

**O CORPO SONORO SOB O COMANDO DA COR:
FLÁVIO DE CARVALHO E OS ANOS 30**

Marcelo Téó*

1931 foi um ano movimentado no cenário artístico nacional. A Revolução de 1930 encerra a República Velha e inaugura um novo período na gestão cultural do país. Nas artes plásticas, a primeira repercussão foi a nomeação de Lúcio Costa como diretor da Escola Nacional de Belas Artes, incumbido de reformar o ensino artístico.¹ É então que o arquiteto organiza a XXXVIIIª. Exposição Geral de Belas Artes – o Salão de 31 –, a primeira aberta à arte moderna, na qual o pintor Cândido Portinari tomou parte, o que o levou a conhecer o futuro mentor, Mário de Andrade. No mesmo ano realizou-se também o 2º. Salão de Humoristas, no *hall* do Hotel Trianon, e o 1º. Salão Feminino de Arte, uma iniciativa da Sociedade Brasileira de Belas Artes e da Associação dos Artistas Brasileiros, na Escola Nacional de Belas Artes (VIEIRA, 1984: 25).

Após a Revolução de 1930, o Rio de Janeiro ampliava suas atitudes modernistas, e a atuação da Pró-Arte. Fundada neste mesmo ano (1930) pelo alemão Heuberger, um dos maiores incentivadores da arte moderna na capital federal, a sociedade intensificou suas atividades em 1931. O arquiteto Frank Lloyd Wright visitava o Brasil, permanecendo por três semanas na capital, onde fez publicar diversos artigos em prol da nova arquitetura. Um grupo de pintores de tendências modernas fundava o *Núcleo Bernardelli*, em busca de uma alternativa para o ensino oficial da Escola Nacional de Belas Artes. É o ano, ainda, em que Tarsila e Osório César realizam a viagem à União Soviética, evento que está na base da guinada social na obra da pintora e que será tema de sua palestra proferida no Clube dos Artistas Modernos em São Paulo.

Flávio de Carvalho passa os últimos meses do ano anterior e os primeiros deste recluso, pintando e esculpindo (TOLEDO, 1994:98), preparando-se, muito provavelmente, para o Salão, no qual seria o único artista a expor nas três seções (pintura, escultura e arquitetura). É também o ano em que realiza a *Experiência n. 2*, fato que coloca, mais uma vez, seu nome em evidência na imprensa paulista a poucos dias da abertura do Salão. Após uma longa temporada de investimentos na construção de uma imagem de artista moderno através de artigos polêmicos, projetos-manifesto engavetados, chegava a hora de o artista oferecer uma posição mais concreta de sua visão moderna. E o Salão de 1931 parecia ser uma boa oportunidade.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

¹ O arquiteto assume a direção da Escola no dia 8/12/1930.

Flávio já era, perante a imprensa do período, o mais polêmico, o mais citado e o mais combatido artista paulista. Sua postura anti-dogmática e anti-religiosa causava espanto entre os leitores que acompanhavam suas ações inusitadas e seus depoimentos, sempre construídos de forma propositadamente controversa. Ao ser consultado sobre a nova estrutura proposta por Lúcio Costa para o Salão de 1931, o autor da *Experiência n. 2* declarou:

O entusiasmo de poder raciocinar, compreender e construir novas teorias colocou o homem moderno defronte de outra visão da vida, de um campo ilimitado preso apenas às diretrizes econômicas das idéias da máquina e da eficiência. Ambas abrem um novo rumo à humanidade, um rumo que nada tem que ver com o estado de religião e despotismo, que dominou até hoje. (...) Vivemos ainda no pavor do Deus antropomórfico e dos santos heróis. Em parte ainda nos comportamos como coristas numa capela de jesuítas. Sair da fórmula sacra é perder o ponto de segurança, é confessar inferioridade (*Diário da Noite*, São Paulo, 21/8/1931).

Afirmando sua postura radical, evoca a temática religiosa ciente do seu potencial em criar polêmica. É interessante, entretanto, o uso que o artista faz da imagem do coro religioso, contrapondo a disciplina homogênea ao espírito livre do artista e da arte moderna. Ao louvar a institucionalização da arte moderna na estrutura de ensino artístico nacional, Flávio de Carvalho elege como anti-referência justamente uma imagem que, pouco mais tarde, será eleita pelo governo Vargas como molde no projeto de unificação e homogeneização cultural do país – a da aula de música dada pelos missionários jesuítas aos índios como momento fundador da civilização brasileira. Sua visão, ingênua em certa medida, sobre as possibilidades da arte moderna ia de encontro aos propósitos programáticos do Estado, o que de fato pode ser confirmado pela sua completa exclusão das vias oficiais ao longo dos anos que seguem.

No Salão de 1931, Flávio apresenta quatro obras, sendo uma na seção de arquitetura (o *Projeto para o Farol de Colombo*), uma na seção de escultura (*À beira da morte*, 1930) e apenas dois óleos (*Anteprojeto para Miss Brasil* e *Pensando*, ambas de 1931), embora tenha produzido vários outros durante aquele ano, talvez após o salão. Procurarei me ater aqui à sua produção pictórica, a qual oferece algumas soluções para problemas aparentemente comuns entre os artistas modernos que expunham no Salão.

Após as discussões até aqui propostas, não deve ser mais surpresa o fato de que, para alguns dos principais nomes do Salão, o problema da corporalidade associado à realidade nacional tenha ganhado grande atenção. Hélio Seelinger investiu numa gestualidade expressiva, estabelecendo contrastes e complementaridades entre o homem e a máquina nas novas lógicas do

trabalho (ver *Ferreiro e Máquinas*, ambas de 1930). O alemão Leo Putz, que em passagem pela América do Sul (1929-1933) deu aulas na ENBA a convite de Lucio Costa, tratou de temas locais numa linguagem dividida entre o expressionismo (*Pão-de-acúcar*, 1929) e o fauvismo primitivista de Gauguin (*Samba e Dança de Paquetá*, s/d). Sobretudo em *Samba*, é visível a atenção e o investimento do artista na tradução de uma gestualidade local, marcada pela convivência com os ritmos africanos. As obras de Di Cavalcanti expostas no Salão apenas afirmam a identidade do pintor alcançada nos anos 20. Em *Mulata* (1931), a fusão entre corpo e meio é evidente: o artista utiliza não apenas o mesmo tom terroso para pintar a pele da mulher e o solo no qual se encontra, mas também uma coincidência rítmica entre as curvas que vão do horizonte ao corpo truncado da mulata. Antônio Gomide, em sua *Menina com violão* (c. 1930) apresenta uma linguagem cubista, próxima tanto do Picasso de *Les Femmes d'Alger* (1907) quanto do Franz Marc de *Red woman* (1912). A figura do violão insinua mais um trabalho rítmico ostensivo, junto às linhas que enjaulam o corpo da menina, do que a atmosfera lírica evocada pelo instrumento em si. Ismael Nery também faz referência à forma do violão em *O Luar (dois irmãos)* (1925), confundindo corpo e instrumento de forma a associar vibração sonora e simultaneidade.

Estes são apenas alguns exemplos que servem aqui como prelúdio para melhor entendermos as obras de Flávio. Há, nos seus dois óleos apresentados no Salão, um amolecimento das formas ausente em seus projetos arquitetônicos e mesmo nos murais para o palácio do Governo de São Paulo analisados na comunicação do VI EHA no ano passado. Tanto no *Anteprojeto projeto para Miss Brasil* [figura 1] quanto em *Pensando* [figura 2], é a cor, e não mais a linha, quem organiza o espaço. As figuras não perdem o tom caricatural de seus desenhos publicados na imprensa durante a década de 20, embora o artista abdique do traço rápido em prol de um investimento cromático que manterá ao longo de sua carreira. O descompromisso com a representação permanece, chegando mesmo à deformação, com alterações significativas na estrutura anatômica das figuras. Ambas as obras trazem o feminino como tema central, explorado não de forma narrativa, mas numa perspectiva psicológica que se tornará característica da pintura de Flávio de Carvalho.

Nas duas figuras expostas no Salão, a constituição do corpo é mista, composta por uma variedade de cores, divididas em zonas cromáticas bem definidas. Em *Pensando*, o corpo da mulher em pose sensual é formado por regiões de cor que vão do amarelo ao marrom escuro, como se um único corpo sustentasse diferentes tonalidades de pele, uma espécie de mestiçagem heterogênea, polifásica, insinuando a preservação e a convivência simultânea dos elementos primordiais da mistura. Cor e forma agem juntas, dando consistência às melodias e harmonias

que fazem o corpo vibrar. Deitada sobre as cores da bandeira, numa cama listrada em verde e amarelo – cores estas dominantes na tela –, a figura descansa o corpo híbrido em terreno tropical. Ao fundo, círculos vermelhos e verdes, parecendo melancias, exaltam a dimensão carnal, erótica da mulher – supostamente brasileira –, sem identificá-la, como o faz Di Cavalcanti, a uma ou a outra matriz étnica. Para Flávio, a mestiçagem parece ser um fenômeno mais psicológico do que puramente étnico. Para além da cor da pele, a sensualidade seria transmitida através dos tempos, pelas tradições comportamentais, pela ação do clima, pelos contingentes populacionais.

Seu vivo interesse pelo homem primitivo, seus costumes, seu vestuário e sua arte sempre foi marcado, como apontam seus escritos, por uma abordagem psicanalítica.² Por isso, chegou a frequentar o curso de antropologia da Universidade de São Paulo, ministrado por Paulo Duarte. Porém, a antropologia cultural era sempre reavaliada sob o ângulo da psicanálise. Seguindo Luiz Carlos Daher, para Flávio “os mitos e o comportamento dos grupos primevos, desenvolvendo-se ao longo dos séculos, projetaram suas experiências no inconsciente das sociedades futuras, determinando-lhes a estrutura e o comportamento”. Nesse sentido, o determinismo na história seria o próprio inconsciente coletivo de Jung (DAHER, 1984: 55).³ Ao discutir a obra de Tarsila em artigo publicado no *Diário da Noite* (20/9/1929), Flávio deixa bem clara sua compreensão da ação do tempo sobre a consciência:

A percepção do homem destaca do universo uma verdade relativa. Esta verdade, variável quanto ao número dos seres, possui características comuns que se manifestaram e repetiram no decorrer do tempo, formando um conjunto inconsciente. Essas características viajam em ciclos em relação à história. As reações produzidas pelos ciclos são gigantescas e representam na história as revoluções mentais dos povos. O tempo, porém, funciona como um condensador em relação aos acontecimentos. Todos os detalhes que compõem uma manifestação do passado são condensados num conjunto. E esse conjunto se manifesta quase sempre por uma imagem mental. A manifestação do homem é um simbolismo de sua experiência do passado e muitas vezes esse simbolismo é uma condensação de sensações abstratas. A arte de Tarsila do Amaral é uma condensação dessas sensações.

² É importante lembrar que em seus escritos históricos, sobretudo em seu programa para uma história do vestuário (manuscritos no CEDAE-IEL-UNICAMP), Flávio opta por explicações de viés psicológico, bastante genéricas e sempre associadas a estereótipos comportamentais característicos a determinadas nações, regiões ou climas. A título de exemplo, ver ensaio “O tabu da vegetariana” (CARVALHO, 2005: 96-102), sobre os efeitos psicológicos do vegetarianismo.

³ O autor levanta ainda algumas das principais obras de referência para Flávio, dentre as quais podem ser destacadas a *Interpretação dos sonhos* (1900) de Freud, *The golden bough* (1890) do antropólogo escocês James George Frazer, e a *Mitologie universelle* (1930) do mitólogo Alexandre Haggerty Krappe (DAHER, 1984: 55-6).

Assim, o mérito da pintora seria justamente a capacidade de, mais uma vez, condensar as referências provenientes dos ciclos mentais que deram forma a uma personalidade nacional na sua construção formal, elaborando sínteses eficazes da nossa flora e fauna, da nossa arquitetura ou do nosso ímpeto libidinoso.

Se a pintora realizava tal tarefa através de esquemas da natureza, Flávio o faria a partir do corpo. O *Anteprojetado para Miss Brasil* segue basicamente as mesmas premissas. Embora os cabelos da mulher, bem como parte de seu rosto e suas largas ancas sugiram sua ascendência africana, continuam os indícios de uma convivência, ou melhor, de uma sobreposição de camadas cromáticas, sendo a cor uma representante de conteúdos interiores, de um gesto sentimental, de um ritmo vibrante que expõe a sensualidade dos corpos musicais. Como numa mistura heterogênea, coloca lado a lado os traços fortes e curvilíneos da matriz africana, os ângulos claros e sutis da mulher branca, os tons terrosos e as formas elásticas da mulher indígena, além de toda uma sorte de entre-tons que multiplica exponencialmente os elementos da mistura. As cores vibrantes de superfície irregular e aguada remetem ao colorido das frutas tropicais, sendo o corpo feminino sempre passível de ser devorado. A sensualidade nasce, então, pela sugestão material das cores, suas texturas cambiantes, sua alternância entre a solidez da madeira e do solo, e a moleza da fruta madura.

Neste mesmo ano, Flávio estendeu a associação entre cor e corporalidade, realizando diversas obras focadas neste problema [figuras 3-4]. Nestas, a questão do nu como motivo pictórico, tal qual fora a paisagem para os impressionistas, alcança centralidade. A cor associa-se mais ao temperamento, aos estados de ânimo, aos calores sexuais num formato individualizado, retratístico, do que ao problema das misturas étnico-culturais ou de uma psicologia nacional, como nas obras anteriores, embora o predomínio do amarelo, do azul e do verde permaneça em algumas delas [figura 3]. Em *A inferioridade de Deus* [figura 5], também de 1931, o pintor se vale de uma linguagem mista, dividida entre o surrealismo e o cubismo, explorando um ideal de composição extremamente musical, beirando a abstração. O polêmico título da obra sugere a inversão daquele “estado de religião” que se confrontava com o homem moderno na era da máquina e da eficiência (*Diário da Noite*, São Paulo, 21/8/1931), afinando-se também com a preparação da publicação de sua *Experiência n. 2*, que sairia em meados de setembro do mesmo ano.

A partir de 1932 Flávio intensifica sua produção, encontrando soluções mais uniformes para a tensão que permeia seus primeiros óleos entre as formas orgânicas e geométricas, excluindo progressivamente estas últimas de suas obras, passando a enfatizar o trabalho sobre o corpo e o gesto em suas relações com a cor. Mas essa tensão permanece, de certa forma, ao

longo da carreira, tendo em vista que parece emergir não de um dilema puramente plástico, mas da dinâmica gerada pela sua formação em ciências exatas, unida ao crivo sistemático da educação britânica, de um lado; e os espaços disponíveis no campo artístico brasileiro, necessários à movimentação que daria ao artista a positividade do gesto criador, de outro. Ou seja, uma tensão entre sua tendência organizadora, geométrica, calculada, abstrata, e o meio artístico brasileiro, apegado a uma arte do corpo e do gesto, negando assim a abstração autônoma.

Tal dualidade, que caracterizou boa parte do trabalho de Flávio, encontrava-se em vias de resolução através da conquista de um estilo próprio por volta de 1934, ano em que participa de duas exposições importantes: sua primeira individual, no prédio Alves Lima, à Rua Barão de Itapetininga, n. 10, inaugurada em 28 de junho; e o 1º Salão Paulista de Belas Artes, que teve início em 25 de janeiro. A mostra individual foi, como esperado, cercada de polêmicas, e Flávio era referido na imprensa como um dos artistas “mais discutidos na vida artística de São Paulo”.⁴ Obras foram apreendidas pela polícia e, dias depois, devolvidas ao artista. A censura acabou servindo como propaganda, levando imensas levadas de curiosos ao térreo do edifício Alves Lima, atrapalhando, para o desespero das autoridades, o trânsito da Barão de Itapetininga. Flávio encerrou a exposição no dia 8 de agosto com todos os trabalhos vendidos.

O período compreendido entre 1932 e 1934 foi muito profícuo para Flávio, que expõe mais de cem trabalhos em sua primeira individual (esculturas, quadros a óleo, desenhos a tinta, nanquim e carvão, aquarelas e pastéis). A presença do corpo nas telas desse período é quase absoluta. Um aprofundamento das relações entre gesto e cor é visível nas obras que seguem ao ano de 1933. Uma obra em especial me chama atenção por apresentar soluções interessantes, destinadas a mediar as tensões que circundavam a produção de Flávio: a *Mulher nua*, de 1934 [figura 6]. Um óleo sobre tela que parece ter merecido um grande investimento por parte do pintor.⁵

Apesar da comunhão de cores e tons entre a figura e o fundo, o contraste é alcançado através da sensação de volume, criada por meio de dois recursos simultâneos: luminosidade e taticidade. O desenho, percebido isoladamente, não pronuncia as formas na tela, sendo os efeitos de luz responsáveis pela emergência da figura sobre do fundo, que tende ao obscuro. O caráter tátil atribuído às tintas, que sobrepõem um fundo negro, simulando rachaduras na carne,

⁴ *Diário da Noite*, São Paulo, 28/6/1934.

⁵ Aparentemente a *Mulher nua* não consta na relação de obras da exposição individual de 1934. Considerando o fato de que até os estudos mais toscos e inacabados entraram no conjunto de obras expostas, nos restam duas possibilidades para a ausência do óleo *Mulher nua* na exposição: a obra ter recebido um título diferente ou ter sido realizada após o evento.

acentua o volume do corpo que, pela sua solidez geométrica, tende ao escultórico. Traço este que acaba por masculinizar, em certa medida, a figura da mulher. A posição das pernas sugere a necessidade de sustentação para um peso estático, como uma estátua, atribuindo à mulher algo da rudez moderna, da força maquina, da robustez desportiva. É visível o papel dissolvente das tintas, criando, além da sensação de movimento, direcionado da esquerda para a direita do observador, uma atmosfera onírica em que a cor é levada ao vento, como se fosse som, diluindo a paisagem e, de forma menos agressiva, a própria figura, cuja face encontra-se já em princípio de desmoronamento. As cores, praticamente restritas às da bandeira nacional – verde, azul, amarelo e branco –, parecem funcionar como armadura, protegendo a corpo da tempestade que toma conta do fundo.

Difícil sugerir apontamentos mais precisos sobre o possível caráter político da obra, tendo em vista o complicado relacionamento do pintor com o mundo da política, sem vínculo com nenhuma das correntes disponíveis no país. A escolha das cores, contudo, me parece significativa. A obra foi realizada num ano bastante tenso, de grande instabilidade nos cenários nacional e internacional. A emergência do Nazismo, quando Hitler assume a presidência do Reich, fazia crescer a tensão e o medo de um conflito de amplas proporções. No Brasil, a constituição de 1934, de caráter progressista, prometia uma realidade diferente, promessa que durou apenas três anos, até a instauração do Estado Novo. A morte de Olívia Penteadó, grande mecenas da capital paulista, também causara grande impacto no meio artístico local. E a *Mulher Nua*, nesse contexto, consciente ou inconscientemente, coloca em pauta a angústia e a incerteza provocada pela situação nacional e internacional, discutida de forma febril em praticamente todos os jornais e cafés, no país e no mundo. A eminência da guerra mundial e a situação instável em que se encontrava o país parecem mover o pintor que, sem tomar partido, busca expressar, como fez em diversas de suas obras, os estados e fatos psicológicos do homem diante da realidade. Sem comungar das causas nacionalistas, o pintor manifesta um sentimento ambíguo, que se alterna entre a crença na força da nação, encarnada na mulher rígida, em pose insolente, protegida pelas cores da bandeira; e o seu progressivo desfazer-se em função dos ventos fortes que faziam tremer o cenário mundial. A resistência do corpo sólido é contrastada à face derretida, apagando a individualidade, ressaltando a força coletiva, espalhando-se pelo ar como um hino que chama à participação política.

Embora Flávio fosse taxado pela imprensa e por parte da sociedade paulistana de comunista, jamais chegou a indicar qualquer ligação direta com tal ideologia, sendo considerado

por seus biógrafos um homem “apolítico”.⁶ A companhia de Di Cavalcanti, filiado ao partido comunista, bem como as atividades proporcionadas pelo CAM durante os anos de 1933 e início de 1934, causaram em Flávio, sem dúvida, grande impacto. A ida de sua amiga Tarsila do Amaral à União Soviética, a palestra por ela proferida sobre a arte proletária, as conferências de Mário Pedrosa (“As tendências sociais de Kaethe Kollwitz”, proferida em 16/6/1933) e de Caio Prado Jr. (“A Rússia de hoje”),⁷ também não passariam despercebidos pelo atento artista. O impacto das dinâmicas sociais, tanto internacionais quanto locais, na obra do pintor parece evidente e deve ser levado em conta. Sua postura independente não pode ser tomada como apolítica, termo excessivamente neutro e passivo para um artista tão ativo e polêmico. Mesmo suas decisões de cunho puramente estético são, ao fim, posturas políticas, tendo em vista que delas dependia também sua inserção profissional no campo artístico local. A filiação moderna de sua obra, conectada, em alguns momentos, ao modernismo mais radical é, portanto, parte deste jogo de decisões e restrições próprio à sua posição.

Referência Bibliográfica:

CARVALHO, Flávio de. *Experiência n. 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

_____. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Editora Antiqua, 2005.

_____. “A pintura do som e a música do espaço”. In: *Revista Clima*, n. 5, São Paulo, 1941, 28-42.

DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho e a volúpia da forma*. São Paulo: MWM-IFK, 1984.

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

_____. *Flávio de Carvalho (Catálogo)*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

⁶ Para J. Toledo, Flávio manteve-se, ao longo de sua vida, *apolítico*, embora “com respingos de liberalismo oriundo de sua nova amizade com Di Cavalcanti, que se mostrava cada vez mais radical e engajado em movimentos de esquerda. Di, generoso e boêmio, agora assíduo freqüentador do novo estúdio, seria então o arauto das crepitantes atividades modernistas: tanto as de fora para dentro como as de dentro para fora. Houve até um momento em que ambos pensaram numa sociedade cultural... mas isso só aconteceria bem mais tarde e Flávio, decidido com a melhor seriedade a criar uma verdadeira obra prima arquitetônica, continuou ali mesmo, solitário, produtivo e segregado pela família” (TOLEDO, 1994: 45). Para o autor, o termo significa tão somente a ausência de vínculos partidários, à direita ou à esquerda. Não pode ser tomado, entretanto, na totalidade de sua experiência, sempre conectada, pelo exercício artístico, ao campo da política num sentido mais geral.

⁷ Recém-chegado de viagem à Rússia stalinista, a exemplo de muitos outros intelectuais, Caio Prado voltara impressionado com as transformações sociais ocorridas naquele período. Sua palestra, exemplo tanto do papel central que alcançara o CAM na vida cultural paulistana quanto da relevância do tema, abrigou, ainda que de forma precária, uma audiência de mais de 600 pessoas, além de uma multidão que ficara do lado de fora, na rua Pedro Lessa, ouvindo a fala do jovem sociólogo através de auto-falantes instalados em postes especialmente para o evento (ver TOLEDO, 1994: 162-3).

- SANGIRARDI JÚNIOR. *Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.
- TÉO, Marcelo. “Flávio de Carvalho e a febre do corpo”. In: *Atas do VI Encontro de História da Arte da UNICAMP*. Campinas: UNICAMP, 2010.
- TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo; Campinas: Brasiliense; Editora da UNICAMP, 1994.
- VIEIRA, Lúcia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

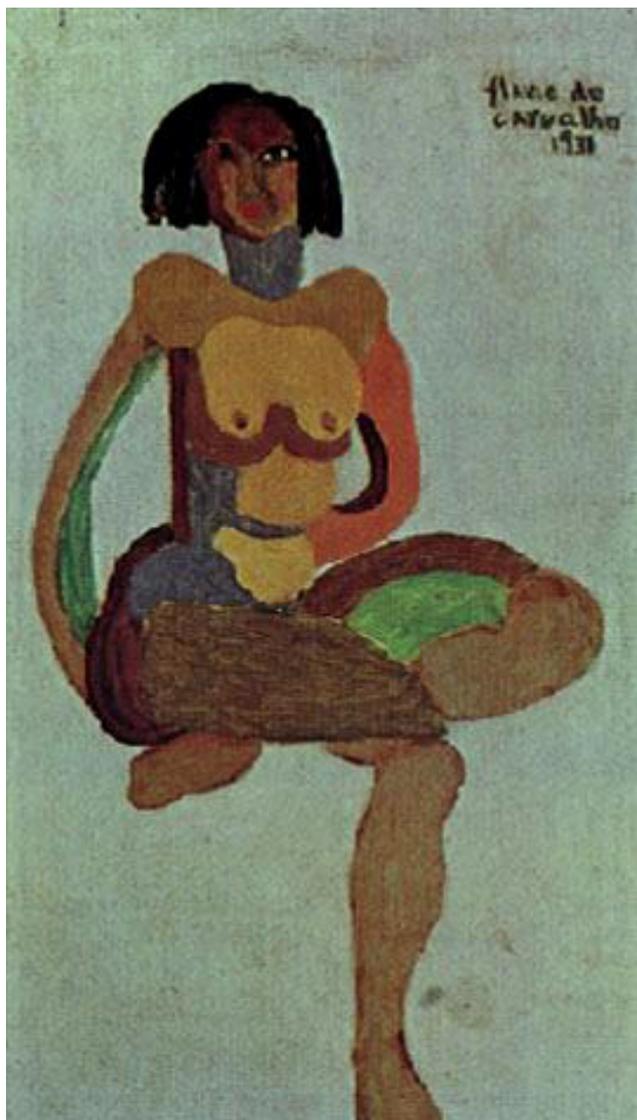


Figura 1. Flávio de Carvalho. *Anteprojetado para Miss Brasil*, 1931. Óleo s/ tela, 40 x 24cm. Col. Fúlvia e Adolpho Leirner, São Paulo.

Figura 2. Flávio de Carvalho. *Pensando*, 1931.

Óleo s/ tela, 30 x 52cm. Col. Fernando B. Milan, São Paulo.





Figura 3. Flávio de Carvalho. *De manhã cedo*, 1931. Óleo s/ tela, 49 x 36,5cm. Col. Richard Akagawa.



Figura 4. Flávio de Carvalho. *Sem nome*, 1931. Reprodução do acervo do pintor. CEDAE-IEL-UNICAMP.

Figura 5. Flávio de Carvalho. *A inferioridade de Deus*, 1931. Óleo s/ tela, 54,5 x 73 cm. Col. Gilberto Chateaubriand/MAM, Rio de Janeiro.

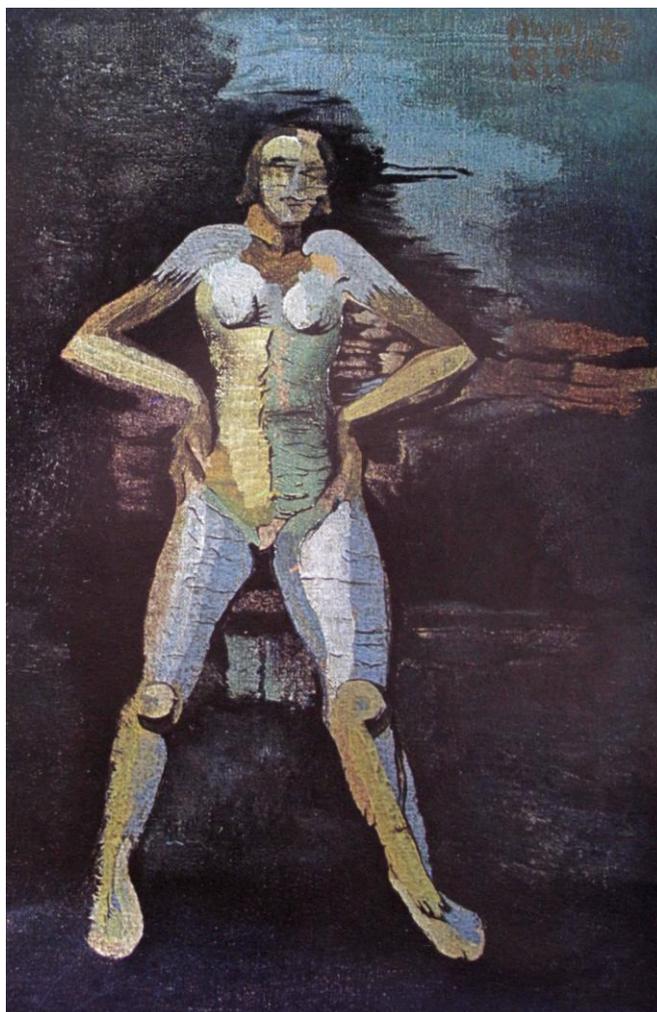


Figura 78. Flávio de Carvalho. *Mulher nua*, 1934. Óleo s/ tela, 52 x 34,5cm. Col. Rubens Schahin, São Paulo.