

Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa (orgs.)

40 ANOS DO PPGAC ECA USP

Edição comemorativa

ISBN 978-65-88640-51-7
DOI: 10.11606/9786588640517

São Paulo
ECA -USP
2021

Organização: Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges
Revisão de texto: Márcia Moura
Capa: Maria Eduarda Borges

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Q1 40 anos do PPGAC ECA USP [recurso eletrônico] : edição comemorativa /
organização Fausto Viana, Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo : ECA-USP,
2021.
PDF (429 p.) : il. color.

ISBN 978-65-88640-51-7
DOI 10.11606/9786588640517

1. Teatro – Estudo e ensino. 2. Teatro – Pesquisa. 3. Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas (ECA/USP). I. Viana, Fausto. II. Costa, Felisberto Sabino da.

CDD 23. ed. – 792.07

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no livro *40 anos de PPGAC ECA USP, edição comemorativa*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com os organizadores que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária CEP-05508-020



**FLÁVIO DE CARVALHO:
ANTROPÓFAGO PERFORMÁTICO**

Elizabeth R. Azevedo

Tem sido comum dizer que na história da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em fevereiro de 1922, o teatro esteve ausente. E, conseqüência inevitável, o teatro teria estado fora do Modernismo, tanto na sua fase inicial, dos anos 20, quanto na década seguinte. A marca da modernidade só teria sido registrada nos palcos brasileiros com a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski, no fim de 1943¹. Em geral, pouco se fala das tentativas de transformação do texto e da cena de figuras como Álvaro Moreyra ou Renato Viana. Ganha destaque apenas a trilogia de Oswald de Andrade, com as peças: *O homem e o cavalo*, *A morta* e *O rei da vela*, escritas entre 1934 e 1937, mas encenadas apenas décadas depois.

Este trabalho enfoca a produção teatral de um dos artistas mais polêmicos, e talvez o mais radical, membro do grupo modernista antropofágico, que atuou, sobretudo, na década de 1930 e que tem sido considerado um precursor da performance no Brasil. Na verdade, no Brasil, Flávio de Carvalho foi uma ponte entre as experiências performáticas das vanguardas do século XX (sobretudo futurista/surrealista e da Bauhaus) e a retomada desse gênero artístico na década de 50, a partir dos Estados Unidos, pela atuação do grupo Black Mountain. Tomando em consideração esse aspecto de sua obra e deixando de lado sua produção arquitetônica, pictórica e escultórica, consideraremos aqui: a *Experiência nº2*, realizada em 1931, a encenação do *Bailado do Deus morto*, de 1933 e a *Experiência nº3 – New Look*, de 1956.

De início, deve-se registrar a ausência de Flávio na Semana Modernista. Sua volta ao Brasil, depois de anos passados na Europa, só se deu em 1923. Até então, este inquieto experimentador tinha percorrido um caminho relativamente tranquilo de sua biografia, característica dos filhos da elite brasileira. Natural de Amparo da Barra Mansa, estado do Rio de Janeiro, nasceu em 10 de agosto de 1899 e transferiu-se com a família para São Paulo no ano seguinte. Aos doze anos, foi matriculado no internato do Lycée Janson de Sailly, em Paris, onde colecionava prêmios de desenho em concursos realizados entre

¹ Nos estudos mais conhecidos de história do teatro brasileiro há poucas referências a autores e encenadores que tentaram experiências modernizadoras antes desse período. Os mais referidos são Oswald (só dramaturgia), Álvaro Moreira e Renato Vianna (este bem menos).

os alunos. Permaneceu na França até 1914, quando durante uma viagem à Inglaterra ficou retido em função da eclosão da Primeira Grande Guerra. Inscreveu-se, então, no Clapham College, em Londres, e depois no Stonuhurst College, instituição dirigida por jesuítas onde estudou filosofia, sem, no entanto, abandonar os desenhos, executando aquelas que são consideradas suas primeiras obras (figuras de soldados que embarcavam para o *front*). É bem conhecida a tradição que liga os jesuítas ao teatro e foi aí que Flávio parece ter tido sua primeira experiência com o palco.

Em 1918, entrou para a Faculdade de Engenharia da Universidade de Durham e, ao mesmo tempo, na King Edward School of Fine Arts, muito embora nunca tenha chegado a se formar nesse curso. Nos anos em que se dedicou ao aprendizado da engenharia (e arquitetura, lembrando que nessa época as duas áreas estavam unidas, formando engenheiros-arquitetos), interessou-se sobremaneira pela arquitetura moderna desenvolvida pela Bauhaus. Bauhaus esta que também ficou conhecida por suas experimentações no campo teatral. Sabe-se também que por essa época Flávio tornou-se admirador de Freud, Malinowski e Nietzsche e mergulhou na leitura de lendas primitivas como *Gilgamesch* (indu), *A mulher Wagadu* e *A comida de 2 mulheres* (da tradição africana). Todos esses elementos estarão presentes mais tarde condensados em seus trabalhos e, especialmente, no seu *Bailado*.

Foi com essa bagagem, tendo vivido na Europa no período de grande agitação das vanguardas artísticas, que desembarcou no Brasil em 1923 o arquiteto Flávio Rezende de Carvalho. Por seu espírito inquieto e curiosidade sempre à flor da pele, acabou aproximando-se de outros artistas de mesma índole. Frequentando os salões de D. Olívia Guedes Penteado, conheceu o grupo modernista. Passando a colaborar como ilustrador no *Diário da Noite*, tornou-se amigo de Di Cavalcanti. São desse período as críticas e os desenhos sobre os bailados de Loie Fuller, Josephine Baker, Miss Hughs e Chinita Ullman, nos quais procurava com uma linha sinuosa e fluída captar os movimentos hipnotizadores dessas dançarinas. O balé, a dança, receberá ao longo do tempo

contribuições importantes de Flávio². A dança, a expressividade e a importância do corpo estarão sempre presentes na obra do artista. Não à toa sua peça para o teatro, escrita poucos anos mais tarde, se chamará *Bailado* e será uma combinação entre dança e teatro.

Nesses primeiros tempos de sua vida em São Paulo, Flávio trabalhou como engenheiro calculista e chamou a atenção do público por suas propostas arquitetônicas inovadoras, e para o gosto de local, atrevidas e desconcertantes. Participou de uma série de concursos, mais com o intuito de colocar em discussão as novas idéias sobre arquitetura do que realmente esperando vencer os certames, sendo sempre rejeitado, e até mesmo, hostilizado³. Em 1927, para compensar a “decepção” de ter tido seu projeto desclassificado, recebeu das mãos do idealizador do grupo do *Teatro de Brinquedo*, Álvaro Moreyra, o 1º (e único) Prêmio Álvaro Moreyra. Além disso, teria tomado parte no espetáculo, *Adão, Eva e outros membros da família*, apresentado naqueles dias em São Paulo pelo grupo carioca.

Com o tempo, Flávio firmou-se como um dos principais arquitetos modernista brasileiros, ao lado de Gregory Warchavichk. Conseguiu realizar obras importantes como o conjunto de casas da Vila América (nos Jardins, em São Paulo), mas sempre causando polêmica e despertando a ira até mesmo dos feirantes locais, que chegaram a jogar ovos e frutas nas residências em construção. Isso sem falar da

² Para a cena, Flávio realizou, além do *Bailado*:

O Homem desmontável (peça) – 1934

Decoração para o CAM no circo de Piolim - 1934

Decoração do baile oficial de carnaval de SP – 1936

Cenários luminosos para o Grupo Experimental de Balé, de Nonê de Andrade, no TMSP – 1950

Decoração para carnaval no Teatro Municipal de São Paulo– 1952

Decoração para o balé de Yanka Rudska, no Museu de Arte de SP. – 1952

Decoração de carnaval do IAB - 1953

Figurinos e cenários para o balé *A Cangaceira* noIV Centenário – 1954

Projetos para a Universidade de Música e Artes Cênicas (Teatro Estádio) – 1955

Cenário, vestuário e maquiagem para balé de Yanka, Lia de Carvalho de Anita Landerset – Cultura Artística – 1956

Cenários para a peça *Calígula*, com o grupo Strapontin, direção de Jean-Luc Descaves, no Teatro das Bandeiras - 1959

Cenário e figurinos para o balé *Tempo*, do grupo Mobile, teatro Ruth Escobar - 1965

Projeto arquitetônico para Teatro Municipal de Campinas - 1967

Projeto pequeno teatro de bolso para a capela da fazenda Empyreo, de Yolanda Penteado, em Leme – 1971.

³Seu projeto “Eficácia” para a construção do Palácio do Governo de São Paulo, em 1927, é considerado a primeira manifestação (projetada) da arquitetura modernista no Brasil.

rebelião entre os pedreiros que teve de ser controlada com muita paciência e explicações sobre a segurança da estrutura dos imóveis.

Tudo o que Flávio fazia gerava polêmica. E era isso que ele queria. Queria tirar São Paulo e os paulistanos da pasmaceira, do século XIX, das idéias engessadas. Ele foi o grande agitador cultural (para usar um termo contemporâneo) dos anos 30 na cidade.

Se ausente da Semana de 22, Flávio acompanhou de perto criação do Movimento Antropofágico, em 1928, ao lado de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Pagu (Patrícia Galvão) e Raul Bopp, e continuou sendo um antropófago, mesmo quando a antropofagia tinha desaparecido. Oswald chamou-o de *antropófago ideal*. Dizia dele: *Flávio de Carvalho é uma das grandes forças do Movimento Antropofágico brasileiro. Coloco-o ao lado de Pagu, como temperamento e como criador, pois é, de todos nós, quem mais tem trabalho*⁴. Temperamento antropofágico, deveras. Sua vida foi uma contínua manifestação performática antropofágica. Apesar do “civilizado” chá que não faltava em seus encontros sociais, fossem no *Mappin Stores*, fossem na casa do sítio em Capuava, as atitudes de Flávio eram sempre desconcertantes.

Para a *Revista Antropofágica* preparou um texto, até hoje inédito (!): *Brasil/Freud*, no qual registrava pela primeira vez uma de suas maiores preocupações: a incursão pelo inconsciente, do indivíduo e/ou da massa, a partir da teoria freudiana, sobretudo a partir do texto *Totem e Tabu*.

Ao lado da psicanálise, interessou-se especialmente pela estética surrealista, muito embora tenha também se aproximado do expressionismo, do futurismo e de outras vanguardas. Dizia:

O Impressionismo, o Cubismo, o Expressionismo, o Surrealismo e o Dadaísmo possuem outras dimensões além das visuais, e todas elas são dimensões psicológicas e que representam uma grande movimentação do continuum análise-síntese-antítese. (...) Caminhamos para um novo poema plástico, no qual está misturada, como fator preponderante, a grande insurreição das massas, que

⁴ A cidade do homem nu – algumas palavras de Oswald de Andrade. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1930. Apud TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: comedor de emoções. Campinas: Ed, Unicamp / São Paulo: Brasiliense, 1994.

procuram uma nova moral, capaz de satisfazer as exigências do século⁵.

Quando de sua viagem à Europa (1934), Flávio procurou entrar em contato com os surrealistas, entrevistando vários deles como Picabia, Breton, Tzara, Dali, além de Picasso. Nos anos 40, afastou-se temporariamente do cenário artístico para cuidar de problemas pessoais envolvendo seus negócios comerciais e industriais⁶. Na década seguinte, retomou com maior regularidade as atividades criativas, sobretudo como pintor, criando ainda certa polêmica com suas atitudes, mas já vivendo num mundo que não se escandalizava tanto com posturas heterodoxas e até se divertia com elas. Estávamos para ingressar no tempo da contracultura, na qual Flávio encontraria seus herdeiros⁷.

Mas é à sua formação cartesiana como engenheiro e homem de ciência que devemos a junção tão interessante entre experiências e experimentações⁸. Flávio não se contentava em apenas realizar suas obras. Interessava-o, sobretudo, a reflexão sobre elas, a compreensão do efeito que causavam no público e o porquê. Ao longo de sua vida pronunciou uma série de palestras e redigiu estudos que procuravam desvendar os aspectos primitivos do ser, o confronto do homem natural com o homem civilizado e as conseqüentes sequelas psicológicas que o marcavam. Em sua argumentação tem lugar importante o efeito devastador da cultura cristã. Insurgiu-se contra ela, ou melhor, tentou revelá-la, compreendê-la e explicá-la, para assim poder superá-la. É desse desejo que nascem suas “experiências”, verdadeiras performances, que realmente fazem dele o precursor dessa forma de arte no Brasil. Infelizmente,

⁵ Diário da Noite, São Paulo, 23/02/1934.

⁶ Flávio envolveu-se em inúmeros, e sempre mal sucedidos, negócios. Foi proprietário de uma fábrica de persianas de alumínio, cuja patente registrou, criou animais, abriu fábricas de laticínio, de tijolos, de cerâmica etc. Muito ao contrário de seu pai, que lhe deixou considerável fortuna, sempre perdeu dinheiro nesses empreendimentos.

⁷ Em 1966, por exemplo, recebeu em Capuava o grupo de teatro Living Theatre.

⁸ Segundo Jorge de Sena, experiência e experimentações são coisas que partem de princípios distintos: experiência é o conhecimento empírico, adquirido individualmente, enquanto experimentação é o processo metódico para observação de resultados. Contudo, em Flávio as duas se encontravam. Ver em LEITE, R. M. *Flávio de Carvalho: entre a experiência e a experimentação*. São Paulo: Tese (Doutorado) apresentada na Escola de Comunicações e Artes da USP, 1994.

muitos de seus trabalhos permanecem até hoje inéditos, inclusive uma segunda peça teatral, chamada *O homem desmontável*⁹.

Apesar de extremamente fugazes (dois dias de apresentações do *Teatro da Experiência*) ou erráticas – *Experiência nº2* em 1931 e *Experiência nº 3* em 1956, as iniciativas de Flávio de Carvalho foram certamente das mais radicais dentre as atividades teatrais e artísticas dos modernistas. Por isso, foi considerado um precursor, um performer que ligou sua atuação às práticas das *seratas* futuristas e do teatro surrealista. Como seus congêneres europeus, suas experiências acabavam sempre em escândalo, tumulto e com a presença da polícia. Mesmo uma simples conferência num congresso de arquitetura, onde se apresentou como *delegado antropófago*¹⁰ e defendeu teses provocativas (fim das escolas de arquitetura, derrubada do Cristo Redentor, criação da Cidade do Homem Nu), criou uma intensa comoção e a convocação das forças da ordem.

Sua primeira performance a ter destaque público foi a chamada *Experiência nº2*. Parece começar aí a provocação. Nº2? Por quê? Qual teria sido então a nº1? Flávio nunca explicou isso. Às vezes, dizia que a primeira tinha sido a farsa de um afogamento para ver a reação dos circundantes. Noutras ocasiões, afirmava que tinha sido algo meramente pessoal e sem importância. Explicava também, provocador, que nunca havia existido uma *Experiência nº1*, que tinha começado logo pela segunda. Amigos, conhecidos e, mais tarde estudiosos de sua obra, empenharam-se em resolver o mistério como se se tratasse da busca do Santo Graal. Dentre versões mais conhecidas está a de que a primeira experiência não teria sido dado com o próprio Flávio, mas com seus amigos Oswald de Andrade e Patrícia Galvão que, tendo publicado críticas sobre a vestuta Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, quase foram linchados pelos alunos e tiveram seu jornal empastelado. Há também uma hipótese mais erudita que afirma que a primeira

⁹ Peça inédita. Segundo Rui Moreira Leite, op. cit., p.64-5: era um esboço cujo desenvolvimento traça em poucas linhas e não chega a concluir. (...) Um homem que é demasiado forte e possante intelectualmente e fisicamente para uso de uma só mulher. Uma mulher inteligente descobre que ele foi feito para o uso de muitas mulheres. Que seu intelecto e sua tendência altruística o permitem de inventar um meio de se tornar desmontável. Cada mulher recebe um pedaço de seu corpo imenso para praticar a magia do amor, esta magia do amor é o culto do homem superior. A mulher voluptuosa, a salvadora do mundo, descobriu o homem superior. (...).

¹⁰ Congresso Pan-americano de Arquitetura, Belo Horizonte, 1930.

experiência, se dera no século XVIII, quando o nobre francês Jean de la Barre foi condenado, torturado, decapitado e queimado por ter mutilado um crucifixo¹¹. Felizmente, isso não chegou a acontecer com o brasileiro. Flávio sobreviveu para escrever e analisar os acontecimentos da sua *Experiência nº2*.

Segundo relatou, uma procissão de Corpus Christi estava para sair da igreja da Sé, em São Paulo, quando ele, que tinha seu escritório ali perto, vendo o movimento da multidão colorida, decidiu *fazer uma experiência e desvendar a alma dos crentes; por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar fisicamente o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente*¹². Voltou ao escritório e pegou um boné verde de veludo, modelo comum no norte da Inglaterra, que comprara em seus anos de estudo na Europa. Quando a procissão teve início, Flávio, um homem de quase dois metros de altura, que facilmente se destacava na multidão, calmamente permaneceu com o boné na cabeça e, acintosamente, passou a se insinuar para as moças mais jovens e bonitas da procissão. O cortejo caminhou lentamente. Sua presença foi se tornando cada vez mais notada. Olhares hostis, murmúrios indignados, encontrões foram se sucedendo. A tensão foi crescendo até alguém não suportar mais e gritar: *Tira o chapéu!* Flávio manteve-se irredutível; a multidão foi se tornando mais ameaçadora e começou a encurralá-lo. Mais confusão. Ele tentou pela primeira vez argumentar, não adiantou. Alguém finalmente gritou: *Lincha! Mata!* E aí começou a correria. Carros subiram pelas calçadas abalroando os postes e outros carros. Pessoas foram pisoteadas e lojas depredadas. Num golpe de sorte, o artista entrou em um restaurante onde encontrou uma escada que o levou a um sótão que o protegeu até a chegada da polícia. Encaminhado à delegacia, apresentando apenas arranhões, explicou impassível ao delegado que estivera pondo em prática uma experiência científica sobre a psicologia das multidões, baseada nos conceitos de Freud, Le Bon e Wilfred Trotter. Mesmo incrédulo, o delegado o dispensou.

¹¹ Versão divulgada por Wilson Martins em *A história da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, vol. VII, p. 501.

¹² CARVALHO, F. *Experiência nº 2*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

No dia seguinte, a experiência do arquiteto Flávio de Carvalho estava em todos os jornais da cidade. Por conta dessa iniciativa, Flávio acabou até virando personagem na peça de Oswald de Andrade - *O homem e o cavalo*. No quadro 8, considerado por Sábato Magaldi como *o mais importante e audacioso*¹³ da peça, na cena III: no momento em que Cristo é trazido para ser julgado novamente diante de um tribunal, ouvem-se vozes na multidão que gritam: *Viva! Péu! Péu! Tira o chapéu! Tira, Flávio! Lincha! Mata!*

Segue-se a voz de “um engenheiro”:

Evidentemente, coagido pela força bruta, vencido pelo número, vejo-me forçado a continuar o meu caminho sem chapéu. Mas esse puto me paga!

Som de castanholas. Tumulto.

Vozes: Viva la gracia! Otro toro! Mi cago en Dios! Viva o senhor do sábado! Tira o chapéu, Flávio! Péu! Péu! Fora! Não tira! Deus da burguesia! Fora! Põe o chapéu! Desacata esse veado! Fora! Fora! Fim da cena¹⁴.

Tão interessante quanto a iniciativa de se envolver perigosamente num evento radical como esse - afinal, Flávio atingiu um dos lastros culturais mais arraigados do povo brasileiro que é sua religiosidade (em 1956, iria pôr em questão a masculinidade latina com seu *New Look*) – foi o fato de Flávio, pouco tempo depois, ter registrado suas impressões em um livro que levou o título de *Experiência nº2*. Na primeira parte da obra, logo a princípio, o relato remete às suas memórias sobre os participantes da procissão, da decisão que tomou de provocar os devotos, de como foi buscar seu boné, de como se portavam as mulheres, os velhos e os moços em relação à figura do Cristo e aos símbolos religiosos. Mas aos poucos, o texto narrativo vai esmaecendo e dando lugar ao registro dos sentimentos de Flávio, sua apreensão, o medo, a tensão. Os objetos tornam-se menos nítidos e menos numerosos. Ele se fixa em poucos pontos que adquirem uma dimensão inédita, como no caso da escada que o salvou. Na segunda parte da publicação, Flávio especula teoricamente sobre os acontecimentos. Diz que:

¹³ MAGALDI, S. *Teatro da ruptura*: Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2004, p.124.

¹⁴ ANDRADE, O. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Globo/Sec. Est. da Cultura, 1990, ps.95-96.

Uma procissão de Corpus Christi em movimento é portanto uma massa de crentes, que aspiram a se nivelar ao Cristo ou bem que inconscientemente já se nivelaram a ele. Uma perturbação nessa massa significa perturbar os laços existentes entre ela e o Cristo, significa desviar a atenção do Cristo, isto é, desviar a atenção de si mesmo, retardando assim a exultação narcisista de se ver igual ao Cristo¹⁵.

Acompanhando o relato, Flávio ilustrou o volume com desenhos de claro viés expressionista, nos quais procurou traduzir em linguagem plástica as sensações causadas a si próprio pelos acontecimentos. Apresentou também alguns diagramas onde tentou relacionar as forças psíquicas envolvidas no processo. E isso é interessante para demonstrar a dicotomia do pensamento flaviano. Por um lado, o puro sentimento, emoções, percepções não racionais expressas nos desenhos; por outro o pensamento cartesiano de medir forças e correlacioná-las, procurando decifrar o mecanismo das atitudes da massa. Essa dualidade estará sempre presente nas propostas artísticas do artista.

Dois anos depois, em 1933, Flávio conseguiu levar à cena um texto, curto, de sua autoria chamado *Bailado do Deus morto*. Nele, novamente registrou sua provocação diante dos dogmas religiosos. Novamente, o escândalo como se verá adiante.

Retirado temporariamente do centro dos holofotes da mídia dos anos 40, Flávio reapareceu com grande prestígio a partir de 1950. Recebia personalidades e artistas estrangeiros em sua propriedade em Valinhos. Sua obra plástica estava em alta, ele trabalhava intensamente em temas sobre estética e psicologia. Desde 1944, vinha elaborando um enorme estudo sobre a moda no mundo e nos trópicos que desembocaria numa série de artigos publicados no jornal *Diário de São Paulo* a partir de 1956. Para pôr em prática sua teoria, que defendia o uso de trajes mais higiênicos e adequados ao calor tropical do que aqueles herdados de uma tradição colonizadora, decidiu divulgar pessoalmente sua criação – o *New Look*. Cercada de muita publicidade, apoiada pelo próprio Assis Chateaubriand, dono do jornal, e de outras personalidades e intelectuais que diziam se dispor a também usar o traje desenhado por Flávio, ficou agendada para 18 de outubro uma caminhada através

¹⁵ CARVALHO, F. *Experiência nº2*. Op. cit., p. 54.

do centro da cidade de São Paulo, na qual todos, devidamente paramentados, se apresentariam ao público. Com os desenhos prontos, Flávio convocou a costureira Maria Ferrara, italiana que trabalhara com ele na confecção dos trajes do Balé do IV Centenário, para executar com cuidado todos os complicados detalhes que a roupa apresentava. Para começar, propunha que ao invés de calças os homens portassem bermudas ou, melhor ainda, uma saia – para melhorar ventilação e desimpedir os movimentos. A blusa que compunha o traje deveria ficar afastada do corpo por meio de armações de barbatanas para facilitar a passagem do ar e evitar o suor do usuário. O conjunto era completado por modernas meias-calças tipo *arrastão*.

A princípio o evento teria até algo de mais especificamente cênico. Flávio pretendia que o cortejo dos participantes fosse aberto por dois mendigos, trajando seus molambos. Eles iriam recitando monólogos absolutamente sem sentido, previamente coletados de um hospício.

Tudo pronto, Flávio, porém, viu-se abandonado por quantos juraram participar da performance. Sem se abalar, o artista antropófago, trocou-se e partiu em direção à rua. Saindo do prédio de seu escritório, caminhou majestosamente entre uma multidão de fotógrafos e passantes curiosos. Parou para tomar café, comprou um ingresso de cinema; enfim, divertiu-se com o espanto do povo.

Flávio punha em prática mais uma vez nessa performance a tese do experimentalismo defendida desde 1931:

O contato com o público é útil ao artista pioneiro, porque a indignação que se produz no público cuja opinião média é sempre retrógrada, é a força que propulsiona este artista sempre para a frente, é o combustível mental e anímico que faz com que este continue. Afinal de contas, é muito natural que todos aqueles que não compreendem uma coisa se revoltem contra a mesma – mas a revolta é apaziguada e substituída pelo amor, logo que se inicie o processo de compreensão¹⁶.

Felizmente, dessa vez houve maior compreensão e até mesmo cumplicidade. Flávio não teve de correr e esconder-se. Os tempos estavam mudando.

¹⁶ CARVALHO, F. Manifesto do III Salão de Maio. In: *RASM* – Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939.

Assim entre os anos 30 e a década de 50, Flávio manteve a mesma postura desafiadora, inventiva, perturbadora. Suas incursões pela performance eram parte importante de suas pesquisas como artista completo, moderno e dinâmico.

Entre a *Experiência Nº2* e a apresentação do *New Look*, Flávio levou a cabo uma investigação mais especificamente teatral com a montagem do desconcertante *Bailado do Deus morto*. Contudo, antes de tratar do *Teatro da Experiência* é preciso esboçar, ainda que rapidamente, o ambiente teatral de São Paulo, e do Brasil em geral, na época em que ele atuou para se ter uma idéia do contraste causado com sua encenação.

O panorama artístico da cidade de São Paulo vinha sendo abalado há algum tempo em sua tranqüilidade pelos artistas modernistas. A semana de 22, chamada na época de “semana futurista”, tinha rachado a solidez das certezas estéticas nos diversos ramos da arte. Mas na área teatral, o cenário pouco mudara e era composto por diferentes gêneros já bem conhecidos, semelhantes ao que se passava em outras capitais brasileiras, como a comédia de costumes e as revistas. São Paulo era dependente de grupos vindos de outros lugares, fosse do exterior, fosse da capital federal.

Em primeiro lugar¹⁷, vindos de fora do país, estavam as companhias francesas, portuguesas, italianas, espanholas e até alemãs. Nesse universo havia aquelas das grandes estrelas (líricas inclusive), que gozavam de prestígio junto à elite paulistana. Depois estavam as companhias dramáticas mais populares que encontravam um público fiel nos inúmeros imigrantes que vinham transformando São Paulo numa cidade cada vez mais cosmopolita. Em seguida, as companhias de variedades, apresentando seqüências de atrações diversas. Por último, em termos de massificação (preço de ingresso) os circos (com suas pantomimas dramáticas ao final do espetáculo) e o cinema (muitas vezes numa combinação extremamente interessante com o teatro de variedade).

Para animar sua vida cultural, São Paulo contava também com as visitas constantes das grandes companhias nacionais que mantinham sua “sede” na capital

¹⁷ A ordem dos gêneros mencionados está baseada no preço dos ingressos, o que implicava numa maior ou menor participação popular no espetáculo.

federal¹⁸. Apenas para citar um exemplo de destaque dentre elas, mencione-se a Companhia de Leopoldo Fróis existente até 1932, data da morte do ator. Também havia companhias de variedades e circos nacionais faziam suas temporadas na cidade.

Das companhias formadas em São Paulo podemos identificar dois destinos possíveis para elas. Aquelas que pretenderam sobreviver com um repertório de comédias de costumes nacionais ou traduções de vaudevilles e outros gêneros populares estrangeiros, ou ainda de dramas mais ou menos modernos, acabaram mudando-se para o Rio de Janeiro. Esse foi o caso da Companhia Dramática de São Paulo fundada por Gomes Cardim e Itália Fausta em 1916 que, estabelecida finalmente no Distrito Federal, passou a chamar-se *Companhia Dramática Nacional*¹⁹. Em 1924, o ator Procópio Ferreira fundou sua própria empresa, também em São Paulo. Mas sua praça principal sempre foi o Rio, para onde logo se transferiu. De verdadeiramente paulistano, devemos destacar a Companhia de Sebastião Arruda, especializada no chamado teatro regional (gênero ítalo-caipira) e que, por isso mesmo, não tinha interesse de deixar a cidade onde se encontrava seu público mais fiel. O gênero fazia tamanho sucesso que conseguiu manter viva a companhia por quase vinte anos. Este foi sem dúvida o único grupo que sobreviveu à concorrência feita pelas trupes “alienígenas”.

Apenas para completar o quadro das atrações cênicas posto à disposição da platéia paulistana nesses anos, lembramos as conferências humorísticas, espécies de caricaturas ao vivo, que as aproximavam inclusive da arte da performance por seu caráter corrosivo²⁰. O nome do trio Phoca, Abigail e Moreira²¹ foi o que mais marcou os palcos de São Paulo nesse gênero. Por último, havia as recitações apresentadas pelas *diseuses*. Geralmente moças de classe média que exibiam um verniz cultural europeizado em saraus litero-musicais, comungando de um êxtase artístico com a

¹⁸Lembremos, no entanto, que tais companhias embora se dissessem brasileiras, contavam com inúmeros elementos lusitanos em seus elencos, o que contribuía para eternizar a prosódia lusitana entre nós.

¹⁹ Gomes Cardim faleceu em 1932. Itália Fausta continuou com a companhia rebatizando-a com seu nome.

²⁰ VELLOSO, M. Dramaturgia cotidiana: os caricaturistas e a cultura carioca. In: *O Percevejo*, Ano 5, nº5, 1997, p.55-7.

²¹ Trio composto pela atriz e cantora Abigail Maia, o músico Luiz Moreira e João Phoca, pseudônimo de José Batista Coelho, jornalista, ator e dramaturgo.

platéia embevecida. Algumas se tornaram famosas, tinham seu próprio fã clube e apareciam constantemente nas capas das revistas. A palavra *disease*, de origem francesa, usada para identificá-las dá a chave para se reconhecer o refinamento provinciano que exalava dessas efemérides.

De maneira geral, no entanto, o que marcava o cenário brasileiro nesses anos, e não só paulista, era o teatro musical (revistas, vaudevilles e operetas) e o teatro de comédias de costumes, apresentadas pelos grandes atores cômicos que monopolizavam o foco da encenação. Leopoldo Fróis, Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina de Moraes, para citar apenas os brasileiros, faziam girar em torno de si todos os interesses do espetáculo. O texto era escrito, ou adaptado, especialmente para esse primeiro ator da companhia. O público não pedia mais do que vê-los, como sempre os vira, e *rir, rir, rir*, conforme prometido em vários dos anúncios de jornais.

Já o drama parecia condenado ao purgatório ou aos livros para sempre. Quando posto em cena, travestia-se de pieguismo, entre uma tirada cômica e outra, em cenas chorosas e em breves momentos de pretensa elevação moral.

É com esse estado de coisas que os modernistas se deparavam. Alguns estudos mais recentes têm procurado reavaliar a presença do teatro no movimento. A grande questão, afinal, era de como fazer a passagem entre a avaliação crítica, a pregação estética (através dos manifestos), os textos dramáticos e, finalmente, a encenação. Isto é, tivemos manifestos que propunham um novo teatro (Flávio de Carvalho escreveu um deles), a crítica feita por Alcântara Machado foi feroz contra autores consagrados como Cláudio de Souza e suas *Flores de sombra*. Já em 1922, publicaram-se nas revistas modernistas ao menos fragmentos de textos que antecipam em algo *O Rei da Vela*, como aquele escrito pelo grande historiador Sérgio Buarque de Hollanda, ou ainda os de Mário de Andrade e Alcântara Machado²².

O escritor e ator Renato Viana, animado com a agitação cultural modernista em São Paulo, transferiu-se para a cidade em 1922 e ao lado de Di Cavalcanti e Villa Lobos organizou o grupo *Batalha da Quimera*. Renato, aliás, ao lado de Álvaro Moreira, no Rio, com o já mencionado *Teatro de Brinquedo*, conseguiu concretizar no

²² Infelizmente, por ser só um esboço, a peça de Sérgio apenas aponta para procedimentos semelhantes apresentados por Maiakovisky, Oswald, sem falar do teatro de revista. Quanto a Mário de Andrade, mencionem-se as obras *Pedro Malazarte* e *Café*. De Alcântara Machado, *A ceia dos não convidados* e *O nortista*.

palco algumas de suas idéias de renovação, não só dramatúrgicas (essa, aliás, é a face mais frágil de sua obra), mas também de encenação. Em *A última encarnação de Fausto*, Renato apresentava inéditos efeitos de luz, pausas e silêncios pouco conhecidos de nosso palco²³. Sua atuação na cena brasileira foi longa. Os resultados, no entanto, não foram fortes o bastante para transformar o panorama teatral vigente do momento.

E houve *O bailado do Deus morto*, em 1933, produzido pelo *Teatro da Experiência*, uma das atividades artísticas promovidas pelo CAM – Clube dos Artistas Modernos – fundado em outubro de 1932 por Flávio, Di Cavalcanti, Antonio Gomide e Carlos Prado²⁴. Estava instalado nas dependências de um prédio comercial no centro da cidade, em parte já ocupado pelos ateliês desses artistas. Assim, ao lado do tempo e espaço normalmente destinado à pintura, o CAM passou a promover exposições, concertos, palestras e... teatro. Para cada uma das áreas de atividade do Clube, organizou uma comissão: pintura, escultura, arquitetura, literatura, imprensa, estudos gerais, música e, claro, festas. A comissão de teatro contava com 3 nomes de relevo da área: o ator Procópio Ferreira, a atriz Elza Gomes (da companhia de Procópio) e o dramaturgo Paulo Torres²⁵. No primeiro semestre de 1933, o CAM deu seqüência à programação de recitais de música²⁶, dança e exposições de arte que tinha sido iniciada no ano anterior²⁷. Na área teatral, apresentou, em 28 de janeiro, uma palestra sobre *O teatro nacional*, proferida pelo crítico e dramaturgo Henrique Pongetti²⁸ e, em novembro, um dia antes da apresentação do *Bailado*, Benjamin de Lima²⁹ falou sobre *Coisas de Teatro*.

Desde meados de 1933, vinham sendo divulgadas notícias sobre o que deveria ser o espetáculo teatral programado para aquele ano. Flávio anunciava que

²³ Ainda que a obra de dramaturgos simbolistas, das décadas de 1900 e 1910, como Roberto Gomes, já lançassem mão desse recurso em suas rubricas, mas, nem sempre com o efeito esperado em cena.

²⁴ Antonio Gomide (1895 - 1967). Pintor, escultor, decorador e cenógrafo. Carlos Prado (1908 - 1992). Pintor, gravador, desenhista, ceramista e arquiteto.

²⁵ A relação de Procópio com os modernistas ainda está para ser mais bem compreendida. Paulo Torres foi um escritor engajado nos movimentos de esquerda (sua peça *Andaime* aponta nessa direção). Por causa de diferenças ideológicas acabou se afastando do CAM.

²⁶ Chegaram a participar deles o ator Adacto Filho (barítono), acompanhado pelo maestro Camargo Guarnieri e por Eugênio Kusnet, cantando canções russas.

²⁷ Uma em especial chama a atenção: exposição e palestras sobre a arte de alienados e de crianças, a primeira de seu gênero no Brasil.

²⁸ Henrique Pongetti – dramaturgo e crítico.

²⁹ Benjamin de Lima – advogado, jornalista e dramaturgo.

tinha entrado em contato com vários autores³⁰ pedindo textos e que esses se comprometeram a produzi-los.

A proposta de Flávio era de

(...) criar um centro de pesquisa em pequena escala para observação de fenômenos em cenários, em efeitos luminosos, em novas formas de dicção, e de um modo geral um centro de pesquisa capaz de introduzir no mundo um novo teatro. O espírito que dirige e anima o Teatro da Experiência é o espírito imparcial de qualquer laboratório científico (...).

Segue então justificando o uso de *palavras fortes* comuns em grandes autores e também nos centros teatrais mais desenvolvidos. Acrescenta também a intenção de, futuramente, experimentar um

(...) teatro improvisado(...) um teatro em forma de debates em torno de uma tese. O teatro improvisado tem um grande alcance experimental porque nele serão reveladas formas dramáticas nunca vistas e da mais rara emoção. Sendo que uma dessas experiências de teatro improvisado será realizada pelo ator Procópio Ferreira e o autor Joracy Camargo³¹.

A pintora Tarsila do Amaral foi outra figura que declarou ter propostas inovadoras para o teatro do CAM:

(...) pretendo levar avante algumas iniciativas. É do meu desejo criar um elenco teatral. O povo brasileiro necessita da audácia de alguns de seus intelectuais. Essa audácia deve ser aproveitada dentro da engrenagem teatral, por isso que a arte cênica abrange a cogitação total do pensamento humano [sic]. Poderemos fazer vingar um teatro leve, feito de agilidade, sem contudo, esquecer os temas de ordem coletiva³².

³⁰ Antonio Alcântara Machado, Oswald Sampaio, Jorge Amado, Joracy Camargo e Brasil Gerson. Gerson já teria até uma peça pronta chamada *Jesus na imprensa*. Segundo o biógrafo de Flávio, J. Toledo, ele chegou a entrar em contato, através de Gerson, com o dramaturgo belga Fernand Crommelynck para montar sua peça *Tripes d'or*, de 1926.

³¹ CARVALHO, F. *A origem animal de Deus e o Bailado do Deus morto*. São Paulo, Difel, 1973, p.113-4.

³² Folha da Noite, 29/7/1933. Apud TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: comedor de emoções*. Campinas: Ed, Unicamp / São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 148-9.

Flávio queria que a inauguração do *Teatro da Experiência* se desse com a encenação da peça de Oswald, *O homem e o cavalo*. A obra, ainda incompleta, chegou a ter uma leitura no CAM, mas não ficou pronta a tempo para a estréia no final do ano. Como nenhum dos outros autores contatados apresentou um texto, como prometido, Flávio compôs rapidamente o seu *Bailado do Deus morto*.

Contudo, a liberação da peça pela censura foi difícil. Desde a *Experiência n°2*, as autoridades eclesiásticas tinham em Flávio de Carvalho seu inimigo declarado e passaram a acompanhar de perto as movimentações do artista. Ao saber da aproximação da estréia do *Teatro da Experiência*, fizeram pressão sobre o delegado de costumes, Costa Neto, responsável pela censura para que não autorizasse a encenação. Costa Neto se esquivou de Flávio o quanto pôde, mas o artista insistiu. Passou dias no saguão da delegacia, trabalhando em seus projetos de engenharia enquanto o esperava. Na primeira oportunidade, cercou o delegado em plena calçada e, segundo relatou:

(...) me interpus entre o personagem oficial e o auto que o esperava. Apelei por Shakespeare em plena Rua dos Gusmões, chamei a atenção sobre a liberdade de linguagem desse autor. (...) O povo ajuntava... o delegado atarantado, suando e com pressa, se pronunciou verbalmente³³.

O espetáculo estreou em 15 de novembro de 1933. Filiando-se à tradição *ubuana*, fez ouvir em cena provavelmente o primeiro palavrão do teatro brasileiro: *a puta do pecado*. Isso em meio a grunhidos, gemidos e música emitidos pelos atores. Como era de se imaginar, no dia seguinte algumas críticas nas colunas mais conservadoras destacaram a encenação classificando-a de “caso de polícia”. E a polícia não se fez esperar. No dia 16, chegou para fechar o teatro antes da segunda apresentação. Tumulto na porta do teatro. O público queria entrar. Entre eles, o coronel Cabanas³⁴ que, com a autoridade que o momento político lhe conferia, impôs-se sobre o delegado. Trezentos policiais foram chamados para reforçar a segurança. A rua do teatro ficou inundada de uniformes. Afinal, por intervenção de

³³ CARVALHO, F. *A origem animal de Deus e o Bailado do Deus morto*. Op. cit., p. 102.

³⁴ O coronel Cabanas participou do Movimento Tenentista que, nessa época, apoiava o governo Vargas.

alguns elementos mais conciliadores, decidiu-se que o delegado assistiria ao espetáculo para emitir um parecer. Entraram todos. Ao final, Costa Neto reconheceu que o espetáculo era interessante. Mesmo assim, deixou um efetivo postado à porta do teatro para ter certeza que o *Bailado do Deus morto* não voltaria à cena.

Poucos dias depois, um grupo de renomados artistas e intelectuais redigiu um manifesto em defesa de Flávio e seu teatro. O próprio artista entrou com um processo judicial tentando reabrir a sala de espetáculo. Tudo em vão. Era o fim do *Teatro da Experiência*.

O espetáculo contava com 10 figuras no palco mais Flávio e Nonê de Andrade³⁵. Os personagens não têm nome, são representações de arquétipos ancestrais: Lamentador, A Mulher Inferior, 1ª Preferida, 2ª Preferida, Carpideira. A orquestra, de 5 elementos, era formada só por instrumentos de origem africana: gongo, urucungo, reco-reco e uquiçamba, tamborim, cúica, bumbo – marcando uma busca pelo primitivismo.

Flávio havia composto uma peça, extremamente sintética – tem só 2 atos com cena única cada um. A estrutura remete às formas mais arcaicas da encenação do teatro grego com um corifeu entabulando um “diálogo” ou com um ou outro personagem individualmente ou com todo o coro. Integradas ao todo estão a música e a dança. Provavelmente, essa maneira de construir o espetáculo foi inspirada nas leituras que Flávio fez de Nietzsche sobre o teatro.

O texto é mais um roteiro, onde as rubricas têm grande destaque. No primeiro ato, música e dança se sobrepõem à fala; no segundo, a relação se inverte. O primeiro ato (*Bailado dos soluços*) apresenta a lamentação pela morte do Deus, descrito como um monstro peludo, de cabelo ondulado e comprido que vivia nos pastos entre os animais. Os homens não entendem porque ele morreu e ficam perplexos e sem rumo. Orquestra, Lamentador e coro choram e se desesperam pela morte do Deus. No ato seguinte, chamado de *Confissão e o fim de Deus*, dá-se a narração de como a Mulher Inferior, repudiada por todos, tinha seduzido o Deus e o conduzido à morte. Os outros personagens lamentam o Deus ter se tornado impotente e que da Mulher Inferior nascerão centenas de novos seres destinados a um futuro mecanizado, muito

³⁵ José Oswald Antonio de Andrade (1914-1972), filho de Oswald de Andrade.

diferente dos campos verdes onde o Deus pastava. Em seguida, fala-se do destino que terá o corpo do falecido Deus. Ele será deglutido de mil formas: dos ossos se fará farinha; dos pelos, pincel; das patas e tendões, gelatina e cola; dos chifres, pentes; do sangue, alimento para as galinhas. E das glândulas? O Lamentador responde:

L: Eu sou médico... com o pescoço e os gânglios... fabricarei o novo Deus...

V1,2 e 3: Não pode...Não pode... (...)

Caio o pano

L: (voz sombria e triste) A psicanálise matou o deus.

*Fim*³⁶.

Flávio parece pôr em cena sua tese maior, pois, sem dúvida trata-se de um teatro de tese. E sua tese é a de que a ciência (médico) através das glândulas (sexo) criará um novo deus (psicanálise).

As idéias trazidas pela peça eram sem dúvida inovadoras e polêmicas. Não menos inédita foi a forma como foram apresentadas. As falas nunca eram ditas em tom naturalista. Eram sussurradas, cantadas, vinham acompanhadas e entremeadas de choros, gritos, risadas e palavras sem sentido (*Pu ti bum; Tuig tuig*). Segundo Flávio: *o som inarticulado é também de grande importância como elemento de composição expressiva, assim é a música sem estrutura*³⁷.

Grande importância foi igualmente atribuída à expressão corporal dos atores. Quase todas as rubricas se referem a essa questão e ao acompanhamento musical. Flávio criou um gestual também não naturalista. Em artigo publicado anos antes, em 1929, Flávio fizera notar que *estar parada é uma forma de movimento*³⁸. Então, põe em prática esse preceito, indicado diversas vezes que os atores fiquem imóveis ou permaneçam no mesmo lugar. Movimentos desconcertantes também estavam presentes através da *dança da comichão* ou quando os dançarinos tinham que andar de cócoras pelo pequeno palco. Outro recurso defendido pelo artista³⁹ era o contraste entre o ritmo entre movimentos bruscos ou deslocamentos vagarosos. Seguidamente, o texto indica a posição dos corpos dos atores formando figuras

³⁶ Idem, p.92.

³⁷ CARVALHO, F. Da tecnica e estylisação dos bailados. *Diário de São Paulo*, 13/5/1929.

³⁸ Idem, ibidem.

³⁹ Idem, ibidem.

geométricas, braços em linhas retas (verticais ou horizontais) ou em ângulos retos (*braços erguidos em L*). É nessa busca de uma estilização geometrizar que podemos aproximar as experiências teatrais de Flávio e aquelas levadas a cabo na Bauhaus por Lothar Schreyer e Oskar Schlemmer⁴⁰ e suas apresentações desde o *Balé Triádico* até a *Dança Metálica* (1929).

Muitas também são as indicações relativas à música. Para começar, Flávio chamou para compor a orquestra e preparar os arranjos o compositor popular Henricão⁴¹ com seu grupo de danças africanas *Papagaios Pretos*. Essa trupe já vinha se apresentando no CAM havia algum tempo. O tema lendário da peça encontra seu correspondente musical nacionalista na formação da orquestra composta por instrumentos tradicionais africanos que trabalham apenas o ritmo, através da percussão, sem linha melódica (essa composta pelos sons descontraídos das vozes humanas). Há apenas uma música presente no drama, repetida em diversos momentos durante o espetáculo – um *canto do deus morto musicado por Nonê de Andrade*⁴².

É de se estranhar porém a ausência no texto de referências à iluminação do espetáculo, já que essa era, declaradamente, uma das maiores preocupações de Flávio. No mesmo artigo sobre dança de 1929, ele escrevera que todos os bailados do mundo padecem o mesmo erro grave:

Nas vestes se acumulam detalhes inúteis, que além de prejudicar a forma, de tirar o valor da superfície, diminuíram a idéia da intersecção dos planos. E são invisíveis... O bailado para causar efeito que deve causar precisa de contrastes de luz e estilização dos movimentos. Precisa realçar a idéia da forma mostrando superfícies planas ou curvas, não diminuídas por detalhes inúteis⁴³.

⁴⁰ Lothar Schreyer esteve à frente do Teatro da Bauhaus de 1919 a 1923. Oskar Schlemmer assumiu de 1923 a 1929. Schlemmer criou para esse grupo, em 1922, o *Balé Triádico*. No fundo, suas pesquisas encontram têm raízes nas ideias expostas por Kandinski, em *Do espiritual na arte*, e estavam em sintonia com as experiências de Mary Wigman e Gret Palucca.

⁴¹ Henrique Felipe da Costa – compositor popular, autor da famosa canção popular *Casinha da Marambaia*.

⁴² CARVALHO, F. *A origem animal de Deus e o Bailado do Deus morto*. Op. cit., p. 81.

⁴³ CARVALHO, F. *Da técnica e estilização dos bailados*. Op. cit.

Daí a opção por um figurino composto apenas de camisolões brancos sobre os quais a luz refletiria de diferentes modos⁴⁴. Completando o figurino, os atores usavam grandes máscaras de alumínio, construídas com feições geometrizadas. Aqui voltamos a tocar nas referências às experiências cênicas da Bauhaus: máscaras, gestos geométricos, efeitos de luzes.

Em 1931, Flávio publicara no jornal *O Homem do Povo* um curto, mas interessantíssimo artigo intitulado *Theatro antigo e moderno* onde retomou e ampliou discussão iniciada em 1929:

a idéia de cenário forma um único conjunto com a idéia de teatro.(...) O teatrólogo deve também fazer cenários, ou vice-versa. O problema é um só; movimentar coisas iluminadas e sonoras para provocar uma reação sensorial na assistência. (...) O cenário, os atores, o som, a iluminação, devem formar um aglomerado de coisas em movimento, um conjunto emotivo sensacional, provocando no homem uma reação sublimativa (....)⁴⁵.

Além de empregar os camisolões como telas e as máscaras metálicas onde a luz refletia, Flávio concebeu um cenário com pouquíssimos elementos: uma coluna no centro do palco, revestida de alumínio, vazada em três distâncias simétricas (uma representação totêmica evidente) e uma corrente presa a dois pontos no teto. Completavam o conjunto uma pequena estátua criada por um interno do Juqueri, que tinha sido exibida no CAM na exposição dedicada à arte das crianças e dos alienados, e uma espécie de fogareiro colocado de um dos lados do palco. O fundo da cena deixava à mostra a porta de garagem do prédio que dava para a rua.

Muito interessante também em termos de cenografia foi o pano de boca usado no espetáculo: uma tela de fina gaze branca. Segundo o texto, esse pano deveria se abrir no início do espetáculo e se fechar quase no final do 1º ato ainda quando os atores estivessem em cena, criando um efeito enevoadado. Quando o segundo ato se iniciasse, a gaze permaneceria baixada. Enquanto os atores cantavam e dançavam, o pano subiria lentamente. Por outro lado, depoimentos deixados sobre o espetáculo mencionam que a gaze permanecia abaixada durante todo o espetáculo. Procópio Ferreira, em sua biografia, descreveu assim o que viu:

⁴⁴ Referência a Loie Fuller.

⁴⁵ CARVALHO, F. *Theatro antigo e moderno*. *Homem do Povo*, São Paulo, 31/3/1931.

A iluminação era indireta, distribuída por um processo científico. A primeira coisa que se notava no palco era o pano de boca transparente. O sr. Flávio de Carvalho explicava que isto era necessário como processo de distribuição de luzes e sombras. Produzia dois efeitos com uma só cortina: opacidade e transparência, luz à frente ou atrás. Os cenários não seriam pintados, mas sólidos, sintéticos, formando um jogo de superfícies iluminadas. (...) Estavam fazendo experiências com cenários simbólicos. A luz desempenharia um grande papel⁴⁶.

Todo esse conjunto de experimentações não visava simplesmente atingir um resultado estético que tivesse um fim em si mesmo. O artista pretendia atingir sensorialmente sua platéia pois segundo ele: *A arte consiste em apresentar uma série de sensações visuais e sonoras e provocar na assistência uma emoção profunda que forçosamente varia com a capacidade de perceber do assistente (...)*⁴⁷. Mais uma vez, como acontecia em todas as suas experiências, Flávio queria provocar uma reação para elaborar um estudo antropológico a respeito. Como se viu, a reação foi maior e mais violenta do que ele podia supor e decretou o fim do *Teatro da Experiência*. A *dança da comichão* foi demais para o público de *Deus lhe pague*.

Enquanto manifestação teatral, não há como negar que *O bailado do Deus morto* foi a encenação mais radical e inovadora do teatro brasileiro desses anos, apresentando novidades em diversos planos da encenação. Contudo, dada a inexperiência de seu autor e encenador parece ter havido problemas na realização do projeto. Em primeiro lugar, é preciso notar que, muito embora Flávio defendesse a integração total entre todos os elementos cênicos, nos créditos do espetáculo ele se apresenta como autor, cenógrafo e figurinista. Não se estabelece um conceito claro de direção, de encenador. O ator Oswaldo Sampaio é mencionado como “repetidor”, uma função técnica antiga no teatro tradicional.

Quanto ao texto, não há propriamente uma ação dramática. O mais problemático, porém, é quando Flávio indica, às vezes, que os atores devem apenas tocar, ou repetir alguma ação durante “vários minutos”. Esse tempo, no teatro se torna infundável. Lembra o que acontecia com as peças do autor gaúcho do século

⁴⁶ FERREIRA, P. *Procópio Ferreira apresenta Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.200.

⁴⁷ CARVALHO, F. *Theatro antigo e moderno*. Op. cit.

XIX, Qorpo Santo, que pedia que um de seus personagens ficasse apontando para o chão durante “dois minutos”, ou o que viria a acontecer com espetáculos do teatro contemporâneo. Na verdade, o que parece ter acontecido com *O bailado* é um certo grau de inexperiência cênica. O ritmo lento que deveria criar contrastes com momentos mais dinâmicos, pode ter sido excessivo. Sabe-se que Flávio e Nonê, ao lado do palco, também formavam um coro que acompanhava o espetáculo nos momentos de canto. Noutras ocasiões, Flávio ficava, sempre que possível gritando para os atores: *Mais depressa! Mais depressa!*

Talvez esse e outros problemas pudessem ter sido resolvidos com o correr de uma temporada, ou com um novo espetáculo. Mas sabemos que isso nunca veio a acontecer. Por que essa foi uma experiência única.

Contudo, apesar de isolada, será que a experiência foi inócua? Talvez não. Tendo em vista alguns desdobramentos futuros. Em primeiro lugar, criou-se um mito de tudo que poderia ter sido e que não foi. Flávio e outros, em diversas ocasiões ao longo das décadas seguintes, tentaram remontar o espetáculo⁴⁸, o que foi conseguido em parte, mas nunca com o mesmo impacto. Flávio acreditava que o teatro brasileiro estava preso aos modelos do passado e que estava morrendo de inanição: *Os nossos teatrólogos são verdadeiras máquinas de repetir, nos somos neste momento um povo sem visão. E um povo sem visão perece*⁴⁹. E ele tentou oferecer uma visão para o futuro.

E essa visão parece que acabou sendo compartilhada por outros. Segundo o depoimento de Luiza Barreto Leite⁵⁰ foi por causa do *Teatro da Experiência* que se pensou em criar no Rio de Janeiro o grupo de *Os Comediantes*, responsável, a partir de 1938, por uma efetiva renovação do teatro brasileiro com o trabalho de amadores, hoje bem conhecida. Oswaldo Sampaio, “repetidor” no grupo de Flávio,

⁴⁸Novas montagens: Em 1943 – no restaurante Recreio Molinaro, na Avenida Ipiranga. Em 1973, foi ensaiada pelo Teatro de Arena, sob a direção de Luiz Carlos Arutim. Em dezembro de 1986, no Teatro Sérgio Cardoso, pelo grupo das Oficinas Culturais Três Rios, com música de Lívio Tragtemberg. Em Campinas, Tatuí e Valinhos, no ano de 1988, com o Grupo de Teatro da Casa de Cultura de Valinhos. Em 1999, no Teatro FAAP, dirigida por José Possi Neto. Em 2010, o Teatro Oficina retomou a peça em mais de uma ocasião.

⁴⁹CARVALHO, F. *Theatro antigo e moderno*. Op. cit.

⁵⁰ LEITE, L. B. In: *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1977, p.79.

profissionalizou-se e se tornou cenógrafo do *Teatro do Estudante*, grupo também sediado no Rio e que igualmente contribuiu para uma nova fase do teatro nacional.

Até o fim da vida, em 1973, Flávio tentou unir emoção e razão (Dionísio e Apolo). Segundo ele, essa deveria ser a postura de um homem moderno, mais do que de um modernista. Dizia:

O homem mudou; uma parte do seu pensamento procura a análise científica das coisas, a outra parte anseia por alguma coisa que ele não sabe bem o que é, um desejo inconsciente transformado em angústia pela indecisão, uma projeção de sensações recalçadas no passado, uma revolta. É como se essas sensações aparecessem todas ao mesmo tempo buscando eroticamente, procurando uma sublimação⁵¹.

Flávio viveu suas experiências, fossem no teatro, fossem nas ruas de São Paulo. Nele, vida e arte foram uma coisa só.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. **O homem e o cavalo**. São Paulo: Globo/Sec. Est. da Cultura, 1990, ps.95-96.

CARVALHO, Flávio de. **Da technica e estylisação dos bailados**. Diário de São Paulo, 13/5/1929.

CARVALHO, Flávio de. **Theatro antigo e moderno**. Homem do Povo, São Paulo, 31/3/1931.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº 2**. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

CARVALHO, Flávio de. **Manifesto do III Salão de Maio**. In: RASM – Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939.

CARVALHO, Flávio de. **A origem animal de Deus e o Bailado do Deus morto**. São Paulo, Difel, 1973.

⁵¹CARVALHO, F. Theatro antigo e moderno. Op. cit.

FERREIRA, Procópio. **Procópio Ferreira apresenta Procópio**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LEITE, L. B. **Depoimentos II**. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1977.

LEITE, R. M. **Flávio de Carvalho: entre a experiência e a experimentação**. São Paulo: Tese (Doutorado em Artes Cênicas) apresentada na Escola de Comunicações e Artes da USP, 1994.

MAGALDI, S. **Teatro da ruptura: Oswald de Andrade**. São Paulo: Global, 2004.

MARTINS, Wilson. **A história da inteligência brasileira**. São Paulo: Cultrix/Edusp, vol. VII.

TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: comedor de emoções**. Campinas: Ed, Unicamp / São Paulo: Brasiliense, 1994.

VELLOSO, M. Dramaturgia cotidiana: os caricaturistas e a cultura carioca. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, RJ, Ano 5, nº5, 1997, p.55-7.



Elizabeth R. Azevedo: É livre-docente e professora sênior na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. Bacharel em História pela FFLCH da USP, obteve grau de Mestre em Artes na ECA-USP, em 1995, com a dissertação *Um palco sob as Arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX*. Em 1997, recebeu Bolsa Vitae para pesquisa sobre o Teatro Lotte Sievers em São Paulo e, em 2005, coordenou a área de pesquisa no projeto *Traje em Cena*, que organizou o acervo de figurinos do Theatro Municipal de São Paulo, também com apoio da Fundação Vitae. Em 2002, doutorou-se em Artes, pela ECA-USP, com a tese *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. De 2012 a 2014, coordenou a pesquisa *Inventário da Cena Paulistana*, sobre a história dos antigos edifícios teatrais em São Paulo. Integrou a equipe de pesquisadores que redigiram o livro *História do teatro brasileiro*, premiado com o Jabuti em 2013. Em 2016, concluiu o Pós-doutorado na Universidade de Lisboa sobre o ensaiador franco-brasileiro Emilio Doux. Desde 2003, tem atuado na área de documentação sobre o teatro paulista coordenando o Centro de Documentação Teatral (CDT) na USP. É orientadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA desde 2004. É orientadora no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA desde 2004.
E-mail: bethazevedo@usp.br