

Flávio de Carvalho expedicionário

Assis Chateaubriand, senador e magnata das comunicações, dono dos *Diários Associados*, próximo de Flávio de Carvalho, teria descrito o artista como um “subversivo em estado de revolução permanente”.¹ De fato, “o comedor de emoções”, como quer seu amigo e biógrafo J. Toledo, o “artista total”, de acordo com Rui Moreira Leite, o “revolucionário romântico”, como o definiu, talvez não sem ironia, Le Corbusier,² ou ainda o “antropófago ideal”, para Oswald de Andrade, levou uma vida atribulada e intensa, promovendo uma alta dose de escândalo e agitação cultural na ainda provinciana São Paulo de meados do século vinte, e deixou uma produção múltipla. Para além de ser reconhecido em vida como exímio pintor e desenhista, de linguagem própria devedora das vanguardas europeias (especialmente o fauvismo, o dadaísmo e o surrealismo), como arquiteto de talento e pensador dinâmico e original (quando não um tanto canhestro em suas tentativas de ser levado a sério por comunidades científicas), Flávio de Carvalho foi também proponente de *experiências*, por ele numeradas ou não, e atitudes e ações que, se em sua época foram consideradas estranhas e deslocadas de sentido, hoje podem ser tranquilamente assimiladas pela história da arte brasileira, e compreendidas como antecessoras de uma série de movimentos e estratégias de artistas que se sucedem desde imediatamente após o neoconcretismo até o contemporâneo. Tarefa interessante seria esclarecer as vias de influência de Flávio de Carvalho em Hélio Oiticica, por exemplo, que possibilitaram, a nosso ver, a síntese entre a “vontade construtiva” e uma “tradição delirante” brasileiras

¹ TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Unicamp, 1994, p. 401.

² *Ibidem*, p. 76.

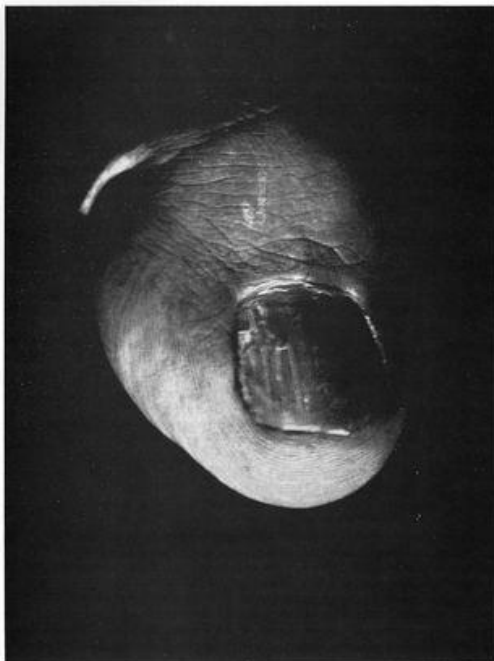
na obra do carioca, e sua presença nos procedimentos de artistas atuais como Tunga, Basbaum e Laura Lima.

Para os propósitos deste ensaio, no entanto, articulado à curadoria da exposição *Flávio de Carvalho expedicionário*, consideramos a produção escrita e iconográfica (fotografias e filme) de Flávio de Carvalho produzidas no contexto de suas viagens e, especialmente, propomos que essas expedições possam ser percebidas *per se* como ações ou processos artísticos, já contemporâneos, situando Flávio de Carvalho como uma espécie de artista etnógrafo.

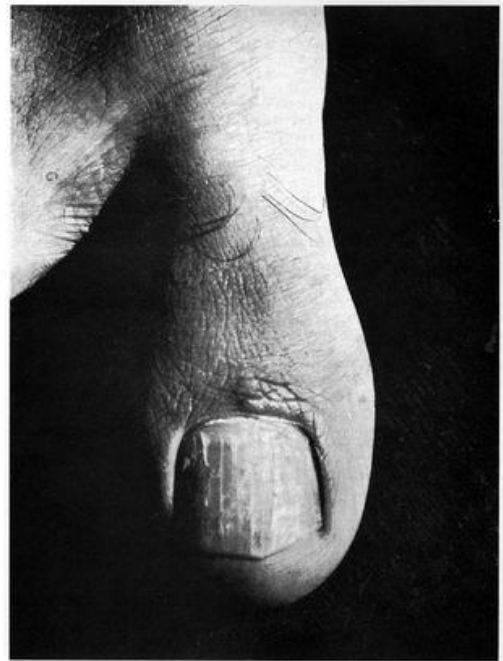
Educado na Europa, fluente em inglês e francês, livre por berço de educação e temperamento de atitudes colonizadas, Flávio de Carvalho retorna ao Brasil logo depois da Semana 22, e embora tenha rapidamente entrado em contato com o grupo modernista, estabelecendo amizade com Di Cavalcanti, manteve-se sempre, no decorrer das décadas, um tanto isolado (Mário Pedrosa considerava-o um franco atirador, um "dileitante de talento"),³ trilhando caminho próprio e à parte. Apesar de sua pintura ser consonante com o espírito da época vigente nas vanguardas do país nas primeiras décadas do século vinte, seus inúmeros projetos arquitetônicos, por exemplo, destoam da consagração da arquitetura modernista, praticamente transplantada da Europa e implementada artificialmente no Brasil. E da mesma forma que não se alinha às pesquisas de caráter nacionalista, com a exaltação lírica de um primitivismo local, dos modernistas da fase heroica, e tampouco endossa o regionalismo um tanto ufanista dos anos 1930 (ademais, o modernismo havia sido acolhido como linguagem oficial por Vargas, contra quem Flávio de Carvalho se insurgira, alistado na Revolução Constitucionalista de 1932 com a patente de capitão), mais tarde opõe-se frontalmente ao abstracionismo (e sua pureza desenraizada), defendido, por exemplo, por Mário

³ Ibidem, p. 548.

Pedrosa.⁴ Jamais distanciado do corpo e suas pulsões, interessado em unir arte e ciência, mas uma ciência a-histórica e contrária ao cientificismo ocidental, Flávio de Carvalho articula seu pensamento artístico-antropológico ao redor de termos com fortes ressonâncias benjaminianas, como “resíduo” e “sugestibilidade”, se alinha com o elemento transgressor defendido pelo surrealismo etnográfico e propõe uma “psicoetnografia” como síntese e método.⁵



GROS ORTEIL, SUJET MASCULIN, 30 ANS. — PHOTO. J.-A. BOIFFARD.



GROS ORTEIL, SUJET MASCULIN, 30 ANS. — PHOTO. J.-A. BOIFFARD.

Jacques-André Boiffard, *Dedão de homem, 30 anos*. Fotografias em páginas que acompanham o artigo “Gros orteil”, de Georges Bataille, *Documents* I/6, 1929, p. 298-299.

⁴ Apesar de Mário Pedrosa nunca ter se interessado pelo trabalho de Flávio de Carvalho, seria interessante, novamente, pensar como sua evolução para o "exercício experimental da liberdade" acaba encontrando-se com Flávio em Hélio Oiticica.

⁵ “O problema estético hoje não é mais a abstração lírica cheia de impasses lógicos, mas pertence em grande parte aos domínios da psicopatologia e de uma ciência que ainda está por se criar e que poderia bem se chamar psicoetnografia”. CARVALHO, Flávio. “A única arte que presta é a arte anormal”. *Diário de S. Paulo*, 24/9/1936.

XXXXXXXXXXXX imagem do dedos FC página inteira

Fotografia tirada no contexto da expedição de Flávio de Carvalho à Amazônia, 1958. Fundo Flávio de Carvalho, CEDAE/IEL/UNICAMP, Envelope Amazonas, FC_00096

EUROPA (1934)

Inglaterra, França, Bélgica, Itália, Checoslováquia, Polônia, Hungria, Áustria, Portugal

Flávio de Carvalho retorna à Europa para participar em Praga do Congresso Internacional de Psicotécnica, em 1934, onde apresentou reflexões sobre sua *Experiência nº 2* (1931) e teses sobre sexualidade contidas no ainda inédito *Mecanismo da emoção amorosa*. Aproveita para viajar por vários países, entrevista algumas personalidades e publica o resultado de suas impressões de viagem, ensaios de um expedicionário na contramão (da periferia à metrópole), no livro *Os ossos do mundo*, publicado em 1936 com prefácio de Gilberto Freyre, que assim inicia sua apresentação:

Flávio de Carvalho é dos que pela idade e pelas circunstâncias [...] poderia ter sido "modernista" em 23. Modernista como qualquer dos dois Andrade, o moreno e o louro. Mas não foi. Sua geração intelectual é outra. Ele é pós-modernista legítimo: apareceu depois do "modernismo" e com outra mensagem. Intensamente moderno, mas despreocupado do "modernismo" literário em que aqueles dois escritores admiráveis se extremaram até quase o ridículo.⁶

As narrativas ensaísticas que compõem o livro, entre ficção e ciência, deslocando o estranhamento de um mundo novo para o velho mundo e invertendo

⁶ CARVALHO, Flávio. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005, p. 8.

hierarquias históricas, versam sobre os mais variados temas: o temperamento inglês e de outros povos, a potência “atmosférica” dos fragmentos e dos resíduos, o uso do papel higiênico e sua relação com a civilização, o matriarcado e a imagem da Madona... Definindo-se como um “arqueólogo malcomportado”,⁷ Flávio de Carvalho afirma que “o processo de compreensão arqueológica é mais ou menos o mesmo que o processo da compreensão na arte”, e que “o arqueólogo tem que penetrar nas sucessivas fases que plasmaram o resíduo, tem que ser intensamente humano e sentir o palpitar da alma do homem e da civilização que confeccionou o resíduo”.⁸ Compreendendo, por tabela, o objeto de arte como um objeto fetiche, ou, no limite, dejetivo (ou ruína, ou apenas mero vestígio) de uma experiência mais ou menos perdida, que quando acionado pela sensibilidade ou pelo acaso, gera uma “atmosfera”,⁹ Flávio de Carvalho se aproxima, mais profundamente do que poderíamos inicialmente supor, de Freud (o recalçado) e da psicanálise e, sem que ele soubesse, das estratégias de Warburg para colocar a história da arte em *movimento*.¹⁰ Sempre na esteira de Nietzsche (é do filósofo alemão a epígrafe do ensaio “As ruínas do mundo”: “A história fará as revelações que você merece”), Flávio de Carvalho encontra Warburg na busca por elementos corpóreos e gestuais (ou seja, não metafísicos) que produzam uma profunda crítica do

⁷ “O arqueólogo mal-comportado tem muito mais probabilidades de compreender o não tempo, de viver igualmente a vontade em todas as épocas que examina, desabrochando todas as camadas, mesmo as mais profundas da sua sensibilidade, e que estão naturalmente alheias e bem afastadas do catecismo científico do seu mundo”. Ibidem, p. 48.

⁸ CARVALHO, Flávio de. Ibidem, p. 48.

⁹ “De maneira que, a expressão ‘atmosfera’ de um objeto qualquer é a soma algébrica de todas as sugestibilidades perceptíveis no objeto”. Ibidem, p. 44.

¹⁰ De acordo com Didi-Huberman, “a teoria warburgiana realmente abriu a questão da imagem corporal – e de sua expressividade – para a de uma obscura dança de tempos estratificados”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo nos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013, p. 296.

historicismo.¹¹ Para o artista, a contemporaneidade só pode ser experimentada por quem mantém uma relação singular com o próprio presente, na medida em que adere a este por meio de um anacronismo. Por esse motivo, o método arqueológico, ao buscar em todo moderno e atual aquilo que jaz recoberto, é a única via de acesso ao nosso próprio tempo – um tempo de duração, ou pelo menos fora de um sentido de evolução. Assim, em “As ruínas do mundo”, Flávio de Carvalho pode afirmar que

a noção do tempo como a compreendemos parece nada significar numa sensibílissima introspecção arqueológica, e o poder de sentir o passado e a espécie parece indicar a capacidade que tem o homem de viver fora do tempo. ‘Sentir o passado e a espécie’ está ligado à ideia de sugestibilidade. Uma coisa é sugestiva quando ela carrega em si um grande número de emoções capazes de repercutir no observador e sugerir ao observador a visão e a volúpia de todo um mundo. Esta grande acumulação de força anímica no objeto-resíduo, faz com que ele seja o único óculo pelo qual o homem pode um dia enxergar o passado e a espécie.¹²

RUMO AO PARAGUAI (1943-44)

O vasto universo dos textos produzidos por Flávio de Carvalho, em grande parte ainda inédito, preservado em manuscritos arquivados no Fundo FC - CEDAE/UNICAMP ou desaparecido, de acordo com seus principais biógrafos, J. Toledo e Rui Moreira Leite, ainda carece de pesquisas mais abrangentes e dedicação editorial. Embaralhando gêneros, transportando para sua escrita o mesmo nervosismo

¹¹ Nas palavras de Didi-Huberman, “toda força autenticamente histórica deve saber produzir o elemento anistórico que a contramotiva, assim como toda força de rememoração deve saber produzir o elemento de esquecimento que a sustenta”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo nos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013, p. 138.

¹² CARVALHO, Flávio de. CARVALHO, Flávio. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005, pp. 47-48.

gestual de sua pintura, regida por linhas de força, *grosso modo* poderíamos discernir em Flávio, além da específica peça teatral *O bailado do Deus morto*, ensaios e textos teóricos ou científicos mais ou menos indiscerníveis do que chamaríamos hoje de escritos de artista (sendo o *Experiência nº 2 – uma possível teoria e uma experiência* o maior exemplo) e artigos publicados na imprensa, organizados em séries e subséries como “Casa, homem, paisagem” (1955-58), “A moda e o novo homem” (1956) e “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” (1957-58). A primeira dessas séries de artigos na imprensa, que Rui Moreira Leite considera pioneiras estratégias de artista de intervenções na mídia,¹³ foi “Rumo ao Paraguai”, publicada no *Diário de São Paulo* de 1º de setembro de 1943 a 15 de março de 1944.

Foi na companhia de seu primo, Ary Barroso (Ary de Rezende Barroso), que Flávio de Rezende Carvalho parte de avião em “missão geopolítica” para o Paraguai, a serviço dos Diários Associados, de seu amigo Assis Chateaubriand. Mas havia também interesses econômico-financeiros, inclusive de caráter pessoal (Flávio de Carvalho era um notório empreendedor condenado ao fracasso, como atesta e enumera J. Toledo em *O comedor de emoções*), e principalmente políticos. Com o estabelecimento do Estado Novo e a identidade ideológica entre Vargas e o governo paraguaio de então, houve grande aproximação entre os dois países, com projetos de cooperação mútua em iniciativas para incrementar o transporte e as relações comerciais entre as duas praças. Seja quais forem os motivos por trás da viagem (Assis Chateaubriand não era de dar ponto sem nó),¹⁴ em seus escritos Flávio de Carvalho desenvolve um estudo psicoetnográfico sobre a América do Sul (interesse que também se encontra no texto

¹³ “Flávio de Carvalho realizou intervenções artísticas e autorais, projetadas para disseminar sua visão de vanguarda para audiências de arte ou não. Seu trabalho midiático não reportava fatos externos, era, em si, o fato, originava significados.” Apud MAIA, Ana Maria. *Arte-veículo*. Recife: Aplicação/Circuito: 2015, pp. 117-118.

¹⁴ J. Toledo em seu livro afirma possuir correspondência entre Flávio e Negrão de Lima, então embaixador no Paraguai, que indica “transações comerciais misteriosas e aparentemente espúrias”. *Ibidem*, p. 362.

“Nós, os sul-americanos”, inicialmente parte do projeto do livro *Os ossos do mundo*, e do manuscrito também inédito *Meridiano 55 sul*).

Os artigos começam com um discurso ecológico diante das queimadas que já se viam no que é hoje o estado do Mato Grosso do Sul e nas imediações do Rio Paraná e prosseguem, sempre tendo como sombra o trauma ainda vivo da Guerra do Paraguai (imagens e descrições militares abundam nesses textos, lembrando que Flávio de Carvalho, com a patente de capitão, participou da Revolução Constitucionalista de 1932), sobre a relação entre indígenas e jesuítas (sádicos e masoquistas) durante o processo de colonização, bailados folclóricos do Paraguai e as ideias para um plano urbanístico para Assunção. No artigo VII, publicado no dia 18 de outubro de 1943, Flávio nos diz que subiu no telhado da igreja da Encarnação, para se dispor das disposições espaciais da urbe (a visão panorâmica, do alto do hidroavião que se utiliza para a viagem, é desde o início prezada por ele como possibilitadora de conceber relações inusitadas entre os objetos e pessoas na superfície, permitindo ao observador privilegiado de certa forma englobar em sua visão passado, presente e futuro), e prossegue:

O observador dentro do objeto e o observador afastado do objeto oferecem duas relações diferentes uma da outra e que diferem também muito da relação existente entre o observador e objeto desenhado. O desenho é incapaz de oferecer *per se* uma relação anímica que permita representar todo o objeto. Em arquitetura e em urbanismo, as maquetes e os desenhos, conquanto indispensáveis, são sempre coisas falhas. É difícil obter um resultado arquitetônico satisfatório sem a execução de um mínimo de 3 ou 4 maquetes em volume, sendo uma sempre a correção e o aperfeiçoamento da outra. O arquiteto deve explorar todos os meios imagináveis na confecção de seus planos e o procedimento mais importante é a captação, pela sensibilidade do arquiteto, das forças do ambiente, dos valores das paisagens, dos valores individuais dos objetos

isolados no espaço e da sua relação com a paisagem e com o meio humano e da sua relação com as forças ancestrais e com a História e o Porvir.

imagem de manuscrito Rumo ao Paraguai | pagina inteira

PERU (1947)

No fim de 1947, com o objetivo de participar do VI Congresso Panamericano de Arquitetos, Flávio de Carvalho parte rumo ao Peru, passando a passeio pelo Chile e pela Bolívia. O congresso em si decepciona-o, mas a estadia é rica: através de contatos arranjados pelo protetor e amigo Assis Chateaubriand (para quem Flávio traz objetos e pinturas peruanas de valor, sendo que pelo menos uma tela foi oferecida ao MASP, recém-inaugurado pelo magnata), o artista entra em contato com a elite peruana, namora uma bela mulher, flerta com outra, e encontra e entrevista figuras locais importantes, como o arquiteto e futuro presidente do país Fernando Belaunde Terry, com quem visita e se impressiona com o bairro operário planejado e sendo construída nos arredores de Lima.¹⁵

Flávio também visita com muito interesse Cuzco e Machu Picchu. Apesar de racionalista, tendo como referência as vanguardas europeias, sua arquitetura sempre foi permeada por elementos, formas e cores que atualizam aspectos arquitetônicos pré-colombianos, como fica evidente no projeto para o Farol de Colombo, na República Dominicana (1928), com painéis inspirados na mitologia maia, e também na sede de sua fazenda em Valinhos (1938), cujo projeto lembra a disposição de uma pirâmide asteca,

¹⁵ Flávio relata a visita no artigo “Inicia o Peru a construção de conjuntos residenciais para trabalhadores, ainda inéditos no continente sul-americano”, publicado no *Diário de S. Paulo* em 4 de janeiro de 1948.

além de inúmeros outros projetos, a maioria não realizada, como o da Universidade de Música, em Guaratinguetá, inspirado pelas unidades vicinais, de Terry. Sobre a visita a essas cidades andinas, escreve J. Toledo:

Em Machu Picchu, impressionado com a extraordinária beleza das ruínas arquitetônicas, realiza observações, tira fotos, faz esboços, mede em minúcias as grandes pedras, vistoria os mínimos desvãos entre elas e, a partir dali, intui uma outra obra que começa a esboçar: “Meridiano 55”, onde viria a aproveitar também os conhecimentos adquiridos anteriormente na intrépida viagem ao Paraguai.¹⁶

Nos álbuns de fotografia produzidos por Flávio de Carvalho em sua viagem ao Peru, nota-se o cuidadoso estudo de formas geométricas, ângulos e soluções espaciais encontradas em Machu Picchu. Nota-se, principalmente, o curioso procedimento de dispor, em cada uma das pranchas, quatro imagens que constituem um comentário sobre elementos arquitetônicos recorrentes, que talvez o aproxime, sem que o artista suspeitasse, das estratégias de Warburg para colocar a história da arte em *movimento*, promovendo uma opaca dança entre tempos estratificados.

imagem album Peru

pag inteira

¹⁶ TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Unicamp, 1994, p. 392.

ARAGUAIA (1956)

Flávio de Carvalho se interessa pela dança, pelo uso do corpo como elemento expressivo, pelo movimento. Ao escrever sobre a *Dança serpentina* de Loie Fuller, em 1926, o artista já indica que seu interesse pelo “primitivo” não se atualiza em absoluto por meio da forma, simplesmente, mas pela instabilidade causada pela irrupção de outros tempos no presente. Tal irrupção de outras temporalidades e, também, como atesta o movimento da dança, de outras espacialidades, se dá no corpo; em movimento; vivo:

Todo indivíduo possui grande número de forças latentes ou adormecidas, que permanecem nesse estado desde o berço até a sepultura. Se uma dessas forças é posta em movimento por um regente – uma circunstância imprevista, uma emoção violenta – que porventura apareça, o indivíduo que vivia vida de rotina pode transformar-se, de um momento para o outro, num novo ser a procurar caminho diverso do que seguia, a palmilhar terrenos novos para ele, buscando soluções para novos problemas que depara diante de si. Cada vez que uma das tais forças adormecidas se libera do torpor em que jazia, acorda o indivíduo e o coloca em face de um mundo completamente novo e lhe dá uma visão altamente ampliada sobre as coisas. Os desejos que para muitos se apresentam como indubitavelmente anormais não passam de fruto de uma sensibilidade mais aguda das coisas existentes.¹⁷

Em sua expedição ao Araguaia, acompanhando as filmagens do documentário *O grande desconhecido*, a convite do cineasta Mario Civelli (italiano que chegou ao Brasil em 1949, durante a estruturação dos estúdios da Vera Cruz), Flávio de Carvalho

¹⁷ CARVALHO, Flávio de. “Flávio de Carvalho vê um erro de dialética na questão de considerar anormais os artistas”. In: MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato (org). *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, p. 154.

interessou-se profundamente pela indumentária e pelas danças dos indígenas brasileiros, como pesquisa etnográfica, e como experiência de alteridade, quando não como mediadora de impulsos ou mesmo explícito desejo erótico, procurando, inclusive, dançar nu entre eles. Escreve J. Toledo:

Naquela vertiginosa temporada de aventura, dramaticidade e novas emoções, usando sua minúscula câmera fotográfica Minox – grande novidade então – e o próprio nariz como tripé, Flávio registrava tudo e, em particular, a dança, pois a música Carajá – segundo dizia – “mostrava profundas sutilezas de diferenciação entre, por exemplo, o canto ordinário, que era monotonamente repetitivo, e as músicas indígenas guerreiras, que continham as grandiosas polifonias de uma ópera civilizada”.¹⁸

Na trajetória do artista, a dança é o primeiro elemento a surgir que permite a compreensão do corpo como potência que se sobrepõe à forma, ou como trânsito e troca, na confluência entre arte e vida, que em seguida se transformará em ações explícitas como suas “experiências” numeradas, por exemplo, que culminam com a performance midiática do *New Look*, provocações e eventos que envolvem a sociedade e tornam-se, em seu campo de repercussões, a própria obra; em modos de usar o corpo como arma: para Flávio de Carvalho, o mundo objetivo por completo é orgânico, e a sua lógica é a norma do fetiche.

imagens pag inteira fotos araguaia

¹⁸ Ibidem, p. 462.

A DEUSA BRANCA (1958)

Em “A cidade do homem nu” (1930), Flávio de Carvalho escreve: “Cumpra a nós, povos nascidos fora do peso das tradições seculares, estudar a habitação do homem nu, do homem futuro, sem deus, sem propriedade e sem matrimônio.”¹⁹ Nesta conferência, o artista defende o planejamento de uma cidade laboratório, que liberaria e intensificaria as experiências do homem. Esta cidade ideal uniria, em um único tempo e espaço, o primitivo e o moderno. Para o artista, no entanto, antes mesmo que a arquitetura ou a dança, o elemento detonador desse curioso processo de modernização seria a indumentária, pois “é a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e seu corpo continua sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem”.²⁰

Interessado na mesma moeda pelo orgânico e pela tecnologia, seduzido por uma espécie de tempo não linear vislumbrado principalmente a partir das leituras de Nietzsche e Freud, e instigado tanto do ponto de vista técnico/cinematográfico como do ponto de vista expedicionário (o Brasil grande e desconhecido) pela experiência no Araguaia com Civelli, Flávio decide produzir um semidocumentário (em parte ficcional, sobre uma jovem branca raptada pelos índios; em parte pesquisa etnográfica), aproveitando-se de uma expedição do SPI - Serviço de Proteção ao Índio. Assim, valendo-se de sua presença midiática, publica em 1958 um anúncio nos classificados, procurando “urgente para protagonista de filmagem em cores nas selvas do Alto

¹⁹ MAIA, Ana Maria; REZENDE, Renato (org). *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, p. 34.

²⁰ CARVALHO, Flávio. *A moda e o novo homem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, p. 16.

Amazonas, uma jovem livre e emancipada...” para “importante expedição de estudos e cinematográfica no Alto Amazonas”.

Para a filmagem de *A deusa branca* (1958), Flávio desenhou roupas especiais para as atrizes e membros da equipe. Nesta altura, já havia construído uma interessante carreira secundária (mas o que seria secundário em Flávio de Carvalho?) como figurinista, como para o seu *O bailado do deus morto* (1933), no qual Deus é antropofagicamente e industrialmente devorado/desconstruído (e cujas máscaras lembram máscaras ritualísticas indígenas), e completado e promovido a *Experiência n° 3*, ao caminhar por São Paulo com seu traje *New Look*, que seria mais apropriado para o homem dos trópicos, culminando a longa série de artigos publicados no *Diário de São Paulo* com o título geral de “A moda e o novo homem”.

Subvertendo a ordem das clássicas expedições europeias ao Novo Mundo, e mesmo das expedições modernistas ao interior do país, Flávio de Carvalho confunde as relações sujeito/objeto que tipificavam essas incursões, mistura arte e ciência, e antecipa e até mesmo supera discussões em torno do artista como etnógrafo.