

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

*data defesa*  
*30/01/96*

# desenho, desejo e desígnio na arquitetura de flávio de carvalho

AMERICO ISHIDA

DEDALUS - Acervo - FAU-PGR



20300001099

orientador: prof. dr. DÉCIO PIGNATARI  
curso: ESTRUTURA AMBIENTAIS URBANAS  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
novembro de 1995



*Esta dissertação é dedicada*

*à Lia e à Maira, minhas filhas*

*que à sua maneira contribuíram  
neste trabalho*

## *Agradecimentos*

*Ao prof. Décio Pignatari, pela orientação.*

*Aos professores do Depto de Arquitetura da Universidade Federal de Santa Catarina, por me substituírem nas atividades docentes.*

*Aos amigos e colegas, pela interlocução.*

*À CAPES, pelo apoio financeiro.*

*Em especial, aos funcionários da biblioteca da FAUUSP que, além de tornarem as fontes mais acessíveis, zelaram por um espaço de trabalho mais prazeroso.*

título: **Desenho, Desejo e Desígnio na Arquitetura de Flávio de Carvalho**

autor: **Americo Ishida**

## **Resumo**

Flávio de Carvalho (1899 - 1973) tem sido tema de diversos trabalhos escritos: teses acadêmicas, artigos de revistas especializadas, livros, etc., que de uma forma geral acabam por atribuir a ele um lugar particular na historiografia da arte moderna brasileira. No entanto, com raras exceções, este lugar é definido sem que uma necessária apreciação dos resultados de qualquer uma das suas múltiplas atividades - arquitetura, pintura, escultura, desenho, literatura - seja ,efetivamente, levada a cabo.

Esta dissertação , partindo da análise de algumas de suas obras, em especial, a *Casa da Fazenda Capuava*, sobre a qual desenvolve duas maneiras de interpretá-la, não só questiona aqueles diferentes escritos como também, por assim dizer insinua um novo desenho do próprio personagem Flávio de Carvalho.

## ***Abstract***

*Flávio de Carvalho (1899-1973) has been the theme of diverse written works: academic theses, articles in specialized journals, books, etc., which in a general way end in attributing to him a particular place in the historiography of Brazilian modern art. However, with rare exceptions, this place is defined without a necessary appreciation of results of any of his multiple activities - architecture, painting, sculpture, design, literature - being effectively carried to completion.*

*This dissertation is based on the analysis of some of his works; in particular, it develops two manners to interpret a Casa da Fazenda Capuava. Thus, it not only questions those different authors ( the previous works), but also, so to speak, insinuates a new dlineation of the actual personage of Flávio de Carvalho.*

## Procedência das Imagens

- Fig.1 a Fig.6: Fotos do autor
- Fig.7 e Fig.8: Reprod. Revista *Casa e Jardim*, fev. 1958
- Fig.9 e Fig.10: Fotos do autor
- Fig.11 e Fig.12: Planta reprod. obra *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*, L. C. Daher
- Fig.13: Desenho do autor
- Fig.14 e Fig.15: Reprod. obra *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*
- Fig.17 a Fig.22: A Confirmar
- Fig.23: Reprod. *Enciclopédia Barsa*
- Fig.24 a Fig.26: A confirmar
- Fig.27: Reprod. obra *A Volúpia da Forma*, L.C. Daher
- Fig.28: Reprod. obra *El Arte Moderno*, G. C. Argan
- Fig.29: Reprod. obra *Breve História da Arte*, F. Baumgart
- Fig.30: Reprod. obra *A Volúpia da Forma*
- Fig.31: Reprod. obra *El Arte Moderno*
- Fig.32 a Fig.37: Reprod. obra *A Volúpia da Forma*
- Fig.38: Reprod. obra *El Arte Moderno*
- Fig.39 a Fig.41: Reprod. obra *A Volúpia da Forma*
- Fig.42: Foto do autor
- Fig.43: Reprod. obra *A Volúpia da Forma*
- Fig.44: Foto do autor
- Fig.45 a Fig.48: Desenhos do autor

## Sumário

<b>Prefácio</b> .....	1
<b>Capítulo I</b>	
Um Flávio de Carvalho Bem Comportado: A Arquitetura da Fazenda Capuava.....	3
<b>Capítulo II</b>	
O Art Deco e a Arquitetura de Flávio de Carvalho.....	27
<b>Capítulo III</b>	
Olhares Enviados.....	53
<b>Capítulo IV</b>	
Um Outro Viés para a Arquitetura de Flávio de Carvalho.....	75
<b>Conclusão</b> .....	104

## PREFÁCIO

*Frente ao espetáculo oferecido por uma fauna antes nunca vista, o secretário-mordomo do professor Aronnax dava por encerrada a sua tarefa assim que determinava o ramo, classe, grupo, família, gênero e variedade de cada um daqueles animais que se lhe apresentavam aos olhos pela escotilha do submarino. Para ele, Conselho - assim nomeou Júlio Verne este estranho personagem da sua obra, Vinte Mil Léguas Submarinas - o conhecimento consistia unicamente nesta operação de classificar.*

*Mas o que, de fato, ficava ele sabendo destes habitantes das profundezas do oceano?*

*Nada. Pelo menos nada além do que já sabia daqueles que conhecia quando na superfície d'água, porque ele não fazia outra coisa se não remetê-los àquele universo supostamente já conhecido.*

*No caso do objeto de arte, mais razões teríamos ainda para não nos contentarmos com apenas uma classificação, pois não é a sua artisticidade dada exatamente porque teria o máximo de qualidade num mínimo de quantidade ou, melhor ainda, por ser ele (o objeto de arte) único, irreprodutível e aurático? Assim nos parece desde que só se fala em crise da arte quando se fala em indústria, justamente esta que lhe subverte o axioma propondo um mínimo de qualidade num máximo de quantidade ou, pior ainda, como um Midas moderno o qual tudo o que toca torna-se reprodutível, portanto, banalizado.*

*Sem recusar a uma classificação, mesmo porque seria impossível tomar um objeto na sua singularidade abstraindo o outro, pois aquela (singularidade) só se define em relação a este, o nosso ponto de partida e de chegada é o objeto de arte,*



*mais precisamente, a arquitetura efetivamente realizada de Flávio de Carvalho. E se fôssemos ficar nos termos do primeiro parágrafo, diríamos que escolhemos seguir os rastros de um outro personagem, de uma outra ficção: o Frei Guilherme de O Nome da Rosa, o qual, estabelecendo associações entre dados aparentemente desconexos - o que não é nem o nosso caso, pois as nossas (associações) pressupõem a similaridade- constrói, provisoriamente, algumas leis gerais que, mais além, poderão ou não serem desmanchadas; leis essas nunca antes enunciadas, portanto, que não estavam no ponto de partida, ou melhor, não eram premissas.*

*Ora, se este homem, mesmo ligado por votos monásticos, permitia-se o direito de mostrar um grande ceticismo em relação às verdades universais, por que não nós, simples leigos e confessos agnósticos, não haveríamos de fazê-lo, ainda mais que não nos pesa a ameaça de uma acusação de heresia e, portanto, nem o perigo da fogueira da Inquisição e muito menos do fogo do inferno?*

*E por fim, ao tomar este herói como paradigma (e resguardadas as proporções, é claro) reconhecemos também muitos limites: Umberto Eco não dotou seu personagem com a capacidade de alterar o curso da história segundo o seu próprio desígnio, ao contrário, a sua ação não consegue deter o ataque do Papa sobre a ordem franciscana; no entanto, é o mesmo Frei Guilherme de Baskerville, operando menos com as verdades universais e mais com aquilo que lhe aparecia imediatamente, quem (ao menos) desvenda os misteriosos assassinatos que abalavam aquela abadia...*

#

# **Capítulo I**

**UM FLÁVIO DE CARVALHO BEM COMPORTADO:  
ARQUITETURA DA CASA DA FAZENDA CAPUAVA**

## INTRODUÇÃO

Assim que finalizamos este texto numa derradeira visita à sede da Fazenda Capuava em Valinhos, verificamos que nela iniciava-se um trabalho de restauração. Desta maneira, algumas das nossas referências a ela, como ruínas, poderão ser modificadas, desde que tal iniciativa seja de fato levada a cabo. E o mais importante: que a sua sustentação e manutenção sejam pensadas, garantindo-lhe uma perenidade. Aguardemos.

De qualquer forma, tudo indica que ali teremos o único exemplo da arquitetura de Flávio de Carvalho: captável na sua realidade estereométrica, sinestésica, além, é claro, numa provável atitude contemplativa desde que uma celebridade já lhe foi conferida. (1)

Tanto são verdade estas últimas palavras que mergulhando, nas leituras, interpretações, polêmicas e, porque não dizer, nas paixões que as obras de Flávio de Carvalho suscitaram, ficamos por estes escritos, de maneira indelével, marcados. Inicialmente, neste capítulo, desejávamos - e no universo do desejo não cabe a pergunta sobre a possibilidade da sua realização - uma relação direta com a obra arquitetônica, esta mesma Sede da Fazenda Capuava, como se fôssemos os primeiros a tentar desvendá-la.

Esta fantasia, no entanto, desmanchou-se antes que a primeira palavra fosse escrita, porque, desde o exato momento do primeiro pensamento, fomos, por assim dizer, invadidos por aquelas palavras, concretizadas em outros tempos e lugares, por outros autores. Mesmo quando nos encontrávamos no local, frente e em meio a sua matéria, tocando, farejando a obra, percebíamos que havia um mundo de informações (fotografias, desenhos, críticas, reportagens, etc.), interpondo-se entre nós e a obra.

Melhor, então, reconhecer em nós mesmos a existência deste sujeito profundamente “contaminado”.

Concluimos, dessa maneira, que o presente texto não fala da obra na sua materialidade - como de resto, os textos daqueles outros autores - mas de algo que se constitui a partir dela (e não só dela); escrevemos sobre uma imagem, tal como Alfredo Bosi nos ajuda a compreender:

“A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca, mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância.” (2)

#

Esta obra de Flávio de Carvalho terminada em 1938, mas concebida em fins da década de 20, sempre nos aparecia, nas reproduções fotográficas de revistas e livros, em fragmentos incompreensíveis. Suas partes dissonantes, tanto estereometricamente como nas diferenças dos materiais e acabamentos, poderiam ser creditadas a um fotógrafo traiçoeiro... Porém, a quase modesta *Casa da Fazenda Capuava* também é inabarcável pelo olhar de quem lhe experimenta o espaço. Exceto, é claro, do ponto de vista de um virtual observador aéreo. (fig. 13)

Nesta experiência direta podemos dizer que a dissonância fica não reduzida, mas abafada por outros ruídos. Ela permanece, é absolutamente visível, mas não se encontra sozinha num primeiro plano. Ela é, enfim, apenas um dos elementos perturbadores da obra.

De fato, não há nada de tranquilo ou bucólico nesta construção, o que contraria uma expectativa bastante compreensível em relação a uma sede de fazenda, sobretudo quando levamos em conta que foi um cidadão, culto e cosmopolita, quem a imaginou. O que nos aparece é exatamente o oposto: a sua simetria, a ortogonalidade de seus ângulos e mesmo a violência com que a laje e as pérgolas das varandas se lançam sobre o entorno imediato, ratificam que a obra não se dispõe a nenhuma concessão à natureza. Não é um lugar para se travestir de camponês nos fins de semana e nele lamentar a simplicidade e a ingenuidade perdida. Decididamente, não é um refúgio. (fig. 1)

Não queremos dizer com isso que tais características geométricas, de per si, bastariam para colocá-la em franca oposição à natureza. Muito menos pretendemos dizer que teria havido apenas estas duas possibilidades: a primeira seria aquela do “refúgio”, na qual buscar-se-ia uma espécie de “mimesis” com a natureza; a segunda seria esta onde a obra humana opõe-se abertamente à natureza. Lembramos que, um ano antes, Frank L. Wright também terminava a *Casa da Cascata* na Filadélfia, um verdadeiro paradigma do uso de ângulos retos. Tal como na obra de Flávio de Carvalho nela encontramos elementos arquitetônicos avançando sobre o entorno imediato; são os terraços de concreto sobrepondo-se à vegetação e à água. Neste caso, porém, há uma profunda harmonia. Assim

Argan expressa a reconciliação de Kaufmann (o proprietário) com a natureza, proporcionada pela Casa da Cascata:

“... O mago (Wright) leva o Sr. Kaufmann ao coração do bosque, junto a uma cascata, a um lugar solitário de onde não se ouve mais do que o burburejar da água e o murmúrio da folhas. Realiza os seus gestos rituais e celebra os esponsais do Sr. Kaufmann com a Natureza virgem, da mesma maneira que os Duques de Veneza com o Mar...” (3)

## II

De seu lado, Flávio de Carvalho não procura o casamento, isto é, a admissão da existência de um outro tal como apareceu. Nesta obra, ele busca a transformação do outro, adequando-o a si próprio. E é desta maneira que podemos interpretar o uso que faz da simetria, apoiando-nos numa passagem do ensaio *Simetria e Monumentalidade*:

“O traçado regulador resulta de uma atitude racional ante o manejo do espaço, da mesma forma que outros métodos ordenadores geométricos de significado. A simetria parece provir da prolongação elementar da estrutura do corpo humano em direção ao meio que o contém: é basicamente antropomórfica.” (4)

E este “Eu” colocado no espaço não poderia se fixar nas cotas topográficas, isto é, nos vales ou baixadas, como era comum na região, talvez para facilitar a obtenção de água ou do acesso, bem como para reservar, dessa maneira, os terrenos mais altos ao cultivo do café. Flávio de Carvalho rompeu com esse provável imperativo e colocou a sua casa-sede no topo de uma elevação. Assim, um observador externo que queira ampliar seu ângulo da visão, à medida que vai se afastando da obra também irá perdendo-o na outra direção, pois ela (a casa) estará se elevando junto com a linha do horizonte (fig. 1 e 2). Tal posicionamento em muito contribuiu para tornar a obra inabarcável numa única mirada.

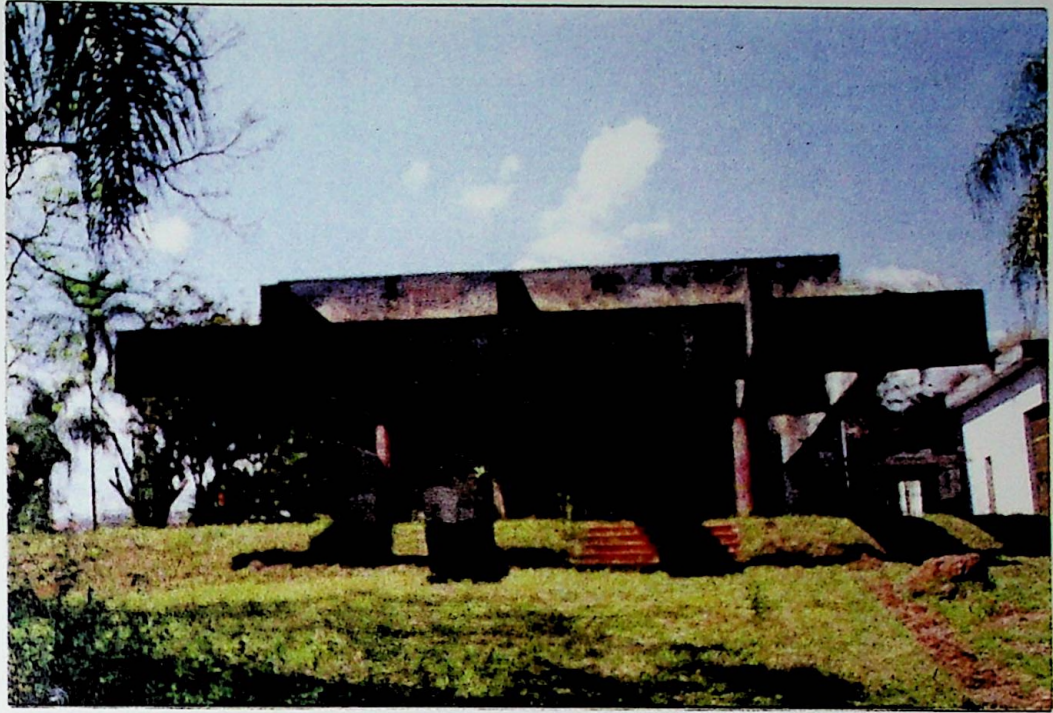


Fig. 1 - Vista lateral da varanda e das pérgulas



Fig 2 - Vista frontal

Sob este aspecto, esta construção confirma as objeções de Luiz Espallargas Gimenez na polêmica com o prof. Luiz Carlos Daher, por ocasião do lançamento da tese *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*. Aqui, a arquitetura flaviana afasta-se completamente do expressionismo, especialmente do expressionismo definido nas palavras do primeiro:

“... o expressionismo está contra a decomposição a favor da reintegração... Apenas se pode entender o objeto na sua totalidade, pensar nas partes, deter-se nos elementos, seria diminuir o espaço das emoções, e aumentar o tempo do cálculo da previsão e da análise.” (5)

De fato, para quem chega à *Casa da Fazenda Capuava*, não há como não se deter frente à primeira imagem que a casa nos oferece (fig. 2). Apresenta-se ao visitante como uma parte da obra, mas curiosamente em nada lhe informa sobre o todo. É como se bastasse a si mesma. Tal é a sua singularidade que um não “connaissanceur” provavelmente não lhe atribuiria a função de moradia. Mas é uma singularidade que não mobiliza as emoções, pois o visitante, de imediato, procura diante dela se posicionar: a começar pela parede cuja forma trapezoidal proporciona-lhe a impressão de estar inclinada; além disso, uma abertura descomunal, combinada com a ausência de qualquer referência à escala humana (parapeitos, janelas, portas, pé-direito, etc.), parecem exigir, ou, se assim quiserem, parecem convidar o visitante a um esforço de...cálculo.

No entanto, se esta visita “in loco” confere uma concreticidade às palavras de L.Espallargas Gimenez ou, por assim dizer, proporciona-lhe uma constatação empírica, vamos tomar uma outra direção que estas mesmas questões nos colocam.

### III

Esta obra de Flávio de Carvalho acaba por receber os rescaldos de uma outra polêmica, ainda na mesma década da sua construção, quando o que estava em pauta era a natureza e significação da Semana de Arte Moderna de 1922. O que se criticava agora não era mais o fato de ter sido um evento no qual se exprimia e desejava modificações na esfera artística, mas, sim, o fato de ter sido um evento em que estas modificações não estavam tão



profundamente enunciadas como queriam seus defensores. É em meio a este debate que Ruben Navarra aponta o distanciamento do que estava expresso na *Casa da Fazenda Capuava* e o que preconizavam os arquitetos modernistas.

A verdade é que Flávio de Carvalho não participou da famosa Semana, pois debutou no cenário cultural apenas 5 anos depois com o seu projeto polêmico para o concurso do Palácio do Governo (fig. 14, do cap. II). Portanto, é na década seguinte que seu nome ganhou maior evidência, sobretudo pela sua atuação à frente do Clube dos Artistas Modernos (CAM), nos Salões de Maio, etc. o que levou, inclusive, Rui Moreira Leite a considerá-lo como o principal agitador cultural deste período na cidade de São Paulo (6). Assim, se Navarra pretendia atingir a Semana de 22, errou o alvo; porém, a sua crítica é absolutamente procedente quanto às características daquela arquitetura (7), muito diferente daquilo que prescrevia, por exemplo, o arquiteto Le Corbusier, cujos princípios, já formulados e escritos (bastaria ver a Carta do CIAM), não eram estranhos à “inteligentzia” brasileira de então.

O problema é que, em se tratando de Arte, também não encontraremos nada “quimicamente puro”, ainda mais no Brasil, onde mesmo a Vanguarda, ou aqueles que ocuparam esse lugar segundo os seus próprios desejos ou os de seus historiadores, não discriminavam com tanta desenvoltura o que provinha de uma cultura, usando os termos do prof. Décio Pignatari, de “alto ou baixo repertório” (8). E, tal como Pignatari, com isto não pretendemos um juízo de valor e, sim, apenas constatar e operar com as diferenças. Assim, dentro da cultura de “alto repertório” podemos assinalar elementos do “baixo repertório”, que se insinuam ou se infiltram sem que seus autores se dêem conta.

Uma destas produções de “baixo repertório” é o Art Deco, para o qual dedicaremos um capítulo especial nesta Dissertação, mas que por ora nos interessa apenas deixar enunciado como se articula com a Vanguarda, cuja noção também discutiremos no próximo capítulo.

O fato do Art Deco ter sido muito mais difundido (e mais difuso) que a produção da Vanguarda está numa relação direta com o seu repertório baixo; em contrapartida, colocava-se ao alcance de um número bem maior de pessoas (consumidores, no caso). Não é de se estranhar, portanto, que o Art Deco tenha invadido o mundo da

própria Vanguarda, mesmo que esta, por sua vez, tenha a sua produção destinada a um consumo absolutamente distinto, o “consumo conspícuo”. Nesse sentido, Aracy do Amaral faz uma interessante alusão à residência de Tarsila, cuja decoração buscava o “moderno”, mas que tinha como resultado o que hoje designaríamos Art Deco (9). O próprio Flávio de Carvalho dividia seu atelier justamente em pleno nascimento do Clube dos Artistas Modernos (CAM), no começo da década de 30, com o casal Gomide, considerados os mais importantes dos decoradores “modernos”, cujas produções hoje ninguém vacilaria em caracterizar como Art Deco.

Estes detalhes, por assim dizer do cotidiano dos artistas, nos confirmam que o Art Deco estava incluído naquilo que genericamente se chamava de “moderno” e, apenas circunstancialmente, conforme suas características muito especiais, ganhavam aqueles nomes mais exóticos: “estilo Azteca”, “estilo Jazzístico”, etc. E, o que é mais importante, esses mesmos detalhes indicam que muitos daqueles que pertenciam à Vanguarda não tinham muito bem claro, pelo menos em determinadas áreas da produção artística, o quanto eram diferentes entre si aqueles objetos, cujos usufrutos pareciam que lhes proporcionavam a reiteração das suas próprias condições de artistas “modernos”.

E quanto a Flávio de Carvalho, aquela invasão afetou-o também enquanto um produtor de arquitetura, o que de maneira alguma pode ser considerado um caso à parte, um fato excepcional. Aliás, isto no Brasil mais parece ser a regra do que a exceção e nem mesmo o Modernismo inaugurado pela Semana de 22 pode não ter sido capaz de romper com este hábito de “comer gato por lebre”. O exemplo da pintura nos ajuda a esclarecer a que estamos aludindo: desde o século passado, o pintor brasileiro que pretendesse (e tivesse os recursos necessários) uma formação mais requintada e atualizada, deslocava-se para a Europa, em especial a França; contudo, era comum que, lá chegando..., batesse à porta errada. Não por acaso, o Pós-impressionismo e, mesmo o Impressionismo, só vieram a “dar as caras” aqui quando em Paris já uma outra ruptura se processava na operação pictórica, o Cubismo de Picasso e Braque que estava em pleno curso.(10)

Uma exceção tanto notável quanto fundamental para a Arte brasileira foi o caso de Anita Malfatti. Tendo sido a pioneira com a exposição de 1917 em São Paulo (como brasileira, pois Segall ainda não havia se estabelecido por aqui em definitivo), na Semana de

22 foi a única, entre os pintores, que de fato apresentou algo de novo e consistente. Desde o seu deslumbramento com uma exposição de Lovis Corinth na inquieta Berlim dos anos que antecederam a catástrofe da Primeira Guerra, Anita não vacila e, com este pintor recebendo algumas aulas, inicia-se na sua trajetória expressionista. Dela podemos dizer que esteve no lugar certo, na hora certa. (11)

E o que podemos deixar desde já assentado é que o repertório da *Casa da Fazenda Capuava*, com a sua simetria rigorosa, com seus volumes justapostos e, sobretudo, com sua evidente alusão a um monumento necrológico egípcio, portanto, exótico, encontra muito mais ressonância quando referido ao Art Deco do que a algum agrupamento da Vanguarda.

#### IV

Porém, voltemos à nossa análise.

É preciso apenas um ligeiro deslocamento do observador para que o estratagema de Flávio de Carvalho nesta obra se desfça, ou pelo menos se (fig. 3). O que aparecia como um tronco de pirâmide, na realidade, é um paralelepípedo ornamentado - a expressão é absolutamente pertinente, pois esses elementos não cumprem função estrutural - por uma série de colunas com uma face oblíqua. Aliás, essas colunas são de alvenaria, visível pela deterioração dos acabamentos da obra que ora se verifica. Com aquele ligeiro deslocamento do observador, também se desfaz, subitamente, aquela impressão de parede inclinada que tínhamos quando nos deparamos com a casa de topo que aparece na figura 2.

Continuando o deslocamento ao redor da construção, o volume, inicialmente tão marcante na paisagem, retira-se da cena na medida em que um outro elemento chama para si a atenção, surpreendendo o observador, sobretudo porque a mudança repentina acaba por ajudar a desorganizar uma arquitetura que, numa primeira vista (fig. 2), aparecia como o suporte de um rigoroso ordenamento. Mais alguns passos e o volume praticamente desaparece do campo visual (figs. 1 e 4).



Fig. 3 - vista do volume do salão e suas pilastras de alvenaria



Fig. 4 - Detalhe da varanda e sua laje de cobertura com as pérgulas

Então, outra vez o visitante tende a ficar retido, ou melhor, entretido na apreciação da imensa massa de concreto que emerge das paredes daquele mesmo volume. No ponto de encontro entre esses dois corpos, a dissonância é acentuada porque não há coincidência entre a viga mais externa (a que se encontra separada da laje) e a coluna ornamental (pilastra, como seria mais correto dizer); é como se esse novo elemento (a laje e suas vigas) irrompesse do interior de um espaço comprimido pelas paredes e, sobretudo, pelas pilastras, cujas formas nos lembram daquelas colunas usadas nos muros de contenção (fig. 3).

Sob a laje estende-se, sem definições claras, a varanda, ou melhor, as varandas, porque a solução é repetida especularmente na outra face do volume. Porém, há um contrassenso nestes espaços: exatamente onde se espalhavam as espreguiçadeiras ou as redes, instala-se uma tensão entre aquela massa de concreto e as duas relativamente modestas colunas, postadas a 14 metros do outro ponto de apoio que se encontra embutido nas paredes do volume. Essa desigualdade é ressaltada com a cor vermelha das colunas (fig. 4). Não se contentando com isto, em todo o perímetro da laje, além da sua viga de borda, Flávio de Carvalho colocou uma outra, que forma uma espécie de pergulado suspenso no ar, isto é, em “balanço”, o que inevitavelmente exacerba a tensão já existente, ainda mais se considerarmos as dimensões desses elementos (fig. 5 e 6).

Que o leitor se imagine numa época quando o concreto armado tinha o seu uso restrito às construções de grande porte, estando as suas possibilidades, portanto, para além do repertório daqueles que projetavam edificações unifamiliares, isto é, pelo menos em termos de Brasil, para que se possa também imaginar o efeito que este, senão gratuito, ao menos acintoso desafio à gravidade pode ter causado num visitante menos avisado.

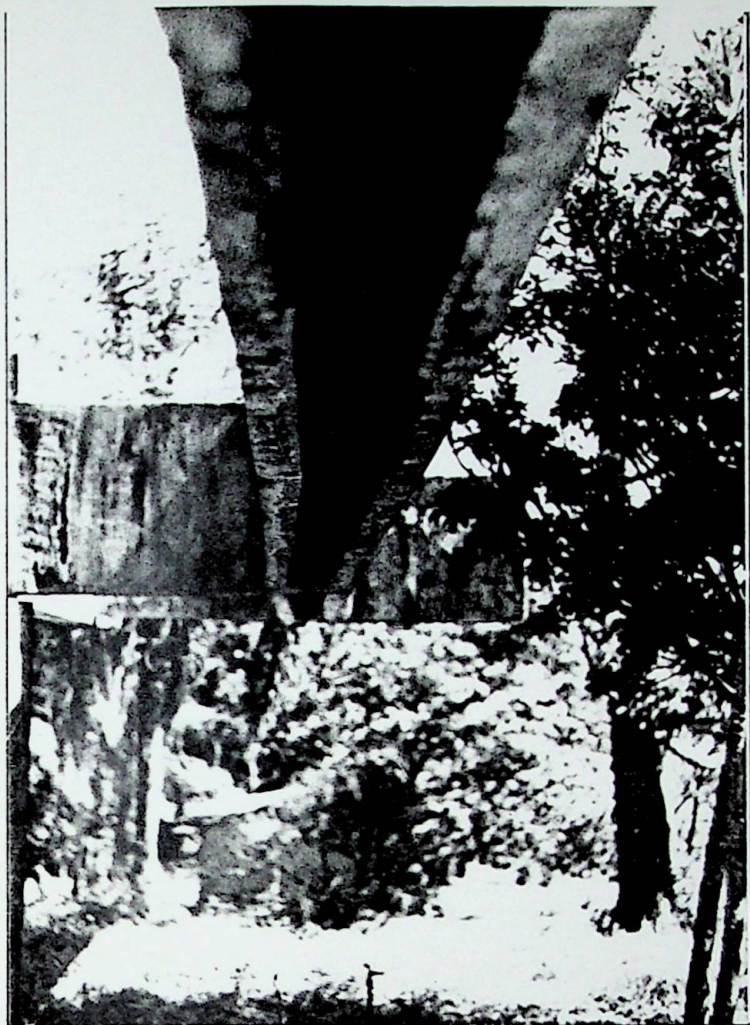


Fig. 5 - detalhe da viga externa em "balanço", que formam as pèrgulas

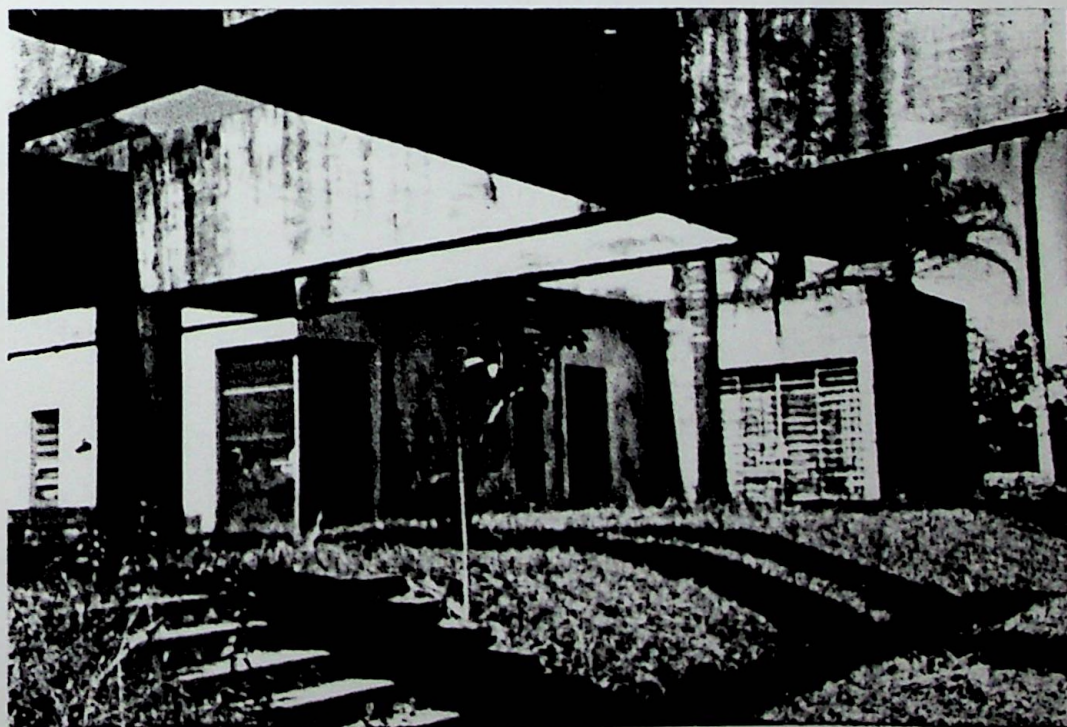


Fig. 6 - Detalhe do pergulado formado pelas vigas externas em "balanço"

## V

Ao tomar o volume (da sala de estar ou salão) isoladamente do restante da obra e, considerando as quatro aberturas que definem uma circulação em cruz, é possível que alguém já tenha evocado a obra de Palladio, "Villa La Rotonda". Porém, uma evocação dessa natureza talvez não tivesse sido senão uma procura de significações, tal o desarme de um observador frente ao inusitado ou mesmo uma forma de torná-la pensável inscrevendo-a na cadeia histórica.

Se no item anterior dissemos que o "volume praticamente desaparece" para um observador que circunda a obra, internamente a sua autonomia, a sua auto-suficiência se confirmam. Aquela placa de alumínio, atravessando todo o ambiente no sentido longitudinal (fig. 7), faz com que a porta descomunal que se mostra logo no início (fig. 2) fique convergida num só corpo junto com uma outra, igual, que se repete simetricamente do outro lado, através do teto, no qual foi fixada a placa; tal artifício acabou por confirmar também aquela idéia de um espaço fechado, ou melhor, retido na materialidade das paredes e do teto, o qual havíamos mencionado quando ainda fora do ambiente. (fig. 7). É verdade que o lambril de madeira, colocado até a metade da altura do pé-direito, que recupera a escala humana para o espaço, poderia ter criado a noção do outro, de dois; mas existindo esse outro, ele não passaria de uma repetição do primeiro, um simulacro ainda que de ponta-cabeça, pois a placa de alumínio, sendo lisa e polida, funcionava, neste sentido, como um espelho.

Para ratificar a idéia de um espaço fechado não existe nenhuma abertura como janelas ou clarabóias, além, é claro, daquelas outras quatro já mencionadas; mesmo estas, quase que se restringem à sua função primeira, isto é, enquanto elementos arquitetônicos de acesso, circulação ou passagem, ou seja, enquanto portas. É a decorrência de como Flávio de Carvalho as posicionara em relação ao ambiente e entre elas mesmas. Assim, para quem se instalasse neste espaço, a paisagem do campo lhe era negada.

Entretanto, precisamos admitir que esta interpretação do espaço interno da obra é muito mais o resultado de uma experiência indireta com ela do que de uma visita "in loco". Esta interpretação construiu-se a partir, sobretudo, do que pudemos extrair das fotografias de um tempo em que a casa era habitada e, por esse procedimento, ao



Fig. 7 - Vista interna da sala de estar (salão), Casa da Fazenda Capuava, fotografia de 1958, tomada provavelmente do balcão para orquestra, quando a casa ainda era habitada.



imaginário coube preencher mais e maiores lacunas do que nos itens anteriores. Na sua leitura deve-se levar em conta as perdas que tivemos nas mudanças de registros, a saber: das imagens fotográficas para o espaço arquitetônico e deste para o discurso verbal. Assim, mais do que naquelas páginas, lamentamos o estado em que se encontra hoje *a Casa da Fazenda Capuava*. Recusamos, inclusive, a reproduzir aqui as imagens atuais dos detalhes internos de sua arquitetura, ou do que restam deles, mesmo porque só seriam válidas enquanto denúncia, o que não cabe neste texto. Mas não deixa de ser um sintoma de que algo mais fundo e doentio esteja se processando quando estudamos uma obra moderna através de suas quase ruínas, ou deveremos aceitar como uma simples ironia...

Com a figura 8, o leitor poderá ter uma idéia mais aproximada de como era a casa externamente, como também terá meios para avaliar o que estivemos dizendo no parágrafo acima, caso a compare com as outras imagens que reproduzem o estado atual da casa. No entanto, para garantir algumas passagens da nossa análise, devemos advertir que, nesta imagem fotográfica, provavelmente, a tomada foi tirada tão acima da linha dos olhos de um observador comum que é possível imaginar o fotógrafo no alto de uma banqueta ou escada.

## VI

Ao alcançar a posição diametralmente oposta à da primeira (fig. 2) o visitante reconstitui a noção de simetria da obra. Os elementos que se distribuem à sua direita e à sua esquerda têm como eixo o centro daquele mesmo volume do salão, cuja parte superior se insinua acima dos demais, reconhecível pela sua forma trapezoidal e por aquela abertura (descomunal) que também se deixa mostrar um fragmento (fig. 9). Este reencontro com o volume lhe dá garantias quanto a sua própria localização em relação à obra.

Mas a arquitetura que se lhe apresenta diante dos olhos também é diametralmente oposta num outro sentido da expressão. O aspecto solene e monumental da figura 2, que poderia até levar o observador a pensar que os atos e atitudes do seu interior estivessem mais próximos da esfera do sagrado, nesta outra posição é substituído por outro mais banal e mesmo prosaico. Pode-se dizer que são os fundos da habitação. (fig. 10)

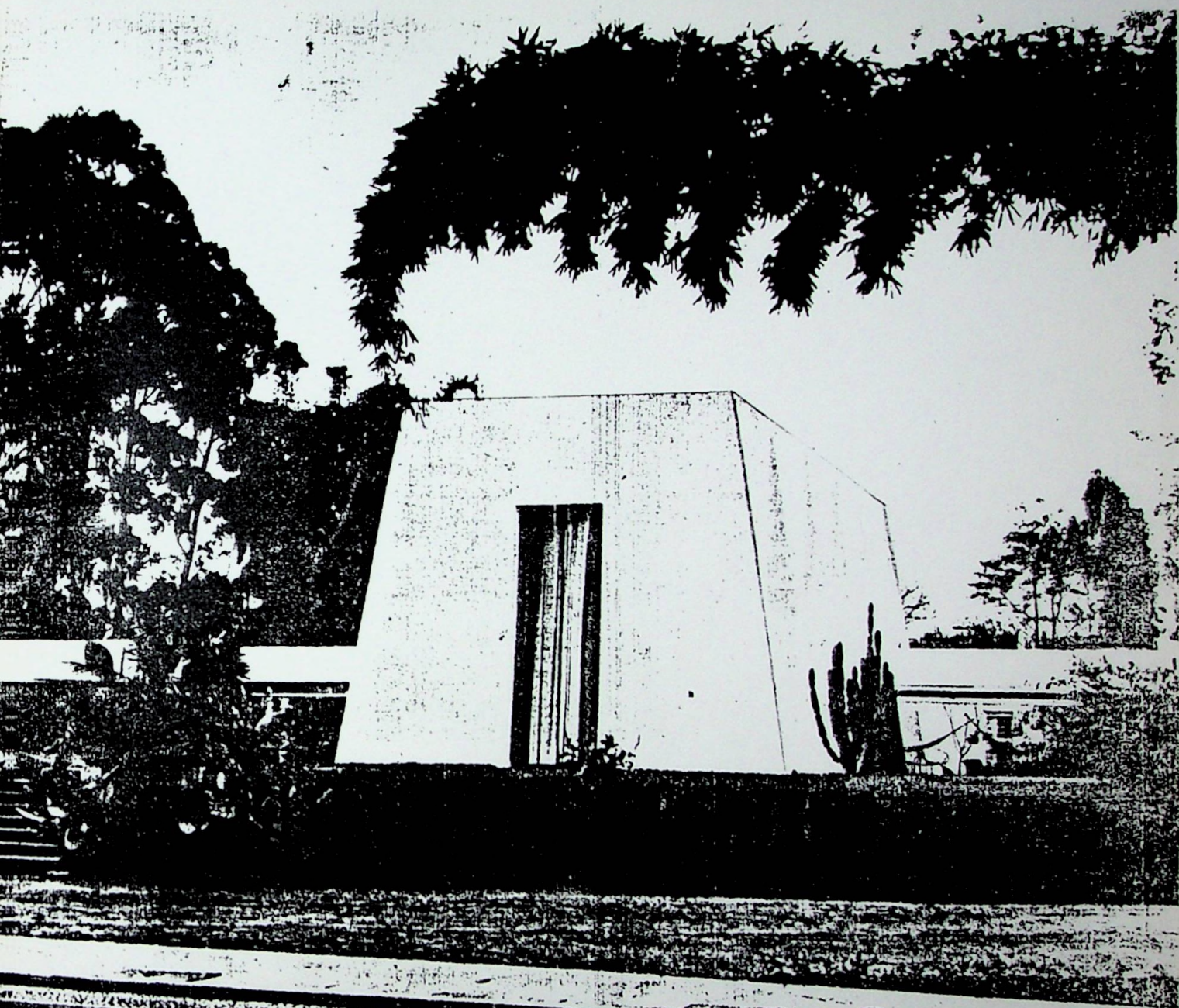


fig. 8 - Sede da  
Fazenda Capuava  
do final da década  
de 50.

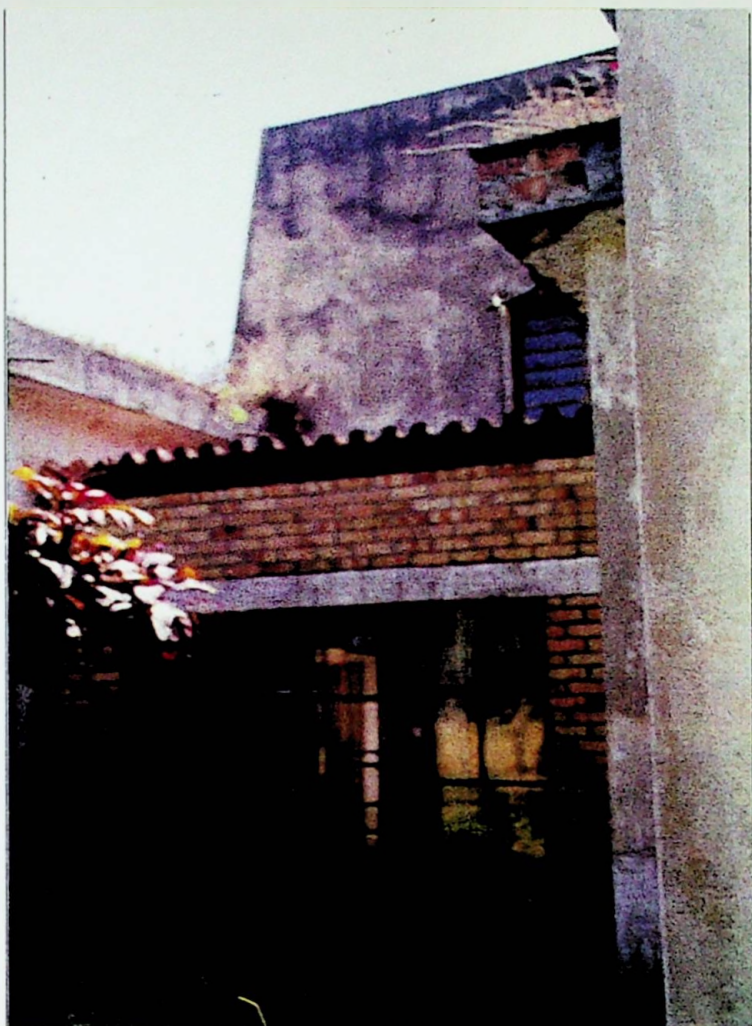


Fig. 9 - Vista parcial dos fundos, com parte do volume do salão sobressaindo acima do telhado



Fig. 10 - Vista dos fundos, com o oitão no primeiro plano

A hierarquia social sempre estampou na arquitetura brasileira a sua existência (12), seja no colonial, onde o senhor e o escravo, ainda que numa mesma habitação, haviam garantido as suas diferenças no espaço, seja no ecletismo, onde as áreas de serviços continuaram como que a pertencer àquelas partes então designadas como “vergonhas” de um corpo. Não há dúvidas que conseguimos ouvir os ecos desta tradição nesta obra de Flávio de Carvalho, contradizendo, por exemplo, a reportagem publicada na revista *Casa e Jardim* de Fevereiro de 1958, onde o jornalista dizia não distinguir a frente dos fundos. Melhor seria dizer: não queria distinguir! (13)

A cor natural dos tijolos maciços, a banalidade dos caixilhos e o telhado em cerâmica comum, que noutras faces permanecia oculto pela parede que se erguia acima do oitão, cujo artifício, aliás, também se deixa escancarar para quem chega nesta última posição (fig. 10), somadas à conseqüente sensação tátil provocada por estes materiais (sobretudo o tijolo à vista), conduzem o visitante a um despertar, caso, é claro, ele tivesse se deixado hipnotizar pelas provocações do artista.

## VII

Para concluir o presente capítulo, devemos dizer que Flávio de Carvalho não foi um atento leitor de Freud, permitindo-se às extrapolações absolutamente inadequadas. E, de fato, parece não ter se detido numa advertência que aquele autor fez sobre a sua própria divisão da história do pensamento, isto é, o animismo, o religioso e o científico (14). Se nos dois primeiros prevalecia a "onipotência dos pensamentos", nem por isso os homens de hoje estão livres de incorrerem nos mesmos procedimentos de seus ancestrais, ou seja, podem dar à ciência um lugar correspondente àquele que no animismo se dava aos mitos e às coisas ou que, na religião, se dava aos deuses.

A "onipotência dos pensamentos" é um processo pelo qual o homem atua como se a idéia da coisa prevalecesse sobre a própria coisa, tal como se verifica numa criança onde são os desejos que fundamentam o mundo. E quando imaginamos Flávio de Carvalho na procissão de Corpus Christi em 1931, com seu boné na cabeça e, sobretudo, lendo o seu

próprio relato do evento no livro denominado *Experiência Nº 2*, desenha-se não só uma atitude iconoclasta frente a qual ficam retidos e embasbacados (15) os seus biógrafo-crítico-admiradores, mas também um homem movido pelo desejo de reordenar o mundo. Porém, o mundo que ele tenta reordenar é um mundo tal qual seu desejo concebeu, tal qual desejava que fosse, para que a sua própria proposição de mudança ganhasse um sentido.

Este mesmo procedimento, de uma forma ou de outra, podemos conjecturar na sua arquitetura, em especial na planta baixa da arquitetura de sua *Casa da Fazenda Capuava*. Nela está expresso um profundo desejo de ordem e uma ordem em oposição à desordem do mundo, no caso da natureza (fig. 11). E podemos ainda acrescentar, uma ordem que tem como medida, como padrão, o mesmo homem que é o seu suporte material (fig. 12). Uma ordem, enfim, antropocêntrica e antropomórfica.

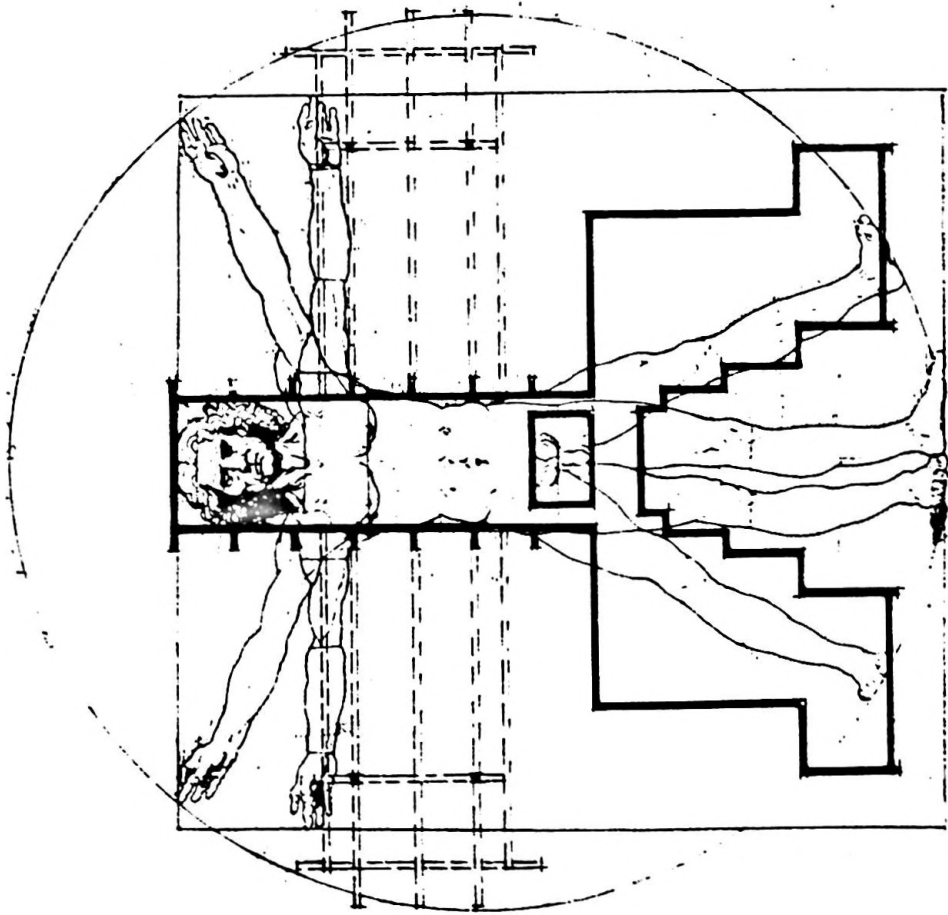


fig. 12 - Homem segundo as dimensões de Vitruvius  
desenho de Leonardo da Vinci superpos-  
to à planta da sede da Fazenda Capuava

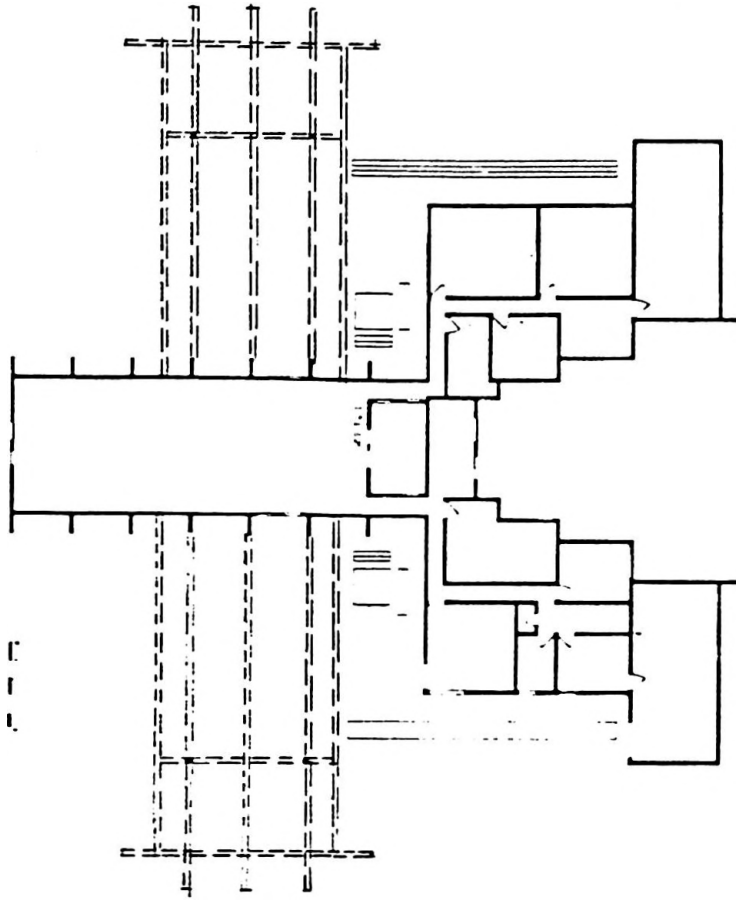
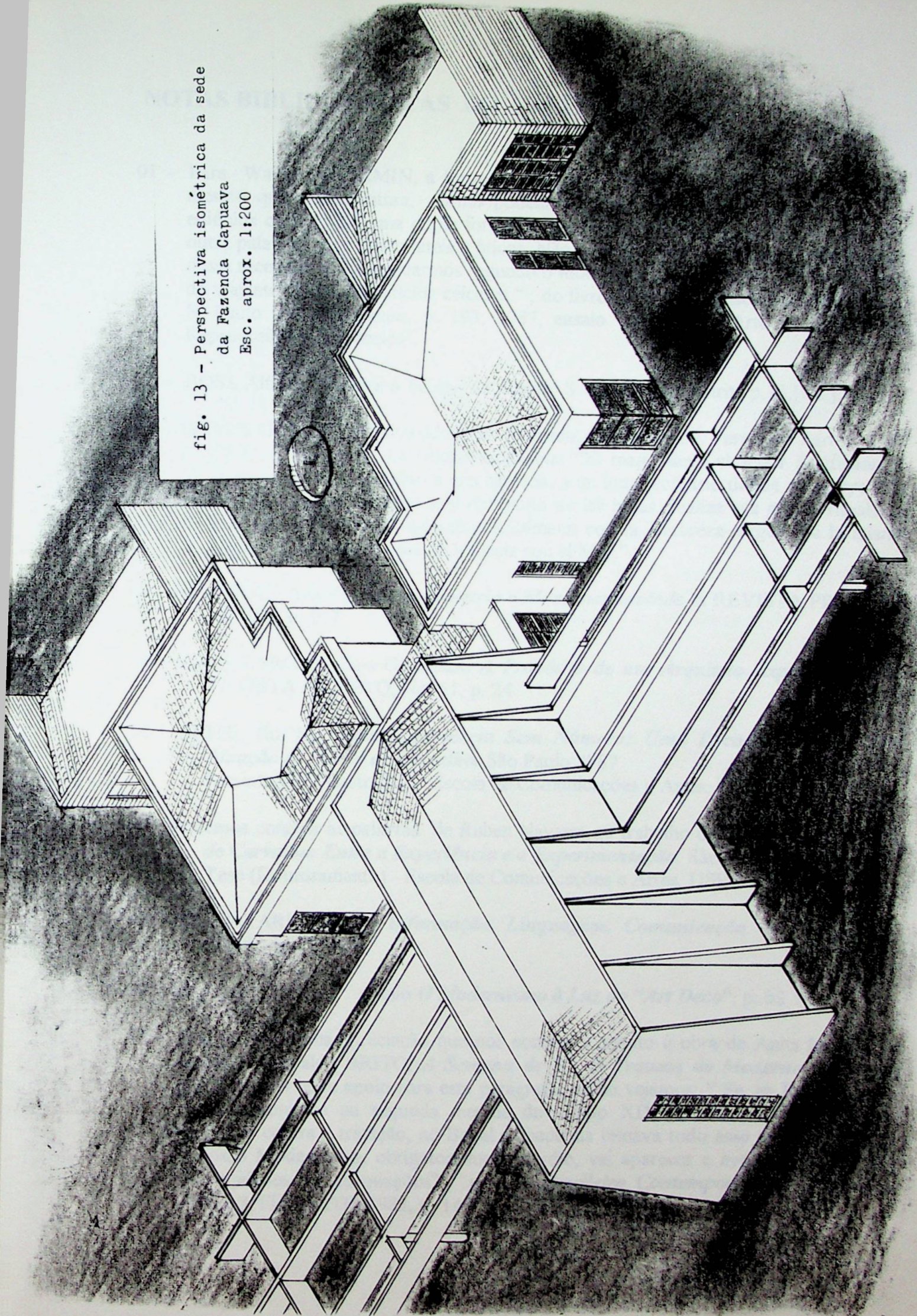


fig. 11 - Planta da sede da Fazenda Capuava

fig. 13 - Perspectiva isométrica da sede  
da Fazenda Capuava  
Esc. aprox. 1:200



## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO I

- 01 - Para Walter BENJAMIN, a forma de recepção, sendo o edifício célebre, seria o mesmo que o da pintura, como podemos deduzir da seguinte passagem: “ Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras : por meios táteis e óticos. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do *recolhimento*, atitude habitual do viajante diante de edifícios célebres “ , do livro *Magia e Técnica, Arte e Política*. S. Paulo: Ed. Brasiliense, p. 193, 1987, ensaio “A obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”.
- 02 - BOSI, Alfredo: *O Ser e o Tempo da Poesia*. S. Paulo: Ed. Cultrix, p.15,[s.d.]
- 03 - ARGAN, Giulio C.: *El Arte Moderno*. Espanha, Valência: Ed. Fernando Torres, 1983 p.504. Trad. nossa, na edição espanhola: “El mago lleva al señor Kaufmann al corazón del bosque, junto a una cascada, a un lugar solitario donde no se oye más que el borbotoneo del agua y el murmullo de las hojas. realiza sus gestos rituales y celebra los esponsales del señor Kaufmann con la Natureza virgen, de la misma manera que los Duces los de Venecia con el Mar.”
- 04 - PÉRGOLIS, Juan C.: ensaio *Simetria e Monumentalidade* in REVISTA PROJETO, No. 108, p. 117
- 05 - ESPALLARGAS, Luis G.: ensaio *A Propósito de um Arquiteto Expressionista* in REVISTA PROJETO, No. 51, p. 24
- 06 - LEITE, Rui M.: *Uma Experiência Sem Número: Uma Década Marcada Pela Atuação de Flávio de Carvalho*. São Paulo: 1987  
Dissertação ( Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, USP
- 07 - Podemos conferir as palavras de Ruben Navarra no trabalho de Rui M. Leite, *Flávio de Carvalho: Entre a Experiência e a Experimentação*. São Paulo: 1995  
Tese (Doutoramento) - Escola de Comunicações e Artes, USP
- 08 - PIGNATARI, Décio: *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix, [s.d.], p.78,
- 09 - AMARAL, Aracy A.: ensaio *O Modernismo à Luz do “Art Deco”*, p. 62
- 10 - Em que pese uma apreciação que nos contradiz quanto à obra de Anita Malfatti, o ensaio de Ronaldo BRITO, *A Semana de 22: O Trauma do Moderno*, em linhas gerais nos serve de apoio para este parágrafo, senão vejamos: “ Se, na França, desde o impressionismo na segunda metade do século XIX, a arte estava em guerra declarada contra a tradição, no Brasil a academia reinava todo esse tempo impávida. O nosso Modernismo, obrigatoriamente tardio, vai aparecer e evoluir marcado por ambigüidades e inadequações”, in *Arte Brasileira Contemporânea: Caderno de Textos 3*, FUNARTE, 1983, p. 14.



- 11 - FERRAZ, Geraldo: ensaio *Corinth e o Teor Erótico* in *Retrospectiva*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975, p.18
- 13 - GOULART, Nestor R.F.: *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970, p.18
- 14 - REVISTA CASA E JARDIM: Fevereiro de 1958, p. 30.
- 15 - FREUD, Sigmund: *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, v.13, {s.d.]  
Na página 111, diz Freud: “A visão científica do universo já não dá lugar à onipotência humana; os homens reconheceram a sua pequenez e submeteram-se resignadamente à morte e às outras necessidades na natureza. Não obstante, um pouco da crença primitiva na onipotência ainda sobrevive na fé dos homens no poder da mente humana, que entra em luta com as leis da realidade.”
- 16 - BENJAMIN, Walter: ensaio “O Flaneur”. [s.l.],[s.n.], Em Benjamin há uma distinção entre o “flaneur” e o “badaud”. Ele diz: “... O simples flanador está sempre em plena posse de sua individualidade; a do “badaud” (basbaque), ao contrário, desaparece absorvida pelo mundo exterior... que o impressiona até a embriaguez e o êxtase. Sob a influência do espetáculo que se oferece a ele, o “badaud” (basbaque) se torna um ser impessoal; já não é um ser humano; é o público, é a multidão...”

## **Capítulo II**

O ART DECO E A ARQUITETURA DE FLÁVIO DE CARVALHO

## INTRODUÇÃO

No livro *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo* podemos, sem muita dificuldade, localizar o mais importante ponto de apoio da tese do professor Luiz Carlos Daher. Não queremos afirmar com isto que ele deixa de operar com outros indícios, mas para a definição, ou melhor, qualificação da arquitetura flaviana como expressionista, efetivamente ele parte de uma associação por similaridade. Quanto a isto não vemos nenhum problema, ao contrário, é uma operação absolutamente adequada em se tratando de um discurso não-verbal como o é a arquitetura; no entanto, vejamos como ele procede:

Ele toma duas imagens, uma é a fachada do projeto para o Palácio do Governo, com o qual Flávio de Carvalho participou do concurso de 1927 (fig. 14), sob o pseudônimo Eficácia, e uma cena do filme *Metrópolis* de Fritz Lang (fig. 15). Frente a elas, Daher diz:

“Sempre recordando que não se afirma qualquer influência direta, veja-se o caráter anímico, dinâmico, das duas imagens aproximadas no presente trabalho”.(1)

No entanto, para nós, esta similaridade não se dá tanto pela natureza expressionista de ambas, mas muito mais porque elas buscam efeitos cenográficos. Ele mesmo, o prof. Daher, um apaixonado pelo cinema expressionista alemão, mais de uma vez, em suas aulas, chamou a atenção para o lugar insubstituível que os artificios cenográficos ocupavam na estrutura daqueles filmes. Estamos, pois, frente a uma imagem de uma arquitetura cenográfica e de uma outra, uma imagem cenográfica que se utiliza de imagens arquitetônicas.

Antes de prosseguir, lembramos que em 1933, portanto pouco mais de 5 anos deste concurso, Flávio de Carvalho revelou-se como um cenógrafo renovador, quando montou a peça de sua autoria, *O Bailado do Deus Morto*, por ocasião de sua atividade à frente do Clube dos Artistas Modernos, o CAM. O teatro brasileiro até então resumia-se, sobretudo, às comédias de costumes.

Fig. 14 - "Palácio do Governo",  
projeto para o  
concurso de 1927,  
Flávio de Carvalho

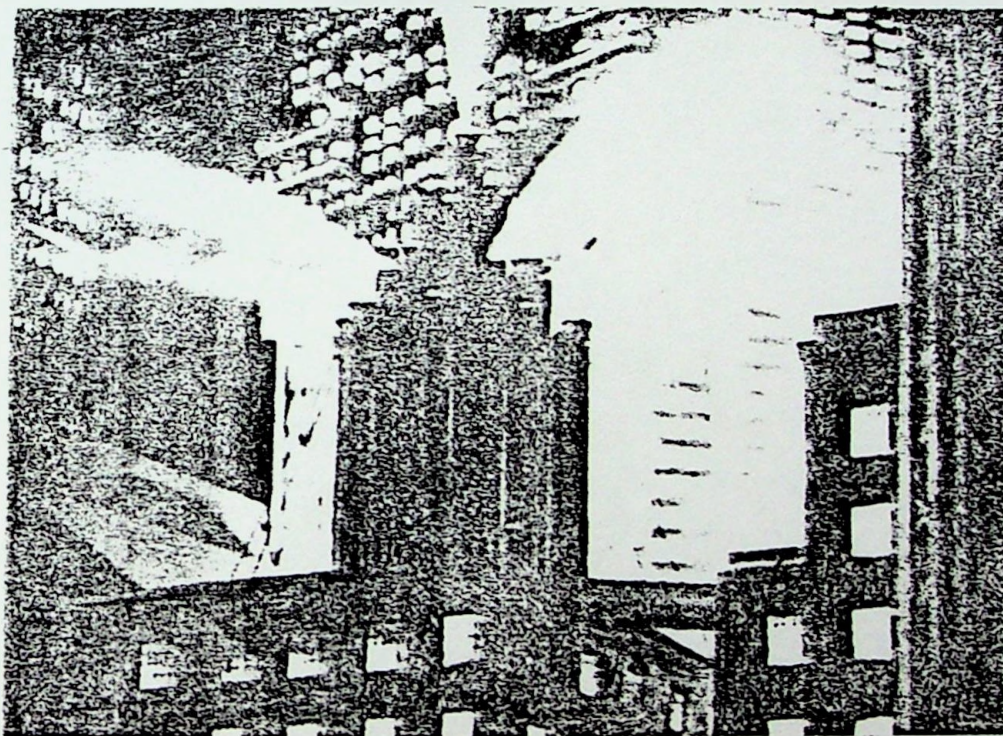
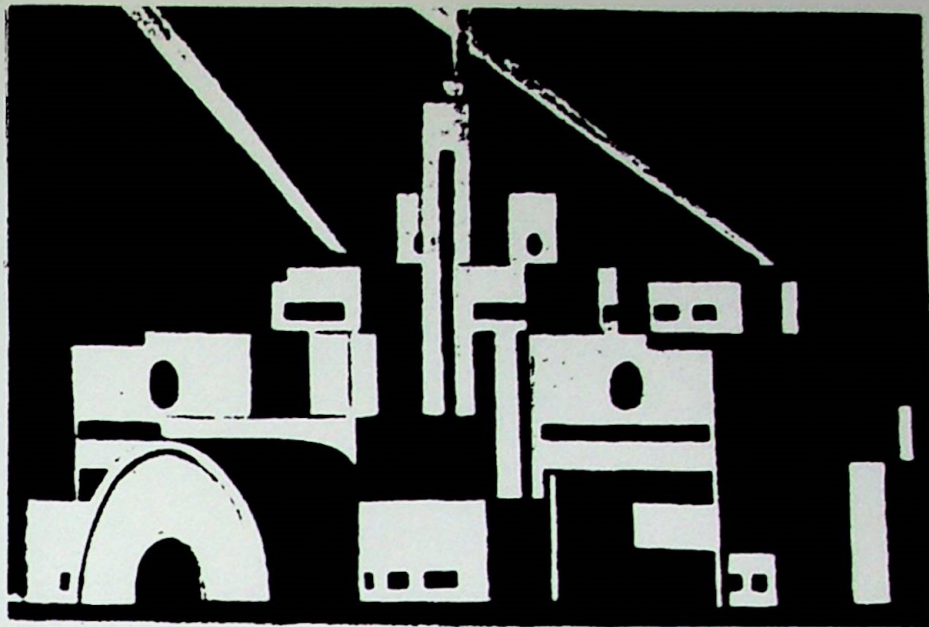
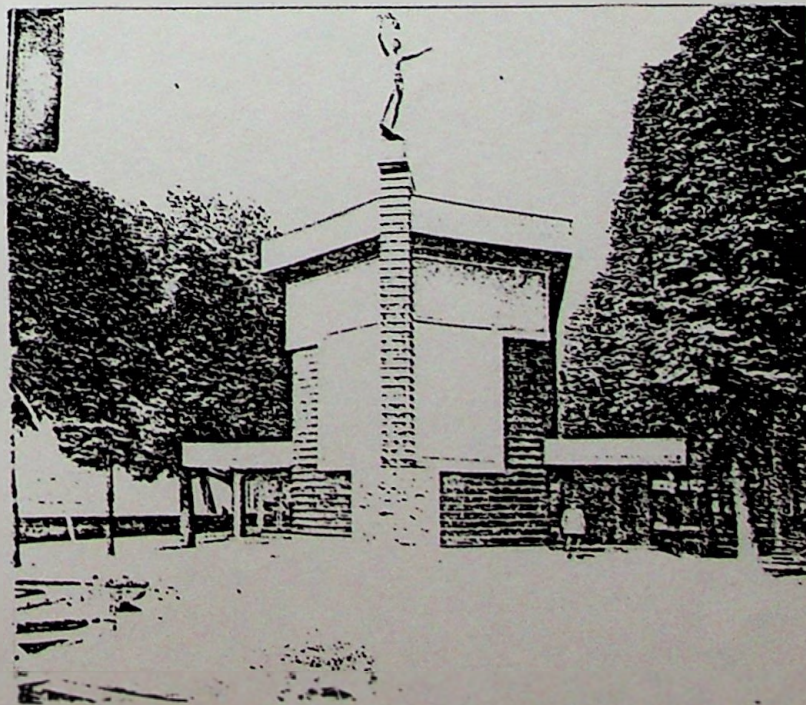


Fig. 15 - Cena do Filme  
"Metrópolis"  
de Fritz Lang

Fig. 17 - Pavilhão da Tchecoslováquia na  
Exposição de Artes Decorativas  
de Paris, 1925. Obra de J. Gocar



Talvez, o que pode ter contribuído para que Daher caracterizasse a arquitetura flaviana como expressionista foi o fato de que a arquitetura expressionista alemã também buscava os efeitos cenográficos. Porém, há aqui uma notável distinção: a cenografia, especialmente na obra *Armazéns Shocken* de Mendelsohn, refere-se a uma preocupação urbanística, enquanto a do brasileiro buscava a representação e como tal refere-se a algo que lhe é externo. Assim, utilizando de uma passagem de Giulio Carlo Argan, podemos dizer que neste prevalece a idéia de uma arquitetura interpretativa de uma dada realidade natural ou social e, no primeiro, a idéia de uma arquitetura modificadora de tal realidade.(2) Aliás, nesse sentido, podemos confiar nas palavras do artista polivalente:

“A nova arquitetura, para não cair na monotonia das coisas, precisa ser emotiva e romântica. Precisa criar novos ideais, precisa mudar sempre...Simbolizar exaltadamente a idéia de vida: mudar...(3) (grifo nosso).

Aproveitando um pouco mais da sustentação que ora Argan nos proporciona, podemos estabelecer uma outra diferença: a arquitetura expressionista alemã - e aqui temos em mente, sobretudo, a *Torre Einstein* também de Mendelsohn - constitui-se a partir de um único bloco, no qual o arquiteto “escava” a forma, e na arquitetura de Flávio de Carvalho é a justaposição de vários blocos que conduzem a forma.

Assim, da mesma maneira como procedeu o professor Daher, experimentemos nós mesmos operar com uma associação por similaridade, com imagens, no entanto, de duas arquiteturas: a da casa que pertencia ao *Conjunto da Alameda Lorena* (fig. 16) (infelizmente, já demolida) e outra, a do Pavilhão da Tchecoslováquia da Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris, de 1925, exposição, aliás, da qual se originou o nome ‘Art Deco’.(fig. 17)

Tantos são os elementos comuns entre estas duas imagens que seria desnecessário aludirmos ao antropomorfismo (aliás, um índice do Art Deco) da obra de Flávio de Carvalho. Seria suficiente ficarmos naquilo que nos conduziu à associação.

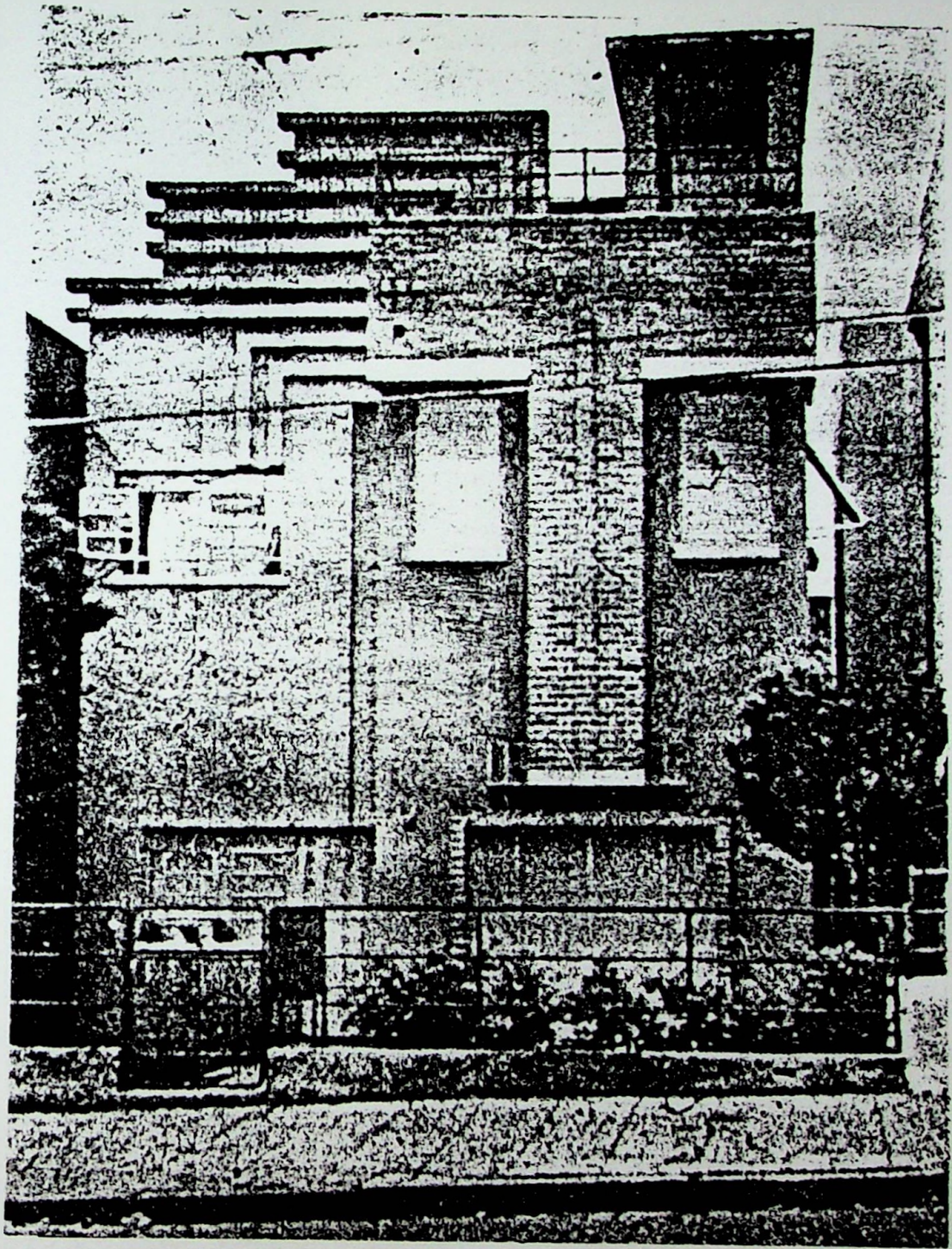


Fig. 16 - Casa do "Conjunto da Alameda Lorena" (1937), Flávio de Carvalho

Ambas as imagens mostram o cuidado com que os seus respectivos autores as qualificaram, distinguindo a fachada das demais faces da construção. Esta valorização não implicou numa arquitetura desenvolvida em um único plano (o da fachada), ao contrário, combinou-se com a preservação da realidade estereométrica dos edifícios. O que é também um outro índice bastante recorrente no Art Deco.

É verdade que a fachada da casa da alameda Lorena, quando considerada no seu todo, não se apresentava simétrica. Mas, nem mesmo nessa obra Flávio de Carvalho fugiu a esse imperativo, comum a todos seus projetos arquitetônicos: ela reaparece aqui, definindo e definida por uma linha vertical nítida, realçada pelo acabamento em tijolo à vista, não no centro do conjunto, mas no plano mais avançado da fachada, ali onde muitos viam um rosto. Na obra de Gocar, a simetria é estabelecida exatamente com o mesmo recurso, porém agora o eixo da simetria está sublinhado por uma espécie de pináculo sobre o qual se assenta uma estatueta.

Chegamos, por fim, ao terceiro e último elemento que gostaríamos de assinalar: a idéia de movimento. Nas duas arquiteturas esta idéia encontra-se sugerida. Aquela estatueta, além do seu próprio dinamismo, apóia-se numa estrutura em “balanço” sobre o pináculo, criando uma tensão. Na obra do brasileiro, de seu lado, a platibanda foi ornamentada por uma série de frisos, que muitos interpretavam como sendo a cabeleira esvoaçante.

A racionalidade - enunciada pelo rigor da simetria - e o movimento revelam uma arquitetura metafórica. O prof. Décio Pignatari é quem define que metáforas são essas no Art Deco:

“... : curiosamente, porém, será metáfora de um conceito abstrato: metáfora da tecnologia, metáfora do racionalismo, metáfora do espírito apolíneo, metáfora da mente cósmica ocidental (como em Mondrian), etc.” (4)

## I

Num certo sentido, quando introduzimos a arquitetura de Flávio de Carvalho no universo Art Deco, pouco caminhamos na direção de seu desvendamento. Na realidade, apenas a colocamos frente a um outro continente de ambigüidades.

Inicialmente evitamos o uso da expressão “estilo Art Deco”, preferindo em seu lugar uma outra, ainda que mais abstrata ou fluida: “universo Art Deco”. Justamente por ser mais abrangente, poder-se-ia dizer, até em demasia, que ela tem o mérito de evitar uma redução que comprime e homogeneiza uma produção a qual, além de vasta - onde se inclui a arquitetura, mobiliário, estampania, publicidade, bijouteria, etc. - foi profundamente diferenciada.

Este cuidado, que em princípio poderia aparecer como um preciosismo, ou mesmo uma afetação, ganha um sentido quando olhamos mais de perto os próprios produtos do chamado “entre guerras”, e o que procedeu ao longo do tempo, quando o Art Deco recebeu esse nome e o estatuto de um estilo. Assim Paul Maenz nos relata na abertura de seu livro *Art Deco: 1920 - 1940*:

“O estilo ‘Art Deco’, como tal , jamais existiu. O termo aparece pela primeira vez em 1966 na ocasião da mostra retrospectiva ‘Les Annés 25’, celebrada no Musée des Arts Décoratifs de Paris, e que comemora a última e mais alta cota jamais alcançada pelo artesanato modernista: a ‘Exposition Internationale de Arts Décoratifs Modernes’ de 1925.” (5)

Ainda sob a mesma ótica, encontramos uma outra passagem neste mesmo livro, na introdução de sua edição espanhola, elaborada por Alicia Suárez e Mercè Vidal, que faz o Art Deco parecer, enquanto estilo, muito mais como uma construção de um pensamento do que um evento ou manifestação do real:

“Assim pois, a partir de 1966 vemos se sucederem as exposições sobre o ‘Art Deco’, cujos produtos entram finalmente no mercado artístico através das galerias.” (6)



Ou seja, no mesmo processo em que aquela significativa parcela da produção de arquitetura, mobiliário, bijouteria, etc. ganhou uma designação, Art Deco, ela também ganhou o estatuto de arte, tornou-se um estilo, ainda que a posteriori. Não sabemos aqui se foi a partir da mostra retrospectiva de 1966 quando se instaurou o "revival" dos "années 25" ou se a mostra foi apenas um dos eventos de um processo já em curso; mesmo sendo a segunda hipótese a verdadeira, ficou claro que o Art Deco, como estilo, foi deliberadamente construído, isto é, calculado e planejado. É bem provável que a mostra de 1966 foi se configurando quando, então, um outro "revival" neste mesmo período (década de 60) dava sinais de esgotamento: o "revival" do Art Nouveau. Abria-se, com isso, um espaço no mercado de arte.

O fato de se ganhar uma designação a posteriori, não é indiferente, em especial, para a historiografia moderna; porém, não se trata de um caso isolado. Ao contrário, é bem provável que estejamos operando com a regra e não com a exceção. Encontramos a sustentação necessária nas palavras de Wylie Sypher, quando admite que o historiador é também um inventor:

"O estilo, de certa forma, é somente uma ficção da história escrita a respeito da obra de diferentes artistas. Mas é necessária mesmo que não se possa chegar a um acordo sobre o modo de sua existência." (7)

De nossa parte, guardando a distinção expressa pelos dois termos, universo e estilo, pretendemos deixar aberto o acesso às contradições do Art Deco, como, aliás, verificaremos na própria arquitetura de Flávio de Carvalho, ao menos no que se refere à obra que analisamos.

## II

Mesmo que este fato, o da designação a posteriori, possa ser considerado apenas como um detalhe, é dele que partiremos para enunciar algumas das diferenças com os movimentos chamados de "Vanguarda". Porém, antes que alguém se pronuncie contra esse nosso procedimento, traremos aqui uma passagem da tese da Profª. Olgária Matos, *Os Arcanos do Inteiramente Outro*, que, embora no contexto esteja referindo-se ao pensamento benjaminiano, nela sentimo-nos, de certa maneira, abrigados:

"... O 'real prolifera unicamente nos detalhes', nas dissonâncias, nos 'choques', nos elementos heterogêneos, inassimiláveis, inacabados, qualitativos." ( 8)

Não vamos, no entanto, em se tratando da Vanguarda, nos deter nas suas limitações, utopias e até numa possível inadequação da própria expressão designativa, a qual foi transferida da esfera militar para a esfera artística, retendo aquele mesmo sentido de um destacamento que se deslocava à frente do corpo principal de soldados numa batalha ( 9). Esta mesma palavra também foi transportada para a esfera política quando Lênin definiu o lugar do Partido Revolucionário na luta de classes, não por acaso, em tempos não muito distintos. O que importa aqui é assinalar a existência desses agrupamentos que, quando não se pensavam a si próprios como ocupantes daquele lugar (vanguarda), eram pensados pelos historiadores, críticos, etc. como tais. Foram agrupamentos com alguma organicidade interna, cujos membros defendiam alguns princípios comuns, publicamente expressos em manifestos escritos ou outros meios similares. O Surrealismo, Futurismo, Dadaísmo etc. são emblemáticos neste sentido, mas até, por exemplo, a Carta do CIAM pode ser lida desta forma.

E teríamos que atribuir tanto à obra do acaso uma série de acontecimentos que fizeram com que as duas esferas - política e artística - se tocassem ao longo das três primeiras décadas do século XX, que seria mais fácil admitir os seus vínculos, ressaltando, é claro, as diferenças de grau e natureza. Esperamos que, com os dois fatos que citaremos nos próximos parágrafos, tanto a existência como algumas particularidades dos vínculos estejam exemplificadas.

O primeiro fato capta alguns aspectos do momento em que os ciclos das vanguardas (artística e política) se fecham. O Surrealismo, o *Último Instantâneo da Inteligência Européia*, um subtítulo que Benjamin criou para o seu ensaio do mesmo nome, foi o derradeiro movimento da vanguarda artística e, diga-se de passagem, contemporâneo ao Art Deco. Do encontro entre o seu líder (em se tratando de vanguarda, a palavra é adequada) André Breton e Leon Trotsky, em meados da década de 30 no México, onde finalmente o líder da oposição de Esquerda havia encontrado asilo político, foi produzido um manifesto pela criação de uma Federação Internacional por uma Arte Revolucionária e Independente (FIARI). Embora os papéis que os dois protagonistas tivessem desempenhado fossem distintos - aliás, a emoção e insegurança com que Breton vai ao encontro só mostram o quanto ele próprio reconhecia as diferenças de papéis - havia um elemento comum muito significativo: as perdas e, sobretudo, as perdas para um mesmo inimigo. Com os processos de Moscou em curso, naquelas alturas dos acontecimentos a Oposição de Esquerda na então União Soviética estava dizimada, definindo, assim, a sorte na esfera política e, na esfera da arte, Paul Éluard, Aragón, Tristan Tzara, entre outros, saindo das fileiras do Surrealismo, já escreviam segundo as prescrições do "realismo socialista".

Nem Trotsky, logo depois assassinado, conseguiu organizar uma nova Internacional (a Quarta), nem a FIARI saiu do papel. O próprio manifesto, em todos os seus itens, expressa o quanto as duas esferas, naquelas circunstâncias - a guerra iminente, a destruição de qualquer organização independente, etc., - estavam não só se tocando, mas até se superpondo. Vejamos, pois, uma parte do item 11 do manifesto redigido por estes dois protagonistas, como resultado do encontro, quando procuravam a qualquer custo evitar o que se desenhava naquela década de 30. É um dos poucos itens, aliás, que Breton redigiu sem que Trotsky não lhe tivesse feito alguma alteração:

"... Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir a luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior." (10)

Outro fato que muito nos fala dos vínculos da vanguarda artística com a política, sobre o qual recaiu a nossa escolha, aparece como um ensaio da tragédia de onde retiramos a cena acima descrita. Há uma evidente correspondência nos papéis, tendo mudado apenas os atores. Porém, há uma diferença que não pode deixar de ser mencionada: no primeiro fato os encontros foram deliberados e, no segundo, devem creditar ao acaso uma grande parte do seu engendramento.

Trata-se de um outro encontro ocorrido quase 20 anos antes em Zurique, mais precisamente no Café Voltaire. Entre os que assistiam às leituras, apresentações, representações e mostras dadaístas, havia um exilado político que se confessava um "bárbaro em termos de arte" frente ao espetáculo diante de seus olhos. Esse "bárbaro" não era outro senão Lênin. A Primeira Grande Guerra que se desenrolava além fronteiras os havia colocado frente a frente e, além disso, estavam contra a carnificina. Porém, as coincidências iam até esse ponto: enquanto o grupo Dadá protestava fora do "front", Lênin logo depois atravessaria a Alemanha num trem blindado, chegando à Rússia, de onde comandaria a Revolução que, entre outros objetivos, lutava pelo fim da Guerra.

Tanto de uma maneira direta como o foi para Breton, quanto pela negação, para o Dadá, os assuntos da esfera política estiveram presentes no universo das preocupações da vanguarda artística. Eis, então, uma primeira diferença com o Art Deco.

Os artistas Art Deco, enquanto grupo, jamais poderiam sequer se pronunciar sobre as questões políticas candentes daquele conturbado período, justamente porque não tinham quaisquer resquícios de organização adequada ou mesmo princípios norteadores. E agora, de nossa parte, permitindo-nos uma outra transposição absolutamente discutível, poderíamos dizer que o Art Deco teria sido um movimento "em si", enquanto a Vanguarda, um movimento "para si", desde que aceitemos o Art Deco como um movimento e os dois termos de Marx válidos para este contexto.

Prosseguindo na busca das diferenças, mais um outro aspecto nos chama a atenção: independentemente da pretensão de ser universal, os movimentos de vanguarda sempre tiveram uma base em algum território nacional. Assim, o Expressionismo foi uma produção marcadamente alemã, o Futurismo italiano, o Construtivismo russo, o Surrealismo francês etc. O Art Deco, ao contrário, não teve uma base territorial exclusiva,

por assim dizer; "pipocou" em vários países, repetindo o que já havia ocorrido com o seu antecessor, o Art Nouveau, embora esse último tenha recebido diferentes nomes conforme o lugar: Jugendstil na Alemanha, Sezession na Áustria, Art Nouveau ou Modern Style na França, etc. O Art Deco sequer apresentou esta particularização, o que mostra um caráter ainda mais universal.

E por último, a diferença que pode nos ajudar a reforçar, ou melhor, detectar o fio que conduz a arquitetura de Flávio de Carvalho até o Art Deco. Enquanto a Vanguarda se fazia presente por meios de comunicação absolutamente limitados, o Art Deco era difundido - e podemos dizer, em mais de um sentido, justamente porque o Art Deco era mais difuso - através dos meios mais modernos da época, o cinema, a publicidade e até mesmo o rádio; e no caso da revista, na década de 20, houve um aperfeiçoamento técnico que permitia grandes tiragens com uma qualidade até então inimaginável, cuja leitura tornou-se um hábito muito mais generalizado.

Flávio de Carvalho pode ter mantido esse hábito ao longo de sua vida, mesmo porque não sofria a barreira da língua em relação às principais publicações sobre o assunto, já que a sua formação acadêmica era inglesa, com uma passagem anterior na França. Falamos numa "manutenção de um hábito" porque, no rodapé de uma página do seu livro *Contribuição ao Estudo do "Art Nouveau" no Brasil*, Flávio Motta numa nota escreveu:

“... Ele (Flávio de Carvalho) mesmo nos contou que desde menino folheava, na biblioteca de seu pai, a revista 'Studio' e isso marcou profundamente a sua formação artística. . . “( 11 )

### III

Somos levados a reconhecer que nos dois itens anteriores conseguimos assinalar muito mais o que não foi o Art Deco do que propriamente dizer o que ele foi. De fato, teríamos um obstáculo quase que intransponível caso fôssemos enfrentar o tema diretamente. Presumimos que alguns parágrafos atrás deixaram à mostra que o universo Art Deco ainda é um terreno muito pouco visitado pelos pesquisadores, o que justifica, por sua

vez, a nossa escolha em contorná-lo ou rodeá-lo. Desta forma, estaremos mais a vontade para dizer sobre o Art Deco tão somente o essencial para os nossos objetivos imediatos, isto é, aquilo que de uma maneira ou outra repercute na arquitetura flaviana.

É possível (mas não provável) que as dificuldades estejam superestimadas, sobretudo quando consideramos que a bibliografia consultada foi relativamente limitada e, num certo sentido, repetitiva. Porém, é mais provável que a modéstia da bibliografia esteja numa relação direta com o que afirmamos acima, isto é, a ausência de pesquisas nesta área. De qualquer forma, deparamos com um vasto terreno e não seríamos nós os mais indicados para nele nos aventurarmos, sob pena de não chegarmos a lugar nenhum e afastarmos em demasia dos nossos próprios caminhos, bem mais modestos.

Por outro lado, seríamos injustos com aqueles que fizeram, por assim dizer, as primeiras sondagens no terreno se, em contrapartida, não deixássemos ao menos assinalados alguns de seus resultados, mesmo porque neles nos apoiamos para construir esse nosso próprio texto. Além do mais, poderia haver maior indulgência por parte do eventual leitor se ele próprio pudesse ao menos vislumbrar as nossas dificuldades frente ao tema e, por fim, ele teria algumas pistas sobre um assunto fascinante, caso pretenda nele prosseguir.

Da bibliografia consultada discriminaremos inicialmente duas obras que se destacam por uma abordagem mais abrangente. A do prof. Decio Pignatari, *Um Neolítico de Consumo*, consideramos como um ensaio, embora tenha sido elaborada a título de introdução a uma outra obra denominada *Rio Deco* de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Ganha a natureza de um ensaio tanto pela sua autonomia em relação à obra citada, como também porque não se pretende um tratado sobre o Art Deco, delimitada como está pelas suas dimensões. No entanto, dela extraímos, entre outros, dois aspectos significativos para um estudioso do tema: 1) através de uma notável analogia com os primórdios da civilização, Pignatari opõe o Art Deco ao Art Nouveau, procurando a partir daí estabelecer as suas diferenças; ao Art Nouveau corresponderia o Paleolítico e ao Art Deco, o Neolítico, uma maneira de dizer que ambos, em tempos diferentes, prenunciam a sociedade de consumo e, como tais, carregam os seus elementos definidores. 2) O texto não foge a uma caracterização formal do Art Deco, pelo contrário, fala da sistemática recorrência à

simetria, da geometrização da valorização de um plano na arquitetura e, principalmente, das metáforas que aludem à idéia de movimento, velocidade ou tecnologia. ( 12)

O segundo trabalho é o de Paul Maenz (13), cuja importância não precisamos ressaltar, porque, tal como o de Décio Pignatari, já citamos, sintomaticamente, nas páginas anteriores no desenvolvimento do nosso próprio texto. A obra, *Art Deco: 1920-1940*, por ser relativamente mais extensa, nos obriga a uma escolha: dela retiraremos um aspecto que, ao mesmo tempo que lhe reveste de uma particularidade, diferenciando-a das demais, também demonstra os limites estreitos que ainda circunscrevem os estudos do Art Deco. Maenz elabora uma classificação segundo as características formais dos artefatos que, embora referindo-se tão-somente à produção francesa, ainda assim nos permite visualizar a diversidade do Art Deco. É evidente que a omissão da produção norte-americana torna esta classificação absolutamente parcial, sobretudo se levarmos em conta que, na década de 30, aquele desenho "streamlining" esteve muito mais presente na vida dos cidadãos de todos os continentes do que qualquer outro desenho europeu. Porém, este assunto será objeto do nosso próximo item. Por ora, devemos reproduzir a classificação de Maenz:

- 1 - A elegante e clássica cujos representantes foram: Lalique(fig.18), Ruhlmann (fig. 19) e Dufrêne;
- 2 - O "românticos exotizantes" de Poiret Erté ou Rateau (fig. 20);
- 3 - Os "românticos modernizantes" de Puifocart (fig. 21), Herst ou Dunand (fig. 22).

O primeiro destes grupos (a elegante e clássica) tem a sua origem na Companhia de Artes Francesas, fundada em 1919, contando com o patrocínio do governo que pretendia restaurar uma estética nacional, o "bon goût français". Evidentemente devia fazer parte do projeto de recuperação da economia do país, pois os efeitos da guerra haviam sido consideráveis.

Para os "românticos exotizantes", os acontecimentos mais contingentes poderiam ser evocados nas suas obras. A descoberta do túmulo do faraó Tutankhamon serviu de inspiração não só para o cinema, ou para a moda de vestuários, como gerou uma série de objetos Art Deco com motivos egípcios. Aliás, o próprio Flávio de Carvalho relatava que a *Casa da Fazenda Capuava* teve como fonte de inspiração a arquitetura dos faraós.



Fig. 18 - Frasco de Cristal.  
René Lalique

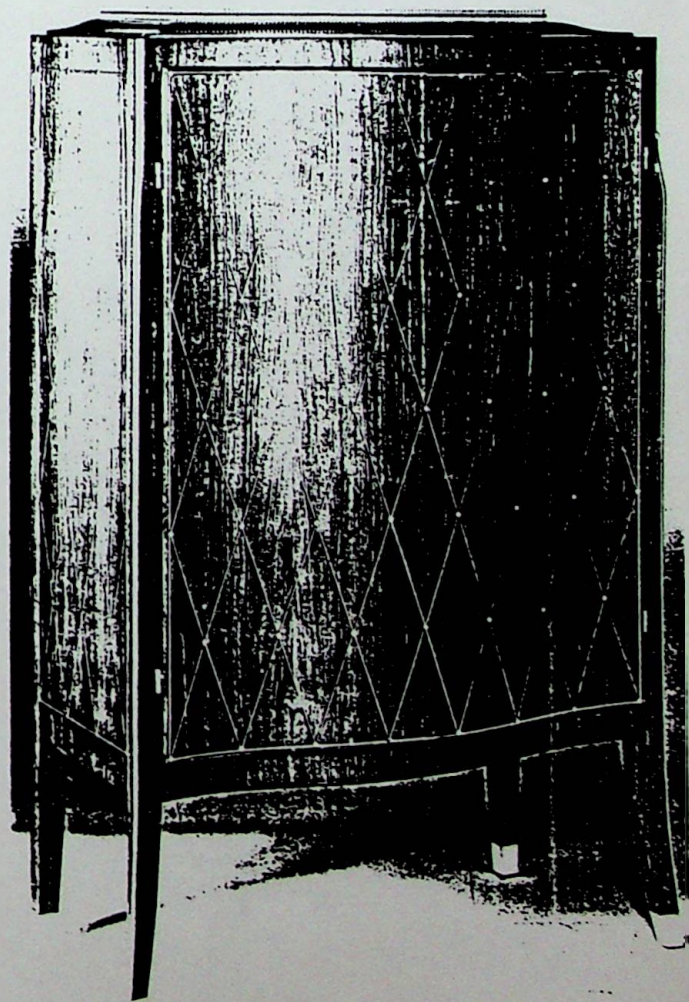


Fig. 19 - Armário. Emile Jacques Ruhlmann





Fig. 20 - Tocador, Armand-Albert Rateau

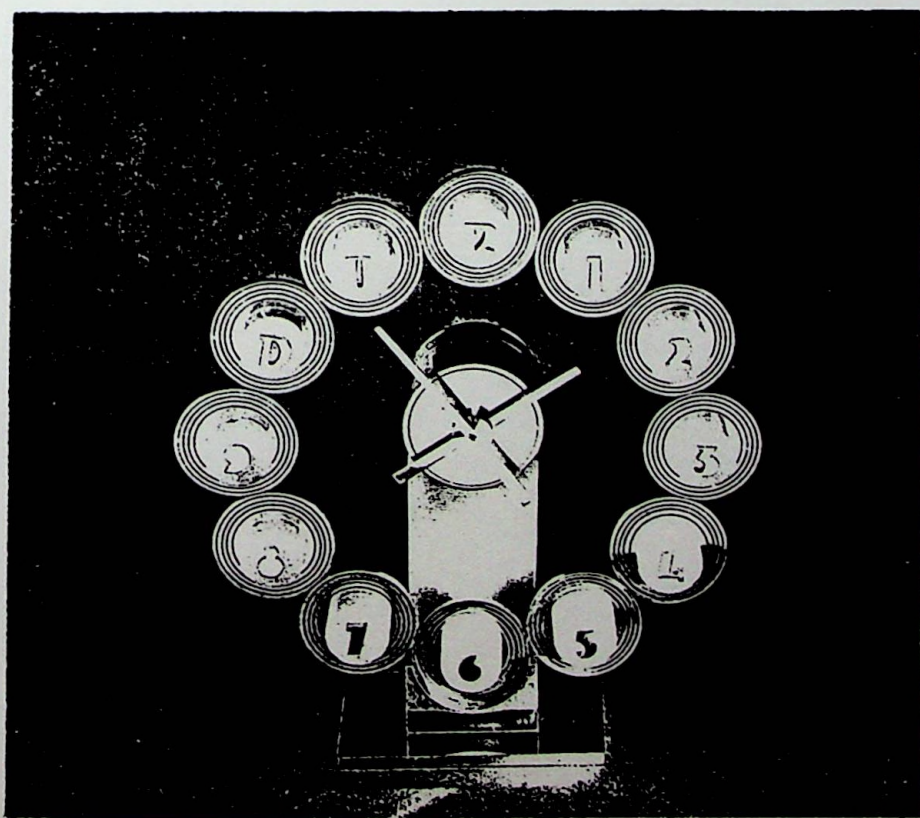


Fig. 21 - Relógio, Jean Puifocart

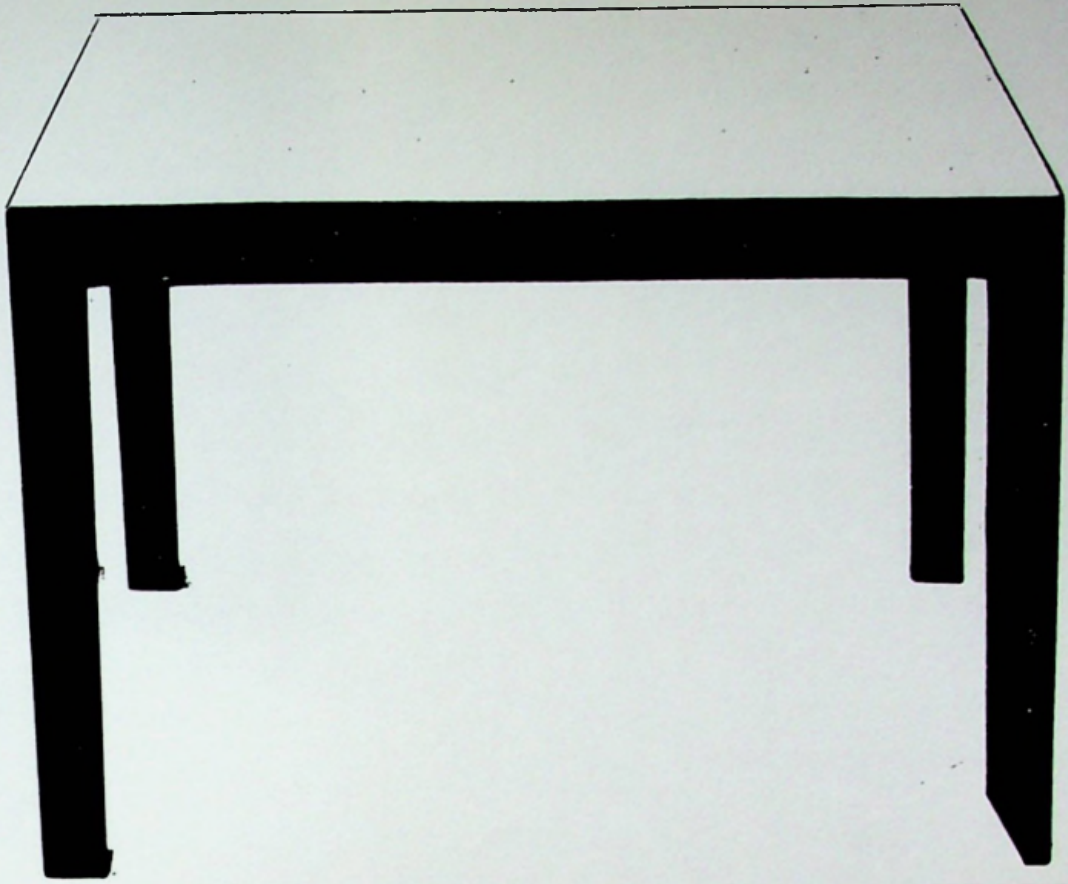


Fig. 22 - Mesa, Jean Dunand

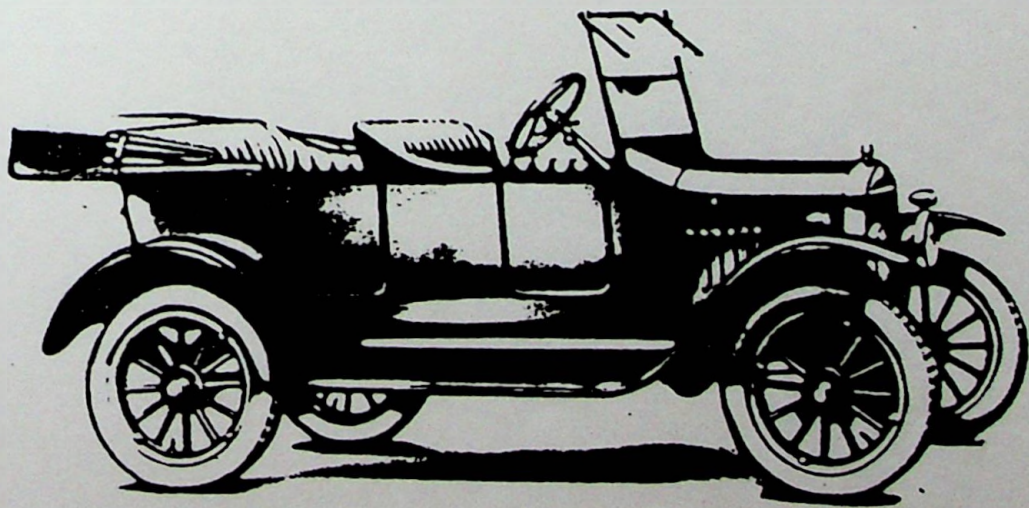


Fig. 23 - Automóvel Ford "Modelo T", '923

O terceiro grupo, os "românticos modernizantes", afasta-se dos exageros dos "exotizantes", como também do requinte daqueles vinculados à Companhia de Artes, encontrando-se bastante próximo a alguns setores da Vanguarda, em especial aqueles que têm nas suas origens o Racionalismo.

Para além do trabalho de Maenz, parece-nos evidente que o Art Deco demanda outros tipos de classificação, entre as quais uma que discrimina as obras segundo a natureza de sua produção, justamente porque ocupa uma franja onde tanto se opera segundo os processos artesanais, como também é ali que dá início ao processo de produção em série, ou, se quiserem, de massa. Assim poderia acontecer um outro ordenamento das obras. Lalique, por exemplo, que recorre à produção industrial (fig. 18), afastar-se-ia de Ruhlmann, que é nitidamente um artesão (fig. 19).

Num outro grupo da bibliografia, destacamos duas obras não tanto pelas questões que eventualmente puderam esclarecer mas, sobretudo, pelas perguntas que a partir delas formulamos.

A primeira delas, *Arts Décoratifs 1925: A Personal Recollection of Paris Exhibition*, tem como autores dois dos membros do "staff" que organizou a secção inglesa na Exposição de Paris, Frank Scarlett e Marjorie Townley, e, justamente por isso, nos traz um pouco do ambiente onde o Art Deco respirava, ou seja, o texto vale muito mais como um testemunho, ainda que parcial e às vezes míope, como suas palavras não deixam de expressar:

“ Antes da irresistível lógica do funcionalismo e da ainda mais irresistível lógica da depressão, houve um período feliz, entre aproximadamente 1920 e 1928, o qual alcançou o seu zênite na Grande Exposição de Artes Decorativas de Paris em 1925. O 'Art Deco' era um estilo distinto refletindo a pura alegria dos materiais, enquanto a perícia do 'designers' era inegável...” (14)

A outra obra, *A Guide of Art Deco Style*, de Arie van de Lemme, por sua vez não supõe aquele "período feliz" dos autores ingleses; ao contrário, aqueles anos de "entre guerras" lhes aparecem profundamente conturbados, mas o autor se contenta em constatar a contradição:

"Descrever o anos 20 e 30 como um lamentável episódio da história é, talvez, tornar evidente a imensidão da miséria e desespero que a maioria experimentou. O que é surpreendente é que o Art Deco conseguiu sobreviver e tornou-se um estilo de uma época, quando os seus 'designers' e praticantes tiveram tão pouco apoio..."(15)

Finalmente temos os dois artigos de Nancy MacClelland, *American Deco e Mass Production*, que, por se dedicarem à produção norte-americana, neles nos apoiamos para escrever o próximo e último item desta parte do trabalho. Como o Art Deco dos EUA esteve diretamente vinculado à produção industrial em escala e ao consumo de massa, ao incorporá-lo neste trabalho, ficamos com maiores possibilidades de visualizar a floresta, pois do ponto de vista europeu apenas contemplávamos uma ou outra árvore.

Esperamos que, através desta sucinta exposição da bibliografia consultada, o leitor tenha percebido algumas das faces do Art Deco e, principalmente, a existência daquelas faces que ainda estão por ser reveladas, o que faz com que não seja tão absurdo dizer que o Art Deco não se tornou ainda plenamente um evento, a matéria do historiador. Assim, também nos sentimos autorizados a proceder a escolha daquilo que nos aparece como essencial, mesmo que isso signifique uma arbitrariedade ou redução que, aplicadas a outros fenômenos artísticos, poderiam ser intoleráveis.

#### IV

Para captar o que entendemos (ou arbitramos?) como essencial do Art Deco, deveremos enunciar, ou pelo menos insinuar, o que e como opera o artista na feitura da obra. Para levar adiante este propósito, utilizaremos de um exemplo e, não por acaso, falaremos em redução e arbitrariedades, já que o perigo de uma generalização fica franqueado.

Porém, procurando diminuir este perigo, escolhemos um produto que, pelas transformações por ele trazidas desde o começo do século, além da carga simbólica da qual é o suporte material, tem as características de uma floresta. Este produto é o automóvel, ou melhor, escolhemos um momento da sua história, quando as três grandes de Detroit - GM, Ford e Crysler - se lançam para um outro consumidor até então ignorado, de menor poder aquisitivo, mas apenas supostamente com menos exigências: referimo-nos ao mercado de carros populares.

É verdade que, inicialmente, "menor poder aquisitivo" pode ser confundido com "menos exigências". É o que nos diz o sucesso da Ford, com seu "modelo T". Este foi projetado para durar um tempo indefinido, por um preço acessível e cuja facilidade de operar fazia com que considerável parte da população pudesse dele usufruir. (fig. 23)

"A aparência era secundária para Ford..." (16)

É o que diz dele Nancy MacClelland, num tempo em que este modelo não encontrava nenhum rival nesta faixa de mercado. De 1908 a 1927 foram produzidos 15 milhões de unidades. (17)

Este monopólio da Ford é desestabilizado em 1923, quando a Chevrolet lança o seu primeiro modelo popular, cujas características MacClelland comenta numa outra passagem:

"O Chevrolet foi um grande sucesso não porque tinha um desempenho melhor, mas porque tinha uma aparência melhor, as mulheres particularmente gostavam dele porque era infinitamente mais glamoroso que o atarracado modelo da Ford." (18)

Embora fosse um pouco mais caro que o "Modelo T", ele atua na mesma faixa de mercado, porque com um ou dois anos de uso o seu preço se equiparava com o da Ford. De qualquer maneira, é ele que mostra um consumidor, a quem Henry Ford pensava destinar algo prático, durável e barato, com desejos ou fantasias não muito diferentes daqueles que pertenciam às camadas realmente privilegiadas. Porém, ele próprio reconhece este novo dado, ao lançar, em 1927, o "Modelo A Phaeton" (fig. 24), cuja característica particular são as sete variações (opções) de carroceria e oito de cores. Mas o modelo, por sua vez, acaba por mostrar uma outra face do comprador, como nos asseguram as palavras de MacClelland:

Fig. 24 - Automóvel Ford  
"Modelo T  
Phaeton", 1927

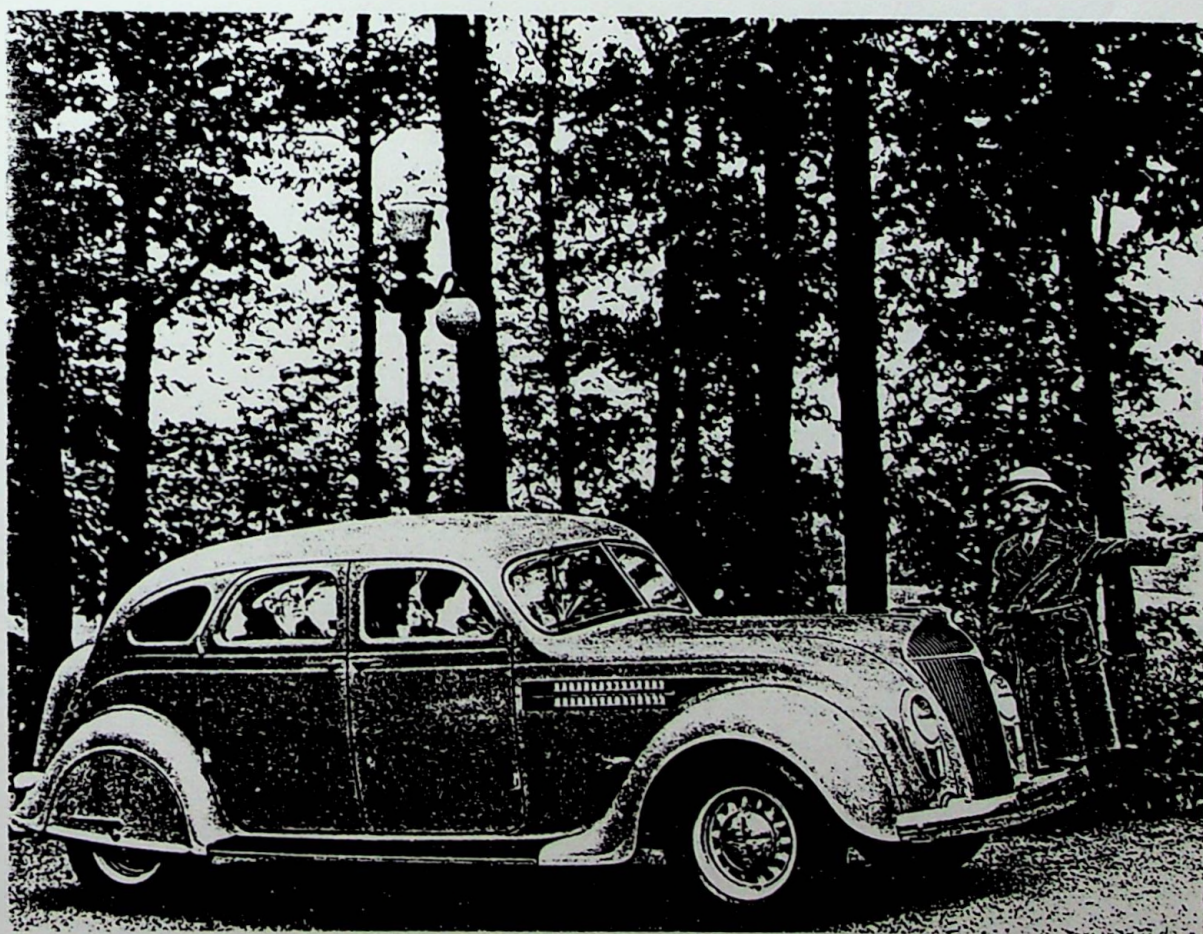
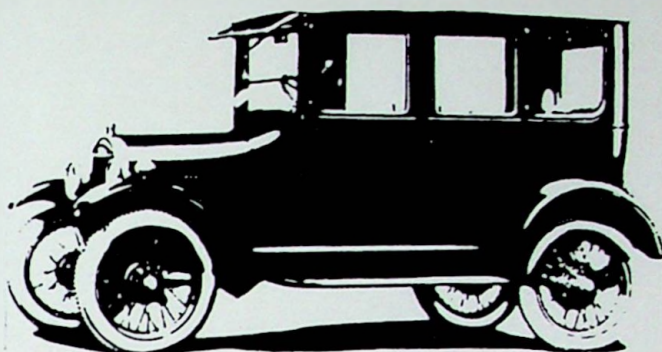


Fig. 25 - Automóvel Chrysler "Airflow", 1936

"... Ele (o Modelo A Phaeton) foi uma lição objetiva para a indústria automobilística não porque era inovador em algum sentido, mas porque a Ford havia mudado muito pouco de fato, e o sucesso do carro era devido a sua propaganda." (19)

Assim que se percebeu este consumidor com demandas, por assim dizer para além da esfera da pura necessidade, dentro das fábricas os "designers" ganharam um espaço maior de atuação, como nos mostra o caso de Harley J. Earl quando passa ao comando de todas as equipes de "designers" da General Motors, depois do sucesso do Cadillac "La Salle" de 1929, por ele concebido.

No entanto, para o nosso trabalho, o exemplo mais rico ou aquele que melhor elucida a natureza do Art Deco é o lançamento de um automóvel pela Chrysler, em 1934 (fig. 25). Ele foi o resultado de uma série de testes em túnel de vento, através dos quais buscava-se um melhor desempenho aerodinâmico. Mas o que chama a atenção é que o seu motor estava aquém do desenho do corpo do carro! Em outras palavras, podemos dizer que o seu aerodinamismo cumpria muito mais uma função retórica do que prática... Ainda assim, dele foi dito que pela primeira vez construiu-se um "motor car" e, como tal, diferente dos anteriores que ainda eram carruagens das quais haviam sido trocados os cavalos pelos motores. De fato, ao incorporar os faróis e os paralamas ao bloco único da carroceria e, ao destacar uma linha curva e contínua sobre a frente (nariz) e sobre o capô do automóvel, definiu-se um desenho sem evocações do passado.

Podemos dizer que o "Modelo T", concebido para ser o definitivo, portanto, o último, foi atropelado, não pelo desenvolvimento dos motores e da engenharia em geral, cujos avanços nos anos 20 e 30 foram quase insignificantes, mas pelo desenho dos novos modelos. Em outras palavras, o "Modelo T" envelheceu não porque tornou-se incapaz, mas porque não reiterava, ou melhor, não "falava" através de suas formas sobre a velocidade, o dinamismo, o estar "up to date", etc.

Sintomaticamente, a mesma Crysler, quatro anos antes do lançamento daquele modelo "Airflow", havia construído o seu edifício-sede, Crysler Building Center (fig. 26), onde aparece o aerodinamismo ou, como já se começava a chamar, o estilo "streamlining"; aqui, é óbvio, mais ainda desgarrado de qualquer sentido prático. O que parece é que o seu automóvel apenas reiterava este desgarramento. Essa construção também não quer falar de si mesma (assim como o seu automóvel), isto é, da arquitetura; ela fala da velocidade, da tecnologia, e sobretudo do próprio automóvel, porque percebemos na sua cobertura formas similares aos radiadores ou paralamas.

Com estes exemplos não estaríamos completamente equivocados se disséssemos que o Art Deco foi, mais do que qualquer outro movimento artístico, aquele que mais contribuiu para constituir um mundo no qual o verbo "parecer" precede o "ser".



Fig. 26 - Chrysler Building  
Center, 1930



## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO II

- 1 - DAHER, Luiz C.: *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*. São Paulo: Projeto editores, 1982, p.78
- 2 - A passagem a que nos referimos Giulio Carlo ARGAN afirma na edição espanhola: "Contrapuso a la idea de la arquitectura que *interpreta* una realidad natural o social determinada, la idea de la arquitectura que la *modifica*, es decir, que planteó una nueva realidad". *El Arte Moderno*. Esp., Valência: ed. Fernando Torres, 1983, p.301
- 3 - DAHER, Luiz C. : op. cit., p.19. Transcrição do artigo "A Casa Modernista" do próprio Flávio de Carvalho, publicado originalmente no "Diário da Noite" de 8 de Abril de 1930
- 4 - PIGNATARI, Décio: *Um Neolítico de Consumo* in FIGUEIREDO, Luciano e RAMOS, Oscar: *Rio Deco*. [s.l. : s.n.], p.3
- 5 - MAENZ, Paul: *Art Deco: 1920-1940*. Esp., Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, [s.d.], p.10 Trad. nossa da edição espanhola: "El estilo 'Art Déco' como tal, jamás existió. El término aparece por vez primera en 1966 con ocasión de la muestra retrospectiva 'Les Années 25', celebrada en el Musée des Arts Décoratifs de Paris y que conmemora la última y más alta cota jamás alcanzada por la artesanía modernista: la 'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes' de 1925."
- 6 - MAENZ, Paul: op. cit., p. 3. Trad. nossa da edição espanhola: "Así pues, a partir de 1966 vemos sucederse las exposiciones sobre *Art Déco*, cuyos productos entran finalmente en el mercado artístico a través de las galerías. "
- 7 - SYPHER, Wylie: *Do Rococó ao Cubismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980, p. 12
- 8 - MATOS, Olgária C.F.: *Os Arcanos do Inteiramente Outro*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989, p.64
- 9 - ENZENSBERGER, Hans M.: *As Aporias da Vanguarda* in REVISTA TEMPO BRASILEIRO: VANGUARDA E MODERNIDADE. Rio de Janeiro: [s.n.], 1971, p. 92
- 10 - FACIOLI, Valentin: *Breton - Trotsky: Por Uma Arte Revolucionária e independente*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1985, p. 43
- 11 - MOTTA, Flávio: *Contribuição ao Estudo do "Art Nouveau" No Brasil*. [s.l.: s.n.], p.14, nota n 17
- 12 - PIGNATARI, Décio: op. cit., p. 3
- 13 - MAENZ, Paul: op. cit.

- 14 - SCARLETT, Frank e TOWNLEY, Marjorie: *Arts Décoratifs*. London: Ed. Academy, p.10. Trad. nossa, da edição original: "Before the irresistible logic of functionalism and the still more irresistible logic of the depression enforced restraint, there was a happy period, between about 1920 and 1928, which reached its zenith at the great Exposition des Arts Décoratifs in Paris in 1925. 'Art Deco' was a distinct style reflecting the sheer joy in the beauty of materials while the designers skills were undeniable."
- 15 - LEMME, Arie van de: *A Guide of Art Deco Style*. London: Ed. Apple Press, 1987, p. 19. Trad. nossa, do original: "To describe the 1920s and '30s as a sorry episode in history is perhaps making light of the enormity of misery and desperation that most experienced. What is surprising is that Art Deco managed to survive and become the style of the age, when its designers and practitioners had such little support."
- 16 - MACCLELLAND, Nancy: ensaio *Mass Production in In Art Deco Style*. NY: Ed. Rizzoli International Publications, 1987, p. 201. Trad. nossa, do original: "The appearance of the Model T' was of secondary importance to Ford..."
- 17 - Esta informação obtivemos do prof. Décio PIGNATARI na sua obra: *Informação Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix, [s.d.], p.75
- 18 - MACCLELLAND, Nancy: op. cit., p. 201. Trad. nossa, do original: "The Chevrolet was a great success, not because it worked better but because it looked better; women particularly liked it because it was infinitely more glamorous than the stubby basic Ford."
- 19 - MACCLELLAND, Nancy: op. cit. , p. 201 Trad. nossa. no original: "It was an object lesson to the automobile industry not because it was innovative in any way but because Ford had really changed so little and the success of the car was due to its advertising"

## Capítulo III

### OLHARES ENVIESADOS

## INTRODUÇÃO

Na sua tese de doutorado (1), o arquiteto Rui Moreira Leite catalogou a extensa e diversificada produção de Flávio de Carvalho. Segundo este trabalho, podemos afirmar que ele fez pelo menos 90 (noventa) pinturas a óleo, 60 (sessenta) aquarelas, 180 (cento e oitenta) desenhos; projetou 11 (onze) monumentos, 7 (sete) cenografias e figurinos, 7 (sete) decorações de interior, 22 (vinte e dois) espaços arquitetônicos; na área da literatura, conforme um outro trabalho (2) deste mesmo autor (a sua dissertação de mestrado) já havia catalogado os seguintes dados: escreveu 2 (dois) livros, 1 (uma) peça de teatro, 80 (oitenta) artigos em periódicos; além disto, proferiu 9 (nove) conferências, sem contar que exerceu a profissão de engenheiro de cálculo de estrutura metálica e concreto armado, fabricou cerâmica e persianas de alumínio.

Porém, em que pese esta imensa produção, nenhuma destas obras contribuiu tanto para a sua notoriedade quanto uma outra de suas criações, embora enunciada, mas não catalogada por Rui M. Leite: o próprio personagem Flávio de Carvalho. E pouco nos importa aqui se foi uma produção da qual o autor tivesse consciência ou não, como também não importa o fato de que a imprensa ou um grupo de intelectuais tivessem sido seus parceiros nesta construção.

O importante é verificar que dos 9 (nove) livros ou teses acadêmicas sobre o assunto “Flávio de Carvalho”, apenas as duas publicações do prof. Luiz Carlos Daher não têm como tema a vida do personagem. Os demais autores ficaram, por assim dizer, detidos na interpretação das muitas peripécias do artista: não por acaso, no final do capítulo I nós os designamos como “badaud” (3). Como resultado, os títulos de seus trabalhos adquirem adjetivos saborosos: *Flávio de Carvalho: Uma Vida Fascinante* de Mário Pires, *Flávio de Carvalho: O Revolucionário Romântico* de Sangirardi Jr., *Flávio de Carvalho: O Performático Precoce* de Antonio Carlos Robert Moraes, *Flávio de Carvalho: O Comedor de Emoções* de J. Toledo, e ainda o próprio Rui Moreira Leite desenvolve seu texto procurando ressaltar o lugar deste artista nos acontecimentos da vida cultural da cidade de São Paulo e não propriamente no significado mesmo de suas obras, já que, como dissemos

páginas atrás, seu objetivo era demonstrar que ele havia sido o principal agitador cultural da década de 30 naquela cidade.

Mas se retiramos Luiz Carlos Daher deste rol, isto não quer dizer que seu olhar também não foi, por assim dizer, obnubilado pelo criador.

## I

No ensaio de abertura do seu livro *A Volúpia da Forma*, quando então Daher mostra como se deixou envolver pelas palavras do artista, comenta o painel (fig. 27) que ficaria no salão principal do seu projeto para o concurso do Palácio do Governo de 1927 (fig. 14). Ao descrever o interesse de Flávio de Carvalho pela dança, acaba por transcrever a opinião do próprio autor sobre as dançarinas daquele virtual Painel:

” Representa moças de ouro com movimentos sincronizados . Os tempos dos movimentos individuais não correspondem uns aos outros, porém o conjunto representa uma aglomeração organizada que procura simbolizar expressionisticamente alguma coisa da dança em geral “ (4) (grifo nosso)

Depois desta citação, é o próprio Daher quem sugere, complementando o parágrafo:

“ Compare-se a imagem desse painel com as variações de Matisse sobre o tema, e ter-se-á noção da diferença entre a visão fauvista da dança, purificada, e a visão expressionista, dissonante e patética.” (5)

Ao contrário do que supõe Daher, até mesmo uma simples comparação , tal como nos sugere com as figuras do quadro *La Danse* (fig. 28) de Matisse, o que constatamos é muito mais uma similaridade do que propriamente posições antitéticas.

E se , além disso, introduzirmos um terceiro termo na comparação, como por exemplo *As Dançarinas* de Emil Nolde, do grupo *Die Brücke*, contemporâneo alemão do Fauvismo francês (fig. 29), aí sim poderemos verificar o quanto esta obra de Flávio de Carvalho se afasta do Expressionismo alemão e, surpreendentemente, um grau de parentesco com aquela escola francesa começa a emergir!

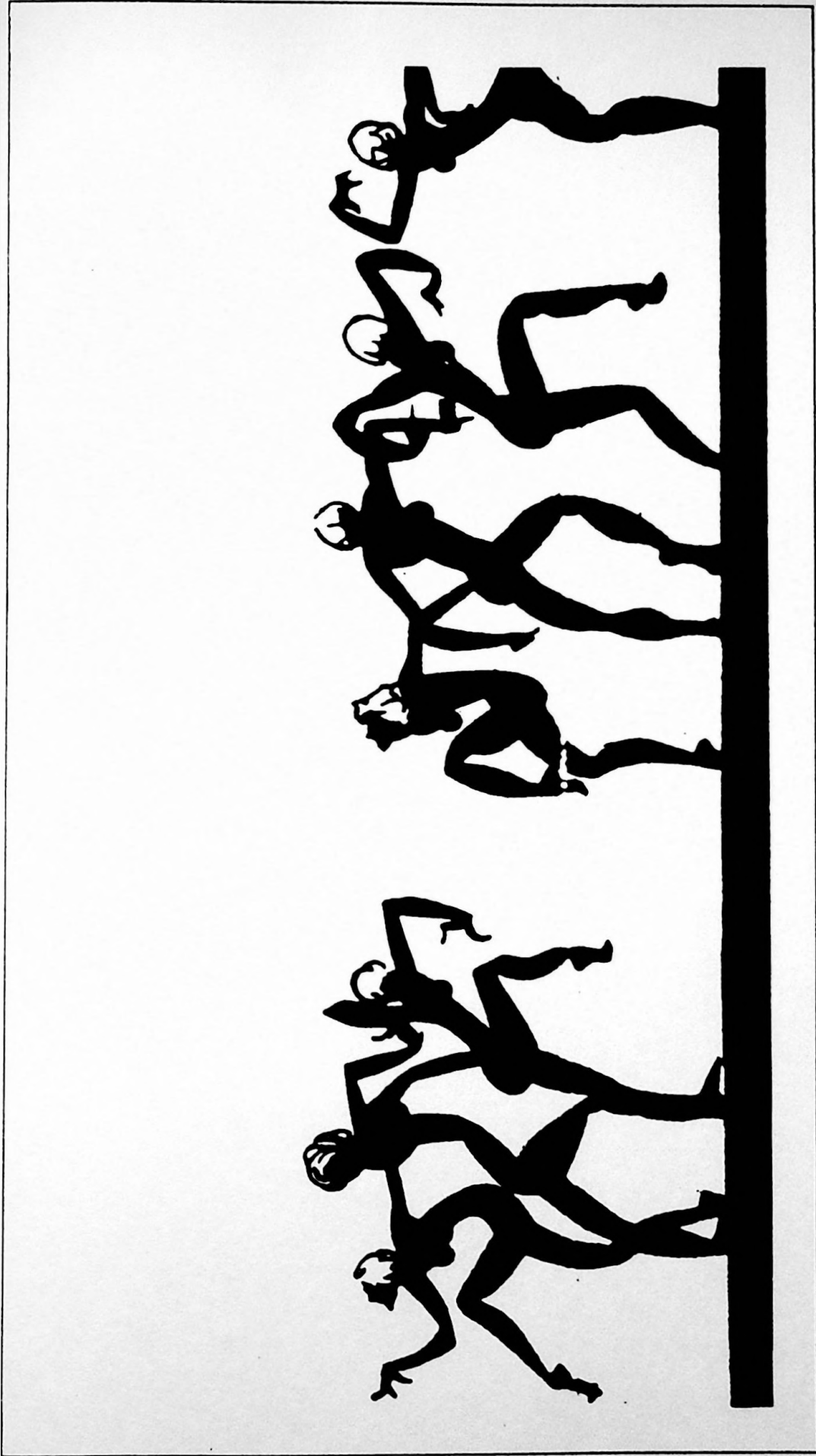


Fig. 27 - Painel para o Palácio do Governo (1927), Flávio de Carvalho



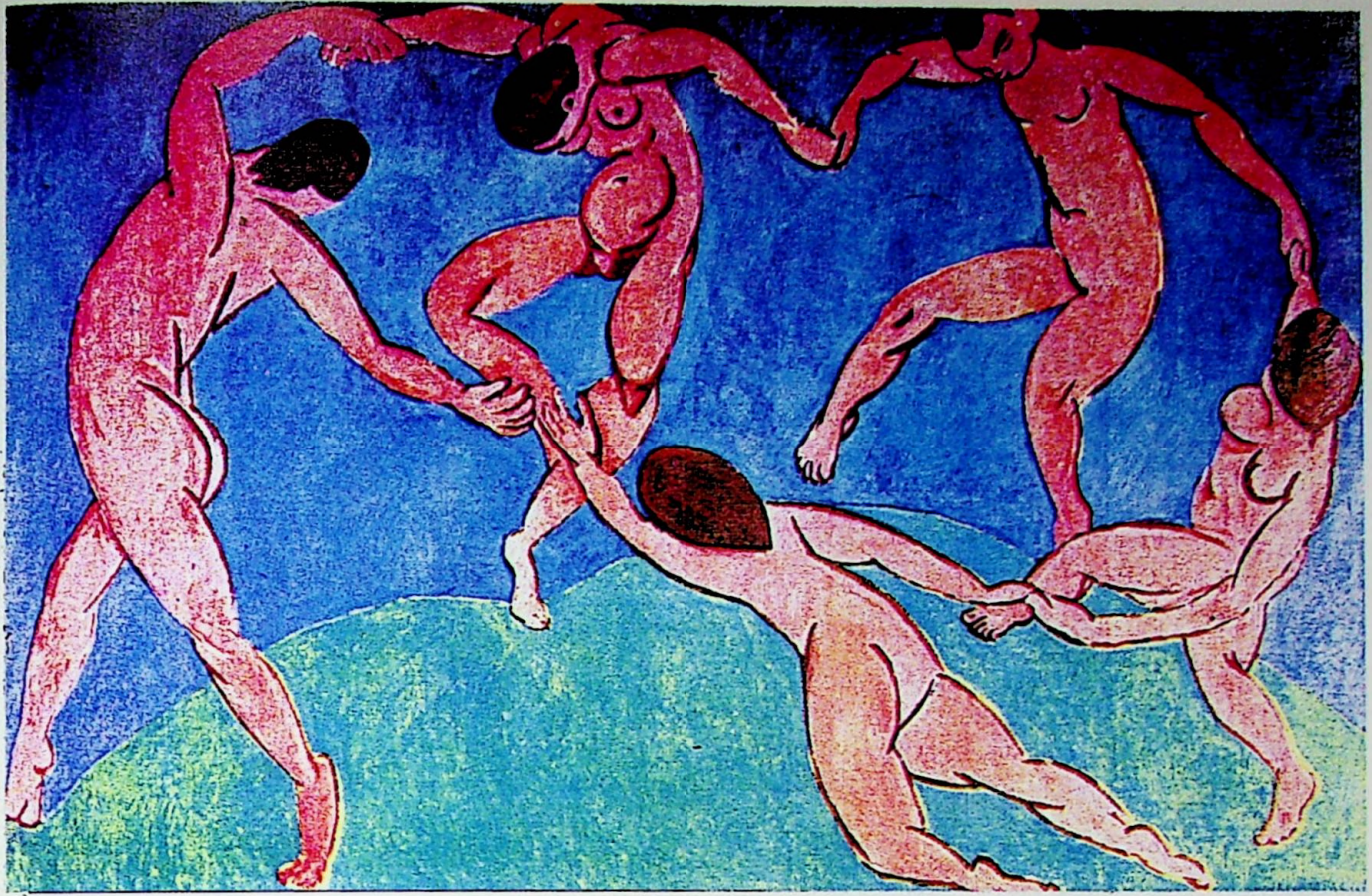


Fig. 28 - "La Danse" (1910), óleo sobre tela, Matisse

Fig. 29 - "As dançarinas" (1920, 1,06 x 0,58, Emil Nolde



Em Emil Nolde, mais do que uma deformação, sobretudo na dançarina que aparece de corpo inteiro no primeiro plano, pode-se encaixar perfeitamente o que Argan define como uma das características daquele grupo expressionista:

“...uma espécie de torpeza, de rudeza mal dissimulada como se artista jamais houvera pintado ou desenhado antes...” (6)

A incongruência anatômica desta figura, cujas mãos aparecem como se estivessem a alcançar algo de um lado, enquanto o corpo se volta inteiramente para o lado oposto e, sobretudo, a cabeça e o pescoço soltos no centro do quadro, nos faz entender porque Fritz Baumgart a elas se refere como:

“...As mulheres que dançam transformam-se em marionetes furiosas...” (7)

As dançarinas de Flávio de Carvalho e de Matisse revelam, ao contrário, as mãos bem treinadas de seus autores, cujos traços, por isso mesmo, são bastante sintéticos; longe de se fazerem aparecer como num embate contra a matéria, para nela inscrever algo pela ação humana, tanto um como outro deixam evidentes nos seus desenhos uma experiência e um conhecimento acumulados. Num outro trabalho de Flávio de Carvalho, o desenho *Josephine Baker* (fig. 30), uma economia absoluta de traços reitera a sua capacidade de síntese, enquanto num outro quadro de Matisse, *La Joie de Vivre* (fig. 31), a composição e as figuras revelam um “habitué” de museu, cujo aprendizado se defrontou com a herança clássica.

Estes mesmos traços, cujo número é reduzidíssimo, incisivamente definem as tensões e contrações de corpos elásticos e estruturados, aliás, completamente diferentes do das marionetes.

Entre as dançarinas de Nolde, não encontramos nenhum espaço vazio, ou melhor todo o quadro encontra-se preenchido, não restando lugares nem para a atmosfera nem para o movimento; enquanto em *La Danse* e mesmo no painel, em que pese o fato de que “os tempos dos movimentos individuais não correspondem uns aos outros”, cada dançarina encontrará lugar para a continuidade ou conclusão daquilo que está enunciado pelo seu corpo.

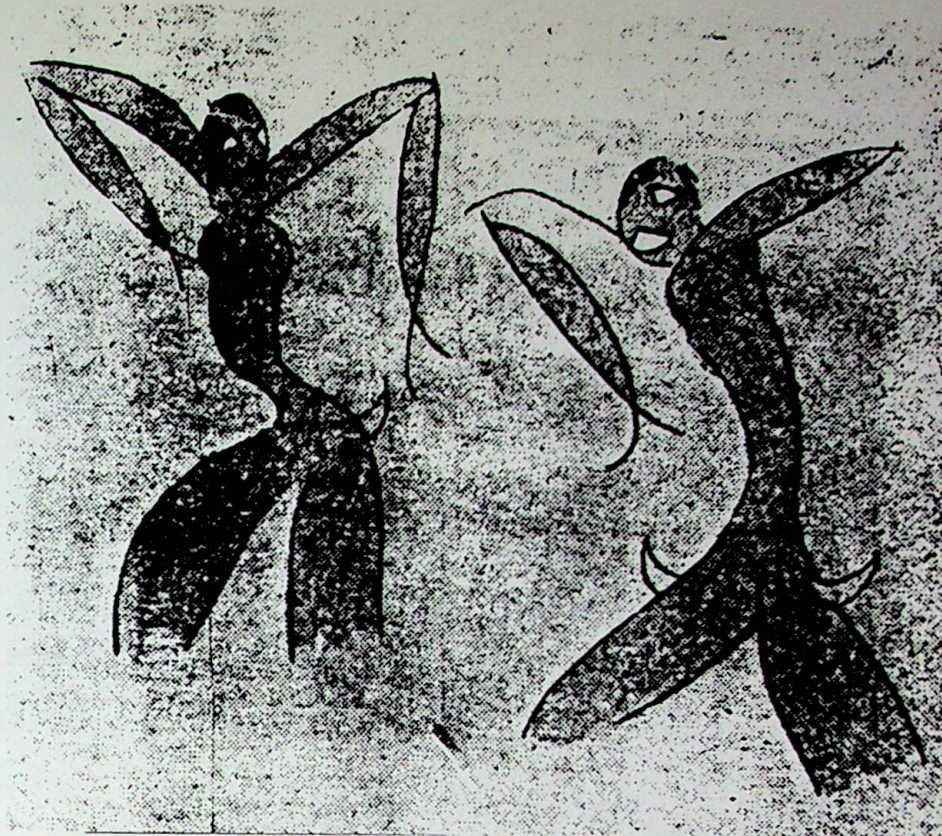


Fig. 30 - "Josephine Baker" (1929), Flávio de Carvalho



Fig. 31 - "La Joie de Vivre" (1905-06), óleo sobre tela, Matisse

Por fim, desta e nestas dançarinas podemos falar em harmonia e até num equilíbrio, ainda que dinâmico. Tanto na obra de Matisse como na de Flávio de Carvalho há um chão; no primeiro, está definido por um verde que contrasta com o céu, representado num azul desigual que se densifica na mesma medida em que se afasta da terra, proporcionando a idéia de infinito. No segundo, uma tarja escura estabelece o limite inferior, dando um peso e uma ordem na composição. Por mais sinuosos e complicados que sejam os movimentos de seus corpos, sempre haverá um lugar e momento para o repouso.

Em Nolde, ao contrário, a segunda bailarina parece estar sendo arrastada por uma força que não é sua; não imaginamos outra resolução para o seu movimento senão a queda, a menos que admitamos que esteja suspensa e comandada por um fio invisível, tal como seria num teatro de marionete...

## II

Cabe advertir, no entanto, que dos parágrafos acima não se deve concluir que teria havido uma oposição entre o Fauvismo e o Expressionismo (em especial do grupo *Die Brücke*), como também não se pode generalizar uma articulação da obra de Flávio de Carvalho com o Fauvismo. Balizados por estes dois pontos, miraremos a obra pictórica de Flávio de Carvalho.

Sobre o primeiro ponto, começaríamos por dizer que são duas faces da mesma moeda. São movimentos que não se opõem antiteticamente, mas que respondem de maneiras distintas entre si às questões colocadas num mesmo tempo, ou seja, movimentos que brotaram em terrenos diferentes, porém nutridos dos mesmos alimentos; é o que nos diz Argan:

“A corrente dos *Fauves* não teria nascido se até os finais do século não houvessem inserido na situação francesa - caracterizada pelo interesse cognoscitivo e uma orientação fundamentalmente clássica do Impressionismo - umas tendências de origem nórdica e marcado acento romântico: a ânsia religiosa (protestante) de Van Gogh e o fatalismo, a idéia de predestinação e a angústia à Kiekgaard de Munch. A corrente do *Brücke* não teria nascido se a cultura alemã não houvesse elaborado, durante o século XIX, uma teoria da arte em que o Impressionismo se considerasse o que realmente era, não um banal verismo mas uma rigorosa investigação sobre o valor da experiência visual como momento primeiro e essencial da relação sujeito-objeto e como fundamento concreto, e não metafísico, da consciência” (8)

Apesar das diferenças - mesmo que sejam elas mesmas o que nos interessa aqui - Argan vai mais longe: ambas as correntes exigem o que ele diz como uma solução dialética e conclusiva da contradição histórica entre o clássico e o romântico, características, respectivamente, de uma cultura latino-mediterrânea e uma cultura germânico-nórdica. A partir disto, não se torna surpreendente que este historiador da arte inclua o Fauvismo no espectro mais amplo do Expressionismo:

“Parece difícil conciliar o classicismo, o Impressionismo universal de Matisse, com sua qualificação de expressionista: mas a expressão da alegria de viver não é menos expressão que a da angústia de viver; e se pode expressar a alegria de viver sem representar a vida...” (9)

Cabe reiterar que tal inclusão não anula as diferenças, o que, aliás, o próprio Argan vai assinalando no seu texto, e, quanto a nós, permite compreender um pouco mais aquilo que já havíamos percebido na análise anterior da *Casa da Fazenda Capuava*: os ecos da tradição clássica se fazem ressoar em mais de uma das obras de Flávio de Carvalho.

E aqui podemos passar ao segundo necessário ponto a ser esclarecido. Se lá atrás apontamos um Flávio de Carvalho distante do Expressionismo alemão, mais adiante no tempo encontraremos as similaridades, ainda que então já terá transcorrido quase meio século desde a constituição do grupo *Die Brücke*, sendo, porém, um processo (de aproximação) que não se manifesta de maneira generalizada por toda a sua atividade pictórica; em muitas de suas obras ele se mostra alheio a este modo de fazer arte.

É dos seus retratos e, sobretudo, daqueles dos anos 40 em diante, incluindo aqui evidentemente os desenhos a carvão da série trágica (fig. 32) que conseguimos falar de um Flávio de Carvalho expressionista; e se nos fosse dado a fazer um julgamento de valor, para nós é o que de melhor produziu. Assim, não nos seria possível ficarmos aqui detidos com outros Flávios, mesmo porque frente a obras como *Retrato Ancestral* de 1932 (fig. 33) ou *Paisagem Uterina* de 1955 (fig. 34), não vemos mais do que toscos ensaios de um surrealismo e abstracionismo, respectivamente.

Por outro lado, ao Flávio de Carvalho expressionista, já nos referimos até num processo, como se houvesse uma cadeia de acontecimentos cujo engendramento pudéssemos acompanhar. Senão vejamos: Foi o próprio Clube dos Artistas Modernos (CAM) - do qual Flávio de Carvalho foi o principal ativista - que promoveu a grande exposição de Käthe Kollwitz. O impacto deste evento foi imediatamente visível no que diz respeito à crítica, ainda mais que dois dos seus “pesos-pesados” de então, Mário de Andrade e Geraldo Ferraz, além do recém-chegado da Europa Mário Pedrosa, sobre ele logo se pronunciaram. Mas no que diz respeito aos efeitos na produção mesma da arte, devemos procurá-los esticando para mais adiante a linha do tempo, já que agora se trata da transformação do próprio modo de fazer arte. Ressalvamos, no entanto, que tanto um como outro, frutos do mesmo acontecimento, não se separam, ao contrário, supõem-se e interagem mutuamente.

Desta exposição, para se ter uma idéia mais aproximada do impacto, talvez mais vale as palavras de um insuspeito Afonso Schimdt do que daqueles três, por assim dizer, militantes:

“São Paulo conta neste momento cerca de oitenta gravuras de Kaethe Kollwitz. São oitenta gritos de angústia. Uma série de dramas silenciosos. A vida em estilhaços. Ontem, presente à inauguração desse mostruário sombrio, onde só o gênio brilha, não pude deixar de pensar, por comparação, na felicidade ‘standard’ de vida brasileira, que se esqueceu do calendário, que ainda não tomou conhecimento do ano apocalíptico de 1933...” (10)



Fig. 32 - Prancha VII do "Série Trágica" (1947), Carvão, Flávio de Carvalho

Fig. 33 - "Retrato Ancestral" (1932),  
óleo sobre tela, 0,80m x  
0,60m, Flávio de  
Carvalho

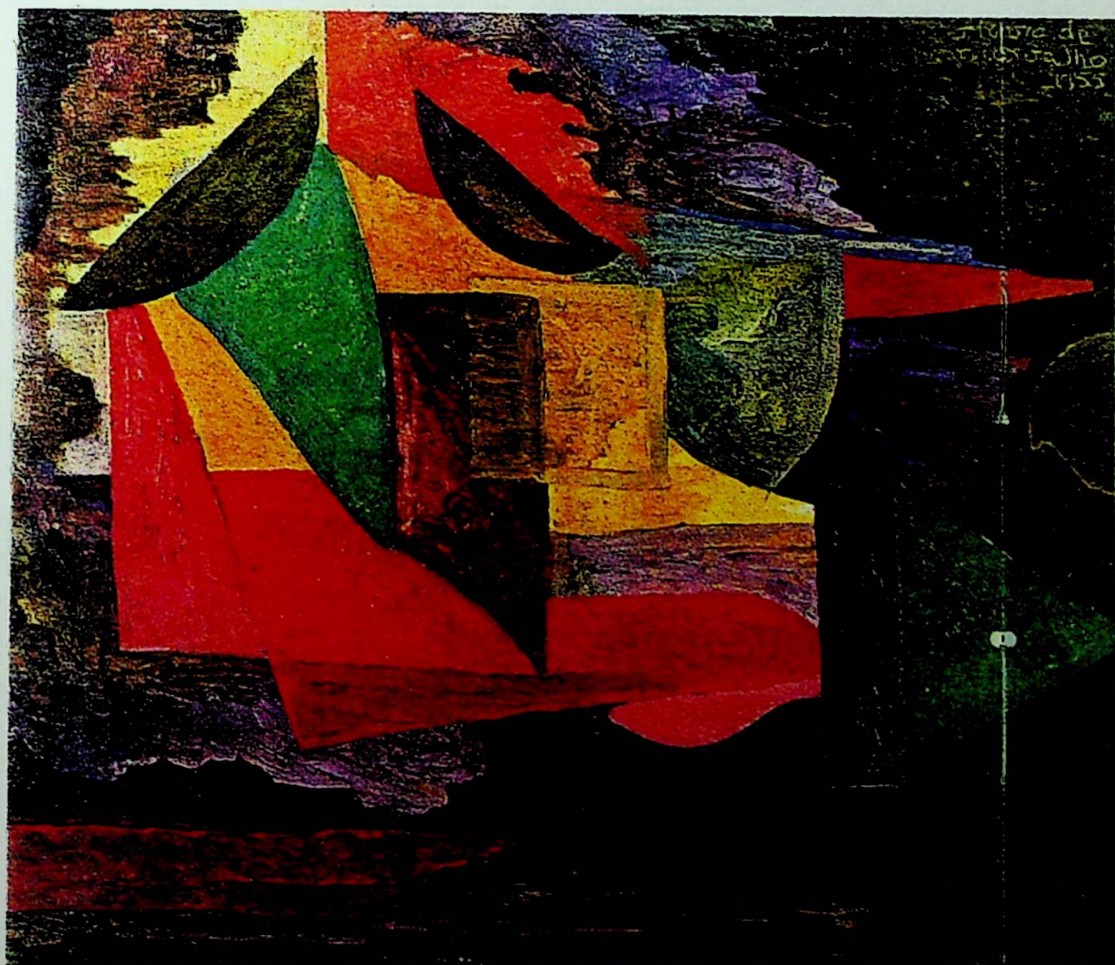
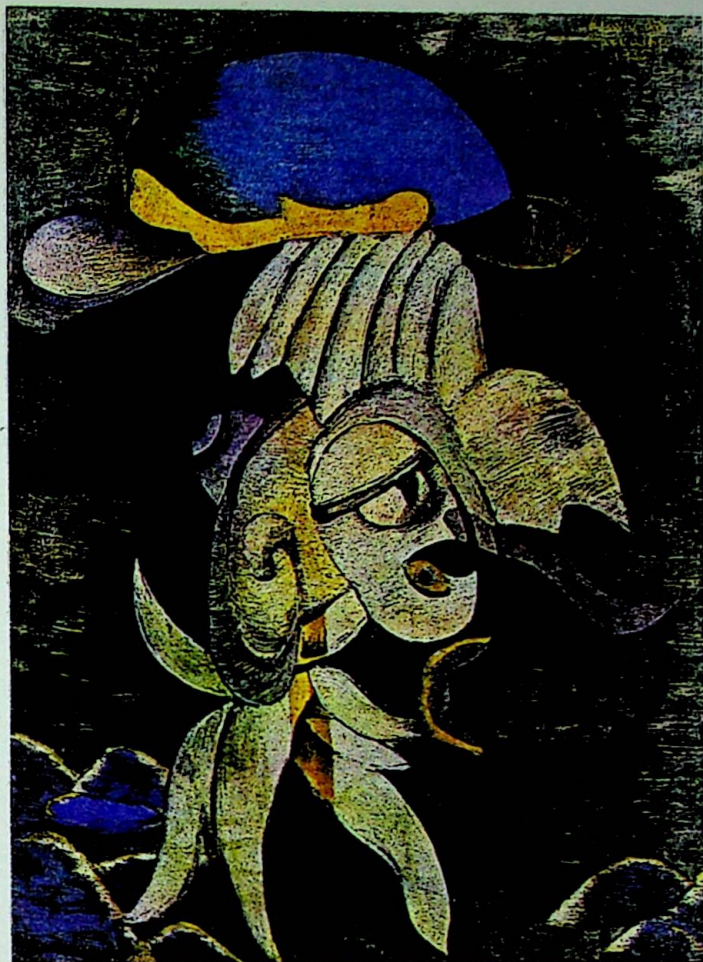


Fig. 34 - "Paisagem Uterina" (1955), óleo sobre tela, 0,54m x 0,65m, Flávio de Carvalho



Mesmo vivendo uma situação econômica aflitiva, Flávio de Carvalho foi o comprador de um dos 17 (dezesete) quadros vendidos no evento. Justamente o seu era um auto-retrato. (11)

Mas para não ficarmos apenas naquilo que este acontecimento aqui trazido, na forma em que foi trazido, sugerindo uma relação mecânica de causa-efeito, basta constatar que, desde o seu *Retrato da Consulesa Bruger* de 1933 (fig. 35), onde ainda um rigoroso desenho precede a cor, ele vai revelando um outro jeito de pintar, que só se define completamente na década posterior. O apocalíptico ano de 1933 também pode ter sido um momento de virada na sua arte ou, pelo menos, em parte de sua arte. É como se os seus pincéis começassem a ficar mais carregados de tinta, o resultado de cada gesto mais marcado, e tais pinceladas já não só não se detêm nos limites da figura (estamos aqui falando de retratos), como atuam muitas vezes no sentido de desmanchá-las. Que se verifique sobre isto o *Retrato* de 1937 (fig. 36). Já no *Retrato de Mário de Andrade* de 1939 (fig. 37) há uma densificação tão acentuada que as pinceladas quase não são mais visíveis. E aqui, guardadas as diferenças temáticas, nos remetemos às palavras de Argan quando descreve o quadro *Rosas Vermelhas e Amarelas* (fig. 38) de Emil Nolde:

“...Como por uma fúria reprimida, as flores se fazem mais vermelhas e mais amarelas e a relva mais verde. O empaste da cor é denso, obscuro e brilhante ao mesmo tempo.” (12)

E este Nolde de 1907, por sua vez, era ainda um Nolde em que Monet ressoava...

Já durante década de 40, nos retratos a pincelada definitivamente se torna soberana. Ela é o próprio ato volitivo. Ela constrói diretamente o quadro e, frente aos, por assim dizer acidentes antropomórficos, ela se reitera, repete, ganha tons adicionais, fazendo aparecer os narizes, olhos, orelhas, mãos. Porém, não se detém aí; expande para fora da figura, faz a cor ecoar em alguns lugares da superfície do quadro, tal como podemos constatar no *Retrato de Maria Kareska* de 1950 (fig. 39), ou então, como no *Retrato de Jorge Amado* de 1945 (fig. 40) quando deixa a figura insinuando-se em meio a um tumulto de pinceladas. Aqui elas não são tão ritmadas como em VanGogh, mas sustentam uma direção segura e definida, como que denunciando influências “de outro lado do Reno”, numa outra expressão de Argan quando alude à cultura alemã. O exímio desenhista dá lugar, enfim, ao pintor. E, exatamente por isso, novamente a memória nos envia a Emil Nolde, não às suas obras, mas às suas palavras:

Fig. 35 - "Retrato da Consulesa Bruger" (1933), 0,44m x 0,365m, Flávio de Carvalho

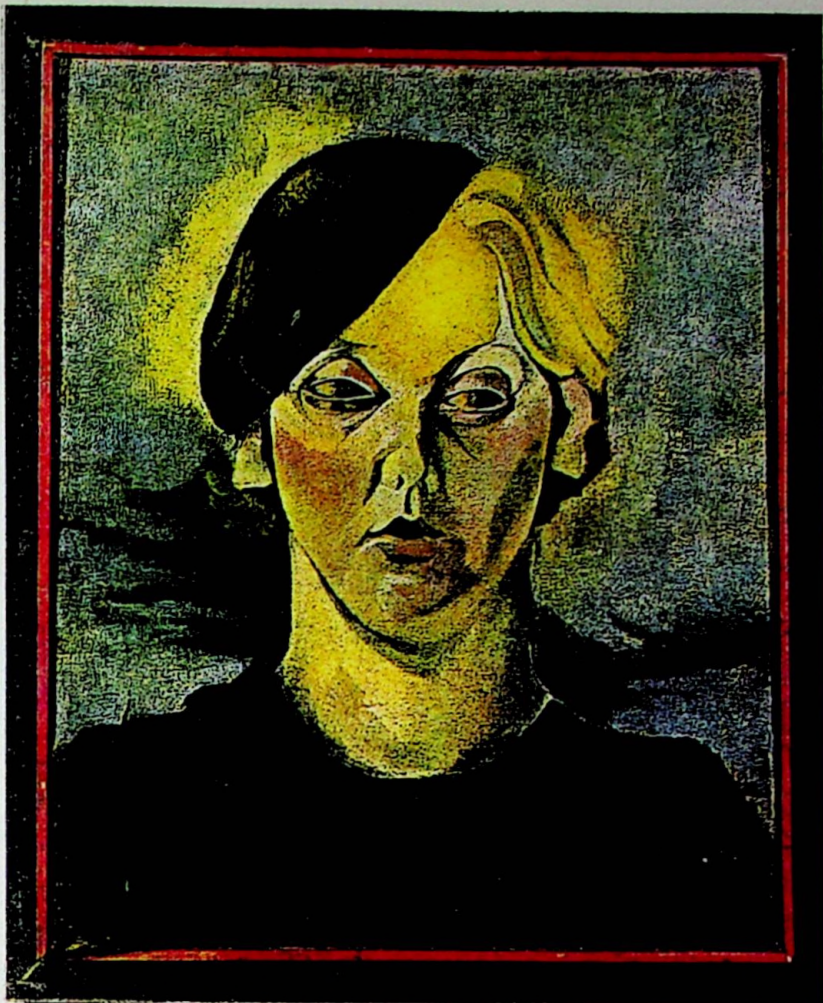


Fig. 36 - "Retrato" (1937), 0,72m x 0,59m, Flávio de Carvalho

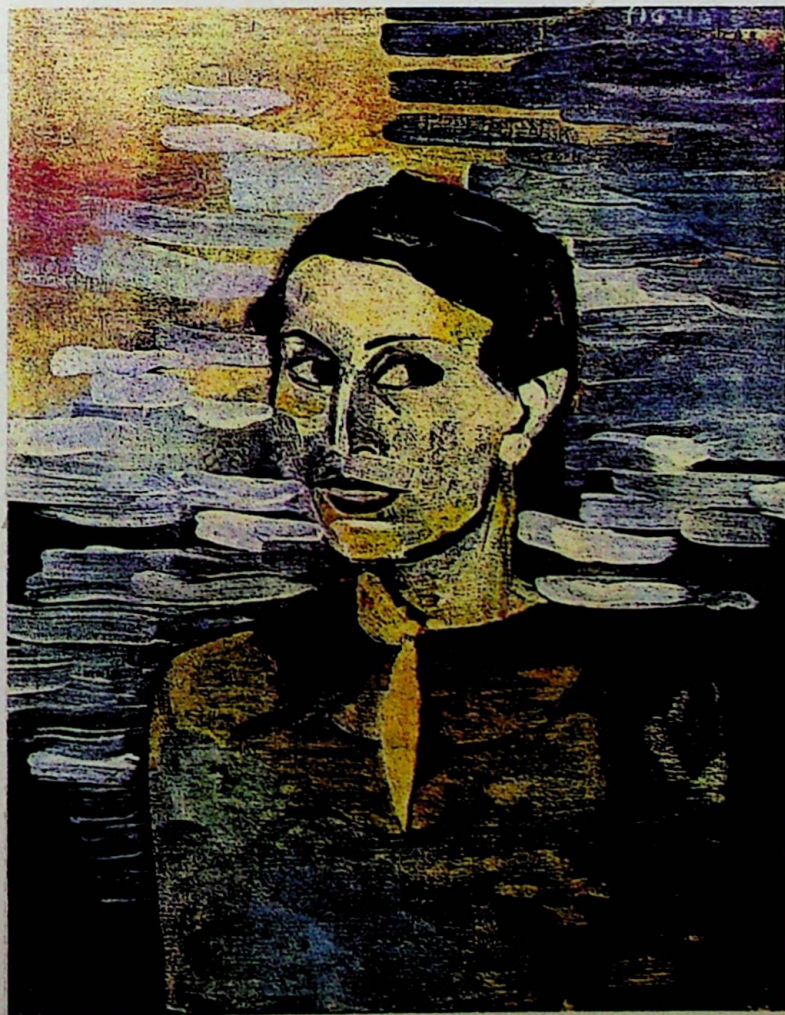


Fig. 37 - "Retrato de Mário de Andrade" (1939), 1,11m x 0,80m, Flávio de Carvalho

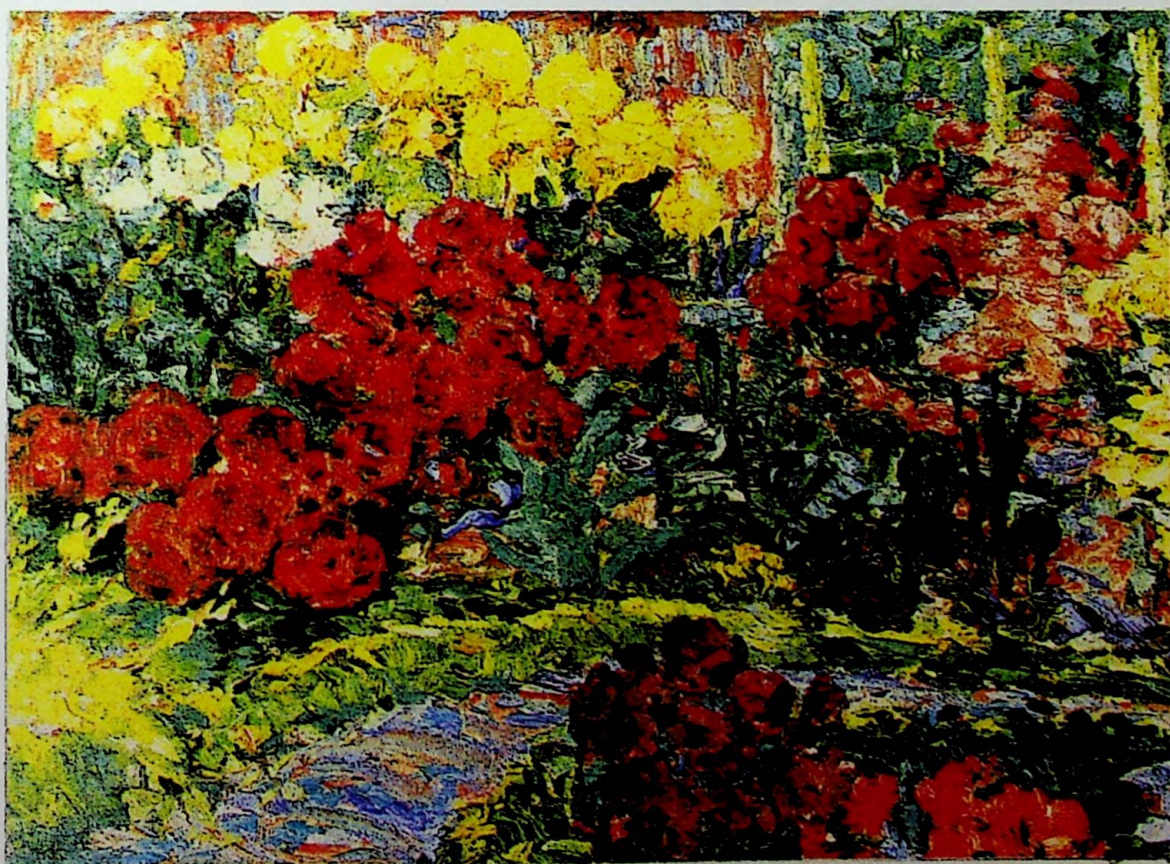


Fig. 38 - "Rosas vermelhas e amarelas" (1907), óleo sobre tela, Emil Nolde



Fig. 39 - "Retrato de Maria Kareska" (1950), 0,80m x 1,10m, Flávio de Carvalho

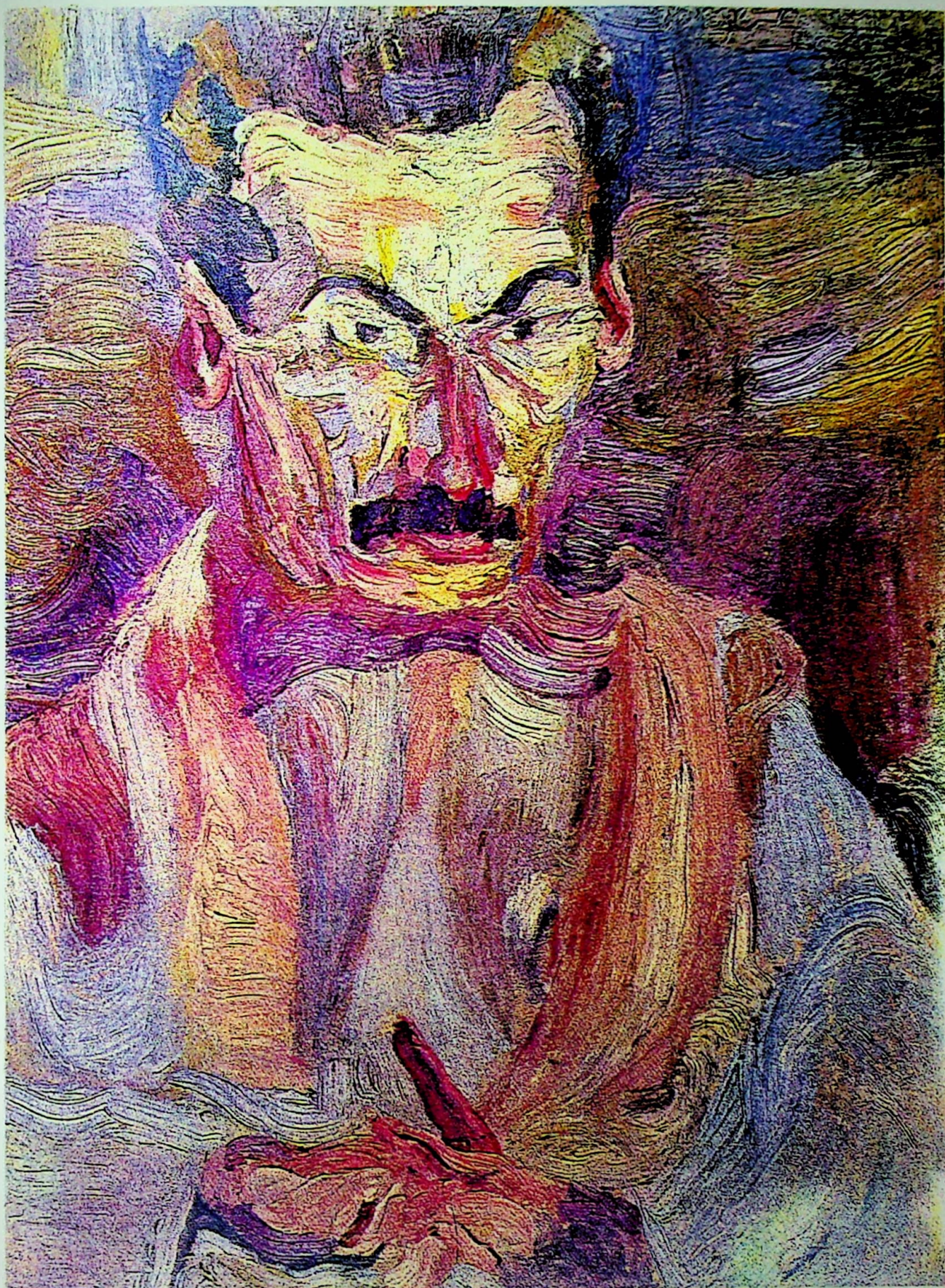


Fig. 40 - "Retrato de Jorge Amado" (1945), 0,74m x 0,54, Flávio de Carvalho

“Uma característica de nossa época é o fato de cada objeto de cerâmica, cada ornamento, cada utensílio e cada peça do vestuário precisarem ser esboçadas primeiramente no papel. Com material na mão, surgem entre os dedos as obras dos povos primitivos. A vontade que se exterioriza é o prazer e o amor do ato de fazer. A absoluta espontaneidade, a expressão intensa, freqüentemente grotesca, da energia e da vida em sua mais variadas formas - talvez seja isso que nela nos agrada.” (13) (grifo nosso)

### III

Possivelmente o que vem impedindo estabelecer algumas diferenciações no interior da produção artística de Flávio de Carvalho, tal como, bem ou mal, enunciamos nos últimos parágrafos, foi aquele olhar que se depara, num primeiro momento, no personagem criador, para só então resvalar para a obra criada. Em outras palavras, um olhar enviesado.

Cada um destes autores procedeu à sua maneira, particular, e o que apontamos em Daher, quando ele deixa as palavras do criador prevalecerem sobre aquilo que poderia estar lhe dizendo a coisa criada, é apenas uma daquelas formas. Porém, se não vamos estudar neste trabalho qual foi o modo de cada um destes olhares particulares, devemos pelo menos proporcionar alguns indícios para que o leitor possa perceber, em linhas gerais, qual teria sido este outro caminho que estamos recusando. Além disso, em que pese as nossas críticas a estes trabalhos, seríamos profundamente ingratos se não deixássemos assinalado que o nosso próprio trabalho só se concretizou porque antes houve uma catalogação abrangente levada a cabo por Rui M. Leite, uma biografia minuciosa de J. Toledo e uma pesquisa pioneira e instigante de Luiz C. Daher.

Um daqueles indícios é a sistemática abstração do objeto de arte em quase todos os escritos. Assim, ficaria a hipótese de compreendê-los enquanto biografias, ou seja, seriam textos que não pretendem a uma crítica ou a uma história da arte (14). Se assim fossem, nada teríamos a dizer. A questão é que o personagem que acabam construindo não pode prescindir das obras criadas. Vejamos dois desses exemplos: Sangirardi Jr, autor de *Flávio de Carvalho: O Revolucionário Romântico*, num artigo inserido no caderno da

17a. Bienal de São Paulo, termina o texto *Louco lunático Infantil* com o seguinte parágrafo:

“Tinha um espírito bastante infantil, dirão vocês. Mas isto freqüentemente é a marca do gênio. Vejam o retrato de Eistein com a língua de fora”(15)

Antonio Carlos Robert Moraes vai por um outro caminho. Nele Flávio de Carvalho é desenhado como um daqueles ativistas antecipadores (aliás, no caso bastante antecipador), um artista de vanguarda:

“...numa década (de 50) de ‘planos’ e ‘metas’, Flávio de Carvalho permanece na linha de frente. Afinal, o que são cinquenta anos para alguém já tão distanciado de sua época? Na verdade, o Brasil se aproximou de Flávio. E isto o estimula a correr...”(16)

Em ambos os casos as obras criadas, tanto pelo gênio como pelo soldado da Vanguarda, não estão ausentes, mas são pressupostos. E a existência destes pressupostos não nega a caracterização de “olhar enviesado”, porque não é um olhar já acontecido. Ele acontece no mesmo momento da escrita ou da leitura, nas quais os autores supõem uma cumplicidade com o leitor.

E para finalizar, podemos dizer que se este gênio ou antecipador prescindisse das obras criadas, não mais estaríamos no terreno da biografia, mas, sim no da ficção.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO III

1. LEITE, Rui M.: *Flávio de Carvalho: Entre a Experiência e a Experimentação*. São Paulo: 1995  
Tese (Doutoramento) - Escola de Comunicação e Artes da USP
2. LEITE, Rui M.: *Flávio de Carvalho: Uma Experiência Sem Número*. São Paulo: 1987  
Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes da USP
3. Ver nota bibliográfica No 16 do cap. I
4. DAHER, Luiz C. : *A Volúpia da Forma*. São Paulo: Ed. MWM-IFK, 1984, p.14
5. DAHER, Luiz C. : op. cit., p.14
6. ARGAN, Giulio C.: *El Arte Moderno*. Espanha, Valência: Ed. Fernando Torres, 1983, p.287. Trad. nossa, da edição espanhola: "...una especie de torpeza, de rudeza mal disimulada como si el artista jamás hubiese pintado ou dibujado antes..."
7. BAUMGART, Fritz : *Breve História da Arte*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994, p.336
8. ARGAN, Giulio C. : op. cit., p.336  
Trad. nossa, da edição espanhola: "...La corriente de los *Fauves* no habría nacido si hacia finales de siglo no se hubieran insertado en la situación francesa - caracterizada por el interés cognoscitivo y una orientación fundamentalmente clásica del impresionismo - unas tendencias de origen nórdico y marcado acento romántico: el ansia religiosa (protestante) de Van Gogh y el fatalismo, la idea de predestinación y la angustia a lo Kiekegaard de Munch. La corriente del *Brücke* no habría nacido si la cultura alemana no hubiera elaborado, durante el siglo XIX, una teoría del arte en la que el Impressionismo se consideraba lo que realmente era, no un banal verismo sino una rigurosa investigación sobre el valor de la experiencia visual como momento primero y esencial de la relación entre sujeto y objeto y como fundamento concreto, y ya no metafísico, de la conciencia".
9. ARGAN, Giulio C. : op. cit., p. 285  
Trad. nossa, da ed. espanhola: "Parece difícil conciliar el clasicismo, el impresionismo universal de Matisse, con su calificación de expresionista. Pero la expresión de la alegría de vivir no es menos expresión que la de la congoja de vivir; y se puede expresar la alegría de vivir sin representar la vida..."
10. TOLEDO, J. : *Flávio de Carvalho: O Comedor de Emoções*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p.145, Transcrição de artigo publicado no jornal "O Estado de S. Paulo" de 03/06/1933
11. TOLEDO, J. : op. cit., p. 145



12. ARGAN, Giulio C. : op. cit., p. 317  
Trad. nossa, da ed. espanhola: "...como por una furia reprimida, las flores se hacen más rojas y más amarillas y la hierba más verde. El empaste del color es denso, oscuro y brillante al mismo tiempo..."
13. CHIPP, H.B. : *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1988, p. 148
14. Na sua obra *História da Arte Como História da Cidade*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1992, p. 15, ARGAN não vê sentido em discutir a relação entre os dois termos, crítica e história da arte: "Não se faz história sem crítica, e o julgamento crítico não estabelece a 'qualidade' artística de uma obra a não ser na medida em que reconhece que ela se situa, através de um conjunto de relações, numa determinada situação histórica e, em última análise, no contexto da história da arte em geral."
15. SANGIRARDI Jr.: *Louco Lunático Infantil* in CADERNO DA 17ª BIENAL DE SÃO PAULO,
16. MORAES, Antonio C. R. : *Flávio de Carvalho: O Performático Precoce*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986, p. 67, Série Encanto Radical

## Capítulo IV

UM OUTRO VIÉS PARA A ANÁLISE  
DA CASA DA FAZENDA CAPUAVA

## INTRODUÇÃO

Neste último capítulo abordaremos a *Casa da Fazenda Capuava* segundo um outro viés, aliás, não muito diferente daqueles que nós próprios designamos como “olhares enviesados”. O fato é que, em se tratando do assunto “Flávio de Carvalho”, tornou-se, por assim dizer, um imperativo também operar com o autor da obra; mesmo porque, páginas atrás, no começo do capítulo III, afirmamos que esta obra ( o personagem) foi uma de suas criações que mais contribuiu para que o artista se fizesse notável, ou seja, para inseri-lo como um dos eventos da historiografia da arte moderna brasileira.

No entanto, este nosso “olhar enviesado” vai procurar evitar algumas armadilhas em que outros, tal como verificamos no caso de Daher, de maneira recorrente se viram envolvidos. De nossa parte, procederemos da seguinte maneira: de um lado, admitimos um significado em cuja construção estão contidos os elementos proporcionados por uma perspectiva que passa pelo personagem criador; por outro lado, este mesmo significado retornará, refazendo exatamente o caminho inverso, porque de uma forma ou outra estará desenhando, por sua vez, um personagem criador diferente do primeiro. Enfim, este viés será uma “via de duas mãos”: do autor à obra e desta para o autor.

Devemos admitir também que não é o caminho mais recomendável quando se trata da construção de uma crítica da arquitetura e da arte em geral e, diríamos mais, nem mesmo quando se trata da construção de uma crítica da arquitetura e da arte em geral de Flávio de Carvalho. Na melhor das hipóteses, apenas estaremos enunciando (alguns) aspectos da vida do criador e muito pouco da obra criada.

O que nos seduz a finalizar o presente trabalho por aqui, possivelmente, é fato de nele nos mantermos por caminhos contíguos aos dos demais autores, isto é, pelo menos até nos depararmos frente ao objeto artístico: daí em diante, os caminhos se bifurcarão.

Jorge Coli, num artigo de jornal , ao criticar a obra de Arnold Hauser, termina por dizer:

“Só mesmo as obras de arte, na complexidade insubmissa que lhes é própria, permitem a desobediência a essas interpretações soberanas, revelando o vazio dos conceitos e a fragilidade dessas sínteses que se querem poderosas” (1)

Não estamos pretendendo aqui atribuir àqueles autores o lugar de Hauser; apenas queremos nos apropriar desta noção de objetos de arte enquanto objetos que “guardam zonas de sombras e de mistérios” no dizer do mesmo Coli, porque assim poderemos esperar que a *Casa da Fazenda Capuava*, como um destes objetos, poderá estar dizendo, entre outras coisas, muito mais do próprio artista que o criou, do que as verdades daqueles que pretendem um Flávio de Carvalho fora da esfera humana exatamente por não o compreenderem como um suporte (também) de “zonas de sombras e de mistérios”, em outras palavras, daqueles que pretendem um Flávio de Carvalho na esfera do mito.

# I

Num primeiro momento, também nos aparece como fora de propósito, ou até esdrúxulo, projetar uma casa inspirando-se num túmulo. Mas se formos um pouco mais além, isto é, se não ficarmos detidos frente ao inusitado, atribuindo como sempre a Flávio de Carvalho a fúria de um iconoclasta ou provocador, poderemos ter desta inspiração um outro juízo.

No mesmo período em que projetou a *Casa da Fazenda Capuava*, Flávio participava de vários concursos públicos com um entusiasmo, provalmente alimentado pelas controvérsias causadas por aquele projeto para o Palácio do Governo de 1927 (fig.14, cap. II). Neste seu primeiro concurso, embora desclassificado, o seu trabalho ganhou uma repercussão - aliás, no que ele mesmo contribui bastante, quando por exemplo, simula uma entrevista na qual o crítico Geraldo Ferraz aparece questionando o autor "Eficácia", seu pseudônimo no evento - e, sobretudo, aproxima-se daquele grupo de artistas e intelectuais que estiveram a frente da Semana de 22, entre os quais Mário e Oswald de Andrade.

Estamos, pois, de pleno acordo com J. Toledo quando afirma que:

"Naquele instante, a arquitetura o absorve inteiramente" (2)

São deste período, fins da década de 20, os projetos para a Universidade de Minas Gerais (1928), para o Palácio do Congresso Estadual(1929), para o Farol de Colombo (1928) e para a residência de Nelson de Rezende. Mas o que nos chama a atenção em meio a esta atividade projetual é a recorrência de um tema: os monumentos necrológicos.

Começemos pelo concurso para o Farol de Colombo.

Ainda que neste projeto estivesse contido um programa amplo e complexo, pois ali havia hotel, restaurantes, museus, centro comercial, etc, em última instância seria o local onde ficaria guardado os restos mortais de Colombo e seu filho Diego, junto a cidade de Santo Domingo. Também podemos dizer que, frente aos demais concursos, neste o

resultado obtido por Flávio de Carvalho foi bastante significativo, ficando entre os dez finalistas de um universo de 445 (quatrocentos e quarenta e cinco) concorrentes. Aliás, o Toledo no seu texto nos deixa vislumbrar com que seriedade ele enfrentou o tema:

“Embora o fato seja ainda controverso, os despojos do descobridor da América, que ficaram exumados em Sevilha, em 1542 e levados para lá, na catedral de Santo Domingo, (onde foram ‘casualmente’ reencontrados no presbitério daquele templo em Setembro de 1887) seriam outra vez transportados para o local da nova edificação que, na verdade, deveria ser um suntuoso monumento à altura de sua memória. E isto implicava em estafantes pesquisas históricas e Flávio, que até então nunca mantivera o menor interesse pela matéria, passaria a vasculhar bibliotecas à procura de material.”  
(3)

Neste mesmo ano de 1928, o acidente do hidroavião que recepcionava a chegada de Santos Dumont no porto do Rio de Janeiro, fez com que Flávio de Carvalho fosse contratado para elaborar um outro monumento necrológico. Segundo o seu projeto a memória dos mortos deveria ser reverenciada com uma obra de 12 (doze) metros de altura, ou seja, quase o equivalente a um prédio de 4 (quatro) andares ! Como tantos outros de seus projetos, também este não foi levado a cabo.

Há ainda um terceiro projeto ao qual retornaremos mais adiante, mas que por ora diremos apenas que se trata daquela escultura que foi nomeada (por ele mesmo) de diferentes maneiras: *O Último Abraço*, *Auto Retrato Psicológico*, *À Beira da Morte*, escultura essa que não foi, inicialmente, mais do que uma maquete do túmulo paterno, provavelmente concebida em fins do ano de 1929.

Diante destes três projetos, frutos de uma mesma época da vida do arquiteto, não podemos mais atribuir exclusivamente a um impulso iconoclasta esta sua inspiração necrológica quando nos referimos à *Casa da Fazenda Capuava*. Era um tema que lhe interessava e, por isso, nele mergulhava.

No entanto, quanto ao evidente contra-senso de projetar uma habitação para os vivos inspirado na dos mortos, tememos não haver uma única explicação, nem explicações definitivas. Aliás, é provável que estejamos aqui diante de uma daquelas “zonas de

sombras e de mistérios”, próprias de um objeto de arte. Ou seja, poderíamos continuar cercando (tentando pelo menos) o procedimento da ação projetual deste artista numa busca de explicação, mas estaríamos sempre vagando no terreno das hipóteses, como, por exemplo: não é impossível que o autor tenha se dado conta de uma tradição, na cultura egípcia, anterior à unificação quando, no chamado Baixo-Egito, as tumbas dos reis ficavam junto às moradias e somente nas dinastias posteriores, com a constituição de um só Estado, é que os faraós ganharam o deserto como local para seus túmulos. Esta hipótese, é evidente, por sua vez nos conduziria a outras contradições.

Por outro lado, se aqui admitirmos a existência de “um salto no escuro” ou, nos termos de Anton Ehrenzweig, uma operação a nível primário (4), portanto não consciente, poderemos chegar a respostas mais plausíveis.

Assim, frente a este outro modo de dar prosseguimento ao nosso trabalho, reduziremos a nossa questão nos seguintes termos: Se Flávio de Carvalho admitia que se inspirou num túmulo egípcio ao projetar a Casa da fazenda Capuava, podemos dizer que, simbolicamente, a casa abrigaria um morto. E este, evidentemente, seria um faraó, segundo o pensamento do autor. O que pretendemos desenvolver neste derradeiro capítulo, ao fim e ao cabo, é uma discordância com este pensamento quanto à identidade daquele morto.

## II

É nos desdobramentos do drama familiar de Flávio que iniciaremos a busca de comprovações de que aquele morto tem uma outra identidade.

Embora filho único de uma família abastada, ele nem sempre pôde usufruir das muitas facilidades que a riqueza proporciona. Entre os anos de 26 a 34, aproximadamente, ele experimentou os dissabores de um aluguel vencido, a insatisfação de uma vontade adiada, como nos relata J. Toledo:

“Os tempos de penúria estavam chegando e Flávio, para fazer algum dinheiro, tinha que se dividir entre a sua malsinada arquitetura e um jornalismo trêfego e irregular, o que não bastava para suprir suas muitas necessidades financeiras, apesar da substancial ajuda secreta da mãe extremada. Era jovem, boêmio e ambicionava muito mais para a manutenção de sua feérica criatividade, seus vários romances, livros, objetos de arte...” (5)

O seu afastamento da família - parcial, desde que sempre houve um providencial socorro materno - ocorreu assim que foi demitido (6) da firma “F. R. Ramos de Azevedo & Cia”, cuja consequência, nas relações de família, Toledo nos descreve da seguinte forma:

“Em casa ao narrar o acontecido, tem outra terrível briga com o pai que se sente aviltado e desonrado ante os olhos do amigo influente e, sob as lágrimas convulsivas da mãe, arruma as coisas e sai...”(7)

Com estas duas citações, fica claro que o seu afastamento está diretamente relacionado com a impossibilidade de uma convivência com o pai, o qual é descrito pelo mesmo Toledo com as seguintes palavras:

“...na intimidade era um homem culto (sic), obsessivo muitas vezes e cheio de manias (...), tirânico ao extremo, ...” (8)

No sentido em que estamos construindo o presente texto, pouco nos importa se estes adjetivos correspondem ou não à realidade; o que interessa é que Raul de Rezende Carvalho aparecia como tal, em primeiro lugar para o próprio Flávio cujo relato, por sua vez, proporcionou os elementos para que Toledo construísse aquelas imagens. (9)

No entanto, para que não fiquemos tão à mercê da imaginação deste último, como também para permitir uma justiça ao Flávio, ou melhor, ao seu imaginário, deveremos nos deter um pouco na figura deste pai, cujos dados parecem coonestar a ambos, o artista e o seu biógrafo.

Dr. Raul, como era chamado, do ponto de vista financeiro, apresenta um currículo totalmente diverso de seu filho. Enquanto os empreendimentos deste sempre se mostraram condenados às injunções do mercado, terminando por apresentarem resultados



absolutamente indesejáveis, tal como podemos verificar na sua tentativa de fabricar persianas de alumínio ou materiais de cerâmica, ou até naquela frustrada comercialização de produtos vindos diretamente da fazenda, no caso do pai, parece que os ventos sempre sopraram favoravelmente.

Em detrimento de uma formação européia, como era comum à imensa maioria dos filhos da oligarquia da época, Raul vai para os Estados Unidos onde estuda no Instituto de Tecnologia de Massachusetts, IMT, que então já alcançava um relativo renome. Posteriormente, antes de seu retorno definitivo, faz um estágio em Nova York, no maior porto importador de café do mundo; possivelmente (Toledo não nos confirma) é daí que se engendra os seus primeiros empreendimentos na fazenda da família, ainda em Amparo da Barra Mansa:

“...plantando e pesquisando vários tipos e qualidades do rico produto, conseguindo extraordinários resultados quanto a cor, aroma, tamanho e grau de pureza, significativas condições que elevam o simples agricultor a produtor de ‘cafés finos’, posicionamento ambicionado há muito pelo jovem Raul.” (10)

Posteriormente, frente aos limites impostos pelo esgotamento do solo e percebendo, além da fertilidade e juventude da terra, a política agrícola favorável implementada pelo governo paulista, Rodrigues Alves compra várias fazendas na região de Campinas.(11)

Deste novo ponto de partida vai acumulando fortuna e galgando posições tanto nos empreendimentos existentes como naqueles que ajudou a se constituírem: fundou uma poderosa empresa de exportação no porto de Santos, em sociedade com Rodolfo Nogueira Rocha Miranda e Conde Álvares Penteado, simplesmente representantes das duas maiores fortunas de então, como também foi nomeado superintendente da Companhia Paulista de Aniagem por um outro Penteado, o Sylvio. E para completar este quadro, dando um crédito àquele Raul que aparecia ao Flávio de Carvalho, vamos imaginá-lo segundo uma outra passagem de Toledo:

“Contrariando a compleição agigantada do filho Flávio, tinha uma estatura normal, mas conservava misteriosos aparatos suplementares nos trajes, para que isso o fizesse ter a aparência de mais pesado do que realmente era. Esse artifício - dizia em sua visão estereotipada de lorde rural - *‘impunha mais respeito e dignidade’*”  
(12)

Assim, resumindo o que temos até agora, é, em primeiro lugar, um Flávio de Carvalho projetando a casa num momento em que a fazenda Capuava (adquirida em 1928) lhe estava interdita. Uma interdição, por sua vez, fruto de um relacionamento conflituoso com o pai. Além disso, enquanto um ascendia rapidamente às esferas mais altas da burguesia paulista, outro experimentava algumas das vicissitudes da penúria econômica.

### III

Depois de quase 4 (quatro) anos distante da família, nas condições econômicas em que vivia aqueles anos, com os projetos arquitetônicos, quando não peremptoriamente recusados, simplesmente “engavetados” e, sobretudo, com o projeto da fazenda Capuava em mãos, são elementos suficientes para engendrar (em nós) uma outra leitura de um acontecimento em sua vida, muito diferente das leituras que tanto outros já relataram, com as quais procuraram apenas corroborar a personalidade inquieta, irreverente ou revolucionária do artista.

Trata-se do evento no qual Flávio presenteia o pai através daquele projeto ao qual já nos referimos parágrafos atrás: um monumento necrológico de Raul de Rezende Carvalho.

Portanto, mais uma vez convidamos o leitor a não se deixar prender como se estivesse frente a um outro gesto iconoclasta do artista. Ao contrário, nós o compreendemos como parte de uma estratégia de aproximação - se consciente ou inconsciente, não está ao nosso alcance determinar - desta figura que lhe aparecia como poderosa e autoritária, seu pai.

Recorreremos agora a uma outra passagem da obra de Toledo, cuja extensão justificamos porque são os detalhes e o colorido da cena que reforçam esta nossa particular leitura, isto é, sem eles teríamos maiores dificuldades em mostrar a sua pertinência. Ou seja, ainda que parcialmente, estaremos apoiados naquilo que necessariamente a imaginação de Toledo preencheu na construção de uma cena da qual não foi testemunha:

“ No dia 1.<sup>o</sup> de janeiro de 1930 a imponente casa da Praça Oswaldo Cruz estava toda iluminada e havia música no ar.

Como de hábito, Dna Ophélia abria seus amplos salões para que parentes e amigos viessem comemorar o aniversário do marido, Dr. Raul.

Zequinha de Abreu (1880-1935) e seu afinado conjunto exibiam virtuosidades e os pares elegantes dançavam animados. A residência estava tomada pelos casais que circulavam felizes e despreocupados. Além da música, havia muita agitação e a alegria pontificava. Inesperadamente, surge Flávio, desajeitado e mal ambientado com os parentes, pelos anos em que vivera afastado, assim, como aquela coisa sentenciosa do ‘filho pródigo’ que retornava ao lar.

No ambiente há rumores e algum suspense quanto a receptividade do velho Raul e, por alguns instantes, a alegre reunião é cristalizada com o encontro emocionado de ambos: pai e filho.

Com rapidez a emoção se espalha e a expectativa de saber o que aconteceria a seguir torna-se comum a todos os convidados.

Com sorriso meio amarelo, o artista trazia uma grande caixa embrulhada com belo papel e um descomunal laço de cetim vermelho, sua cor predileta.

A curiosidade aumenta ainda mais.

O pai, abraçando o filho, recebe o presente alegremente:

- *Oh! meu filho, seja bem-vindo! Que surpresa agradável! O que poderá ser isto?*

Curiosas, as pessoas se juntaram à volta do aniversariante, aflitas de impaciência por saber do que se tratava.

Com alguma dificuldade, o alegre e velho pai desembulhou o pacote, abriu a caixa e tirou de dentro uma pesada escultura de bronze que mostrava uma estranha figura cubista.

Exclamação geral! Fartos elogios!

Diante da singeleza do encontro, Da. Ophélia sorria, orgulhosa.

A descontração retorna ao ambiente festivo e todos respiram aliviados.

O pai, ainda envaidecido com o presente do filho, coloca-o em destaque sobre a mesa, para que todos o vissem e, com uma voz um tanto embargada pela emoção, pergunta 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 TEMPESTADES!!!**

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!!!***

A festa é encerrada em clima de espanto e perplexidade. Os parentes se despedem horrorizados; os amigos, indignados, partem sem ao menos despedir-se; as luzes são apagadas e Flávio, angustiado por não terem compreendido seu '*gesto carinhoso*', sua curiosa manifestação de afeto, não voltaria a pôr os pés por lá até 1934, a não ser esporadicamente e na ausência do colérico Dr. Raul que nem queria ouvir seu nome."(13)

Embora Toledo tenha deixado uma indeterminação quanto à natureza do gesto, especialmente porque coloca entre aspas a expressão "gesto carinhoso", de nossa parte, pelos próprios dados anteriores da cena, o gesto foi efetivamente carinhoso: a ansiedade, preocupação e insegurança do Flávio no momento da abertura do presente, denotam um profundo desejo de agradar, ou mais precisamente, que o presente fôsse do agrado paterno.

Outra coisa é compreender e verificar que o gesto, dada a natureza mesma do presente, estava carregado de ambivalência. E, ironicamente, é naquela mesma obra de Freud, *Totem e Tabu*, que era tão caro a Flávio, pois a ela se refere constantemente em sua obra *Experiência No 2*, que encontraremos a definição destes sentimentos contraditórios:

*"Em todos os casos em que existe uma intensa ligação emocional com uma pessoa em particular, descobrimos que por trás do termo amor há uma hostilidade oculta no inconsciente. Esse é o exemplo clássico, o protótipo, da ambivalência das emoções humanas." (14)*

Assim, o gesto carinhoso de Flávio chega ao pai interpretado pelo viés do ódio, pelo simples fato de que a ambivalência (de sentimentos) estava explícita, isto é, pelo simples fato de que o próprio presente anunciava um claro desejo de morte. Aqui, no lugar de uma iconoclastia, atribuímos uma ingenuidade a Flávio de Carvalho.

Aliás, é um desejo que o próprio Toledo detecta não só nestes momentos localizados, mas no momento mesmo da morte do pai, em 1942.

“Pensando bem, tudo leva a crer que, para o artista, o desaparecimento do velho e rabugento Dr. Raul era uma coisa acalentada há muito.”(15)

Devemos acrescentar também que este artista, mesmo compreendido como um sujeito desejante da morte do pai, nem por isso adquire as feições de um monstro. Ao contrário, neste sentido, falamos de todos nós, de como elaboramos e convivemos com estes sentimentos engendrados pelas relações primordiais, os quais, com Freud, perdem a pureza sonhada por um filisteísmo secular:

“...é apenas a partir de Freud que o mito de Édipo torna-se imagem pela qual compreendemos os problemas, sempre novos mas velhíssimos, que nos são colocados pelos sentimentos complexos e ambivalentes acerca de nossos pais.” (16)

Assim, o desejo de Flávio de Carvalho, tornado explícito naquela festa de aniversário, associado ao projeto da Casa da fazenda Capuava, tomado segundo aquelas condições em que foi concebido, autoriza-nos a formular a seguinte hipótese:

Simbolicamente, o morto enterrado naquela (então virtual) casa é o próprio Raul de Rezende Carvalho.

A palavra “hipótese” está no seu sentido primeiro, isto é, é uma tese que ainda carece de outras comprovações, as quais procuraremos mais adiante no tempo, quando o projeto se torna arquitetura e, mais alguns anos depois, quando esta mesma arquitetura é reformada.

## IV

Devemos antes abrir um parênteses para olhar a sua produção de arquitetura de maneira mais ampla:

Simultaneamente à construção da *Casa da Fazenda Capuava*, Flávio de Carvalho projetou e dirigiu a construção das suas 17 (dezesete) casas, que constituem o conjunto chamado *Vila América*, mais conhecido como o *Conjunto da Alameda Lorena*.

Ainda que através de vestígios, porque não podemos nomear o que dele resta se não desta maneira, reconhecemos alguma coerência entre esta sua arquitetura e o que preconizava numa entrevista publicada no *Diário de São Paulo*, na inauguração da obra, a 10 de Junho de 1938 (ou 6 de Junho de 1937, segundo Toledo):

“As forças democratizantes do mundo de hoje fazem que a casa abandone os seus trajes agressivos de fortaleza e entre mais em contato com o mundo em redor. A casa é hoje um elemento mais sociável do que no passado. Ela abre suas paredes para o mundo exterior, substituindo espessas muralhas de pedras por frágeis placas de vidro ...” (17)

Apesar da sistemática recorrência à simetria, verificável em quaisquer de seus projetos, a qual este artista não só não consegue renunciar como também faz dela um elemento fundamental na organização tanto da estereometria como das plantas, pelo menos aqui neste conjunto não a encontramos tão exacerbada, porque menos visível.

Tomando emprestada a perspectiva do conjunto (fig.41), elaborada graças ao trabalho de Daher e sua equipe, conseguimos localizar um eixo, aliás, o eixo de simetria. Ela passa exatamente no eixo (de simetria) da casa de esquina que, por sua vez, quase coincide com uma das diagonais do terreno.

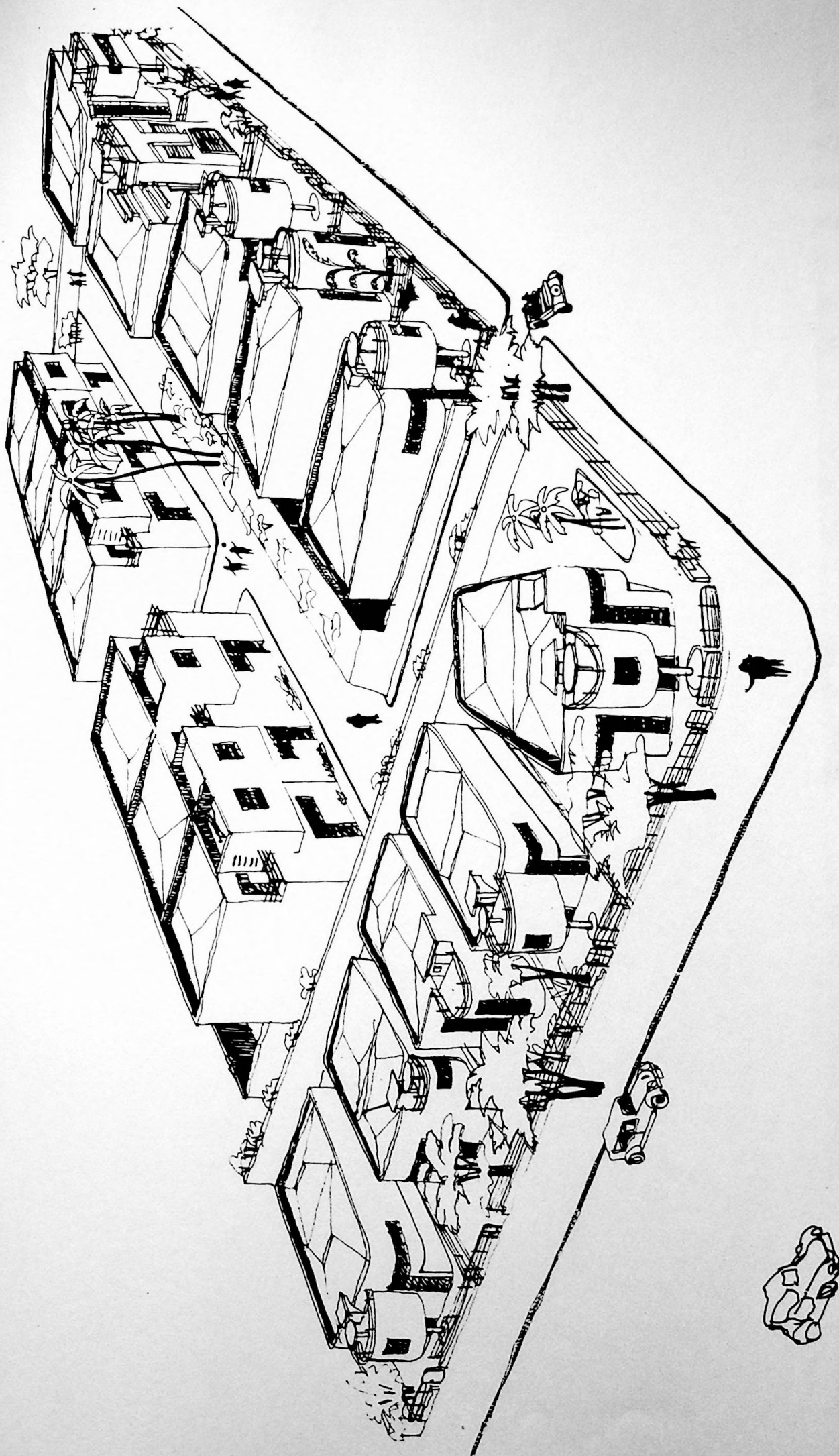


Fig.41 - Perspectiva do "Conjunto da Alameda Lorena"

Tal eixo, neste caso, apenas insinua uma ordem. Insinua porque a ordem não se constitui plenamente: só as duas primeiras casas à direita e à esquerda da casa de esquina obedecem a este código, ou seja, à primeira casa da rua Ministro Rocha Azevedo corresponde uma outra igual na alameda Lorena. À segunda, idem. Já na terceira apresentam-se algumas diferenças que, na quarta e última, para quem se encontra na rua Ministro Rocha Azevedo, não haverá nenhuma correspondência (formal) com a casa do outro vértice do triângulo, isto é, a penúltima casa da alameda Lorena. Podemos, então, dizer que a simetria organizou o espaço até (e inclusive) a terceira casa, contadas a partir da esquina. Num certo sentido, é o limite do conjunto.

Esta penúltima casa da alameda Lorena é justamente aquela da introdução do Cap. II (fig. 16), cujo antropomorfismo define um rosto, que como veremos mais adiante, foi uma espécie de chave que acionou uma interpretação com a qual entendemos o que efetivamente este conjunto propõe, e não apenas alude, evoca ou anuncia para e na vida moderna. Em outras palavras, em que medida as relações que tiveram como suporte aquele espaço estavam em sintonia com uma série de condições, a saber, a produção seriada, o esgarçamento das relações comunitárias, o advento do cinema, da propaganda, da moda, etc., condições que falam de uma São Paulo metropolizada, cujos sintomas Sevcenko detecta já na década de 20, ou logo após a Primeira Grande Guerra.(18)

Em todas as casas, exceto aquela acima citada, havia um volume menor que sempre aparece como que agregado ao corpo principal, cuja existência é mais ainda destacada porque Flávio de Carvalho deixou a platibanda (do volume principal) mais alta do que a linha superior desta pequena massa (fig.42). O artifício que determinou a criação deste volume poderia ser compreendido como uma resposta para a articulação do espaço privado com o de natureza pública (19). Esta intenção parece mais plausível sobretudo naquelas casas onde o volume fica, por assim dizer, flutuando sobre uma delgada coluna, protegendo, mas não definindo completamente um ambiente inferior, o qual nos assoma como o lugar da transição.(fig. 43)



Fig. 42 - Vista da Casa Restaurada do "Conjunto da Alameda Lorena". Flávio de Carvalho

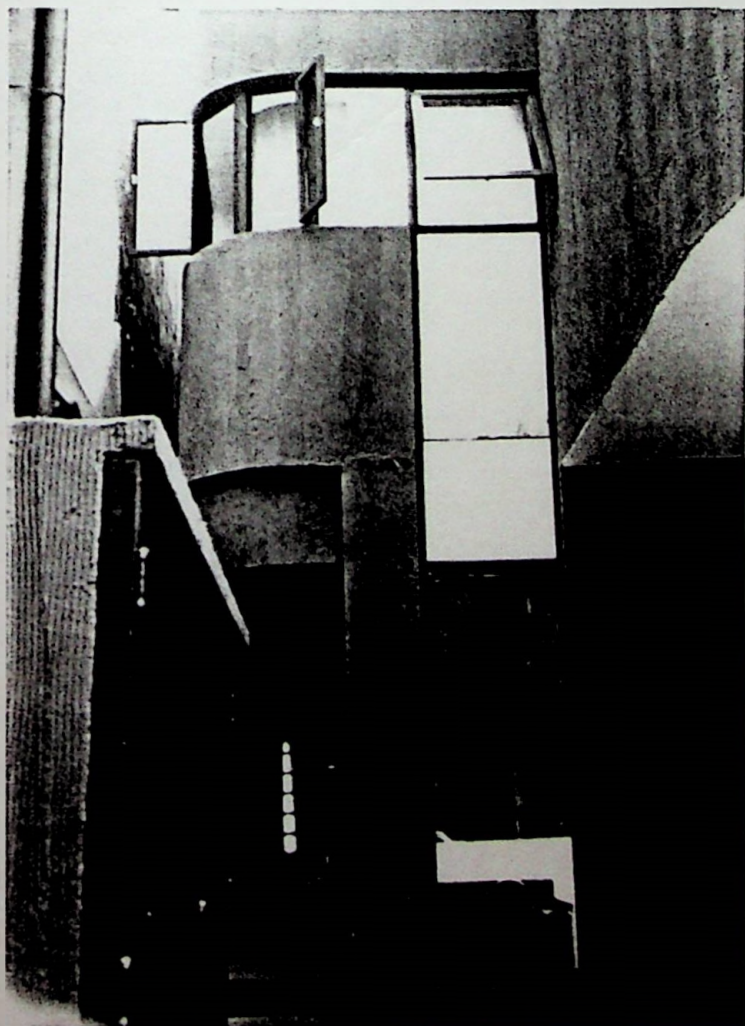
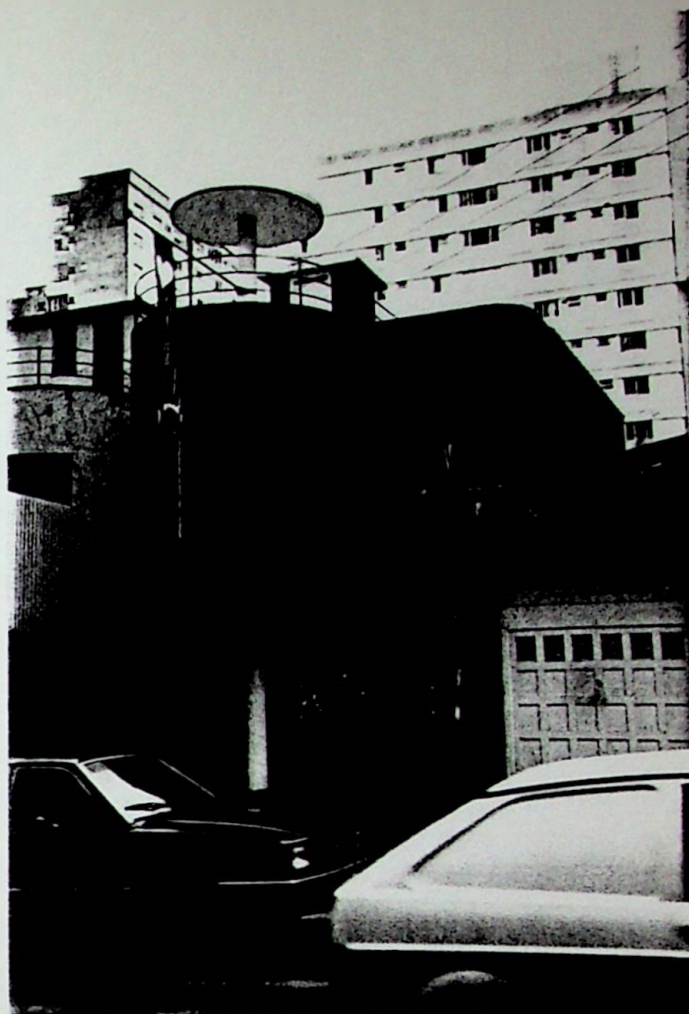
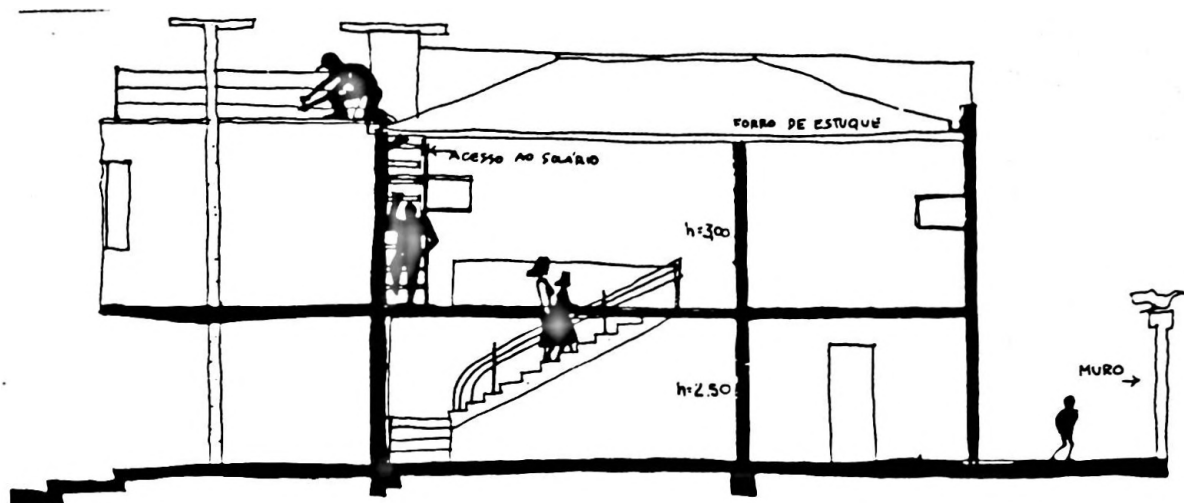
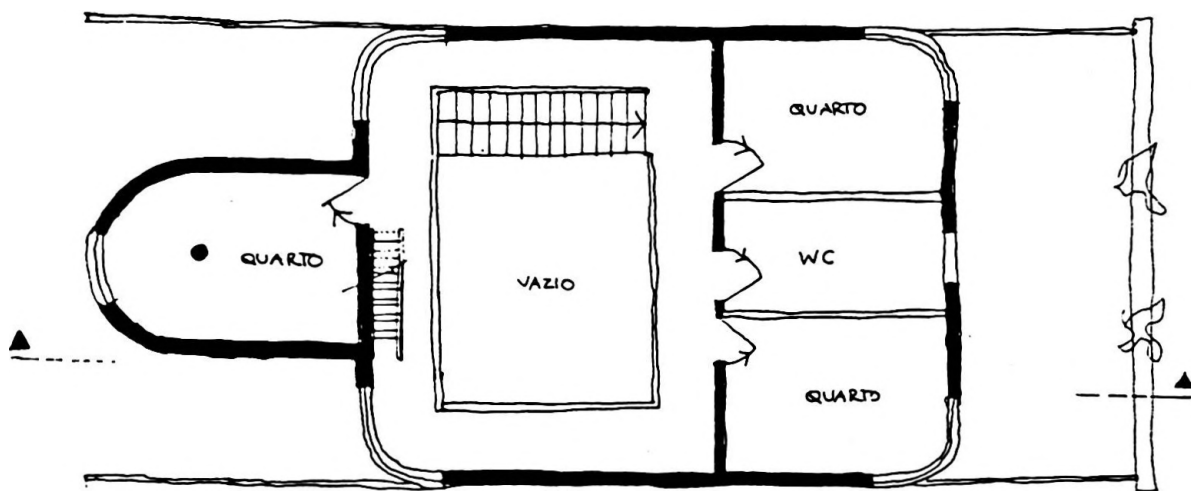
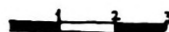


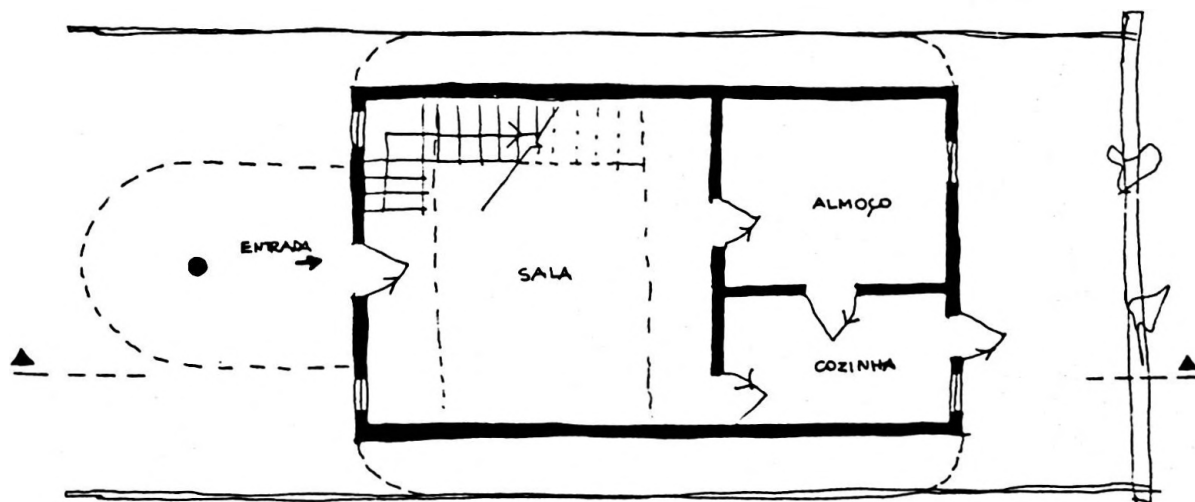
Fig. 44 - Detalhe das Aberturas



CORTE



1º ANDAR



TÉRREO

Fig. 43 - Plantas e Corte da Casa do "Conjunto da Alameda Lorena", Flávio de Carvalho

Fomos conduzidos a esta leitura não só por aquilo que nos é dado pelas casas (a partir dos registros e, em especial, pela casa restaurada da fig. 42), mas porque também sabíamos que o autor, neste projeto, pretendia que suas casas entrassem “mais em contato com o mundo em redor”. Seguramente, recusaria - como recusou (fig. 41) - o uso de um muro, porque este discriminaria, abruptamente, aqueles dois espaços de naturezas diferentes, qual sejam, o público e o privado. O que o volume menor estaria criando, portanto, não seria outro senão o sucedâneo daquele elemento arquitetônico, o muro; tal como, aliás, no que se refere às paredes, ele substituiria “as espessas muralhas de pedras por frágeis placas de vidro”.

No entanto, assim que verificamos o que, exatamente, ele trouxe para a frente da casa com a criação daquele volume, a nossa leitura ficou profundamente comprometida: o solário criado no plano da cobertura do volume e um dormitório definido pelas paredes do mesmo no pavimento superior (fig. 43), sabotam o que até então o nosso pensamento havia construído diante daquela arquitetura.

Desarmados de uma leitura, somos levados a pensar a questão sob um outro ângulo. Podemos falar de uma modernidade nesta arquitetura não porque resolve os conflitos, ou melhor, não porque pretende com ela uma atitude moral, similar ao que Gropius faz com a Bauhaus, cujo espaço daria:

“...um lugar, um endereço, uma existência positiva a uma sociedade que ele próprio Gropius) tinha organizado, e começado a exercer no mundo, uma ação clarificadora e libertadora....; daqui podia sair o anúncio de uma civilização nova...”(20)

Ao contrário, esta arquitetura flaviana, ratificando os conflitos sem resolvê-los, não anuncia e nem denuncia, mas é ela própria, num certo sentido, o suporte dos azares desta mesma civilização nova, porque, à ausência do muro e à criação do volume menor, não correspondeu tanto a uma expansão do espaço público em direção ao privado - um espaço público que seria mediado, filtrado para, finalmente, ser contido pelos elementos arquitetônicos ali dispostos - mas foi o espaço privado que expandiu, ganhou a rua, invadindo o que era de domínio público. Enfim, ao levar o solário e o quarto para a frente da casa, como ao abrir os panos de vidro na fachada (fig. 42 e fig. 44), mais do que fazer o

habitante entrar “mais em contato com o mundo em redor”, ele estava fazendo o mundo entrar em contato com a intimidade deste habitante. Uma passagem da obra de Daher, *A Volúpia da Forma*, corrobora esta nossa nova leitura:

“...Um arco em torno do tapa-sol circular do solário servia para amarrar cortinas colorido de lona, ligadas na outra extremidade ao gradil, servindo de proteção eventual aos amantes do sol. Era espantoso que, em alguns sobrados, esse solário devesse ser alcançado por uma escada de concreto ... aparente na fachada! Como se subisse ao tombadilho de um navio, lá ia o audaz morador em trajes de banho saborear as delícias do clima tropical.” (21)

Por outro lado, se até agora esta arquitetura não pôde confirmar inteiramente o que o próprio autor declarava a 10 de junho de 1938, justamente porque ela exorbita o que foi dito, mais além, no entanto, na continuação desta mesma declaração (no mesmo parágrafo e na mesma linha), encontraremos uma perfeita coerência entre ambas:

“...O pudor do claustro, nocivo e inútil, que marcava por exemplo o cidadão da Idade Média está prestes a desaparecer. A humanidade de hoje se exhibe em vitrines através de placas de vidro, frequentemente anda semi-nua, anda sem chapéu e procura carícias do sol e do ar livre...” (22)

Mal sabia Flávio de Carvalho a que triste destino está condenado aquele cidadão, se a troca proceder nestes termos, isto é, se às pesadas paredes de pedras do claustro restar como alternativa tão somente as placas de vidro das vitrines! Um homem, exposto e devassável, que não consegue sequer romper as “frágeis placas de vidro”, é um homem em piores condições daquele que ficava retido por “pesadas paredes de pedras”, porque voluntariamente renunciou à liberdade ou, podemos dizer que introjectou as amarras. Este homem que se deixa aprisionar nestas condições, só pode ter sido engendrado por aquela sociedade assim descrita pela Olgária Matos:

“...na sociedade da total administração, a individualidade torna-se anacrônica, o indivíduo torna-se parte de uma engrenagem cujos mecanismos lhe escapam: o homem não é um fim em si mesmo, uma ‘finalidade sem fim’, no sentido em que Kant dizia: ‘todas as coisas têm um preço, só o homem tem dignidade’. A individualidade é sofredora porque o homem é um meio, um instrumento para a produção e troca de mercadorias.”(23)

Aquele homem da vitrine seria, enfim, um homem reduzido à condição de mercadoria, por isso intercambiável, por isso na vitrine!

E se atendermos aquele convite a um “voyerismo” que o conjunto sugere, não por acaso, teríamos muito pouco para ver. Por outros caminhos, Richard Sennet (24) também chega a um mesmo ponto que Olgária Matos : a exposição intensificada da vida íntima não corresponde apenas um empobrecimento da vida pública, não tão paradoxalmente como acabamos de ver acima; a ela corresponde, também, um profundo empobrecimento desta mesma vida privada.

E para terminar este item, verificamos que antes de representar, a arquitetura do *Conjunto da Alameda Lorena* é ela mesma a própria modernidade. Voltaremos àquela casa que nos proporcionou a chave para a presente interpretação (fig. 16), cujo antropomorfismo, em meio a este conjunto, não faz outra coisa senão inverter os papéis no ato mesmo do olhar: é como se ela nos flagrasse, ou então, nos espiasse enquanto estávamos espiando a vida alheia...

## V

Se a concepção e a construção do *Conjunto da Alameda Lorena* e a construção da *Casa da Fazenda Capuava* coincidem no tempo, deveríamos admitir que o próprio autor as apreciava segundo dois pesos e duas medidas: “muralhas de pedras”, “claustro”, necessidade de “entrar em contato com o mundo em redor”; são expressões que nos remetem justamente à *Casa da Fazenda Capuava*!

Aliás, esta dissensão ficaria ainda mais evidente se tivéssemos documentações (fotografias, desenhos, etc.) da casa tal qual fora inicialmente construída, isto é, antes da reforma de 1942. Ou seja, diferentes daquelas fotografias reproduzidas no cap. I. De qualquer maneira, tentaremos nos fazer entender com o auxílio do desenho abaixo (fig. 45), embora não passe de um mero esquema da fachada frontal:

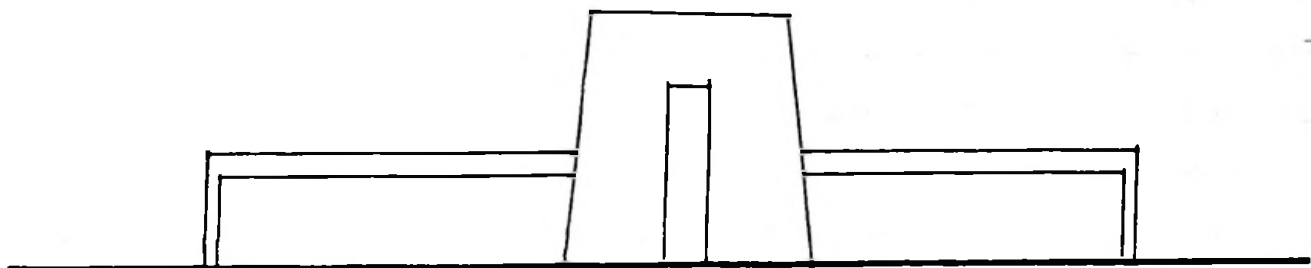


Fig. 45 - Esquema da Vista Frontal antes da Reforma

Procuremos imaginá-la agora sem a piscina e as pérgulas nas bordas da laje de cobertura da varanda, os dois elementos que foram acrescentados naquela reforma. Sem eles a casa nos apareceria bem mais retraída ou comprimida nos (e pelos) limites da sua materialidade. Fica claro, então, mais do que no cap. I, porque Ruben Navarra a excluía do rol das obras modernas:

“...enquanto um dos dogmas da arquitetura moderna é a leveza, o ilustre paulista concebe as suas construções como obras de magia. Então as massas erguem-se pesadas e ameaçadoras como pagodes...”(25)

Para além daquela dissensão -que, aliás, expressa antes num modo de conceber e operar arquitetura do que apenas no modo de apreciá-la -, Flávio de Carvalho recupera e sustenta um projeto elaborado 6 (seis) anos antes (ou mais): constrói a casa seguindo fielmente o que nele havia estabelecido e, segundo as suas próprias afirmações, as pequenas alterações que se fizeram necessárias foram conseqüências da mão de obra inadequada.

Então podemos falar de uma persistência porque, além de ser longo, é um período repleto de acontecimentos na vida deste artista e, sobretudo, porque o projeto

suporta um embate com as idéias de seu próprio autor quanto ao que seria uma arquitetura apropriada àquele tempo. É uma persistência que encontra uma explicação, se assinalarmos a existência de um imperativo que o instava a construir tal qual desejava há muito tempo atrás. Um imperativo que Navarra parece atribuir à esfera da magia, mas que nós atribuímos à esfera psíquico-afetiva.

E este imperativo aparece nesta obra e não em outra porque foi construída para o seu pai, desde que na propriedade do pai. O *Conjunto da Alameda Lorena*, ao contrário, foi construído num terreno que já era de sua propriedade. É uma diferença mais do que suficiente para inferir que é a relação com o pai que determinou a escolha de um projeto, como também havia determinado as sucessivas escolhas no ato de projeção do mesmo anos atrás, de maneira muito mais incisiva do que nas escolhas operadas na projeção do *Conjunto da Alameda Lorena*.

Se estas obras se tornaram realidade, é evidente que antes houve uma reaproximação entre pai e filho. No entanto, uma reaproximação não significa a resolução daqueles sentimentos ambivalentes aos quais nos referimos páginas atrás. Uma outra passagem da obra de Toledo nos deixa entrever a perenidade destes sentimentos, mesmo anos depois da morte de Raul:

“Em nossas longas conversas sobre o pai, não havia o menor sinal de emoção. Era como se falássemos de alguém desconhecido e muito distante, cuja memória deixada ficara num vácuo esquecido e sem particular interesse, ...”(26)

A própria forma em que se deu a reaproximação já deixa assinalada a existência de um irredutível distanciamento. Ela foi, por assim dizer, mediada pela instância pública.

Assim que a polícia getulista entrevistou, fechando e apreendendo 5 (cinco) dos quadros da primeira mostra individual de Flávio de Carvalho, em 1934, houve uma reação imediata de intelectuais, artistas, parte da imprensa, democratas de diferentes matizes, constituindo um espectro bem mais amplo do que um ano antes por ocasião do fechamento do Teatro da Experiência.

Quando Raul de Rezende de Carvalho resolveu agir, já havia um processo em pleno curso, como podemos inferir das últimas palavras desta próxima passagem de Toledo:

“Acompanhado da esposa, o velho Raul, onipotente como um barão enraivecido(sic), vai até a sala de Chateaubriand, nos *Diários* e, em nome da velha amizade e dos muitos favores prestados no passado para ‘salvar’ as empresas associadas da falência iminente, conclama o astuto jornalista a cerrar fileiras contra o desmando policial que se praticava contra o filho em apuros, o que, aliás, já estava sendo providenciado com requintes.” (27)

Durante o período em que Flávio esteve afastado da família, Chateaubriand ficou equidistante dos pólos em litígio. Se de um lado, por razões óbvias, manteve os vínculos com o empresário Raul, de outro era ele mesmo quem proporcionava ao artista aquelas oportunidades de exercitar o seu jornalismo “trêfego e irregular”. E neste caso do fechamento da mostra, quando o jornalista já havia demitido o próprio irmão, Oswaldo, do *Diário da Noite* desde que publicou um artigo favorável à iniciativa do delegado da Polícia de Costumes, Costa Netto, não seria fora de propósito supor que Raul estivesse ciente das providências tomadas por aquele jornalista. O que queremos dizer é que a cena acima pode ter sido urdida para que o pai tornasse pública a sua adesão àquelas fileiras.

Se esta nossa interpretação não estiver equivocada, podemos entrever nestes acontecimentos a dificuldade com que seus protagonistas operam seus próprios sentimentos, em especial, no caso, Raul. E por outro lado, olhando os desdobramentos destes mesmos acontecimentos, verificamos com que desenvoltura operam os mecanismos da esfera social. Em menos de um mês (!) depois daquela ação de polícia, Flávio de Carvalho tinha sua conta bancária aumentada em 50:000\$000 (cinquenta contos de réis). Uma pequena e tentadora fortuna, diz Toledo. Era a quantia que o Estado pagou, prontamente, diga-se de passagem, a título de indenização, após um processo formal que havia entrado há pouco mais de 15 (quinze) dias atrás!

No entanto, nos limites dos nossos objetivos, interessa-nos apenas mostrar, resgatando em linhas gerais os acontecimentos que engendraram a reaproximação entre pai e filho, que não há evidências de um desmantelamento das dificuldades deste relacionamento. Em outras palavras, foi uma reaproximação marcada por uma espécie de



sancionamento público e, numa certa medida, às expensas do que é público, porque, ao fim e ao cabo, Raul, Flávio e Chateaubriand, no combate, fizeram com que o Estado os compensasse por abrigar um prevaricador na Delegacia de Costumes, ao invés de combater um Estado que abrigasse tal funcionário.

Assim, voltando ao tema central deste capítulo, ainda que tenha havido uma reaproximação, a persistência de Flávio de Carvalho em retomar aquele projeto, elaborado em fins da década de 20, só se explica, segundo o que podemos concluir, pela mesma motivação que o levou a presentear o pai com a maquete do túmulo: um desejo que Raul morresse.

Com a construção da casa, Flávio alcança os objetivos que, na ocasião do aniversário do pai ficaram frustrados, isto é, atende a duas demandas contraditórias: de um lado, concretiza um “gesto carinhoso” e, de outro lado, também permite que o ódio ganhe expressão, só que agora de um jeito mais sutil do que naquela festa.

Mais sutil porque, além de não aparecer sob a forma de um presente, a idéia de um túmulo egípcio escamoteava um significado mais profundo, ou seja, a idéia aparecia como uma suave concessão ao modismo, tão próprio do Art Deco, quando, sobretudo o cinema, habitando o imaginário do cidadão, tornava as formas mais exóticas, de lugares e tempos muito distantes, num banal tema de uma casa.

Seguramente, nem o próprio Flávio de Carvalho tinha o controle do processo acima relatado, mas, de uma forma ou de outra, a trama era reiterada sob as mais diversas maneiras nos diferentes momentos em que esta obra foi se tornando tangível. Não é impossível, portanto, que numa dada fase do projeto ela lhe tenha assomado como um jazigo de um cristão, tal como podemos interpretar pelas figuras que se seguem.

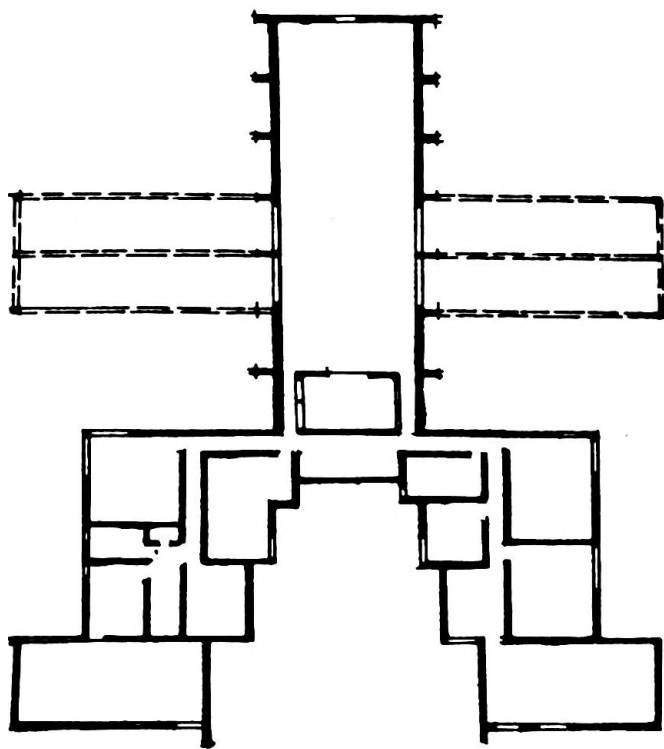


Fig. 46 - Planta da Casa da fazenda Capuava, antes da reforma de 1942

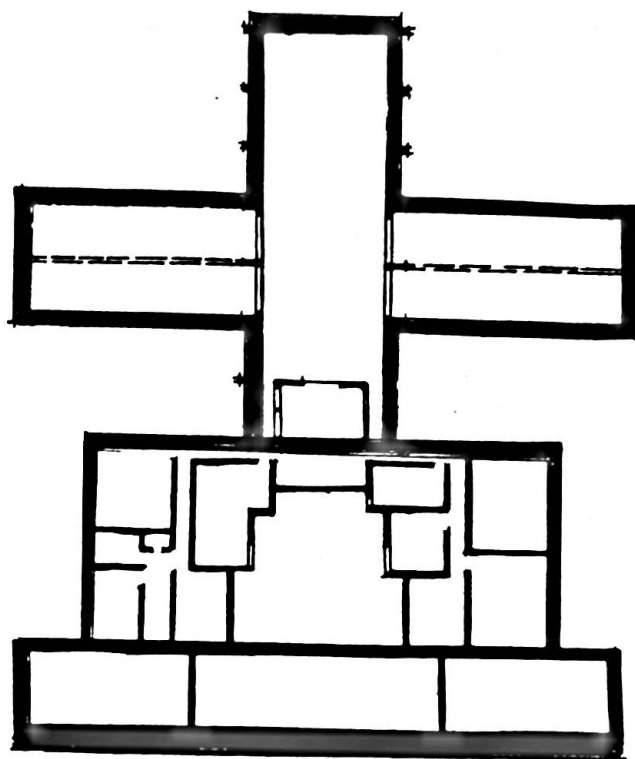


Fig. 47 - Superposição de uma imagem sobre a planta

## VI

Finalmente, a nossa hipótese ganha um reforço significativo - e suficiente, segundo o nosso entender - no terceiro momento, quando então, a *Casa da Fazenda Capuava* definiu-se formalmente tal qual a percebemos hoje (desde que completamente restaurada, é claro), ou tal qual foi documentada pelos diversos pesquisadores. Ou seja, assim como no primeiro momento, o do projeto, depois o da construção e agora, a da reforma, o mesmo imperativo explica e é explicado por uma série de escolhas (algumas das quais inusitadas) definidas pelo autor. A começar que a reforma teve início ainda no mesmo ano da morte de Raul, em 1942. É evidente que com isto não excluimos outras determinações que engendraram esta iniciativa entre as quais estaria, provavelmente, a sua maior autonomia financeira. Mas só com a admissão daquele imperativo é que a coincidência fica completamente justificada. Desta forma, sob o nosso atual viés, com esta reforma Flávio de Carvalho pretendia desmanchar a possibilidade de uma significação necrológica. Ou seja, pretendia, simbolicamente, restituir a casa aos vivos. Por um outro

lado, era um gesto que aparecia para o próprio pensamento como uma vontade de deixar a casa “mais arrojada”, segundo o que declarava a Toledo.

Tanto uma busca como outra, isto é, se procurava fazer a casa aparecer arrojada ou se procurava desmanchar a idéia de um túmulo, a sua intervenção se concentrou numa tentativa de retirar a casa daquele estreito limite imposto pela matéria. Assim, ao criar uma piscina, cria uma superfície refletora que duplica e espalha a imagem da casa no entorno; da mesma maneira, as pérgulas apagam as linhas que demarcavam em planta os limites das varandas e, como resultado, parecia procurar atender aquilo que Navarra preconizava como condição de uma arquitetura moderna: a leveza.

Talvez caberia aqui o enfoque de um engenheiro de cálculo, isto é, acompanhar aquela intervenção sob este olhar: com o acréscimo das pérgulas e, sobretudo, deixando-as em “balanço”, além de acrescentar mais esforços de tração, estes se tornam mais “visíveis” (fig. 48), enquanto no esquema anterior (fig. 45) eram os esforços de compressão que, por assim dizer, davam o tom nos arranjos das massas. Daí a sensação de um corpo retraído ou comprimido.

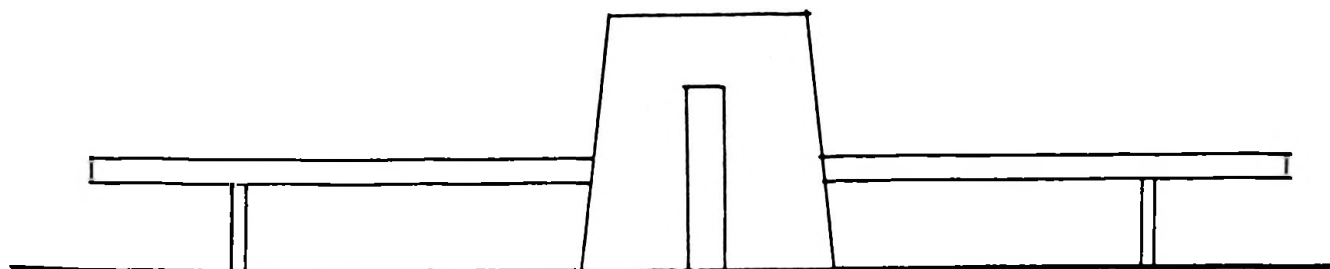


Fig. 48 - Esquema da Vista Frontal Atual da Casa da Fazenda Capuava

No presente momento, não nos interessa apreciar os resultados desta intervenção segundo o que outros arquitetos deste mesmo tempo já haviam assegurado e configurado em direção à constituição de uma nova sintaxe arquitetônica, mas apreciá-los segundo o que estava configurado no projeto e na construção antes da reforma. Para tanto, basta chamar o testemunho (em nosso favor) da população local: a *Casa da Fazenda*

*Capuava* passou a ser referida como casa-avião. Referendados por esta apreciação, podemos dizer que, de um lado, a casa efetivamente fica mais arrojada (pois um avião não nos evoca velocidade, leveza?) e por um outro lado, já não é um monumento necrológico o que aparece em primeiro lugar.

Enfim, podemos concluir que, ao desmanchar o túmulo, Flávio de Carvalho estava desenterrando , simbolicamente, o pai, mesmo porque agora este se encontrava, efetivamente, enterrado num outro lugar.

#

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO IV

1. COLI, Jorge: *Uma Espantosa Segurança* in FOLHA DE S.PAULO, 4/09/1995 , caderno especial, p.16

2. TOLEDO, J. : *Flávio de Carvalho: O Comedor de Emoções*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994 , p.63

3. TOLEDO, J. : op. cit., p.67

4. Na obra de Anton EHRENZWEIG, *A Ordem Oculta da Arte*, encontramos duas passagens que nos esclarece o processo de criação: 1) "...O ponto que defendo é que a triagem inconsciente faz uso de modos não-diferenciados de visão que poderiam parecer caóticos a um conhecimento leigo do assunto. Vem daí a impressão de que o processo primário produz apenas material para uma fantasia caótica que precisa ser ordenada e configurada pelos processos secundários do ego. Ao contrário disso, o processo primário é um instrumento de precisão para a triagem criadora, que é muito superior à razão discursiva e à lógica." p.212). "Freud notou também que a revisão secundária do sonho era dirigida por um superego para assim descartar os detalhes inconscientemente simbólicos mais importantes, que gostam de se disfarçar em detalhes supérfluos e despidos de interesses. Quase não há mais dúvidas de que a revisão secundária da arte segue o mesmo caminho. Sua tendência é ignorar e atenuar irregularidades e elementos que parecem insignificantes, mas que contêm o simbolismo mais importantedo inconsciente. E já disse que a indiscutível força emotiva de um traço artístico nervoso se explica melhor por um simbolismo que é compreendido inconscientemente,..." p.87

5. TOLEDO, J. : op. cit., p.87

6. Aqui acatamos a versão de Toledo, embora Sangirardi Jr tenha afirmado na sua obra *Flávio de Carvalho: O Revolucionário Romântico* que a demissão desta firma foi uma iniciativa do próprio artista.

7. TOLEDO, J.: op. cit., p.43

8. Idem, p.9

9. Toledo praticamente conviveu com Flávio de Carvalho nos últimos 7 (sete) anos da vida do artista, tendo ficado em suas mãos uma farta documentação, o que lhe possibilitou produzir a mais minuciosa das biografias .

10. TOLEDO, J. : op. cit. , p.10

11. Idem, p.6
12. Idem, p.3
13. Idem, p.78
14. FREUD, Sigmund: *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1985, v. XIII, p.82
15. TOLEDO, J. : op. cit., p.354
16. BETTELHEIM, Bruno: *A Psicnálise dos Contos de Fada*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1985, p.33
17. LEITE, Rui M.: *Flávio de Carvalho: Entre a Experiência e a Experimentação*. São Paulo: 1995, p.  
Tese (Doutoramento) - Escola de Comunicação e Artes da USP
18. Esta noção, por assim dizer mais ampliada de metropolização, retiramos da obra de Nicolau SEVCENKO, *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1992
19. A oposição espaço público/espaço privado não é particular da nossa contemporaneidade, embora hoje esteja mais visível do que antes. Daí a nossa opção em utilizar os dois termos que não eram usuais naqueles dias.
20. ARGAN, Giulio C. : *Walter Gropius e a Bauhaus*. Portugal, Lisboa: Ed. Presença, 1984, p.71
21. DAHER, Luiz C. : *A Volúpia da Forma*. São Paulo: Ed. MWM-IFK, 1984, p.145
22. LEITE, Rui M.: op. cit.
23. MATOS, Olgária C. F.: *Reflexões Sobre Amor e Mercadoria*.  
Conferência realizada no Instituto de Psicologia da Sedes Sapientia, SP, 1978
24. SENNET, Richard : *O Declínio do Homem Público*. São Paulo: Ed. Cia das Letras
25. LEITE, Rui M. : op. cit
26. TOLEDO, J. : op. cit., p.355
27. Idem, p.242

## CONCLUSÃO

Da mesma maneira que presumimos ter desmanchado algumas verdades construídas por outros autores sobre a arquitetura e, numa certa medida, sobre a pintura de Flávio de Carvalho, agora são as nossas próprias verdades que ficam expostas e à espera de um destino análogo. Quantos indícios desprezamos e quantos outros não se encontravam sequer ao alcance do nosso olhar? Tal como um apache “que lê num galho quebrado coisas e ações invisíveis à percepção civilizada” (1), estes indícios proporcionarão novas significações e, quem sabe, poderão até ressuscitar aquelas que julgamos superadas...

Por ora, sobretudo frente à sua arquitetura não podemos adjectivá-lo nem de expressionista e nem de revolucionário: e, quanto ao lugar que ocupou e o modo como o ocupou no cenário cultural, não concordamos com a idéia de que teria sido o principal agitador da década de 30. Enfim, também não participamos da construção de um discurso laudatório do qual Assis Chateaubriand foi um mestre:

“A maior força dessa inteligência pictórica e de escritor que é Flávio de Carvalho, reside no seu instinto prodigioso de homem. Toda a obra artística nele reflete o animal de presa, a ‘fauve’ imensa que se espalha neste planalto de Piratininga, o qual considera a sua imaginação, hoje, mais do que ontem, em estado de ‘jungle’, como a encontraram os primeiros Rezende, bandeirantes e bandidos, fascinantes povoadores do sertão...” (2)

Assim como este jornalista necessitou resgatar ou reinventar um passado, visto que seu presente solicitara maior indulgência, o processo se repete quando se trata da historiografia da arte: seríamos mais ricos se o nosso passado artístico ficasse mais pontuado e matizado por criações geniais. Infelizmente, por enquanto, e para nós, não é o caso de Flávio de Carvalho. Não são exatamente estas palavras que o definem, mas outras, de um ilustre estrangeiro que na mesma década na qual Flávio de Carvalho construía aquelas suas duas arquiteturas, escrevia depois de observar a burguesia local:

“Uma sociedade restrita tinha repartido os seus papéis (...). Nossos amigos não eram verdadeiramente pessoas, mas antes funções, cuja lista parecia determinada mais por sua importância intrínseca do que pela sua disponibilidade (...). Nenhuma verdadeira intenção de aprofundar um domínio do conhecimento estava na origem dessas vocações; (...). Mas a necessidade, que exigia que todos os papéis fossem preenchidos para completar o microcosmos e representar a grande peça da civilização, provocava também alguns paradoxos: que o comunista local coincidissem ser o rico herdeiro da feudalidade local, e que uma sociedade, extraordinariamente guindada, ainda assim permitisse a um de seus membros, mas a um só - já que era preciso possuir um poeta de vanguarda - sair com a sua amante em público...” (3)

#



## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DA CONCLUSÃO

- 1 - ROUANET, Sergio P.: *É a Cidade que Habita os Homens ou São Eles que Moram Nelas?* in REVISTA USP, No 15, set./ out./ nov./ de 1992, p. 50
- 2 - TOLEDO, J.: *Flávio de Carvalho: O Comedor de Emoções*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p. 400, Transcrição do discurso de Assis Chateaubriand.
- 3 - LEVI-STRAUSS, Claude: *Tristes Trópicos*. São Paulo: Ed. Anhembi, 1957, p. 101 -102