bispo de Mariana mandara benzer cuidadosamente o hotel em que ele se hospedara. Toledo (1994, p.98) comenta: “agora sim, o seu coração de antropófago estava novamente feliz...”

O que pretendo sublinhar aqui é o propósito provocador de Flávio de Carvalho, que instigava seu público a perceber o entorno e observar o quão necessárias são as desconstruções. Moraes (1986, p.10) escreveu que ele estava mais para “um demolidor, do que para um construtor, mais artista do que engenheiro, mais para Dionísio do que para Apolo.”. Seu espírito de contestação ao entorno civilizado/colonizado se revelava, portanto, como atributo basilar da performance.

Das reflexões sobre a “experiência” e suas acepções enquanto vivência, risco e performance, pude compreender, a partir de Victor Turner (2015), que o termo pode ser entendido com uma composição em camadas em que a “performance” é o *finale* de uma experiência. A performance foi observada aqui em seu amplo território de sentidos e enquanto modo de expressão que sublinha a práxis vital. Disso, foi possível observar que Flávio de Carvalho assimilou esse caráter performático desde a década de 1930, em contato com o surrealismo e a antropofagia, quando passa a questionar seu entorno a partir de condutas performadas. Como forma de exemplificação foi possível observar sua postura combativa à colonialidade desde sua participação no *IV Congresso Pan-americano de Arquitetura*, evento em que demarcou sua efetiva adesão aos ideais antropófagos. Contudo, a seguir, pretendo verificar a continuidade desses propósitos aqui levantados sobre o artista ao investigar cada uma de suas *Experiências*.

2 EXPERIÊNCIA N°2: A INTOLERÂNCIA COMO UM DESDOBRAMENTO DA COLONIALIDADE⁴⁵

Flávio de Carvalho realizou a *Experiência n°2* em 1931. Com a finalidade de delinear certo contexto, para introduzir este capítulo, destacarei alguns acontecimentos anteriores, entre os anos 1920 e 1930, na vida do artista. Após morar uma década na Europa⁴⁶, no ano de 1922, Flávio de Carvalho, recém-formado em engenharia civil pela *Armstrong College* da Durham University, em *Newcastle-upon-Tyne*, abandonou o curso de Belas Artes, da *King Edward VII School of Fine Arts*, e decidiu retornar por definitivo ao Brasil (Toledo, 1994, p.15). Eufórico com o regresso, realizou, a bordo do navio, o que seria o início de uma extensa lista de ações provocativas e excêntricas que ele viria promover ao longo de sua vida. Toledo (1994, p.30) relata:

No navio ao entrar no Tejo para fazer uma escala em Lisboa, Flávio, de roupa impecável e monóculo, atirou-se pela murada ao velho e sujo rio e nadando como um peixe, chegou ao cais antes mesmo da embarcação, sendo preso em seguida pelas desarvoradas autoridades da alfândega lusitana.

Esta foi a primeira das tantas outras vezes que Flávio de Carvalho teria, posteriormente, que enfrentar autoridades policiais por conta de seus atos transgressivos. O fato ocorrido atrasou a viagem e ele desembarcou em Santos, no dia 28 de agosto daquele ano. O ano de sua chegada foi um momento icônico para o modernismo brasileiro⁴⁷, pois havia uma agitação cultural que se concentrava, sobretudo, em São Paulo, que já se destacava como a cidade mais industrializada e economicamente poderosa por causa da grande produção e exportação do café, mas

⁴⁵ Parte do capítulo consta publicado como artigo nos anais do III CONAEL/ Jornada das Letras, realizado em 2021, sob o título: “Na contramão da colonialidade: apontamentos sobre a intolerância a partir da *Experiência n°2*”, de minha autoria. Da apresentação da pesquisa no evento até aqui, o texto foi sofrendo modificações necessárias e próprias de uma escrita em devir. Disponível em: <https://sites.google.com/view/conaelljornadadeletras2021/anais>. Acesso em 06 de jan. de 2023.

⁴⁶ No ano de 1911, com 12 anos de idade, Flávio de Carvalho partiu com a família para o que seria a temporada de um ano pela Europa. Em Paris, o pai o matriculou, a contragosto, como “interno” no *Lycée Janson de Saily*, um grande e aristocrático estabelecimento de ensino de orientação católica, e seguiu viagem com a mãe, em peregrinação turística pelos países do velho mundo. A estadia que era para ser de apenas um ano se prolongou por uma década, devido às restrições de trânsito, decorrentes dos conflitos bélicos (Toledo, 1994, p. 12 -15).

⁴⁷ Segundo Valentim Facioli (1999, p. 294), “a historiografia artístico-literária brasileira chama de *modernismo* o período modernizador das letras e das artes eruditas que se inicia com a Semana de Arte Moderna, de fevereiro de 1922, em São Paulo”.

que do ponto de vista cultural era ainda provinciana se comparada ao Rio de Janeiro (Facioli, 1999, p. 294).

Toledo (1994, p.30-31) sublinha três eventos para destacar a efervescência do modernismo no ano de 1922: A *Semana de Arte Moderna*, que ocorrera há aproximadamente seis meses no Teatro Municipal; a publicação da *Revista Klaxon*, que lançava seu quarto número; o lançamento da obra literária *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade. Apesar de retornar ao Brasil em um momento tão oportuno para suas proposições, a década de 1920 foi de poucas ações relativas à produção artística de Flávio de Carvalho, pois ele parecia estar mais centrado no afloramento de sua carreira como engenheiro.⁴⁸

Se a década de 1920 ficou marcada por tentativas, em grande parte frustradas, em se estabelecer como profissional no campo da engenharia, os anos 1930 revelam um Flávio de Carvalho mais intenso e propositivo artisticamente. Foi nessa década que ele se apaixonou pela atriz Cacilda Becker, inscreveu-se em concursos de arquitetura, aderiu aos ideais antropófagos, expôs suas pinturas, excursionou pela Europa e como jornalista “correspondente” frequentou reuniões com surrealistas no *Café de la Place Blanche*, em Paris (Toledo, 1994, p.276). Também nessa década projetou, construiu e se instalou na Fazenda Capuava, mas, sobretudo, foi nesse período que ocorreram duas das três *Experiências* que aqui serão investigadas – a *Experiência nº2* e o projeto do *Teatro da Experiência*.

Desde o primeiro dia do ano de 1930, ele já mostrara uma conduta provocativa e experimental. Era aniversário de seu pai, o fazendeiro e produtor de café Raul Rezende, e os amplos salões da casa paterna se abriram para recepcionar parentes e amigos convidados para uma festa. Há alguns anos com as relações estremecidas com o pai, Flávio de Carvalho surgiu inesperadamente, como um filho pródigo, gerando expectativas de aproximação. Toledo (1994, p.79) conta que “com um sorriso meio amarelo, o artista trazia uma grande caixa embrulhada com belo papel e um descomunal laço de cetim vermelho, sua cor predileta”. Curiosas, as pessoas se juntaram à volta do aniversariante para saber do que se tratava. O pai desembalhou

⁴⁸ Investindo em sua carreira como engenheiro, Flávio de Carvalho participou de um concurso público, em 1928, para a escolha de um projeto para o *Palácio do Governo Estadual*. Intitulado *Eficácia*, apesar de não ter ganhado o prêmio, o projeto o tornou um dos introdutores da arquitetura moderna no Brasil (Daher, 1982).

e tirou de dentro da caixa uma pesada escultura de bronze que mostrava uma “estranha figura cubista”. Envaidecido com o presente, Raul colocou-o em destaque sobre a mesa, para que todos o vissem e, com uma voz um tanto embargada pela emoção, perguntou satisfeito:

— Que beleza, meu filho! O que é? O que significa essa bela e exótica figura?

E então, Flávio, ao lado, fitado sob todos aqueles olhares sequiosos, alisando sua própria obra responde meio inibido:

— É... é a maquete de seu túmulo!

Raios e tempestade!!! A casa da Praça Oswaldo Cruz é abalada com os gritos do velho Raul:

— Eu não quero essa coisa em cima de mim! Tirem-na daqui!

Figura 1 - Monumento funerário modernista, 1930



Fonte: (Bienal, 1983, p. 81)

A festa encerrou em clima de espanto e perplexidade. Por causa do episódio, Flávio de Carvalho passou mais alguns anos sem frequentar a casa dos pais. Mesmo

com a fúria paterna, ele insistiu na provocação e, em fevereiro daquele mesmo ano, veiculou uma nota nos jornais *O Diário*, em São Paulo, e *O Jornal*, no Rio de Janeiro, em que estampou a foto da maquete com os dizeres: “Monumento funerário modernista, de concreto, com seis metros de altura a ser construído no túmulo do Raul de Rezende Carvalho na necrópole de Araçá.” (Figura 1) (Toledo, 1994, p. 80). Acontecimentos como esses revelariam, desde então, o propósito performativo do artista, que conforme o decorrer da década mostrariam seu devir por meio do aprofundamento do caráter público de suas performances.

Na década de 1930, havia também um cenário político e econômico de intensos acontecimentos, como a queda da Bolsa de Nova Iorque, que acontecera no ano anterior, além da ascensão de Getúlio Vargas ao poder, por meio de um golpe militar, conhecido como Revolução de 1930. Foi nesse contexto que Flávio de Carvalho realizou o que ele mesmo intitulou de *Experiência nº2*.

Experiência nº2 foi a primeira ação pública nomeada com o termo “experiência” pelo artista. A inserção do “número dois” no título gerou uma incógnita para as/os estudiosas/os de sua obra que sempre se questionaram sobre o que teria sido a *Experiência nº1*. Apesar das explicações existentes, não há consenso sobre o que de fato teria sido a primeira. Autores como Sangirardi (1985) e Osorio (2009) defendem a hipótese de que o ato corresponderia a um afogamento simulado na adolescência. Sangirardi (1985, p. 33) explica:

Se houve uma *Experiência nº2* deveria haver forçosamente a nº1. Costumam afirmar que ninguém sabe qual foi essa *Experiência nº1*. 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 nº1* 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 quê? Não sei. Talvez Freud explique.

Outra hipótese consta em uma nota escrita por Toledo (1994) em que há um relato, encontrado no livro *História da inteligência brasileira*, redigido pelo crítico e professor de literatura Wilson Martins (*apud* Toledo, 1994, p. 115), em que diz: “O autor [Flávio de Carvalho], é sabido, jamais revelou qual teria sido a experiência nº1, mas o enigma fica facilmente elucidado se recordarmos que a sua história repete o episódio de Jean de La Barre.”.

Qual é a história de La Barre? Em agosto de 1765, os habitantes de Abbeville, na França, notaram que um crucifixo na Ponte Nove havia sido danificado. Comovida com o vandalismo, a comunidade cobrou satisfações e o bispo de Amiens, o Monsenhor de La Motte, mobilizou-se para a investigação do caso. Alguns fiéis, para endossar a acusação, lembraram-se de três jovens foliões, entre eles La Barre, que não houvera saudado a procissão de *Corpus christi*, mantendo-se de chapéu sobre a cabeça na ocasião. Em 4 de julho de 1766, o Parlamento de Paris decidiu sobre o crime de impiedade para os três jovens. Um deles foi multado, o outro fugiu e só restou La Barre. Em primeiro de julho de 1766, depois de ser torturado, o jovem foi decapitado e seu corpo foi lançado em chamas junto à cópia apreendida do *Dicionário filosófico de Voltaire*, encontrado em seu quarto nas buscas feitas pela polícia. Atualmente o nobre francês dá nome à Associação *Le Chevalier de La Barre* e tornou-se símbolo da militância em favor do Estado Laico e contra a intolerância religiosa e o conluio entre Igreja e Estado.⁴⁹

Embora da coincidência dos fatos, Toledo (1994, p.115) contesta a hipótese, pois considera que o fato de ostentar o chapéu à cabeça, não foi o único motivo pelo qual o jovem foi condenado. Além do ato de vandalismo ao crucifixo, La Barre fora vítima também de uma insídia passional envolvendo uma tia religiosa, quando então foi lembrado o fato de ele, um dia, embriagado, haver cantarolado uma canção desrespeitosa chamando Maria Madalena de prostituta.⁵⁰

Apesar das pistas aqui apresentadas, entendo que a necessidade de defender qual teria sido a suposta *Experiência nº1* pode ser dispensável, pois considerando que, em vida, não faltou oportunidades a Flávio de Carvalho para tornar pública uma explicação, a burla da sequência numérica inicial, com o ocultamento do número um, fica entendida como um enfático modo de tornar mais instigante o jogo do artista com sua recepção.

A *Experiência nº2* aconteceu no dia 07 de junho de 1931, em um domingo nublado, às quinze horas da tarde, na praça da Sé. As/os católicas/os da ainda provinciana capital paulista comemoravam em festividade o dia de São Roberto Abade (1027-1110) e reverenciavam também o santificado dia de *Corpus Christi*, solenidade

⁴⁹ Informações disponíveis em: www.laicite1905.com. Acesso em: 06 de out. de 2021.

⁵⁰ Interessante observar também que Toledo (1994), apesar da vasta biografia que escreveu sobre o artista e de ter incluído em suas referências a publicação *Flávio de Carvalho, o revolucionário romântico*, em que Sangirardi Jr (1985) escreve sobre a confidência do artista, o biógrafo não levou em consideração o relato sobre a suposta *Experiência nº1*.

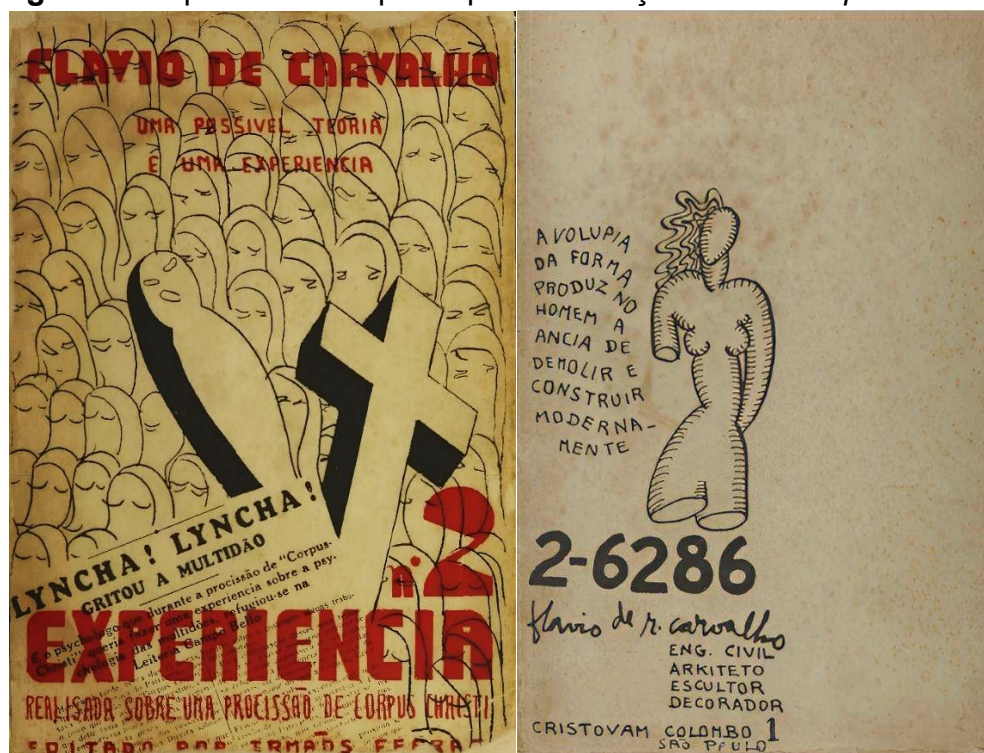
instituída por Urbano IV com a pomposa procissão do calendário cristão. Segundo o calendário, o dia exato da comemoração seria na quinta-feira, mas como chovera naquele ano, as festividades haviam sido transferidas para o domingo.

Resumidamente, a performance consistiu em o artista caminhar na contramão do fluxo dos fiéis portando sobre a cabeça um boné verde musgo de veludo. O ato era um teste aos limites de tolerância da massa religiosa, que ali estava sendo ferida em seus códigos de comportamento. A resistência em tirar o boné, conforme aconselhavam as/os fiéis, resultou em um quase linchamento, que só não se consumou porque ele fugiu e se escondeu no saguão de uma leiteria na rua São Bento (Carvalho, 2001).

2.1 O LIVRO DO ARTISTA: REGISTROS DA *EXPERIÊNCIA Nº2*

Alguns meses depois do acontecimento da *Experiência nº2*, Flávio de Carvalho publicou o livro *Experiência nº2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. Uma vez que o acesso à performance se dará, predominantemente, por meio do conteúdo que consta no livro, previamente, farei uma breve apresentação do seu todo, para depois adentrar as partes.

Figura 2 - Capa e contracapa da primeira edição do livro *Experiência nº2*



Fonte: (Carvalho, 1931)

Na capa (Figura 2), uma ilustração de autoria do próprio artista parece esboçar uma síntese do acontecimento a partir de três elementos: em primeiro plano, uma cruz ao lado direito e traços que lembram um corpo humano ao lado esquerdo; em plano de fundo, muitas cabeças iguais que sugerem ser a multidão de fiéis. Do lado esquerdo, os dizeres: “Lyncha! Lyncha! Gritou a multidão”. Já a contracapa (Figura 2), na parte centro-inferior esquerda, os traços parecem compor a imagem de um corpo feminino com os membros mutilados de forma assimétrica. Na cabeça, cabelos longos ondulados apenas do lado esquerdo. Também à esquerda da imagem há dizeres que parecem justificar a necessidade do abandono das tradições: “a volúpia da forma produz no homem a ânsia [sic] de demolir e construir modernamente.”.

Classificado como “psicologia” e “miscelânea” na ficha catalográfica da segunda edição, o livro teve como objetivo, tal como os dizeres na capa, de narrar sobre a experiência e constituir uma teoria sobre a psicologia das massas (Carvalho, 1931 e 2001). Segundo Toledo (1994, p. 103), as reflexões promovidas foram fruto das leituras de Gustave Le Bon⁵¹, Sigmund Freud⁵² e Wilfred Lewis Trotter⁵³ que Flávio de Carvalho fizera anteriormente.⁵⁴ Entretanto, também é possível identificar influências do filósofo prussiano Friedrich Nietzsche e do antropólogo inglês James Frazer, tal como aponta Osorio (2009, p.19). Apesar das influências literárias deduzidas, conceitos como “totem”, “tabu”, “fetiche”, “instinto”, que aparecem no texto, não apontam referências explícitas à Freud, Le Bon, Trotter ou Nietzsche.

Segundo consta no sumário que é nomeado como “Conteúdo”, a estrutura do livro é dividida em seis capítulos compostos, respectivamente, por: “A experiência”, “A análise”, “O parâmetro da Astúcia”, “A trilogia”, “O complexo de onipotência” e “Instinto Gregário” (Carvalho, 1933 e 2001).

Ainda nas páginas pré-textuais do livro, uma nota de “Advertência” chama atenção ao relativizar a descrição dos fatos pelos dizeres:

Todas as ideias expostas, todas as conclusões, são tentativas para atingir uma suposta verdade. Algumas das exposições se apresentam de uma maneira aparentemente exagerada – é uma ampliação da vida

⁵¹ Gustave Le Bon (1841- 1931) foi um estudioso francês das áreas da antropologia, sociologia, psicologia, medicina e física. Autor do trabalho *A multidão: um estudo da mente popular*, de 1895.

⁵² Sigmund Freud (1859-1939) foi neurologista e psiquiatra austríaco.

⁵³ Wilfred Batter Lewis Trotter (1872-1939) foi um cirurgião e sociólogo estudioso do comportamento humano enquanto massa. Foi autor do livro *Instinto de rebanho na paz e na guerra* (Toledo, 1994, p.114).

normal, uma espécie de visão microscópica da vida anímica, fenômeno ilusório e imperceptível a olho nu (Carvalho, 2001, n.p).

Ao advertir sobre uma tentativa de uma “suposta verdade”, o artista parece reafirmar uma visão de mundo antidogmática, ou seja, não se trata de uma verdade absoluta, mas uma verdade que se supõe. Quando revela uma “ampliação da vida normal” parece afirmar não querer simplesmente relatar o acontecimento, mas indiciar o caráter poético de sua escrita. Sendo ainda uma “Advertência”, parece que os dizeres não são para justificar o caráter de sua escrita ao leitor, mas possivelmente para se defender de possíveis ataques, pois o desfecho da performance terminara na delegacia.

Mesmo com a medida cautelosa, na página que segue, há uma dedicatória em que é possível inferir que as provocações de Flávio de Carvalho possuíam um alvo, que eram as autoridades da igreja católica, pois o autor, ironicamente, dedica o livro ao Papa Pio XI e ao então arcebispo de São Paulo, naquela ocasião, Dom Duarte Leopoldo e Silva (Carvalho, 2001, p.8).

Não somente a dedicatória, mas todo o conteúdo do livro exala ironia e aponta como alvo a Igreja Católica. A afronta à autoridade clerical da capital paulista, assim como à instituição religiosa, não era fato isolado ao artista, mas fazia parte de um contexto maior, a antropofagia. O *Manifesto Antropófago*, de Oswald Andrade (1928, p.7), publicado três anos antes, contém provocações semelhantes, com aforismos que proclamam provocações como “Contra todas as catequeses.” ou “Contra o padre Viera, autor do primeiro empréstimo para ganhar comissão.” Ainda no fechamento do Manifesto, provocativo, o poeta utilizou a denominação indígena para o território onde se constituiu a cidade de São Paulo, concluindo nos seguintes termos: “em Piratininga, Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha”. Também, ao invés de inserir o ano de 1928 para a data de publicação, conforme o calendário gregoriano, fez referência a um ritual antropofágico que teria ocorrido com o primeiro bispo do Brasil, Pero Fernandes Sardinha. A proposta destitui a contagem do tempo que fora instituída pela Igreja e sugere uma outra forma de contagem do tempo, proporcionando a ideia de que o ritual antropofágico em questão foi um marco, redimensionando as narrativas aclamadas pela história oficial.

Deste modo, é observável que, naquele começo do século XX, o *Manifesto Antropófago* já apontava a Igreja Católica como um dos pilares da estrutura colonial de poder instalada neste território desde o século XVI, quando, a partir da chegada

dos primeiros portugueses, estava explícita a intenção de implementação de um projeto político de dominação cultural, sendo que as reflexões insurgentes em torno da ideia de colonialidade vêm agregar para a sustentação dessa conscientização.

O documento histórico *A Carta*, de Pero Vaz de Caminha, destinada ao rei Dom Manuel I, de Portugal, sobre o achamento do Brasil, registra este propósito de dominação cultural, quando diz: “parece-me gente de tal inocência que, se nós os entendêssemos e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença.”. Na sequência, complementa que se aprendessem bem o idioma se tornariam facilmente cristãos⁵⁵. O fragmento revela não só as intenções dos portugueses, quando inferioriza o outro designando-o como “inocente”, mas também a falta de sensibilidade no reconhecimento de que os povos que aqui habitam possuíam outras cosmovisões.⁵⁶

Em relação ao conteúdo textual do livro, apesar de estar dividido em seis capítulos, para este estudo, optei por observar a estrutura em duas partes: a primeira parte que diz respeito ao primeiro capítulo, denominado “A experiência”, em que consta o relato da performance, e a segunda parte, a qual se refere aos outros cinco capítulos que compõem uma proposta de “análise” do acontecimento.

O reconhecimento da estrutura do livro em duas partes não está totalmente alheio aos propósitos de Flávio de Carvalho (2001, p. 32), que, no primeiro capítulo, argumenta ter escolhido “descrever os fatos separadamente da análise, para que outros possam também aplicar seus pontos de vista”. Com isso, o autor demonstra não somente reconhecer uma possível divisão em duas partes em sua escrita, como também que seu texto é obra aberta, em devir, passível a outros olhares. Assim, nesta investigação, tomo por base a prerrogativa de lançar um olhar que não se fecha pela “análise” do artista, mas que esteja suscetível a outras possíveis relações.

A primeira parte, “A experiência”, será o foco desta investigação, pois é o meio de acesso à performance em que o artista relata em detalhes a ação realizada. Nessa parte, Flávio de Carvalho narra sua performance ocorrida em 7 de junho de 1931 por meio de uma escrita carregada de subjetividade e metáforas reconstituindo o

⁵⁵ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/home-custom/carta-de-pero-vaz-de-caminha/>. Acesso em: 22 de maio de 2023.

⁵⁶ Diálogos sobre a conversão do gentio, escrito pelo padre jesuíta Manuel da Nóbrega (2006), e a peça Auto da festa de São Lourenço, escrita por José de Anchieta (1973), também são registros históricos de narrativas que revelam o objetivo de conversão dos povos originários. A implementação do catolicismo parece ter sido uma das vias fundantes para a dominação do imaginário social, sobretudo se pensarmos que sempre esteve atrelado à história da educação no país.

acontecimento como narrador protagonista da ação, revelando seus sentimentos, traçando detalhes do cenário urbano, da festividade de *Corpus Christi* e das personagens secundárias da ação.

A segunda parte inicia-se com o segundo capítulo, intitulado “Análise”. Nesse, o artista busca compreender a tensão desencadeada por sua provocação, a partir de uma “teoria” que ele nomeia como “psicologia das multidões”. Esse é subdividido em vinte breves subcapítulos, os quais seguem listados abaixo, por ordem respectiva:

“Ideia de Deus e de Pátria”; “Adoração e ódio”; “Totemismo”, “Totemismo político atual”; “A figura do Cristo”; “A interferência no cortejo”; “Conduta feminina”; “Eu e o Cristo”; “O objeto mais próximo”; “As filhas de Maria”; “Totemismo e mulher”; “O organismo vivo do cortejo”; “Quando um pau machuca”; “Penetrando na zona jovem”; “Duas pessoas discutindo”; “Processo de fetichismo”; “Possíveis equações”; “Nos momentos de perigo”; “Quando o homem morre”; “O velho e a sua saudade” (Carvalho, 2001, p. 7).

Flávio de Carvalho (2001, p.53) introduz a “Análise” traçando um comparativo entre o cortejo religioso e uma parada militar. Aparentemente posicionando-se crítico ao contexto político nacionalista de seu tempo, aponta que a religião e o patriotismo funcionam do mesmo modo e são maleáveis à medida em que o ser humano molda Deus e pátria a sua semelhança. A partir disso, ao longo dos outros subcapítulos, traça comparativos, cita exemplos, elabora equações matemáticas, faz diagramas, perpassa por conceitos⁵⁷ e conclui que em sua experiência, ele partiu de uma “posição inicial, isenta e fria, e foi levado, pelo pânico, a um descontrole total de suas emoções – ficando assim num estado semelhante ao dos participantes do cortejo”, conforme sumarizou a curadora e pesquisadora Denise Mattar (2001, p. 10), na apresentação da edição póstuma de *Experiência nº2*: realizada sobre uma procissão de *Corpus Christi*, publicada pela editora Nau.

No terceiro capítulo, intitulado “O Parâmetro da astúcia”, relaciona, de modo aparentemente sexista, características do comportamento masculino e feminino e as relações entre o comportamento do povo e a nação. De acordo com Mattar (2001, p. 10), o artista “usa um procedimento, muito comum nos seus escritos, em que o tema é apenas um pretexto para divagações, reflexões e análises, ‘discutibilíssimas’,

⁵⁷ Apesar das influências literárias que são deduzidas, conceitos como “totem”, “tabu”, “fetiche”, “instinto” não são referenciados. Em nenhuma parte, há qualquer menção a Freud, Le Bon, Trotter ou Nietzsche.

segundo Sérgio Milliet.”⁵⁸ De modo muito semelhante são construídos os capítulos seguintes. Em “A trilogia”, mais reflexões são trazidas a partir da afirmação de que “sujeito, fetiche e totem formam a trilogia da humanidade” (Carvalho, 2001, p. 113). Na sequência, em “O complexo de onipotência”, discorre sobre o ser humano e o sentimento de onipotência. Aponta que “as religiões são meio de conceder aos fracos e aos oprimidos uma ilusão maior de onipotência, de estar perto de Deus, ser o escolhido, se sentir seguro” (Carvalho, 2001, p. 134).

No capítulo “Instinto gregário”, traz reflexões sobre o comportamento humano de buscar sempre o agrupamento. Considera que as aglomerações são formas de refúgio do ser humano contra o perigo. Afirma: “a aglomeração é o seu [do ser humano] refúgio. Ele procura sempre estar do lado mais numeroso, do lado que ofereça uma segurança para a sua pessoa.” (Carvalho, 2001, p. 144).

Contanto, em toda essa segunda parte, o artista propõe explicar a ação por meio de “análises” que parecem de algum modo enclausurar sua expressão. Moraes (1986, p.35) compartilha dessa opinião quando, ao discorrer sobre o livro, diz que “a explicação do artista é o que limita – Flávio propõe compreender a ação a partir de uma visão psicanalítica-antropológica de crítica da religião.”.

Entretanto, a motivação do artista para inserção de todo este conteúdo parece residir em seu contexto, o sociólogo e crítico literário Antônio Candido nos dá uma pista sobre isso. Candido (2006, p. 130) menciona que a escrita em forma de ensaio era uma tendência característica nos modernismos:

É característico dessa geração o fato de toda ela tender para o ensaio. Desde a crônica polêmica (arma tática por excelência, nas mãos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda), até o longo ensaio histórico e sociológico, que incorporou o movimento ao pensamento nacional, — é grande a tendência para a análise. Todos esquadriham, tentam sínteses, procuram explicações. Com o recuo do tempo, vemos agora que se tratava de redefinir a nossa cultura à luz de uma avaliação nova dos seus fatores.

É possível, portanto, depreender que o caráter ensaístico não era uma particularidade desse artista, mas uma tendência em seu tempo. Dessa maneira,

⁵⁸ Ao discorrer sobre Flávio de Carvalho, Sérgio Milliet (1983, p. 65) menciona que, em seus estudos, ele “se entregava à análise de uma teoria sociológica ou antropológica arrancada de deduções inteligentes, embora discutibilíssimas.”.

Flávio de Carvalho, como alguém que estava alinhado ao seu tempo, aderiu ao ensaio como um modo de escrita para expor suas ideias, críticas, reflexões e impressões pessoais.

Osorio (2009, p.19) também defende que a importância da obra está muito mais na condição de ser um registro da experiência artística do que uma teoria sobre a psicologia das massas. A saber:

Sem entrar no mérito conceitual – o que menos importa é se Flávio de Carvalho dá ou não uma explicação cabível para a psicologia das massas ou sobre a natureza da experiência religiosa -, o que interessa é a ousadia de enfrentar o estabelecido, de se colocar em risco, de viver o desconhecido e o inesperado. Levando-se em conta os vários desenhos feitos para a publicação, devemos tomá-lo muito mais como um livro de artista do que um texto propriamente teórico.

O reconhecimento da publicação como um “livro do artista” parece ser a melhor forma de designação para a escrita sobre *Experiência nº2*. O registro do acontecimento a partir de um texto (escrita e imagens) criativo, além conceder à obra uma condição de campo ampliado, tornou-se também registro da performance, e vem permitindo constantes retornos a ela.

Tal como aponta a citação acima, além do conteúdo de escritas, vinte e cinco ilustrações, inclusas as da capa e contracapa, permeiam o livro. Todas elas elaboradas por Flávio de Carvalho e relacionadas ao acontecimento (Carvalho, 1931 e 2001). Na observação de “A experiência” também farei apontamentos sobre as imagens correspondentes ao capítulo.

Para além da observação da estrutura da obra, um outro aspecto se sobressai: apesar de ressaltar o caráter poético do livro, Osorio (2009, p.20) atenta-nos de que em nenhum momento, na publicação, aparece a palavra “arte” ou “artístico” para definir *Experiência nº2*. Isso parece se explicar em razão de que defini-la como “arte” implicaria na separação desta ação com a vida. Osorio acrescenta que “o fato de não ter sido tomado como manifestação artística dá ao acontecido um acento trágico, o de pôr-se à mercê do destino. O risco concreto da experimentação não pode ser minimizado na avaliação.”. Percepção que caminha de encontro com as formulações de Turner (2015) sobre a experiência e a performance relacionadas ao risco, já mencionadas aqui anteriormente.

Osorio (2009, p.20) indica ainda que a *Experiência nº2* estabeleceu vinculações diretas com as ações dos futuristas, dos dadaístas e surrealistas

ocorridas também naquele início do século XX, mas que “só ganhariam um vocábulo crítico mais consistente depois dos anos 1950”, a partir da emergência das teorizações sobre performance. Conforme já observado, depreende-se que Flávio de Carvalho buscava inquietantemente fazer contatos com artistas e intelectuais de diversas partes do mundo, seja viajando ou recepcionando-as/os, quando estavam em visita ao Brasil. Por isso, essas vinculações, aparentemente, não foram coincidências, mas, sim, fruto das conexões que ele fazia. Também Moraes (1986, p.33) confere um reconhecimento aproximado ao comentar que a *Experiência nº2* foi uma “performance para dadaísta nenhum botar defeito. Arte de pirar Marcel Duchamp. Ineditismo total em terras brasileiras. Modernismo militante radical. Enfim, a “experiência” de Flávio é algo único no panorama das artes brasileiras na época.”.

Nas constantes leituras, no ir e vir das páginas, por diversas vezes arrisquei-me a observar a primeira parte, “A experiência”, como um conto, dado seu teor poético. Nela predomina certo caráter de fabulação, pois, no relato sobre o que se passou, encontramos a indissociabilidade entre o real e o ficcional ao ponto em que, tentando reconstituir o acontecimento, em um exercício de memória, a imaginação do artista parece preencher os vazios. No prefácio da segunda edição, Denise Mattar (2001, p.10) também destaca esse teor poético, ao descrever a primeira parte salientando que o artista “inicia seu relato de forma quase poética, tornando-se aos poucos mais e mais ácido”.

As palavras “relato” e “poética” dão pistas sobre a forma de escrita e parecem se aproximar das problematizações que o professor de literatura francesa na Universidade de Paris-Sorbonne Jean-Yves Tadié (1994, p.7), na publicação *Le Récit Poétique*, escrita em 1978, estabeleceu ao denominar como narrativa poética⁵⁹ o que, em síntese, pode ser entendido como um gênero híbrido em que narrativa e poesia se misturam a outros gêneros. Afirma que “todo romance é, tão pouco que seja, poema; todo poema é, até certo ponto, narrativa”⁶⁰. Assim como também entende que toda narrativa é uma sucessão de acontecimentos contados e interligados. Ciente de que a crítica de seu tempo já detectava as dificuldades das distinções entre gêneros literários, Tadié (1994, p. 6) pontua seu propósito em agrupar exceções e ocupar-se

⁵⁹ Aqui o termo “*récit poétique*” foi traduzido como “narrativa poética”, de acordo com o *Dicionário Larousse francês-português/ português-francês*, organizado por Gálvez (2008, p. 288), também em consonância com o uso do termo na tese de Vanessa Tavares Silva (2021, p. 84).

⁶⁰ Tradução minha para: “tout roman est, si peu que ce soit, poème; tout poème est, à quelque degré, récit.” (Tadié, 1994, p.6).

das minorias na literatura ao escolher trabalhar sobre os limites entre gênero ou sobre as fronteiras da literatura.

Nessa zona fronteira em que consta o conteúdo da primeira parte, compreendo que a preocupação aqui não seria encontrar um gênero literário enquadrável, mas o que parece suficiente compreender é que a escrita de Flávio de Carvalho é parte da performance, mas também arquivo dela. Diana Taylor (2013, p.48), em suas reflexões sobre a tessitura da memória cultural nas Américas, faz relações entre a performance e a escrita. Com isso, traça diferenciações entre “arquivo”, que, para ela, condiz a materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o “repertório”, que designa ao efêmero como nas práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, rituais). Deste modo, a escrita de Flávio de Carvalho é o arquivo, assim como também parte da performance que expande para outros meios de expressão como a escrita e a ilustração.

Apresento, a partir de agora, as paragens do meu olhar instigado, ao passear pelas linhas que compõem “A experiência”. Advirto que, a seguir, o que tratarei refere-se a uma apreensão pessoal do texto e das imagens do artista e, portanto, não esgota as possibilidades de interpretação.

2.2 ADENTRANDO EM “A EXPERIÊNCIA”

O texto inicia situando o acontecimento no tempo e espaço, respectivamente, uma tarde ensolarada e o ambiente urbano: “Era dia de *Corpus Christi*; um sol agradável banhava a cidade, havia um ar festivo por toda a parte” (Carvalho, 2001, p.15). Ao descrever as/os devotas/os destaca a pluralidade dos perfis participantes. Sugere o quanto a religião católica no Brasil, naquele momento, exercia grande influência na sociedade, apesar de que o país, segundo consta na Constituição de 1891, já tivera se tornado um Estado laico.

Mulheres, homens e crianças moviam cores berrantes e tecido ordinário; negras velhas de óculos e batina ou qualquer coisa de parecido; grupos de homens de cor segurando estandartes, velas; anjinhos sujos enfeitados com estrelas de papel dourado mal pregadas; mulheres gordas vestidas de cor de rosa cabelo bem

emplastado olhavam o mundo em redor com infinita piedade (Carvalho, 2001, p.15).⁶¹

Ainda neste fragmento inicial, os adjetivos compõem certo detalhamento descritivo e parecem apontar estranhamento do narrador, que se põe como observador da cena. Ele parece não se reconhecer como pertencente àquele acontecimento, nem próximo àquelas pessoas. Ao mencionar o olhar “com infinita piedade”, sugere o teor ritualístico do evento, mas põe-se como um narrador alheio à fé cristã, como um observador com um olhar sociológico distanciado.

A denotação de um teor ritualístico, a relação com o sagrado, os detalhes dos trajes que as/os fiéis vestem e seu adereços, conforme o fragmento descreve, também revelam a teatralidade deste acontecimento e o vínculo daquele grupo social com as tradições brasileiras instituídas a partir da colonização. As festividades públicas religiosas promovidas no Brasil, desde o século XVI e que permaneceram sendo realizadas no século XVII e XVIII, são também acontecimentos reconhecidos nas narrativas sobre a história do teatro brasileiro, semelhantes à teatralidade observada como elemento intrínseco às festas populares medievais europeias (Bakhtin, 1987). Décio de Almeida Prado (2012, p. 24), ao tratar sobre os séculos XVII e XVIII, menciona as festividades públicas religiosas como “um teatro concebido como parte de uma festa maior”.

Mariana Souto Mayor (2015, p.107), ao trazer reflexões sobre o teatro brasileiro no século XVIII, menciona que “por meio da festa, organizou-se uma forma de teatralidade pública ligada a formações e instituições da religião e da política.”. Ainda se refere às festas de *Corpus Christi* como uma das comemorações que, a partir de documentos com relatos coloniais, compunham as diversas comemorações que seguiam os padrões formais de modelos europeus e eram promovidas pelas instâncias políticas e religiosas no Brasil.

Nas performances culturais, em sua ampla cobertura, a teatralidade, a qual consta no ritual religioso, é identificada, desse modo, na procissão de *Corpus Christi*, e as performances vanguardistas sendo modos de expressões na arte que emergem desde o começo do século XX, podem ser identificadas na ação de Flávio de Carvalho,

⁶¹ Considero relevante sublinhar que o termo “homens de cor”, nos dias de hoje, tem sido identificado, segundo Nunes (2010), como racismo sutil.

assim, é interessante observar que *Experiência nº2* revela em si um **encontro** entre, de um lado, as performances culturais e, do outro, as performances vanguardistas.

A performance em *Experiência nº2* constitui-se, portanto, na complexidade desse encontro, uma vez que as performances vanguardistas condizem às práticas dos futuristas, dadaístas, surrealistas, que “focaram mais no processo criativo que o produto artístico final” e que, posteriormente, comporiam a arte da performance (Taylor, 2023, p. 59). Por outro lado, as performances culturais advêm dos estudos antropológicos, estabelecidos a partir da década de 1950 por Milton Singer⁶² (1972), e que em seu caráter interdisciplinar são entendidas como unidades elementares das culturas e, por isso, abarcam uma esfera muito mais ampla de significados, inclusive aqueles que decorrem das expressões artísticas. Este encontro surge de direções opostas e adquire sua forma no clímax da narrativa, quando o artista, ao confrontar o ritual religioso, revela o embate ideológico entre o moderno e seus anseios pela superação das tradições e o resguardo das tradições, por meio da teatralidade contida no ritual.

Na sequência da narrativa, as descrições dos lugares e seus detalhes trazem protagonismo à cidade. O artista compara, com muita ironia, as características da arquitetura à vestimenta das/os fiéis em procissão: “Parecia que o vestuário do povo fazia um todo harmonioso com a arquitetura em redor; o protesto da alma pelas vestes coloridas, pela sujeira pintada se conciliava perfeitamente com o exibicionismo infantil, carola e pacato da arquitetura.” (Carvalho, 2001, p.15). Ao traçar comparativos entre as vestimentas e a arquitetura, o artista parece desde então já apontar, por meio desses elementos, a colonialidade como invólucro, que encobre todos os lugares e todas as pessoas, sem distinção, impondo modos de ser, através de um modelo cultural predominante.

A imagem impressa na página de abertura da primeira parte compactua com as descrições (Figura 3). Na legenda, abaixo da imagem, consta: “padres rendados, crianças engomadas, pintadas e sujas de pó de arroz, olhavam com espanto.”. De todas as ilustrações contidas no livro esta é a única em que o artista delimita a margem com traço emoldurando-o. Parece apresentar, tal como se diz na cinematografia, um grande plano geral, ao esboçar o ambiente como um todo. Em confluência à narrativa, as expressões esboçadas, com diversas cabeças inclinadas, aparentam realçar a

⁶² Milton Borah Singer (1912-1994) foi antropólogo, filósofo e psicólogo polonês (Singer, 1972).

resignação das pessoas assim como, também, os olhares dissimulados das/os fiéis. Na imagem, pode-se deduzir que Flávio de Carvalho esteja representado pela face que consta na extremidade inferior à direita, uma vez que as faces esboçadas estabelecem linhas imaginárias que se direcionam àquele ponto. Esta composição, de certo modo, prepara o/a leitor/a à percepção dos lados opostos do jogo que se estabeleceu na ação posterior. De um lado, a coletividade, por meio das/os fiéis em suas alegorias de fé; do outro, o artista, solitário e cético.

Figura 3 - Ilustração da *Experiência nº2*



Fonte: (Carvalho, 2001, p.14)

Apesar de os desenhos não terem coloração, o autor, colocando-se como um narrador-observador, descreve a cena como “movimento estranho de fé colorida”. Desta forma, amplia as possibilidades de imaginarmos o ambiente em que se deu a ação, na capital paulista da década de 1930. Na sequência, relata o que motivou a realização do ato:

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 permite 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 desta 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, 2001, p. 16).

Conforme a citação, Flávio de Carvalho tinha como propósito compreender a psicologia das massas e assim o faz, tal como testemunham as partes posteriores ao capítulo “A experiência”. O trecho ainda revela, ao final, que o ato foi realizado à mercê do acaso. Segundo consta, foi a partir da observação, enquanto o artista deambulava pela cidade em um dia de feriado, que a ideia surgiu e então ele decidiu voltar para casa e buscar o boné para realizar o ato. Em uma matéria, sem crédito de autoria, relatando o acontecimento, publicada originalmente no jornal *Folha da Noite*, no dia 16 de setembro de 1931, sob o título “Lincha! Lincha! Gritou a multidão”, ao final do texto, explica-se: “É preciso notar que o referido engenheiro não usa chapéu”. (Maia; Rezende, 2015, p.59) A nota revela o caráter propositivo da performance ao elucidar que o porte do chapéu não era fruto do desconhecimento de Flávio de Carvalho sobre os códigos de comportamento naquela ocasião.

Também neste mesmo fragmento, a menção a Flávio de Carvalho como “referido engenheiro” exclui qualquer possibilidade de que haveria ali um propósito de personificação premeditado por ele. Aspecto que poderia tensionar sua ação para o campo do ficcional, afastando-o da performance e aproximando-o do teatro⁶³.

Figura 4 - Ilustração da *Experiência nº2*



Fonte: (Carvalho, 2001, p.21)

⁶³ Desde que as teorizações sobre performance passaram a envolver o campo das artes da cena, diversas/os autoras/es buscaram estabelecer as diferenças entre o teatro e a performance, entre elas, a distinção do/a ator/atriz, como agente do teatro e do/a performer, como agente da performance (Pavis, 2017, p. 226). Josette Féral (2008) e Hans-Thies Lehmann (2007) são alguns/mas dos/as teóricos/as que também trazem apontamentos neste sentido.

Flávio de Carvalho segue descrevendo minuciosamente as reações ainda dissimuladas das/os fiéis e do clero que, aos poucos, o percebiam adentrar a multidão. Assumia uma atitude provocadora, olhando fixamente para as “filhas de Maria”, que se entreolhavam desconsertadas ao percebê-lo (Figura 4). Relata que o ambiente se tornava pesado e hostil. Surgiam alguns pedidos ainda tímidos, inclusive de um amigo que o reconhecera, para que tirasse o chapéu. Diante das recusas, a procissão estacionou e o povo agitado conversava entre si. Apelos coléricos despontavam na multidão. O artista então descreve:

contemplei por alguns instantes esta cena curiosa; uma massa de gente levada ao extremo do ódio desejando me devorar e controlada por uma emoção qualquer que retinha indecisa; com a cabeça descoberta, apesar da tensão do momento, não sei o que me retinha no lugar, provavelmente um resto de curiosidade, estava no ponto de resolver se devia ou não exigir a entrega do meu chapéu, quando um jovem que aparentava uns 15 anos se aproxima e me entrega o chapéu dizendo “ponha se for homem”. (Carvalho, 2001, p.23)

Nesse fragmento, surge, pela segunda vez, a palavra “contemplei” para descrever o povo na procissão. O termo evoca um olhar atento, meditativo, instigado para a observação do comportamento daquelas pessoas, que, ao aderirem ao jogo proposto pelo artista, afastavam-se de seus ritos e tomavam espontaneamente parte na ação como antagonistas. Diana Taylor (2023, p. 85) comenta que a “performance pode convocar os espectadores à ação, porém, às vezes os coloca em situações muito confusas, poderosas, desempoderadoras ou desconfortáveis.”.

De acordo com o texto, a massa foi levada ao “extremo do ódio”. A repetida menção ao sentimento de ódio estabelece um paradoxo com o início do relato em que as pessoas devotas são descritas como resignadas em sua devoção à Cristo. Em seu ato, ele questiona o comportamento contraditório destas mesmas pessoas. Como poderia um simples acessório vestido sobre a cabeça causar o sentimento de ódio ao extremo naquelas pessoas em culto ao cristianismo?

Segundo a historiadora inglesa Miri Rubin (1991), no livro *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*⁶⁴, a Festa de *Corpus Christi* surgiu no século XIII, em Liège, na Bélgica. A iniciativa de realização de uma festa para celebrar o “corpo de Cristo” partiu das reivindicações de uma freira agostiniana, chamada Juliana de Mont-Cornillon (1193-1258). Ela dizia ter presságios em que enxergava uma lua cheia

⁶⁴ Tradução minha: *Corpus Christi: a eucaristia na cultura medieval tardia*.

com uma incisão escura. Na interpretação de suas visões, a mancha seria a ausência de uma festa religiosa para celebrar o sacramento da eucaristia.

Em 1264, seis anos após o falecimento de Juliana de Mont-Cornillon, o Papa Urbano IV instituiu, por meio da Bula *Transiturus*, a festa como solenidade universal e obrigatória para todas as paróquias católicas do mundo. Comemorada sessenta dias após o Domingo de Páscoa, a tradição segue até hoje⁶⁵. Feito uma espécie de mácula da colonialidade, a qual estabeleceu os ritos Católicos como tradição imperativa, no Brasil, em grande parte das cidades, é feriado nesta data a partir dos decretos municipais.

A realização da *Experiência n°2* revela contradições no comportamento da multidão de fiéis que durante a solenidade reverenciava a eucaristia⁶⁶, simbolizado como o corpo de Cristo, mas que ignorou os preceitos do dogma cristão, o qual tem como premissa a compaixão. A multidão, ao se sentir ferida pelo comportamento inadequado do então jovem engenheiro, deu vazão ao desejo coletivo de violência. Ao desconsiderar o valor da vida humana, as/os fiéis da Praça da Sé repetiram o mesmo comportamento da multidão que abandonou Cristo no calvário. Conforme a narrativa bíblica, no evangelho de Lucas, foi a multidão quem clamou pela crucificação de Cristo. Um dos versículos narra: “Eles, porém insistiam aos gritos, pedindo que fosse crucificado. E a gritaria deles aumentava sempre mais.” (Bíblia, 2014, p. 1288).

Ao escolher o ritual católico como cenário para seu ato, verifica-se na ação de Flávio de Carvalho a menção a uma antropofagia às avessas. Isso porque, segundo ele próprio argumenta, há no cristão católico um desejo de se nivelar a Cristo. Explica: “quando o católico engole o corpo de Cristo e às vezes bebe o seu sangue em forma de vinho, ele pretende por esse ato absorver as qualidades do Cristo. Ficar sendo igual ao Cristo” (Carvalho, 2001, p. 52). Ou seja, pão e vinho são simbolicamente o corpo e o sangue, que se tornam alimento espiritual para que o cristão católico se apossa da prática do amor e compaixão pelo outro. Também no ritual antropofágico indígena – aquele que foi motivador para a construção dos ideais artísticos vanguardistas brasileiros do movimento antropófago do início do século XX – comia-

⁶⁵ Conforme estabelecido pelo Artigo 2º da Lei nº9.093, de 12 de setembro de 1995. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9093.htm. Acesso em: 29 de jan. de 2023.

⁶⁶ O sacramento da eucaristia faz menção ao episódio bíblico da última ceia de Cristo, em que ele dividiu com seus apóstolos o pão e o vinho. A eucaristia é representada pela hóstia, que ao ser consagrada e embebida no vinho pelo sacerdote durante o ritual da missa, simboliza o corpo e o sangue de Cristo transubstanciado, rememorando seu sacrifício no calvário.

se a carne humana, mas seus significados eram a vingança e o desejo de assimilação do poder do inimigo feito prisioneiro (Léry, 1941, p. 181).

Na sequência narrativa, em semelhança ao acontecimento bíblico, diante do calor da situação, Flávio de Carvalho insiste com uma tentativa de argumentação: “Abri os meus braços num gesto patriarcal e patético e expliquei com doçura: ‘eu sou um contra mil’”. Este fragmento explicita ainda mais a relação de sua ação à narrativa bíblica sobre o episódio de linchamento vivido por Jesus Cristo. O uso de um recurso gestual, ao estender os braços como uma tentativa de se equiparar à imagem heroica do Cristo crucificado, surge como um apelo, uma tentativa de restituição do acontecimento. Ao nomear o ato como “gesto patriarcal e patético”, sublinha com ironia o poder simbólico da imagem do Cristo de braços abertos que, durante muito tempo, vem colaborando para sustentar o imaginário social em favor do sistema colonial, o qual se vale de uma ideologia favorável à hierarquização da figura masculina.

Maria Galindo⁶⁷ (2013, p. 92), na publicação *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*, aponta que o patriarcado é um sistema de opressões pautado na “construção de todas as hierarquias sociais, sobrepostas umas sobre outras e fundadas nos privilégios masculinos.”⁶⁸ Para além de um fenômeno cultural baseado em valores, a ativista anarcofeminista entende que o patriarcado compõe um “conjunto complexo de hierarquias sociais que são expressas nas relações econômicas, culturais, religiosas, militares, simbólicas cotidianas e históricas.”⁶⁹

A crítica ao patriarcado já estava contida no *Manifesto Antropófago*. Como espécie de posicionamento contraditório, seu quadragésimo terceiro aforismo profere “No matriarcado de Pindorama”. Na sentença, Oswald de Andrade retoma o nome indígena desse território, antes chamado Pindorama, e nos provoca a reconhecê-lo como um matriarcado, implicado na idealização de um mundo sem Deus. (Azevedo, 2016, p. 91) Com isso, parece apontar um mundo às avessas, despido das vestes coloniais, em uma espécie de contrassistema.

⁶⁷ Maria Galindo é ativista boliviana, anarcofeminista, cofundadora do coletivo *Mujeres creando*.

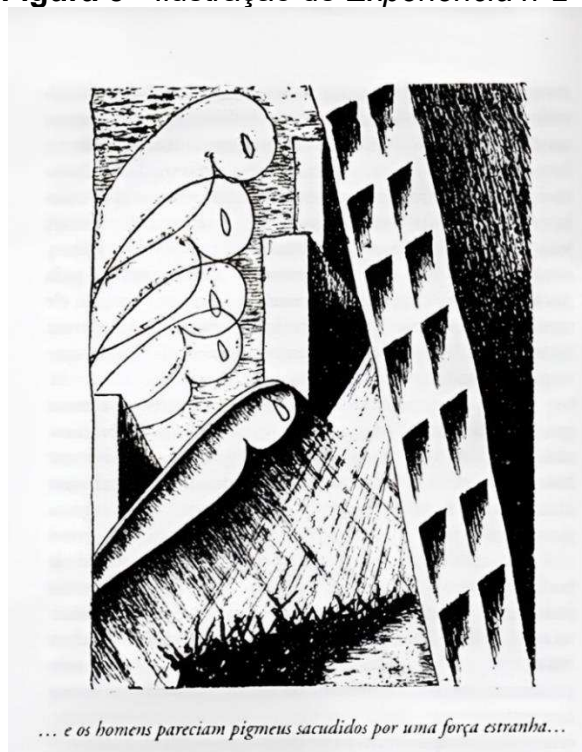
⁶⁸ Tradução minha para: “la construcción de todas las jerarquías sociales, superpuestas unas sobre otras y fundadas en privilegios masculinos.”

⁶⁹ Tradução minha para: conjunto complejo de jerarquías Sociales expresadas em relaciones económicas, culturales, religiosas, militares, simbólicas cotidianas e históricas.

Na sequência narrativa, Flávio de Carvalho explica que seu argumento não surtiu nenhum efeito apaziguador: “o meu apelo ao raciocínio tinha fracassado por completo. A massa tinha reagido pela emotividade ancestral, e não pelo raciocínio. A minha demonstração numérica só conseguiu humilhar, me colocar numa posição mais alta que a anterior.” (Carvalho, 2001, p.25). O comportamento da multidão é analisado pelo artista no capítulo “Instinto gregário”⁷⁰ no qual ele entende que “a aglomeração é um refúgio” e o ser humano “procura estar sempre do lado mais numeroso, do lado que ofereça uma segurança para a sua pessoa” (Carvalho, 2001, p. 144).

O artista recuou na afronta e proferiu à multidão: “Coagido pela força bruta, vencido pelo número, vejo me forçado a continuar meu caminho sem chapéu”. A decisão pareceu não surtir efeito, pois alguém gritou “mata...pega...”. Percebendo-se sem saída, esquivou-se correndo de costas da multidão que vociferava as palavras “lincha!” e “mata...mata...!” (Carvalho, 2001, p.27-29). Resolveu então fugir e buscar um lugar para se esconder. Relata: “Eu corria apressadamente procurando refúgio, pois todas as lojas estavam fechadas”.

Figura 5 - Ilustração de *Experiência nº2*



Fonte: (Carvalho, 2001, p. 36)

⁷⁰ Aparentemente, as proposições de Flávio de Carvalho sobre o “Instinto gregário” têm relações com o que Nietzsche (2001, p.142) propõe sobre o instinto de rebanho, sobretudo, quando entende que “a moralidade e o instinto de rebanho do indivíduo”. Vale pontuar que as performances do artista sempre tiveram por objetivo questionar a moral de seu tempo.

Diverte-se ao descrever os homens que o perseguiram como um bando de pigmeus. Flávio de Carvalho tinha 1,88 de estatura e, por isso, deveria destacar-se em meio à multidão. O desenho aparenta um ambiente urbano, com prédios e uma figura sombreada como cabeça, corpo e olhos, quase do tamanho do edifício. Essa figura está centralizada, em diagonal, olhando para baixo e atrás desta figura, quatro outras traçadas como uma espécie de sombra, que parecem revelar o estado de espírito do artista, assustado, assombrado, diante daquele ataque. Abaixo, pequenos e excessivos traços parecem rascunhar a multidão de homenzinhos a persegui-lo (Figura 5).

A descrição do artista permite ainda certa analogia ao protagonista da narrativa satírica *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift (1992, p.74), escrito no século XVIII. O médico viajante inglês Lemuel Gulliver quando, após um naufrágio, chega ao país de Lillipute, encontra pessoas muito pequenas, com cerca de 15 centímetros de altura e, em seu primeiro contato, fica tão assombrado que, berrando tão alto, faz com que as criaturas a sua volta retrocedam apavoradas.

Figura 6 - Ilustração de *Experiência nº2*



...pareciam um bando de galinhas...

Fonte: (Carvalho, 2001, p. 37)

Em fuga, adentrou em uma leiteria, onde narrou que “as mulheres desmaiavam e chiavam de desespero, o local estava repleto, crianças choravam, todos corriam para o fundo do prédio.”. Ao perceber-se muito mais ágil naquele ambiente comercial, compara: “minha ação era de um automóvel que atravessa um rebanho, tinha pressa, empurrava, mas procurava não machucar ninguém, agia sem raciocinar pelo menos é como me recordo agora” (Carvalho, 2001, p.33-36). Distanciado de uma descrição realista, percebo, nesse relato, a caricatura, ao ponto em que predomina a hipérbole, como uma tentativa de acentuação do acontecimento, assim como também o deboche parece imperar nos detalhes descritivos sobre o tumulto que provocara em sua fuga.

Na imagem, sobressai a simplicidade de seus traços para a representação da massa de pessoas. Observando a imagem (Figura 6) é possível identificar, aparentemente, seis corpos (que parecem humanos, mas também de galináceos) com braços levantados para cima e virados de costas, como em estado de fuga. Na legenda da imagem, compara “...pareciam um bando de galinhas...”. A ilustração parece cooperar para as explicações que constam no capítulo “Instinto gregário” em que discorre sobre o comportamento de rebanho que consta tanto nos seres humanos quanto nos animais, como forma de proteção contra um perigo iminente (Carvalho, 2001, p. 147).

Os adjetivos e figuras de linguagem que compõem a narrativa de Flávio de Carvalho expressam seu alto teor emotivo, debochado e antirrealista. Nas descrições sobre o livro em um volante de divulgação para a venda de uma suposta⁷¹ segunda edição, em 1939, trazia adjetivações apelativas e contraditórias por meio das palavras “dramático”, “divertido” e “monstruoso” (Figura 7). Também a sentença “o livro mais sensacional de hoje” (Toledo, 1994, s/n). Na leitura, compreende-se que, conforme ele discorre sobre o acontecimento, há uma mudança em seu estado emocional e a diversão vai dando vazão ao sentimento de medo.

⁷¹ Na verdade, tratava-se de uma segunda tiragem que fora impressa junto com a primeira edição, em 1931, mas que não foi vendida e ficou guardada no ateliê de Flávio e, de forma estratégica, ele nomeou como segunda edição. (Toledo, 1994, p.117)

Figura 7- Panfleto de divulgação do livro *Experiência nº2*



Fonte: CEDAE – IEL/Unicamp

Na sequência, ele narra que invadiu a cozinha do estabelecimento e encontrou “uma porção de aventais brancos e bonés compridos, o brilho de panelas luzes fortes.” O modo de iniciar a descrição dos cozinheiros parece colocá-los como personagens meramente figurantes em sua saga. Segue compondo a cena e detalhando suas emoções mediante a fuga:

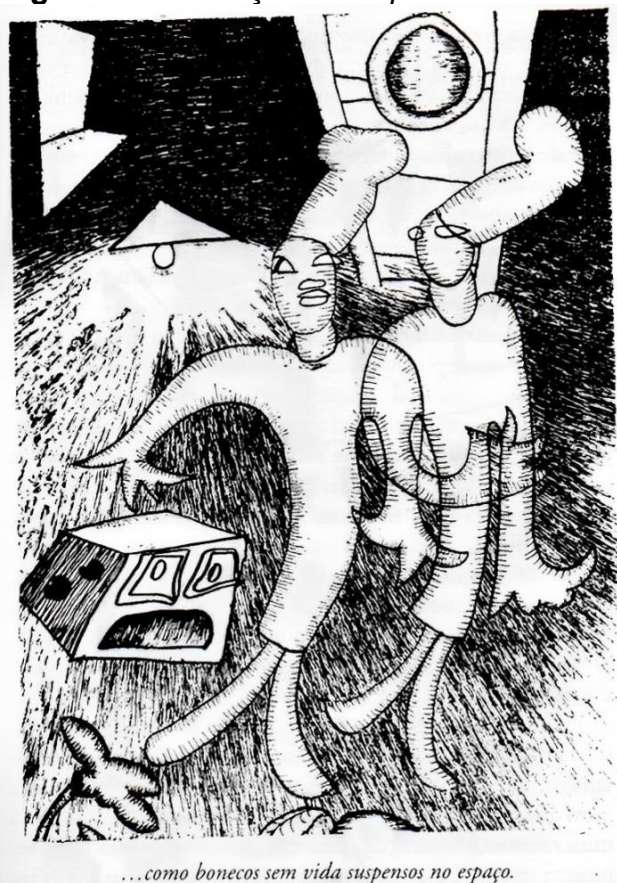
os cozinheiros me olhavam receosos e imóveis creio que me tomaram por algum ladrão perseguido. Tive um sentimento de profunda tristeza, não encontrar uma saída significava entregar-me; pela primeira vez na experiência senti a emoção exata do perigo. Parecia estar dentro de uma gaiola; nas outras vezes que havia pressentido o perigo tinha sempre um meio de escapar. Olhei ao redor para cima como se tivesse

alguma coisa que eu sabia não existir; os cozinheiros me encaravam com silêncio, pareciam bonecos sem vida suspensos no espaço (Carvalho, 2001, p. 38).

Nesse trecho, o que toma protagonismo é a avalanche de sentimentos do artista, descritos por meio de palavras como “profunda tristeza” e “emoção exata do perigo”. O uso desses termos em seu relato parece acentuar o caráter expressionista de sua performance.

Na Figura 8, sobre um fundo predominante escuro, os traços indicam dois cozinheiros devido ao característico chapéu *toque blanche* sobre a cabeça e o suposto avental que utilizam. Os corpos parecem estar aparentemente desestabilizados, tal como reafirma a legenda “como bonecos sem vida suspensos no espaço”.

Figura 8 – Ilustração de *Experiência nº2*



... como bonecos sem vida suspensos no espaço.

Fonte: (Carvalho, 2001, p.39)

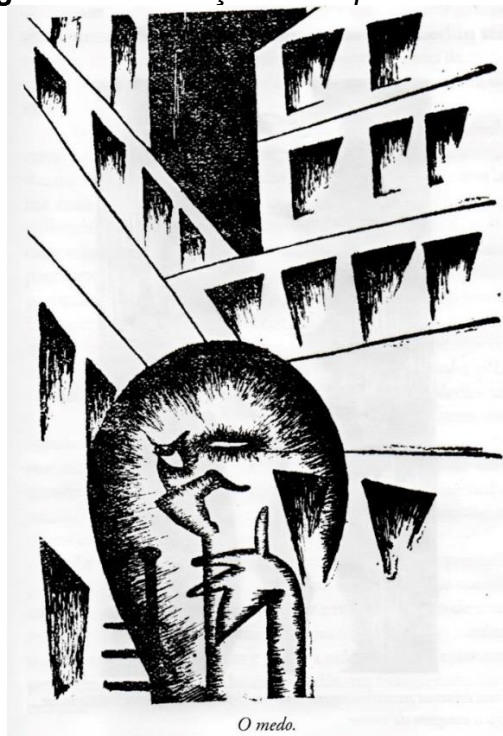
Também na imagem é possível perceber um objeto, em forma de cubo, que possui formas que compõem dois olhos e uma boca, semelhante a uma espécie de forno com rosto, mas que também parece remeter à gaiola da qual ele relatara sentir-se preso. Vejo a face do artista aprisionada naquele cubo. Na parte superior esquerda

da imagem, dois retângulos brancos parecem compor o esboço da claraboia que o artista diz ter avistado no alto da parede e onde se escondeu. Ele narra os detalhes de sua fuga, como em uma jornada heroica.

Sem hesitar pulo sobre uma pia e com dois socos rebento a claraboia que era de tela de arame e guarnições de madeira. A tela de arame estava grossa de poeira acumulada e por um curto instante hesitei, com receio de sujar a minha roupa, a abertura da pequena forçava a tela suja sobre os meus cabelos. Apesar de calmo, sem dúvida, a hora do perigo e as circunstâncias guiavam os meus movimentos; contraí-me como pude, disse uma ou duas palavras impróprias para a reprodução e atravessei a claraboia, enquanto alguém embaixo observou 'eh...já tem treino...macaco velho'... O barulho, os gritos e os gemidos continuavam, mas com menos intensidade (Carvalho, 2001, p. 38).

Diante da altura do muro que via pela frente, descartou a possibilidade de escalar. Viu-se sem saída. No ambiente apertado e escuro, relembra: “Estava em pleno fenômeno de medo, eu não tinha notado o início do fenômeno, mas naquele momento estava perfeitamente ciente do meu estado e por assim dizer me transportava nos meus caracteres críticos fora de mim e contemplava a mim mesmo” (Carvalho, 2001, p. 40).

Figura 9 – Ilustração de *Experiência nº2*



O medo.

Fonte: (Carvalho, 2001, p. 41)

As imagens que seguem expressam tal circunstância. Na Figura 9, a forma orgânica, arredondada, no centro da imagem compõe o aspecto de um rosto com olhos assimétricos como que em uma expressão de medo, ao fundo, formas geométricas sinalizam um ambiente urbano constituído por altas edificações. A disposição do rosto arredondado expressivo no centro da imagem e um fundo de repetições remete, em minha percepção, à obra *O grito*, de Edvard Munch⁷², que parece se aproximar ainda mais quando a legenda traz o título “o medo”. Na Figura 10, em uma representação de si mesmo, a ilustração que o retrata escondido apresenta um corpo aparentemente retraído e uma face desfigurada.

Figura 10 - Ilustração de *Experiência nº2*



Fonte: (Carvalho, 2001, p. 42)

O contraste do corpo, em cor branca, e com o plano de fundo, em cor preta, acentua o ambiente sombrio da situação. A legenda prescreve o estranhamento de si mesmo, como se estivesse em uma espécie de metamorfose a exemplo do

⁷² Edvard Munch (1863-1944) foi pintor e gravador norueguês.

personagem de Franz Kafka (2018), o caixeiro-viajante Gregor Samsa, que, em seu esconderijo, um quarto, descreve o estranhamento de estar em seu próprio corpo: “uma criatura estranha, completamente diferente do que eu costumo ser. Era a imagem do terror”.

De uma pequena distância eu me via a mim mesmo, uma criatura estranha, completamente diferente do que eu costumo ser. Não tinha roupa e a cor do meu corpo era entre amarelo escuro e cor de chocolate. Com a escuridão enxergava-me difuso. Tinha os dedos de uma mão mergulhados na boca, e a outra aberta enterrava os dedos na carne da perna, os meus olhos esbugalhados olhavam para cima e do lado. Era a imagem do terror; contemplei-me demoradamente, meditei, mesmo, a minha pessoa crítica não se opunha à visão, escrutava e gozava o espetáculo e creio ainda que inconscientemente desejava prolongá-lo (Carvalho, 2001, p.42-43).

Flávio de Carvalho descreve em detalhes seu estado físico no esconderijo como em um exercício de propriocepção. Os adjetivos utilizados para o detalhamento descritivo de seu aspecto físico extrapolam a noção de realidade e a narrativa que iniciou fazendo uma descrição melancólica sobre a procissão do povo de deus termina por constituir o que ele mesmo sintetiza como “a imagem do terror”. A partir do anúncio deste cenário de medo, o relato vai, aos poucos, tornando-se cada vez mais aproximado de um conto de terror em um tom ficcional acentuado pela imagem. A saber:

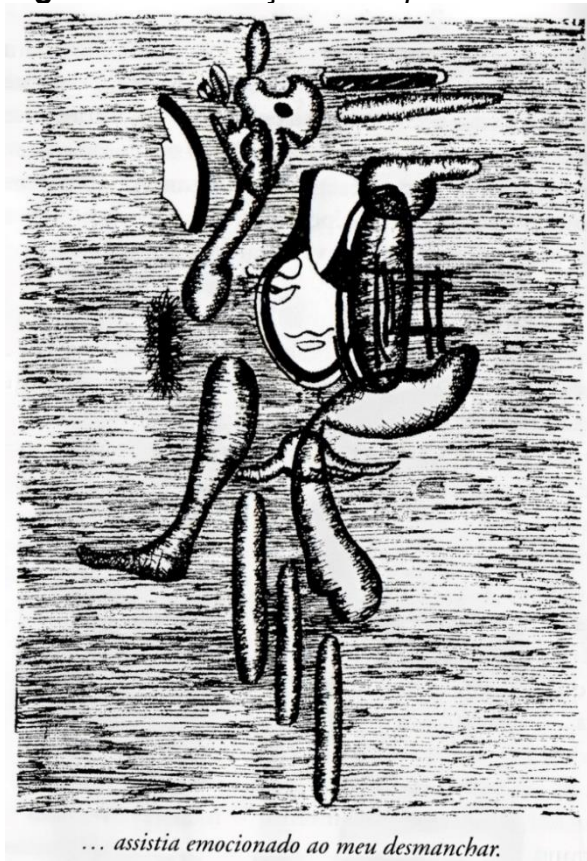
Logo depois de começar a desmanchar-me e enquanto o processo continuava, sentia um outro fenômeno não menos curioso e emocionante; braços, dedos e mãos surgindo de uma multidão ausente me rasgavam aos poucos, senti alguém enfiar o dedo num dos meus olhos e puxar a pele rasgando, mãos me pegavam e puxavam, minha carne cedia, era branca e sedosa e estriada como cristais de gesso e não tinha sangue (Carvalho, 2001, p.43).

A cena parece constituir alguma semelhança ao conto *O gato preto*, do estadunidense Edgar Allan Poe (2019, p.7-18), quando o protagonista agarra seu gato Pluto, tira do bolso um canivete e arranca-lhe a órbita de um dos olhos. Em uma dimensão aparentemente delirante, Flávio de Carvalho se autodescreve como em estado psicologicamente fragmentado, pois salienta que, apesar de perceber-se rasgando, não havia sangue.

Um corpo fragmentado (Figura 11) é também o que esboça a ilustração por meio de traços simplistas, acompanhada da legenda que diz “...assistia emocionado

ao meu desmanchar” (Carvalho, 2001, p. 44), expressando, de modo figurativo, o impacto emocional do artista naquela circunstância, aparentemente, sintonizado com as expressões que emergiam na arte de vanguarda do início do século XX, como, por exemplo, as expressões cubistas de Pablo Picasso.

Figura 11 - Ilustração de *Experiência nº2*



Fonte: (Carvalho, 2001, p. 44)

Nesse aparente estado de alteração mental, como em um delírio, parece mostra-se muito mais preocupado em descrever-se de um modo que se aproxima do onírico, sem que seja meramente a descrição dos fatos.

Em seguida, como quem dilata o sentido da audição, acrescenta: “Ouvi gritos, parecia o som de uma multidão veloz que sumia”. O fragmento é repetido na legenda da ilustração que acompanha o texto (Figura 12). Na imagem, partindo do centro, traços compõem um rosto que está posicionado de perfil para o lado esquerdo. Esse rosto possui um corpo que não tem membros definidos. O corpo parece estar abaixado como que em posição fetal, nas costas, acoplado a esse corpo vejo a cabeça de uma galinha com crista. O contorno da imagem replica-se em tamanhos maiores e com

sombreados escuros ao fundo, criando uma sensação de reverberação, tal como o som pelo espaço.

Figura 12 – Ilustração para *Experiência nº2*



Fonte: (Carvalho, 2001, p. 45)

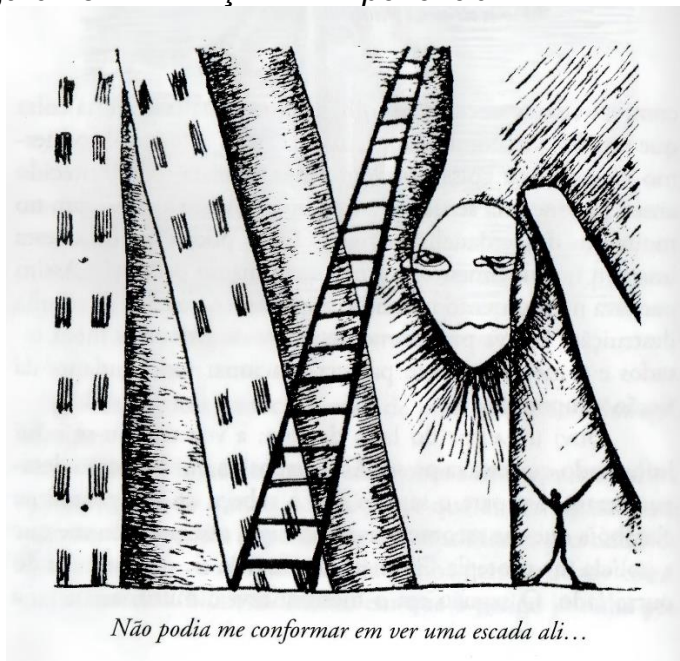
Na sequência da narrativa, o artista parece despertar de seu estado de alteração mental. Como que restituído de seu estado de consciência, descreve:

ouvi uma voz do lado de fora; a voz repetiu-se e fui informado que estava preso. As imagens da minha ficção desapareceram. Sai para o saguão e vi a cabeça de um guarda na claraboia que me recomendava não fugir, assegurando-me que a polícia me protegia. Prometi não fugir e ele desapareceu do outro lado. O saguão era o mesmo; revii o muro, a janela, a altura dos prédios em redor tudo como dantes; porém havia ali uma coisa que eu não tinha visto antes, era uma escada de parede encostada à claraboia. Nesse momento, a polícia apareceu de novo, e dirigindo-se para o lado de dentro: 'não precisa não, aqui tem uma ótima escada' e escalando a claraboia desceu pela escada, olhou-me cuidadosamente, queria saber se eu tinha armas, deixei-me revistar (Carvalho, 2001, p. 46).

O texto indica a aparição da polícia dando-lhe voz de prisão. A menção à escada surge como uma forma de atestar a percepção afetada pelo medo. O artista, em uma autoanálise, diz não se conformar em não ter visto a escada, que, segundo ele, caso tivesse visto, seu destino teria sido outro, pois teria escalado o muro, prolongando assim a experiência e adiando o estado de pânico. Reflexivo, questiona: "Que ligação poderia existir entre esta falha [não ver a escada], e o fenômeno de medo

imediatamente?”. Complementa: “me sentia abatido pela ironia aparentemente misteriosa da ocorrência e olhava para a escada que rígida e ereta parecia zombar de mim.” (Carvalho, 2001, p.47).

Figura 13 – Ilustração de *Experiência nº2*



Fonte: (Carvalho, 2001, p. 46)

Em seguida, Flávio de Carvalho relata a conversa que teve com o policial que o encontrou em seu esconderijo. Ao discorrer sobre a abordagem, parece reconhecê-lo como um aliado aos seus preceitos: “soube que ele não tinha religião, que me considerava um rapaz educado, e que pertencia à guarda dos teatros.”. As informações contidas no fragmento indicam que possivelmente ele tenha tido uma conversa prolongada e que argumentou em defesa de si próprio. Nada poderia estar mais favorável aos objetivos performativos do jovem artista do que um policial incumbido da guarda dos teatros para atendê-lo. Explica ainda que o policial o informou que:

o dono da leiteria tinha abaixado as portas de ferro e que uma guarda de seis ou oito policiais continha o povo que a princípio se mostrara ameaçador, mas que com a ordem de seguir o andor, dada na procissão, e com o reinício dos cânticos, voltava aos poucos para as fileiras (Carvalho, 2001, p.48).

Seguro de que não seria atacado novamente, ele retirou-se do esconderijo e foi conduzido à delegacia em um camburão descrito como um “carro amarelo de chapa

de aço, o chamado ‘viúva-alegre’”, que atravessou as ruas mais centrais da cidade, seguindo vagarosamente a rabeira da procissão que duas horas antes se agitava raivosa contra ele (Carvalho, 2001, p.48).

Por fim, o artista diz, com aparente ironia, que “os detalhes na delegacia de polícia são pouco interessantes. É suficiente dizer que fui acusado de ser comunista e de atirar bombas na procissão”. Indago-me como poderiam detalhes como esses serem desinteressantes para ele? Soa irônico. A afirmação parece denunciar o posicionamento político do denunciante, que ele designou como “um católico de medalhinhas na carteira” (Carvalho, 2001, p.49). Sobre essas acusações, ele ainda argumentou:

Tinha-se a impressão de que ser comunista era crime, alguma coisa de monstruoso e proibido. Protestei violentamente, contra a história das bombas e ele logo se retratou alegando que “era o povo que dizia”. Fiz um depoimento no qual me concederam “contusões” e diversos ferimentos leves. O delegado me mandou em paz. Saí receoso, temendo ser reconhecido por alguém, as ruas cheias tinham um aspecto festivo, estava frio...o cair da tarde...

O desfecho sobre o acontecimento revela certa habilidade no jogo com as palavras. Ao declarar “tinha-se a impressão de que ser comunista era crime” parece desviá-lo de qualquer comprometimento que afirme seu posicionamento político-partidário, mas, ao mesmo tempo, as palavras “monstruoso” e “proibido” parecem apontar vestígios de um regime político autoritário. Ao dizer que lhe “concederam ‘contusões’ e diversos ferimentos leves” paira a dúvida se o artista de fato tivera sido vítima de algum tipo de agressão física no confronto, pois, em nenhum momento, isso foi mencionado no relato, ou se foi mais uma forma de acentuação do ato, conforme já tivera advertido nas partes pré-textuais de sua publicação.

No encerramento, ao dizer “estava frio...o cair da tarde...” parece ainda buscar uma retomada do tom poético da abertura do texto, oferecendo ao/à leitor/a uma informação que revela a passagem do tempo, o período de uma tarde, e a sensorialidade, na gradação de temperatura, ao mencionar o frio, em contraponto à descrição de um “sol agradável” de quando iniciou o relato. O uso das reticências para pontuar o fragmento textual pode ainda convocar-nos a um certo prolongamento à sensorialidade, de um dia que termina, como que nos incitando à percepção do crepúsculo de um dia de outono. O escurecer também insurge, para mim, como a luz de um refletor sobre o palco, que lentamente se apaga ao final de espetáculo. A

mudança de temperatura, do quente para o frio, e o findar do dia ainda sugerem um possível “esfriamento” das emoções diante do desfecho da ação.

Figura 14 - Ilustrações de *Experiência nº2* colocadas em sequência



Fonte: (Carvalho, 2001, p.14-49)

Antes de finalizar este passeio por “A experiência”, experimentei agrupar as 10 ilustrações que se distribuem pelo capítulo para observar o seu todo (Figura 14). Foi possível observar uma unidade expressiva que, segundo Luiz Carlos Daher (1982, p. 42), traduz um caráter expressionista:

as ilustrações de *Experiência nº2*, sob o impacto amedrontador do comportamento coletivo, são bruscamente deformadoras. É como se – por assim dizer instantaneamente – o artista exteriorizasse as camadas introjetadas de sentimentos, emoções, conflitos que nutrem a seiva expressionista.

A partir das legendas postas sob cada imagem, observo que as cinco primeiras se destinam a apresentar as personagens que compõem a narrativa. O sequenciamento delas forma o seguinte texto: “Padres rendados, crianças engomadas, pintadas e sujas de pó de arroz, olhavam com espanto” (Carvalho, 2001, p.14); “Os padres olhavam para o céu com mais afinco e eu atuava sobre as filhas de Maria” (Carvalho, 2001, p.21); “...e os homens pareciam pigmeus sacudidos por uma força estranha...” (Carvalho, 2001, p.36); “...pareciam um bando de galinhas...” (Carvalho, 2001, p. 37); “...como bonecos sem vida suspensos no espaço” (Carvalho, 2001, p. 39).

Já as outras cinco legendas subsequentes parecem direcionar-se para uma autopercepção, que vai revelando, aos poucos, o estado emocional do artista diante dos acontecimentos narrados. Conforme se pode verificar, as legendas mencionam, respectivamente: “o medo” (Carvalho, 2001, p. 41); “uma criatura estranha completamente diferente do que eu costumo ser... Era a imagem do terror.” (Carvalho, 2001, p.42); “assistia emocionado ao meu desmanchar” (Carvalho, 2001, p. 44); “o som de uma multidão veloz que sumia” (Carvalho, 2001, p.45); “Não podia me conformar em ver uma escada ali” (Carvalho, 2001, p. 46).

Também há uma alternância entre imagens que possuem menos preenchimentos e imagens que são mais preenchidas na cor preta, proporcionando mais profundidade e efeitos de luz e sombra. Exceto a quarta imagem em que ilustra as mulheres em fuga na leiteria, em todas as outras parece ser possível identificar a presença do artista traçado de modos diferentes, como se sua expressão se modificasse a cada instante, de acordo com os acontecimentos narrados.

2.3 DA *EXPERIÊNCIA Nº2* À *QUEERMUSEU*: INTOLERÂNCIA COMO UM DESDOBRAMENTO DA COLONIALIDADE

O olhar para a *Experiência nº2*, de Flávio de Carvalho, por meio dos registros de escrita e das ilustrações, incita-me a um diálogo com a atualidade. Ao tomar conhecimento sobre a reação das/os fiéis sobre o ato é possível traçar relações com acontecimentos de um passado recente no Brasil, pois tentativas de censura e ameaças às manifestações artísticas que questionam o dogmatismo e suas contradições ainda acontecem. Em 2017, por exemplo, a exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, organizada por Gaudêncio Fidelis⁷³, no espaço Santander Cultural, em Porto Alegre, foi alvo de inúmeras críticas e censura. A mostra que reunia 270 trabalhos de 85 artistas abordando questões de gênero e de diversidade sexual foi cancelada após uma onda de protestos advinda, sobretudo, de grupos religiosos (Mendonça, 2017, n.p.). Semelhante às tentativas de linchamento a Flávio de Carvalho, Fidelis (apud Simões, 2018), em uma entrevista publicada pelo jornal *El país*, disse ter recebido mais de 100 ameaças de morte nos dias que sucederam as manifestações públicas contra sua exposição.

A ponte entre esses acontecimentos proporciona a compreensão de que expressões as quais se contrapõem aos moldes coloniais e questionam ou infringem o dogma cristão no objetivo de operar em perspectivas a favor da diversidade cultural e da pluralidade de crenças foram, na década de 1930, e ainda continuam sendo na atualidade, alvo de intolerância no Brasil.

Diante dessa constatação, cabe retornar à Bürguer (2017) e refletir: se por um lado o processo de autonomização limitou as relações do ser humano com aquilo que se chama arte, por outro, a autonomização parece ter sido o que, também, garantiu que tomássemos a rota em direção à diversidade e à pluralidade. Neste sentido, Bürguer (2017, p. 62-63) ressalta ainda que o deslocamento da arte da práxis vital e a consequente cristalização do campo da experiência permitem constatar que o *status* da autonomia da arte na sociedade burguesa pode vir a ser questionado, sobretudo quando convém aos seus dominadores. O referido autor adverte sobre a necessidade de reevocar a autonomia em determinadas circunstâncias, tais como nos extremismos políticos, em que se considera conveniente voltar a servir-se da arte. Como, por

⁷³ Gaudêncio Fidelis é curador e doutor em História da Arte, pela Universidade do Estado de Nova Iorque.

exemplo, no caso da política artística fascista que propôs liquidar o *status* de autonomia.

Bürguer (2017) também menciona os inúmeros casos de processos contra artistas por atentado contra a moral e a decência e que de tempos em tempos ameaçam a liberdade de expressão, tal como a exposição *Queermuseu*. Por isso, quando se defende o reconhecimento das tradições e a retomada da arte como expressão de vida, não se trata de buscar um caminho de volta ao passado distante, no que diz respeito à busca por uma visão de mundo singular, mas pensar um presente e um futuro que garantam a diversidade com efetividade, rompendo com percepções de mundo monolíticas e impositivas.

Embora passado quase um século entre a *Experiência nº2* e a exposição *Queermuseu*, a violência da recepção se repete e revela o predomínio de uma percepção de mundo hegemônica alimentada pelo dogmatismo cristão no Brasil, que persiste ao longo do tempo e não tolera a diferença. O que de fato estaria encoberto em atitudes tão declaradamente desumanas as quais, assim como as ações contestadas, também contrariam premissas do dogma cristão? Por que o reconhecimento da diversidade resiste em ser aceito socialmente?

Uma possibilidade de resposta em torno desta condição de intolerância para a diversidade parece constar nas reflexões em torno das formulações a partir do conceito de “colonialidade” e seus desdobramentos. Em primeira instância, é necessário pontuar que o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2009, p. 38) apresenta o conceito de “colonialidade” como diferente ao colonialismo, ainda que vinculado a este. Para ele, o colonialismo é a dominação política declarada, ou seja, ocorre por meio de uma “estrutura de dominação/exploração” em que “o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade e cujas sedes centrais estão, além disso, localizadas noutra jurisdição territorial.”. Ele ainda ressalta que “o colonialismo é, obviamente, mais antigo, enquanto a colonialidade tem vindo provar, nos últimos 500 anos, ser mais profunda e duradoura que o colonialismo”, pois entende que as relações coloniais anteriores, provavelmente, não produziram as mesmas sequelas e, sobretudo, não foram a pedra angular de nenhum poder global como tem sido nesta circunstância. Daí depreende-se o quanto a colonialidade é uma forma de dominação cultural que se implementou pelo imaginário social e prevalece exercendo muitas formas de controle mesmo após a independência das colônias (Quijano, 1992, p. 12).

A colonialidade manifesta-se por diferentes vias. A via epistemológica é a mais importante, pois é a partir dela que se dá o conhecimento e é do conhecimento que se produz subjetividade. É desta forma que a colonialidade, por meio da modernidade e da racionalidade, impôs um modelo cultural universal e que, além dos aspectos políticos e econômicos, também regula o gênero, a sexualidade, a classificação racial, o conhecimento e a estética. Desta tomada de consciência da colonialidade, emergiu o termo “decolonialidade”, que passou a abranger debates e reflexões em diversos campos de estudos (Quijano, 1992, p. 13).

A colonialidade decorrente da modernidade/racionalidade se impôs enquanto um modelo hegemônico que abriga uma suposta “verdade” e que, ao se legitimar, dificulta o reconhecimento das diferenças. É possível perceber nos episódios aqui mencionados que, ao longo do tempo, o exercício da intolerância é comportamento recorrente das massas. A intolerância, como uma espiral, mesmo com o passar do tempo, segue traçando a mesma rota em defesa amparada em uma suposta verdade. Assim nos revela a bíblia, conforme vimos a pouco, nas narrativas sobre a condenação e morte de Cristo. Assim ocorreu com La Barre, no século XVIII. Assim também ocorreu com Flávio de Carvalho, em 1931. Assim continua ocorrendo no Brasil do século XXI, como na citada exposição *Queermuseu*.

Enrique Dussel ⁷⁴(2004), no artigo *Desconstrucción del concepto de “tolerancia” (de la intolerancia a la solidaridad)*, pontua que a tolerância é uma atitude mínima como forma de vontade da/o cidadã/o em um regime democrático. O filósofo nos lembra que no Império Romano não havia propriamente tolerância, mas sim aceitação ou exclusão. Se outorgava cidadania para algumas pessoas e as demais eram dominadas de diferentes maneiras. Com isso, o referido autor entende como intolerante a posição intransigente entre possíveis oponentes. Em que, sendo a intolerância dogmática, se vale de uma teoria da “verdade” entrelaçada ao poder político e até mesmo militar. Para ele, a intolerância dogmática possui poder político para impor sua vontade quando se usa a violência como um modo natural de expandir a “verdade” e exigir ser aceita por todos, pois o dogmatismo não aceita a falibilidade da verdade sustentada.

Diante dessas constatações, de que modo pensar uma possibilidade para a dissolução deste conflito dos atos de violência como fruto da intolerância? Dussel

⁷⁴ Enrique Dussel (1934-2023) foi filósofo argentino, radicado no México, um importante colaborador para a construção do pensamento decolonial.

(2004) aponta como resposta a solidariedade, algo que se exterioriza do sistema tolerância e intolerância, pois entende que não faz sentido tolerar vítimas de um sistema cujo poder é exercido. Explica: a vítima não é tolerada, mas, pelo contrário, colabora com o sistema, pois objetiva deixar de ser vítima. E complementa:

É neste sentido que a solidariedade com as vítimas está além do Iluminismo e da Modernidade; mas ainda está além da posição dos pós-modernos, porque a solidariedade não pode ser meramente fragmentária, fraca, cética, esteticista. A solidariedade é universal, em referência a todas as diferenças (à alteridade da mulher violada, das raças discriminadas, das classes exploradas, dos países periféricos pós-coloniais oprimidos, a terceira idade excluída nos asilos, as gerações futuras que receberão uma terra exterminada). A solidariedade com as vítimas é um tema de uma filosofia transmoderna, crítica, mundial, de libertação. (Dussel, 2004, p.7)⁷⁵

A premissa da solidariedade às vítimas das estruturas de poder defendida por Dussel (2004) amplia a percepção de que no acontecimento da *Experiência nº2* as/os devotas/os e seus vínculos com os rituais sagrados, que também são tradição e teatralidade, são vítimas da estrutura de poder a qual se instalou neste país formado por diversas culturas, mas que, visto como periférico e colonizado, legitimou apenas os valores culturais do colonizador, desviando as possibilidades de opção pela diversidade. De tal modo, a provocação promovida por Flávio de Carvalho ressoa como um alerta sobre as mazelas da colonialidade, que se torna um motor de produção da intolerância. No entanto, a ação revela em si um cenário de contradições e fragilizado pelas percepções de mundo, tanto por parte do artista quanto do lado das/os devotas/os, apreendido pela colonialidade, mas que, mesmo após um século do acontecimento, ainda promove reverberações – tal como este e outros estudos e reflexões sobre o artista e sua *Experiência nº2*.

A repercussão de *Experiência nº2* e a publicação do livro homônimo fez com que Flávio de Carvalho, anos depois, em uma entrevista, confabulasse que sua carreira profissional como engenheiro tivera sido prejudicada. Diante da escassez de

⁷⁵ Tradução minha para: Es en este sentido que la solidaridad con las víctimas está más allá de la Ilustración y la Modernidad; pero aún está más allá de la posición de los postmodernos, porque la solidaridad no puede ser meramente fragmentaria, débil, escéptica, esteticista. La solidaridad es universal, en referencia a todas las Diferencias (a la alteridad de la mujer violada, de las razas discriminadas, las clases explotadas, los países periféricos poscoloniales oprimidos, la tercera edad excluidas en los asilos, las generaciones futuras que recibirán una tierra exterminada...). La solidaridad con las víctimas es el tema de una filosofía transmoderna, crítica, mundial, de liberación.

clientes, ele entendia que a sociedade, influenciada pelo clero, o boicotava (Toledo, 1994, p. 111).

De fato, ainda segundo Toledo (1994, p.125), o acontecimento continuou reverberando como um escândalo e “continuava não sendo bem-vista por ninguém, exceto, é claro, pelos ‘antropófagos’ e alguns intelectuais liberais”. Interessante observar que o comentário do biógrafo conflui com a avaliação de Antônio Cândido (1984, p. 27) sobre os aspectos culturais brasileiros e seu entorno politicamente conflituoso da década de 1930. Menciona que, devido às condições sociais e econômicas do período, havia uma radicalização ideológica de intelectuais e artistas que os mantinham de um lado, enquanto do outro estava a sociedade e o Estado.

Mesmo na contramão de uma sociedade que, aparentemente, não via sentido naquela “experiência”, o posicionamento antidogmático e o confronto à instituição católica persistiram naquele jovem engenheiro-artista, o qual seguiu buscando por novas experiências, afinal, a década de 1930 estava só começando. Dois anos depois, mais uma vez, ele utilizaria o termo “experiência”, dessa vez para dar nome a um projeto de investigação cênica – o “Teatro da Experiência.”

Caro Revolucionário Romântico⁷⁶:

Estamos em fevereiro de 2021. Quero dizer algo sobre o que estamos passando por estes dias a partir das minhas vivências. Estamos na crise pandêmica da COVID-19. Nestes prolongados dias de isolamento físico, sigo pensando sobre a tal da “experiência”. Tento imaginar como era o seu *Teatro da Experiência*, como era fazer teatro no Brasil de 1930, como foi a primeira montagem de *O bailado do deus morto*, de que forma vocês ensaiavam... Por aqui, já há quase um ano não vou ao teatro. Quanta contradição: as artes presenciais estão privadas da presença. Sinto saudades das aulas práticas de teatro – meu exercício cotidiano há quase 20 anos. Há meses já não se monta uma cena, nem se fazem jogos de improviso. Sinto saudades das salas pretas do teatro, do sentar-se de frente para a/o estudante aspirante a atriz/ator, receber sua cena e dizer algo sobre ela. Sinto saudade dos exaustivos ensaios, dos desesperados dias de estreia, do calor dos refletores, do cheiro de poeira dos figurinos encardidos, do cheiro da glicerina produzida pela máquina de fumaça que espirra seu vapor na contagem regressiva para o começo do espetáculo – os três sinais. Sinto saudades da cena que funcionou, da energia controlada da boa atriz, da energia exagerada da atriz estreante, do ritmo arrastado de quem não tem certeza de que é isso mesmo o que quer para a vida, da música que entrou dois segundos depois, do texto esquecido – “calma...ninguém percebeu”, do “temos que organizar tudo antes de ir embora”, do “amanhã podemos chegar às 17h”, dos abraços melecados de suor da/o atriz/ator ao final da apresentação, da fotografia com elenco para guardar de recordação. A virtualidade tem roubado muitas possibilidades de encontros, desses que flagram os nossos sentidos: a carência de experiências.

⁷⁶ Flávio de Carvalho foi chamado de *Révolutionnaire Romantique* pelo arquiteto suíço Le Corbusier, quando este visitou São Paulo, em outubro de 1929 (Toledo, 1994, p. 75).

3 O TEATRO DA EXPERIÊNCIA E A CENSURA AO EXPERIMENTALISMO CÊNICO⁷⁷

Anterior à criação do *Teatro da Experiência*, por dois momentos, Flávio de Carvalho teve contato direto com o teatro. Quando era estudante no curso de filosofia no *Stonyhurst College*, uma instituição dirigida por jesuítas, em *Blackburn*, no Reino Unido, teve sua primeira experiência teatral como ator, participando do elenco da peça *Raffles*. Segundo Toledo (1994, p. 23), a peça, que estreou no dia 8 de dezembro de 1915, era “uma espécie de *happening* sem autor que os intrépidos filósofos levaram a cena.”. Flávio de Carvalho compôs a cena como um “empoadado *valet* de um misterioso Lord Melrose.”.

Outro momento, que consta em sua biografia, foi em 1928, quando Flávio de Carvalho atuou na peça *Adão, Eva e outros membros da família*⁷⁸, da companhia carioca do *Teatro de Brinquedo*, fundada por Álvaro Moreyra e Eugênia Moreyra, na circunstância da passagem por São Paulo com a montagem (Toledo, 1994, p.58). Apesar das poucas informações a respeito desse acontecimento, suspeito que o contato com a companhia *Teatro de Brinquedo*, de algum modo, tenha o influenciado nas concepções do *Teatro da Experiência*, que viria a acontecer cinco anos depois. Isso porque Nanci Fernandes (2013, p.43) aponta o *Teatro da Experiência* ao lado do *Teatro de Brinquedo* e do movimento *Batalha de Quimera*, de Renato Vianna, como as “primeiras iniciativas de modernização” no teatro brasileiro do século XX.

Mesmo com o entendimento de que caminhar contrário às forças políticas de seu tempo não fosse uma boa ideia, tal como o desfecho dos acontecimentos em *Experiência nº2*, Flávio de Carvalho persistiu no propósito de fomentar projetos artísticos na cidade de São Paulo naquela década de 1930. Por isso, em 1933, ele inaugurou o *Teatro da Experiência*, um espaço cênico para experimentações de diversas ordens, agregando a um projeto mais amplo, o CAM – Clube dos Artistas Modernos.

⁷⁷ Parte deste capítulo consta publicado como capítulo, sob o título “Um olhar pela perspectiva da opção decolonial para a proposta do Teatro da Experiência, de Flávio de Carvalho”, de minha autoria, no livro *Decolonialidade a partir do Brasil* (In Rocha, Magalhães, Teixeira, 2021, p. 91-104). Da publicação para cá, o texto sofreu modificações e adaptações decorrentes do devir da pesquisa.

⁷⁸ Na cronologia apresentada como apêndice de *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções* consta, no ano de 1928, que Flávio de Carvalho atuou na peça *Adão, Eva e outros membros da família*. Porém, até o presente momento, não encontrei nenhuma outra bibliografia que confirme o acontecimento. Flávio possivelmente teria participado apenas na temporada realizada em São Paulo, pois a peça estreou em 1927, no Rio de Janeiro (Toledo, 1994, n.p.).

Era o momento de pensar em um modo de unir artistas modernistas. Foi com esse propósito que, desde outubro de 1932, iniciaram-se reuniões esporádicas na casa da herdeira dos Barões de Pirapitingui, Dona Olívia Guedes Penteado. As pessoas ali reunidas idealizavam uma associação que pudesse desenvolver atividades e conectar a classe dispersa. Como grande incentivadora dos modernismos no país, Dona Olívia recepcionava artistas em sua residência oferecendo-lhes chá com biscoitos. Flávio de Carvalho, quem tivera a iniciativa, empanturrado de biscoitos e entediado com as intermináveis discussões, deu um basta aos encontros e achou por bem fundar uma associação com suas próprias ideias e que não tivesse características tão “aristocratizadas ou elitizantes” como aquela que o grupo propunha constituir (Toledo, 1994, p. 129-130).

Como já havia alugado parte de um prédio na rua Pedro Lessa, onde morava e mantinha seu ateliê com os artistas Di Cavalcanti, Antônio Gomide e Carlos Prado, decidiu que seria ali mesmo a sede do que chamou de CAM – Clube dos Artistas Modernos. A inauguração do Clube ocorreu no dia 24 de novembro de 1932. Nesse mesmo dia, o outro grupo fundou o SPAM – Sociedade Pró-Arte Moderna (Toledo, 1994, p.130). Em uma publicação no *Diário da Noite*, de São Paulo, em 24 de dezembro de 1932, para difundir as ideias do CAM, saiu a seguinte matéria:

um grupo de artistas modernos resolveu fundar um pequeno clube para os seguintes fins: reunião, modelo coletivo, assinatura das melhores revistas sobre arte, manutenção de um pequeno bar, conferências e exposições, formação de uma biblioteca sobre arte, defesa dos interesses da classe. O clube alugará um salão que ocupa um andar inteiro e é suficiente para 120 pessoas. O nosso orçamento mostra que poderemos iniciar atividades, alugando imediatamente a sede, com 45 sócios; e esperamos o seu apoio. Queira devolver o talão em baixo devidamente assinado para: clube dos artistas modernos – rua Pedro Lessa, nº2 – São Paulo. Envie um exemplar a um amigo modernista. Gomide – Di Cavalcanti – Carlos Prado – Flávio de Carvalho. (Toledo, 1994, p.131)

Ao contrário do SPAM, que aglutinava a “nata” da burguesia intelectual de São Paulo, os integrantes do CAM eram, em sua grande maioria, artistas, jornalistas, escritores, livres pensadores, boêmios e intelectuais progressistas que, por vezes, não possuíam condições para pagar a modesta mensalidade estipulada (Toledo, 1994, p.159). Mesmo com pouco recurso, o pesquisador Luiz Carlos Daher (1982, p. 47) considerou o CAM como “uma ponta-de-lança para o vanguardismo” no Brasil, levando em consideração o contexto conturbado de sua insurgência e a abertura à diversidade de debates e atividades artísticas que promoveu. Sobre isso, comenta:

Além de seu aspecto boêmio, representou um ponto de aglutinação num momento difícil. 1933, ano em que Hitler ascendia ao poder na Alemanha, assinala no Brasil momentos de início de considerável polarização política e ideológica. À direita, forma-se a Aliança Integralista de Plínio Salgado, já então ironizado por Oswald e seu grupo; à esquerda, vários agrupamentos políticos se organizam, alguns dos quais formariam pouco depois (1935) a Aliança Nacional Libertadora. Quanto a Flávio de Carvalho, embora jamais tenha sido marxista, e tenha abandonado muito cedo seus contatos epidérmicos com as forças de esquerda, transformou seu Clube numa tribuna bastante livre de debates (Daher, 1982, p. 47).

Apesar do engajamento aparentemente compulsório aos artistas naquele momento, devido às ebulições políticas, Toledo (1994, p.45) destaca que o artista nunca buscou filiações partidárias. Assim como também sublinha que ele “mantinha-se apolítico, embora com respingos de um liberalismo oriundo de sua amizade com Di Cavalcanti, que se mostrava cada vez mais radical e engajado em movimentos de esquerda.”.

No texto-depoimento *Recordação do Clube dos Artistas Modernos*, escrito originalmente para a revista RASM⁷⁹, em 1939, Flávio de Carvalho (Maia; Rezende, 2015, p.78-85) relembra alguns dos eventos ocorridos no ano de 1932. Em uma agenda consonante com as inquietações e entusiasmos que permeavam a arte naquele começo de século XX, destacaram-se: o *Mês das Crianças e dos Loucos*, com conferências sobre o tema e exposição de desenhos, pinturas e esculturas do Hospital Juquery, também de crianças pertencentes às escolas públicas de São Paulo; a *Noite dos poetas alienados*, com declamação de poemas; a palestra do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, pertencente ao movimento muralista mexicano de Diego Rivera; Jorge Amado, que falou sobre *A vida na fazenda de cacau*; Galeão Coutinho falou sobre *O elogio à usura*; já com ideias de agregar um teatro experimental ao clube, promoveu-se a leitura de fragmentos da peça *O homem e o cavalo*, com Oswald de Andrade – peça que tinha sido encomendada para a inauguração de um espaço cênico, o qual faria parte dos projetos do Clube.

No ano seguinte, surgiu, dessas aspirações, o *Teatro da Experiência*, um espaço cênico com 275 lugares, que se estabeleceu no andar inferior da sede do clube. Da iniciativa de promover uma ação cultural na cidade de São Paulo, sobressai-

⁷⁹ Revista Anual do Salão de Maio

se um caráter performativo do relato sobre os acontecimentos e que consta como uma parte da estrutura do livro *A origem animal de deus e O bailado do deus morto* (Carvalho, 1973). Segundo Flávio de Carvalho, o *Teatro da Experiência* compreenderia:

um laboratório e funcionaria como o espírito imparcial das pesquisas de laboratório. Lá seria experimentado o que surgia de vital no mundo das ideias: cenários, modos de dicção, mímica, dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som conjugados ao movimento de formas abstratas, aplicações de predeterminados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos vozes, de luzes, promover o estudo esmerado da influência da cor e da forma na composição teatral, diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina e escrever para o teatro (Carvalho, 1973, p. 101).

Na atualidade, ao observar as idealizações de Flávio de Carvalho, é possível identificar que tais propostas eram revolucionárias se comparadas ao que predominava na cena teatral, no Brasil, naquele momento. Contexto que a historiadora Tania Brandão (2001, p. 302-303) nomeou como “divismo tropical” e definiu como um “sistema teatral brasileiro cujos alicerces remontavam o século XIX e o motor era a força bruta do ator em sintonia com as paixões da plateia”. A definição faz referência a uma tradição que se iniciara com o ator brasileiro João Caetano dos Santos⁸⁰, no teatro romântico brasileiro no século XIX. João Caetano tornou-se personagem centralizador no cenário teatral carioca de seu tempo, representando sempre os papéis principais das peças e promovendo sua carreira por meio de estratégias para angariar as atenções do público muito mais para si do que para seus espetáculos. Essa característica foi herdada pelos atores e atrizes do início do século XX, que buscavam resguardar a aura de um estrelismo, o qual toda a cena era constituída em torno de seus protagonismos. Tania Brandão (2001, p.303) menciona que Flávio de Carvalho era “o mais ácido combatente” deste sistema, o qual ele nomeava como “autêntica máquina de repetir”.

Conforme sinaliza Fernandes (2013), em relação às propostas de Renato Viana e Álvaro Moreyra sobre as tentativas de modernização do teatro brasileiro nas primeiras décadas do século XX, o *Teatro da Experiência* também parecia reverberar,

⁸⁰ João Caetano dos Santos (1808-1863) foi ator e encenador brasileiro.

mesmo que indiretamente, as propostas inovadoras do encenador Jacques Copeau⁸¹, que fundou, em Paris, o Teatro do *Vieux Colombier*, em 1913. Segundo Marvin Carlson⁸² (1997, p.329), apesar de crítico à postura de vanguarda de seu tempo, Copeau propunha um novo teatro em contraposição à situação do teatro de seu tempo, o qual ele lamentava estar “entregue ao comercialismo, ao sensacionalismo e exibicionismo barato, à ignorância, à indiferença e a falta de disciplina.”. Em consonância com a percepção crítica de Flávio de Carvalho, que via o teatro brasileiro de seu tempo como uma autêntica máquina de repetir, Copeau (2013, p. 2) lamentava que o teatro francês em seu tempo estivesse tomado pela “industrialização desenfreada que, dia a dia mais cinicamente, degradava a cena francesa e desviava o público culto.”.

Vale acrescentar que, tal como apontam Marco Vasques e Rubens Cunha (2015, p.71), no artigo *Reformar, Demolir: as ideias teatrais de Flávio de Carvalho*, é observável que não somente Jacques Copeau, mas as propostas de Flávio de Carvalho aproximavam-se também de ideias e conceitos de diversos artistas da cena europeia, como Gordon Craig⁸³, Antonin Artaud, Adolphe Appia⁸⁴ e Vsevolod Emilevitch Meyerhold⁸⁵. Entre o final de século XIX e início do século XX, esses artistas propuseram mudanças, cada um ao seu modo, em defesa de um novo teatro que estivesse voltado para a cena, para o ser humano e para a arte.

Em uma matéria publicada no *Correio de S. Paulo*, em 16 de novembro de 1933, sob o título “O bailado do deus morto”, é possível inferir que Flávio de Carvalho acompanhava as propostas de renovações da cena teatral que estavam sendo pensadas em diversos países europeus:

Inaugurando o *Theatro de Experiência*, Flávio de Carvalho nos apresentou, hontem [sic] o ‘Bailado do Deus Morto’. O ‘Bailado’ de Flávio segue orientação moderna, ainda em experiência em Paris, Polônia, Rússia e tentado na Alemanha [sic], até a proibição [sic] de Hitler. (Bailado, 1933, p.2)⁸⁶

⁸¹ Jacques Copeau (1879-1949) foi diretor, autor, dramaturgo e ator francês. Considerado um dos renovadores do teatro francês no início do século XX (Carlson, 1997).

⁸² Marvin Carlson (1935-) é teatrólogo norte-americano.

⁸³ Edward Gordon Craig (1872- 1966) foi ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês.

⁸⁴ Adolphe Appia (1862-1928) foi arquiteto e teórico suíço.

⁸⁵ Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874 -1940) foi ator, encenador e teórico teatral russo.

⁸⁶ Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/720216/per720216_1933_00443.pdf .Acesso em: 12 de fev. de 2024.

Não somente o *Teatro da Experiência* confluía com as ideias de encenadores europeus de seu tempo como também parecia prenunciar um caminho que as artes da cena percorreriam, na segunda metade do século XX, com as teorizações sobre a performance. Sobre isso, Osorio (2009, p.21) ainda acrescenta que no *Teatro da Experiência* não havia somente o desejo de transformação da linguagem artística, mas um outro aspecto fundamental, o de romper com as formas tradicionais de recepção.

Ao discorrer sobre o projeto do *Teatro da Experiência*, J.Toledo (1994, p.174) lembra que no mesmo ano em que Flávio de Carvalho idealizava o teatro pela via experimental, Jerzy Grotowski (1933-1998), um dos mais influentes encenadores e teóricos do teatro experimental no século XX, acabara de nascer. E somente na década de 1960 traria propostas a partir do seu Teatro de Laboratório, em Wroclaw, na Polônia, e que, de algum modo, dialogaria com a proposta do artista brasileiro. Sobre isso comenta:

Guardadas as óbvias e devidas proporções entre o extremo radicalismo de Grotowski e a ingênua simplicidade das teorias idealísticas de Flávio, vimos que o polonês manteve certos vínculos com seus ideais renovadores, a começar pela tentativa da aguda transformação do espaço cênico, iluminação, cenários, som, marcação, guarda-roupa, maquiagem, dicção, mímica...até a pretendida profundidade filosófica no critério de escolha de textos, que, como se viu, manteve um padrão que o grande diretor e teórico polaco só vislumbraria três décadas depois...Sendo assim, é de crer com honestidade que, a partir disso, pode-se afinal falar de teatro moderno no Brasil (Toledo,1994, p. 174-175).

O biógrafo aponta o quanto as ideias de Flávio de Carvalho, apesar da simplicidade de um projeto ainda iniciante, estavam em confluência com ideias tão radicais como as que Jerzy Grotowski viria propor para a cena. Entretanto, também percebo que, nessa analogia, afirma-se uma condição que persiste ao longo da história do teatro brasileiro: a preponderante necessidade de ter como bússola o fazer teatral europeu para as iniciativas artísticas aqui realizadas. Parece que, devido ao caráter revolucionário de Flávio de Carvalho, suas propostas cênicas ficaram à margem.

Vale notar, por exemplo, que Décio de Almeida Prado (1988)⁸⁷, ao fazer um panorama sobre o teatro moderno no Brasil, desde a década de 1930 até a década

⁸⁷ Décio de Almeida Prado (1917-2000) foi crítico teatral brasileiro e professor universitário.

de 1980, no livro *O teatro brasileiro moderno*, menciona brevemente as iniciativas de Álvaro Moreyra com *O Teatro de Brinquedo*, de Renato Viana e, também, a dramaturgia literária de Oswald de Andrade, mas nem ao menos cita Flávio de Carvalho e sua peça *O bailado do deus morto*. O crítico teatral dá ênfase à peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida pelo polonês Zbigniew Ziembinski⁸⁸ e encenada pela companhia carioca “Os comediantes”, em 1943, como o momento mais significativo para o surgimento do teatro moderno no Brasil. Diz:

Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto (Prado, 1988, p. 40).

É certo que essa emblemática montagem de *Vestido de Noiva* jamais perderá seu reconhecimento na história do teatro brasileiro, sobretudo pela postura de comprometimento profissional que Ziembinski exigiu de toda a equipe envolvida naquele projeto em exaustivos ensaios diários para o aprimoramento técnico e expressivo de tudo o que compunha a cena até a estreia (Castro, 1992, p.165-169), mas, por outro lado, a montagem de *O bailado do deus os morto* já propunha, há uma década antes, uma construção cênica voltada para o uso experimental de todos os recursos que compõem a encenação – tal como veremos com mais detalhes, adiante, neste capítulo.

Alguns argumentos indicam o porquê de o *Teatro da Experiência* ter sido tão pouco considerado enquanto uma iniciativa modernista. O primeiro deles foi o fato de a peça ter sido proibida pela polícia, o que fez com que não tivesse um alcance significativo de público. Outro motivo, tal como já exposto na introdução deste trabalho, pelo apontamento de Nanci Fernandes (2013, p. 43), foi o reconhecimento apenas da peça *O bailado do deus morto* enquanto contribuição do artista para as artes da cena, tal como disse que ele teve “repercussão concreta mínima no cenário teatral” e que foi “pouco estudado e valorizado na sua única experiência na área”.

⁸⁸ Zbigniew Ziembinski (1908-1978) chegou ao Brasil, em julho de 1941, para fazer uma escala, pois seu destino era Nova Iorque. Entretanto, assim que chegou, ao passear pela Cinelândia, interessou-se pelos cinemas e teatros que ali encontrou, conheceu membros da companhia Os Comediantes e aqui permaneceu até o final de sua vida. (Castro, 1992, p.163)

Toledo (1994, p. 176) ainda aponta mais dois motivos: o fato de ter sido um “trabalho pobre em produção” e uma iniciativa de um artista plástico (conforme Flávio de Carvalho era mais facilmente reconhecido), o que, segundo ele, naquele momento, poderia ter incomodado muita gente.

Figura 15 - Inauguração do *Teatro da Experiência*



Fonte: (Daher, 1982, p.48)

No calor dos preparativos para a abertura do *Teatro da Experiência*, Oswald de Andrade, alegando problemas emocionais e financeiros, não conseguiu finalizar o texto da peça *O homem e o cavalo* em tempo hábil para a inauguração do espaço. Flávio de Carvalho, ansioso para dar início às atividades, pois já acumulava despesas com o aluguel, redigiu em três dias *O bailado do deus morto*, uma peça compacta em dois atos (Toledo, 1994, p. 180). Os trâmites para a inauguração, entretanto, foram dignos de uma verdadeira epopeia, pois o artista teve que enfrentar diversos obstáculos burocráticos para a liberação do texto pela censura. No “apêndice” do livro *A origem animal de deus e O bailado do deus morto*, ele narrou sobre as dificuldades por que passou para conseguir a liberação do texto:

Passei dias inteiros na censura procurando convencer o delegado Costa Neto (o censor era delegado de polícia), me fazia [sic] esperar horas e horas propositadamente – de uma feita esperei seis horas a fio, cheguei a me mudar para o gabinete de polícia, levei livros, cadernos, régua de cálculo, alimento e lá ficava a manhã toda a tarde procedendo ao expediente do meu escritório esperando ser atendido.

Oswaldo Sampaio ia e vinha em auxílio. Após 10 dias de esforços inúteis contra o quebra-paciência oficial, por acaso peguei o delegado que se esquivava apressadamente na saída, eu entrava e ele saía, exprimi os argumentos, me interpus entre o personagem oficial e o auto que esperava, apelei por Shakespeare em plena rua dos Gusmões, chamei a atenção sobre a liberdade de linguagem desse autor, apalpei a própria pessoa do delegado como demonstração de necessidade premente de dar uma afirmativa, o povo ajuntava...o delegado atarantado suado e com pressa se pronunciou verbalmente. (Carvalho, 1973, p. 102).

É interessante ressaltar que, ao inserir na publicação da peça essa narrativa sobre a experiência de confronto com o delegado censor, o caráter performativo se amplia, abrange um campo narrativo expandido que rompe com as barreiras de uma ficcionalidade apreendida no escopo do texto. Revela-se o processo, além de, também, explicitar o quanto a proposta do *Teatro da Experiência* era subversiva para seu contexto. E, considerado que o livro foi escrito na década de 1970, parece haver um propósito político de denúncia, que põe em diálogo dois contextos políticos distintos no país⁸⁹, mas que em ambos prevalecem as tentativas de censura nas expressões artísticas.⁹⁰

Depois de superado o desafio da morosidade para a liberação do texto, a peça estreou em uma data emblemática, como em uma aparente provocação, no dia 15 de novembro de 1933, data comemorativa da Proclamação da República no Brasil. Na ficha técnica da peça, consta que o texto, o vestuário, cenário e coreografia foram assinados por Flávio de Carvalho, a direção musical e do coro por Henrique Costa⁹¹, a função de “repetidor” foi de Oswaldo Sampaio. O elenco foi listado da seguinte forma (Carvalho, 1973, p.97):

Personagens:

Lamentador – Pintor Hugo Adami
 A Mulher Inferior – Carmem Melo
 1ª Preferida – Risoleta Silva
 2ª Preferida – Guilhermina Gaynor
 Carpideira – Dirce Lima

⁸⁹ Para além desses dois momentos históricos, é possível constatar que as reivindicações pelos direitos de expressão são recorrentes na história do Brasil e prevalecem na atualidade.

⁹⁰ Só para lembrar, o ano de 1933, data de estreia da peça, foi o primeiro período da Era Vargas; e o ano de 1973, data da publicação do livro, foi no governo militar de Emílio Garrastazu Médici, período em que vigora o controle da liberdade de expressão por meio do SNI – Sistema Nacional de Informações.

⁹¹ Henrique Felipe da Costa (1908-1984), referido como Henricão, foi um reconhecido sambista paulista, autor das músicas *Casinha na Marambaia* e *Tá chegando a hora, Andorinha* (Toledo, 1994, p. 187).

Regente, gongo e urucungo – Henricão
 Reco-reco e uquiçamba – Armando Moraes
 Tamborim – Carlos Boa Vila
 Cuíca – Oswaldo Bentinho
 Bumbo – Francisco Pires

Toledo (1994, p. 182) comenta que o ator Hugo Adami, no papel do Lamentador, “numa retumbante performance improvisatória pronunciou o seu sonoro, ‘puta do pecado’”, deixando a plateia atônita com a obscenidade do termo. É válido considerar que a recepção, naquele momento, ano de 1933, ainda não tinha experimentado narrativas tão confrontadoras da moral e nem de caráter marginal que a literatura dramática brasileira revelaria nas décadas posteriores com dramaturgos como, respectivamente, Nelson Rodrigues e Plínio Marcos.

Além da estreia, o espetáculo voltou à cena somente mais duas vezes, pois foi interrompido pela polícia e Flávio de Carvalho, não resistindo às pressões políticas de censura, teve que encerrar as atividades. Os episódios decorrentes do fechamento do teatro são também performativos. O artista fez questão de registrá-los em um texto anexo à publicação da peça, intitulado *A epopeia do Teatro de experiência e O bailado do deus morto* (Carvalho, 1973, p. 99-109). Trago a seguir, em detalhes, a parte em que relata os embates com a polícia.

O relato começa informando que o *Teatro da Experiência* fez, além de *O bailado do deus morto*, algumas outras experimentações cênicas, dessas destaca “uma coletânea de danças com cânticos da época da escravidão⁹², que causou vivo sucesso e onde Henricão e sua ‘troupe’ brilharam” (Carvalho, 1973, p.104). Ao começar o relato do acontecimento com essa informação, o artista, além de apontar a precocidade com o que o projeto fora interrompido, também indica o propósito do *Teatro da Experiência* em fomentar expressões de aspectos culturais de resistência, contrapondo-se às heranças culturais coloniais. A partir do parágrafo seguinte, inicia-se o relato sobre o episódio do fechamento do teatro:

O bailado do deus morto voltou à cena mais duas vezes e numa noite quente e sem estrelas, no momento em que o espetáculo ia começar cinco guardas-civis em motocicleta estacionam junto aos grupos na bilheteria...e me entregaram uma intimação para não prosseguir. (Carvalho, 1973, p. 104)

⁹² Escravização.

Ao dizer “numa noite quente e sem estrelas”, Flávio de Carvalho parece retomar aquele tom poético em que fechara seu relato sobre *Experiência nº2* em que disse “estava frio...o cair da tarde” (Carvalho, 2001, p.49). Aqui, em contraposição, é uma “noite quente e sem estrelas” do mês de novembro. A informação parece também indicar certa metáfora, como que preparando o/a leitor/a para o calor dos acontecimentos daquela noite. Colérico e sem compreender as motivações da censura, Flávio de Carvalho relata:

Não conformado, procurava obter do “grillo” explicações... De repente o ambiente movimenta-se com a aparição estranha, oportuna ou inoportuna – como queiram – do Coronel Cabanas⁹³. Era a primeira vez que Cabanas aparecia ao nosso meio. O cabo de guerra interrompe as minhas explicações ao “grillo” e em tom marcial ordena: – Diga ao sr. Costa Neto que o teatro vai funcionar, e se a polícia aparecer aqui será recebida a bala! Os uniformes se eletrizaram indignados, e num arrastar de botas apressado, as motocicletas romperam o silêncio da noite e momentos depois, não mais meia dúzia de motocicletas, mas todo o Gabinete de Investigações, 300 homens armados conduzidos por toda espécie de veículo abordavam e entupiam a rua estreita do Teatro da Experiência (Carvalho, 1973, p. 105).

O relato parece atingir certo caráter hiperbólico, de exagero, ao trazer a informação de que 300 homens foram mobilizados e direcionados até o Teatro “momentos depois”, pois parece bastante difícil que tal mobilização acontecesse em tão pouco tempo naquela ainda provinciana São Paulo. Ao detalhar o acontecimento, Toledo (1994, p. 195) não faz referência à quantidade, apenas menciona que “os guardas ligam as motos e partem rompendo a noite...para voltar pouco depois com todo um aparatoso batalhão do Gabinete de Investigações [...]”. Em seguida, Flávio de Carvalho descreve o delegado e sua entrada ao teatro:

O delegado, moreno, gordo, pálido, surge da massa uniformizada e se aproxima seguido pela massa. Era o delegado Costa Neto. O encontro foi sem palavras, pois nada tínhamos a dizer um ao outro e o silêncio incômodo se prolongaria se não fosse alguém oferecer um bom-bom [sic] ao delegado. Ele aceitou. Cabanas mostra-se imbuído de espírito revolucionário, apela para uma porção de coisas que não me lembro mais, o delegado alega tudo quanto um delegado pode alegar e eu continuava nada tendo a dizer (Carvalho, 1973, p. 105).

⁹³João Cabanas (1895-1974) era Tenente do Regimento da Cavalaria, participou da Revolução de 24 e das Revoluções de 1930 e 1932 (Toledo, 1994, p. 214).

Os detalhes descritivos recompõem o acontecimento à semelhança de um jogo de cena teatral. A entrega de um bombom aparenta ser uma saída poética e pacificadora frente à covardia do ato policial. A seguir, Flávio de Carvalho explana sobre as inquietações do público.

Damas inquietas e perfumadas falavam baixinho, umas saíam, outras ficavam. Chinita Ulman⁹⁴ declarou que fazia questão de assistir o espetáculo [sic], repórteres procuravam fazer acontecer alguma coisa. Geraldo Ferraz (então no *Diário da Noite*) empurrando com os braços e em voz grossa disse que as coisas não podiam ficar paradas, e finalmente sugeri ao delegado como demonstração – sem dúvida inútil – da minha fé no teatro de dar o espetáculo para o Gabinete de Investigações... E assim foi feito.

Oswaldo Sampaio, anguloso e persuasivo, com braços e mãos, incitava os policiais a tomarem lugar no teatro.

O espetáculo é ouvido em silêncio. O contraste da novidade absorve a audiência ante os lamentos em cântico, e coro de vozes de animais, o entreato indesejável e as imprecações de Hugo Adami castigando impiedosamente o Deus (Carvalho, 1973, p. 105-106).

Ao final da apresentação, o artista conta que o repórter Geraldo Ferraz entrevistou os presentes. Ao delegado Costa Neto questionou: “Desagradou o espetáculo?”. E ele respondeu: “– Não, é uma coisa muito nova, e que interessa bastante.”. Na observação do que Costa Neto disse sobre a peça *O bailado do deus morto*, é possível inferir que o *Teatro da Experiência* cumpriu com seu propósito experimental ao fazer com que o que estava sendo entendido como “subversivo” tenha sido visto pela recepção, na figura opressora e censora do delegado, como algo “novo” e “interessante”. Como em uma espécie de precaução, Flávio de Carvalho, no relato, ainda indica a fonte documentada da fala do delegado com os dizeres entre parênteses “(ver *Diário da Noite*, 17 de novembro de 1933)”.

Mesmo com uma crítica aparentemente positiva da autoridade policial, conta: “o teatro foi fechado e uma guarda especial de 15 homens armada de carabina e revólver permaneceu postada durante meses para isolar o público menino da manifestação de arte.”. No parágrafo seguinte, sentencia em breves palavras: “Era o fim do Teatro da Experiência.”.

Em seguida, em uma espécie de denúncia, o artista-engenheiro aponta algumas circunstâncias que dificultaram o enfrentamento à censura. Destaca o

⁹⁴ Frieda Ullmann (1904-1977), conhecida como Chinita Ullmann, foi uma dançarina brasileira, pioneira da dança moderna no Brasil (Toledo, 1994, p.118).

abandono da imprensa, a influência política do clero e os argumentos imparciais das autoridades sobre as adequações do espaço. A saber:

A imprensa que a princípio se mostra alegre, cheia de vida e livre de costumeiros preconceitos, borbulhando curiosidade, (com exceção, está claro de alguns elementos completamente avessos a qualquer forma de mentalismo), teve medo de tirar a camisa-de-força social e com visível relutância e um pouco de sadismo abandonou o Teatro da Experiência aos seus destinos.

As autoridades – sem dúvida inspiradas no clero – inventaram umas histórias de local impróprio, perigo de incêndio e uma porção de pequenas ‘almas do outro do mundo’ oficiais e inverídicas – quando na cidade se encontrava grande número de estabelecimentos inteiramente fora do Código de Obras e dos regulamentos da polícia (Carvalho, 1973, p. 107).

Em reação à censura, Flávio de Carvalho moveu um processo contra o Estado, mas perdeu. Seus argumentos apontam motivações políticas:

Creio que assim foi, principalmente, por ter sido julgado por um juiz integralista, o juiz Fairbanks, politicamente influenciado por uma informação inverídica da polícia, na qual eu figurava como comunista – o sr. Fairbanks, entre outras coisas, não entendia e não queria entender de teatro (Carvalho, 1973, p.107).

Ao mencionar que o juiz era integralista, o artista concede uma pista sobre o contexto político que possivelmente influenciou a censura de *O bailado do deus morto* e posteriormente a perda da causa no tribunal. Héglio Trindade⁹⁵ (1979, p. 1-3), autor do livro *Integralismo: o fascismo brasileiro na década de 30*, explica que o integralismo, criado por Plínio Salgado⁹⁶, foi um movimento nacionalista que surgiu no começo da década de 1930 e em seu desenvolvimento passou a se influenciar pelo fascismo europeu. O autor ainda enfatiza que esse foi o primeiro movimento de massa no Brasil, reunindo cerca de meio milhão de aderentes. Segundo levantamento, por meio de entrevistas e depoimentos, Trindade (1979, p.152-153) observou que a principal motivação que ocasionara a adesão de cerca de dois terços dos integralistas

⁹⁵ Héglio Trindade é cientista político brasileiro, ex-reitor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Foi presidente da comissão para instalação da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

⁹⁶ Plínio Salgado (1895-1975) foi escritor, jornalista, poeta e político conservador brasileiro. Trindade (1979, p. 277), em sua tese, defende a influência do fascismo europeu enquanto modelo para o Integralismo no Brasil, e sublinha que, contraditoriamente, para a criação da AIB – Ação Integralista Brasileira, “a experiência modernista mais do que a política o incitou a novos engajamentos políticos. Mais tarde, às vésperas da Revolução de 30, [Plínio Salgado] viajou à Europa, onde se fascinou com a experiência de Mussolini e descobriu a fragilidade da democracia liberal.”

foi o anticomunismo. Na sequência, em ordem decrescente, outras motivações foram: simpatia pelos fascismos europeus, nacionalismo, oposição ao sistema político da época, valores autoritários, valores espirituais (relacionados à religião), corporativismo, desenvolvimento do país e antissemitismo.

Na observação dos dados levantados, Trindade (1979, p.2) ainda indica três possíveis relações ao integralismo: com as elites católicas; com as forças armadas - dado o grande número de militares integralistas; com a imigração italiana e alemã no Sul do Brasil, dada sua receptividade ao movimento. Ou seja, mesmo explicando que não pertencia à oposição política, Flávio de Carvalho, com *Experiência nº2* e *O bailado do deus morto*, mirava em alvos que formulavam os ideais do integralismo: o cristianismo, o patriotismo e o colonialismo.

Flávio de Carvalho salienta, por fim, que “houve um protesto de intelectuais do Brasil contra o fechamento do teatro pela polícia e a atitude da polícia foi censurada e ventilada pela Câmara dos deputados do Rio.”. Porém de nada adiantou. (Carvalho, 1973, p. 109). O artista desenha a cena da censura em seu *Teatro da Experiência* com as palavras:

Quando alcançava o meu *studio* via sempre a mesma paisagem imóvel: a guarda subia, a guarda descia, frente ao meu minúsculo teatro.... Pobre teatro!...O trote cadenciado militar havia mudado a paisagem pacata... A atmosfera napolitana deflorada tinha outra cor, não era mais o ruído amoroso de antes, cada tom se entranhando nos objetos... – antes, sempre antes. O sol tranquilo, as notas puras, o bem-estar do saciado olhando pela sacada abaixo num dia de verão...a rua quase ao alcance da mão, moleque descalço e sujo passa parado, numa hipérbole de poeira foge ao longe por cima da igreja do largo Paissandu. Não era uma música, não era uma composição cerebral ou afetada, era como o ar e as nuvens coisa que está e que fica. (Carvalho, 1973, p. 109)

Neste fragmento narrativo, é possível observar novamente o mesmo tom poético que consta no início do seu relato. O artista não apenas descreve o aparato militar na frente do teatro, mas compõe todo o cenário ao seu entorno como quem faz um exercício de dilatação dos sentidos. Em um jogo de palavras como em “moleque descalço e sujo passa parado” ou “coisa que está e que fica” nos conduz a perceber a contradição de toda aquela insistente movimentação militar em torno do fechamento do teatro na pacata paisagem da cidade de São Paulo daquela época. O movimento militar que entrou em cena para estagnar o experimentalismo na cena brasileira. Flávio

de Carvalho (1973, p. 109) conclui, em seguida, com a seguinte afirmação: “após tanto aparato militar e legal sentia-me quase um criminoso.”.

O texto *O teatro da experiência é um caso de polícia*⁹⁷, publicado no jornal *A platéia* [sic], pelo crítico teatral Francisco de Sá, no dia posterior à estreia do espetáculo, parece ter impulsionado o ato de fechamento do teatro. Nesse, o autor defende incisivamente o fechamento do teatro pela polícia:

[...] devo dizer que o *Teatro da Experiência*, que ontem se inaugurou à rua Pedro Lessa, 2 (baixos da sede do clube referido) é positivamente um caso de polícia. Foi esta, pelo menos, a impressão que tive, assistindo àquilo a que denominaram *O bailado do deus morto* e que outra coisa não é senão uma autêntica “macumba”, apenas com o agravante de que não tem o menor respeito pela religião, pela família ou pela moral! Tanto assim que a meia dúzia de figuras que bailavam macabramente na semi-escuridão do cenário exótico, com a cara coberta com máscara de folhas de flandres e os cabelos de estopa, proferem obscenidades e dizem coisas descabeladas, com todas as letras e alto diapásão, para que se não perca uma única sílaba. Aquilo poderá ser muito interessante...para os “artistas modernos”; poderá ser mitologia ou coisa que valha, porém, o que não resta dúvida, é que se atenta contra a moral e se atira uma cusparada à civilização paulistana (Sá *apud* Toledo, 1994, p.185).

No trecho destacado, ao caracterizar a peça como “uma autêntica ‘macumba’” ou ainda ao trazer sentenças como “bailavam macabramente na semi-escuridão do cenário exótico”, “poderá ser mitologia” e que “se atenta contra a moral e se atira uma cusparada à civilização paulistana”, o crítico demonstra que reconhece os elementos descolonizadores da peça. Porém, mesmo reconhecendo, sua crítica não valida⁹⁸ a peça ao ponto em que parece revelar em sua escrita certo desdenho e preconceito pelas formas rituais tradicionais.

Isso se torna ainda mais aparente na sequência do texto, quando o autor incita as autoridades à tomada de alguma providência ao que ele considera como um escândalo e que fere o código penal. Diz “É verdade que não temos mais censura. Porém, o código penal pune as ofensas ao decoro público e o tal espetáculo está enquadrado” (*apud* Toledo, 1994, p. 185). A crítica foi o que bastou para que a *Liga das senhoras católicas* junto ao então bispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e

⁹⁷ O texto na íntegra consta citado na biografia do artista *Flavio de Carvalho: o comedor de emoções*, escrita por Toledo (1994, p. 184-185).

⁹⁸ Aqui refiro-me à validação tal como em Barthes (2007, p.161), quando diz que a crítica, enquanto exercício de metalinguagem, é sobre descobrir validades e não verdades.

Silva, o qual já tinha desentendimentos com Flávio de Carvalho, ameaçassem o emprego do delegado Costa Neto, caso não tomasse alguma atitude (Toledo, 1994, p. 184).

A publicação dessa crítica foi, portanto, o acontecimento que motivou o então delegado de costumes da capital paulista, Costa Neto, intervir proibindo as apresentações da peça. A censura de *O bailado do deus morto*, ao desmascarar preconceitos em relação ao que se afasta da cultura cristã e do projeto dito “civilizatório” implementado desde a colonização, atesta o poder que a colonialidade exerceu sobre seu contexto, e que afetou, entre tantas instâncias, também a liberdade de escolha cênico-expressiva.

Mesmo com a mobilização de um abaixo-assinado que reuniu o nome de 115 artistas e publicações nas mídias impressas em defesa da continuidade, não houve liberação da peça e o projeto se encerrou ali (Toledo, 1994, p. 204).

Valentim Facioli (1999, p. 305) nos lembra que o acontecimento da censura de *O bailado do deus morto* contextualiza os conflitos políticos e sociais-ideológicos provenientes da política nacional-populista que estava em vigência na década de 1930. Ele explica que a Igreja Católica se pôs em campo através de inúmeros intelectuais que já eram seus membros ou a ela aderiram nessa época, como militantes muito ativos. Com isso, explica que

os objetivos políticos e econômicos da modernização conservadora e seletiva postos em cena pelo Estado Federal contaminavam as frações altas e médias tanto quanto os artistas e obras, reoperando em novos patamares e escala ideológica nacional-populista do progresso moderno-conservador, de sorte que deles ninguém podia, patrioticamente, se afastar ou contestá-los. Quanto aos atrevidos que tentassem fazê-lo eram simplesmente reprimidos. Por exemplo, o escritor e artista plástico Flávio de Carvalho, um simpatizante do surrealismo, teve obras censuradas, inclusive seu *Bailado do deus morto*, que satirizava o cristianismo, foi interdito pela polícia em 1933.

Duas décadas depois, no ano de 1950, quando projetou cenários luminosos para o balé de Dorinha Costa⁹⁹, no Teatro Municipal de São Paulo, o artista cogitou reabilitar seu antigo projeto de criação de um espaço para experimentações cênicas junto à coreógrafa. Porém, suas ideias insólitas disparadas durante os ensaios

⁹⁹ O balé de Dorinha Costa chamava-se GEB - Grupo Experimental de Balé.

indignaram a jovem e compenetrada Dorinha Costa, que rompeu com a possibilidade de parceria (Toledo, 1994, p.444). O flerte com as artes presenciais mais uma vez foi frustrante para o artista.

3.1 A ORIGEM ANIMAL DE DEUS E O BAILADO DO DEU MORTO: O REGISTRO DAS MEMÓRIAS DO TEATRO DA EXPERIÊNCIA

Ainda que tenha sido um projeto que durou pouco tempo, devido aos impedimentos decorrentes da censura ao experimentalismo, Flávio de Carvalho preservou cuidadosamente a memória do seu *Teatro da Experiência* por meio de arquivos. Quando estive em consulta ao Fundo Flávio de Carvalho, no CEDAE¹⁰⁰, pude apreciar o álbum do CAM, uma espécie de caderno de memórias do artista em que constam recortes de matérias, notas e críticas que foram publicadas nos jornais desde a década de 1930, também fotografias e anotações feitas por ele.

Figura 16 – Álbum do CAM



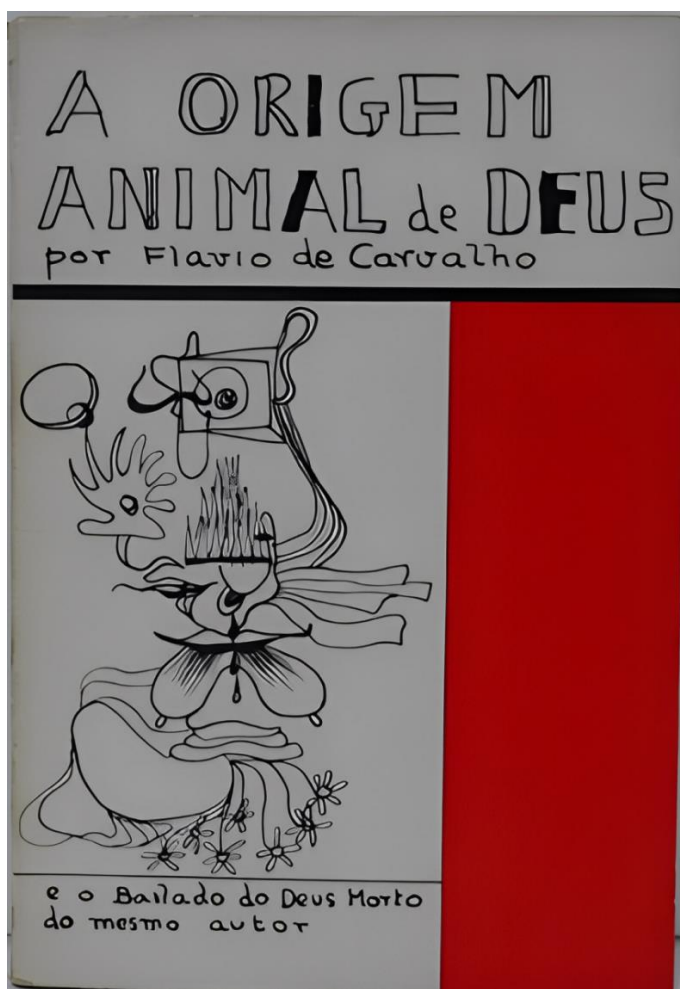
Fonte: Foto feita própria autora em visita ao Fundo Flávio de Carvalho, CEDAE.

¹⁰⁰ Centro de Documentação Alexandre Eulálio, do IEL, na Unicamp (Campinas -SP).

Aquele álbum em minhas mãos, com suas páginas amareladas pelo tempo, absorveram os meus sentidos. O cheiro, a cor, a textura: a experiência da memória apreendida pelo objeto (Figura 16). O álbum agrega parte do conteúdo que compõe a publicação *A origem animal de Deus e O bailado do Deus morto*, o que leva a considerar que tenha sido um importante documento para a edição desse livro.

Assim, partindo para apreciação do livro, desde a ilustração da capa, é possível identificar os traços característicos do artista (Figura 17). Com traçados em preto e o fundo branco, a imagem composta sugere uma figura constituída por formas orgânicas e complexas, sem que seja possível identificar a forma de um corpo humano, tampouco a forma definida de um animal.

Figura 17- Capa do livro *A origem animal de deus e O bailado do deus morto*.



Fonte: <https://www.veranunesleiloes.com.br/peca.asp?ID=3470950&ctd=105>¹⁰¹

¹⁰¹ A fonte pode parecer estranha, mas o motivo é que, na atualidade, encontrar o livro impresso é uma raridade, portanto, os exemplares disponíveis para venda são localizados apenas em sites de leilão.

Demorando-me um pouco mais na observação da imagem, visualizo, ao centro, em uma linha imaginária horizontal, formas que me remetem a um par de seios femininos e que, tendo seus mamilos direcionados para baixo, também remetem às tetas de um animal. Traçando uma linha central pela vertical, identifico o que, para mim, aparentam ser três gotas as quais alinhadas lembram um gotejo, como uma baba que escorre da boca. Na parte superior, dois pequenos círculos, mesmo que assimétricos, aparentam constituir os olhos desta figura animista. Quatro estreitos retângulos constituídos por traços orgânicos causam a impressão de movimento, como se fossem cabelos ao vento. Na parte inferior, sete pequenas flores são interligadas por fios que culminam no corpo desta figura. Em segundo plano, linhas orgânicas parecem compor o restante do corpo da figura. O título ainda mescla estilos de letras em caixa alta, que se apresentam em formas manuscritas.

Na parte interna da publicação, a estruturação oferece pistas sobre a preocupação em constituir uma narrativa completa sobre o *Teatro da Experiência* e sua única montagem *O bailado do deus morto*. A estrutura do livro é composta, respectivamente, por: um ensaio intitulado *A origem animal de deus*; quatro fotografias sob a legenda “Cenas do bailado do deus morto”; o texto *O bailado do deus morto*; o “Texto do programa histórico” (programa da peça), com resumo dos atos; o já referido relato sobre o fechamento do teatro, sob o título “A epopeia do *Teatro da Experiência* e o *bailado do deus morto*”¹⁰²; o “Requerimento ao Chefe da polícia”, que o artista escreveu para solicitar a liberação do texto; a “Carta de Menotti Del Picchia”, protestando contra a proibição da temporada da peça; a “Biografia do autor”, que revela toda a estirpe do artista¹⁰³; uma cronologia de seus principais projetos e trabalhos; o índice do livro; e, por último, nove epígrafes em menções elogiosas sobre o artista e referenciadas com o nome de diversos intelectuais.

Observando a estrutura acima detalhada, percebo o livro como uma grande esfera narrativa, também um “livro do artista”, tal como Osorio (2009) nomeou quando descreveu o livro *Experiência nº2: sobre uma procissão de Corpus Christi*. Isso

¹⁰² Segundo consta na publicação, o texto foi publicado anteriormente na *Revista Anual de Maio*, nº1, São Paulo, em 1939 (Carvalho, 1973, p. 99).

¹⁰³ Na biografia, consta que ele era “bisneto do Barão de Cajuru (herói da guerra do Paraguai). Descende de Santa Isabel, Rainha de Portugal (1271), de Rodrigo Frolaz, Primeiro Conde de Castela (762) e Roderico, o último rei visigodo da Espanha (713), do Conde dos Arcos (VII Vice do Brasil) e é sobrinho-neto do mártir Tiradentes” (Carvalho, 1973, p. 128).

porque, além do registro literário-dramatúrgico, que mais se assemelha a um roteiro de encenação, o livro agrega formas textuais distintas, cooperando em torno do objetivo de compor a memória do que foi o *Teatro da Experiência* e sua principal ação cênica, a montagem *O bailado do deus morto*. Diana Taylor (2023, p. 170) afirma que “o arquivo é uma performance lenta”. Ao produzir arquivos sobre suas *Experiências*, Flávio de Carvalho permite não somente o retorno, mas um retorno atento ao que provocou por meio de suas ações. Deste modo, como uma espécie de escrita extensiva à performance, os argumentos que estão nessa escrita ensaística, somada às outras partes, compõem o “livro do artista”.

3.1.1 *A origem animal de deus* e o primeiro teatro

O ensaio *A origem animal de deus* é a primeira parte do livro, que, ao ser colocado antes da peça, parece preparar o/a leitor/a à recepção do texto dramático. Em uma impressão mais especificada, na tentativa de enquadramento da escrita do artista, Cavalcanti (2017, p. 281) considerou que esse texto prévio pode ser aludido como:

uma invenção ficcional-crítica de abrangência poética; obra ensaística cujo experimento de livro é gerado a partir de uma espécie de etnografia experimental que desloca o viés científico para um ponto de vista artístico-inventivo sobre a criação da espécie humana numa espécie própria de antropogênese.

Nessa explicação, sobressai-se, mais uma vez, o encaminhamento da escrita do artista para uma abrangência poética, tal como já foi identificado em sua publicação anterior, no livro *Experiência nº2*: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi, em que Osorio (2009) e Mattar (2001) também destacaram o teor poético. Entretanto, sob meu olhar, a escrita de *A origem animal do deus* tem como propósito compor uma percepção sobre as motivações do ser humano para constituição dos rituais sagrados e que esses rituais se revelariam como o que ele nomeia “primeiro teatro” (Carvalho, 1973, p.23).

As argumentações de Flávio de Carvalho, que trazem referências bibliográficas e etnográficas, estão bem próximas do que a historiadora do teatro Margot Berthold¹⁰⁴ (2003, p.1-6) nomeou como “teatro primitivo”, no primeiro capítulo de *História Mundial*

¹⁰⁴ Margot Berthold (1922-2010) foi historiadora do teatro germânica. É autora do livro *História Mundial do Teatro*.

do Teatro, e que a partir do reconhecimento de que “o teatro é tão velho quanto a humanidade”, aponta diversos indícios da teatralidade em registros expressivos primordiais. Em confluência de ideias com o texto de Flávio de Carvalho, Berthold (2003, p.2) explica que “a forma de arte começa com a epifania do deus e, em termos puramente utilitários, com o esforço humano para angariar o favorecimento e a ajuda do deus.”.

Em comparativos e distinções entre diferentes rituais sagrados de diferentes localidades e épocas, *A origem animal de deus* discursa sobre as necessidades humanas da fome, do sexo e o sentimento de medo como motivadores para a invenção dos deuses tanto na era pré-cristã quanto em outras culturas. A partir da existência de deuses, o bailado surgiria como uma forma de estabelecer contato com o sagrado.

Ao longo do texto, o autor utiliza como referência diversos pensadores do final do século XIX e início do século XX. Entre autores que ele menciona, destaca-se o antropólogo James Frazer (1982) e sua obra *O ramo de ouro*, citada por diversas vezes. Essa extensa obra de Frazer reúne mitos, lendas e relatos sobre magia e religião de várias partes do mundo, entretanto, o sociólogo brasileiro Darcy Ribeiro (1982, p. 14-15), no prefácio da versão ilustrada em português, afirma que o valor de *O ramo de ouro* está na sua qualidade artística. Considera que “a obra de Frazer tem hoje o valor de uma grande criação literária. Seu valor científico é equiparável ao das obras de ciência-ficção enquanto especulações imaginosas e até verossímeis sobre temas que a ciência ainda não pode explicar.”.

Deste modo, vale sublinhar que as referências que Flávio de Carvalho utilizou e que faziam parte de seu contexto, atualmente, vêm sendo relativizadas, tal como pontua Darcy Ribeiro (1982, p. 14-15) ao considerar a importância de “situar Frazer no seu tempo”, que foi o “tempo europeu imperial”, no qual, segundo ele, “ser europeu, então, se possível inglês ou francês, era a única forma alta de que ser gente verdadeiramente humana”.

Apesar deste alerta que o sociólogo emite sobre um contexto predominantemente etnocêntrico, Flávio de Carvalho parece trazer interessantes percepções ao confrontar as cosmovisões originárias e o modelo hegemônico da cultura ocidental decorrente da modernidade. Ao longo de *A origem animal de deus*, são mencionadas características de rituais sagrados de diversas culturas originárias. Essas são postas em comparação à cultura cristã como forma de argumentação para

a defesa de que, como o próprio título revela, os seres humanos, em culturas distintas, consideravam os animais vertebrados como seus iguais ou até mesmo superiores ao ponto de serem representados como deuses (Carvalho, 1973). Nessa provocação ao cristianismo, em seu caráter patriarcal e humanista, é possível identificar, mais uma vez, neste artista, a crítica à colonialidade.

O que Flávio de Carvalho diz sobre outros modos de relação entre os seres humanos e os animais parece compactuar com o que Antônio Bispo dos Santos (2023, p.19) problematiza quando nos alerta para a falta de horizontalidade nas relações entre os seres humanos eurocristãos monoteístas (tal como ele se refere) com os outros seres vivos do cosmos. Para essa desconexão, ele atribui o termo “cosmofobia”, que entende ser decorrente de uma visão de mundo humanista e colonial.

A origem animal de deus é dividido em três partes que são intituladas, respectivamente: “A fome”, “O medo” e “O sexo e a invenção da alma”. A seguir, trago uma síntese sobre cada uma dessas partes e estabeleço algumas relações.

Em “A fome”, Flávio de Carvalho (1973, p.9) introduz seu texto afirmando que “é no aparelho digestivo onde nascem os deuses do mundo.”. E explica que “adorar deuses animais e vegetais era um problema de alimentação” para os seres humanos originários. Compara que “até mesmo nos dias de hoje, o ser humano ainda selvagem, conserva a tendência arcaica de fazer do animal um seu igual.” (Carvalho, 1973, p. 14). Flávio de Carvalho ainda argumenta que os deuses da vegetação apareciam como animais, cita:

Dyonisos como o bode e o touro, Deméter como o porco e o cavalo, Attis e Adônis como o porco, Osíris como o porco e o touro, Virbius como o cavalo. O espírito do trigo aparece como o lobo, o cachorro, o galo, a lebre, o gato, o bode, o touro, a vaca, a égua, o porco, a porca (Carvalho, 1973, p.15).

Comparando contextos, ele sustenta que os deuses de religiões anteriores se tornaram os diabos da nova religião, pois tornaram-se um empecilho para adesão de novas crenças, e que, por isso, “aqueles que estão por baixo são os eternos descontentes que procuram atrapalhar, desfazer, derrubar os que estão por cima: os novos deuses” (Carvalho, 1973, p.19). Deste apontamento que Flávio de Carvalho faz é possível observar que não é por acaso que o diabo foi concebido no imaginário cristão como um ser com chifres e rabo, elementos que constituem o bode que,

segundo Berthold (2003, p. 105), representava o deus Dioniso na mitologia grega antiga.

Assim como também consta em Berthold (2003, p. 104), Flávio de Carvalho destaca que em Atenas o teatro se desenvolveu a partir do ritual religioso. Ele ainda sugere: “a fome e a sua satisfação, dando origem ao sentimento religioso e à liturgia, provocam o aparecimento de dois grandes sentimentos antitéticos que polarizam o ser humano: os espetáculos da tragédia e da comédia.”. Em outras palavras, ele diz que o desejo de saciar a fome e a sede conduz o ser humano à prática do ritual que se traduz em um bailado mímico e que seria, conforme ele, o primeiro teatro. Acrescenta ainda que é por meio do ritual, na repetição do bailado mímico, que “a memória e a memorização tornaram-se mecanismos de sobrevivência” (Carvalho, 1973, p. 24-25).

No fechamento da parte “A fome”, diz: “os deuses animais e vegetais estão ligados ao alimento animal e vegetal ingerido pelo homem e aparecem e florescem com intensidade no momento dramático em que esses alimentos se encontram ameaçados, ameaçando também o próprio humano” (Carvalho, 1973, p. 25).

Em “O medo”, Flávio de Carvalho introduz afirmando “[...] o silêncio, a solidão e a ausência de movimento de um mundo parado formam a grande tragédia que conduz o medo.”. E acrescenta que “[...] a ação demonstra uma ausência de medo e é pela ação que o medo é vencido” (Carvalho, 1973, p. 29). Um bailado, portanto, enquanto movimento que constitui a ação seria uma forma de vencer o medo e é por isso que os seres humanos dançam para seus deuses.

Flávio de Carvalho (1973) menciona o culto ao urso, presente em diversas comunidades ancestrais, no qual se pedia perdão ao urso antes de matá-lo. Em consonância, Berthold (2003, p. 3) também menciona e detalha que havia um culto ao urso dos caçadores da Idade do Gelo que se reuniam na caverna de Montespan em torno de uma figura estática animal, um totem, onde os participantes também se mascaravam como ursos. Explica: “em um ritual alegórico-mágico, matavam a imagem do urso para assegurar seu sucesso na caçada” (Berthold, 2003, p. 3). Dessa citação, portanto, também é possível notar a motivação ao culto por causa do medo.

Na sequência, Flávio de Carvalho (1973, p.31) considera que “o sentimento que liga o ser humano à sua invenção – Deus – é o medo: medo da fome, o medo da morte”. Porém, ao tentar romper com o medo, “[...] a religião paralisa porque transforma o indivíduo em um ser submisso e não agressivo, em um ser sem

movimento, portanto um ser medroso. O humano cansado e oprimido pelo medo concede ao Deus toda a responsabilidade.” Compara as atitudes “de um ser em estado de religião ao comportamento motor do medo: o ser agachado, encolhido, o masoquista sofredor, o ser murmurando em tom grave ou gesticulando histericamente em agudos” (Carvalho, 1973, p. 38-39).

Ao examinar o Deus antropomórfico, oriundo, por exemplo, da tradição cristã, descreve: “Deus, um assassino e um terrorista, é inventado pelo homem à sua imagem, um produto de medo, do medo que o homem tem da sua própria destruição, está sendo lentamente assassinado pelo humano”. Ele ainda identifica esse Deus como um herói e afirma que “[...] esses heróis se comprazem em castigar os seres humanos ou se apresentam como sofredores para salvar os ditos seres.” (Carvalho, 1973, p. 41-42). Por fim, conclui:

o medo inerente ao herói e a sua atuação apocalíptica o identificam ao Deus e às atitudes violentas do animal. Esse medo surge não somente como autoproteção, mas também como introspecção inteligente capaz de produzir uma conduta e uma orientação que protegeriam e garantiriam a sua missão de herói, uma garantia de sucesso (Carvalho, 1973, p.48).

Na última parte, chamada “O sexo e a invenção da alma”, diz “como é verdadeiro o *slogan* soviético ‘a religião, é o ópio do povo!’”¹⁰⁵ e menciona que “a atitude do religioso para com o seu deus é de submissão, medo, dependência, gratidão, pretendendo a um mundo melhor”. Discorre ainda que “a dor, o sofrimento, a inferioridade conduzem o humano para a religião porque ele encontra na sensação de êxtase um amortecimento da dor e da miséria, do mesmo modo que encontra no álcool esse amortecimento” (Carvalho, 1973, p. 51- 53).

Na comparação entre a religião e o estado de entorpecimento enquanto válvulas de escape para o ser humano explica que “[...] é o refúgio na serenidade do sonho e a procura do paraíso perdido que levam o humano para o entorpecente.”. Considera que é por isso que a “Religião, álcool e entorpecentes provocam o sonho e a ilusão tão necessários ao humano que, de algum modo, sempre se sente inferiorizado.”. Pontua que “Durante toda a história, o humano teve necessidade de

¹⁰⁵ Karl Marx (2010, p.145) mencionou que a religião é o ópio do povo em 1843, em *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Naquele contexto, o filósofo explicava que a religião era uma forma de “protesto contra a miséria real” do povo oprimido.

sonho e de ilusão e usou entorpecentes para obtê-los.”. E, consonante com o surrealismo, conclui: “Sonho e lenda se identificam.” (Carvalho, 1973, p. 54).

Flávio de Carvalho (1973, p.55) traça comparativos entre o comportamento humano relativo à religião em outros momentos históricos com a sociedade de seu tempo, decorrentes da modernidade, que se compraz pelo consumo. Diz:

na sociedade contemporânea a exibição espetacular e teatral dos maravilhosos produtos da indústria e do gênio humano nas vitrinas das lojas e nos palácios em exposição excita voluptuosamente os desejos mais ocultos da natureza humana e tende a substituir as igrejas e catedrais e as suas maravilhosas promessas para um brilhante futuro. Esses paraísos artificiais oferecem um culto mais variado capaz de substituir aquilo que sempre foi oferecido pelas catedrais. Encontramos ainda na meia-luz das *boites*, das caves e dos bordéis e no cochicho sussurrado nesse ambiente lúbrico um substituto à meia-luz das catedrais e do sussurro da reza. (Carvalho, 1973, p. 56).

Desde seu tempo, a década de 1970, mostra-se ciente da teatralidade que consta nos apelos comerciais para o consumo e que esses podem até mesmo substituir as necessidades de conexão com o sagrado pertencente às tradições.

Todo este contexto que o artista vai nos apresentando caminha para a defesa da ideia de que as orgias com cânticos e bailados em honra aos deuses tinham um sentido sexual, pois visavam promover a fertilidade das plantações e colheitas abundantes. Aqui, mais uma vez, o artista refere-se ao teatro em sua gênese. Segundo Berthold (2003, p.120), quando explica sobre as origens da comédia na Grécia Antiga, “a palavra comédia é derivada dos *komos*, orgias noturnas nas quais os cavalheiros da sociedade ática se despojavam de toda a sua dignidade por alguns dias, em nome de Dioniso, e saciavam a sua sede de bebida, dança e amor. Em confluência, Flávio Carvalho traz:

os entorpecentes que provocam o aparecimento de um mundo maravilhoso são considerados sagrados entre os antigos e os primitivos. Entre os primitivos se embebedar é estar possuído de dons sobrenaturais e as orgias provenientes da embriaguez estão associadas ao sentimento religioso porque colocam o homem em contato com o mundo alucinatório do sobrenatural (Carvalho, 1973, p. 57).

Esse mundo maravilhoso a que se refere o artista em relação ao estado alterado de consciência pelos entorpecentes parece relacionar-se àquele que André Breton (2001, p.28) proclama no *Primeiro Manifesto Surrealista* em que afirma: “o

maravilhoso é sempre belo, qualquer tipo de maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo.”. O “primeiro teatro” parece conter, portanto, esse encontro com o maravilhoso e Flávio de Carvalho habilmente soube identificar isso. Berthold (2003, p. 6) ao tratar sobre este teatro ancestral explica “o teatro, enquanto compensação para a rotina da vida, pode ser encontrado onde quer que as pessoas se reúnam na esperança da magia que as transportará para uma realidade mais elevada.”.

Com base as reflexões expostas, Flávio de Carvalho discorre sobre os rituais antropofágicos e defende que a prática da antropofagia ritualística era a síntese da fome e do medo mencionando que, na antiguidade, Dioniso era retalhado pelos fiéis e devorado em orgiástico canibalismo (Carvalho, 1973, p. 58).

Retomando a relação entre deusa/es e animais, o artista defende que o herói salvador nasce da penetração sexual de um animal e um mulher, tal como no catolicismo é narrado que “Cristo nasce do contato sexual da Virgem Maria com o Espírito Santo: um pombo.” (Carvalho, 1973, p. 65). Com isso, explica que:

A alma, um conceito sobrenatural, só poderia surgir de um estado emotivo anormal, um estado alucinatório, um estado que se associava ao sonho e ao devaneio e que era mais facilmente obtido pela ingestão de entorpecentes e venenos. É este também o momento no qual o humano começa a ser religioso, momento dramático, no qual ele confecciona os seus primeiros rituais e estabelece os seus primeiros dogmas. O ritual é primordial, é o espetáculo é anterior ao dogma e ao mito que são secundários (Carvalho, 1973, p. 67).

O artista pontua as relações entre o ritual e o espetáculo. Assim como também defende que “Os antigos acreditavam que os sonhos eram milagres que manifestavam a vontade divina e eram presididos por Zeus” (Carvalho, 1973, p. 68). Ainda acrescenta que “Os episódios da vida de um homem dormindo são diferentes dos da vida de um homem acordado e ambos os episódios são considerados reais e verídicos pelo homem do início” (Carvalho, 1973, p. 68). Esta indiscernibilidade entre o sonho e o estado de vigília é exemplificada pelo artista a partir dos indígenas do Gran-Chaco, os quais “não distinguem o sonho da realidade.” (Carvalho, 1973, p. 68).

Este apontamento que Flávio de Carvalho faz sobre a relação com o sonho e a realidade em outras cosmovisões relaciona-se ao que traz o pensador e ativista yanomami Davi Kopenawa (2015, p. 460) acerca do sonho em comparação ao ser humano moderno. Em *A queda do céu*, seus relatos se misturam como narrativas de seus sonhos, revelando a potência dos sonhos em suas cosmovisões e comparando

que os brancos “quando dormem, só veem no sonho o que os cerca durante o dia. Eles não sabem sonhar de verdade, pois os espíritos não levam sua imagem durante o sonho. Nós, xamãs, ao contrário, somos capazes de sonhar muito longe.”.

Flávio de Carvalho ainda se demonstra ciente de que a modernidade em sua trajetória aniquilou Deus:

O grito de Nietzsche no século XIX “Deus morreu” invadiu o mundo mental e emocional do homem. Já a Revolução Francesa havia alertado o espírito do homem moderno contra o aspecto de falcatura e chantagem religiosa herdados da Idade Média que forneceu a atmosfera mística para uma canonização geral, uma fixação de valores que seriam mais tarde destruídos pelo Renascimento e pelos pensadores do século XVIII (Carvalho 1973, p. 71).

Em afirmação a sua visão de mundo decorrente da modernidade, Flávio de Carvalho diz que “Teísmo é comodismo e irresponsabilidade”. Isso porque, para ele, “toda responsabilidade é jogada por cima de Deus. É um desejo de ter destino: os seres humanos exigem um destino” (Carvalho, 1973, p.71). Neste sentido, para ele, “a religião tornou-se um fenômeno universal porque o temor da morte é universal e faz parte da natureza humana que pede um destino.” (Carvalho, 1973, p.71).

Assim, Flávio de Carvalho defende que, aos poucos, os seres humanos tornam-se eminentemente racistas repudiando a convivência com os seus companheiros de pasto e desenvolvendo um sentimento de superioridade, passando a considerar o resto do mundo animal como seres inferiores. Com alguma proximidade, em uma visão cosmológica contracolonial, Antônio Bispo dos Santos (2023, p. 81) menciona que as pessoas falam em racismo, mas discutem o racismo apenas dentro da espécie humana, mas, para ele, o racismo, a visão de mundo do humanista cosmofóbico, acontece contra todas as vidas, até mesmo nas seleções que o mercado faz, por meio do cultivo de monoculturas de espécies animais e vegetais – e que gera impactos danosos ao planeta.

Ao final, Flávio de Carvalho defende o desaparecimento do sagrado ao afirmar: “assistimos ao próximo colapso do mundo cristão patriarcal e do mundo religioso e ao aparecimento de um mundo sem Deus e sem destino.”. E acrescenta que a negação ateuista é uma consequência dos conhecimentos desenvolvidos pelo humano, e que o ateísmo é próprio do aventureiro, daquele que “não teme a sensação de responsabilidade” (Carvalho, 1973, p.76-77). Ou seja, sendo o aventureiro aquele que se coloca em risco, e o risco, por sua vez, sendo uma das camadas que compõem a

experiência, é possível considerar que o ser humano, ao ponto em que se desvincula do sagrado, busca na experiência o sentido para sua existência. A experiência é, portanto, o que parece dar sentido ao ser humano moderno em sua consciência de finitude e sem deus, que gera o desejo de viver tudo o que há para viver.

Contudo, o que observo em *A origem animal de deus* é que o artista, em um exercício comparativo entre a modernidade e outras cosmovisões, busca defender a ideia de que os deuses e as deusas inventados pelos seres humanos são fruto de necessidades como a fome, do sexo e do enfrentamento do medo. Ao longo do ensaio, uma palavra sobressaltou-me aos olhos: o **primeiro teatro**, que para Flávio de Carvalho seria, portanto, aquele que surge da conexão com o sagrado, que se dá pelo ritual, por meio do bailado enquanto forma de expressão. O bailado, por sua vez, para o artista, se constitui pelo corpo em movimento que formula uma ação, que não almeja um destino (como, por exemplo, seria a ação de caminhar), mas cuja intencionalidade é o “encorajar-se” para tudo aquilo que se teme enfrentar.

Esse “primeiro teatro” parece se atualizar em *O bailado do deus morto*, enquanto uma tentativa de esquivar-se da aura colonial que consta no significado de “teatro” no Brasil, território onde essa forma de arte, desde sua introdução, operou, quase sempre, simbolicamente, a serviço da colonialidade.

No pareamento dos conteúdos da peça e do ensaio, verifica-se o quanto as ideias postas em *A origem animal de deus* permearam o pensamento do artista ao longo de sua vida, pois há uma significativa distância temporal na escrita das partes que compõem a obra. Se a peça foi escrita quando Flávio de Carvalho tinha 34 anos, em 1933, para a inauguração do *Teatro da Experiência*, o ensaio só começou a ser escrito em 1958, durante a expedição que o artista fez pela Amazônia. (Cavalcanti, 2017, p. 287). A edição do livro ficou pronta dois meses antes do falecimento do artista, em abril de 1973, quando supostamente tivera terminado o livro. O lançamento foi póstumo, no segundo semestre do mesmo ano (Toledo, 1994, p. 712).¹⁰⁶ Desta maneira, é possível observar que se o *Teatro da Experiência* encerrou suas atividades

¹⁰⁶ Também no ano de 1943, com o apoio de Assis Chateaubriand, o artista remontou *O bailado do deus morto* especialmente para o sociólogo francês Roger Caillois, quando esteve em visita ao Brasil. Nesta ocasião, a apresentação aconteceu no restaurante Recreio Molinaro, que era situado à Avenida Ipiranga, 200, em São Paulo, onde hoje situa-se o Edifício Copan. Também no ano de 1967, proferiu uma palestra na *Art Art Galeria*, sob o título “O bailado do deus morto e os motivos que levam ao abandono de deus.” (Toledo, 1994, p. 362 e 633) Esta persistência permite o entendimento de que *O bailado do deus morto* se tornou sua obra-devir.

precocemente, as ideias postas em *O bailado do deus morto* permaneceram reverberando para Flávio de Carvalho, pois perpassou quatro décadas na vida do artista.

3.2 O BAILADO DO DEUS MORTO: MOVIMENTO SEM DESTINO

Sobre a peça, Flávio de Carvalho (1973, p.103) define *O bailado do deus morto* com as seguintes palavras: “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 milhões de anos e mostra a emoção dos seres humanos para com seu Deus”. A designação “obra filosófica” indica a consonância com o momento de inquietação social e ideológica que permeava a arte e a literatura naquela década de 1930 (Cândido, 2006, p. 132). Assim como, também, parece compreender a cena enquanto forma autônoma de pensamento em potência. Dessa maneira, ao explicá-la como uma espécie de ponte temporal, exala sintonia com as inquietações de diversas/os artistas, que, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, seja no Brasil ou na Europa, buscavam pelas expressões, ou pelo espírito¹⁰⁷, de culturas originárias, inspiração para a criação de seus próprios trabalhos e que ficou nomeado como “primitivismo”. Essa inspiração era uma tentativa de oposição à cultura europeia decorrente do projeto da modernidade (Rhodes, 1997, p. 7).

O primitivismo na arte moderna ocidental parece ter sido, até certo ponto, um fenômeno necessário em seu contexto, enquanto crítica ao racionalismo eurocêntrico e abertura dos sentidos para a alteridade. No Brasil, Cândido (2006, p.127) menciona que, diferentemente do que vinha sendo construído, o primitivismo, nas duas primeiras décadas do século XX, passou a ser visto na literatura e nas artes como “fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura”.

Porém, antes de trazer alguns apontamentos sobre o primitivismo, considero necessário salientar que o uso do termo “primitivo” parece ser problemático ao ponto em que verticaliza as relações interculturais. Schechner (2012, p.81) alerta-nos de que “não existe algo como povos ‘primitivos’” e explica que “o darwinismo social¹⁰⁸,

¹⁰⁷ Nesta circunstância, Rhodes (1997, p.8) menciona as/os dadaístas e surrealistas.

¹⁰⁸ Segundo Bolsanello (1996, p.154-155), “o darwinismo social pode ser definido como a aplicação das leis da teoria da seleção natural de Darwin na vida e na sociedade humanas”. O mesmo autor afirma, portanto, que foi um movimento ideológico e que estava em defesa de uma sociedade capitalista, que logo vinculou-se a ideologias eugenistas e racistas.

equivocadamente, pressupõe uma hierarquia de culturas” pois, “diferença não comprova superioridade.” Assim como também Rothenberg (2006, p. 21-22), ao pensar os aspectos da linguagem na poesia entre o “primitivo” e o “moderno”, afirma que “primitivo significa complexo”, utilizando a palavra entre aspas e com restrições, pois “nenhum sentido circundante a ela parece efetivo”.

Rhodes (1997) é enfático em dizer que o termo “primitivismo” não é o mesmo que “primitivo”, também se mostra ciente de que o uso da palavra no contexto do pós-colonialismo é problemático. Entretanto, ao referir-se às formulações de Rhodes (1997), pode-se observar que o “primitivismo”, ao menos do ponto de vista deste crítico, ainda assim aparenta uma concepção de mundo etnocêntrica desde sua própria nomenclatura. Isso porque, para além do caráter verticalizado que o termo apreende, essa verticalização se reafirma nos seus argumentos. Parece haver uma percepção de mundo centrada na *persona* do homem-branco-cis-europeu-civilizado-urbanizado que, ao meu olhar, se revela quando Rhodes (1997, p. 11) diz, por exemplo, que o ocidente – o qual aliás ele considera em seu texto apenas Europa e Estados Unidos - também tem seus primitivos, especificando quem são: “os camponeses, as crianças, os loucos, e até as mulheres!”¹⁰⁹.

Quijano (1992) aponta que a partir do projeto da modernidade, o qual implica a racionalidade, foi estabelecido um paradigma universal de conhecimento que, ao desvalidar outras formas de conhecimento de outras culturas, destinou-lhes o lugar de “objetos” de conhecimento e não “sujeitos”. No decorrer das tentativas de exercer a democracia cultural que insurgem, essa visão de mundo humanista, decorrente da modernidade, tem sido o ponto nevrálgico do embate crítico que reverbera na atualidade por meio da crítica decolonial.

O que percebo é que não é pela atribuição de novas nomenclaturas que se encerra o debate e encontram-se todas as soluções. A reformulação da linguagem e a criação de novos conceitos parecem, sim, necessários, mas é necessária atenção para que não seja apenas uma apropriação, ou ainda um modo de amenizar ou disfarçar a percepção verticalizada da/o outra/o.

Para além das acepções e estigmas que constam em cada termo, Antônio Bispo Santos (2023, p.12-14), em seu posicionamento contracolonial, ciente do potencial colonizador da linguagem, indica que esse jogo de contrariar as palavras

¹⁰⁹ Tradução minha para: “*les paysans, les enfants, les fous, et même les femmes!*”.

coloniais é um modo de “enfeitiçar a língua”, enfraquecendo-as, o que ele nomeia como “guerra das denominações”.

O que seria, afinal, necessário para essa visão de mundo mais horizontalizada? Reflito se, a priori, ações de remodelagem das instituições culturais e educacionais, que são em grande parte fomentadoras e legitimadoras das culturas e dos conhecimentos, seriam um bom começo. Haja vista que essas, por vezes, prevalecem como estruturas um tanto enrijecidas e que, diante das tantas reivindicações, o que se tem visto são propostas de ações de inclusão. E não há dúvidas de que as inclusões são necessárias e urgentes e é cada vez mais indispensável buscar meios de incluir, mas me questiono: “incluir” não seria ainda fazer perpetuar a vigência de um projeto de mundo hegemônico concessor de brechas?

Contanto, reivindica-se, na atualidade, por meio de múltiplas e representativas vozes, tais como Aimé Césaire (1978), Franz Fanon (2008), Ailton Krenak (2019), Grada Kilomba (2020), Leda Maria Martins (2021), outras epistemologias, para que haja uma percepção de mundo mais horizontalizada, em que toda vida humana neste globo terrestre possa ser reconhecida e respeitada de forma íntegra em suas expressões, suas diferenças e escolhas de modos de vida.

As impressões que em mim ficam nas leituras de *A origem animal de deus* e de *O bailado do deus morto* é de um encantamento por parte de Flávio de Carvalho com as culturas em suas diversidades e em tudo aquilo que se distingue da cosmovisão do cristianismo e dos padrões civilizatórios implementados pelo projeto colonial. Este encantamento, por vezes, confunde, entretanto, devo dizer que não afasta os resquícios de uma percepção também verticalizada sobre a/o outra/o.

Por isso, como em uma experiência na contramão, os apontamentos que aqui vou apresentando constituem-se em uma percepção afetada por escritas insurgentes, críticas a colonialidade, pois reitero que busco um atravessamento o qual permita outras reverberações, para além do contexto dos modernismos no Brasil. Não pretendo forjar uma visão idealizada do artista e sua obra, busco apenas colocar em diálogo aspectos observados na dramaturgia e reflexões que emergem de vozes diversas na atualidade.

Contudo, adiante, destacarei três aspectos: *O bailado do deus morto* e o deslocamento de elementos do ritual sagrado para a estética cênica; *A cena*

expandida: o experimentalismo e o corpo em performance; O consumo do deus originário e a crítica à cultura de consumo na modernidade.

3.2.1 *O bailado do deus morto* e o deslocamento de elementos do ritual sagrado para a composição cênica

A estrutura de *O bailado do deus morto* é separada em dois breves atos. No primeiro ato, intitulado como “O bailado dos soluços”, conta sobre a origem animal de deus, sua vida e morte. No segundo ato, nomeado “Confissão e o fim do deus”, a personagem Mulher do deus, indicada no texto como “Voz 1”, explica porque ela seduziu o monstro mitológico e pacato dentre os animais e colocou-o como deus entre os seres humanos. Ao final, os seres humanos “imploram em vão um deus calado e desaparecido, perplexos, eles decidem e controlam os destinos do pensamento, marcam e especificam o fim do deus e como usar os seus resíduos no novo mundo” (Carvalho, 1973, p. 98).

A peça estabelece íntima sintonia com as ideias que Flávio de Carvalho defende no ensaio precedente. Na curta peça, o artista parte das narrativas originárias e chega ao contexto da modernidade. Conforme ele mesmo sintetiza: entre o primeiro e o segundo ato há uma escala de milhões de anos. Se no primeiro ato conta-se sobre a vida e morte do deus animal, no segundo ato, os seres humanos, decorrentes de uma era pós-industrial, preocupam-se em como lidar com os resíduos desse deus animal, aparentemente destituído de valor – conflito que vem sendo a cada momento mais urgente para a humanidade que enfrenta os limites da crise climática decorrente do uso abusivo dos recursos naturais.

Em consonância com as expressões vanguardistas de seu tempo, a obra distancia-se do propósito de representação. Não há qualquer indício que defina as unidades de tempo ou lugar, igualmente como o encadeamento das cenas também não permite a identificação da unidade de ação, tal como nas proposições que decorreram de interpretações da *Poética*, de Aristóteles (1993). De qualquer modo, não é o objetivo desta investigação pautar-se pelas regras aristotélicas, que, ao longo da história hegemônica ocidental, foram bússola para entendimentos das estruturas dramáticas clássicas e para a garantia do efeito de verossimilhança.

Por se tratar da morte de um deus, dadas as referências históricas, a peça poderia ser classificada como uma tragédia. Uma vez que também apresenta

características como a presença de um coro, o acontecimento de uma morte e o protagonista, o deus, ser uma personagem de caráter elevado, é possível ainda estabelecer aproximações com as postulações de Aristóteles (1993), na *Poética*. Entretanto, a peça foge aos moldes clássicos, pois além de apresentar uma outra estrutura, e não confluir com as unidades de ação, tempo e lugar, há certa diversificação no uso desses elementos o que poderia ser entendida como uma paródia da tragédia clássica, tal como sugere Soraia Maria da Silva (2008, p. 421) que, em *O surrealismo e a dança*, menciona “[...] a temática do *bailado do deus morto* desenvolve-se em tom de tragédia parodiada; seu teor é altamente provocativo e polêmico.”. A paródia em consonância com o que Linda Hutcheon (1985) observou, pelo contexto do século XX, parece surgir em *O bailado do deus morto* enquanto estratégia de recontextualização das tradições, também ao ponto em que dessacraliza os moldes clássicos do gênero dramático literário da tragédia.

Com relação às personagens, em *O bailado do deus morto* prevalece um caráter coletivo a partir de um coro que performa o lamento da morte de um deus, pois não há caracterização¹¹⁰ das personagens. A morte do deus é narrada em terceira pessoa, ou melhor, segundo as rubricas, entoada pelo coro, que também dança, sob o acompanhamento de instrumentos de percussão que sonorizam todo o espetáculo.

As falas do texto são divididas por meio de letras. O lamentador é referido pela letra “L”, remete a uma espécie de corifeu. As vozes do coro são indicadas, em suas subdivisões, como “V1”, “V2” e “V3”. Somente essas informações prenunciam o propósito cênico de aparente tentativa de reconstituição de um ritual coletivo originário. Não obstante, por diversas vezes, o espetáculo foi mencionado pela crítica como “ritual-teatro”¹¹¹ ou como “rito-espetáculo”¹¹² ou ainda como “encenação de um ritual primitivo”¹¹³. Por isso, a primeira característica a ser observada é essa aparente relação com o ritual que a peça possui.

¹¹⁰ A caracterização aqui é entendida, segundo Pavis (1999, p.38), como “técnica teatral para fornecer informações sobre uma personagem ou uma situação” e “consiste em fornecer ao espectador os meios para ver e/ou imaginar o universo dramático, portanto para recriar um ‘efeito real’ que prepara a credibilidade e a verossimilhança da personagem e de suas aventuras”.

¹¹¹ Conforme as diversas menções de Freitas (2002), em sua dissertação *História d’O bailado do deus morto: uma radical modernização do teatro no Brasil*.

¹¹² Conforme a sinopse da montagem do Teatro Oficina, disponibilizada em uma matéria no site do Sesc Pompeia, publicada em 23 de janeiro de 2023. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/sesc-pompeia-recebe-teatro-oficina-com-o-espetaculo-o-bailado-do-deus-morto/>. Acesso em: 13 de set. de 2023.

¹¹³ Conforme menciona Osorio (2009, p. 23).

Schechner (2012, p. 49-53), no ensaio *Ritual*¹¹⁴, entende que “rituais são memórias codificadas em ações”. Também classifica os rituais em “sagrados” e “seculares”. Os sagrados como sendo aqueles que se vinculam às crenças religiosas, deuses e seres sobre-humanos. Os seculares como sendo aqueles associados com cerimônias de estado, vida diária, esportes e qualquer outra atividade não especificamente de caráter religioso. Mais adiante, ainda pontua que “a mudança do ritual para a performance estética ocorre quando uma comunidade participativa se fragmenta, tornando-se ocasional, com clientes pagantes” (Schechner, 2012, p. 83).

Conforme observado em *A origem animal de deus*, Flávio de Carvalho discorre sobre as características rituais que constam no que ele denomina como “primeiro teatro” e que se difere pela conexão com o sagrado. Assim como também Margot Berthold (2003), na publicação *História Mundial do Teatro*, menciona o ritual como elemento intrínseco às formas cênicas originárias em diversas partes do mundo, assim entende também que a gênese do Teatro Ocidental, no surgimento da tragédia, em Atenas, deu-se pelo ritual.

Sobre essa perda da conexão com o sagrado nas formas teatrais ocidentais hegemônicas, Antônio Bispo dos Santos (2023, p. 21), ao narrar sobre seu contato com a cidade e o teatro, faz comparações entre os modos de expressão de sua comunidade e do contexto urbano. Conta:

os adultos da cidade brincavam de fazer as coisas e outros adultos pagavam para vê-los: era o que chamavam de teatro. Quando a arte vira mercadoria, passa a ser uma brincadeira de não fazer nada. O teatro é fazer as coisas de brincadeira, enquanto a brincadeira na nossa comunidade e a brincadeira de fazer as coisas de fato. Quando a gente brinca de fazer Reisado, a gente faz o Reisado. Quando a gente brinca de fazer a roça, a gente cresce aprendendo a fazer a roça até fazer a roça de verdade. A gente brinca de fazer e faz as coisas, enquanto o povo do teatro brinca de não fazer, ou melhor, faz as coisas de brincadeira e não faz as coisas de verdade. O teatro, assim como qualquer outro tipo de arte que é mercantilizada, bloqueia a conversa das almas, porque a arte é conversa das almas, a arte alimenta a vida, ela não deve ser mercadoria.

É certo que o teatro, conforme concebido no contexto colonial, buscou de diversas formas, ao longo de sua história, atribuir sentidos a sua existência, sobretudo no que diz respeito ao âmbito político. Entretanto, a relação mercadológica que Santos

¹¹⁴ Título original: *Ritual – Do introduction to performance studies*. (Schechner, 2012, p. 49)

(2023) menciona parece interseccionar com o que discorre Hauser (1972, p. 415-430) sobre o estatuto social do artista no renascimento e a emergência da autoria no contexto da arte ocidental, em que nos explica que foi justamente neste momento do despertar do ser humano moderno que o artista passou a assinar a obra de arte, reconhecendo, enquanto indivíduo, sua autoria e o valor de sua obra como produto. Na contramão desta trajetória mercadológica da arte, Santos (2023, p.22- 23) explica que na cosmopercepção de sua comunidade

ninguém sabe quem compôs as cantigas do Congado, não existe uma patente, todo mundo pode cantá-las. Todo mundo pode tocar as caixas do Congado nos ritmos e nas músicas que o povo compôs. A arte é conversa das almas porque vai do indivíduo para o comunitarismo, pois ela é compartilhada.

Diante de todas as premissas aqui expostas, é possível depreender que *O bailado do deus morto* somente por sua forma cênico-expressiva, está, de algum modo, próxima do ritual. Porém, vale ressaltar que, se posto em relação às performances culturais originárias, a proposta do ritual restringe-se à escolha estética do artista, pois, destituída da crença no deus, não possui vínculo com o sagrado. Além disso, apesar de ter se constituído pelo experimentalismo, em um propósito crítico ao teatro enquanto produto, ainda assim manteve-se em uma estrutura mercadológica, com público pagante.

Além do ritual, a dança é outro indício sobre o espetáculo. A partir do título, *O bailado do deus morto*, infere-se que se trata de um “bailado”, ou seja, uma dança, que desde então oferece uma possibilidade de construção da ação cênica. É possível entender, por exemplo, que se trata de uma dramaturgia na qual se fará uma dança para um deus que morreu, ou ainda, por uma ótica sobrenatural, de que é o próprio deus morto quem dança.

Em um ensaio sobre a dialética da moda, publicado no *Diário de São Paulo*, em 1956, Flávio de Carvalho (2010, p. 147) disse, ao refletir sobre o movimento humano: “o bailado é um movimento sem destino”. A afirmação, mesmo escrita em outro contexto, parece contribuir para o entendimento da escolha do nome, pois neste movimento sem destino, os significados na dramaturgia carvalhiana parecem não ser estanques. Aspecto que pode ser percebido pelo excessivo uso das reticências que são colocadas nos diálogos. Durante os dois atos da sucinta peça, as reticências são utilizadas 226 vezes. Quase todas as falas possuem reticências. Essa característica na escrita possibilita entender o caráter sugestivo e aberto para possibilidades de

experimentação, afinal, esse parecia ser o intuito do artista quando descreveu os preceitos do seu *Teatro da Experiência*.

Desde o título da peça também é possível inferir que a narrativa é sobre a morte de um deus e que, portanto, as ações decorreram dessa circunstância. Porém, quem é esse deus? Em nenhuma parte do texto da peça é possível identificar o nome ou alguma referência mais explícita sobre alguma cultura. A narrativa revela apenas, por meio das vozes de um coro, o lamento pela morte de um deus que tinha o corpo de um animal, um ser mitológico, que é descrito como peludo, “de cabelo ondulado e comprido como o da mulher” e com o “corpo vestido de folhas” (Carvalho, 1973, p. 82).

Aparentemente há relações com o deus Dioniso, que em *A origem animal de deus*, Flávio de Carvalho (1973, p. 22) menciona por diversas vezes. O deus Dioniso, também conhecido por Baco, segundo as narrativas históricas sobre o teatro na antiguidade grega, pela mitologia, era o deus do vinho e, posteriormente, tornou-se o deus do teatro. Representado pelo bode, animal fértil, Dioniso era cultuado por meio de um ritual religioso, em que o povo se reunia em coro para entoar cantos ritmados e foi desse culto que decorreu o teatro, em sua forma institucionalizada, em seu formato mais tradicional no Ocidente (Berthold, 2003, p.104).

Porém, entre menções a deuses e deusas de diversas culturas, em *A origem animal de deus* há uma menção mais precisa sobre esse deus que, aparentemente, protagoniza a peça, que é o deus Enkidu, pois ele o descreve no ensaio quase com as mesmas palavras que o descrevera na peça: “tinha o corpo coberto de longos pelos e cabelos compridos como os da mulher e era invencível e se vestia como mulher, com folhas imitando a deusa Gira.” (Carvalho, 1973, p. 46).

A história de Enkidu consta na *A epopeia de Gilgamesh*, compilado de narrativas mitológicas da Mesopotâmia, que se acredita terem sido escritas há, aproximadamente, 2000 anos antes de Cristo. Segundo consta nesta narrativa, Aruru, deusa da criação, “mergulhou as mãos na água e tomou um pedaço de barro; ela o deixou cair na selva, e assim foi criado o nobre Enkidu.”. A narrativa descreve: “seu corpo era rústico, seus cabelos como os de uma mulher; eles ondulavam como o cabelo de Nisaba, a deusa dos grãos. Ele tinha o corpo coberto de pelos emaranhados, como os de Samuqan, o deus do gado” (Anônimo, 2001, p. 22).

Ainda segundo *A epopeia de Gilgamesh*, Enkidu fora seduzido por uma meretriz da cidade e, a partir de então, se deixou civilizar, partiu para o Uruk, na

Mesopotâmia e lá tornou-se amigo do famoso rei Gilgamesh, que declarou se sentir atraído por ele como pelo amor de uma mulher (Anônimo, 2001). Semelhantemente, em *O bailado do deus morto*, logo no início, o lamentador comenta: “antes do pecado oh deus...você pastava entre as feras do mato...o capim era verde e gostoso”. Assim como há, também, na peça, uma mulher, que é referida como Mulher Inferior e que seduz o deus. O coro se refere a ela como a “puta do pecado que lhe arrancou das folhagens e das feras”. (Carvalho, 1973, p. 83). No segundo ato, o coro evoca a mulher do deus, que passa a ser representada pela “Voz 1”.

V1: oh mundo... a minha busca nasceu na dor e na fraqueza...eu era inferior e os homens me repudiavam
 Coro: (soluços e lamentos com as mãos)
 V1: procurei o encanto do mato...
 V2 e V3 (cantando baixinho e com os braços estendidos para a frente):
 o encanto do mato...
 V1: retirei do mato o monstro mitológico...apaziguei a minha dor...foi a minha bondade...
 L: oh deus humilhado...vítima da cilada... o teu sexo mudou...você não é mais o grande piedoso...a puta abafou a fúria do teu pênis feroso... (reco-reco bem alto três vezes) (Carvalho, 1973, p. 88).

O diálogo sugere que o deus ressurgiu no corpo da mulher, quando é dito “o teu sexo mudou”. A ideia de que esse deus passa por uma transição de gênero desponta como uma possibilidade de provocação ao gênero masculino figurado no deus na crença do cristianismo e acepção patriarcal. Novamente aqui, como em *Experiência nº2*, a narrativa encaminha-se em direção à dissolução do patriarcado, ao sugerir a troca de sexo, e a partir de uma deusa mulher, reivindicando o matriarcado, tal como também postulou Oswald de Andrade (1928) em seu *Manifesto*.

Necessário contextualizar que tais críticas estavam sendo feitas na década de 1930, um momento em que uma série de direitos ainda viriam a ser reivindicados e conquistados pelas lutas feministas. Se, para mim, sendo mulher, é incômodo demais ler “eu era inferior e os homens me repudiavam”, verifico que somente com a Constituição de 1988, por pressões da pauta feminista, incluiu-se: “homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações nos termos dessa constituição”. Entretanto, María Galindo (2013) defende que a despatriarcalização não se trata apenas de direitos iguais, nem de incluir as mulheres. Para a anarcofeminista, é necessário antes compreender que o Estado é um sistema inteiramente composto pela lógica do patriarcado. Por isso, para que não haja opressões, é necessário

dissolvê-lo. Assim, despatriarcalizar é, para ela, uma palavra matriz de que derivam muitas outras palavras: desfazer, destruir, desmontar, desestruturar, demolir, derrubar, desarticular.

Em um posicionamento aparentemente contrário ao patriarcado, Flávio de Carvalho sustentou uma conduta pessoal coerente com esses ideais por toda a sua vida. Nunca se casou, e a relutância em não formar um núcleo familiar foi motivo de muitas mágoas com quem ele se relacionou. Segundo Toledo (1994), houve apenas uma única mulher a quem Flávio de Carvalho pedira em casamento. O fato aconteceu em 1937, quando a passeio pelo litoral paulista com seu amigo, o artista e arquiteto Carlos Prado, encontrou uma jovem de 17 anos e encantou-se ao vê-la dançando descalça nas areias da praia de Santos. Mesmo sem saber seu nome, apaixonou-se ao ouvi-la dizer que tinha por anseio “dançar a vida”. A jovem era Cacilda Becker¹¹⁵ que, naquele momento, ainda não imaginava todo o sucesso que os palcos lhe reservariam.

Talvez Flávio de Carvalho tenha reconhecido na jovem Cacilda um mesmo intuito que o seu: compreender a arte enquanto abrangência da vida. Desde então, apaixonado, passou a frequentar Santos, onde ela morava. Sempre que descia à serra, levava presentes para ela. Certa vez, um desses presentes tornou-se o motivo para o rompimento da relação. Feliz e criativo, o artista presenteou a jovem com uma de suas invenções, nomeada por ele como “lindo cinto de alumínio com tendência surrealista”. Ela se recusou a usar¹¹⁶ (Toledo, 1994, p.331). Mesmo assim, o amor pela jovem dançarina recrudescer e o engenheiro-artista, utilizando-se de sua mais temida alternativa, a pediu em casamento. Toledo (1994, p. 332) comenta: “pela primeira vez, a ideia de casamento passou mesmo pela cabeça de Flávio que, esquecendo-se de suas vertiginosas convicções antropofágicas, estava de fato

¹¹⁵ Folheando a publicação *Cacilda Becker: uma mulher de muita importância*, de Maria Thereza Vargas (2013, p.23), deparei-me com a imagem da atriz dançando na beira da praia e pude relacionar ao relato de Toledo (1994, p.331). A autora menciona que a atriz conheceu as concepções modernas da dança de Isadora Duncan, ainda quando era normalista, através de seu professor de latim, Rafael de Lossio, que era apaixonado pela dança e pelo teatro. Tomada pelo propósito de “dançar a vida”, tal qual a coreógrafa e bailarina norte-americana, a futura atriz dançava pelas praias, rochedos e mar.

¹¹⁶ O episódio foi encenado em *Cacilda!* (1998), espetáculo dirigido por José Celso Martinez Corrêa junto à companhia Teatro Oficina. Na peça, a atriz Beth Coelho interpreta Cacilda e José Celso, Flávio de Carvalho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8WO20DC_MVA. Acesso em: 16 de fev. de 2021.

inebriado com a personalidade da suave bailarina que tão bem preenchia seus ideais estéticos e românticos.”¹¹⁷.

Na Antropofagia, assim como no Surrealismo, a instituição do casamento e seu moralismo inerente foram frontalmente atacados. Breton (2001, 158), no Segundo Manifesto Surrealista, proclama “Está tudo por fazer e todos os meios devem servir para arruinar as ideias de família, pátria e religião” e que “a posição surrealista não comporta quaisquer compromissos”. No *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade (1928), o sexto aforismo também indicia a crítica ao modelo familiar, cristão e patriarcal: “estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama.”. Ou ainda o aforismo trigésimo sétimo em que diz “o pater famílias e a criação Moral da Cegonha: ignorância real das coisas + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.”¹¹⁸.

Em uma perspectiva decolonial, na atualidade, o debate sobre a não-monogamia vem ganhando notória visibilidade. Segunda a indígena e psicóloga poeta Geni Núñez¹¹⁹(2023), desde a colonização das Américas, implementou-se um projeto civilizatório, amparado pela moral cristã, de monocultura dos afetos e que persiste até os dias atuais. Neste sentido, o que se busca é a desconstrução desta orientação civilizatória, por meio do reconhecimento de possibilidade de outra forma de amar, e que ela nomeia como descolonização dos afetos.

A troca de sexo desse deus também reafirma as semelhanças entre o deus Enkidu, da milenar narrativa mesopotâmica, e o não nomeado deus, de *O bailado do deus morto*. Este aspecto narrativo parece indicar a eleição do deus Enkidu para compor sua narrativa. A partir desta constatação, outras dúvidas ressoam: por que o artista não fez referência ao deus Enkidu na dramaturgia de *O bailado do deus morto*? Um dos motivos, no meu entendimento inicial, antes da relação com essa cultura, seria o de não fechar significados, como em um movimento sem destino.

¹¹⁷ Segundo depoimentos de alguns parentes, consta que Flávio de Carvalho e Cacilda Becker chegaram a morar juntos, o que, para a época, foi motivo de escândalo aos familiares e de muito ciúme por parte da mãe, dona Ophélia, que possuía uma adoração incontrolável pelo filho. Com o fim do relacionamento, os caminhos se distanciaram, mas mantiveram-se amigos por toda a vida (Toledo, 1994, p. 333).

¹¹⁸ Interessante comentar que, quando participou da cerimônia de casamento de Oswald de Andrade e Pagu, Flávio de Carvalho resmungava pelos cantos, pois via como uma contradição o fato de que o amigo antropófago se declinasse ao casamento e à instituição familiar (Toledo, 1994, p.90).

¹¹⁹ Geni Núñez é ativista indígena Guarani e se autointitula como psicóloga poeta ou poeta psicóloga. É doutora no Programa Interdisciplinar de Ciências da Universidade Federal de Santa Catarina.

Também seria possível levar em consideração a liberdade criativa e até mesmo o possível uso inconsciente de referências já absorvidas. Entretanto, ao fazer referência explícita ao deus Enkidu, em *A origem animal de deus*, o artista deixa entendido que é de modo consciente que ele se utilizou dos elementos narrativos de um ritual sagrado para compor a narrativa de sua peça. Esse deslocamento parece indicar um propósito permeado pelos ideais antropófagos, tal como o quinto aforismo do *Manifesto Antropófago* em que o desejo pela alteridade se revela na sentença “só me interessa o que não é meu”.

O deslocamento de contextos entre o sagrado originário e a experiência vanguardista, ao ponto em que implica na fragmentação e remontagem, parece dissolver os seus significados das cosmovisões de que provêm fazendo prevalecer somente o caráter narrativo do mito. Para além da crítica ao cristianismo, alvo da peça, que se consuma na apresentação deste deus que em nada tem relação ao deus patriarcal cristão, essa apreensão das formas estéticas originárias destituídas de suas cosmovisões, se por um lado revela a/o outra/o, que fora ocultada/o por uma percepção de mundo colonialista, parece, por outro lado, colaborar para uma percepção verticalizada desse/a outro/a, ao ponto em que está suscetível a restringir seus significados.

Também o uso das máscaras, a escolha do totem como elemento cenográfico, e os instrumentos de origem africana utilizados para a composição sonora da peça são elementos que se deslocam das expressões rituais sagradas, e, por isso, são destituídos de seus significados de origem para contemplar as escolhas estéticas do espetáculo. Verifico, a seguir, o uso desses elementos como forma de contribuição da cena ampliada.

3.2.2 A cena ampliada e o experimentalismo no corpo em performance

O caráter multidisciplinar, expandido, que se revela pelo registro do texto e pelas imagens do espetáculo é outro aspecto a ser ressaltado. Desde a leitura da peça, observa-se que as rubricas indicativas de ação são inúmeras e, por vezes, são mais extensas que as falas. Essa característica do texto permite constatar o tensionamento para o experimentalismo por meio da ação cênica, conforme vislumbrava o artista, quando explicara o que seria o *Teatro da Experiência*.

Para situar o quanto a proposta dramatúrgica de *O bailado do deus morto* distanciava-se do que predominava em seu tempo no Brasil, vale esboçar um pouco do cenário em que se situava o teatro brasileiro naquele começo da década de 1930, momento em que o texto foi escrito e montado. Conforme já mencionado anteriormente, predominava, desde meados do século XIX, o modelo do “divismo tropical” (Brandão, 2001, p.315).

Um ano antes, em dezembro de 1932, Procópio Ferreira¹²⁰ estreou, no Teatro Boa Vista, em São Paulo, o espetáculo *Deus lhe pague*, escrito por Joracy Camargo. Construída a partir de extensos diálogos e com incisivas críticas sociais ao sistema capitalista, a narrativa trazia no enredo dois mendigos, um dos quais conta ao outro como enriquecera pedindo dinheiro na porta de uma igreja. Como protagonista e dono da companhia que levava seu nome, o ator, famoso por suas desenvolturas nas inflexões de texto, esteve em cartaz com essa peça até a década de 1950, contabilizando a marca de 3.621 apresentações (Werneck, 2012, p. 420).

Concomitantemente, também havia o gênero do Teatro de Revista, com suas vedetes, canções populares e cenas cômicas, que continuava diariamente atraindo grandes públicos em centenas de produções, sobretudo no Rio de Janeiro, que, desde a década de 1920, já encontrara sua “fórmula típica brasileira” com a chamada Revista Carnavalesca (Veneziano, 2012, p.437-438). Bem possivelmente foi pela observação desses dois acontecimentos que Flávio de Carvalho constatou que o teatro brasileiro era uma “autêntica máquina de repetir” (apud Brandão, 2001, p. 315).

Pela dramaturgia de *O bailado do deus morto* é possível diagnosticar que o artista buscava algo diferente, que não fosse nem o caráter de variedades do espetáculo de vedetes e nem o caráter de crítica social pela via verborrágica, tal como era o teatro dos atores-empresários/ atrizes-empresárias. A partir das numerosas rubricas que constam no arquivo de texto da peça, é possível inferir a indicação de ações, músicas, marcações de cena, percussão, canto e efeitos cenográficos. Todos estes elementos dividem a cena de modo integrado e democrático com a narrativa lamentosa sobre a morte do deus.

¹²⁰ Importante ressaltar que, apesar da crítica sobre o modelo teatral em vigência, Procópio Ferreira também pertenceu à diretoria do CAM, como da comissão de teatro, junto com Paulo Torres e Elza Gomes (Toledo, 1994, p. 132).

Os cantos foram musicados por Nonê Andrade, o filho do escritor Oswald de Andrade, que na época tinha 19 anos. As rubricas também mencionam a participação de uma orquestra, composta pelos instrumentos africanos urucungo, reco-reco, uquiçamba, tamborim, cuíca, bumbo, e que deveriam intervir continuamente junto às falas. Todas essas escolhas indiciam o interesse pelas expressões que fogem ao escopo da cultura ocidental colonial, assim como demonstrava contexto etnográfico a que pertencera, conforme reafirmou em *A origem animal de deus* e tal como vem sendo requisitado pela decolonialidade.

Devido a esse caráter musical da peça, Flávio de Carvalho (1973, p.103) explica que convidou, em maior parte, atrizes e atores negros/os para compor o elenco. Segundo Abdias de Nascimento¹²¹ (2008, p. 210) denunciou, naquele começo do século XX, a participação de atuantes negros/as ainda era muito restrita. Ele narra seu desapontamento quando, ao assistir à peça *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill, no Teatro Municipal de Lima, no Peru, em 1941, se deparou com o papel do herói sendo representado por um ator branco tingido de preto. Ali, ele questionou a existência de atores/atrizes negros/as para o papel e refletiu sobre a inexistência de atores/atrizes negros/as no Brasil para interpretações que não fossem caricaturais. Dessas reflexões surgiu a iniciativa do Teatro Experimental do Negro (TEN), criado por ele em 1944, e que, em suas palavras, era um “organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse.”. É fundamental ressaltar o quão importante foi o acontecimento do TEN na história do teatro brasileiro enquanto ação decolonial e de não apropriação da cultura do outro.

Naquele momento de criação de *O bailado do deus morto*, o interesse pela cultura da/o outra/o não se restringia somente a Flávio de Carvalho. Claude Courtot (1999, p. 147-149) menciona, por exemplo, que Benjamin Péret, no início da década 1930, quando residiu no Brasil e esteve próximo do engenheiro-artista, direcionou seu interesse para reflexões etnológicas. Das vivências em locais de culto de que fora autorizado a participar na cidade do Rio de Janeiro, publicou uma série sobre as religiões afro-brasileiras composta por treze artigos intitulados *Candomblé e Makumba*¹²², no *Diário da Noite*, de 25 de novembro de 1930 a 30 de janeiro de 1931.

¹²¹ Abdias do Nascimento (1914-2011) foi ator, poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras brasileiras.

¹²² Optei por manter o nome como originalmente estava grafado na publicação que consta disponível

Sobre o conteúdo desses textos, Arthur Valle¹²³ (2022, p.342) ressalta que, se por um lado, a série foi um dos primeiros exemplos de avaliação das religiões afro-brasileiras como expressões culturais de valor positivo, pois ele “sinceramente se encantou com as expressões que viu”; por outro, revela certas limitações decorrentes de uma visão etnocêntrica (tal como na atualidade busca-se desconstruir).

Entretanto, das observações feitas por Benjamin Péret, é possível inferir que ele mantinha uma percepção aproximada de Flávio de Carvalho, quando, por exemplo, afirmou que “para evitar a repressão, os negros foram obrigados a encobrir suas crenças com um ligeiro véu do catolicismo.”. É certo, portanto, que havia confluência entre as reflexões de Péret e a intencionalidade nas performances de Flávio de Carvalho. Se em *Experiência nº2* desvelou com sua ação a intolerância religiosa dos cristãos, dois anos depois, com a montagem de *O bailado do deus morto*, buscou na aproximação do que denominaria, posteriormente, em seu ensaio como “primeiro teatro”, e todas as características inerentes a ele, as quais estamos observando aqui, fugir à predominância da cultura colonial advinda do projeto da modernidade.

Figura 18 - Cena de *O bailado do deus morto*



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.¹²⁴

em: <https://icaa.mfah.org/>. Acesso em: 12 de jan.de 2024.

¹²³ Professor de História da Arte na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e doutor em Artes Visuais pela UFRJ (Valle, 2022, p. 375).

¹²⁴ A imagem é a mesma que consta no livro, porém, como apresenta-se em melhor qualidade, optei por utilizar a do site da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Disponível em:

Os registros fotográficos (Figuras 19 e 21), em preto e branco, permitem observar uma apurada preocupação estética com a cenografia, incluso os figurinos, máscaras e efeitos de iluminação. Sobre o cenário, é possível identificar uma grossa coluna metálica, espécie de totem, e uma corrente como elementos cenográficos. Do teto desce uma corrente que se liga a esse totem. Ao fundo, uma porta de aço do prédio, que antes era um antigo armazém com saída para a rua Pedro Lessa (Toledo, 1994, p. 183), parece contribuir para a composição cenográfica. O texto ainda menciona um pano de boca feito de gaze transparente, que ficava permanentemente fechado e deveria cair lentamente demarcando o fim do primeiro ato (Carvalho, 1973, p. 86). “A iluminação provinha de gambiarras triangulares projetadas por Flávio para abrigar gigantescas lâmpadas de 1000 *watts*” (Toledo, 1994, p. 183). Osorio (2009, p. 23) observa que o cenário de alumínio junto a variados jogos de luz “expunha uma situação ao mesmo tempo moderna e primitiva” e que aponta como “a barbárie tecnicizada da antropofagia”.

Figura 19 – Croqui de *O bailado do deus morto*, 1933



Fonte: Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo – Exposição Flávio de Carvalho, 1983

A escolha do totem como elemento cenográfico também se relaciona diretamente às características dos rituais sagrados originários que constam no

“primeiro teatro”. Em *A origem animal de deus*, Flávio de Carvalho (1973, p. 45) explica que o totem representava o deus animal e, por serem sagrados, esses animais, em diversas culturas, não eram comidos. Influenciados por Freud, autor de *Totem e tabu*, o totem também fora referenciado pelos antropófagos, no aforismo dezoito no *Manifesto Antropófago* em que consta “a transformação permanente do tabu em totem”, por essa sentença propunha-se enaltecer aquilo que era intocável na sociedade (Azevedo, 2016, p. 139). Aqui é interessante observar que o animal totem é substituído por uma coluna de metal, e neste objeto, sem vida, parece constar a crítica à modernidade e seus fenômenos sociais, os quais transformam os objetos de consumo em totens.

Sobre os figurinos, a partir das imagens, é possível inferir que os atores e as atrizes vestiam camisolas brancas de simplificadas modelagens e máscaras produzidas em alumínio, mesmo material utilizado para a confecção do cenário (Carvalho, 1973). As vestes brancas tinham por objetivo gerar efeitos de projeção por meio da iluminação.

Figura 20 - Registro fotográfico de *O bailado do deus morto*



Fonte: (Carvalho, 1973, p. 83)

As máscaras, criadas por Flávio de Carvalho, tornaram-se elementos icônicos e chegam até nós por meio de réplicas. Na exposição *Flávio de Carvalho*

Experimental, realizada pelo Sesc Pompeia, entre agosto de 2022 e janeiro de 2023, pude apreciar as treze máscaras, réplicas em alumínio, que foram produzidas para a versão mais recente da montagem de *O bailado do deus morto* pelo Teatro Oficina (Figura 22). Enquanto elementos que compõem a visualidade cênica, se, por um lado, sua plasticidade remete às máscaras ritualísticas de culturas originárias, por outro lado, o material utilizado para confecção, o alumínio polido, em sua cor metálica, rígido, faz menção, assim como o cenário, ao tecnológico, àquilo que reveste a modernidade, em seu contexto pós-industrial. O tecnológico encobre a vida pulsante do ser humano moderno, da mesma maneira que a máscara rígida de alumínio encobre a cabeça, limitando o acesso aos sentidos de quem a veste – bastante atual.

Por outro lado, a escolha do material metálico, enquanto matéria-prima, pode se relacionar ao que Davi Kopenawa (2015, p. 222) diz sobre a cosmopercepção de seu povo e o uso do metal como material que fora deixado na floresta por *Omama*¹²⁵. Explica:

Omama deu-nos a vida muito antes de criar os brancos, e era também ele que, antes deles, possuía o metal. As primeiras peças de ferro utilizadas por nossos ancestrais foram as que *Omama* deixou para trás na floresta, quando fugiu para longe, a jusante de todos os rios. Eles não tinham machados e facões de verdade como hoje. Amarravam pedaços de ferro usados num cabo para fazer machadinhas. Essas ferramentas eram muito poucas nas casas dos antigos. Só alguns homens mais velhos as possuíam e as deixavam bem guardadas. Trabalhavam com esses pedaços de ferro que chamavam de ferramentas de *Omama*, porque eram muito resistentes. Os outros homens as tomavam emprestadas, um depois do outro, para abrir suas roças. Os visitantes de casas amigas também vinham pedir permissão para utilizá-las. Naquele tempo era assim. Os objetos dos brancos ainda não estavam por toda parte como agora! Por isso penso hoje na dificuldade do trabalho de nossos maiores e isso me leva a não querer ter muitas mercadorias.

O relato demonstra uma relação sagrada com o metal, enquanto utensílio oferecido pelo deus *Omama* e o reconhecimento da importância desse material sendo facilitador para os trabalhos manuais na floresta. O indígena ainda relaciona a chegada do metal por meio dos brancos ao efeito devastador desse contato, decorrente de conflitos com garimpeiros, epidemias e ataques, percepções induzem também ao reconhecimento do caráter tecnológico atribuído ao material.

¹²⁵ O deus dos Yanomami que protege a floresta e seu povo.

No contexto vanguardista, do qual Flávio de Carvalho se relacionou, o material metálico e rígido para as máscaras também parecia confluir com todo o contexto sociopolítico de grandes acontecimentos de cunho tecnológico. Os materiais utilizados para os figurinos do performático *Balé triádico*, criado pelo pintor alemão Oskar Schlemmer, em 1922, pela Escola de Bauhaus, têm esta característica. O balé trazia relações entre arte e tecnologia e configurava-se na criação de composições pictóricas que agregava dança, figurinos e música. (Goldberg, 2006, p. 101).

Vale ainda lembrar que os figurinos de *O bailado do deus morto* também possuem certa sintonia com a performance, realizada em 1917, por Hugo Ball, quando apresentou a poesia *Karawane*, no Cabaré Voltaire, vestido com uma roupa tubular de papel, as formas simplificadas do traje que desumanizavam o corpo, geometrizando-o, também permitiam estabelecer uma conexão estética entre as culturas originárias e a modernidade (Goldberg, 2006, p. 51) (Figura 21). Porém, comparando, seria possível considerar que enquanto no Dadaísmo, em seu intuito de negação, propunha um traje feito de papel, um material descartável e, portanto, de pouca durabilidade pensado enquanto matéria-prima para um traje, Flávio de Carvalho escolheu o alumínio, que é material rígido, utilizado para bens duráveis e industrializados. Como quem pensa na possibilidade de um futuro híbrido, em que o ritual é ressignificado na vida moderna.

Figura 21 – Hugo Ball em *Karawane*.



Fonte: Frame do vídeo de *Karawane*.¹²⁶

¹²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PWKp5OAsYZk>. Acesso em 25 de out. de 2023.

Em ambos os trabalhos, o traje de cena reafirma-se como elemento extensivo do texto, garantido o performatividade por meio dele. Isso porque, além do efeito visual, as máscaras de Flávio de Carvalho, enquanto elementos que encobrem o corpo, tinham por função contribuir para a construção de efeitos sonoros enquanto elemento extensivo a esse corpo. Segundo Osorio (2009, p.23), a partir de alguma das versões que assistira do espetáculo, lembra que elas abafavam a dicção, desarticulando as frases e misturando palavras e grunhidos.

Havia, portanto, uma proposta articulada da experimentação dos efeitos sonoros para oferecer uma experiência sensorial ao público, para além da semântica do texto escrito. A deflagração desta característica reafirma o propósito do artista em proporcionar uma experiência sensorial ao espectador, transcendendo as barreiras do inteligível. A possibilidade de experimentação pelos sentidos tem por intento colocar em xeque a racionalidade que consta na semântica da palavra. O uso da linguagem escrita foi instrumento civilizatório, um dos pilares da colonialidade, pois tornou-se uma das principais formas de respaldo para a construção da memória coletiva. Com isso, aniquilou as formas de saberes que foram ao longo do tempo preservados pelo corpo, pela oralidade.

A integração destes elementos revela o caráter experimental, performático da obra, que faz distinção aos padrões expressivos pautados no texto, enquanto palavra narrada, e que predominaram em grande parte da história hegemônica do fazer teatral no Ocidente até o século XX. A influência dos estudos etnográficos entre o final do século XIX e início do século XX parecem ter contribuído para essa proposta estética. Aliás, não somente para o teatro de Flávio de Carvalho, mas também para a crítica teatral europeia. Carlson (1997, p. 322), ao referir-se sobre o teatro no começo do século XX, período delimitado entre 1900 e 1914, menciona que “estudiosos de Cambridge estavam mais interessados na tragédia grega enquanto fenômeno antropológico que estético e que viam sua relação a partir de James Frazer”. Interessante lembrar, conforme aqui já dito, que Frazer é citado por Flávio de Carvalho em *A origem animal de deus*.

A partir da perspectiva das performances culturais, em relação àquilo que escapa às concepções clássicas sobre o teatro no Ocidente, que, ao longo dos séculos, tiveram como elemento centralizador o texto dramático, Zeca Ligiéro (2019), em seu livro *O teatro das origens: estudo das performances afroameríndias*, nomeia

como “Outro teatro”, termo que, para ele, distingue as práticas decoloniais da cena. Ele ainda observa na teatralidade, constante nas expressões performativas afro-ameríndias, o que denomina como Teatro das Origens. Vale sublinhar que, segundo Ligiéro (2019, p.21-25), o Teatro das Origens não é um termo que diz respeito ao estudo da origem do teatro, mas sim sobre expressões que emergem de “comunidades que resistem ao processo colonial e ainda experimentam as constantes pressões econômicas e religiosas e as sucessivas invasões territoriais locais”, além de possuírem, de algum modo, vínculos com o sagrado e suas expressões, motivadas pelo resguardo das tradições e pela manutenção da crença.

Figura 22 – Réplicas das máscaras de *O bailado do deus morto*



Fonte: <https://escritosdevagner.wordpress.com/2020/08/18/bailado-do-deus-morto-o-teato-esta-vivo-es-crita/> .Acesso em: 16 de nov. 2021.

Para a identificação desse Teatro das Origens, Ligiéro (2019) reverbera o antropólogo cultural congolês Fu-kiau, quando destaca o quarteto cantar-dançar-percutir-contar. Além desse quarteto, também destaca o uso de vestimentas simbólicas e máscaras, como sendo as características que compõem essas

expressões. Esses elementos constam na estética de *O bailado do deus morto*. Isso permite considerar que Flávio de Carvalho, na busca por deixar-se influenciar pelo que ele denomina “primeiro teatro”, pautava-se não somente pelas narrativas das culturas originárias, conforme verificado até aqui, mas também nos outros elementos que compõem os ritos dessas culturas: dança, canto, percussão, figurino, máscara.

As rubricas e falas ainda parecem indicar que a força expressiva de *O bailado do deus morto* se amplia e ganha novas dimensões por meio das experimentações corporais e não na palavra declamada pela atuação, como no caso das tendências pertencentes ao fenômeno do divismo tropical daquela época. Como parte deste corpo performativo, também se destaca a voz em suas múltiplas possibilidades de promover reverberações deste corpo ativo. A dramaturgia de *O bailado do deus morto* proporciona, em grande parte de sua composição, a construção de fragmentos narrativos pela experimentação da oralidade, para além da semântica do texto. Os indícios disso constam em um trecho, por exemplo, em que o diálogo entre Voz 1, como se fazendo do deus em sua versão feminina, e Voz 2, construído a partir das sílabas “pu ti bum”, “tuig tuig” e efeitos sonoros de instrumentos de percussão. Segue a transcrição do fragmento abaixo:

As três mulheres começam a dançar, curvando o tórax para a frente e as mãos em atitude de súplica e atitude de demonstração para assistência
 V1, V2 e V3: (em coro lento e baixo): o teu sexo mudou... o teu sexo mudou
 V2: pu ti bum.
 V1: tuig tuig
 V2: pu ti bum.
 V1: tuig tuig
 V2: pu ti bum.
 V1: tuig tuig
 V1: eu tinha a forma do hipopótamo ... (gongo)
 V2: tuig tuig
 V1: eu era a máscara da bondade e o começo de toda a ética ... (gongo)
 V2: tuig tuig
 V1: eu era pura como ninguém ... (gongo)
 V2: tuig tuig
 V1: eu era a escrava de um ciclo...procurei o meu último repouso... (gongo)
 V2: tuig tuig (Carvalho, 1973, p.89)

Pela observação do fragmento destacado, o que se tem é a construção de um efeito sonoro a partir de palavras onomatopaicas e a percussão que parecem gerar,

pela repetição, um efeito de som de máquinas. As abreviações V1 e V2 denotam a subdivisão do coro em duas vozes, proposta que complexifica a composição sonora, gerando uma textura polifônica.

Assim como nesse trecho, também em outras partes do texto é constante o uso da repetição de fragmentos textuais. Expressões como “O deus é morto”, “É a mulher do deus”, “Estamos perplexos” são repetidas por diversas vezes na narrativa, como em um mantra. Em *A origem animal de deus*, Flávio de Carvalho observa que “a estrutura da reza se destaca pela repetição” e compara ao “mesmo tipo de repetição monótona praticada pela criança” e completa: “tanto na criança, como na reza, a repetição visa memorizar, aprender” (Carvalho, 1973, p. 40). Ainda observa a repetição como um elemento presente na música popular e diz “tanto a música popular como a reza tentam eliminar os males da vida e prolongar a mesma.”.

Este recurso de repetição é notável nas composições etnopoéticas do performer norte-americano Jerome Rothenberg (2006). Em *A canção de benção do velho homem castor* (1978), por exemplo, o artista repete, sob efeito mântico, a frase “Tudo o que quero é um bom charuto de cinco centavos.” (Mateus, 2014, p.103). As experimentações na arte moderna a partir das culturas originárias eram algo que já estava nas experiências dadaístas, que aqui observo em *O bailado do deus morto* e que foi investigada e experimentada por Jerome Rothenberg, ao final dos anos 1960, nomeada por “etnopoesia”. Por este conceito, Rothenberg tinha como proposta romper com o binômio entre poesia de vanguarda e nativa. (Minarelli; Fernandes, 2014, p. 36).

Como proposta de reconhecimentos dos saberes incorporados, Leda Maria Martins (2021, p.41) lança o conceito de oralitura, o qual designa como uma complexa textura das performances pelo corpo e voz permitindo o trânsito da memória, da história, das cosmovisões. Explica ainda que a oralitura se refere à grafia dos saberes ancestrais por meio da performance e se provoca a “rasura da dicotomia entre oralidade e escrita”. Também aqui é de fundamental importância sublinhar que a teórica parte da observação das performances culturais das tradições afrodiáspóricas e indígenas para argumentar sobre o conceito.

Ao provocar este temeroso deslocamento de contextos para investigar *O bailado do deus morto*, vou, aos poucos, percebendo o quanto a apropriação de características pertencentes às culturas originárias para a composição estética do espetáculo parece ainda operar uma superfície, como se pudéssemos depreender

daquilo que não nos pertence somente uma camada externa, sendo impossível extrair a essência, que é onde reside o sentido das coisas nos contextos a que elas pertencem. Talvez agora eu perceba o porquê de quando, no começo desta pesquisa, eu lia o texto da peça por diversas vezes e o que me encantava era o fato de que esteticamente o texto era ousado – se levado em consideração seu contexto. Alinhado com as propostas vanguardista europeias, trazia elementos que, ainda hoje, reverberam como possibilidade de experimentação cênica na prática teatral, pois, vejo, por exemplo, aspectos muito semelhantes aos exercícios que utilizo em minhas aulas práticas de iniciação teatral.

Ao fazer este atravessamento epistemológico, percebo que Flávio de Carvalho almejava o experimentalismo e não o sagrado, então, vou me dando conta das semelhanças com as culturas originárias - que se dão pelas escolhas para a sua composição poética, mas também da distinção que consta o esvaziamento de sentido em decorrência da diluição do sagrado.

É possível considerar que *O bailado do deus morto*, em seu propósito experimental, revela potências enquanto forma expandida, pois, para além da narrativa sobre um deus, seu texto concebe a visualidade, a tessitura sonora, o estímulo aos sentidos. Retomando a afirmação “o *Bailado* é movimento sem destino” (Carvalho, 2009, p.118), o verbo “ser”, no presente, parece revelar que o sentido ainda está porvir, não se fecha na escrita, se mantém à mercê da experimentação do corpo em performance.

3.2.3 O consumo do deus originário e a crítica à cultura de consumo na modernidade

Ao final do segundo ato, após o deus supostamente trocar de sexo, estabelece-se um jogo entre o Lamentador e as vozes do coro. Com a indicação da rubrica que diz “curvando-se para frente”, V1, V2 e V3 repetem, sucessivamente, a sentença: “e o corpo do deus...”. Na sequência, enquanto a “V1” menciona as partes do animal deus, o Lamentador menciona suas destinações (Carvalho, 1973, p. 92):

V1: e o pelo do Deus...
 L: para fazer pincel...
 V1: e os ossos do deus...
 L: para farinha de osso...
 V1: e as patas e os tendões...
 L: para óleo de mocotó...para gelatina... para cola...
 V1: e os chifres... e os chifres...

L: para pentes...para facas...botões, facas, e pentes...botões, facas e pentes...para pentes, para pentes...
V1: e o sangue do deus...
L: (bem alto) farinha para as galinhas
V1: e o cebo¹²⁷ do grande deus...
V1: a falsificação da manteiga...
V1: e as tripas do deus taciturno
L: (voz grave e triste) para a grande sonda do mundo de amanhã...
(cântico nostálgico do começo, duas vezes.)
V1: e as partes imprestáveis
L: para guano...para guano...para guano...para *stick*...para *stick*...para *stick*...
V1: e os ossos da cabeça... da costela...da mandíbula...
L: (grave e pronunciando bem as sílabas): para o fabrico de sulfato de anima... em presença de ácido sulfúrico...
V1: e a fúria do deus...e a banha...e a banha...
L: (surpreso) o deus mudou de sexo...
(gongo)ha...ha...ha...ha...ha...ha...ha...ha...ha... (sarcástico) a banha... a banha lubrificará o moto-contínuo... (reco-reco alto três vezes)
V1: e as glândulas do pescoço.... os gânglios...os gânglios...
L: ah...ah...ah...ah...ah...ah...ah...a mim...eu sou o médico...com o pescoço e os gânglios...fabricarei o novo deus...
V1: não pode... não pode...
V3: não pode...
V2: não pode...
V3: não pode...não pode...
Cai o pano
L: (voz sombria e triste): a psicanálise matou o deus...

As partes do corpo do deus mencionadas acima permitem constatar que esse deus se trata de um animal bovino, talvez um bode ou um touro. Apesar da perplexidade diante da morte do animal-deus no início da peça, a mesma voz que lamenta essa morte, também revela, ao final, que as partes do animal se transformaram em produtos manufaturados para usos aleatórios pelo ser humano: pincel, farinha de osso, mocotó, cola, sebo, pentes, facas, botões, manteiga falsificada, guano, *sticks*, moto-contínuo. Neste jogo com as palavras que anunciam a destinação de fragmentos de um deus que já não existe mais, as tripas do “deus taciturno” são anunciadas como a nova “sonda do mundo de amanhã”, como um prenúncio debochado de que sobrarão para o amanhã apenas as excreções.

¹²⁷ Pelo contexto, entendo que a palavra está grafada de modo equivocado, sendo seu sentido relacionado a substância gordurosa e não ao significado e designação comum aos primatas do gênero *cebus*. Conforme consta no dicionário online *Oxford languages*. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 17 de set. de 2023.

A fragmentação do corpo do deus em *O bailado do deus morto* faz menção também aos heróis e deuses originários. Em *A origem animal de deus*, Flávio de Carvalho (1973, p. 57-58) menciona que Dioniso, Penteu e Orfeu eram retalhados pelos fiéis e suas carnes eram devoradas cruas em orgiásticos canibalismos. Em *O bailado do deus morto*, no contexto social da modernidade ao qual a peça direciona-se ao final, o deus animal é fragmentado pelos seres humanos para se tornar produtos de consumo. Interessante que, no relato sobre a *Experiência nº2*, o corpo em fragmentos já aparecera. Porém, tratava-se do corpo do próprio artista, quando ele se autodescreveu, percebendo-se tomado pelo medo do ataque das/os fiéis, no esconderijo que encontrou na leiteria.

Ao final do trecho, o Lamentador propõe a fabricação de um novo deus a partir do pescoço e dos gânglios do deus morto. Nesse momento, o coro responde, repetidamente: “não pode...”. Essa resposta negativa do coro para a criação de um novo deus conflui com as reflexões de *A origem animal de deus*, em que Flávio de Carvalho (1973, p. 75 -76) acredita no “aparecimento de um mundo sem Deus e sem destino”, pois aposta no “desaparecimento do sentido do sagrado.” Assim, argumenta que a negação ateísta é uma consequência dos conhecimentos desenvolvidos do ser humano.

A peça termina com a fala “a psicanálise matou deus”. Também no ensaio, Flávio de Carvalho (1973, p. 66) afirma essa ideia. Diz: “hoje os primeiros passos da psicanálise tendem a substituir, tomar o lugar, desse messias-herói salvador. A psicanálise está assassinando Deus.” Vale lembrar que, naquelas primeiras décadas do século XX, Sigmund Freud estava publicando suas teorias psicanalíticas, acontecimento que exercera grande influência sobre o pensamento do vanguardismo, inclusive no Brasil, o qual influenciou os antropófagos, conforme menciona Azevedo (2016).

Não obstante, também posso me arriscar a dizer que a proposta de que deus já não existe mais e que, fragmentado, se torna produtos de consumo, é análoga aos objetivos atingidos com a produção de *O bailado do deus morto*, em que ao propor um ritual destituído do sagrado, com diversas narrativas originárias fragmentadas, transforma-o em produto artístico a ser consumido por seu público pagante.

Flávio de Carvalho, como uma forma de aceno ao antropofagismo, defende exaustivamente em *A origem animal de deus* que, em diferentes culturas originárias, os seres humanos consumiam o animal, como possibilidade de adquirir a força desse

e, por isso, atribuíam-lhe os poderes de um deus. Ele também aponta que o consumo do deus pelos humanos não está somente nos rituais originários, mas também no culto cristão católico. Diz:

observamos também que a antropofagia cristã de comer o Deus no ritual da missa e de beber o seu sangue é uma indicação segura do processo licantrópico de nivelamento do homem ao animal de tempo remotos e da sua significação como procedimento para satisfazer a fome. (Carvalho, 1973, p. 14)

Em *O bailado do deus morto*, o deus originário transita pelo tempo e chega até a modernidade, sendo transformado em produto. Ou seja, antropofagia se transformou em mero consumo e os seres humanos transformaram os animais, outrora deuses, em produtos manufaturados, os consomem e descartam sem qualquer relação com o sagrado. Uma aparente crítica aos modos de produção desenfreados para o consumo excessivo, que supre o vazio deixado pela ausência de algum deus.

A morte, outro tabu transformado em totem, em seu caráter trágico, é o tema central da peça que narra sobre a morte de deus. Flávio de Carvalho retomaria a temática da morte aproximadamente uma década e meia depois, quando, no ano de 1947, produziu uma de suas performances mais notáveis: a *Série Trágica* (Figura 23). Toledo (1994, p. 382) descreve o processo de criação da série de desenhos realizados enquanto sua mãe falecia:

Ao entrar no quarto, a mãe já estava em sua agonia de morte e uma inexplicável e poderosa força fez com que ele apanhasse algumas folhas de papel, alguns tocos de carvão e começasse a desenhá-la no estertor das dores lancinantes que lhe sentenciariam. Esse confronto macabro durara a manhã toda e só terminou às 13h, quando então a pobre mulher descansou. Desolado, ao sair do quarto, a mãe estava morta e o artista carregava consigo nove desenhos daquela vida fugidia, que seriam reconhecidos posteriormente como o ponto alto de seu trabalho e um dos momentos mais trágicos e importantes da arte brasileira.

Tanto os parentes quanto o público de seu tempo ficaram mais uma vez escandalizados. Desta vez pela morbidez do ato. Toledo (1994, p.382) conta: “Ao mostrá-los depois, Flávio conseguiu angariar para si toda a fúria do público atônito diante de uma aparente e insensível energia criativa e da maneira pessoal de sentir uma morte tão dolorosamente sofrida.”. O estranhamento das pessoas perante o ato,

revela, mais uma vez, um artista na contramão do modo de pensar da sociedade à qual pertencia. Neste caso, nos modos como lidam com o corpo morrendo, assim como qualquer corpo que escapa aos padrões socialmente convencionados. Esse modo de lidar com isso, também é colonial. Davi Kopenawa (2015, p.390) argumenta que os brancos ignoram a morte, porque “não conseguem se expandir e se elevar.”.

No contexto colonial, qualquer ato que exceda os ritos de passagem pré-estabelecidos socialmente provoca certa perplexidade, tal como já problematizara a novela *O estrangeiro*, escrita em 1942, por Albert Camus (2019), em que há um estranhamento do entorno social que julga o comportamento distinto do personagem Sr. Meursault logo após a morte de sua mãe.

Na *Série Trágica*, o artista institui seu próprio ritual em que arte e vida não só borram as fronteiras, mas a arte parece tomar as rédeas da vida do artista. Ao analisar os traços do artista, Osorio (2009, p.40) apresenta suas percepções:

Desarmado diante da mãe moribunda, ele toma o lápis e eterniza um momento singular de dor e desorientação. As linhas apesar da urgência da hora, dos rabiscos rápidos e ligeiros, transmitem serenidade. A vida parece estar se consumindo na boca entreaberta pelos suspiros de sofrimento. É como se, pelos olhos boca da mãe morrendo, ele retratasse o próprio desaparecimento do mundo. As palavras escritas na parte inferior de alguns desenhos – “Minha mãe morrendo” – mostram uma necessidade de confirmação do que parece capaz de tornar a vida um absurdo: a perda da mãe como perda da nossa referência originária. Assim como as linhas, as letras tendem à invisibilidade. Esses desenhos parecem querer falar mais do velamento do que da visibilidade. Se tomarmos a série como processo, indo do primeiro ao nono, vemos que os desenhos vão sumindo no papel, a linha revelando-se cada vez mais frágil. Talvez pudéssemos acrescentar um décimo desenho, que seria a própria folha em branco. A ausência, pura e simples.

A observação de Osorio sobre os traços do artista revela a perplexidade diante da morte, tal como a fala do coro em *O bailado do deus morto*: “estamos perplexos”. Neste peculiar ritual do artista, em que os traços vão desaparecendo da primeira à última folha, parece revelar a incapacidade de expressar-se diante da morte da matriarca – a perplexidade.

Apesar de incompreendido em seu tempo, a *Série Trágica* tornou-se um dos mais representativos trabalhos de Flávio de Carvalho. Com essa performance, de um modo mais incisivo do que pela dramaturgia de *O bailado do deus morto*, o artista convoca-nos à reflexão de que a arte não é só a expressão da vida, mas também de

morte – assim como já muito se investigou nas concepções sobre tragédia e sobre o trágico.

A relação da palavra “tragédia” com a morte está em sua etimologia. Segundo Berthold (2003, p. 105), a etimologia de “tragédia” vem dos termos gregos *tragos* (bode) e *ode* (canto), que significa canto do bode em menção ao choro que o animal ecoava no momento de sua morte, quando sacrificado nos rituais sagrados de culto ao deus Dioniso. Já o trágico, de acordo com Patrice Pavis (1999, p. 416), poderia ser entendido tanto enquanto concepção literária e artística relacionada à tragédia quanto na concepção antropológica, metafísica e essencial, que decorre da existência humana, e se impôs a partir do século XIX¹²⁸.

Entre as distinções que faz entre o poético e o religioso, o poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz (2012) ressalta que a poesia não garante a vida eterna, mas nos permite vislumbrar a vivacidade incomparável da vida.

A experiência poética é um abrir as fontes do ser. Um instante e jamais. Um instante e para sempre. Instante no qual somos o que fomos e o que seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo (Paz, 2012, p. 163).

Desde a modernidade, a arte passou a ser entendida pelo senso comum como atividade para os momentos de fruição, de entretenimento, esse entendimento parece ter se ampliado com a ascensão burguesa. Porém, em outras cosmovisões, seja nas culturas ameríndias pré-coloniais ou orientais, ou até mesmo na gênese das expressões ocidentais, as máscaras e objetos esculpidos para os rituais fúnebres testemunham o caráter trágico expressivo. Como leitor de Nietzsche e como autor de *O bailado do deus do morto*, é aparente que o artista deveria possuir esse entendimento.¹²⁹

Em síntese, é possível considerar que as abordagens aqui realizadas não esgotam as possibilidades de leitura tanto do ensaio *A origem animal de deus* quanto da peça *O bailado do deus morto*. Entretanto, o que aqui foi investigado permite

¹²⁸ Segundo Pavis (1999, p. 416), se impôs a partir dos filósofos Georg Hegel, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Max Scheler, Georg Lukács e Miguel de Unamuno.

¹²⁹ Como era recorrente na trajetória do artista, os escândalos não podiam ser resguardados ao âmbito familiar. Em 1951, ocorreu um alvoroço envolvendo a Série Trágica em que os nove desenhos desaparecem do Museu de Arte de São Paulo – o MASP. O fato foi motivo de muito desespero e protesto para Flávio de Carvalho. Depois de muitas discussões e a ameaça de uma intervenção policial, os desenhos reaparecem em 1952. Atualmente os desenhos pertencem ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP.

considerar que o artista, em sintonia com o contexto artístico das vanguardas, parte de investigações etnográficas para sua proposta cênica e encontra nos rituais sagrados originários as bases para a concepção de sua expressão cênica.

Figura 23 - Série trágica



Fonte: (Osorio, 2009, p.79-87)

A partir do ensaio *A origem animal de deus*, o qual o artista agregou à publicação da peça, foi possível depreender que ele buscou promover reflexões sobre

as necessidades humanas de criação de um deus para lidar com o sentimento da fome, do medo e do sexo. Em confluência com as inquietações de seu tempo, também se revela o intuito de defender a existência de outros modos de expressão, provenientes de outras cosmovisões, que fogem ao escopo da modernidade e, no contexto territorial do Brasil, decorreu na colonialidade. Nessas outras cosmovisões, revelam-se expressões cuja intencionalidade é a conexão com o sagrado e que ele apontou como “primeiro teatro”.

Em *O bailado do deus morto* foi possível compreender que a peça revela um caráter expandido e experimental, a partir da exploração das visualidades, do uso expressivo da palavra e de efeitos sonoros, removendo, por algumas vezes, o seu sentido discursivo do texto e propondo uma experiência sensorial a partir da dilatação dos sentidos. O desfecho narrativo se encaminha a uma percepção de que as tradições foram substituídas por uma sociedade de consumo e seus valores burgueses, que se afasta de deus ao ponto que se ampara na psicanálise e no consumo desenfreado dos recursos naturais.

Após este capítulo, proponho compartilhar uma experiência pessoal. Em 2019, *O bailado do deus morto* foi montado pela companhia brasileira Teatro Oficina, sob a direção de Marcelo Drummond. Ao assistir ao espetáculo presencialmente pela primeira vez, ampliei minha compreensão para as possibilidades de expansão que este pôde adquirir ao transitar do papel para a cena¹³⁰. Como receptora daquele acontecimento cênico, pude experienciar os efeitos de dilatação dos sentidos ao perceber os efeitos sonoros criados a partir da voz, dos instrumentos musicais e dos efeitos visuais dos trajes e das máscaras (réplicas das originais) para essa versão do espetáculo.

A seguir, escrevo sobre minha experiência enquanto espectadora da montagem do Teatro Oficina. A ocasião dessa escrita foi um exercício que realizei junto às/aos estudantes da disciplina de Crítica Teatral, na graduação em Artes Cênicas, da Universidade Estadual de Londrina. Desse modo, propus aos estudantes da disciplina, dos anos letivos de 2021 e 2022, a construção e o compartilhamento de escritas a partir de algum espetáculo que cada uma/um tivesse assistido.

¹³⁰ A peça foi gravada em formato de podcast e está disponibilizada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=UbQgeoXdwVc>. Acesso em: 20 de nov. de 2021.

Senhor Louco divino¹³¹:

Londrina, 06 de abril de 2022.

Escrita-experiência não-numerada: a experiência do *Bailado* no Teatro Oficina

Escrevo-te do ano 2022. Escrevo-te porque tenho uma coisa para contar, mas já te adianto que não é uma novidade. É uma boa-velha. Uma boa-velha notícia. Antes que você, um artista que viveu o calor das experiências vanguardistas da arte no início do século XX, se desinteresse pelo que tenho para te contar, já te adianto que por aqui algumas percepções estão mudando. Por aqui, temos percebido que a novidade já não tem o mesmo delicioso sabor de doce frescor de outrora. A novidade tem revelado seu gosto amargo, seu gosto de cilada para quem, assim como eu e você, nasceu no sul global. O novo sempre nos relegou a uma condição de sujeição, de resignação a culturas hegemônicas que fizeram disso estratégias para exercício de poder, de regulação do gosto e dominação do imaginário social (Mignolo; Goméz, 2012). Ao investigar sobre suas experiências e o seu contexto, tenho observado o quanto você e suas/seus colegas antropófagas/os tinham noção disso há um século, mas faltava – e ainda falta – muito para transformar. Isso porque me parece que o antídoto sempre foi da mesma composição do veneno, e não é tarefa simples dosar. Ou seja, o mesmo conhecimento que sempre nos deu a dimensão crítica sobre a colonialidade é o mesmo que sempre deslegitimou os outros saberes (Quijano, 1992). Na atualidade, isso tudo me inquieta, Flávio... É também por isso que te escrevo, mas o que eu quero te contar antes de tudo é que o Teatro Oficina montou, mais uma vez, o seu texto, a peça *O bailado do deus morto*.

A direção foi feita por Marcelo Drummond e a peça estreou no começo de 2020, lá na rua Jaceguai, 520, no Bixiga, em São Paulo, na sede do Teatro Oficina. Naquele espaço projetado pela Lina Bo Bardi e pelo Edson Elito, no início dos anos 1990, e que foi eleito o melhor teatro do mundo na categoria “arquitetônica” pelo “*The observer*”, jornal dominical do *The Guardian*¹³². Não poderia haver outro lugar, tão

¹³¹ Foi assim chamado por Abreu Sodré (Carvalho, 1973, p. 122).

¹³² Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br>. Acesso em 23 de maio de 2023.

significativo quanto esse para a remontagem de *O bailado*. Primeiro porque o espaço parece trazer certos resquícios de similaridade com a sede do *Teatro da Experiência*: um espaço alternativo para experiências teatrais ousadas em um bairro central da capital paulista. Segundo porque o Uzyna Uzona possui também um histórico de árdua resistência para a manutenção do espaço, que vem há anos sofrendo ameaças do Grupo Silvio Santos, o qual pretende construir ali um complexo empresarial. Situação muito semelhante ao que você vivenciou quando tentou empreender o *Teatro da Experiência*.

Só agora, escrevendo esta carta, percebi que ocorreu um fato bastante curioso. Este talvez tenha sido o último espetáculo que eu assisti presencialmente, antes das temporadas terem sido interrompidas. Calma! Desta vez a interrupção não se deu pela censura policial como ocorreu na ocasião da estreia do seu *Teatro da Experiência*, em 1933. Não que os tempos sejam outros, infelizmente ainda tem acontecido muitas censuras de artistas neste Brasil, mas o caso em questão foi devido à pandemia da COVID 19, que nos colocou em quarentena. Ficamos dois longos anos sem poder comparecer ao teatro. Durante este período, foi o teatro que buscou meios de comparecer em nossas casas. Aqui em 2022, os recursos tecnológicos nos permitem certa manutenção da experiência teatral, por meio do que tentaram nomear de “teatro online”. *O bailado do deus morto* não ficou de fora dessa experiência. Em agosto de 2020, para celebrar os 59 anos do Teatro Oficina, foi lançada uma versão online, pela plataforma *Zoom*, que eu também tive a oportunidade de assistir. Na encruzilhada entre a versão online e a versão presencial do espetáculo, para escrever este texto vou me ater à versão presencial, pois a temporada de reclusão à qual fomos submetidas/os só me fez ter mais certeza de que nada substitui a experiência da presença. Apesar de temporalmente mais distante, lembro-me muito mais da versão presencial do que da versão online do espetáculo.

De antemão, aviso que são dois longos e distintos anos pandêmicos que fazem a mediação entre a minha vivência como espectadora da peça e a escrita deste texto. Portanto, só trago aquilo que minha lembrança permite, num forçoso exercício de memória para traçar alguns pontos sobre aquela experiência. Antes que isso aparente ser um problema, pontuo que o distanciamento pode ser visto como algo benéfico para a compreensão contextual da obra, assim como aponta Amelia Jones (2013), no artigo *Presença in absentia: a experiência da performance como documentação*. Claro que quanto maior o distanciamento, mais difícil se torna a

possibilidade de acesso. Parece, Flávio, que a nossa memória está a cada dia mais vulnerável, diante desta avalanche de imagens que o meio digital nos proporciona diariamente. Em um deslizar de dedos pelo Instagram, estamos em todos os lugares e em nenhum ao mesmo tempo. Por outro lado, a acessibilidade à imagem nos dá certa segurança neste processo de restauro da lembrança. Na atualidade, é assim: querendo me lembrar, basta recorrer aos arquivos que constam na internet (fotos, entrevistas, vídeos de divulgação). E foi assim que restituí a experiência vivida no dia da apresentação do *Bailado*. Aliás, os arquivos não só contribuem como são essenciais para atualização da lembrança, pois são registros passíveis de retorno. É justamente sobre isso que Jones (2013) fala em seu texto, ela escreve uma contranarrativa para defender a problemática de uma pessoa que escreve sobre performances que nunca viu pessoalmente.

Bem, então vamos adentrar o espetáculo, que creio que você deve estar bem curioso para saber como foi. As imagens insurgem em minha mente como flagras, frames, flashes que se repetem sem muita nitidez. Poderia ser organizada na seguinte sequência: Ana Julia, arquibancada, câmera, caracu, trajes de verão, máscaras de alumínio, coro em procissão, a mulher do deus. Também tenho uma lembrança sonora: tã tã tã, tã tã tã, tã,tã,tã, tã,tã,tã... É tão potente que eu vou começar por ela: a composição sonora da peça. Nesta montagem, além dos instrumentos de percussão que você sugere nas rubricas do texto, o espetáculo também foi musicado com baixo, guitarra, violoncelo e bateria. Os diversos efeitos sonoros realizados pelo coro e instrumentos compuseram uma partitura sonora complexa e muito apreciável. Posso afirmar que a direção musical, assinada por Felipe Botelho, é um dos pontos de destaque do espetáculo.

Também a arquitetura cênica e os figurinos, assinados por Sonia Ushiyama Souto, são interessantes pontos de destaque. Os figurinos são referenciais, mas a figurinista foi além dos camisolões brancos que você criou para a primeira versão. Aqui, o coro vestiu réplicas do seu *New Look Tropical*, aquele que você desfilou pelas ruas de São Paulo, causando alvoroço, em 1956. Lembra?! As suas máscaras de alumínio também estavam lá, foram feitas réplicas. A mulher do deus apareceu toda de vermelho, em macacão transparente e uma capa, com máscara e salto. Ela usava uma réplica do cinturão surrealista, aquele acessório que você criou e confeccionou para sua namorada na década de 1930, a então jovem atriz e bailarina Cacilda Becker. O corpo do deus peludo foi todo coberto por perucas longas de diversas cores e um

falo de alumínio que se acoplava à cintura do ator. Ao final da peça, quando o coro aparece vestido com volumosos trajes feitos de plásticos transparentes, permite a alusão à cultura de consumo e o desenfreado uso das embalagens plásticas, tal como o deus morto que vira produto.

Dos flashes de minha memória, um outro detalhe que nunca me sairá da mente é quando, ainda no início da peça, o deus abre uma lata de cerveja caracu e toma. O nome da bebida faz referência a uma raça bovina característica do Brasil colonial. Ao tomar a bebida, parece surgir alguma referência ao consumo do deus como nos rituais originários, porém, o que resta, residualmente desse deus, é apenas seu nome e sua imagem na embalagem da cerveja. Uma bela crítica à modernidade, à cultura de consumo, seus produtos industrializados e seus simulacros.

Do cenário, as projeções de imagens, palavras e vídeos são os destaques. Em determinado momento, você, autor da obra, aparece em vídeo – sim, a montagem dá voz ao autor. Se antes da pandemia, esses recursos midiáticos eram a cereja do bolo para sublinhar opção pela performatividade e pelo hibridismo enquanto elementos da estética pós-moderna, agora, neste pós-pandemia, são o arroz com feijão de qualquer acontecimento teatral.

Por fim, outra imagem que se mantém em minha memória foi o encontro com a Ana Julia, aluna no curso de Artes Cênicas da UEL, logo na entrada do teatro. Até hoje me admira a coincidência! Como pudemos, as duas, escolher o mesmo dia para ver aquela peça? Quando vou ao teatro aqui em Londrina tenho sempre uma certeza de que encontrarei alguém que conheço, mas em São Paulo, em dia de semana de um janeiro pré-pandêmico? Sem nem combinar? O teatro é mesmo um lugar de belos encontros. E por falar em encontro, este encontro do Teatro Oficina com a dramaturgia do *Bailado* é um outro belo encontro. É um encontro que nos conta sobre um outro deus que se torna deusa, e que não é usado para mascarar a face oculta da colonialidade. É, sobretudo, um encontro que nos conecta à memória do nosso teatro brasileiro e seu histórico de reafirmação e resistência às censuras.

P.S. Depois do espetáculo, eu e Caetano, meu companheiro, subimos a rua Jaceguai, paramos no bar da esquina, comemos uma porção de dadinhos de tapioca e tomamos uma cerveja... Partimos para o terminal rodoviário da Barra Funda e esperamos até a meia-noite para tomarmos o ônibus de retorno para Londrina.

Saudações

Carol Ribeiro

4 EXPERIÊNCIA Nº3: O NEW LOOK TROPICAL E A RUA COMO ESPAÇO PARA EXPERIMENTAÇÃO¹³³

Era uma quinta-feira, às 15 horas do dia 18 de outubro de 1956, e a rua Barão do Itapetininga, no centro de São Paulo, ficou movimentada com equipes de reportagem e pessoas curiosas que ali se aglomeravam. Um homem, após conceder entrevistas e receber amigos, desceu do décimo andar do seu ateliê vestindo sua nova invenção: o *Traje de Verão* ou o *New look tropical*. O visual era composto por uma saia verde plissada, uma blusa amarela com barbatanas, meia de malha de pescador, sandálias de couro cru e um chapéu de náilon branco transparente. Na rua, iniciou uma caminhada lenta e majestosa à frente de uma instigada multidão que o acompanhava e se dividia entre opiniões sobre o ato.

O homem entrou em um bar, tomou um café e, posteriormente, seguiu até a rua Conselheiro Crispiano, onde adentrou no Cine Marrocos, que na circunstância, ironicamente, exibia no letreiro o filme *A audácia é minha lei*¹³⁴. No local, o qual naquela época exigia que seus frequentadores vestissem paletó e gravata, ele, desafiador, comprou um ingresso, entrou por uma porta e saiu pela outra e causou perplexidade nos funcionários que nada entenderam diante do tumulto no estabelecimento. Seguiu para a rua Sete de abril, entrou no saguão do jornal Diário Associados, subiu em uma mesa, exibiu-se e fez algumas considerações filosóficas. Na sequência, penetrou ao interior da redação, onde trocou de roupa e tomou mais um cafezinho, encerrando ali sua performance. Este homem era o multiartista brasileiro Flávio de Carvalho e a ação foi por ele nomeada *Experiência nº3*. (Toledo, 1994, p. 517-519)

Dois aspectos despontam para a reflexão que aqui proponho, a partir da observação dos registros de escrita e imagens sobre a referida performance. O primeiro é a pesquisa e as escolhas do artista para a criação de um traje que questiona os padrões europeus impostos para a vestimenta masculina e confronta as masculinidades, na década de 1950, no Brasil. O segundo é o uso do espaço público da rua como cenário para a experimentação (Figuras 24 e 25).

¹³³ Parte do texto, a seguir, está no prelo para a publicação na revista *Anais Simpósio Reflexões Cênicas*, do evento *Reflexões cênicas contemporâneas*, em 2023, sob o título “A experiência nº3 e desvelamento da colonialidade na performance de Flávio de Carvalho”.

¹³⁴ A partir das informações que constam em Toledo (1994, p.519), aparenta se tratar do filme dirigido por Allan Dwan, de 1955.

Figura 24 - Registro fotográfico da *Experiência n°3*



Fonte: Fundo Flávio de Carvalho/ CEDAE – IEL UNICAMP

4.1 AS INQUIETAÇÕES DO ANTROPÓFAGO IDEAL SOBRE OS PADRÕES DO VESTIR

Antes de iniciar uma observação pormenorizada sobre a *Experiência n°3*, considero importante salientar o quanto Flávio de Carvalho, não só nessa performance, mas por diversos momentos em sua vida, instigou-se em pensar sobre relações socioculturais do vestir e, por vezes, exerceu provocações e questionamentos sobre o uso de roupas e os trajes convencionados em seu meio social. Seguem alguns relatos abaixo.

Em 1926, Flávio de Carvalho montou um escritório contíguo à sede do Instituto de Engenharia, em São Paulo, e, ali, além de trabalhar, passou também a morar, tornando-se reconhecido por seu comportamento excêntrico no convívio com as/os condôminas/os. O artista tinha por hábito andar pelos corredores do edifício comercial somente de *short*, o que era, para a época, um despudor inadmissível. A mania deixou

as/os demais usuárias/os que circulavam pelo prédio indignadas/os, a ponto de reunirem-se e redigirem um abaixo-assinado solicitando que ele deixasse o prédio. Surpreendido pelo reclame, ele afirmou que não sairia de lá de jeito nenhum e grosseiramente respondeu: “Vocês só me tiram daqui a bala, mas vai ser difícil porque vou instalar uma metralhadora no meu ateliê...”. Inteirados de sua audácia e destemor, as/os condôminas/os não tocaram mais no assunto. No dia seguinte, um clima de pânico pairou na atmosfera do edifício quando um destacado anúncio apareceu no jornal impresso *Diário Popular* (Toledo, 1994, p.45): “COMPRA-SE METRALHADORA: tratar com Flávio de Carvalho no Instituto de Engenharia...”. Era um blefe, mas as ameaças surtiram diversas conspirações entre as/os condôminas/os do edifício¹³⁵ (Toledo, 1994, p.44-45).

Outra ocasião foi em 1934, na exposição individual que realizou expondo 131 peças, todas de sua autoria.¹³⁶ Tudo corria bem, até que...o delegado de costumes, o “doutor” Costa Neto, aquele mesmo que fechou o *Teatro da Experiência*, apareceu no local do evento e, acompanhado de dez “agentes”, apreendeu cinco das obras expostas alegando “indecência, imoralidade e atentado ao pudor...”. Como se não bastasse, fechou a exposição, deixando dois guardas armados na porta. Nem mesmo o artista deixaram entrar. E qual o motivo? A retratação de mulheres nuas (Toledo, 1994, p.231).

Artistas e intelectuais mais uma vez repudiaram a atitude e logo surgiram as repercussões. Em uma carta aberta ao jornal *O dia*, em 15 de julho de 1934, Flávio de Carvalho respondeu com ironia o extremado pudor do delegado diante da obra, sugerindo que providenciassem a confecção de trajes para cobrir as estátuas nuas da capital, a saber:

O dr. Costa Neto alega que as crianças, que por ali passam, não devam ver os tais nus. Por que não cobrir então, as estátuas voluptuosas do monumento à Ramos de Azevedo, e que também estava perto de uma escola? Por que não vestir saias no tocador de

¹³⁵ É necessário contextualizar que o porte de arma para defesa pessoal era, infelizmente, um hábito para aquela época. Quando li *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, lembro-me dos diversos relatos que demonstravam o quão corriqueiro era o porte de armas no começo do século XX no Brasil, inclusive os jornalistas e fotógrafos pareciam ter o revólver como instrumento essencial para exercício da profissão. Em um trecho, Castro (1992, p.47) comenta: “o fotógrafo de *A manhã* chamava-se Victor Teófilo e usava um revólver no cinto. Não era o único homem armado na redação – Mário Rodrigues, dependendo da manchete do dia, também andava prevenido.”

¹³⁶ Segundo consta em Toledo (1994, p. 231), houve grande repercussão de público e de cobertura jornalística no evento. A mostra foi visitada por cerca de 3 mil pessoas, entre elas, artistas, jornalistas, críticos, escritores e damas da sociedade, e foram vendidas 11 obras.

flautas do Parque Anhangabaú, que está perigosamente perto do Conservatório Dramático e Musical e, aquela outra de Verdi, com um anjo atrás, na Praça dos Correios? (...) O humorista Max O'Reil, descrevendo os costumes puritanos da Nova Inglaterra, contava que as matronas, chocadas com o emprego da palavra “perna”, com relação às pernas nuas dos pianos e das mesas, mandavam confeccionar calças para móveis. Na Delegacia de Costumes, talvez haja cadeiras com calças ou com saias. (...) Diz também aquele delegado, que agiu em atenção às queixas de inúmeras famílias e eu, que sou família, peço o fechamento da Delegacia de Costumes. Por que não atender? (apud Toledo, 1994, p. 241).

Depois de muitas discussões, matérias e cartas publicadas nos veículos de imprensa, o caso foi resolvido na justiça. Diante da pressão da imprensa, o juiz foi célere e, após quatro dias da entrada do processo formal, concedeu ao artista a posse legal de seus quadros e uma indenização do Estado (Toledo, 1994, p.252). É válido assinalar que a censura ao trabalho do artista em muito se assemelha aos ataques que ainda hoje ocorrem a diversas/os artistas no Brasil nos últimos anos.¹³⁷

Deste modo, é possível depreender que a censura revela uma intolerância ao corpo despido. A necessidade de cobrir o corpo é, também, um sintoma da colonialidade, pois, neste território, até onde a história nos conta, a colonização agregou ao colonizado a necessidade do vestir que não pelo adorno, mas pelo pudor. O poema *Erro de português*, de Oswald de Andrade (1971), publicado pela primeira vez em 1925, revela essa percepção pelo modernismo.

Erro de Português

Quando o português chegou
 Debaixo de uma bruta chuva
 Vestiu o índio
 Que pena!
 Fosse uma manhã de sol
 O índio tinha despido
 O português.

¹³⁷ Para trazer um exemplo, em outubro de 2017, durante o Festival de Dança de Londrina, a polícia militar foi acionada, motivada por denúncias recebidas, pela apresentação da performance DNA de Dan, que ocorreu às margens do Lago Igapó. Nesse trabalho, o artista curitibano Maikon Kempinski, ficou nu dentro de uma bolha de sete metros. Segundo a matéria publicada pelo jornal Folha de Londrina, ele começava a apresentação nu, mas com uma distância de quinze metros do público, que fora previamente avisado sobre a faixa etária recomendável, acima de 16 anos. Em confronto com a polícia, o público impediu que o artista fosse levado à delegacia antes do final da apresentação. Porém, quando o espetáculo terminou, na polícia civil, houve registro do termo circunstanciado pelos coordenadores do festival (Wilttemberg, 2017). Em 2020, a justiça deferiu um pedido de *habeas corpus* impetrado pela defesa do artista e determinou o trancamento de uma ação penal que o acusava de ter exibido um “espetáculo obsceno” e por ter praticado “atentado ao pudor” em Londrina (Struck, 2020).

No jogo das palavras “vestir” e “despir”, sugere-se uma relação na questão do traje, pois de fato os povos que aqui habitavam, conforme *A carta*, de Pero Vaz de Caminha, adornavam-se, mas não utilizavam roupas para cobrir as partes íntimas do corpo. Desde a colonização, o vestir encobriu não só o corpo, mas também os modos de ser e pertencer de diversas culturas indígenas nas Américas.

Reafirmando essa noção conscienciosa de que o vestir é potencialmente colonial, em 1952, Flávio de Carvalho compôs a Expedição Civelli, organizada por Mario Civelli¹³⁸, e trilhou uma jornada ininterrupta em avião, lombo de burro, jipes e caminhões do Rio Araguaia à Ilha do Bananal, com objetivo de estabelecer contatos com indígenas e recolher material para a realização de um filme documentário que se chamaria *O grande desconhecido*. Toledo (1994, p. 462) narra que no entrosamento com integrantes da aldeia Carajá, o artista participou de uma festa-ritual da fertilidade em que se animou demais, despiu-se e, completamente nu, envolveu-se na dança do grupo. Outros membros da expedição também se animaram em participar, porém vestidos. Irritado com a intromissão daqueles que não se despiram, ele imediatamente interrompeu sua participação e mal-humorado queixou-se ao líder da expedição, Francisco Brasileiro: “— Ô Chicão, você acha que eu vim aqui para dançar com cristão?”.

A indagação revela uma disponibilidade em não só compreender o outro, mas também de se comportar como o outro. Mais uma vez, ele reafirma o entendimento de que o uso da roupa é um comportamento cristão, tal como já tivera argumentado quando da apreensão de cinco de suas obras plásticas expostas em exposição individual.

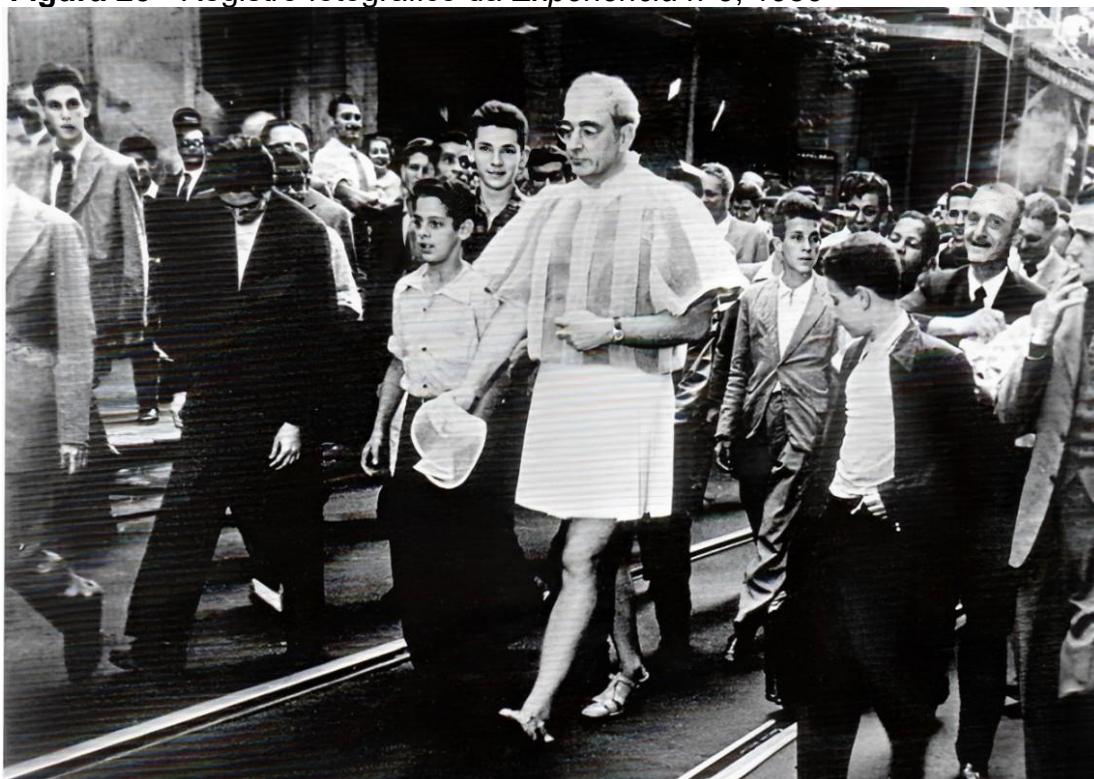
Além desses questionamentos sobre o vestir, a década de 1950 foi também profícua na realização de projetos de figurinos, cenários e estudos sobre o traje. Além do projeto para o balé de Dorinha Costa, em 1950, assinou a decoração do Baile de Carnaval do Instituto dos Arquitetos do Brasil, em 1953, em São Paulo. No ano de 1954, quando iniciou a publicação da série de artigos *A moda e o novo homem*, no *Diário de São Paulo*, projetou cenários e figurinos para o balé *A cangaceira*, com música de Camargo Guarnieri.

¹³⁸ Mario Civelli (1923-1993) foi um cineasta italiano radicado no Brasil.

Como visto, o antropófago ideal, Flávio de Carvalho, em diversos acontecimentos, questionou as necessidades e os modos de “vestir”, assim como também incluiu no seu rol de criações croquis de indumentária e de figurinos cênicos. Todas essas inquietações e projetos parecem ter culminado na performance *Experiência nº3*, da qual, para além das reflexões que propôs em seus textos, gerou, a partir da ação, provocações na sociedade de seu tempo.

4.2 A EXPERIÊNCIA Nº3: O NEW LOOK TROPICAL E O QUESTIONAMENTO DOS PADRÕES DO TRAJE MASCULINO NO BRASIL NA DÉCADA DE 1950

Figura 25 - Registro fotográfico da *Experiência nº3*, 1956



Fonte: (Osorio, 2009, p.112)¹³⁹

A fotografia acima (Figura 25) é um dos registros mais conhecidos da *Experiência nº3*. Flávio de Carvalho está em primeiro plano, centralizado. Ele olha para o chão, com semblante fechado e segura o chapéu com a mão direita. A posição dos braços e pernas no enquadramento indiciam o corpo em movimento, caminhando. Ao seu entorno, pessoas do sexo masculino de variadas idades o acompanham. Indago-me: onde estavam as mulheres? É curioso o fato de não haver nenhuma

¹³⁹ Em Osorio (2009, p. 119), o crédito da fotografia consta como Arquivo Manchete Press.

mulher na captura da imagem. Será que a participação das mulheres naquele evento, na década de 1950, teria algo moralmente constrangedor? Outro ponto de atenção é o contraste entre o traje do artista e os trajes dos homens que estão ao seu entorno. Reservadas algumas poucas variações nos complementos, é quase unânime o uso de camisa, calça social e paletó. A fotografia, feita em ambiente externo e em um dia de primavera, revela por si só a existência, dado o contexto de tempo, espaço e classe social, de um padrão de vestimenta inadequado, conforme contestado na fala do artista.

Se a *Experiência nº2* foi pensada momentos antes de sua realização, a partir da contemplação do artista à procissão de *Corpus Christi* (Carvalho, 1931, p.16), a *Experiência nº3* foi idealizada a longo prazo. Sangirardi Jr. (2010, p. 7) comenta que “nada foi improvisado, o assunto foi objeto de longos estudos e levado muito a sério.”. Desde 1944, ele já vinha promovendo reflexões sobre o vestir, quando fez um estudo minucioso acerca da historiografia do traje desde as civilizações Minoica e Micênica. Assim como as outras duas *Experiências* de Flávio de Carvalho foram impulsionadoras ou resultantes de inquietantes buscas sobre o entendimento do ser humano em suas relações socioculturais, ele também se respaldou em estudos para a *Experiência nº3*, estabelecendo conexões com outros campos do conhecimento. Toledo (1994, p. 506) destaca que, dado o momento em que ele escreveu, suas investigações antecipariam outros destacados estudos sobre a indumentária:

E é extraordinário notar que já naquela época – mesmo que sem a metodologia criteriosa e prolixa de um James Laver, Barthes ou François Boucher – o artista achava essa questão sociológica da moda de fundamental importância, tendo-se em vista que o resultado final de suas intrigantes investigações e o empirismo radical, levaram-no mesmo a usar, para melhor demonstração de sua tese, o mais amplo e sofisticado laboratório de que dispunha: as ruas da cidade de São Paulo.

Essa percepção sociológica da moda conflui em diversos aspectos com as reflexões de Charles Baudelaire¹⁴⁰ (1988, p.161) quando publicou, em 1863, *O pintor da vida moderna*, no jornal *Le figaro*, abordando a moda no contexto da vida moderna: o vestir-se enquanto uma projeção daquilo que o ser humano idealiza ser. Diz: “a ideia

¹⁴⁰ Charles Baudelaire (1821-1867) foi poeta, ensaísta, tradutor e crítico de arte francês.

que o homem¹⁴¹ tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário [...] o homem¹⁴² acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser”. Baudelaire (1988) ainda estabelece relações entre o vestir-se e a cidade, assim como a *Experiência nº3* que, ao lançar-se na cidade, coloca-se como diferença em relação ao meio. O artista, ao se destacar por meio de seu traje na multidão que o segue, parece projetar, naquilo que gostaria de ser, o seu desejo de libertação das amarras coloniais, as quais impõem padrões sociais e estão distantes do contexto ao qual pertencemos – um país tropical.

Os estudos realizados por Flávio de Carvalho foram publicados meses antes da *Experiência nº3*. Em 4 de março de 1956, ele iniciou uma série de publicações no *Diário de São Paulo*, intitulada *A moda e o novo homem*, que durou até 21 de novembro do mesmo ano, contabilizando 39 textos. Nesses, trazia “ensaios sobre a moda masculina, que tinham frequentemente ilustrações feitas pelo autor e eram publicados sempre aos domingos” (Sangirardi Jr., 2010, p. 8). De suas pesquisas, Flávio de Carvalho (2010, p.13) diz ter encontrado “quatro conclusões fundamentais”, são elas:

- 1) A moda contém duas formas básicas: a forma curvilínea fecundante com cintura nas cadeiras e a forma reta paralela antifecundante com a cintura logo abaixo dos seios. As formas curvilíneas fecundantes se ligam à alegria de viver e as formas retas paralelas antifecundantes estão ligadas à tristeza e ao luto.
- 2) A moda é cíclica e “mágica” e por um processo de sugestibilidade, prognostica acontecimentos sociais catastróficos, benéficos ou não, com a intenção de garantir a sobrevivência humana.
As alterações observadas na moda satisfazem as ansiedades dos grupos humanos. A insistência da moda é uma forma de magia capaz de satisfazer a história. São gráficos de sobrevivência mostrando as ansiedades e as previsões de um futuro. É pelas artes plásticas e pela moda que os desejos de sobrevivência do homem¹⁴³ se apresentam graficamente marcados.
- 3) As grandes mutações da moda se processam de baixo para cima na hierarquia social e quando o alto é atingido, as mutações se disseminam como moda. Por conseguinte, a moda tem como berço o sofrimento e a dor, porque aqueles que estão por baixo são os que sofrem.
- 4) A moda masculina e feminina contém pontos de encontro que chamo de Idades púberes, dinamizadas por um processo de nivelamento, sempre presente entre o homem e a mulher e que recebe na história a denominação de ‘feminismo’.

¹⁴¹ Ser humano

¹⁴² Ser humano

¹⁴³ Ser humano

Nas Idades Púberes, homens e mulheres se vestem da mesma maneira.

As quatro sentenças que sumarizam os estudos do artista parecem ser identificáveis na criação no *New Look tropical*. A partir do tópico um, é possível observar que o croqui e as fotos de seu *New Look tropical* propõem um traje acinturado, tal como as formas curvilíneas fecundantes de que menciona estarem ligadas à alegria de viver. No tópico dois, ciente da abrangência social do vestir, parece sugerir que sua criação poderia contribuir para transformações sociais de seu contexto. O tópico três parece justificar o motivo pelo qual o artista escolheu a rua para lançar seu *New Look tropical* e não as passarelas de moda. E o quarto tópico surge como argumento para a criação do saio na parte inferior do traje.

Figura 26 - Croqui de criação do *New look tropical*, 1956



Fonte: (Avancini, 2015, p.5) ¹⁴⁴

Segundo Toledo (1994, p. 507), Flávio de Carvalho “achava uma estupidez inominável o uso quase que compulsório de artefatos de vestuário como paletó, colarinho e gravata, impostos por uma sociedade letárgica que não questionava o absurdo destes hábitos há tanto aceitos como perfeitos.”. Ciente de que a colonialidade perpassa os trajes, questionava o uso destes acessórios feitos para países de clima temperado em um país tropical como o Brasil, por isso, imbuía-se no

¹⁴⁴ Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/626/no-contrafluxo-do-estabelecido>. Acesso em: 18 de fev. de 2024.

lançamento de uma nova moda, a qual propunha renovar de modo radical o padrão da vestimenta masculina brasileira.

Inventivo por vocação e engenheiro por formação, Flávio de Carvalho projetou uma série de desenhos esquemáticos para chegar ao traje que considerava ideal para o clima dos trópicos (Figura 26). O blusão sustentado por barbatanas, defendia ele, permitia melhor arejamento, pois sem tocar a pele, dizia evitar o contato com as umidades produzidas pelo suor (Toledo, 1994, 508).

Na conferência “Trópico e vestuário”, que proferiu em Recife, onze anos depois, em 1967, no *Seminário de Tropicologia*, compartilhou de modo sintetizado as reflexões que decorreram na criação do *Traje de Verão*. Ao argumentar sobre os diferenciais do traje, justificou: “a indumentária que inventei 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 o movimento das pernas permitia a renovação do ar entre o saiote e o corpo” (Carvalho, 2010. p. 296).

Além de *Traje de Verão*, a invenção também foi nomeada *New Look tropical*. O uso do termo *New Look* fazia referência ao traje feminino de cintura marcada e com ampla saia-corola criado pelo estilista francês Christian Dior, em 1947. A expressão tomou notoriedade quando a redatora da Revista *Harper’s Bazaar*, Carmel Snow, para o lançamento do traje, escreveu “*It’s a new look*”, intuindo que o modelo da roupa mudaria as concepções do vestir feminino determinadamente (Baudot, 2000, p.147).

Ao empregar a expressão para nomear o traje, Flávio de Carvalho parecia muito mais estar utilizando-se do recurso da paródia, tal como as teorizações de Hutcheon (1985), do que almejando, de fato, a venda de um produto. O crítico Luiz Camillo Osorio (2009, p.43) também entende que o interesse do engenheiro-artista não era propriamente a moda, mas “caracterizar o vestir como determinante no processo de individualização, sugerindo especificidades tanto do indivíduo como da cultura”. Explica ainda que lhe interessava a “vontade de experimentação com as formas, tomando sempre como determinante a sua inserção no tempo e no lugar.”.

Nesta proposta de individualização, as formas que constituem o traje tangenciam questões de gênero¹⁴⁵. Também na palestra “Trópico e vestuário”, Flávio

¹⁴⁵ Neste caso, estou levando em consideração o contexto da fala do autor, que aparentemente limita-se distinguir o feminino e o masculino pela cisgeneridade. Porém, considero a importância do reconhecimento da diversidade das identidades de gênero, que são também, na atualidade, um debate que abrange a decolonialidade do ser.

de Carvalho destacou que seu *Traje de Verão* foi um prognóstico de acontecimentos que, para ele, estariam acontecendo naquele momento. E complementou que “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) A escolha da saia para a parte inferior do corpo seria uma forma de colocar em discussão a possibilidade de unificação no vestir e revelam-se precoces em relação às abordagens posteriores sobre as questões de gênero que tomam diversos campos, incluso o âmbito da arte e do design de moda no Brasil.

Zeca Ligiéro (2011, p.42), ao discorrer sobre a performance no artigo *Flávio de Carvalho e a rua: experiência e performance*, lembra-nos que os homens, naquele momento, não chegaram a adotar saias, mas as mulheres passaram a usar roupas masculinas. Quando, em 1959, Celly Campelo lançou o álbum *Estúpido Cúpidos*, o uso da calça comprida por mulheres ainda causava estranhamento. Em entrevista, a cantora comentou: “a calça comprida só usava em piquenique”.¹⁴⁶

Em relação à escolha das cores para o traje, Toledo (1994, p. 508-509) explica que Flávio de Carvalho idealizava uma composição de cores vivas e que fizesse distinção aos tons de preto, azul marinho e cinza, as quais, segundo ele, foram convencionalmente herdadas da tradição burguesa europeia. Em um aparente jogo de ironia, conjecturava que as cores vivas tornariam os homens mais alegres e dóceis ao ponto de que até mesmo as guerras deixariam de existir. Dizia: “o uso de uma grande variedade de cores tonará os homens menos irascíveis e obtusos...”. Ainda sublinhava, de modo entusiástico, o custo-benefício da sua criação. Na reportagem sobre o *Traje de Verão*, que saiu na edição latino-americana da *Revista Time*, em uma matéria intitulada *Brave new look*, dizia: “Quando as pessoas perceberem que a minha nova moda não é só mais alegre, edificante e confortável, como também mais econômica, todo mundo vai experimentá-la!” (apud Toledo, 1994, p. 511).

Essas afirmações do artista sobre seu *New Look tropical* aparentam não somente elucidar questões de um vestuário que não era adequado ao clima tropical, mas também apontar para um antecipado debate sobre as masculinidades. Segundo Connell (1995, p. 188), as masculinidades são configurações de práticas em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero. As masculinidades

¹⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gmbR6sDBSaU>. Acesso em: 22 de out. de 2023.

envolvem aspectos históricos, relações sociais e o corpo.

Levado em consideração que o traje é colonialmente um contribuinte para a identificação do gênero a ser performado (Butler, 2003), a composição do *New Look tropical*, com o modelo e acessórios que eram costumeiramente utilizados pelas mulheres, como, por exemplo, a meia calça, o chapéu, o saiote, a blusa, a sapatilha, põe em debate as masculinidades e suas crises muito antes das problematizações em torno deste tema que emergiriam nas décadas vindouras.

Deste modo, o traje não oculta somente o corpo nu, um tabu que, neste território, se estabeleceu a partir da chegada do colonizador. Ao observar o acontecimento de *Experiência nº3*, é possível compreender que o traje, para além da escolha de um estilo, implicava, nesta circunstância, em moralismo, distinção de gênero, pertencimento de classe e condição de acesso – pois também, como vimos acima, determinava a entrada ao cinema. Todos esses aspectos contribuem para desvelar a condição de dependência cultural da qual estamos submetidas/os neste território.

Conforme pontuou Osorio (2009, p.44), o *New Look tropical* “revela vontade de pensar o Brasil, e, acima de tudo, fazer o Brasil pensar sobre si mesmo.”. Para além da roupa, a performance pelo vestir surge como uma metáfora. Assim como o traje é uma camada de tecidos e acessórios que porta signos e encobre o corpo nu, também a colonialidade é uma camada que encobre nossos sentidos, dificultando a percepção da potência pela opção de outros modos de ser, estar e pensar no mundo.

4.3 A RUA COMO CENÁRIO PARA A EXPERIMENTAÇÃO E DEBATE PÚBLICO

Flávio de Carvalho além de artista também atuava como arquiteto e engenheiro, por isso, não por acaso, suas *Experiências* envolvem a cidade de modo bastante enfático. A escolha da rua para *Experiência nº3* não foi novidade para Flávio de Carvalho, pois sua *Experiência nº2*, ocorrida em 1931, já tivera tido a rua como palco para a ação (Carvalho, 2001). A escolha do espaço público da rua e as relações que este ambiente gera com o público transeunte que, ao interagir acaba se tornando parte de sua obra, permite verificar, em ambas as *Experiências*, um direcionamento à forma relacional, que, posteriormente, na década de 1990, viria ser posto por Nicolas

Bourriaud¹⁴⁷ (2009) em seu debate sobre as tendências artísticas no contexto pós-moderno. Ainda no comparativo das duas ações, é interessante pontuar que não só a rua, mas também o traje foi ponto em comum nessas duas experiências, pois o boné, sendo um acessório de cabeça, compõe a vestimenta e, naquela ação, tornou-se o motivador do conflito.

Em comparação aos espaços institucionais da arte (museus, teatros, galerias), a rua, sendo espaço público, democrático, de trânsito e interação entre realidades distintas parece estabelecer-se como um dos espaços mais instigantes para as performances culturais e suas teatralidades. No texto *a Rua é o palco*, Richard Schechner (2012, p.157) promove reflexões sobre a ocupação das ruas por grupos sociais em diversos contextos históricos em várias partes do mundo. Desde as festas populares medievais descritas por Bakhtin até os acontecimentos históricos do século XX, como a queda do Muro de Berlim, em 1989.¹⁴⁸ Com isso, ao abranger o espectador em sua diversidade, o caráter micropolítico em *Experiência nº3* parece se expandir quando entendemos que é a rua que se torna o cenário de sua inventividade, e intervém no cotidiano da cidade, gerando movimento e debate, desvelando a colonialidade enquanto uma forma de captura. Schechner (2012, p.157) argumenta que a reunião de pessoas nas ruas é “sempre flertar com a possibilidade de improvisação – o inesperado pode acontecer”.

Só para traçar o impacto que a proposta de desfilas nas ruas com o *Traje de Verão* causou em seu tempo, Toledo (1994, p.513), em comparação, menciona uma nota policial publicada no jornal *Última Hora*, em agosto de 1956, dois meses antes da performance acontecer, em que um homem, de meia idade, ourives de profissão, fora preso ao transitar pelo Viaduto do Chá, em São Paulo, somente porque estava vestindo *short* e camisa de mangas curtas.

Porém, risco semelhante parecia não acuar Flávio de Carvalho, que naquela altura de sua vida já tivera experimentado a censura por algumas vezes. Por exemplo, em *Experiência nº2*, que se encerrou na delegacia, quando a polícia, ao resgatá-lo em seu esconderijo, levou-o para prestar depoimento sobre o fato ocorrido (Carvalho, 2001). Ou em 1933, quando o *Teatro da Experiência*¹⁴⁹ foi fechado pela polícia após

¹⁴⁷ Nicolas Bourriaud é curador e crítico de arte francês.

¹⁴⁸ Também Ileana Diegues Caballero (2011) investiga as performances de grupos sociais e suas teatralidades na América Latina em uma percepção bastante aproximada.

a repercussão da crítica “O Teatro da Experiência é um caso de polícia”, escrita por Francisco de Sá e publicada no jornal *A platea*. Também a exposição individual que o artista realizou em 1934 e que, vista como imoral, foi fechada e teve cinco obras apreendidas por conter a representação de corpos desnudos (Toledo, 1994, p.233). Apesar de tais ocorrências, Flávio de Carvalho demonstrava-se despreocupado com as ameaças de confronto policial e dizia: “será um mero e insignificante detalhe ante a importância do evento” (apud Toledo, 1994, p. 514). Ao que consta, em *Experiência nº3*, parece não ter acontecido nenhum tipo de interferência policial. A repercussão de sua ação teve grande destaque na imprensa, tanto pela mídia impressa quanto pela televisão, concedendo entrevistas à TV Tupi e à TV Record. (Toledo, 1994, p. 517)

Toledo (1994, p. 521-526) reúne seis páginas de relatos com citações que esboçam uma recepção destoante nas reações sobre o acontecimento. Se, por um lado, parte do público viu na ação bom humor e até creditaram certa coerência na proposta, por outro, surgiram também manifestações de repúdio, carregadas de agressividade e ameaças – pois o desfile daquele homem, de 57 anos, de saia, meia arrastão e sapatilhas, nas ruas do centro de São Paulo, fora interpretado por muitos homens como uma afronta à masculinidade hegemônica na década de 1950, no Brasil.

Menotti Del Picchia (apud Toledo, 1994, p.525- 526) escreveu uma crônica no jornal paulista *A Gazeta*. Intitulava-se *A experiência de Flávio*. Em um trecho, o poeta defendia: “a passeata caricata de Flávio de Carvalho era uma festa consciente de revolta contra as convenções que devem ser superadas. Não creio que vinguem seus modelos: Flávio é um galileu, não um Dior ou um Fath. Não é um costureiro, é um filósofo”. Por essa afirmação, o mais interessante a observar é que a roupa criada e exibida pelo artista não promoveu estilo, mas reverberou opiniões, questionamentos, confrontos de ideias sobre os modos de ser e estar no mundo.

O que se detém de mais importante na ação do artista é a provocação do debate público ao convocar a recepção a perceber a condição de sujeição a um padrão cultural hegemônico que se desvela pela vestimenta.

Ao transversalizar, passando por campos como da sociologia, antropologia, indumentária, artes plásticas, teatralidade e literatura, Flávio de Carvalho fez da rua palco de suas experimentações em um jogo imbricado entre arte e vida. Ao interferir no cotidiano da cidade, incitou debates sobre as masculinidades, questionou padrões

coloniais da vestimenta e, sobretudo, nos revelou, por meio de uma simples ação – caminhar pelas ruas –, que a colonialidade é uma forma imperativa, restringindo as possibilidades de encontrar outros modos de ser e estar no mundo.

Essa intervenção do vestir com o ambiente urbano não se reduziu ao *Traje de Verão*, de Flávio de Carvalho, no histórico da arte brasileira no século XX. Também, por exemplo, *Os Parangolés*¹⁵⁰, de Hélio Oiticica (1966, p. 27), em seu caráter antiarte e de abrangência coletiva, propostos uma década depois, viriam estabelecer críticas à colonialidade em diversas dimensões. Zeca Ligiéro (2011, p. 42), no artigo *Flávio de Carvalho e a rua: experiência e performance*, atenta-se para o fato de que Flávio de Carvalho antecipa as discussões trazidas por Hélio Oiticica, com seus *Parangolés*, e Lygia Clark¹⁵¹, com suas experiências com o vestir, como, por exemplo, a série *Roupa-corpo-roupa*, nas décadas de 1960 e 1970. O pesquisador questiona: “Não teria sido a própria discussão provocada por Flávio de Carvalho no final da década de 1950 sobre a importância do trópico no vestir-se, comportar-se e performar-se, influente no movimento tropicalista das décadas subsequentes?”. Sem apontar uma resposta, ele considera ser essa uma questão para novas pesquisas. A questão lançada por Ligiéro (2011) emite um alerta para que estabeleçamos conexões entre expressões artísticas brasileiras, sobretudo quando essas expressões exalam a crítica à colonialidade, para que possamos fortalecer os laços identitários a partir do que foi produzido.

Tanto o questionamento da inadequação da cópia do vestuário europeu, próprio para clima temperado, e que foi adotado compulsoriamente em um país de clima tropical, quanto a percepção da vestimenta em relação à distinção de gênero, são aspectos que revelam um propósito combativo à colonialidade. Porém, ainda o fato de ser uma ação de um artista brasileiro, e ter o espaço público da rua como o palco para a ação, compõe um cenário de possibilidades para esboçar a *Experiência n°3* pelo olhar das estéticas decoloniais, pois, a rua, ao abranger a recepção em sua diversidade, é um espaço democrático em potência.

¹⁵⁰ Os *Parangolés*, criados a partir de 1965, são capas, faixas e bandeiras construídas com tecidos e plásticos, às vezes com frases políticas ou poéticas. Ao vestir, correr ou dançar com um *Parangolé*, a pessoa deixa de ser um espectador para se tornar parte da obra de arte. Informação disponível em: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>. Acesso em: 15 de jun. de 2024.

¹⁵¹ A obra *O eu e o tu: série roupa-corpo-roupa*, de 1967, era pensada para casais, na qual o homem e a mulher, vestidos com um macacão de plástico com materiais diversos, tocavam-se ao descobrir pequenas aberturas que davam acesso ao forro interior, traduzindo-se em sensações experimentadas pelo outro. Informação disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/222/o-eu-e-o-tu>. Acesso em: 15 de jun. de 2024.

Não por acaso, tanto a *Experiência nº3* quanto a *Experiência nº2* tiveram como cenário a rua. Se o *Teatro da Experiência* ocorreu em um espaço fechado, ainda assim extrapolou as delimitações do espaço cênico ao surgir como espaço alternativo, destoante dos edifícios teatrais que constavam em seu tempo, como os teatros municipais, aparelhos culturais que ostentam em sua arquitetura o caráter simbólico das estruturas de poder, que quase sempre se reservou aos acessos restritos à chamada “alta” cultura, as quais se implementaram no Brasil como herança colonial.

Na história do teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado (2012, p.42) conta que foi no século XVIII que os primeiros edifícios teatrais no Brasil foram construídos – as chamadas Casas de Ópera. Estes espaços foram tomando os lugares das festas públicas cívico-religiosas, reconhecidas por historiadores das artes da cena por sua teatralidade¹⁵², enquanto característica imanente. A permissão para a construção destes teatros partiu de um alvará expedido por Marquês de Pombal, secretário de Estado do Reino de Dom José I, e tinha como contexto o despotismo esclarecido a que ele aderira. Um alvará aconselhava:

o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas são necessários (Souza, 1960, p.109).

Ao apontar a construção de teatros como uma necessidade para a educação moral dos povos, o documento revela o quanto o teatro tornou-se um espaço a serviço de estratégias para o exercício da colonialidade. O que o mesmo autor indica, ao descrever as atividades das Casas de Ópera, é que o espaço teatral em edifícios fechados, no Brasil, tornou-se a partir de então um espaço restrito a um público seletivo, das camadas sociais mais privilegiadas, pois foram administrados por empresários, enquanto instituições privadas.

Schechner (2012, p.157) promove reflexões sobre a ocupação das ruas pelas pessoas em massa, ou por determinados grupos sociais, em seus mais diversos contextos e motivações. Porém, nas circunstâncias de Flávio de Carvalho é

¹⁵² A teatralidade, conceito problematizado por diversos/as autores/as, é o entendimento do teatro em seu sentido amplo. Barthes entende como “o teatro menos o texto”, também Artaud entende como teatralidade aquilo que se opõe ao teatro de texto. (apud Pavis, 1999, p.372)

interessante perceber que diferente dos exemplos que o autor traz para pensar a performance nas ruas, suas duas ações foram sempre solitárias. No primeiro caso, em *Experiência nº2*, além de solitária, tratava-se do artista contra uma multidão. Em *Experiência nº3*, pelos relatos e registros fotográficos é possível compreender que o artista, apesar de excêntrico em seu *Traje de Verão*, caminha ao lado da multidão. O grupo de homens que aparecem ao seu entorno pode até ser entendido como uma espécie de aparato para protegê-lo de qualquer imprevisibilidade. A ação tornou-se uma espécie de cortejo masculino, ao agregar amigos, mas também curiosos que ali estavam. A rua é, portanto, um local do imprevisível, mas também o mais democrático, que abrange todos os tipos de público em um ambiente urbano, cosmopolita. Assim como os surrealistas já concebiam, pois “tinham o apego à prática do flunar nas cidades” (Ponge, 1999, p.59).

As ações nomeadas pelo termo “experiência” por Flávio de Carvalho terminam em *Experiência nº3*, mas suas inquietações para as experimentações nunca cessaram em sua vida. Posteriormente, em 1958, ele ainda se aventurou por uma expedição à Amazonia, em que tinha como propósito unir arte e investigação científica. Queria, por um lado, estudar os aspectos etnográficos, psicológicos e artísticos das etnias indígenas e, por outro, produzir um semidocumentário, longa-metragem, em cinemascopo (colorido) livremente inspirado na história de Umbelina Valéria¹⁵³. (Stigger, 2017). Este acontecimento, por vezes, recebe o título de *Experiência nº4*¹⁵⁴. Entretanto, pelas fontes biográficas aqui utilizadas, não há qualquer indício de que, em algum momento, o artista-engenheiro tivera cogitado nomear assim. Mesmo porque o acontecimento parece ter culminado em um episódio traumático para ele, pois, durante a expedição, entrara em graves atritos com participantes da viagem que eram membros da Inspetoria Regional do Serviço de Proteção aos Índios – SPI¹⁵⁵ (Toledo, 1994, p. 558). Dado o evento, seus objetivos de criação do filme não se concluíram. Deste modo, optei também por não aderir à designação concedida postumamente.

¹⁵³ Em janeiro do mesmo ano, quando em Natal – RN, participando do Congresso de Folclore, Flávio de Carvalho leu em um jornal uma matéria do caso de Umbelina Valéria, Putira-açú (Flor Grande), uma mulher branca, de trinta e oito anos de idade, que dizia ter sido raptada às margens do Rio Demini aos quatorze anos de idade, flechada e ferida por indígenas da, hoje extinta, etnia Coroxauateles. Passou vinte e quatro anos em poder dos indígenas e entre 1956 e 1957, quando a tribo entrara em guerra de morte com os Coritateres (Toledo, 1994, p. 558).

¹⁵⁴ No catálogo do Fundo Flávio de Carvalho, do CEDAE, o termo de busca para a expedição é *Experiência nº4* (Faria; Botelho, 2020, p. 77).

¹⁵⁵ Posteriormente tornou-se FUNAI (Toledo, 1994, p. 558).

4.3.1 A rua e outras experimentações do artista

No eixo das interações com o ambiente urbano, Flávio de Carvalho colecionou vivências. Em confluência com os ideais surrealistas (Breton, 2001), deixava-se possuir por um espírito de liberdade e atrevimento em tudo o que fazia. Entendia que a experiência ultrapassa os limites de uma obra de arte e transborda do espaço privado para a rua, tomando a cidade como extensão de si. Outras ações contraventoras desse artista pelos espaços públicos do centro da cidade de São Paulo ainda parecem contribuir para a continuidade da proposta de um corpo-em-experiência, que provoca ação, relação e interação com o meio. Para dimensionar essa relação com a rua, mencionarei aqui, brevemente, três acontecimentos.

Em 1938, Flávio de Carvalho sofreu um acidente em que um ônibus passou em cima do seu pé direito, com dificuldades de recuperação, um médico estrangeiro lhe aconselhou andar. Indignado, ele questionava: “Andar, como?”. Inquieto, projetou um impressionante sapatão em madeira para usar. O bizarro aparato chamava atenção, pois Flávio de Carvalho já possuía uma estatura agigantada por natureza e nessa circunstância ele não passou despercebido. Além de mancar, arrastava a engenhoca envernizada, e, por onde passava, as pessoas o interpelavam sobre o acontecido com estranheza. Irritado com o assédio diário e sistemático, o artista deu ênfase a sua performatividade e imprimiu volantes intitulados “A história do pé...”. Quando o questionavam, ele simplesmente tirava um daqueles papéis do bolso e entregava a quem lhe abordasse (Toledo, 1994, p. 337).

Em outra circunstância, Toledo (1994, p. 338) menciona, sem muitos detalhes, um ato provocativo quando, em maio de 1939, Flávio de Carvalho e o crítico de arte e pintor Quirino da Silva foram presos depois de banharem-se nus na Fonte das Lagostas, da Praça Júlio Mesquita, em São Paulo. Ainda nesse mesmo ano de 1939, Sangirardi Jr. (1985, p.96) rememora uma noite em que ele, Flávio de Carvalho e Plínio Xavier de Mendonça foram até o Cine Odeon, na rua da Consolação, e deitaram-se em uma cama que estava em exposição em uma das antessalas de entrada. Relata:

Ficamos os três apenas com a cabeça de fora, cobertos com uma colcha adamascada. Terminada a sessão, chamaram logo a atenção aqueles três sujeitos deitados, de olhar aceso, caras de sem-vergonha. Começou a juntar gente. Vez ou outra, um dos três tirava a

mão de sob a coberta e dava um adeusinho. Logo juntou uma multidão, num vozerio, gente empurrando porque queria ver também. E veio a polícia:

— Que é isso?

— Estamos descansando.

— Mas isso não é lugar.

— Por quê? Está muito confortável.

— Nessa cama não pode deitar. [sic]

— Cama não foi feita para deitar? [sic]

— Mas não essa. Essa é de propaganda.

— E vocês querem maior propaganda do que essa? Olha só quanta gente.

Os curiosos estavam se divertindo, davam gargalhadas. Os policiais começaram a se sentir ridículos e resolveram nos prender. Arrancaram a colcha e nos obrigaram a descer da cama. Aí foi o desfecho triunfal. O público tinha gostado do show e não permitiu a nossa prisão. E nós três, Dom Flávio na frente, muito alto e grave, retiramo-nos, sob uma salva de palmas.

O que é interessante de observar nestas ações experimentadas pelo artista é a subversão de ordem implicitamente imposta pela exigência de uma conduta civilizatória para quem habita o espaço da cidade. O ritmo contraditório de um homem grandalhão que anda pelas ruas com uma engenhoca de madeira calçada em um dos pés atrai a curiosidade de transeuntes que, ao questioná-lo, recebem uma pequena narrativa impressa em uma folha de papel. Já o banhar-se nu sob uma fonte, pela lógica colonial, neste território, torna-se um ato de contravenção. Porém, uma fonte, sendo um local de onde sai água, por que não poderia servir para o banho? No espaço urbano, pela lógica da modernidade, uma fonte é um monumento, posto a contemplação, por isso, estabelece uma barreira à conduta social e ousar transgredi-la, tornou-se, na ocasião, motivo de prisão.

Antônio Bispo dos Santos (2023, p.18) debate sobre as cidades enquanto estrutura territorial colonialista, como um ambiente que é reflexo da cosmofobia. Argumenta que, ao contrário da mata, “a cidade é o um território artificializado, humanizado”, em que “se exclui todas as possibilidades de outras vidas”. Ele diz que: essas outras vidas “se existem, é pela força do orgânico, porque os humanos não querem”. Nesse ambiente, prevalece uma lógica mercadológica. Quando Flávio de Carvalho e seus amigos se deitam na cama, chamam a atenção para essa lógica mercadológica colonial. Se uma cama tem por funcionalidade descansar o corpo, sendo objeto de publicidade, torna-se objeto de desejo, por isso, seu uso funcional torna-se uma contravenção. Se alguém quiser se deitar, terá que pagar.

Pelo surrealismo, Enrique Molina (1999, p. 24) pontua que em uma ardente esperança de libertação, se assume, entre outras máximas, o desejo de “libertar o espírito dos dogmas religiosos, morais, estéticos etc.”. Por isso, ao violar códigos de comportamento a partir de ações como essas que aqui foram previamente descritas, Flávio de Carvalho e seus amigos, em confluência com os ideais surrealistas, promovem não somente certa “desordem” no ambiente urbano, mas questionamentos sobre os moldes civilizatórios que, pelo viés da colonialidade, tolhem as liberdades.

Caro Performático precoce:

Estamos em 16 de novembro de 2022. Acabamos de chegar da Pauliceia desvairada. Aproveitei a data emblemática do feriado da Proclamação da República para fazer essa viagem. Emblemática porque foi exatamente em um 15 de novembro, no ano de 1933, que a peça *O bailado do deus morto* estreou no *Teatro da Experiência*. Fui visitar a exposição *Flávio de Carvalho Experimental*, no Sesc Pompeia. Com a curadoria de Kiki Mazzuchelli e Pollyana Quintella, a exposição enfocou o experimentalismo em sua obra. Ao lado do seu acervo, outros doze artistas e/ou coletivos artísticos insurgentes na atualidade expuseram seus trabalhos de modo a destacar a diversidade na arte brasileira no presente e colocá-la em diálogo com algum de seus trabalhos.¹⁵⁶ Alguns dos trabalhos, ali, destacaram-se pelo caráter decolonial. Tal como as pinturas *Retrato de Djamila Ribeiro* e *Autorretrato como Clara dos Anjos*, de Pamela Castro, que foram postos em diálogo com seus retratos. Assim como também as *Bombetas*, uma coleção de quarenta bonés do artista Vitor Cruz, da marca Crochê de Vilão, que apontava a importância desses itens na estética da periferia de São Paulo e dialogava tanto com a *Experiência nº2* quanto com a *Experiência nº3* e suas aspirações para a moda do futuro, quando preconizou que as inspirações para a moda no futuro viriam da periferia.

Hospedamo-nos em um hotel bem pertinho da praça Pedro Lessa, que fica abaixo do viaduto Santa Ifigênia, local onde os relatos documentados contam que foi instalado o Clube dos Artistas Modernos. Passeando pelos arredores, não encontrei nenhum vestígio que me permitisse identificar de modo concreto o local das instalações do CAM. Ao observar algumas fachadas antigas, que resistem ao tempo e à depredação, exercitei minha imaginação para tentar criar alguma imagem do passado. Caminhando pelas ruas, meus olhos passearam pelo ambiente colorido-poluído entre transeuntes, carros acelerados – uberes, motos barulhentas – *lfood*, cheiro de esgoto e *fast food* – Mac Lanche Feliz, vendedoras/es ambulantes – carregadores de celular, máscaras de proteção, água mineral. Grandes edificações,

¹⁵⁶ Compuseram a exposição Ana Mazzei, Antônio Társis, Arquivo Mangue – camila mota e cafira zoé, Cívile Cavalli Bastos, Cristiano Lenhardt, Crochê de Vilão, Engel Leonardo, Guerreiro do Divino Amor, Maxwell Alexandre, Pamela Castro, Pedro França e o Teatro Oficina (Sesc, 2022).

portas automáticas e câmeras de monitoramento dividem espaços com pessoas em situação de rua deitadas sob marquises: foi um exercício triste e desolador. Será que você, Flávio de Carvalho, seria capaz de imaginar o estado de falência ao qual, nós, antropocenos, e todo este sistema em que estamos submetidos, estamos chegando? A São Paulo de Flávio de Carvalho, na década de 1920, segundo o histórico demográfico do município, tinha 579.033 habitantes. Já em 1950, momento de sua *Experiência nº3*, contabilizava 2,2 milhões. Atualmente, segundo os dados do último censo, realizado em 2010, possui mais de 11 milhões.¹⁵⁷ Como garantir a dignidade para toda a nossa gente? Como destituir a cidade de suas mazelas coloniais? Como poderíamos ser minimamente mais humanas/os enquanto indivíduos pertencentes a esta sociedade hostil, decorrente da modernidade, cada vez mais competitiva e que continua perpetuando desigualdades sociais? Parece cada vez mais urgente repensarmos nossos modos de vida...

¹⁵⁷ Disponível em: http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/tabelas/pop_brasil.php. Acesso em 16 de novembro de 2022.

5 EXPERIÊNCIA DO FIM NÃO HAVIDO...

Figura 27 - Lápide de Flávio de Carvalho, 2022



Fonte: foto feita pela própria autora

Em janeiro de 2022, viajei para Valinhos, no interior de São Paulo, para visitar a Fazenda Capuava¹⁵⁸. Fui também ao cemitério da cidade para procurar a lápide de Flávio de Carvalho. Lá, fiz contato com a administração, perguntei se poderiam me ajudar a encontrar o jazigo do artista. O funcionário que me recepcionou se prontificou em me levar até lá. No caminho, disse-me: “é fácil reconhecer, ele está sozinho e em

¹⁵⁸ Atualmente a Fazenda Capuava denomina-se ACESA Capuava – Associação Cultural Educacional Social e Assistencial Capuava. O local é sede de uma entidade sem fins lucrativos e que trabalha com pessoas com deficiência oferecendo serviços como Equoterapia, Fisioterapia, Psicologia, Hidroterapia, Pedagogia, Musicoterapia, Terapia Ocupacional, Fonoaudiologia, Educação Física, Terapia de Florais e Oficinas Sócio-Educativas.¹⁵⁸ De acordo com um arquivo encontrado no site da *Folha de Valinhos*, jornal da cidade, consta a informação de que a associação foi fundada em 2002 por uma sobrinha do artista, Heloisa de Carvalho Crissiuma, herdeira do patrimônio.¹⁵⁸ Heloisa faleceu em 2006 e o projeto teve continuidade a partir de outras lideranças que assumiram o compromisso de manutenção da entidade. Informação disponível em: <https://www.facebook.com/ACESACapuava/>. Acesso em: 17 de maio de 2022.

Disponível em: <https://www.folhadevalinhos.com.br/artigos/opiniaocolumnistas/acesa-capuava-uma-historia-de-superacao>. Acesso em: 17 de maio de 2022.

um espaço enorme.”. Percebendo a abertura para um diálogo, perguntei: “Vem muita gente aqui para visitá-lo?”. Ele respondeu: “desde quando comecei a trabalhar aqui, você é a primeira pessoa.”. Ao chegar à lápide constatei o abandono e a solidão referidas. A lápide deflagra as marcas do tempo, desgastada, estava tomada por folhas e galhos secos. A primeira impressão que tive é que aquele túmulo parecia trazer os indícios do homem só, em suas ideias singulares, que se colocava na contramão das massas, e que se tornou herdeiro de grandes propriedades até no cemitério.

De frente para a sepultura, abaixei-me e afastei as folhas secas que ocultavam os dizeres no epitáfio. Junto à inscrição do seu nome e datas de nascimento e morte, a epígrafe: “Nas cores e formas, a expressão do fim não havido...”. Na parte inferior da imagem, resquícios de uma matéria orgânica em decomposição iam compondo uma nova forma e cor para a lápide, revelando os efeitos da transformação pelo tempo. A predominância das cores sóbrias em um degradê de tons entre verde, o preto e acinzentado, revela certa decomposição da matéria orgânica. A solidez da lápide aparenta estar sendo consumida por essa matéria, que se acumula na parte inferior da placa (Figura 27). A imagem nos ensina: não há fim, há transformação – nas cores, na forma, nos materiais. Assim como também nos conta sobre transformação a narrativa de *O bailado do deus morto*, em sua parte final, quando o animal morto não desaparece, mas se transforma em bens de consumo para os seres humanos. Também com o tempo se transforma o modo como podemos ler os acontecimentos artísticos, as nossas relações sociais, o nosso entorno, os modos de vida. Flávio de Carvalho despediu-se desse mundo, mas suas *Experiências* continuam reverberando, proporcionando possibilidades de leitura.

Ao deixar registradas as *Experiências* por meio da escrita e de imagens e publicá-las, o artista não só nos proporcionou o retorno às performances por meio desses arquivos¹⁵⁹, mas também as inscreveu num campo ampliado por meio de narrativas poéticas e ilustrações sobre os acontecimentos. Com isso, parece ter potencializado o caráter de experiência coletiva que nelas residem – não de uma experiência coletiva sujeita às tradições, como Benjamin (1987) constatou estar em colapso em seu tempo, mas uma tentativa de reinvenção dessa experiência coletiva, enquanto sujeito fruto da vida moderna. E que, aparentemente, nas décadas

¹⁵⁹ A utilização do termo “arquivo” aqui faz referência ao modo como Diana Taylor (2013) utiliza-o ao tratar sobre os registros das performances no contexto das Américas.

posteriores, foram sendo assimiladas pela emergência das teorizações em torno da arte da performance.

Flávio de Carvalho operou em um campo ampliado, restringi-lo a uma categoria seria, no mínimo, improdutivo. Ao longo de sua trajetória, ele transitou por diversos territórios expressivos: teatro, dança, literatura, música, artes visuais, moda, arquitetura, cinema. Em todas essas linguagens das quais perpassou, arte e vida se fundem ao ponto de que a impressão que fica é que sua vida toda pode ser entendida como um grande experimento, tal como apontou Osorio (2009, p.11). Isso porque havia nele o constante desejo de lançar-se ao diferente e constituir um caminho autêntico.

Da extensa produção que compõe a obra do artista, propus aqui observar sua tríade de *Experiências*. Por meio de seus registros de texto e imagens, busquei relações tanto com o contexto dos modernismos, do qual o artista se influenciou, quanto de autoras/es que insurgem na atualidade com escritas que se revelam contrárias à colonialidade.

Sendo as *Experiências* ações transversais que perpassam os campos da arte, da filosofia, da psicologia, da história, também da sociologia, pareceu-me possível relacioná-las com o conceito de colonialidade, apresentado pelo sociólogo peruano Anibal Quijano (1992). Ao adentrar em algumas bases teóricas consideradas decoloniais, tais como Fanon (2008), Césaire (1978), Quijano (1992), Walter Mignolo e Pedro Pablo Gómez (2012), compreendi que Flávio de Carvalho talvez não se enquadrasse como um artista decolonial – mesmo porque, pode ser que uma arte decolonial possivelmente nem exista, como explicou Schlenker (2019), mas a detecção da colonialidade e a tentativa de combate a ela cabe a nós todas/os. Isso porque a colonialidade permeia as escolhas pelo modo de ser/estar no mundo e gera intolerância, censuras, opressão e ataques a tudo aquilo que emerge como diferente.

Hoje percebo que a colonialidade está em tudo! Para além da Igreja ou no escritório do delegado de costumes, que foram os verdadeiros antagonistas na saga do artista na primeira metade do século XX, a colonialidade, desde há muito tempo, orienta nossas percepções de mundo, os saberes, as escolhas, o comportamento. Por isso, é urgente percebê-la e somar forças para diminuir seus poderes sobre nossas escolhas, também sobre o que se encobre pela moral ou pelo dogmatismo.

Contudo, ampliando a percepção sobre os acontecimentos teatrais no início do século XX, as *Experiências* foram aqui entendidas como acontecimentos de

relevância em seu caráter experimental e de exercício de crítica contra as forças coloniais para as artes da cena no Brasil, e que em muito podem ser relacionadas com o que viria a ser posto por encenadores/as e pesquisadores/as das artes cênicas nas décadas posteriores.

Foi também possível identificar confluências de pensamento entre surrealistas e antropófagos e as insurgências decoloniais. Eduardo Viveiros de Castro (2016, p.14) sinaliza: “o *Manifesto Antropófago* é ‘decolonial’ muito *avant la lettre*.”. E, sim, muito do que hoje tem sido apontado a partir da tomada de consciência pela colonialidade do ser, do saber e de poder, já vinha sendo apontado naquele momento. Porém, reitero que, na atualidade, a requisição de espaços para a diversidade e suas muitas vozes representativas, as quais falam por si mesmas, é o diferencial que vem agregando forças ao que há um século fora começado.

Menciono aqui algumas das vozes que foram postas em diálogo com *Experiências* nesse estudo: Ailton Krenak (2019), Maria Galindo (2019), Leda Maria Martins (2021), Enrique Dussel (2004), Alex Schlenker (2019), Aníbal Quijano (1992), Walter Mignolo e Pedro Pablo Gómez (2012), Zeca Ligiéro (2019), Geni Núñez (2023), Davi Kopenawa (2015), Antônio Bispo dos Santos (2023). Todas essas, cada uma a seu modo, trazem questionamentos sobre as condições imperativas aos modos de vida e propõem, em prol da diversidade, relações de mundo mais horizontalizadas, não só nas relações humanas, mas também nas relações dos seres humanos com o ecossistema.

Neste processo de investigação das *Experiências*, também foram feitas diversas conexões tanto com outros acontecimentos na vida de Flávio de Carvalho quanto com imagens, peças teatrais, obras literárias de diversas/os outras/os artistas. Quase ao final deste trabalho, pude estabelecer um diálogo ainda mais direto e potente que foi a participação do artista Sebastian Vitagliano¹⁶⁰ para a criação da capa da tese. Ao conhecer de perto seu trabalho, verifiquei nos traços, nas cores, na desconstrução das formas, na característica de arte urbana e no arame de alumínio (material que Sebastian também utiliza para a criação de máscaras), uma possibilidade de atualização do que identifiquei nos registros referentes às *Experiências* de Flávio de Carvalho ao longo desta investigação. Foi mais um belo encontro de tantos outros que este trabalho me proporcionou.

¹⁶⁰ Segunda consta em sua página no Instagram, @sebastianvitagliano_, Sebastian Vitagliano é artista transmasculine e atua como ilustrador, animador, escultor e ator cênico.

Também em uma tentativa de acentuar o entendimento de que a escrita deste texto é também experiência, busquei ainda costurá-lo com supostas cartas para Flávio de Carvalho, que contêm relatos pessoais, em um exercício de dilatação dos sentidos a partir de vivências das quais passei durante os anos desta pesquisa.

Do trajeto aqui percorrido, no primeiro capítulo, intitulado “Sobre a experiência enquanto vivência, risco e performance”, foram feitas reflexões sobre o termo experiência e suas acepções enquanto vivência, risco e performance (Turner, 2015). A “performance”, entendida como o *finale* da experiência, foi destacada em seu amplo território de possibilidades. Ao verificar que desde as vanguardas a arte da performance já despontava nas expressões de poetas e artistas, foram sublinhadas as influências tanto do surrealismo quanto da antropofagia nas proposições de Flávio de Carvalho. Amparada por bibliografias como *O surrealismo e o novo mundo*, organizada por Robert Ponge (1999), e *Antropofagia: palimpsesto selvagem*, de Beatriz Azevedo (2016), também dos manifestos de Oswald de Andrade (1928) e André Breton (2001), foi possível depreender que o artista esteve em consonância com o surrealismo e com a antropofagia e seu propósito estava para além da adesão a um projeto estético, abrangia o campo filosófico.

Dadas tais premissas, no segundo capítulo, tomou foco a *Experiência nº2*. Foram diagnosticadas as características gerais do livro *Experiência nº2*: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi e levou-se em consideração o entendimento da obra como “livro do artista”, tal como foi designado por Osorio (2009). A primeira parte do livro, intitulada “A experiência”, foi investigada de forma pormenorizada, levando-se em consideração tanto seu conteúdo de escrita quanto as ilustrações criadas por Flávio de Carvalho. Das reflexões obtidas, foi possível depreender que a conduta violenta da recepção, que quase linchou o artista, revela a intolerância como um desdobramento da colonialidade.

O terceiro capítulo abordou a iniciativa de Flávio de Carvalho à frente do projeto de criação do *Teatro da Experiência*, e a montagem da peça teatral *O bailado do deus morto*. A partir da apreciação dos arquivos de escrita e imagens produzidos, guardados e publicados no livro *A origem animal de deus e O bailado do deus morto*, foram observados o caráter performativo do relato sobre os acontecimentos e o registro dramatúrgico da peça. Verificou-se que, na contramão das vigências teatrais daquele contexto, apontadas como Divismo Tropical (Brandão, 2001), o *Teatro da Experiência* lançara um projeto promissor para o experimentalismo no teatro brasileiro

em seu tempo. Entretanto, a peça foi proibida e, mesmo com toda a mobilização da classe artística, o *Teatro da Experiência* foi fechado pela polícia. Dessas circunstâncias, a censura ao experimentalismo cênico foi também identificada como uma reverberação da colonialidade.

De *O bailado do deus morto* foram investigados a estrutura do texto e seu conteúdo narrativo. Na curta peça em dois atos, identificou-se a predominância da forma de um ritual originário e a ênfase no experimentalismo cênico por meio das inúmeras rubricas indicativas que priorizam a ação e não somente a palavra. Do conteúdo narrativo foram encontradas relações entre o deus mencionado no enredo e Enkidu, deus da antiguidade mesopotâmica, que troca de sexo e torna-se mulher. A transformação do deus em mulher parece indicar o posicionamento contrário ao patriarcado. Foi possível identificar também certa tendência a um olhar verticalizado para as culturas originárias, tal como em percepções do contexto de que provém o artista. Também o excessivo uso das reticências reforça o caráter experimentalista. Assim como o uso repetitivo de palavras onomatopaicas sem conteúdo semântico e a repetição de sentenças as quais acentuam o caráter ritualístico da obra e aproxima-a das proposições sobre etnopoiesia de Jerome Rothenberg (2006). Pelos registros fotográficos da montagem e rubricas, foram ainda verificados e relacionados os trajes e máscaras feitas em alumínio, os elementos cenográficos, a sonoplastia e iluminação da montagem realizada em 1933 para a inauguração do *Teatro da Experiência*.

No quarto capítulo, direcionei meu olhar para a *Experiência nº3* e, a partir da observação de fotografias e dos textos, que Flávio de Carvalho publicou no *Diário de São Paulo* na série *A moda e o novo homem*, foi possível compreender que a performance do artista questionava os padrões da vestimenta masculina em seu tempo, revelando-nos, mais uma vez, a colonialidade enquanto potente estratégia de dominação do imaginário social que interfere nas escolhas, impondo modos de ser e estar no mundo. A rua, local onde foi realizada a ação, ficou sendo entendida como um espaço potencialmente decolonial, por sua abrangência democrática. Também foi levado em consideração que, em consonância com os ideais vanguardistas, além da tríade das *Experiências*, muitos outros acontecimentos na vida do artista tiveram diálogo com a rua/cidade.

No comparativo das *Experiências* é ainda possível detectar elementos que se relacionam. O cortejo, por exemplo, que é uma característica intrínseca ao ritual, se repete nas três *Experiências*. Em *Experiência nº2*, o artista penetra a procissão, como

uma interferência estranha ao ritual, gerando provocações e questionamentos ao dogma cristão. Já em *O bailado do deus morto*, há um culto ao deus que morreu e a dança que se realiza para esse deus parece ser também uma forma de cortejo, mas em movimento espiralado, ou seja, em movimento sem destino. Já em *Experiência nº3*, o artista vestido em seu *Traje de verão* caminhando à frente de seu público nas ruas do centro da cidade de São Paulo é o sujeito cortejado, aventureiro, excêntrico, admirado por sua coragem, como uma espécie de “deus” da vida moderna.

Também nas três experiências é possível verificar que o traje promove significativas interferências na ação. Se em *Experiência nº2* o conflito foi gerado porque o artista se recusou a tirar o boné (peça que compõe o vestuário), em *Experiência nº3* o traje criado é o motivador da ação. Já em *O bailado do deus morto*, as camisolas brancas refletem efeitos de iluminação e as máscaras de folhas de alumínio reverberam efeitos sonoros. Ambos promovem efeitos que cooperam para a narrativa que se desloca do mito originário para a vida moderna, mas também para intensificar os efeitos de uma experiência sensorial para o público.

O confronto ao dogma cristão e aos costumes também se repete nas experiências. Em *Experiência nº2*, Flávio de Carvalho questiona a atitude violenta de quase linchamento por parte das/os fiéis que se sentiram confrontadas/os perante a atitude do artista. No caso de *O bailado do deus morto*, o culto a um deus originário que troca de sexo também lança provocações ao dogmatismo e ao caráter patriarcal do cristianismo. Já em *Experiência nº3*, o *Traje de verão* criado pelo artista promove reflexões sobre os padrões de vestimenta em nossa sociedade e aspectos morais relacionados à necessidade social de se vestir.

A rua, componente da cidade e essencialmente decolonial, é também elemento que atravessa as três performances. *Experiência nº2* tem como ponto de partida a Praça da Sé e sua ação se desdobra no entorno, onde o artista descreve e ilustra o ambiente urbano com ênfase em seu relato sobre o acontecimento. Se *O bailado do deus morto* aconteceu dentro do teatro, seu desfecho foi na rua, quando em frente ao teatro foi montada uma guarda especial de 15 homens armados proibindo a retomada da temporada da peça – tal como descreveu poeticamente o artista. *Experiência nº3* não só utiliza a rua como cenário, mas dialoga com o espaço urbano. Durante seu desfile, o artista adentrou a um cinema – local que na época exigia traje apropriado para acesso. O letreiro do cinema, na ocasião, exibia *A audácia e minha lei*, título que parece sumarizar toda a proposta experimental de Flávio de Carvalho.

A forma relacional (Bourriaud, 2009) também se repete na trinca das *Experiências*. Como foi observada ao longo deste estudo, as três performances exigiram um posicionamento político do seu público, gerando tanto debates e reflexões quanto também reações. Em *Experiência nº2*, o público mostrou-se intolerante e reagiu com violência contra o artista, tornando-se antagonista da ação. No caso de *O bailado do deus morto*, o texto dramaturgicamente combativo ao dogma cristão gerou indignações – tal como ficou registrado na crítica publicada logo após - *O teatro da experiência é um caso de polícia*, de Francisco de Sá. Por outro lado, a peça também tinha como propósito provocar experiências sensoriais às/aos espectadoras/es por meio de efeitos sonoros e visuais. Já em *Experiência nº3*, a performance foi disparadora de debates sobre os padrões da vestimenta masculina nos trópicos, também ataques ao atingir as masculinidades e os padrões do vestir em um país tropical como Brasil.

Em todos esses aspectos levantados por meio do paralelo das *Experiências* foi possível reconhecer uma postura combativa à colonialidade por parte de Flávio de Carvalho. A colonialidade entendida enquanto imperativo, que opera, sobretudo, pelo imaginário social, e determina o modo de ser e estar no mundo.

Ao criar outras possibilidades para o comportamento, para cena, para o vestir, o artista foi incompreendido, atacado e censurado pela sociedade de seu tempo, porém, se, por um lado, obteve como resposta a intolerância por parte da sociedade, por outro, obteve apoio de parte da classe artística e vem sendo, com o passar do tempo, cada vez mais reconhecido pela crítica de arte.

Ao propor o título deste capítulo como *Experiência do fim não havido...*, além da menção à lápide do artista, acentuo que não trago aqui propriamente um fechamento, pois espero que as *Experiências* continuem reverberando reflexões, seja em minha experiência em sala de aula, seja a quem este texto chegar como leitura, ou ainda em outros estudos que virão.

PREZADO ANTROPÓFAGO IDEAL

Estamos em janeiro de 2024 e eu acabo de devorar suas *Experiências*.

Não amola, estava gostoso...

Na verdade, estou ainda tentando identificar o gosto de cada uma delas. Há uma mistura de sabores. O doce da experimentação, a crocância da crítica, o azedo da provocação, o amargo do primitivismo. Tudo isso se mistura em uma textura diferente de tudo que eu já tivera provado antes. Estou ainda digerindo... Enquanto isso, por aqui, seguimos tentando caminhar na contramão das forças coloniais. Por vezes, a gente dá alguns passos, você se admiraria em saber que hoje temos na instância federal um Ministério dos Povos Indígenas, que é liderado por Sonia Guajajara, uma mulher militante indígena. Também temos Ailton Krenak, escritor e filósofo indígena, como um representante na Academia Brasileira de Letras. Você se admiraria em saber que Abdias do Nascimento terá seu nome inscrito no Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria e Conceição Evaristo foi eleita como imortal na Academia Brasileira de Letras. São acontecimentos recentes e muito significativos, mas sabemos que é pouco frente às desigualdades e opressões que são diariamente constatadas ao nosso entorno. Assim como no seu tempo, na década de 1930, o Brasil atualmente está mais uma vez tomado por um onda nacionalista-conservadora, que defende o lema “Deus, pátria e família”. Diante do que ainda estamos vivendo resta a dúvida mal digerida: como enfrentar as mazelas da colonialidade? Suas *Experiências* tomaram a rua, mexeram com as multidões, exigiram posicionamentos políticos da recepção, deflagaram a intolerância, criticaram o consumismo da vida moderna, o patriarcado, provocaram as masculinidades, enfim, questionaram os modos de vida e as instâncias civilizatórias. Reconheço nelas corajosas tentativas de enfrentamento...

Ao provar dos relatos sobre suas *Experiências*, espero que tenhamos também um pouco desta força, nas tentativas de enfrentamento, para seguir na contramão de tudo aquilo que reprime nossos sonhos, nossos modos de ser, nossas potências, nossas experiências!

Por ora, despeço-me.

Carol Ribeiro

REFERÊNCIAS

ANÔNIMO. *A epopeia de Gilgamesh*. Tradução de Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In *Revista de Antropofagia*. Ano 1, Nº1, maio de 1928. p. 3-4. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064> . Acesso em: 31 de jun. 2024.

ANDRADE, Oswald. *Obras Completas –7*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1971.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 2.ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AVANCINI, Marta. No contrafluxo do estabelecido. *Jornal da Unicamp*. Campinas, 26 de maio a 7 de junho de 2015. p. 5. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/626/no-contrafluxo-do-estabelecido> . Acesso em 30 de jan. de 2024.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

AZEVEDO, Elizabeth R. Flávio de Carvalho: antropófago performático. (org). VIANA, Fausto; Costa Felisberto S. da. 40 anos do PPGAC ECA USP [recurso eletrônico]. São Paulo: ECA-USP, 2021, p.45-69. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br>. Acesso em 10 de jul. de 2023.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAILADO do deus morto, O. *Correio de S. Paulo*. São Paulo, ano II, n. 443, p. 2, 16 de nov. de 1933. Disponível em: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-s-paulo/720216>. Acesso em: 12 de fev. de 2024.

BARTHES, Roland. *O que é a crítica?* In. BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 157-163.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In. BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire: textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 159-212.

BAUDOT, François. *Moda do século*. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac e Naify. 2000. p.144-148.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Col. Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet 3ªed. V.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria P. V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BÍBLIA, português. *Nova Bíblia Pastoral*. Tradução de Pedro Lima Vasconcellos. São Paulo: Paulus, 2014, p. 1288.

BIENAL, 17ª Bienal de São Paulo – Exposição Flávio de Carvalho. São Paulo: Pancron, 1983. 130 p.

BRANDÃO, Tânia. Teatro Brasileiro do século 20: as oscilações vertiginosas. *Revista do Iphan*, nº29, 2001. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&id=5929008967404&pagfis=10622> . Acesso em: 22 de ago. de 2023.

BRASIL [Constituição (1890)] Constituição dos Estados Unidos do Brasil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br> .Acesso em: 05 de abr. de 2021.

BRASIL. Ministério da Cultura. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Brasília: MEC, [s.d].

BOLSANELLO, Maria. A. Darwinismo social, eugenia e racismo. *Educar*. nº12. Curitiba: Editora da UFPR, 1996, p. 153-165. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/er/n12/n12a14.pdf>. Acesso em: 27 de ago. de 2023.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BÜRGUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu, 2017.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. Tradução de Nilo Odália. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABALLERO, Ileana D. *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Col. Teoria Teatral Latino Americana. Tradução de Luís Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: Edufu, 2011.

CAMPOS, Augusto de. Revistas Re-vistas: Os antropófagos. *Revista de Antropofagia*. Disponível em: <http://www.antropofagia.com.br/tag/augusto-de-campos/> Acesso em: 11 de jan. de 2023.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. [recurso eletrônico] Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. A revolução de 1930 e a cultura. V.2,4. *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, 1984. p.27-36. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/> Acesso em: 12 de jan. de 2024.

CARDOSO, Clodoaldo M. *Tolerância e seus limites: um olhar latino-americano sobre a diversidade e desigualdade*. São Paulo: Unesp, 2003.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.

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

CARVALHO, Flávio. *Experiência nº2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

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

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

CARVALHO, Flávio. *A moda e o novo homem: dialética da moda*. COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk (org). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

CARVALHO, Flávio de. Grande aventura nos confins da Amazônia. In: *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 28 ago. 1958, p. 9, 1ª seção.

CASTRO, Eduardo V. Que temos nós com isso. In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: Palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016. p.11-20.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. [versão digital] São Paulo: Cia das Letras: 1992.

CAVALCANTI, Augusto de Guimaraens. *Surrealismo no Brasil: A origem animal de Deus, O Púcaro Búlgaro e A invenção de Orfeu*: Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016.

CAVALCANTI, Augusto Guimaraens. A origem animal de deus: Flávio de Carvalho e a figura do artista enquanto um etnógrafo da mente. *Plural*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP. São Paulo, v.24.1, 2017, p. 270-294.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Noémia de Souza. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.

CÉSAIRE, Aimé. *Return to my native land*. Baltimore: Penguin Books, 1969.

CÉSAIRE, Suzanne. *A grande camuflagem: escritos de dissidência (1941-1945)*. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2021.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CONNELL, Raewyn. Políticas da masculinidade. *Educação e Realidade*. v. 20, n.2, 1995. p.185-206.

COPEAU, Jacques. *Apelos*. Tradução de José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COURTOT, Claude. O passageiro do transatlântico (Benjamin Péret e a América). In. PONGE, Robert (org). *Surrealismo e o novo mundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999.

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

DARRIDA, Paula. *Performance no Brasil: as Experiências de Flávio de Carvalho*. Rio de Janeiro: KDP, 2021.

DUSSEL, Enrique. Deconstrucción del concepto de "tolerancia": de la intolerancia a la solidaridad. In: *XV Congreso Interamericano de Filosofía/ II Congreso Iberoamericano de Filosofía*, Lima – Peru, 2004.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista do Lume*. Unicamp. n.4, dez de 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/> Acesso em: 30 de jun. de 2022.

FABRINI, Verônica. Des-prefácio. In. BRONDANI, Joice A; HADERCHPEK, Robson C; ALMEIDA, Saulo V. *Práticas decoloniais nas artes da cena*. São Paulo: Giostri, 2020, p.17-26.

FACIOLI, Valentim. *Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil*. In. PONGE, Robert (org). *Surrealismo e o novo mundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999.

FANON, Franz. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: UFBA, 2008.

FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. Vol. II. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FARIA, Pablo P; BOTELHO, Roberta de M. *Fundo Flávio de Carvalho*. Campinas: UNICAMP/CEDAE, 2020. [catálogo]

FERÁL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, 8, 197-210. 2008. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370> . Acesso em: 03 de abr. de 2023.

FERNANDES, Nanci. Primeiras tentativas de modernização. In: FARIA, João R. (dir.). *História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. Vol. II. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p.43-56.

FRAZER, James. *O ramo de ouro*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

FREITAS, William G. de. *História d'O bailado do Deus Morto: uma radical modernização do teatro no Brasil*. Dissertação. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

FREITAS, William G. de. *Retrato pictórico moderno: suas formas e significados*. Tese. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

FREYRE, Gilberto. Prefácio. In: CARVALHO, Flávio. *Os ossos do mundo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014. p. 17-19.

GAGNEBIN, Jeanne M. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Col. Obras escolhidas. 3ªed. V.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GALINDO, Maria. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: teoría y propuesta de la despatriarcalización*. La Paz: Mujeres creando, 2013.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. 2ª reimp. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMÉZ, Pedro. P; MIGNOLO, Walter. *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José Caldas, 2012.

GORDON, Lewis R. Prefácio. In FANON, Franz. *Pele Negra, máscaras brancas* Salvador: EDUFBA, 2008.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAUSER, Arnold. O estatuto social do artista na renascença. In. HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972, p.415-430.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JONES, Amélia. “Presença” “In Absentia”: a experiência da performance como documentação. Tradução de Ana Ban. Inhumas, e*Revista Performatus* Ano 1, nº6, 2013. Disponível em: <http://performatus.com.br/traducoes/presenca-in-absentia/> Acesso: 28 de jul de 2023.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Luiz A. de Araújo. Barueri: Principis, 2018.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERTI, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOSOVSKI, Lídia. Flávio de Carvalho, performer. *Cadernos de Teatro*. nº166. Dez de 2001. p.4-13.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*. nº1. Tradução de Elizabeth C. Baez. Rio de Janeiro: PUC- Rio, 1984, p. 128-137.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

LAROCCA, Maria. Et al. *Marketing de Experiência: um estudo dos aspectos conceituais*. *Cadernos EBAPE.BR*. v.18, Edição Especial, Rio de Janeiro, nov.2020. Disponível em: <https://www.scielo.br> . Acesso em: 22 de out de 2022.

LE Chavelier de La Barre Disponível em: <http://www.laicite1905.com/> .Acesso em: 10 de out. 2021.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. 2ªed. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. *Teatro das origens: estudo das performances afro-ameríndias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. *Tábula rasa* [on-line]. 2008, nº9, p.73-102. Disponível em: <http://www.scielo.org.co> . Acesso: 29 de jan. de 2024.

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

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Tradução de Rubens Endeche e Leonardo de Deus. São Paulo, Boitempo, 2010.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas dos corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATA, Larissa Costa da. *Genealogia e primitivismo no modernismo brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*. Tese. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

MATTAR, Denise. Apresentação. In. CARVALHO, Flávio de. *Experiência nº2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p.9-12.

MATEUS, Andrea M. L. *A poética multifacetada de Jerome Rothenberg*. Tese. São Paulo: USP, 2014.

MAXIMIN, Daniel. Suzanne Césaire, fonte solar. In CÉSAIRE, Suzanne. *A grande camuflagem: escritos de dissidência (1941-1945)*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2021, p.11-26.

MAYOR, M. S. O teatro do século XVIII no Brasil: das festas públicas às casas de ópera. *Revista Aspas, [S. l.]*, v. 5, n. 2, p. 103-110, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102335> .Acesso em: 29 out. 2023.

MENDONÇA, Heloísa. Queermuseu: o dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. *El país*, 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html Acesso em: 29 de dez. de 2023.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. *Arte e descolonização*. São Paulo: MASP/Afterall, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br> . Acesso em: 20 de jul. de 2020.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Caderno de Letras UFF* nº34, 2008, online. Disponível: <http://professor.ufop.br> Acesso em 23 de out. de 2023.

MIGNOLO, W. Primera parte: lo nuevo y lo decolonial. In: GOMÉZ, P. P; MIGNOLO, Walter. *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José Caldas, 2012. p.23-47.

MINARELLI, E; FERNANDES, F. *As razões da voz: entrevistas com protagonistas da poesia sonora no século XX*. Londrina: UDUEL, 2014.

MOLINA, Enrique. Surrealismo e novo mundo. In. PONGE, Robert (org). *Surrealismo e o novo mundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999.

MORAES, Antônio Carlos R. *Flávio de Carvalho: o performático precoce*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos avançados*, nº18 (50), 2004, p. 209-224. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982> .Acesso em: 19 de jun. de 2024.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NÓBREGA, Manuel. *Diálogo sobre a conversão do gentio*. São Paulo: Metalibre, 2006.

NUNES, S. S. *Racismo contra negros: um estudo sobre o preconceito sutil*. Tese. São Paulo: USP, 2010.

NÚNEZ, Geni. *Descolonizando afetos: experimentações sobre outras formas de amar*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

OITICICA, Hélio. Posição e Programa. *Série Programa ambiental*. Rio de Janeiro, 1966. Disponível em: <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia>. Acesso em 30 de jul. de 2024.

OSORIO, Luiz Camilo. *Flávio de Carvalho*. (Coleção espaços da arte brasileira). São Paulo: Cosac e Naify, 2009.

PAVINI, Renan. *As máscaras de Artaud*. Curitiba: PUCPRESS, 2021. p.23-57.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Performance e do Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 372.

PAZ, Octávio. A revelação poética. In. PAZ, Octávio. *O arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

POE, Edgar A. Contos extraordinários. Tradução de Marcelo Barbão. Barueri: Ciranda Cultural, 2019, p.7-18.

PONGE, Robert. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. *Alea*. V.6, Nº1, Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. p.53-65.

PONGE, Robert. *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999.

PRADO, Décio de A. As raízes do teatro brasileiro. In. FARIA, João R. *História do teatro brasileiro: das raízes ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva SESCSP, 2012, p. 21- 66.

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

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade de poder e classificação social*. In. SANTOS, Boaventura de S. *Epistemologias do sul*. (org). Coimbra: Edições Almedina, 2009.

QUINTEIRO, P; FIGUEIRA, P; ELIZALDE, P C. Uma breve história dos estudos decoloniais. *Arte e descolonização*. v.3. São Paulo: MASP/Afterall, 2019 Disponível em: <https://masp.org.br> .Acesso em: 14 de outubro de 2019.

RIBEIRO, Darcy. *Prefácio*. In. FRAZER, James. O ramo de ouro – versão ilustrada. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982 [versão digital].

RHODES, Colin. *Le Primitivisme et l'art moderne*. Paris: Thames & Hudson, 1997.

ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia do milênio*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

RUBIN, Miri. *Corpus Christi: the Eucharist in late medieval culture*. New York: University of Cambridge, 1991.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

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

SANGIRARGI, Junior. Indumentária do futuro. In CARVALHO, Flávio. *A moda e o novo homem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 7-9.

SANTOS, Antônio Bispo. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu editora, 2023.

SANTOS, Beatriz. A festa do corpo de Deus no império português. *Revista de História*.V.10 n°2. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20622> Acesso em: 22 de mar. de 2021.

SCHLENKER, Alex. Alex Schlenker: descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida. [Entrevista concedida a] Maicon Rodrigo Rugeri, Marcela Lindarte, María Camila Ortiz, Oswaldo Freitez Carrillo. Trad: Livia Santos de Souza. *Epistemologias do Sul*. V.3, nº 1. p.22-35, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2433/2121> Acesso em: 31 de jul.2023.

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

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In. *Performance Studies: an introduction*. 2ed. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006, p.28-51. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf. Acesso em: 12 de jan. de 2022.

SCHWARTZ, Jorge. Surrealismo no Brazil? Décadas de 1920 e 1930. GUINSBURG, J; LEINER, Sheila. (org). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SESC Pompeia. *Flávio de Carvalho experimental*. São Paulo: SESC/ Diversos 22, 2022. (catálogo de exposição).

SILVA, Soraia M. O surrealismo e a dança. In. GUINSBURG, J. LEINER, Sheila. *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Vanessa T. *Vida, criação e linguagem enquanto acontecimento em O amor louco, de André Breton*. Tese. Londrina, Universidade Estadual de Londrina, 2021.

SIMÕES, Mariana. “Eu recebi mais de cem ameaças de morte” diz curador da exposição Queermuseu. *El país*. 2018 Disponível em: <https://brasil.elpais.com>. Acesso em: 13 de out de 2019

SINGER, Milton. *When a great tradiction modernizes: an anthropological approach to Indian civilization*. Nova Iorque: Praeger Publishers, 1972.

SOUZA, José G. *O teatro no Brasil*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1960.

STIGGER, Veronica. Flávio de Carvalho na selva amazônica. In. Bonan, Amanda; Rezende, Renato. (org) Flávio de Carvalho expedicionário. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017, p. 93-107.

STERNHEIM, Alfredo. *Flávio de Carvalho*. Curta-metragem, preto e branco, 35 mm, som. Coleção do artista, 1968.

STRUCK, Vitor. Justiça tranca ação penal contra artista. *Folha de Londrina*, Londrina, 26 de junho de 2020, Folha 2. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br> Acesso em: 12 de julho de 2021.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. France: Gallimard, 1994.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Tradução de Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TEATRO Situado. *Revista de Artes Escénicas con ojos Latinoamericanos. Experiencias pedagógicas en la enseñanza teatral. (primera parte) Año 2. N°2.* Argentina: Ediciones Hasta Trilce/Instituto Augusto Boal, 2021. Disponível em: <http://augustoboal.com.br> Acesso em: 03 de jun. de 2021.

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

TRINDADE, Hélió. *Integralismo: o fascismo brasileiro na década de 1930.* 2ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1979.

TROYA, Ilion. Fragmentos da vida do *Living Theatre*. Ouro Preto, 25º Festival de Inverno, 1993, p. 3-20. In: *Revista Ecopolíticas.* V.12, 2015, p. 131-162. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/24726> .Acesso em: 24 de maio de 2022.

TURNER, Victor. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar.* Tradução de Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

TURNER, Victor W; BRUNER, Edward M. *The antropology of experience.* Urbana and Chicago: University of Illionis Press, 1986

VALLE, Arthur. “Exu, c’est pour vous”: Benjamin Péret visita locais de culto afro-brasileiros em 1930. *MODOS: Revista de História da Arte,* Campinas, SP, v. 6, n.1, p.340-376, jan. 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/> Acesso em: 12 de jan. de 2024.

VARGAS, Maria T. *Cacilda Becker: uma mulher de muita importância.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

VASQUES, Marco; CUNHA, Rubens. Reformar, demolir: as ideias teatrais de Flávio de Carvalho. *O Percevejo online.* V.7, n°2, Rio de Janeiro: PPGAC – UNIRIO, 2015, p. 69-87.

VENEZIANO, Neyde. O teatro de Revista. In FARIA, João R. *História do Teatro Brasileiro.* V. 1. São Paulo: SESCSP/ Perspectiva, 2012.

XETÁ. Direção: Fernando Severo. Curitiba: Beija Flor filmes, 2010.

WERNECK, Maria H. A dramaturgia. In. FARIA, João R. (dir.) *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional primeira metade do século XX.* São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 417- 435.

WILTEMBURG, Luis F. Artista nu é ameaçado de prisão. *Folha de Londrina.* 15 de outubro de 2017. Folha 2. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br> Acesso em: 12 de julho de 2021.

ANEXO

Termo de compromisso por cessão de reprodução – CEDAE

TERMO DE COMPROMISSO POR CESSÃO DE REPRODUÇÃO

Eu, Ana Carolina Ribeiro,
Morre do documento
7262.547-1, situado (a) à Av. José Gabriel de Oliveira
Documento de identificação Endereço
885 apto 1505 - 1, AURORA
Cidade Estado CEP Telefone
LONDRINA, PARANÁ, 86047-360, 4333477040, declaro:

- Estar ciente de que Centro de Documentação Cultural "Alexandre Eulálio", órgão do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, não autoriza o uso da reprodução de obras protegidas pela Lei do Direito Autoral para nenhum outro fim que não o de pesquisa, cabendo ao usuário a obtenção de autorização para quaisquer outros fins (comerciais, de divulgação etc).
- Estar de acordo em reconhecer o crédito do Centro de Documentação Cultural "Alexandre Eulálio", CEDAE (IELUNICAMP) e fazer referências ao fundo documental consultado nos trabalhos elaborados com base nos materiais cedidos.
- Utilizar o(s) documento(s) abaixo relacionado(s) para uma única e exclusiva reprodução no trabalho:

TESE

Artigo Documentação Cultural

- Comprometo-me a utilizar a(s) reprodução(ões) do(s) documento(s) abaixo relacionado(s), exclusivamente para a finalidade acima declarada e não a(s) utilizar em outros trabalhos, edições, tiragens e publicações que não os especificados no presente Termo.
- Estar ciente de que quaisquer outras formas de utilização de(s) reprodução(ões) a mim cedidas e não previstas neste Termo, necessitam de nova autorização.
- Comprometo-me a não ceder a(s) reprodução(ões) do(s) documento(s) abaixo relacionados a terceiros.
- Comprometo-me a reconhecer o Centro de Documentação Cultural "Alexandre Eulálio" pela(s) reprodução(ões) do(s) documento(s), quando for o caso, de acordo com os valores pré-determinados.
- Fornecer ao Centro de Documentação Cultural "Alexandre Eulálio" cópia dos trabalhos realizados que se valeram dos ditos documentos.
- Declaro estar ciente de que a utilização interna dos documentos incorre na Lei do Direitos Autorais, ficando, portanto, sujeito às penalidades por ela previstas.

