

Criação / Artes Plásticas



# Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho

RUI MOREIRA LEITE

A RELAÇÃO ENTRE modernismo brasileiro e vanguarda européia nas artes plásticas tem sido revista ao longo dos últimos dez anos. Dos primeiros trabalhos que afirmavam a identidade (Mendes de Almeida; 1961; Amaral, 1969) – a partir dos esforços de aproximação realizados antes e depois da Semana de Arte Moderna em 1922 – avançou-se até identificar, no primeiro modernismo, a plataforma ativista do futurismo e não sua proposta estético-artística (Fabris, 1994) e, no período seguinte, o contato com a Paris do *retorno à ordem* (1) (Batista, 1987). Assim, um artista como Flávio de Carvalho (1899-1973), interpretado inicialmente como a continuidade, ao longo da década de 30, do momento combativo inicial do modernismo (Martins, 1968), passa a ser visto como o elo perdido com as vanguardas históricas.

Explorarei outra possibilidade. A insistência em identificar a ruptura nos sistemas de representação fortaleceu ultimamente o esforço em sentido contrário: apontar as possíveis continuidades – o que, no limite extremo, faria do cubismo o momento culminante da tradição do retrato, da paisagem, do nu e da natureza-morta do século XIX (Rosenblum, 1976). A visão de um *retorno à ordem* no I pós-guerra, sugerindo a idéia de progresso nas formas artísticas (2) e esgotamento do cubismo em meados dos anos 10, tem sido contestada. Em seu estudo dedicado ao cubismo francês, Christopher Green (1988) se revelou capaz de oferecer uma nova perspectiva, deixando de focar a história da alta cultura como um desenvolvimento linear, para fazê-lo “em termos de um campo de forças, no qual conflitos diferentes, mas inter-relacionados, podem ser observados e no qual, de maneira muito clara, instâncias diversas alcançam períodos de hegemonia”. O estudo, que combina esta nova perspectiva (3) à reconstrução do desenvolvimento do cubismo tardio, transformou não só o quadro geral – enriquecido pela revelação de desdobramentos importantes do cubismo ainda no período 1916-1924, por exemplo, nas obras de Diego Rivera (1886-1957) e André Lhote (1885-1962) – como a compreensão de trajetórias individuais.

\* \* \*

Para situar Flávio de Carvalho seria necessário recorrer a esforço semelhante, encontrando uma nova maneira de aproximação à sua obra. Não pela revelação de trabalhos desconhecidos, mas pela apresentação de conjuntos significativos a partir de uma perspectiva diferente.

Tentarei pois demonstrar, ao contrário do que tem sido sugerido, o papel destacado dos modernistas da primeira geração no desenvolvimento de sua obra como artista plástico. A catalogação da obra de Flávio de Carvalho que empreendi (Moreira Leite, 1994) sugere o ano de 1928 como ponto de inflexão. Obras então realizadas, notadamente o *Retrato de Silva Neves* (aquarela, 1928, col. Roberto A. Neves, São Paulo) e seu *Auto-Retrato* (óleo, 1928, col. particular, São Paulo) são as primeiras nas quais se liberta das convenções de representação herdadas do seu período de estudos na Inglaterra (4) que se estendeu de 1918 a 1922. Neste retrato em aquarela introduz deformações angulosas e em seu auto-retrato a óleo trabalha a partir de áreas de cor uniforme, obtendo relevo por uso de espátula ou de um pincel sem pêlos. Flávio de Carvalho tivera possivelmente um contato anterior com a vanguarda européia por intermédio da publicação do vorticism inglês *Blast* (5), mas seu trabalho evoluiu a partir dessa data, que marca sua integração ao grupo modernista de São Paulo e coincide com as exposições individuais realizadas por Lasar Segall (1891-1957) e Tarsila do Amaral (1886-1973).

Ao lado de seus trabalhos em pintura e desenho centrados em nus e retratos, o artista compõe – com intervalo de 15 anos – duas séries centradas no tema da morte. A primeira, desenvolvida a partir de seu estudo de psicologia das multidões *Experiência nº 2* (Carvalho, 1931) – compreende uma das ilustrações concebidas para o volume e os óleos *A Inferioridade de Deus* (1931, col. Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro) e *Ascensão Definitiva de Cristo* (1932, col. Pinacoteca do Estado, São Paulo). A segunda, a aquarela *Medusa* (1946, ex-col. Gilberto Ramos, Rio de Janeiro), o óleo *Mulher Morta com Filho* (1946, col. Afonso Brandão Hennel, São Paulo) e nove desenhos representando os momentos finais de agonia de sua mãe, Ophélia Crissiuma de Carvalho, a *Série Trágica* (1947, carvão s/papel, col. MAC-USP). O primeiro grupo de trabalhos, uma vez apresentado em exposição, não chegou a integrar qualquer mostra posterior, mesmo retrospectiva. A *Série Trágica*, marco de sua segunda individual (Museu de Arte de São Paulo; Galeria Viau, Buenos Aires (1948), pelo contrário, seria reapresentada sucessivamente até a exposição de desenhos no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1952, quando foi adquirida e passou a integrar o acervo da instituição. A partir de ambos os conjuntos é possível propor uma leitura valorizando relações até aqui negligenciadas.

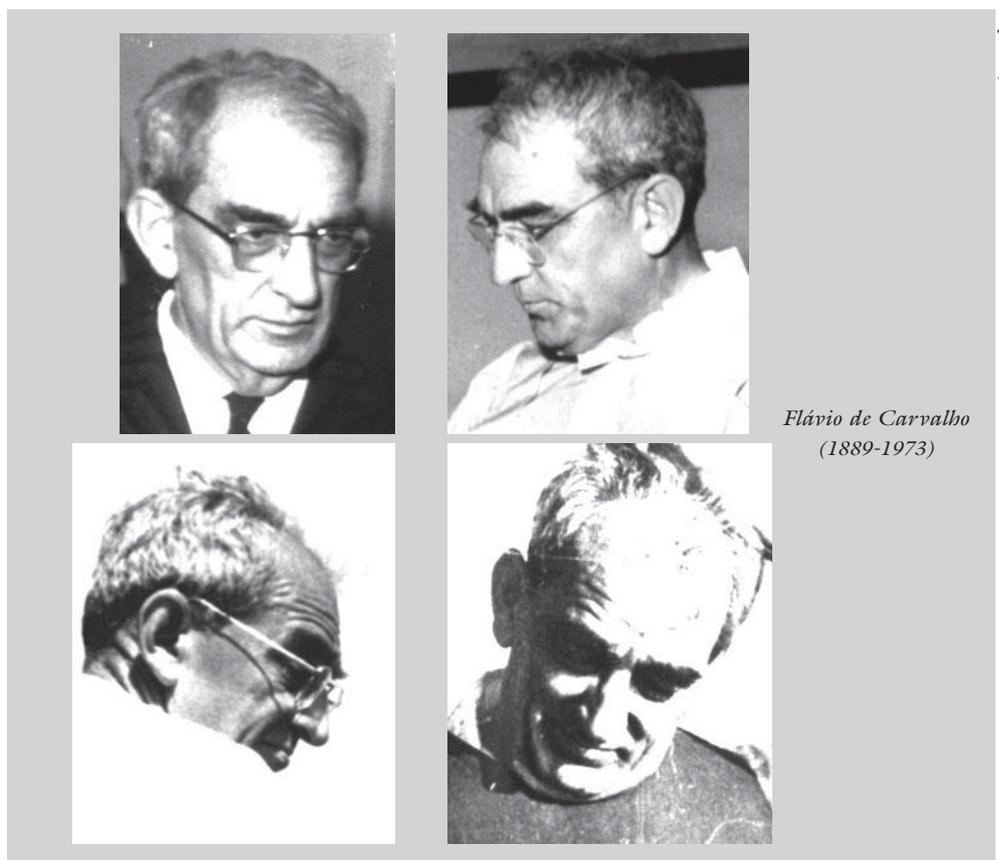
\* \* \*

A primeira das séries relaciona-se à *Experiência nº 2*. A insistência do artista em permanecer de boné diante de uma procissão de *Corpus Christi*, no centro de São Paulo, leva fiéis enfurecidos a uma tentativa de linchamento. Concebido como um estudo de psicologia das multidões, o evento é descrito e analisado. Em seu relato, Flávio de Carvalho recorda-se de ter imaginado a própria morte enquanto se escondia, e a representa em seu livro por uma ilustração identificada pela legenda *assistia emocionado ao meu desmanchar* (nanquim, col. particular, São Paulo). Pela interpretação do episódio proposta pelo artista – inspirada em Frazer (*Origem da família e do clã*) e Freud (*Psicologia das massas e análise do eu e Totem e tabu*) – sua

atitude desafiadora o transformara, aos olhos dos fiéis, num prolongamento do velho Deus pai e apenas seu assassinato poderia saciar o desejo de totemização do cortejo. Assim, a visão do esquiteamento da ilustração é reapresentada no óleo *A Inferioridade de Deus*, mas o corpo desmembrado do centro da composição é agora o da divindade que se oferece aos fiéis. O conjunto de trabalhos realizados a partir do episódio se completa com *Ascensão Definitiva de Cristo*, composição mais equilibrada, na qual áreas de cor uniforme são definidas a partir de mastros, canhões e bandeirolas que circundam o rosto-nuvem encimado por uma chaminé de navio. Registro da celebração religiosa em curso, as referências irônicas assumem a forma de bigodes e comendas, que reforçam a sugestão de uma parada militar.

A *Experiência nº 2* pode ser vista como um eco da adesão do artista à Antropofagia (Bopp, 1966), bem como uma aproximação ao surrealismo na qual à primeira provocação dirigida aos fiéis do cortejo se acrescenta uma segunda, dirigida à hierarquia da Igreja Católica – a dedicatória ao papa Pio XI e ao cardeal de São Paulo, D. Duarte Leopoldo – que abre o volume.

Tais obras – particularmente a última, realizada a partir de associações livres e condensação de imagens – podem ser aproximadas àquelas da exposição realizada em 1929 por Tarsila do Amaral, como a tela *O Sono* (1928 c., óleo s/tela, ex-col. Giovana Bonino) (6).



O primeiro dos trabalhos da série seguinte, *Medusa*, sugere a associação da morte a imagens da vida e desejo, característica do Simbolismo, cujos temas ressurgem na obra de Edvard Munch (1863-1944).

A figura feminina de uma das primeiras gravuras de Lasar Segall (*Dor*, lito, 1909, col. Museu Lasar Segall) poderia ser aproximada à litografia *Madona* (1895), do artista norueguês. O tema da doença e da morte é recorrente na obra de Segall, que desenvolveu toda uma série de trabalhos a partir da imagem do pai morto. Na tela *Fim e Começo* (óleo, 1928, col. Museu Lasar Segall, FIGURA 1) esta imagem é por fim associada à do filho recém-nascido. A tela remete à relação de Segall com o judaísmo e, provavelmente, à iconografia expressionista do primeiro pós-guerra. Se, no entanto, considerarmos a aproximação inicial do artista à iconografia *fin de siècle* poderíamos considerar também o paralelo entre esta tela e uma das imagens da suíte da morte de Max Klinger (1857-1920): *A Mãe Morta* (água-forte, 1889, primeira série, FIGURA 2), já apontada como fonte de duas telas de Edvard Munch do mesmo título (Myers, 1967). O tema seria reinterpretado na composição de Flávio de Carvalho *Mulher Morta com Filho* (FIGURA 3) (7).

As composições concebidas por Munch (*A Mãe Morta*, óleo s/tela, 1893, Museu Munch, Oslo, FIGURA 4; *A Mãe Morta*, óleo s/tela, 1893, Museu Munch, Oslo, FIGURA 5) afastam-se progressivamente daquela de Klinger. Na primeira, a abertura ao exterior na forma de arco e a estátua do anjo contribuem para situar a cena ainda num contexto irreal. A versão seguinte, de dimensões ligeiramente maiores, apresenta uma visão mais aproximada do corpo, acentuando o aspecto bidimensional do quadro, já que a arquitetura de Klinger é substituída por uma simples abertura retangular ao fundo (Rapetti, 1991).

Caberia identificar, nesses trabalhos, a sugestão para a concepção da *Série Trágica* (IX, FIGURA 6)? Excetuado o título, a gravura *A Criança Doente* (I, lito, 1896, estado único, col. Museu Munch, Oslo, FIGURA 7) versão de um óleo anterior do artista (*A Criança Doente*, 1885-1886, col. Galeria Nacional, Oslo) é uma possibilidade mais atraente, mesmo porque o contato com a obra gravada do artista norueguês é mais provável.

Os desenhos a carvão derivam, como se deduz de suas dimensões (8), de um conjunto realizado a caneta com caráter de registro rápido – estes, efetivamente, compostos junto ao leito de morte da mãe. Foi possível localizar dois desses croquis, primeira versão de dois dos trabalhos da série (*Série Trágica I*, caneta s/papel, 1947, FIGURA 8; *Série Trágica II*, caneta s/papel, 1947, FIGURA 9).

Os nove desenhos são, portanto, uma reelaboração – o que estimula a busca de possíveis fontes para a série. Entre estas, uma das mais sugestivas – numa aproximação ao desenho *Série Trágica II* (FIGURA 10) – é o desenho de Paul Gauguin (1848-1903) *Madame a Morte* (carvão s/papel, 1891, col. Museu do Louvre, Departamento de Artes Gráficas, Museu d'Orsay, FIGURA 11) que, concebido como ilustração (9), teve circulação ampla e é identificado à concepção da litografia de Munch *Madona* (Rapetti, 1991), já citada anteriormente.

## Notas

- 1 Denominação dada ao período posterior à I Guerra Mundial, no qual artistas de vanguarda das duas primeiras décadas do século XX aproximam suas obras da abordagem icônica da tradição clássica.
- 2 Para um breve registro do questionamento da concepção de progresso artístico ver Gombrich, E.H. *On Renaissance norm and form*, 4ª ed., London, Phaidon, 1993, v. 1, p. 1-10.
- 3 Definida a partir das ferramentas conceituais adaptadas por Raymond Williams para uso na história cultural – especialmente as noções de hegemonia e contra-hegemonia, de emergente, residual e incorporação (ver Williams, Raymond, *Marxismo e literatura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 77-142).
- 4 Realizados na *Edward VII School of Art*, Newcastle on Tyne.
- 5 Nesta revista do grupo de vanguarda inglês, Ezra Pound (1885-1972) identificava-se com as posições de Kandinsky (1866-1944), enquanto Wyndham Lewis (1882-1957) se aproximava mais do grupo expressionista alemão *Die Brücke*.
- 6 Destacada juntamente com os óleos *Distância* (1928) e *Religião Brasileira* (1928) no artigo dedicado à mostra por Flávio de Carvalho, é a que recebe mais extensos comentários (ver ‘Uma analyse da exposição de Tarsila’, *Diário da Noite*, São Paulo, 20 set. 1929).
- 7 O contato de Flávio de Carvalho com a obra de Lasar Segall nos anos 40 encontra-se documentado pela carta em que registra o recebimento do catálogo da exposição de Segall na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e a intenção de visitá-la (carta de Flávio de Carvalho a Lasar Segall, 17 maio, 1943; Arquivo Lasar Segall).
- 8 Os nove trabalhos foram realizados em pranchas que medem aproximadamente 70 x 50 cm.
- 9 Rachilde (pseud. de Marguerite Valette) *Théâtre*, avec un dessin inédit de Paul Gauguin et une préface de l’auteur, Paris, 1891.

## Referências bibliográficas

- AMARAL, Aracy A. *As artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris anos 20*, 2 v. São Paulo, 1987. Tese (doutoramento). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil 1921-1928*. Rio de Janeiro, São José, 1966, p. 73.
- CARVALHO, Flávio de. *Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. São Paulo, Irmãos Ferraz, 1931.
- FABRIS, Annateresa. *O Futurismo paulista*. São Paulo, Perspectiva, 1994.

- GREEN, Christopher. *Cubism and its enemies*. New Haven/London, Yale University Press, 1988, p. 4.
- MARTINS, Luís. As artes plásticas em São Paulo. In: MARCONDES, J.V. Freitas & PIMENTEL, Osmar. *São Paulo: espírito, povo, instituições*. São Paulo, Pioneira, 1968, p. 407.
- MENDES DE ALMEIDA, Paulo. *De Anita ao museu*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961.
- MOREIRA LEITE, Rui. *Flávio de Carvalho (1899-1973) entre a experiência e a experimentação*, v. 2. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- MYERS, Bernard S. *Les expressionistes allemands une génération en révolte*. Paris, Les Productions de Paris, 1967, p. 15-16.
- RAPETTI, Rodolphe. Munch dans le contexte du symbolisme la part de la influence française. In: *Munch et la France*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 148-181.
- ROSENBLUM, Robert. *Cubism and twentieth-century art*, 3ª ed. New York, Abrams, 1976, p. 5.

*Rui Moreira Leite* é arquiteto e pesquisador, doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.



1



2



3



4



5



7



6



8



9



10



11

Legendas das ilustrações:

- 1 Lasar Segall *Fim e Começo*, óleo s/tela, 1928, col. Museu Lasar Segall.
- 2 Max Klinger *A Mãe Morta*, água-forte, 1889 (das *Suites da Morte*, primeira série).
- 3 Flávio de Carvalho *Mulher Morta com Filho*, óleo s/tela, 1946, col. Afonso Brandão Hennel.
- 4 Edvard Munch *A Mãe Morta*, óleo s/tela, 1893, col. Museu Munch, Oslo.
- 5 Edvard Munch *A Mãe Morta*, óleo s/tela, 1893, col. Museu Munch, Oslo.
- 6 Flávio de Carvalho *Série Trágica IX*, carvão s/papel, 1947, col. MAC-USP.
- 7 Edvard Munch *A Criança Doente I*, lito, 1896, col. Museu Munch, Oslo.
- 8 Flávio de Carvalho *Série Trágica I*, caneta s/papel, 1947, col. particular, São Paulo (croqui).
- 9 Flávio de Carvalho *Série Trágica II*, caneta s/papel, 1947, col. particular, São Paulo (croqui).
- 10 Flávio de Carvalho *Série Trágica II*, carvão s/papel, 1947, col. MAC-USP.
- 11 Paul Gauguin *Madame a Morte*, carvão s/papel, 1891, col. Museu do Louvre, Departamento de Artes Gráficas, Museu d'Orsay.