

REFORMAR, DEMOLIR as ideias teatrais de Flávio de Carvalho

REFORM, DEMOLISH
the Flávio's de Carvalho theatrical ideas

Marco Vasques
Rubens Cunha



Marco Vasques

Doutorando da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC)

Poeta, Crítico de Teatro e editor do jornal brasileiro de teatro Caixa de Pont[o]. Doutorando em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC).

Rubens Cunha

Professor do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Professor, poeta e crítico de teatro. Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UDESC).

Marco Vasques

Doctoral student at the State University of Santa Catarina (UDESC)

Poet, theater critic and editor of brazilian theater journal Caixa de Pont[o]. Doctoral student in Theatre at Post Graduate Program in Theatre at the State University of Santa Catarina (UDESC).

Rubens Cunha

Professor from Literature Department at Federal University from Recôncavo da Bahia (UFRB)

Teacher, poet and theater critic. Doctor of Literature from the Federal University of Santa Catarina (UDESC).

RESUMO

Flávio de Carvalho foi um dos artistas brasileiros mais profícuos do século passado. Artista plástico, pintor, desenhista, cenógrafo, engenheiro e escritor, destacou-se também como dramaturgo e diretor teatral. Neste artigo, apresentamos algumas aproximações entre as ideias teatrais de Flávio de Carvalho e as ideias / conceitos de importantes encenadores europeus como Gordon Craig, Antonin Artaud; Adolphe Appia, com o objetivo de demonstrar que os projetos teatrais de Flávio de Carvalho estavam em consonância com grandes inovadores do teatro ocidental do século XX.

Palavras Chave: Flávio de Carvalho; Teatro Experimental; Teatro Experiência.

ABSTRACT

Flávio de Carvalho was one of the greatest and prominent Brazilian artists in the last century. Fine artist, painter, designer, engineer and writer, he also demonstrated value in dramaturgy and theatrical direction. In this article, we show some parallels between Flavio de Carvalho theatrical ideas and concepts present in important European directors such as Gordon Craig, Antonin Artaud, Adolphe Appia. Our target is to demonstrate that some Flavio de Carvalho ideas were in accordance with those directors and dramaturgy philosophers of the twentieth century.

Keywords: Flávio de Carvalho; Experimental Theater; Experience Theater.

**IPSI LORUM:
ipsilorum ipsilorum est**

Mussum Ipsum

**REFORMAR, DEMOLIR
as ideias teatrais de Flávio de Carvalho**

Marco Vasques e Rubens Cunha

*O REI (para o ministro) – Já deste as providências que
te recomendei ontem sobre os indigitados para a nova
conspiração que contra mim se forja!?*
Qorpo Santo

O CALEIDOSCÓPIO DOS DISCURSOS (A TÍTULO DE INTRODUÇÃO)

O teatro encontra-se fechado, o palco vazio, as cortinas cerradas. Vai-se ao jogo. Embora, como afirmam Bourdieu (2007) e Bauman (2013), a petrificação de um discurso passe por uma sucessão de códigos e jogos de poder, sempre há um ponto de luz distando, um segundo sol se mostrando entre uma e outra teoria. O final do século XIX e o início do século XX apresentaram um caleidoscópio de discursos e conflitos no campo da estética teatral. O simbolismo de Alfred Jarry e Maurice Maeterlinck apontaram para a busca de um teatro voltado para o corpo, para o palco, para a cena. Falava-se na busca de uma atuação que capturasse o que pudesse existir de essencial no homem. Os movimentos subsequentes, como o Futurismo italiano, por exemplo, chicotearam a dependência do teatro em relação ao texto e o fato dele ser pensado a partir da literatura. O autor e o texto perdiam, aos poucos, a sua hegemonia no jogo teatral. Nesse período, passou-se pelo reinado do ator, depois do diretor, do encenador, logo chegou-se à discussão da cena, até que tudo se irmanasse em benefício desta.

Na Europa, Jacques Copeau, Étienne Decroux, Vsevolod Emilevitch Meyerhold, Antonin Artaud, Gordon Craig, Adolphe Appia, entre outros, cada um a seu modo, estavam na busca de um novo teatro. Um teatro voltado para a cena, para o homem e para a arte. Essas eram as premissas unificadoras entre esses pensadores, apesar

de tal busca ser percorrida por caminhos distintos, por construções de teorias que ora confluíam em plena convergência, ora se dissipavam em fogo divergente.

No Brasil, Álvaro de Moreyra e Renato Vianna¹ também tentavam, nas décadas de 1920 e 1930, imprimir, na cena, um novo caminho. Tanto um quanto o outro ainda se centravam no tripé texto-ator-encenador. Apesar de suas comprovadas contribuições à arte cênica brasileira, eles transitavam entre o teatro comercial e o teatro experimental. Por outro lado, a figura mais radical do período da modernização do teatro brasileiro, com claros objetivos de renovação da estética teatral, foi Flávio de Carvalho (1899-1973). Sua obra vai contra o estado de homeostasia, contra o efeito tranquilizante e apascentador da cultura e da arte, pois ele propôs mudanças radicais que se distanciaram, na época, da moeda corrente no campo cultural. Suas propostas e pensamentos tangenciam as de criadores europeus como Craig, Artaud, Appia, Meyerhold. Experimentos teatrais e culturais como a *Experiência Nº 2* (1931) a criação do Teatro Experiência e a montagem da dramaturgia *O Bailado do Deus Morto* (1933), a fundação do Clube de Arte Moderna (1932-1933) e a sua *Experiência Nº 3* (1956), somados à escritura dos livros *Experiência Nº 2*, *Os Ossos do Mundo*, *A Origem Animal de Deus* e *A Moda e o Novo Homem*, apresentam seu programa e sua convicção da necessidade de transformar a arte cênica brasileira, de dar a ela um destino mais vivo. No entanto, no que diz respeito à história do teatro, Flávio de Carvalho é, muitas vezes, colocado no campo do exotismo². Por isso, neste trabalho, apresentamos as suas principais ideias teatrais, fazendo conexões com alguns dos pensadores anteriormente mencionados, demonstrando a constante insatisfação dele com o teatro vigente em sua época.

Partimos aqui do conceito de “ideias-força” apresentado por Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota, no livro *Teatro Brasileiro: Ideias de uma História*. Trata-se de

1 No livro *A Batalha da Quimera*, do crítico teatral Sebastião Milaré (2010), é demonstrado, em minúcias, toda a contribuição dada por Renato Vianna ao teatro nacional. Sobre as contribuições de Álvaro Moreyra, recomenda-se a biografia *No palco, no papel, na prisão – uma biografia (seguida de antologia) de Álvaro Moreyra*, de Ricardo Lisias Adair Fermino (2005).

2 Flávio de Carvalho é praticamente excluído das histórias do teatro brasileiro e, quando analisado, não ultrapassa a casa de duas páginas. Exemplificando: em *História do Teatro Brasileiro*, de Anchieta a Nelson Rodrigues, de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha; *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi; *História do Teatro Brasileiro*, de José Galante de Souza; *Teatro no Brasil*, de Ruggero Jacobbi e *Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)*, ele sequer é citado. Já Gustavo Dória, em *Moderno Teatro Brasileiro*, chega a falar de Flávio e do seu Teatro Experiência, e mesmo a *História do Teatro Brasileiro*, em dois volumes, sendo um amplo e complexo trabalho organizado por João Roberto Faria, o espaço dedicado aos seus experimentos permanece diminuto. Até nos dois livros que Renato Cohen publicou sobre performance, Flávio aparece, apenas, em uma nota de rodapé. No livro *Cem anos de teatro em São Paulo*, de Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, no qual caberia um maior aprofundamento, os autores fazem um comentário de dois parágrafos acerca das práticas teatrais de Flávio de Carvalho.

ideias e de forças que ganham hegemonia num certo período, e acabam por ampliar modos e práticas teatrais. Dessa forma, o que importa aqui é mais demonstrar a força matricial contida nos trabalhos de Flávio de Carvalho do que buscar um lugar, uma caixa, um modelo para limitá-lo.

A CHIBATADA ANTROPOFÁGICA

A prática e o discurso de contundência no teatro brasileiro se vitalizaram com a presença de Flávio de Carvalho, principalmente a partir da criação do Teatro Experiência, em 1933.³ Houve uma espécie de chibatada antropofágica, pois nascia, ali, um programa que visou transformar e construir novos horizontes e conceitos:

A nossa contribuição no teatro” — continuou o Sr. Flávio de Carvalho — “é ambiciosa: não pretendemos reformar coisa alguma, mas sim construir novas coisas. Um novo teatro para o Brasil e para o mundo. Somos um laboratório de experiências; funcionamos como qualquer laboratório de física ou química: observamos fenômenos e dessas observações tiramos nossas conclusões e a nossa directriz. (Carvalho, *Jornal A Noite*, Rio de Janeiro, terça-feira, 21 nov. 1933)

O Teatro Experiência foi fundado nas dependências da sede do Clube de Arte Moderna, situado à Rua Pedro Lessa, na cidade de São Paulo. O CAM foi inaugurado em novembro de 1932 por Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Carlos Prado, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Sérgio Milliet, Procópio Ferreira, Paulo Torres, Elza Gomes e muitos outros que compunham parte da diretoria (Toledo, 1994, p. 132).

Um teatro experimental sempre esteve nos projetos de Flávio de Carvalho, porque estava explícita sua intenção de criar um laboratório e de renovar o teatro brasileiro, que permanecia imerso na dependência do texto e na presença do ator-estrela. Neste período, o reinado do diretor-empresário também se estabelecia; no entanto, Flávio de Carvalho, estava ígneo em seu intento, e disse:

O Teatro Experiência é apenasmente um centro de pesquisa para o teatro, é um laboratório onde serão feitas observações em torno

3 A se destacar que dois anos antes, em 1931, Flávio realizou a chamada Experiência Nº 2, na qual atravessou, na contramão, por entre fiéis, uma procissão em dia de Corpus Christi. Tal é a convicção que Flávio de Carvalho tinha da importância de seu trabalho, que tempos após a intervenção, com objetivo declarado de provocar, de desconsertar e de analisar a psicologia de uma massa arrebatada por sua fé, ele escreve o livro Experiência Nº 2.

da ideia de criar um novo teatro para o Brasil e para o mundo. Não queremos reformar o teatro, mas sim demolir os velhos deuses, construindo uma nova estrutura idealística, capaz de dirigir as indecisões do mundo moderno. Já iniciamos experiências em cenários, em novas formas de dicção, métodos de iluminação diversos, dança, enfim, uma porção de coisas novas, algumas das quais certamente irão para diante, outras, com certeza, fracassarão, como acontece em todo centro de pesquisa (Carvalho *apud* Toledo, 1994, p. 175).

Para se ter noção do espírito de vanguarda, ou melhor, como salientou Gilberto Freyre⁴, pós-moderno de Flávio de Carvalho, pode-se analisar o quanto fica evidente, no texto acima, as proximidades das ideias geminais do Teatro Experiência com as reflexões empreendidas, no livro *O teatro e seu duplo*, por Antonin Artaud, que está na busca de um novo teatro para o mundo ocidental.

Essa poesia muito difícil e complexa reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios, como a música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário (Artaud, 2012, p. 37-38).

Mais à frente, Artaud segue rumo a um outro modo de olhar a cena, a arte teatral e todos os elementos que compõem o espetáculo. Flávio também está com o seu leme na mesma correnteza. Ele está bradando e lutando para que não caia nas águas calmas e em correntezas vazias de um teatro, que, em sua perspectiva, está destituído de força vital. Ainda em seu livro *O teatro e seu duplo*, Artaud propõe uma luta feroz contra o domínio do texto no teatro ocidental, isto é, “um teatro de idiota, louco, invertido, gramático, merceeiro, antipoeta e positivista.” (Artaud, 2012, p. 40) Nesse sentido, a escritura e a montagem de *O Bailado do Deus Morto*, para a abertura do Teatro Experiência, estão em consonância com a trincheira aberta por Artaud, além daquelas abertas por Craig, Appia e Meyerhold, por exemplo. Eles estão discutindo e tentando lançar um novo olhar para a produção teatral na Europa. Aqui, Flávio está na mesma balada, no mesmo empreendimento. Para ele,

a diretriz ideológica que levou ao aparecimento do Teatro Experiência é apenas esta: criar um centro de pesquisas em

⁴ Gilberto Freyre afirma que Flávio de Carvalho é pós-moderno, no prefácio do livro *Os Ossos do Mundo*, em 1936, quando o termo estava longe de ser discutido. In: Carvalho, Flávio de. *Os Ossos do Mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

pequena escala para a observação de fenômenos em cenário, em efeitos luminosos, em novas formas de dicção, e de um modo geral um centro de pesquisas capaz de introduzir no mundo um novo teatro (Carvalho, 1973, p. 113).

O texto *O Bailado do Deus Morto*, escrito em 1933, evidencia as preocupações estéticas do autor e demonstra, mais uma vez, que ele sabia a direção a tomar, que tipo de teatro fazer e quais rupturas perseguir:

O espírito que dirige e anima o Teatro Experiência é o espírito imparcial de qualquer laboratório científico: pesquisar no desconhecido para promover o progresso. E, mesmo como acontece nos laboratórios científicos, acontecerá também conosco: certamente presenciaremos ao fracasso de muitas experiências. Mas acreditamos que estes possíveis fracassos serão a força motriz que nos levará a novas experiências abrindo o caminho para um novo rumo (Carvalho, 1973, p. 133-134).

Tanto o texto quanto a montagem do espetáculo *O Bailado do Deus Morto* obedeceram a todas as inovações propostas por Flávio de Carvalho. Ele conseguiu aplicar suas ideias, levando-as para a experiência estética prática. O texto é tecido de um modo experimental, em dois atos e é todo escrito para a cena, tratando da origem animal de Deus. Esse Deus pode ser visto como a metáfora do deus-teatro reinante na época. Distante da vida prática do homem, Deus é antropomorfizado, devorado pelos homens e se torna objetos da vida cotidiana, objetos úteis para a vida prática.

Os atores escolhidos para a montagem, quase todos negros e sem experiência teatral, são assim selecionados porque, no entendimento de Flávio de Carvalho, em plena confluência com Gordon Craig, para a execução de suas práticas laboratoriais, faz-se urgente trabalhar com pessoas destituídas do modelo de atuação viciada praticada na época. Craig, ao montar seu Teatro Estúdio, em 1913, por exemplo, faz a mesma exigência: ele não aceitava comediantes profissionais ou de outras companhias. No livro *Da arte do teatro*, ao falar do ator existente em sua época e de um novo ator, encontramos:

Mas o que ele ignora é que esse mesmo ardor natural e todo esse material instintivo duplicaria, triplicaria os seus meios, se fossem guiados por um método científico, por uma Arte. Se este ator me ouvisse falar assim, ficaria estupefacto e julgaria tudo isso alambicado, abstrato, inteiramente destituído de interesse para o artista. É daqueles que acreditam que a emoção chama a emoção

e detesta tudo quanto é cálculo. Ora, não tenho necessidade de dizer que em qualquer Arte entra uma parte de cálculo e que o actor que a despreza nunca será senão um actor incompleto. Só a Natureza não basta para criar a obra de arte (Craig, 1963, p. 45).

Assim como Flávio de Carvalho e Antonin Artaud, Craig também deixa claro: “creio que virá o tempo em que poderemos criar obras de arte do Teatro sem nos servirmos da escrita” (Craig, 1963, p. 84). A composição estrutural da dramaturgia *O Bailado do Deus Morto* obedece tão somente ao princípio da cena e se configura apenas num roteiro norteador do efeito cênico desejado por Flávio de Carvalho. Os atores estão vestidos com lençóis-túnicas brancos, máscaras de alumínio, em um cenário em que uma corrente, simbolizando a dependência do homem à presença de um Deus imaginário, é sustentada por uma coluna também de alumínio. A corrente será arrebatada e Prometeu estará liberto de seu sofrimento. A iluminação foge do convencional para a época, que normalmente iluminava apenas o ator-estrela, sempre com uma luz geral no centro da ribalta. A montagem evidencia, tal como se pode compreendê-la hoje, que Flávio de Carvalho estava em busca de um teatro perdido, conforme Nietzsche propõe no livro *O Nascimento da Tragédia*. O retorno ao coro, a Dionísio e à música xamânica possibilita percorrer tal aproximação, conforme se pode ver no início da peça:

1. ° ATO

BAILADO DOS SOLUÇOS

Sobe o pano

4 mulheres alinhadas de um lado e 4 homens com tambores e outros instrumentos africanos do outro em forma de V. Um lamentador no apex do V. Orquestra bate uma música de tanta durante alguns minutos

Voz da Orquestra: *o deus é morto...*

tã tã tã

V. O.: *o deus é morto... o deus é morto... o deus é morto*

Coro: *ah... ah... ah... ah... ah... o deus é morto* (chorando e soluçando durante alguns minutos) continua sempre o tantã da orquestra

o coro começa agora a cantar em uníssono o canto do deus morto musicado por Nonê de Andrade, e vai morrendo devagarinho em intensidade (Carvalho, 1973, p.81).

Com um texto de natureza profana e blasfematória, com as inovações estéticas propostas, a censura e a polícia intervieram. Bastaram duas apresentações para que o Teatro Experiência voltasse a ser alvo da polícia. Para que o espetáculo entrasse em cartaz, foi necessária uma performance flaviana: ele se alojou na delegacia por uma semana até que o delegado liberasse a autorização para estreia do seu espetáculo. O fato é que, após três apresentações d'*OBailado do Deus Morto*, o Teatro Experiência foi fechado sob protesto de uma parte da intelectualidade e da burguesia paulista, que não conseguiu absorver suas ideias e práticas teatrais. Eles sabiam dos propósitos do artista, pois Flávio de Carvalho difundiu por todos os jornais que ele tinha um programa teatral com ideias claras, definidas e estava, a todo custo, imbuído na demolição dos paradigmas e das estruturas do teatro vigente. No entanto, esse ato demolidor se passa pela prática e de maneira propositiva, ou seja, ele teoriza e formula seus princípios e os coloca em prática.

O poeta Menotti del Picchia afirmou que se cometeu “um crime contra a inteligência” (*apud* Toledo, 1994, p. 209), referindo-se a toda a perseguição às quais foram submetidas as ideias e as práticas teatrais de Flávio de Carvalho. Além de Picchia, outros intelectuais se manifestaram solidários aos golpes imputados a Flávio de Carvalho e às suas ideias. Jorge Amado, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e muitos outros intelectuais⁵ da época se posicionaram publicamente contra o ato de censura, indignados por perceberem que o texto *O Bailado do Deus Morto* representava, sob o ponto de vista formal, uma renovação incomum na dramaturgia brasileira.

O barulho, até hoje praticamente desconsiderado por parte da historiografia brasileira, ultrapassou, na época, as fronteiras nacionais, chegando ao Uruguai e à Argentina. A constelação de artistas que circundavam a milionária escritora argentina Victoria Ocampo, como Antonio Porchia, Eduardo Mellea, André Malraux, Ortega y Gasset e Alfonso Reyes, manifestou-se contra: “Y em Brasil, cuando se quiere cuidar la moralidad publica, se acierta precisamente en suprimir un intento de renovación que escapa a la miopia intelectual de um censor inculto [...]” (*apud* Toledo, 1994, p. 210). Assim, com o Teatro Experiência fechado, cerrou-se mais uma possibilidade da busca de novas linguagens, e o teatro brasileiro sofreu um golpe da intolerância, que viria a se repetir em futuras ditaduras.

5 A lista de intelectuais é imensa. J. Toledo fez um levantamento completo no seu livro *Flávio de Carvalho – o comedor de emoções*.

O “ESCURO DO PRESENTE”

A noção que perpassa o pensamento de Antonin Artaud, de que se faz necessário mergulhar nas sombras e nos abismos para devorar os clichês em que o teatro está metido e primar pela desova de uma potência máxima que leve o teatro a atingir o homem e a vida em sua essência cruel, reverberam também no pensamento de Giorgio Agamben (2009, p. 60) sobre o contemporâneo. Para o filósofo italiano, “o poeta, que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo.” além disso, para Agamben (2009, p. 65), o papel do artista contemporâneo também é o de capturar a luz no “escuro do presente”. Flávio de Carvalho, tanto no que se refere ao ato teatral quanto à arte de um modo geral, vai — porque foi pintor, desenhista, cenógrafo, engenheiro e escritor — colocar sua vida a serviço de seus experimentos e buscar tal captura. Ele trabalhou sempre na zona instável das fronteiras, tentando fazer com que dos escombros de seu tempo alguma luz pudesse pular, reverberar. Flávio de Carvalho mergulhou fundo no escuro de sua época, talvez por isso, até hoje, encontram-se algumas resistências às suas ideias.

Na Europa, temos outros inúmeros mergulhos: Appia, por exemplo, aposta no ator como ponto de partida para as suas teorias; Craig prioriza o papel do encenador; Artaud vai buscar no teatro de Bali as referências simbólicas da arte teatral viva; Meyerhold está atrás da chamada “convenção” de uma nova cena para um novo homem, um novo ator. Todos estão percorrendo caminhos distintos, no entanto, suas buscas são muito parecidas. O que une esses autores? A busca da teatralidade e da cena teatral vital. Todos olham para o “escuro do presente” com coragem e força.

Luiz Camillo Osorio (2005), no artigo “Eu sou apenas um! Experiências de Flávio de Carvalho”, apresenta uma tese bastante intrigante, porque faz uma aproximação muito pertinente sobre o pintor, imensamente reconhecido e estudado, com as suas experiências teatrais e performáticas⁶. Assim, teatralidade e vitalidade são encontradas em Flávio de Carvalho na maneira como ele faz uma série de desenhos, intitulados *Série Trágica*, quando sua mãe está morrendo. Sozinho, no quarto com ela — ele mesmo havia solicitado que não fosse incomodado —, põe-se, em um ato ritualístico e performático, a desenhar os últimos instantes de vida de sua genitora.

6 - Tadeusz Kantor, também um pintor, em seu livro *O teatro da morte*, vai aprofundar essa discussão das fronteiras e das hierarquias nas artes, tema que já vinha sendo discutido por inúmeros pensadores do teatro.

Resultado: ao enfrentar o abismo da morte, Flávio de Carvalho mergulha nas sombras, na fronteira-labareda, como queria Artaud. Para Luiz Camillo Osorio (2005), ele não está desenhando, mas experimentando, pela força primitiva do ato, uma experiência performática viva e radical. Essa radicalidade, alcançada na execução da *Série Trágica*, produzida em 1947, já vinha sendo anunciada por ele. É o próprio Flávio de Carvalho que, em entrevista, fala sobre a busca de novas emoções e sobre a necessidade de o homem despertar outras forças que possam o impelir a uma nova arte:

Toma vulto entre nós a suggestibilidade de um novo teatro. Esta suggestibilidade é justamente pontos luminosos que indicam ao homem onde atacar o caminho a seguir para penetrar num novo rumo. Assim o Teatro Experiência: um laboratório científico onde os manipuladores procuram novas idéias no mundo teatral; observam fenômenos e das observações retiram uma orientação. Muitas vezes durante a observação aparecem cousas sugestivas que chegam a despertar no cérebro dos observadores emoções que estavam antes adormecidas: acordam forças capazes de mostrar um novo rumo. Este curioso processo pode ser chamado de "processo de transformação", porque transforma uma quantidade de energia latente em uma força em movimento: energia cinética (Carvalho, In: *Correio de São Paulo*, São Paulo, quarta-feira, 6 dez., 1933).

Em matéria no jornal *Correio de São Paulo*, demonstra que Flávio de Carvalho sabia trilhava caminhos comuns com os encenadores experimentais da Europa:

Inaugurado o Teatro Experiência, Flávio de Carvalho nos apresentou, hontem, o "Bailado do Deus Morto", o "Bailado", de Flávio, que segue a orientação moderna, ainda em experiência em Paris, Polônia, Rússia e tentado na Alemanha, até a proibição de Hitler. (In: *Correio de São Paulo*, São Paulo, quinta-feira, 16 nov. 1933)

Dessa forma, como os pensadores europeus até aqui citados, Flávio de Carvalho está deliberadamente se ocupando de todos os elementos que envolvem a arte teatral e diz que seu teatro tem por objetivo "[...] sondar as inclinações das plateias, e medir até que extremos pode chegar a sua tolerância ou sua preferência." (Carvalho, *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, sábado, 09 dez. 1933). Desde 1929, afirma J. Toledo (1994), Flávio vinha difundindo na imprensa e em palestras seu intento de remontar a estética teatral brasileira. Além disso, a aproximação de suas ideias com Craig e Appia, por exemplo, já são apontadas por Moreira Leite:

O artista segue à risca suas próprias formulações anteriores, que privilegiam a articulação dos elementos de cena para a realização teatral, sem dúvida, sob o influxo da renovação da encenação, já iniciada, há muito, na Europa, pelos precursores Gordon Craig e Adolphe Appia (Leite, 2008, p. 123).

Moreira Leite que, ao lado de Luiz Camillo Osorio, é um dos pesquisadores que mais mergulhou e escreveu sobre o universo flaviano, também diz que grande parte de nossos historiadores vêm tratando com muito pouca seriedade as manifestações teatrais encampadas por Flávio de Carvalho:

Na história do teatro nacional, o episódio todo tem sido apresentado como curiosidade marginal — o teatro do modernismo paulista que, abortado pela intervenção policial, não chega a nascer. Existem, no entanto, elementos que permitem sugerir para o Teatro Experiência outro papel. Assim, Luiza Barreto Leite identifica na iniciativa paulista um dos deflagradores da criação do grupo Os Comediantes, e Oswald Sampaio, repetidor de espetáculo *O bailado do deus morto*, registra que a tentativa frustrada do Teatro Experiência foi decisiva para que se lançasse ao teatro profissional com Procópio Ferreira e desse ainda importante contribuição como cenógrafo ao Teatro do Estudante, de Paschoal Carlos Magno. À época, o Teatro Experiência contou com a adesão ou foi posteriormente defendido e valorizado em sua iniciativa pelos protagonistas do grande sucesso daquele ano, *Deus lhe pague*, Joracy Camargo e Procópio Ferreira, por Oduvaldo Viana e pelo precursor do moderno teatro no Brasil, Álvaro Moreyra (Leite, 2008, p. 125).

Outro ponto que não deixa dúvidas sobre o programa e a vontade insistente de debater e erigir novos conceitos para a arte teatral brasileira, é o fato de Flávio de Carvalho foi um dos criadores e dirigente do Clube de Artistas Modernos. Embora não tenha participado diretamente da Semana de Arte Moderna de 1922, pois, neste período, encontrava-se na Inglaterra, é considerado por Oswald de Andrade um dos líderes da Semana, um antropófago total⁷. A agenda do CAM, que funcionou de 1932 a 1934, contemplava, dentre outros, um debate constante sobre a arte teatral. Em 1943, Flávio reafirma seus propósitos teatrais ao remontar sua peça:

O programa é o mesmo elaborado há dez anos atrás que foi lançado em São Paulo esta iniciativa de debate e construção. A finalidade é a mesma de então, quando representávamos o "Bailado do

7 No artigo *A experiência moderna em Flávio de Carvalho*, um dos mais consistentes trabalhos sobre o artista, a pesquisadora Giuliana Simões diz: "A sua conhecida virulência ante a hipocrisia, e a voracidade na deglutição e devolução exasperada e dissonante de todo gesto que lhe cruzava o percurso, lhe valeram a denominação por Oswald de Andrade de 'antropófago total'." (Simões, 2010, p. 181)

deus morto”. O Theatro Experiência é um laboratório vivo de resoluções dos problemas estéticos teatrais. É uma viviseção de todas as iniciativas que visem uma renovação na arte cênica, uma estimulação capaz de conseguir arrancar emoções novas do espectador cansado com o teatro sem vida. Do Theatro Experiência serão evidentemente abolidas as peças consagradas, por melhor que sejam, e aceitas as que representam uma evolução qualquer, seja do ponto de vista da representação propriamente *theatral* [...]. Será representado assim tudo o que surgir de vital no mundo representado por estas noções: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, os problemas de iluminação e de som, conjugados ao movimento de formas abstratas, espetáculos de vozes, espetáculos de luzes [...] (Carvalho, *A Manhã*, Rio de Janeiro, sexta-feira, 22 out. 1943).

Já no início do prefácio do seu livro *O teatro e seu duplo*, Artaud coloca à mesa a discussão sobre uma produção cultural desconectada do homem, deslocada da vida. É contra o mesmo “teatro sem vida” que Artaud está lutando. Mais que isso, ele diz que fabricamos “uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida.” (Artaud, 2012, p. 1) O artista francês nos coloca cara a cara com uma das mais radicais provas da falência humana, da maior crueza da vida simples e prática, que é a existência da fome, e conclui que talvez o que resta à cultura seja buscar a presença agônica existente na presença da miséria orgânica um ponto de partida e uma afirmação de ruptura com o laquê descritivo em que o processo cultural está embrenhado. Flávio de Carvalho, em seu livro *A Origem Animal de Deus*, também coloca a fome no centro de suas preocupações. Sua teoria irmana Deus ao homem comum e está, todo o tempo, propondo uma devora absoluta da nossa cultura plastificada. Para se construir o novo teatro, para se conseguir renovações no campo estético, antes se faz urgente procurar no homem um outro homem, ou melhor, é preciso resgatar o anímico, o que é original na vida. Cínico como um Diógenes de Sinope, radical como um Nietzsche, ele não abandonará seu propósito. Em 1943, conforme se pode observar, ele reafirma seu credo e prova que seu teatro experimental não é um acidente em sua obra. Em 1956, sua *Experiência Nº 3*, intitulada *New Look*, é mais um ponto de afirmação de que Flávio de Carvalho jamais abandonou suas convicções acerca da necessidade de criar um ambiente favorável a uma nova cena teatral. Na mesma esteira de Artaud, Flávio também está brigando contra o modelo oficial de cultura, contra as instituições castradoras que servem para o controle social, tais como a igreja, o casamento e as estruturas de poder estabelecidas em sua época. Para Artaud,

nossa ideia petrificada de teatro vai ao encontro da nossa ideia petrificada de uma cultura sem sombras em que, para qualquer lado que se volte, nosso espírito só encontra o vazio, ao passo que o espaço está cheio. Mas o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir (Artaud, 2012, p. 7).

E segue:

O teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens — gestos, sons, palavras, fogo, gritos — encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações (Artaud, 2012, p. 7).

Por sua vez, Flávio de Carvalho defende a necessidade de se reordenar, no campo teatral, o gesto, a palavra, o canto, o grito, o corpo. Tudo com o objetivo de recuperar as manifestações essenciais que culminem na pulsão de um novo espírito, de uma nova linguagem e de um novo teatro. Por isso, também é possível ver uma convergência do trabalho de Flávio Carvalho com Adolphe Appia. O encenador suíço, em *A obra de arte viva*, (s/d) propõe uma discussão salutar ao uso e à importância das outras artes no teatro. Nega o pensamento corrente, em sua época, de que o teatro é a junção de todas as demais artes. Nessa obra, Appia reafirma a necessidade de se apropriar da iluminação, da arquitetura, da palavra, do ritmo, do espaço físico, da voz como ampliação da presença do ator.

OS NOVOS GESTOS, AS NOVAS DICÇÕES (A TÍTULO DE CONCLUSÃO)

Talvez uma explicação possível para que as ideias teatrais de Flávio de Carvalho ainda estejam submersas em nossa historiografia seja a sua condição de multiartista e o sucesso que seu nome angariou dentro das artes visuais. Além de dirigir e escrever para o teatro, ele foi cenógrafo e inovou o processo de iluminação, trabalhando em vários espetáculos⁸.

Outra possibilidade, seja o seu caráter demolidor e a irradiação de suas “ideias-força”, sempre direcionadas ao combate do reacionarismo, da hipocrisia e da pasteurização dos sentidos em que o homem vive submerso. O fato é que não cabe aqui, porque seria um recorte insignificante, tencionar os motivos pelos quais seus

⁸ Essa faceta, também não muito explorada, vem sendo estudada pela professora e pesquisadora da Universidade de São Paulo (USP), Cibele Forjaz.

experimentos ficaram esquecidos. No entanto, como forma de registro, vale assinalar que alguns experimentos, quando analisados, são tratados com pouca profundidade, levando a erros históricos — notadamente confusão de datas — e a interpretações apressadas acerca dos seus trabalhos⁹.

Na primeira década do século XX, Meyerhold (2012, p. 175-176), em reflexão sobre o teatro ao qual está à procura e em resenha ao espetáculo *César e Cleópatra*, diz que o papel de um encenador é fazer com que todas as partes da cena se iluminem como novas, um encenador tem que ser capaz de buscar novos gestos, novas dicções e agrupamentos. Existem muitas dúvidas se o teatro atingiu os patamares propostos pelos pensadores aqui elencados ou se um teatro moribundo em detrimento de um teatro vivo triunfa. O que se pode afirmar e demonstrar aqui são os aspectos revolucionários, inovadores e que o diálogo franco das ideias e práticas teatrais de Flávio de Carvalho estão irmanadas com as vozes renovadoras do teatro e das teorias teatrais encampadas a partir do final do século XIX a meados do século XX.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Editora Arcádia, s.d.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAUMAN. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BOURDIEU, P. *A distinção*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

9 Além de Décio de Almeida Prado, existem muitos outros pensadores. Zeca Ligiéro, por exemplo, ao falar de Flávio de Carvalho, no artigo *Flávio de Carvalho e a rua: experiência e performance* diz, equivocadamente, que “em 1957, mostrou a sua ‘Experiência 3’, o que considera a síntese de sua pesquisa em um traje, um figurino, especialmente desenhado por ele” (LIGIÉRO, 2011, p. 39). Na verdade, a *Experiência Nº 3*, conhecida pelo nome de *New Look*, foi realizada em 1956. No livro *Flávio de Carvalho – vida e obra*, de Neuza Silveria Húmer, ela se refere à fundação do Teatro Experiência em 1932. Na verdade, em 1932, Flávio funda o Clube de Artistas Modernos e, em 1933, o seu Teatro Experiência.

CACCIAGLIA, Mario; MAGALDI, Sábado; QUEIROZ Carla de. *Pequena história do teatro no Brasil:(quatro séculos de teatro no Brasil)*. Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro; Editora UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.

CARVALHO, Flávio de Rezende. *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

CARVALHO, Flávio de Rezende. *Experiência nº 02*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CARVALHO, Flávio de Rezende. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Editora Antiqua, 2005.

CARVALHO, Flávio de Rezende. *A moda e o novo homem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

CARVALHO, Flávio de Rezende. "A epopeia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto". In: RASM – *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, n. 1, s/p, 1939.

CARVALHO, Flávio de Rezende. "LABORATÓRIO vivo: o Teatro de Experiência". *A Manhã*. Rio de Janeiro, sexta-feira, 22 out. 1943.

CARVALHO, Flávio de Rezende. "O BAILADO do Deus morto". *A Noite*. Rio de Janeiro, terça-feira, 21 nov. 1933.

CARVALHO, Flávio de Rezende. "O TEATRO da Experiência é um elemento de progresso". *Correio de São Paulo*. São Paulo, quarta-feira, 6 dez.1933.

CARVALHO, Flávio de Rezende. "Arte e Artistas – O bailado do Deus morto". Correio de São Paulo. São Paulo, quinta-feira, 16 nov. 1933.

CARVALHO, Flávio de Rezende. "Por onde se insinuem doutrinas subversivas e a corrupção da arte e dos costumes". Diário da Noite. Rio de Janeiro, sábado, 09 dez. 1933.

COHEN, Renato. Work in progress na cena contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CRAIG, Gordon. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.

DORIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FARIA, João Roberto (Dir.). História do Teatro Brasileiro. v. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FARIA, João Roberto. História do Teatro Brasileiro. v.2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JACOBBI, Ruggero. Teatro no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da morte*. São Paulo: Edições SESCSP, 2008.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011

LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho: o artista total*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

MAGALDI, Sábato, VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo, 1875-1974*. Senac, 200

MARINETTI, F. T. *Il teatro di varietà*. Disponível em: <<http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/teatro.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

MILARÉ, Sebastião. *Batalha da Quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NIETZSCHE, Friederich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

QORPO-SANTO. *Teatro completo*. Apresentação: Eudinyr Fraga. São Paulo: Iluminuras, 2011.

OSORIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. Coleção Espaços da Arte Brasileira. São Paulo: Cosac Naify Edições.

OSORIO, Luiz Camillo. "Eu sou apenas um!" *Caderno Video Brasil 1*. Associação Cultural Video Brasil, 2005

SIMÕES, Giuliana. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

SOUSA, José Galante. *O teatro no Brasil*. Vol. 2. Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960.

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