A ORIGEM ANIMAL DE DEUS

E

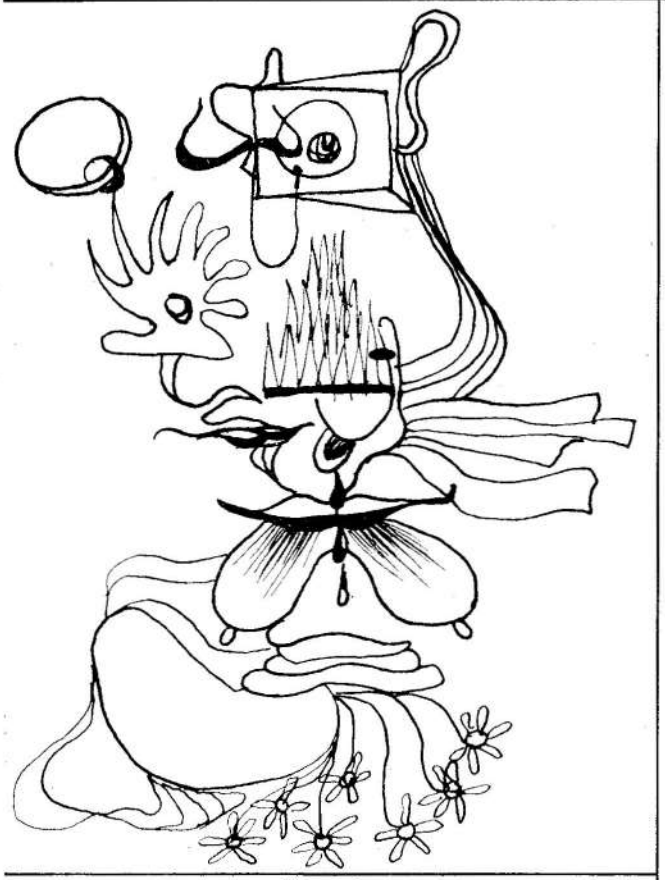
O BAILADO DO DEUS MORTO

"Considerando a morfologia dos deuses do Egito antigo, observa-se que a cabeça, a parte pensante do organismo, é a de um animal, enquanto que o corpo, a parte executiva do organismo, é humano. Conclui-se que esta apresentação indica a origem animal de Deus por ser a parte pensante, a cabeça, a mais importante do organismo humano."

DIFUSÃO EUROPEIA DO LIVRO

A ORIGEM ANIMAL de DEUS

por Flavio de Carvalho



e o Bailado do Deus Morto
do mesmo autor

A ORIGEM ANIMAL DE DEUS

E

O BAILADO DO DEUS MORTO

Figura das mais atuantes nos meios artísticos de São Paulo, Flávio de Carvalho já se impôs de há muito à consideração da crítica internacional conquistando justo renome como um dos grandes retratistas da atualidade. Espírito multímodo e brilhante, jamais se afez, porém, em palmilhar apenas um caminho — o da pintura, por exemplo, em que tem colhido os seus maiores êxitos. Palmilha, igualmente, o da escultura, o da arquitetura, o da cenografia, não desdenhando mesmo de se entregar às mais variadas atividades de ordem prática, no que aplica então o entusiasmo do homem de ação e a técnica do engenheiro. A sua arte e algumas de suas atitudes e realizações, conquanto lhe tenham trazido em geral satisfação e êxito, têm provocado vez que outra movimentos de repulsa e mesmo gestos de agressão, o que vem confirmar a importância deste artista, pois que, se assim não fosse, não lograria provocar a ira de quantos não pactuam com o seu modo de pensar.

Estudioso da filosofia e da psicologia, Flávio de Carvalho publicou em 1931 *Experiência n.º 2*, um livro corajoso e insólito, em que descreve e analisa o comportamento dos acompanhantes de uma procissão de Corpus Christi. Neste livro, além de revelar argúcia e acuidade na apreciação dos fatos, inaugura entre nós, ao que parece, uma maneira de fazer psicologia *in loco*, não hesitando em se dar em holocausto a fim de melhor autenticar as suas observações. Uma viagem à Europa lhe proporcionaria material para uma segunda obra, *Os Ossos do Mundo*, vinda à luz em 1936, na qual, com base na psicanálise, elabora uma nova teoria da história. Hoje, para gáudio de seus numerosos admiradores e de quantos, pela primeira vez, terão a oportunidade de travar conhecimento com seu espírito inquieto e multiforme, a Difusão Européia do Livro entrega ao público o seu ensaio inédito *A Origem Animal de Deus*, que, pelo título e pelo assunto, provocará por certo aplausos e diatribes, sem naturalmente a virulência provocada em seu tempo pela representação de *O Bailado do Deus Morto*, cujo texto aqui se inclui, e que motivou o fechamento do Teatro da Experiência, em 1933.

A ORIGEM ANIMAL DE DEUS

e

O Bailado do Deus Morto

FLÁVIO DE CARVALHO

(Membro Ativo da Academia de Ciências de Nova York)

A ORIGEM ANIMAL DE DEUS

e

O Bailado do Deus Morto

DIFUSÃO EUROPÉIA DO LIVRO
Rua Bento Freitas, 362 - 6.º
Rua Marquês de Itu, 79
SÃO PAULO

1973

I

A ORIGEM ANIMAL DE DEUS

A FOME

O grito das gerações mortas,
a aguda elegia dos séculos desaparecidos...

É NO APARELHO digestivo onde nascem os deuses do mundo. O nascimento, a vida, a morte e a ressurreição do alimento conduzem ao espasmo religioso.

A sensação de religião é gerada na sensação de fome. A satisfação religiosa é a satisfação da fome. Adorar deuses animais e vegetais era um problema de alimentação do homem primitivo. É pela fome que o homem entra em contato com o mundo animal e vegetal que ele devora e o ato de devorar é a primeira religião do homem.

A memória do apetite é esteriotipada antes de qualquer outra. Apetite é religião. Motivo porque as raízes da religião são tão fortes. As rezas de todos os povos de todos os tempos se referem ao alimento.[1]

O primeiro instinto de propriedade do homem é o apetite: possuir aquilo que perpetua o indivíduo. A posse do alimento torna-se mágica e religiosa, e ritos e ações de graça deificam o alimento.

Os deuses da tempestade são os deuses dos camponeses. Nas comunidades agrícolas o Céu é o macho

(1) Ver *Mithologie Universelle* de Haggerty Kappe.

que fertiliza pela chuva a Terra, para que esta produza alimentos.

Os deuses dos agricultores eram voluptuosos e sensuais, possuíam uma lubricidade adequada à procriação e à intensidade do ciclo agrícola.

O grande número de deuses é explicado pelo fato de os deuses terem origem local e não migratória: cada um preenchendo e satisfazendo as necessidades do local. Este fenômeno é observado principalmente no isolamento das montanhas. [2]

Adorar deuses da Tempestade era para o homem virtualmente um problema de irrigação a resolver. Esse problema de irrigação ligado ao sentimento religioso se encontra bem marcado entre os Huichols do México que se utilizam para fins religiosos do entorpecente Peyotl extraído de um cáctus. Ora, esse cáctus, acreditam, provém do deus do Vento e tem relações estreitas com o deus do Fogo que é o que provoca as nuvens de onde desce a chuva, sem a qual, plantas, homens e animais perecem.

Na China, na Austrália do Norte, em Java, Batávia, Oeste da África, animais são mutilados ou sacrificados para se obter chuva. [3]

As noções de Bem e de Mal são também geradas na fome. A natureza devorada que preencheu a finalidade de perpetuar o indivíduo é boa, enquanto que a natureza devorada que o aniquila é tida como má. As noções de moral surgem desse contato com essa natureza: o imoral é tudo quanto destrói a unidade do

(2) Ver *Mithologie Universelle* de Haggerty Kappe.

(3) *The Golden Bough* de Sir James Fraser, p. 55 (edição inglesa abreviada), Mac Millan, Londres, abril, 1933.

indivíduo e da espécie, e o moral é aquilo que os perpetuam.

O ato de fé consiste na carícia bucal e intestinal. Este elementar contato e modificação de energias, pela repetição, gera a Fé e cria o apetite, isto é, a ânsia para ter Fé. Mastigando a natureza ele tem Fé e acredita nessa natureza.

É pelo intestino e pelo sexo que o homem entra em contato intimo com a natureza: devorando a natureza ele perpetua-se. O sexo assegura a continuação da espécie enquanto que o alimento assegura a continuação do indivíduo.

O berço da Fé está no aparelho digestivo porque a necessidade de continuação do indivíduo é percebida pelo homem muito antes da continuação da espécie pelo ato sexual. O primeiro problema do homem é se manter vivo pela absorção de alimentos.

A conservação e defesa do indivíduo e da espécie pelo alimento e pelo sexo, que se manifesta sempre no ritual mágico-religioso e que, conforme observou Fraser, procura induzir energia reprodutiva aos animais, às plantas e ao homem, isto naturalmente para a proteção do indivíduo e da espécie humana, constitui a base de toda a religião.

Desde os primórdios, a religião pela propiciação de alimentos é uma consagração da vida e um supremo estímulo ao desejo de viver.

Como a necessidade de proteção do indivíduo aparece no homem primitivo muito antes da necessidade de proteção à espécie, a sensação de fome para salvar o indivíduo aparece conscientemente antes de

qualquer consciência do sexo como causador da continuação da espécie.

A sensação de fome ter-se-ia dado nos primeiros exercícios vocais e respiratórios do homem.

Admitindo como verdadeira a hipótese de os deuses nasceram da Fome do homem, temos uma tendência a discordar com Sir James Fraser[4] quando ele coloca a magia antes da religião pois que os ídolos animais e vegetais que forneciam alimento ao homem se colocam como *leitmotiv* da magia e por conseguinte a magia aparece como um ritual religioso conseqüente da adoração dos diversos totens animais e vegetais que forneciam alimentos ao homem.

Admitindo como incontestável um animal inferior na ascendência do homem, não parece haver objeções plausíveis para admitir também uma origem animal idêntica ao Deus que é em si um subproduto das necessidades anímicas e cerebrais do homem, por se apresentar com formas equipotenciais ao homem e que apontam para essa origem inferior.

Desde que o homem construiu o Deus à sua imagem, possuindo os atributos vitais acrescidos animicamente de suas ânsias e esperanças de poder, essa imagem em qualquer época mesmo futura, teria na sua evolução a mesma origem inferior do homem, e assim aconteceu pois a etnografia, o material lendário falado, literário e iconográfico o demonstram.

As formas de divindades apresentadas pela história e conservadas pela iconografia até nossos dias indicam uma evolução bem definida da idéia de deus:

(4) *The Golden Bough*, p. 55.

se escoando do animal para o homem. A transformação de um deus em um animal, acontecimento freqüente no passado remoto, nada mais é senão uma volta à uma origem, um retrocesso que demonstra a origem animal de Deus.

A licantropia, isto é, a suposta transformação do homem em animais e o conseqüente desejo de comer carne crua e humana, encontrada nos povos primitivos e na Idade Média, é uma indicação de uma época remota na qual o homem se considerava o igual ao animal e devorava o seu par para se alimentar.

A suposta transformação é efetuada nos animais mais ferozes encontrados no local: ursos na Escandinávia, lobos no continente europeu, onças na América do Sul, tigres, leopardos e hienas na Ásia e África. Acreditava-se que a transformação se processava quando o homem colocava sobre si a pele do animal.

Homens-animais são encontrados na etnografia: Caverna de Ariège (Sul da França), pintura paleolítica de homem-animal (homem vestido de veado com chifres). Ardósia do Egito pré-histórico: homem disfarçado em chacal. Na França e na Alemanha é comum homem disfarçado em bode. Nas Ilhas Britânicas é freqüente o disfarce em touro, cachorro e gato.

A licantropia encontrada na histeria e nos estados patológicos, exibindo um desejo intenso de comer carne crua e com freqüência carne humana, desejo muito observado nas mulheres grávidas, é sem dúvida uma exibição de um passado antigo onde a antropofagia era praticada como lugar comum.

O deus-animal permaneceu fossilisado na mente do homem e surge de quando em quando nas demons-

trações vitais do homem através da historia. Ao mundo animal é concedido atributos humanos, como se fosse uma maneira de pedir perdão ao animal pelas violências praticadas pelo homem sobre o animal através o tempo. Na filogenia mental do homem, o animal conserva-se fossilisado desde o tempo em que ele o sacrificava transformando-o em um igual e subseqüentemente em um deus.

O culto do animal permanece até hoje. Até mesmo nos dias de hoje, o homem ainda selvagem, conserva a tendência arcaica de fazer do animal um seu igual. As histórias em quadrinhos e desenhos animados do cinema são demonstrações claras dessa tendência. Nessas demonstrações os animais falam e agem como os homens e com freqüência, como os homens, elegem um superior, um deus que os orienta.

O deus-animal dos povos primitivos e o deus antropomórfico ainda cultuado hoje no Cristianismo conservaram-se no culto das bruxas da Idade Média e eram classificados como Diabos pelas autoridades legais. Observamos que a palavra Diabo tem a mesma origem que a palavra Divino. Observamos também que a antropofagia cristã de comer o Deus no ritual da missa e de beber o seu sangue é uma indicação segura do processo licantrópico de nivelamento do homem ao animal de tempos remotos e da sua significação como procedimento para satisfazer a fome. O sacerdote em atitude histérica se nivela ao animal a fim de praticar a licantropia.

Entre os povos primitivos tanto os animais como os homens possuíam o dom da magia e do feitiço e eram tidos como feiticeiros e com freqüência acredita-

va-se que os feiticeiros se transformavam em animais [5] exibindo desta maneira o fenômeno geral de erosão e nivelamento observado na natureza.

Esta metamorfose de homens em animais e animais em homens é uma indicação segura da maneira pela qual o homem considerava o animal como o seu igual. Os sacrifícios de animais e homens em toda a Europa visavam melhorar as colheitas a fim de mitigar a fome. Em certos casos de animais sagrados eles assim o são porque o deus a estes associado foi originariamente concebido na forma animal. Ou então o deus se tornara o igual do animal por ele representado porque era o animal perigoso, aquele que destruía a colheita. Os santos que são autênticos representantes dos deuses aparecem em toda a história intimamente ligados a animais. O deus-animal é portanto uma força igual ao animal destruidor de colheitas ou de espécies usadas pelo homem para a sua alimentação. Alguns dos antigos deuses da vegetação aparecem como animais: Dionysos como o Bode e o Touro, Deméter como o Porco e o Cavalo, Attis e Adônis como o porco, Osíris como o Porco e o Touro, Virbius como o Cavalo. O espírito do Trigo aparece como o Lobo, o Cachorro, o Galo, a Lebre, o Gato, o Bode, o Touro, a Vaca, a Égua, o Porco, a Porca. Estamos em presença de um produto de fenômeno geral de nivelamento encontrado na natureza.

Tanto na Europa como na China os espíritos da vegetação são concebidos com formas animais, isto parece indicar a prioridade do culto do animal perigoso proveniente do caçador nômade, um homem em movi-

(5) *The Golden Bough*, p. 657.

mento, culto este que existiu antes dos cultos pastoris do homem sedentário e gregário e antes do homem agricultor.

O culto do animal tido como a alma do homem e os cultos de animais totêmicos pertencem ao período em que o homem considerava o animal como o seu igual ou mesmo como o seu superior, e os cultos das sociedades secretas onde há troca de sangue entre o homem e o animal tutelar demonstram precisamente esta forma de nivelamento: a igualdade entre o homem e o animal. O fato do animal ser com freqüência considerado o local de repouso (permanente ou temporário) da alma do homem ou mesmo a própria alma do homem é uma manifestação de Volta ao Útero, de retrocesso dentro do ciclo de evolução do homem. O homem primitivo, no momento da morte, no fim do seu ciclo de vida, volta para traz e mergulha num passado antigo, de onde ele se imagina que teria saído. E esse passado animal é uma indicação da origem animal da sua concepção divina que é a sua concepção de segurança.

Os pássaros de agouro e animais de agouro se desenvolvem em deuses e estes eram em si os animais inimigos que destruíam as colheitas e causavam malefícios, e os seus cultos são demonstrações de reverência a inimigos poderosos. Os cultos de animais, usados em práticas de magia, pertencem aos cultos de agouros e o uso geral de animais em magia indica um respeito ou medo desses animais.

Das diversas manifestações do culto de animais deduz-se que a prática de adorar os ossos do animal abatido teria conduzido ao sacrifício anual de animais

e ao uso de um nome respeitoso para um animal vivo, e a prática de tornar sagrados todos os animais de uma espécie teria levado ao desejo de honrar uma espécie e mesmo à tendência de tornar sagradas as diversas espécies.

O oposto de comer o deus e beber o seu sangue praticado na missa católica é encontrado ainda hoje entre os habitantes da ilha Wetar, situada entre Nova Guiné e Célebes. Estes acreditam que descendem de animais tais como o porco, serpentes, crocodilos, tartarugas, cachorros e, ao contrário da licantropia católica, não comem os animais de quem descendem sob pena de se tornarem leprosos e enlouquecerem.[6] Os povos primitivos em geral não comem o animal totem com medo de adquirir diversas doenças, principalmente a lepra.

O elo intermediário entre não comer o animal totem ou o Deus e comer o totem da licantropia católica seria encontrado atrás da história, e alguns resíduos de hoje são categóricos, como o culto do búfalo na Índia entre os Todas que se abstêm da carne do búfalo porém uma vez ao ano sacrificam um macho que é comido na floresta pelos homens adultos. O animal sagrado e Deus dos Todas é devorado com as mesmas intenções que o Deus é comido e seu sangue bebido na licantropia do ritual da missa. O contato intestinal entre o Toda e seu Deus o búfalo faz com que o Toda se torne o igual ao animal antigo, uma vez ao ano.

Os índios Omaha têm como messias um animal e como paraíso a profundeza da floresta onde se reú-

(6) *The Golden Bough*, p. 473.

nem os animais para deliberar; momento solene em que o animal é considerado superior ao homem. Os índios Carajás do rio Araguaia colocam o paraíso nas profundezas do rio Araguaia onde seres submarinos se reúnem para deliberar.[7] A volta às profundezas da floresta ou ao fundo do rio é uma volta a uma origem, uma origem animal inferior: local onde se encontram os deuses-animais do homem do começo. Observamos que tanto a floresta como o fundo do rio fornecem o ambiente apropriado aos primeiros alimentos do homem.

Esta identificação entre o objeto divino, o deus salvador, e o alimento necessário à sobrevivência que são os habitantes da floresta e do rio, é uma demonstração não somente da origem animal de Deus mas também do aparelho digestivo do homem como berço do sentimento religioso.

O caçador e o pescador nômades antecedem ao agricultor sedentário e os deuses vegetais são posteriores aos deuses animais.

Encontramos ainda hoje uma demonstração bem marcada dessa seqüência, entre os Huichols do México (serra dos Nayarit), onde o Peyotl, um entorpecente extraído do cáctus e com funções religiosas, se associa ao alimento do homem antigo e em seguida a todo alimento que garanta a subsistência da tribo.

O fato de os deuses da vegetação Dionysos, Deméter, Adônis, Attis, Osíris se apresentarem com formas animais é uma indicação segura de que em dado momento da evolução do homem o culto dos deuses animais antecedeu ao culto de deuses vegetais, o que

(7) Observações do autor no rio das Mortes.

implicaria que a idéia de culto teria surgido com o alimento animal. Essas divindades conservam a forma anterior e tradicional mesmo quando ofereciam como garantia o espetáculo das novas idéias que o homem agricultor tinha sobre alimentação. As idéias são sempre alteradas antes das formas transportadoras.

O fato da etnografia da historia exibir deuses vegetais com formas animais, apesar de demonstrar que naquele momento que passava os deuses animais eram anteriores aos deuses vegetais, não impede que o fenômeno tenha sido cíclico no passado remoto, repetindo-se alternadamente, e semelhante conceito é de difícil comprovação. Pode-se admitir que influências de natureza ecológica teriam afetado, alterando por exemplo a periodicidade.

O fato etnológico estabelecido de que os deuses da religião anterior se tornam os diabos da nova religião demonstra que aqueles que estão por baixo são os eternos descontentes que procuram atrapalhar, desfazer e derrubar os que estão por cima: os novos deuses. Os reformadores de religião de todos os tempos transformam os deuses anteriores em demônios.

Os deuses antropomórficos dos gregos, que viviam, morriam e ressuscitavam[8] de acordo com os desejos dos homens e que representavam as diversas fases de crescimento e morte da vegetação e de coisas vivas eram os herdeiros diretos dos deuses-animais egípcios e dos animais-deuses dos homens primitivos que proporcionavam a estes os alimentos.[9]

(8) A doutrina de ressurreição é encontrada no culto de Dionysos de acordo com uma carta de Plutarco à sua mulher (Sir James Fraser — *The Golden Bough*, p. 389.)

(9) Osíris, Tamuz, Adônis, Attis.

É importante insistir que o fenômeno de ressurreição concedido a esses deuses imitava a ressurreição da natureza no seu ciclo animal e vegetal. Evidentemente o nascimento, a vida e a morte da vegetação e dos animais que forneciam alimentos ao homem, e a ressurreição dessa vegetação e desses animais no novo ciclo de crescimento e das novas gerações de animais, levaram o homem a conceder vida, morte e ressurreição aos deuses que representavam essa vegetação e esses animais, que eram deuses que representavam o alimento e a sobrevivência do homem.

O fenomeno de ressurreição da natureza no seu ciclo anual é comum a todos os povos e a todas as latitudes, o que leva a crer com Sir James Fraser que o fenômeno de vida, morte e ressurreição, encontrado em deuses de latitudes diversas e distanciadas umas das outras, é um fenômeno de geração espontânea e não migratório e interligado. Nos países montanhosos, como na península dos Balcãs, há uma tendência para cada vale ter o seu deus como também o seu dialeto. Esta geração ecológica de deuses provocada pela diversidade climática do mundo explica o grande número de deuses.

Portanto, é na percepção mais imediata do homem, a defesa do indivíduo pela satisfação do apetite, onde é gerado o sentimento religioso e onde se forma o berço dos deuses do mundo. A defesa da espécie pela satisfação do sexo é já um sentimento mais filosófico e requer uma sensibilidade mais apurada, uma percepção maior dos deveres do homem, uma consciência do resultado do ato sexual, uma escolha da boa parideira e uma consciência da morte e da continuação do mundo.

São os detalhes do apetite, a fome, a sede, a base de todo o ritual que se iniciava e que viria, no decorrer do tempo, dar ao homem um sentido de segurança e permitir que ele avance no tempo ao invés de proceder a um recuo. Esses detalhes de apetite ainda hoje se encontram nos rituais religiosos cristãos.

A ingestão de alimentos, no começo, está ligada às emoções primordiais do homem, sustentáculo da sua sobrevivência, e no decorrer dos tempos as grandes ocasiões são celebradas com alimentos. Ainda hoje o alimento líquido e sólido é ingerido para celebrar sucessos, firmar acordos, luto por pecados ou perda por morte, solenidades de esperança e uniões com o divino.

Em épocas recuadas, durante essas comemorações, o homem pintava sobre o seu corpo símbolos, abreviaturas e fórmulas da sua vida social e sexual, e foram estes os seus primeiros trajos.

Ele dançava para exemplificar a vida pelo movimento e a dança se processava como um ritual litúrgico e sexual imitativo para promover a fertilidade da terra e da espécie necessária à sua sobrevivência. Os Huichols pintam o corpo com representações abstratas de seus deuses, pinturas ligadas a representações de seus alimentos. [10]

O orifício de ingestão de alimentos, a boca, assume grande importância na eclosão social. A boca é usada para o beijo, a fala, a careta e o gesto oral. Observa-se que os mamíferos sub-humanos e a criança usam a boca para examinar, atacar, manipular.

(10) *Poisons Sacrès, Ivresses Divines* de Philippe De Felice, pp. 198-199.

O espetáculo oferecido pela criança torna-se uma repetição da vida do homem do começo. A inabilidade do homem do começo de satisfazer a sua grande necessidade, a fome, se identifica com a inabilidade da criança recém-nascida de satisfazer sozinha os seus desejos.

A fome e a sua satisfação, dando origem ao sentimento religioso e à liturgia, provocam o aparecimento de dois grandes sentimentos antitéticos que polarizam o homem: os espetáculos da tragédia e da comédia. Esses resíduos são encontrados na história recente: os espetáculos da tragédia e da comédia não eram em Atenas mero divertimento mas sim rituais religiosos que faziam parte do culto à Dionysos.

Com a aquisição de fome e de sede, o homem aprende a atacar e, pelo ataque, ele torna-se táctil e um "connaisseur" da carícia. O Deus do homem do começo é o deus da fome.

Dono do ataque e da carícia, só então estaria ele apto a perceber as vantagens da defesa da espécie pela satisfação do sexo.

Só após a aquisição dos detalhes do apetite, estaria ele apto a dar início ao ritual e ao culto dos ciclos de vida, morte e ressurreição da vegetação e da vida animal, mesmo porque para perceber a seqüência das diversas fases de um ciclo ele teria de adquirir domínio sobre algumas das suas deficiências de memória e essas deficiências de memória só poderiam ser sanadas após a aquisição do apetite e da sede, porque o apetite e a sede são as duas necessidades básicas do período inicial de evolução, sem as quais ele não poderia sobreviver. A memória dos acontecimentos que levam

ao apetite e à sede teria sido esteriotipada antes de qualquer outra.

O homem só poderia praticar o ritual após ter adquirido controle sobre certos distúrbios básicos da sua evolução. Só após ter controlado a amnésia, a paramnésia e a hiperamnésia teria ele capacidade de perceber em forma de ciclo as alterações climáticas e suas conseqüências. Após esse controle, ele estaria então apto a executar o seu bailado mímico representando as estações e o surto de vida que o libertaria da fome. É o seu primeiro teatro.

Evidentemente ele tem necessidade de se recordar de um acontecimento anterior para poder apreciar um acontecimento a vir. O fenômeno de repetição denominado hiperamnésia é peculiar ao teatro e à sua prática. É pelo uso ostensivo de hiperamnésia que o ator se aperfeiçoa e se sobrepõe a amnésia.

O irrealismo fantasmagórico da paramnésia não pertence ao ator, ao bailarino ou ao bailado sacerdotal mas sim ao poeta e ao visionário que penetra com a sua introspecção em mundos recuados dentro do inconsciente.

Sem dúvida o exercício repetido e esteriotipador peculiar à hiperamnésia concedeu ao homem Crença e Fé, pois a repetição em Rosário acumularia no seu organismo reflexos condicionados que se transformavam em diretrizes de pensamento e imagens iconográficas que adquiriam, pela vida em forma de movimento, uma atmosfera de magia, criando um bailado lúbrico cheio de êxtase. É esta atitude extásica perante os sucessos da natureza, que repetida hiperamnesicamente o conduz à prática do ritual; é que forma

a base do sentimento religioso. É este processo de identificação e de memorização do mundo exterior, que, conjugado às suas ansiedades telúricas, teria denunciado as suas tendências mágicas e conduzido os seus primeiros passos para um espetáculo exuberante onde a fantasmagoria primária de um mundo interior é a nota dominante.

Há portanto na sua percepção um início paramnésico predominante, um início com superlotação do irreal e do onírico, que teria alcançado raízes biológicas materializando numa iconografia acessível formas apropriadas à uma sobrevivência.

O irreal e o onírico paramnésico é em si um deslizamento da vida funcional, uma fuga do mundo consciente, com elaboração de percepções que diferem da realidade. O aperfeiçoamento da percepção realista teria sido lento e ainda o é no mundo de hoje.

Aquilo que havia de onírico e irreal nas manifestações arrítmicas e não direcionais paramnésicas passa aos poucos para a repetição monotonal dirigida e rítmica da hiperamnésia. Elabora-se uma reza, cantada e repetida em coro contendo as imagens dos desejos que conduziriam magicamente a sobrevivência do homem. O homem tem fé no seu porvir e acredita que aquilo que ele elabora pela repetição monotonal é a iconografia salvadora.

A sua percepção evoluiu, muitos dos seus distúrbios foram sanados, ele viu e memorizou o ciclo: nascimento, vida, morte e ressurreição da natureza. O seu apetite estava formado e a sua fome satisfeita. Nascia o primórdio da sua veneração: a liturgia se iniciava.

As imagens oníricas que representaram desejos telúricos, espalhados nas nuvens da primeira sensibilidade do homem, a quimera da sua primeira volúpia, eram vencidas pela necessidade de memorizar acontecimentos a fim de sobreviver. A memória e a memorização se tornaram mecanismos de sobrevivência. O ritmo se sobrepunha ao balbucio melódico nas nuvens do desejo.

Ao bailado circular e ondulante do corpo e das imagens, surge como substituto o monotonal no som e no movimento. O mundo paramnésico sem sentido e sem direção, sem dúvida um mundo onírico caracteristicamente inconsciente, era substituído pela realidade imediata com a sua primeira constante: a fome.

Todo o sentimento religioso do homem, desde o seu berçário, se desenvolve juntamente com a evolução da sua alimentação. As diversas etapas do sentimento religioso são oriundas das diversas etapas da alimentação do homem. Os deuses animais e vegetais estão ligados ao alimento animal e vegetal ingerido pelo homem e aparecem e florescem com intensidade no momento dramático em que esses alimentos se encontram ameaçados, ameaçando também o próprio homem.

O MEDO

O SILÊNCIO, a solidão e a ausência de movimento de um Mundo Parado, formam a grande tragédia que conduz ao medo. A passividade pertencia a um mundo parado e é um convite à agressão e ao movimento. A passividade é um estado receptor apropriado ao medo. A ação demonstra uma ausência de medo e é pela ação que o medo é vencido.

A criança que se inicia no ciclo da vida quer ver movimento. A solidão de um mundo parado é para ela apavorante. O som grave monotonal prolongado é severo e provoca o receio e equivale ao grande silêncio. O som agudo e polifônico está ligado à alegria e ao movimento. A criança reage com medo, tanto ao som grave como com a suspensão de apoio corporal.

O homem perdido na solidão emite gritos a fim de vencer o silêncio e exibe movimentos desordenados e correria vertiginosa para fugir ao silêncio e à solidão; com os gritos agudos tenta ser alegre. O seu grande olhar parado e estatelado em Nirvana não é perpétuo; a explosão de movimentos é repentina e ao que parece surge como última defesa para uma sobrevivência. A sonolência proveniente da incapacidade

de resolver uma situação e o conseqüente sono profundo, um abandono ao Medo, se apresentam como defesas reparadoras das inferioridades que se apoderaram do organismo. O homem acorda novamente para o mundo a fim de tentar de novo.

Deus é um ser hipotético que impõe melancolia aos homens, o que por conseguinte implica em ausência de movimento, paralisia, solidão, isolamento e medo. Impõe precisamente aquilo que os animais ferozes impunham ao homem: o medo, a paralisia e o isolamento. O medo que o homem tem do Deus é oriundo do medo que ele tinha dos animais ferozes que enfrentava e dos quais se alimentava. Pelo medo, Deus se associa aos animais ferozes e é o igual dos animais ferozes.

Este medo dos animais ferozes explica o motivo pelo qual os primeiros deuses eram animais. O deus-animal era adorado porque impunha terror e a adoração visava magicamente apaziguar o deus-animal: era um ato de submissão do homem ao animal. Essa adoração do animal e ao deus-animal e oriunda do medo é sem dúvida uma demonstração da origem animal de Deus.

Solidão varia inversamente com Movimento. Um aumento no movimento diminui a solidão. As forças em movimento são agressivas e provocam receios e conseqüentemente medo ao indivíduo parado. O indivíduo parado está sujeito a ser afetado por forças em movimento. Um estado de coisas que produz medo no indivíduo parado. Portanto o medo é uma função do movimento do indivíduo e o indivíduo em movimento é uma entidade agressiva, portanto sem medo.

Duas equações se apresentam: a paralisação de todo o movimento ligado ao indivíduo é igual ao Medo gerado pela solidão e pela insegurança oriunda do espetáculo de exuberância de movimentos. Insegurança varia diretamente tanto com Solidão como com Movimento.

A aquisição de Medo é um produto do abandono de todas as possibilidades de *élan* vital. O sentimento de inferioridade e a sua exibição motora são conseqüências do Medo.

Tanto a superatividade como a ausência de movimento, manifestações motoras do Medo, são encontradas nos primórdios da evolução do homem. Contudo, com freqüência, aparecem como moléstias mentais quando, na realidade, tudo indica que são expressões sociais e legais. Não sendo moléstias, quando muito podem ser classificadas como refúgios no passado para satisfazer aos momentos de insegurança.

A história mostra que o medo se apodera dos homens que clamam por um salvador-messias no momento em que todos os produtos do homem se encontram sob a influência das forças do mal. Momento dramático no qual o homem tem dificuldade em se alimentar e no qual a sua saúde deteriora apontando para uma extinção. O sentimento que liga o homem à sua invenção — Deus — é o medo: o medo da fome, o medo da morte, e o maior perigo para o homem é a interrupção da sua sobrevivência pela fome. A não satisfação dos outros apetites, tais como Eliminação, Repouso, Mudança, Sexo, não conduz à interrupção da sobrevivência do homem pela morte.

É importante constatar a possível ligação entre o medo e o estado homossexual, mormente quando

consideramos o medo como produto de uma agressão e quando consideramos que o ato sexual se impõe como uma agressão.

O homossexual se encontra estreitamente ligado ao sentimento de medo. Com freqüência o homossexual declara que a origem do seu estado foi o medo. [1] A idéia de Deus se apresenta em forma autocrática, uma imposição que não pode ser discutida, por conseguinte é uma imposição violenta e sadista. Deus impõe o medo; aquele medo encontrado no homossexual. Seria a imposição divina uma forma de ato sexual?

As observações mostram que o elemento masoquista e o comportamento de autopunição são mais encontrados no homossexual declarado. [2] Uma declaração típica: "Eu gosto mais dos homens agora do que quando era homossexual. Não tenho mais medo deles." * Explica-se porque os homossexuais são tão atraídos pelas mulheres, pois elas se apresentam menos agressivas e quase sempre com timidez apropriada a receber agressão. Nesta declaração observa-se a importante ligação entre o medo e o homossexualismo.

À medida que aumenta a necessidade de satisfazer a sensação orgânica da fome e da sede e a de agradar esse apetite e o paladar com substâncias oxidáveis e reparadoras dos tecidos, aumenta também a tensão psicológica exigindo uma satisfação e conservando os laços ecológicos com o ambiente e afetivos com a sua

(1) Marvin Opler, State University of New York, Buffalo, e declarações de Tom Kramer no *Time* (31/10/69).

(2) Charles Socardes: professor clínico de psiquiatria no Albert Einstein College of Medicine, Bronx.

(*) Marvin Opler, *idem*.

invenção, o Deus. A tensão psicológica se manifesta por desassossego generalizado e intranqüilidade, lamentações, sons vocais de um modo geral, e dos diversos rituais religiosos exibidos através dos tempos. Ao desassossego e à intranqüilidade, saciados pelo alimento através dos atos de chupar, tragar e mastigar sucede um período de repouso e tranqüilidade até a repetição do ciclo.

Estando a sensação de medo ligada à ingestão de alimentos e à satisfação do indivíduo, observa-se que no início da sua evolução o homem se encontrava em estado permanente de medo ingerindo repetidamente alimentos a fim de corrigir o medo e entrar em contato repetido com o Deus de sua invenção. Esta ingestão de alimentos é encontrada no ritual religioso de comer o Deus e beber o seu sangue.

O número de ingestões de alimento diminui e o próprio medo diminui à medida que o homem evolui até alcançar momentos em que ele não mais necessita do apoio do seu Deus. O mesmo acontece com a criança em evolução; no início da vida a criança está permanentemente intranqüila e necessita de um apoio permanente da mãe e do pai e de um número elevado de ingestões de alimento, e essa intranqüilidade produtora de medo diminui juntamente com a diminuição do número de vezes por dia em que é alimentada e com a diminuição do apoio dos pais.

O medo provoca o aparecimento de um importante fenômeno; o fenômeno de Volta ao Útero: um descanço no passado e uma segurança nas origens.

Esta Volta ao Útero é observada no sono e na vigília, repetido com insistência alternada, tanto no re-

cém-nascido como no ser no final da vida. São manifestações de medo e desejo.

No recém-nascido é o refúgio dentro do sono produzido pelo medo e o desejo levando ao ataque e à descoberta do consciente. No ser envelhecido é o desejo de conservar aquilo que conquistou e o medo de tudo perder que o conduz a se apoiar no passado. O recém-nascido tem medo do mundo consciente, recua e foge ao mesmo e adormece com insistente freqüência, e o desejo de contato com o mundo consciente aumenta à medida que diminui a freqüência alternada de sono e vigília. É a descoberta do mundo que se processa em contatos alternados e prudentes. No ser envelhecido, ao se aproximar o fim da vida, as freqüentes repetições alternadas de sono e vigília são manifestações de medo e desejo provocando a vigília repetidamente durante o período de sono; desta maneira manifestando o seu desejo de permanecer dentro do mundo consciente, o que é um refúgio contra a incerteza que o espera na morte.

O sentimento de medo, que perdura durante toda a evolução do homem e que provavelmente é inextingüível, é de natureza filogênica e tem a sua imagem reproduzida ontogenicamente na evolução da criança.

O movimento desordenado da criança nos primeiros meses de vida é uma manifestação de segurança tendente a evitar a Solidão e o Medo. Ontogenicamente falando, o que a criança mais teme é a solidão.

Uma extinção do medo implicaria não somente na supressão de uma fase da evolução da criança e do próprio homem como também na supressão das forças agressivas que provocam o medo. Contudo há

também uma inconveniência na supressão de forças agressivas, pois semelhante acontecimento, ao que parece, suprimiria o movimento, tão desejável para o progresso.

O comportamento motor do homem e as reações somáticas provocadas pelo sentimento de medo oriundo do perigo exibem dois espetáculos: o espetáculo da vida e o espetáculo da morte.

O medo, o ódio e o amor são defesas do organismo perante o perigo e possuem utilidade biológica. Medo, ódio, amor visam destruir o inimigo: a morte. As reações somáticas e o comportamento motor do organismo exibem tanto a extinção da vida como, ao contrário, o desejo de sobreviver.

O espetáculo da morte apresentado pelas reações somáticas está ligado aos órgãos da alimentação e da respiração, e essas reações são: náuseas, contrição da garganta, do esôfago e dos brônquios com possível inabilidade para engolir e dificuldade para respirar, inatividade do estômago (pouca secreção de ácido), diminui a secreção da saliva.[3]

Um espetáculo de vida das reações somáticas seria a freqüência no urinar, e o espetáculo de vida exibido pelo comportamento motor frente ao perigo são os ritos agudos, as tempestades de movimentos.

O comportamento motor do homem em estado de ódio e com raiva apresenta como espetáculo de vida: as tempestades de movimento, piscar de olhos, dentes à mostra, elevação dos ombros para a frente, cotovelos

(3) Halitose. A continuação conduz à úlcera péptica, a mudanças no fluxo de sangue, e a acidez do cólon conduz a colites.

recuados, braços em V, dedos retesados e curvos, busto para a frente, contração do abdome, pernas agachadas, tremores, gritos violentos, contração da face.

O espetáculo de morte do comportamento motor do homem é obtido com as atitudes: cabeça retesada, boca aberta e rígida, fechar dos olhos, perda de voz, paralisia dos membros, espasmos de músculos, perda de sensação na pele, cegueira, vômitos e a rigidez e o silêncio do catatônico.

Essas exibições de vida e de morte são funções teatrais que exigem um público. Os espectadores fornecem o sentimento gregário de companhia de seus pares de que o homem necessita para não permanecer isolado na solidão e no esquecimento. Tanto as reações somáticas como o comportamento motor fornecem os dois espetáculos fundamentais de vida e de morte que orientam toda a razão de existir do ser humano e que tomam parte preponderante na formação psicológica do homem.

Essas necessidades biológicas representadas pelas reações somáticas e pelo comportamento motor aparecem de maneira acentuadamente mórbida nas manifestações histéricas. As manifestações histéricas apresentam as mesmas reações somáticas e o mesmo comportamento motor produzidos pelo medo na evolução do homem e da criança.

A perda imaginária das funções do corpo, que tanto caracteriza a histeria, é o espetáculo da morte provocado pelo medo. A paralisia dos membros, os espasmos de músculos, os tremores, a perda da voz e de sensação na pele, a cegueira, os vômitos, que

marcam os sintomas físicos da histeria, são fatores que apontam rumo à morte. Essa perda de funções do corpo é uma reversão ao passado, momento evolutivo no qual ele não possuía uma dada função. O início evolutivo se confunde com o fim e com a extinção. Sem dúvida, a não satisfação do desejo, a frustração e o recalque conduzem a volta ao passado antigo. O passado antigo torna-se um refúgio de segurança.

Os lapsos de memória, sonambulismo, fugas (sem lembrança do que se passou), transe, alucinações, delírios e estados de sonho, que constituem os sintomas mentais da histeria, também são voltas ao passado, períodos evolutivos antigos onde o homem não possuía as funções corretivas.

Esse abandono de funções mentais provocado pelo recalque do desejo produzem a Dupla Personalidade do homem.

As exibições de vida são representadas pelas tempestades de movimento, pelas convulsões do ataque histérico que se fundem e se confundem na epilepsia.

O ataque histérico é um período teatral antigo exibindo a Idade da Fome em conseqüência da não satisfação do desejo, um período no qual as reações somáticas e o comportamento motor aparecem para produzir a sensação de fome e garantir a sobrevivência.[4] A histeria parece ser uma manifestação de hipersensibilidade às impressões externas com perturbações sensoriais psíquicas e motoras sem mudanças orgânicas no sistema nervoso. Esta hipersensibilidade oriunda

(4) Consultar a minha obra *Notas para a Reconstrução de um Mundo Perdido.*

do medo surge como garantia da sobrevivência. A capacidade de representar a vida e a morte nas manifestações de medo e da histeria, reproduzindo as diversas etapas da evolução do homem, etapas prévias ao saneamento das suas deficiências, deve ser interpretada como um desejo e uma capacidade que tem o homem de sobreviver. * A imitação da morte em presença e frente ao medo dos animais de grande porte, em si uma manifestação catatônica e esquizofrênica, é que permitiu ao homem sobreviver e deu o seu primeiro ritual religioso. Com o comportamento motor do medo e da histeria ele reproduziu em espetáculos as diversas etapas da sua evolução. A idade da histeria é a idade do desejo e uma conseqüência da sua negação. Cada uma das etapas do passado surgiu nesse passado para garantir a sobrevivência. Conseqüentemente as reações somáticas e motoras, oriundas hoje do medo e da histeria, são manifestações de um progresso antigo e de um progresso atual, porque, mesmo como aconteceu antes, enfrentam satisfatoriamente e superam um perigo até que sobrevenha a extinção do ser humano. Por esse motivo o medo é inextinguível, e mais ainda o medo da morte. Maurice Dide acha que a hipersensibilidade da histeria é um elemento permanente de progresso. [5] Eu diria mesmo que é uma garantia de sobrevivência.

A religião paralisa porque transforma o indivíduo num ser submisso e não agressivo, num ser sem movimento, portanto num ser medroso. O homem cansado e oprimido pelo medo concede ao Deus toda a respon-

(*) Consultar minha obra, *notas para a Reconstrução de um Mundo Perdido.*

(5) MAURICE DIDE — *L'Histeric et l'Evolution Humaine*, p. 17.

sabilidade. Gerando e encorajando o medo, a religião é contra a alegria e o prazer, o mesmo que acontece com o culto ao chefe ditador. As atitudes adotadas por um ser em estado de religião se associam ao comportamento motor do medo: o ser agachado, encolhido, o masoquista sofredor, o ser murmurando em tom grave ou gesticulando histericamente em agudos são atitudes motoras do medo. A alegria de sons agudos e gestos tempestuosos, encontrados na religião, são atitudes para vencer o medo. São atitudes que visam alimentar o desabrochar dos sentidos.

O medo encontrado na reza se traduz por desejos, bênção, maldições, exorcismos, palavrões, promessas; são ameaças aos presentes e também aos deuses representados por imagens iguais ao homem ou por símbolos do homem. São dirigidos a antepassados considerados poderosos pedindo ajuda e com freqüência a volta dos mesmos. É uma petição, à qual, com freqüência, estão ligadas certas condições. Há as vezes suspeitas de arbitrariedades. A confissão de pecados na reza visa quase sempre a obtenção de favores especiais com ameaças se os mesmos não forem cumpridos. A reza popular é um negócio de troca culminando com ameaças e abusos. No Marrocos é a maldição condicional aplicada a santos recalcitrantes. [6] Entre os Zulus e os australianos são as ameaças aos antepassados pelo não cumprimento dos seus desejos. Os povos primitivos almejavam um coração forte e limpo.

A estrutura da reza se destaca pela repetição, e observamos que a intensidade de repetição varia diretamente com a falta de cultura e ausência de civilização

(6) WESTERMARK, *History and Development of Moral Ideas.*

do piedoso. É o mesmo tipo de repetição monótona praticada pela criança com intensidade, e pertence, está claro, ao início da evolução. Tanto na criança, como na reza, a repetição visa memorizar, aprender. A repetição hipnotisa multidões unindo-as na mesma finalidade, e os poderes mágicos imputados à repetição conduzem à violência e ameaças quando os desejos não são realizados.

A repetição interminável e cacete de palavras e ritmos, os gritos de agouro interrompendo ritmos e que se repetem, se encontram tanto na súplica da reza quanto na música popular. Tanto a música popular como a reza tentam eliminar os males da vida e prolongar a mesma, protegendo assim o ato sexual. A reza é tão popular quanto a música popular e se identifica com esta pela repetição e pela súplica. A repetição da criança, da reza, do ritmo da música popular são sintomas catatônicos que fazem parte de automatismo indispensável à vida; os mesmos classificados por Kretchmer como hipobúlicos que tomaram e ainda tomam parte na evolução do homem.

São muitos aqueles que pregavam o ódio à alegria de viver: Pitágoras, Sócrates, Platão, São Jerônimo pregavam o ódio contra os sentidos e contra a alegria de viver. A Idade Média, um período esquizofrênico da civilização, apresenta como *modus vivendi* a penitência com ameaças de terror: Bertoldo de Ratisbona, São Francisco de Assis, Venturino de Bérgamo, Giovanni da Schio, Santa Joana Darc, Sto. Antônio de Pádua, com as suas flagelações em cadeia, Vicente de Ferrer, Lutero, Calvino, John Knox, Maomé, Oliver Cromwell. As cerimônias expiatórias exibindo sacrifícios tentam compensar o medo e acalmar os Deuses e Diabos.

A magia contida no ritual de penitência anula o perigo e aplaca o medo. Tanto os santos terroristas como os homens terroristas geram o sofrimento para obter graça. É a salvação pelo terror.

Deus é o dono da dor. É ele que distribui a dor. A base de Deus está no homem assassino e no homem carrasco: atributos ditatoriais de onisciência e onipotência. Não é mais pela indulgente penitência do catolicismo que as almas são salvas do inferno, mas Calvino impõe a disciplina fria do terror, sem possibilidade de salvação, uma cartilha militarista que toma conta da Suíça, Inglaterra, Escócia e América do Norte e influencia poderosamente a Polônia por intermédio dos príncipes Radziwill. O catolicismo procurou amenizar o medo redimindo o pecado pela confissão e penitência, porém Calvino e Lutero restabeleceram esse medo de maneira irreversível. Haja vista o inferno permanente de Calvino. Na Inglaterra o povo produz os Santos Cavaleiros que enforcam um rei.

No início encontramos ferozes e temerosos assassinos Deuses distribuindo a dor: Astaroth, a deusa do amor, mata quando abraça; Cicnacotl é a mãe mexicana da dor introduzindo o pecado no mundo; Kali é a deusa hindu do terror; Ecnida filha de Gea produz a Quimera, a Esfinge antropófaga e Górgona, figuras de medo e de pavor; Civa tem cem braços destruidores; destacam-se Ahriman, persa, Set, egípcio, Loki dos germanos e os deuses ladrões e assassinos da Assíria, o espetáculo de medo oferecido pela mãe primitiva dos babilônios, sem nos esquecer de Jeová do Velho Testamento.

Deus, um assassino e um terrorista, inventado pelo homem à sua imagem, um produto do medo, do medo

que o homem tem da sua própria destruição, está sendo lentamente assassinado pelo homem. Uma superforça destruidora só poderia ter como modelo no início da evolução um homem forte local, o que aponta para o antropomorfismo de Deus. Esse medo na aurora da vida, uma angústia primitiva oriunda da solidão primária e do isolamento dentro do silêncio, que se manifesta mesmo durante o sono, que é contagioso e afeta as massas, acata e gosta do perigo. Esse medo produziu o homem cruel, o fabricante de escravos, o herói.

Voltaire achava que aquilo que faz o herói degrada com freqüência o homem, e Jean-Jacques Rousseau observa que os heróis compensam as virtudes que lhes faltam pelo brilho de outras que possuem.

O herói é essencialmente um homem medroso. Apontamos o meio invencível que o herói Guilgamish tinha da morte, e o qual foi a grande preocupação de todos os seus atos.

A história aponta dois tipos de herói: os seres celestes e os homens divinizados. Ambos são masoquistas ou sadistas e ambos são produtos do medo. Esses heróis se comprazem em castigar seres humanos ou se apresentam como sofredores para salvar os ditos seres. Foi a passagem da epopéia hindu para a epopéia helênica que transformou os seres celestes em homens divinizados, em heróis, ambos produtos da mesma base emotiva: o medo oriundo de complexos de inferioridade.

O herói está sempre ligado à ação violenta, ao sofrimento e expiação e à volúpia. A ação violenta e o sofrimento são expressões para vencer o medo e pertencem ao sadismo e ao masoquismo, ambos pro-

dutos das aspirações da natureza humana, e a volúpia é de ambos o prêmio sublime e supremo.

Aquiles é o destruidor de cidades e de homens. Hércules, o herói louco e assassino, exibe aventuras sadistas como também um arrependimento masoquista. Os povos egípcios, fenícios, persas, latinos, germanos, gauleses e outros imitaram o assassino louco, Hércules. Observamos de passagem o curioso espetáculo do máscula Hércules se transformando em ser efeminado, vestindo-se de mulher e tecendo a lã, enquanto a sua amásia enverga a pele de leão e empunha o porrete. O terrível meigo Moisés, com o intuito de defender a sua raça, 1500 anos antes de Cristo e mancomunado com o próprio Deus, destrói afogando vários exércitos egípcios. Adolf Hitler, no século XX, pratica a mesma destruição com o mesmo intuito. O reformador São Luís [7] no seu ódio aos judeus e no seu amor à Inquisição, um amor decalcado no cristianismo judaico, se apresenta como masoquista e sadista nas duas deploráveis e catastróficas Cruzadas. São notórias as violências aglutinadoras de Napoleão I e o poder sanguinário e a lubricidade de Pedro o Grande. O lúbrico Henrique IV, o mártir da liberdade de consciência, o primeiro grande diplomata dos tempos modernos, que reformulou toda a Europa, foi notório pela sua hipocrisia defensiva e pela opressão, e foi o mais querido do povo por ele oprimido. Voltaire o escolheu como herói num poema épico para a França. A violência sadista e lúbrica da deusa Ishtar destruía os seus amantes enquanto que a castidade masoquista e máscula de Joana Darc destruía os seus inimigos.

(7) Luís IX.

Foi o mundo animal que maior medo proporcionou ao animal homem. A grande luta e a quimera do início se dirigia ao mundo animal inferior.

São encontrados no despertar da História seres adorados como deuses e que apontam para a origem animal de deus.

Entre os Maias é o tigre e a serpente alada Kukulcan equivalente ao asteca Quetzalcoatl. O Egipto pré-dinástico, 5 000 a. C., honrava peixes, répteis, quadrúpedes, pássaros. Todos usados na alimentação. Muitos dos deuses pré-dinásticos egípcios eram metade animal e metade homem ou totalmente animal e já prometiam aos homens a ressurreição. Simultaneamente com o culto dos deuses animais, os egípcios de todos os períodos acreditavam na existência de um deus como o deus cristão: imortal, invisível, onipotente, onipresente e eterno. Em períodos pré-dinásticos, por ocasião de conquistas asiáticas, os deuses animais se fundiram no deus do sol com o nome de Rá, conservando contudo a cabeça de um animal, o falcão.

Os deuses babilônicos eram de origem animal e as máscaras ceremoniais chinesas, africanas, asiáticas, americanas representam deuses monstros. Xenofonte dizia que os peixes do Chalus eram deuses. Os deuses da vegetação, Dionysos, Deméter, Adônis, Attis e Osíris eram representados como animais. Os deuses menores Pans. Sátiros, Silenos e o Fauno, a contraparte italiana dos Pans e Sátiros, são representados em parte como bodes.

Fraser diz que na Ilha de Wetar, entre Nova Guiné e Célebes, os habitantes acreditam que descendem do porco selvagem, de serpentes, de crocodilos,

tartarugas, cachorros e enguias, e que não podem comer o seu ascendente sob pena de enlouquecerem e se tornarem leprosos.[8] Esses animais eram os totens e os seus deuses. O corvo aparece no noroeste da América como o principal deus dos índios Thlinkit e, juntamente com a águia, é importante na mitologia do sudeste da Austrália. Entre os Algonkins da América do Norte, a lebre é o deus das recepções *post mortem*. No leste da Ásia e nas tribos da Silésia, no festival do culto do urso, possivelmente ligado à deusa Ártemis, pede-se perdão ao urso antes de matá-lo, mesmo como se pede perdão à árvore antes de cortá-la, no culto da árvore.

Os primeiros deuses maus na Europa são o Urso, o Lobo, e o pequeno mamífero Doninha, cujos nomes não eram pronunciados com receio de provocar o aparecimento dos mesmos. Na Suécia o urso é chamado de O Silencioso, uma substituição tabu que visava impedir o aparecimento do mesmo. No norte de Bórneo, os três estágios do culto da águia encontrado entre os Kenyacs, Kayacs e os Diaks do mar, apontam uma evolução para o conceito de Deus.

Considerando a morfologia dos deuses do Egito antigo, observa-se que a cabeça, a parte pensante do organismo, é a de um animal, enquanto que o corpo, a parte executiva do organismo, é humano. Conclui-se que esta apresentação indica a origem animal de Deus por ser a parte pensante, a cabeça, a mais importante do organismo humano.

Os primitivos criaram Deus à imagem de seus antepassados, isto é, à imagem de animais vertebrados.

(8) *The Golden Bough*, p. 473.

Os homens primitivos, assim fazendo, seguiam involuntariamente conhecida teoria de evolução. Observa-se que, ao que parece, os animais escolhidos para representar Deus nunca vão para trás dos vertebrados, nunca chegam aos invertebrados, aos multicelulares e aos unicelulares. O homem primitivo quase não tinha contato com esse mundo multicelular e unicelular. O seu contato era com o animal que fornecia alimento e com o animal que o destruía e o ameaçava.

Com freqüência os povos do mundo concedem os seus próprios atributos psicológicos aos animais. O cão torna-se um símbolo da fidelidade, a pomba simboliza a simplicidade e as vezes a paz, a raposa representa a astúcia, o leão é o valor, o galo a inconstância etc.

As sociedades secretas de homens-animais na África Central mostram essa identificação entre o homem e o deus-animal. O deus, que na sua forma mais recuada e mais primitiva, é um animal, é sacrificado pelo piedoso que deste modo absorve as qualidades da vítima.

Encontramos entre os animais da floresta, comendo ervas, o herói-homem divinizado, Enkido, o rival do fabuloso Guilgamish. Enkido tinha o corpo coberto de longos pelos e cabelos compridos como os da mulher e era invencível e se vestia como mulher, com folhas, imitando a deusa Gira: um comportamento semelhante ao do herói Hércules que também se vestia de mulher.

É importante notar a observação feita por psiquiatra de Dallas, constatando experimentalmente que o terrorista aéreo captor de aviões é efeminado, apolítico,

apesar de receber a admiração das esquerdas, é imaturo física e emocionalmente.[9]

Essa tendência efeminada encontrada nos heróis Enkido, Hercules, nos seqüestradores de aviões e em outros é a base emotiva propulsionadora das ações dos heróis.

A conduta do herói é uma compensação por uma situação de inferioridade que o humilharia publicamente. As atitudes violentas do herói: o assassinato, o suicídio,[10] o desejo de se tornar um ser etéreo e eterno, uma divindade ou um deus, provém da sua impotência para resolver situações de prestígio público. O herói é, freqüentemente, um impotente sexual ou bem um ser que não resolveu satisfatoriamente o ato sexual com o sexo oposto. O herói é um ser sem escrúpulos e sem honra e ele é conseqüência do sentimento de medo imposto pelas forças sociais do ambiente, que são forças melancólicas e contrárias à violência do impulso sexual.

Por conseguinte, o herói exige movimento e fantasia incrível. Ele acredita que a fantasia incrível o aproxima do ser supremo e visaria igualá-lo ao ser supremo. O comportamento do herói se identifica com o comportamento da criança. Ele foge ao medo com os movimentos violentos e as fantasias da criança. A atuação do herói é uma fuga de um ambiente que o hostiliza e o diminui e para o qual ele não pretende voltar. A fuga o conduz rumo a ações violentas ou à aniquilação pelo suicídio.

---

(9) *Time* — 4 de outubro de 1971.

(10) Lembro os assassinatos e morticínios de My Lai na guerra do Vietnã, o suicídio do herói Teseu e sua prática de morticínios.

O medo inerente ao herói e a sua atuação apocalíptica o identificam ao Deus e às atitudes violentas do animal. Esse medo surge não somente como autoproteção mas também como uma introspecção inteligente capaz de produzir uma conduta e uma orientação que protegeriam e garantiriam a sua missão de herói. E, além de uma auto defesa, é também uma defesa dos princípios defendidos pelo herói, uma garantia de sucesso.

Na Índia os marajás eram adorados como deuses pelos súditos, e em toda a Antiguidade e entre selvagens, o chefe autócrata é um deus ou um herói divinizado, um ser que impõe medo.

O SEXO
e a invenção da alma

CONVÉM constatar *a priori* a importância do Sim e do Não de William James.[1]

O ser embriagado pelo álcool, pela religião ou por tóxicos, é receptivo, abandona o mundo exterior; não oferecendo resistência, aceita as imposições desse mundo. Esse homem receptivo, o homem do Sim, não é um analista, ele alarga o seu mundo e sintetiza, enquanto que o homem do Não é um frio analista e assim fazendo encurta e diminui o seu mundo.

O Sim provém da anestesia dos sentidos relacionados ao mundo exterior provocando uma depressão e uma ação paralisante dos órgãos que acionam nesse mundo: embaraços na língua, na marcha e nos movimentos. O homem do Sim entra em estado de sonho, ele naufraga no inconsciente abraçando a quimera das profundezas do seu ser. As fronteiras cotidianas são abandonadas para a imensidão do misterioso. Dando livre curso à sua imaginação e esmagando o raciocínio, ele sintetiza, conforme expressão de William James, e alarga o seu mundo.

---

(1) WILLIAM JAMES, *L'Expérience Religieuse*, Paris, Alcan, 2.ª ed. pp. 328-329.

Como é verdadeiro o *slogan* soviético "a religião é o ópio do povo"! A atitude do religioso para com o seu deus é de submissão, reverência, medo, dependência, gratidão, pretendendo a um mundo melhor. Ele exibe os atributos de um ser inferior submetido a um ser superior, e é de notar a importância do dizer do professor Braubach que mantém que o cão considera o seu mestre como um deus. [2] Para o selvagem, o animal inferior é o seu igual e mesmo o seu superior, não somente na força bruta mas na inteligência. [3]

É precisamente este Sim caracterizado por William James que provoca a aceitação democrática e simpatizante de amor ao próximo que tanto marca o herói que pratica heroísmo e tanto marca o messias. "Amai-vos uns aos outros" é uma sugestão política para a democracia. O se adorarem uns aos outros deu origem à piedade cristã e budista e, posteriormente, à evolução do sentimento democrático. "Amai-vos uns aos outros" é uma conduta apropriada ao herói que pratica heroísmo. Nem todo herói pratica heroísmo. Nem Napoleão nem César, dois conceituados heróis, jamais praticaram heroísmo.

O mergulho no mundo mágico e sem controle do inconsciente, o mundo do feérico, identificado com o Sim sintetizante produziu tanto o herói como o messias que é também um herói.

O estado embriagante e de abandono do consciente, conduz o indivíduo nele mergulhado, para

(2) Darwin, *The Descent of Man*, p. 146, vol. I, 2.ª ed. 1891.

(3) *The Golden Bough*, p. 532.

dentro de um mundo sem fronteiras, que teria como imagens aglomeradas a própria filogenia da espécie, por conseguinte etapas de longínquo passado.

Quanto mais mecanizado se torna o homem, quanto mais organizado e mais eficiente dentro do atual conceito de produtividade, mais ele sente a necessidade de fugir a esse mundo artificial de progresso e, por contraste e como descanço e pelo uso de entorpecentes, mergulha ele em misticismo, abraça, mesmo que temporariamente, o Sim de William James, sintetizando as forças do mundo e aceitando a desordem telúrica. Ele recua no passado antigo ao encontro do mundo dos seus ancestrais primitivos e por um momento que seja, mesmo como faziam os seus ancestrais, entra em êxtase, em comunicação com os espíritos, e torna-se um religioso em contato com o seu deus.

É esta necessidade de entorpecentes, de embriaguez, de entrar em contato periodicamente com o Sim sintético ou com a embriaguez telúrica que produziu e conserva o sentimento religioso no homem; um sentimento pertencente à base animal do homem e recuado dentro das suas origens.

A dor, o sofrimento, a inferioridade conduzem o homem para a religião porque ele encontra na sensação de êxtase um amortecimento da dor e da miseria, do mesmo modo que encontra no álcool esse amortecimento. É o refúgio na serenidade do sonho e a procura de um paraíso perdido que levam o homem para o entorpecente. Religião, álcool e entorpecentes provocam o sonho e a ilusão tão necessários ao homem que, de algum modo, sempre se sente inferiorizado. Os Irmãos e Irmãs do Espírito Livre do século XIII se

uniam a Deus por contemplação, repudiavam qualquer trabalho, eram nômades, mendigavam alimentos e andavam nus. Foram queimados na Inquisição exibindo explosões de alegria.[4]

Durante toda a história, o homem teve necessidade de sonho e de ilusão e usou entorpecentes para obtê-los. Sonho e lenda se identificam. O doutor Robinson acha que o homem necessita de lenda para dominar os seus impulsos agressivos ou sexuais.[5] Lenda e sonho fazem parte do mecanismo da filogênese do homem. Coisas indispensáveis à sobrevivência atual. Restos do passado que compõem e comporão a natureza humana. É aquilo que Kretchmer denomina de mecanismos hiponóicos. Na *Odisséia* já é mencionado o uso do ópio.[6]

O sonho e o devaneio estão ligados ao futuro, as alucinações obtidas com narcóticos são maneiras de entrever um mundo paradisíaco e de garantir a sobrevivência do indivíduo colocando-o ao lado do seu desejo de vida eterna. Os narcóticos usados pelos povos primitivos com intuitos religiosos visavam este fim. O narcótico se associa à própria idéia de religião que é de dar ao indivíduo um mundo maravilhoso que ele jamais encontraria em condições normais. Os paraísos artificiais dos tóxicos e da música substituem os paraísos oferecidos pela religião. Entre os muitos em uso podemos citar a bebida esverdeada Aya-huasca, um veneno extraído de uma planta uma bebida erótica dos índios da Bacia Amazônica que os coloca em estado

(4) *The Golden Bough*, p. 101.
(5) Diretor dos Serviços Externos do Sheppard and Enoch Pratt Hospital, Towson, Maryland, *The Sciences*, vol. 11, n.º 7, set. 71, p. 27, publicado pela New York Academy of Sciences.
(6) *Odisséia*, C. IV, V. 219.

alucinatório. Aya quer dizer Alma. As alucinações e o sonho dos narcóticos têm natureza de agouro, procuram entrever o futuro que é precisamente aquilo que as religiões almejam. O estado de embriaguez e as alucinações se identificam com o estado de sono e o sonho. Os narcóticos e o fumo eram usados oracularmente. Quando em 1958 estive entre os índios Xirianans de primeiro contato no alto Rio Negro observei que, na festa da colheita, absorviam pelo nariz um pó de nome Peen, extraído da casca triturada de uma árvore, que os tornava alucinados e perigosos com suas flechas, atirando-as a esmo no pátio ceremonial em verdadeiras tempestades de movimentos e, em seguida, de cócoras no chão, cochichando nos ouvidos um do outro, se confessando os pecados e comunicando o futuro conseguido pelas alucinações.

Os narcóticos e o fumo com nicotina fornecem apoio capaz de satisfazer as angústias urgentes: o sonho e o mundo irreal. Ambas realizadas pela religião. O jovem que começa a fumar se considera um iniciado à puberdade, e a fumaça sagrada e o incenso da cerimônia da missa são resíduos da fumaça sagrada dos entorpecentes e dos povos primitivos do mundo. O estado alucinatório com tempestade de movimentos e posterior imobilidade com visões apontam para o sono e os sonhos com natureza premonitória. Na sociedade contemporânea a exibição espetacular e teatral dos maravilhosos produtos da indústria e do gênio humano nas vitrinas das lojas e nos palácios em exposição excita voluptuosamente os desejos mais ocultos da natureza humana e tende a substituir as igrejas e as catedrais e as suas maravilhosas promessas para um brilhante futuro.

Esses paraísos artificiais oferecem um culto mais variado capaz de substituir aquilo que sempre foi oferecido pelas catedrais. Encontramos ainda na meia-luz das *boites*, das caves e dos bordéis e no cochicho sussurrado nesse ambiente lúbrico um substituto à meia-luz das catedrais e do sussurro da reza.

Presentemente o silêncio foi substituído pelo barulho das estações de rádio e alto-falantes que distribuem música a granel pelos campos, pelas ruas e pelas salas. A ação hipnótica da repetição no ritmo musical é idêntica à ação hipnótica da repetição das ladainhas religiosas e se identifica às repetições insistentes da criança, a mesma insistência encontrada na música oriental e no ritmo africano do samba. Esta anestesia tóxica de natureza mágica, uma volta ao passado longínquo, substitui a magia das igrejas. Diz Igor Stravinsky: "na música, a maioria das pessoas procura um entorpecente, um *doping*". A religião se apresenta como um equivalente e um sucedâneo dos entorpecentes.

O religioso, um estado patológico, é em si uma intolerância do homem para com o normal. O homem se acostuma à religião como se acostuma ao álcool. Ele vence uma intolerância fisiológica e psíquica, transformando-a em reflexo condicionado, mesmo sabendo que os excessos religiosos e dos entorpecentes interferem com a digestão, a respiração, a alimentação, a circulação do sangue e amortecem a compreensão, a memória e a vontade. Na religião védica, o sacrifício do Soma [7], cantado nos hinos do Rig-Veda, mostra que

(7) Extraído, ao que parece, das hastes das Asclépias ácidas ou das Sarcostemma Viminalis ou da Sarcostema Intermedium.

a bebida da imortalidade, o entorpecente Soma, o suco de uma planta sagrada, é a alma do deus guerreiro hindu Indra e faz parte da sua pessoa. Um dos versos dos hinos védicos, provavelmente um monólogo de Indra bêbedo diz: "Uma metade de minha pessoa está no céu, a outra metade eu a estendi em baixo, teria eu bebido o Soma?"

O entorpecente conduz à ação sintética do material inconsciente e à sua aceitação: conduz ao Sim de William James. O Haoma do Avesta extraído de uma planta entorpecente, das hastes do Hom, pertencente à liturgia avédica dos iranianos, anterior à hindu, concedia a Zaratustra a embriaguez desejada. As orgias com cânticos e bailados em honra ao deus tinham um sentido sexual: visavam promover a fertilidade das plantações e colheitas abundantes. Os entorpecentes que provocam o aparecimento de um mundo maravilhoso são considerados sagrados entre os antigos e os primitivos. Entre os primitivos se embebedar é estar possuído de dons sobrenaturais e as orgias provenientes da embriaguez estão associadas ao sentimento religioso porque colocam o homem em contato com o mundo alucinatório do sobrenatural.

A comunhão pela qual o deus penetra no homem se identifica com os venenos sagrados dos primitivos que tinham o mesmo fim. Os venenos colocavam o homem em contato com o seu deus enquanto que a antiga antropofagia de comer o corpo e beber o sangue do herói ou Deus, pela comunhão, era uma maneira de adquirir os atributos do próprio Deus: eram atributos alheios aos normais, pertencentes ao sonho e à embriaguez da utopia. Existem traços da mais remota

antigüidade mostrando que o herói ou Deus era retalhado pelos fiéis e devorado em orgiástico canibalismo. O orgiástico e inebriante Dionysos (Baccho) o deus revelador e do falo, que provocava um desdobramento da personalidade dos seus fiéis com acessos de loucura ao som de tambores, tímpanos, flautas frígias, com danças frenéticas exibindo êxtase, homens e mulheres, as loucas ménadas, embriagados com vinho, penetram na floresta à noite: o inspirado por Dionysos é retalhado e comido cru. Os heróis Penteu e Orfeu são devorados assim. Esta situação confere aos fiéis uma vida sobre-humana; isto é, uma alma no outro mundo com radiante imortalidade.

A prática da antropofagia ritualística era a síntese da Fome e do Medo, era o Sim mais imediato dos sentimentos humanos que surgia como defesa ecológica: o homem cedia às imposições mais imediatas. O homem de hoje apenas começa a dizer Não, ele ainda é antropófago, ainda come o seu deus retalhado e bebe o seu sangue, não é ainda um analista e ainda acalanta os vestígios da sua angústia animal, os vestígios que se encontram em toda a parte e na voraz vertigem de todo o seu passado. Apesar da sua tendência analítica, em virtude do crescente fenômeno de especialização, o seu intelecto não possui meios de tudo captar. Devido a esse incremento assustador de conhecimentos, a sua ignorância aumenta rapidamente e aparentemente a sua habilidade intelectual é uma quantidade biologicamente fixa. [8]

(8) Lukasiewicz, *A Explosão da Ignorância*, p. 385 "Transations of the New York Academy of Sciences", vol. 34 n. 5, maio 72.

Os monarcas do Egito, México, Peru, o pontífice de Sogamozo nos Andes Colombianos, os reis da Babilônia até a quarta dinastia de Ur eram deuses. Os deuses humanos são encontrados principalmente na Índia e na África. Diodoro da Sicília achava que Júpiter, antes dos tempos heróicos, havia sido um rei de Creta. Os marajás da Índia Central e de Bombaim são encarnações do deus Krishna e as mulheres se entregam aos Marajás Deuses pensando adquirir favores de Krishna. No cristianismo são encontrados deuses humanos: Montanus o frígio achava que era a Trindade, Deus, Filho e Espírito Santo. Informa Tertuliano que em Cartago, no segundo século, Santo Columba era adorado pelos fiéis como Deus encarnando Cristo. O próprio Cristo tem a forma de um herói-deus do tipo encontrado retalhado e comido em tempos remotos. No Império Chinês, na Administração colonial de Pequim, Lin Fan Yuan, estavam licenciados cento e sessenta deuses humanos. No Tibet havia trinta, na Mongólia do Norte dezenove e na do Sul cinqüenta e sete. Os deuses eram permitidos renascer no Tibet com o intuito de evitar movimentos separatistas. [9] No começo da era cristã o túmulo de Zeus era mostrado aos visitantes. Os corpos dos heróis-deuses Dionysos e Apolo foram sepultados em Delfos. A múmia de Osíris era vista em Mendes.

Deuses e seus descendentes, os reis, inspiravam no início, terror. O terror inspirado por Júpiter era idêntico ao terror do Indra Védico encontrado no Rig-Veda e ao inspirado por Thor dos antigos saxões e escandinavos e ao de Perun dos Slavos, ao de Ukko

(9) *The Golden Bough*, p. 291.

dos finlandeses e ao de Toldy dos antigos magiares. Todos empunhavam terríveis relâmpagos e trovoadas com o intuito de castigar. Jeová, sob o nome de Tzabaoth, é um terrível deus guerreiro que defende o seu povo. *

Quase todos os monarcas localizavam a sua ascendência no Zeus Basileus, o Júpiter Rex dos Latinos, a fonte genealógica das testas coroadas que exigiam direitos emanados desse deus.

As testas coroadas repetiam os atributos dos antigos reis-deuses. Um dos mais importantes era a identificação com o astro Sol. Na Grécia o Zeus Hélios dos habitantes de Mylata era identificado ao Sol, o Zeus Arcádico era um rei-deus solar, o pássaro Garuda no Rig-Veda é filho de um deus solar, o deus Rá dos egípcios era um símbolo do Sol e se associava a um animal inferior, o gavião.

Observa-se que Luís XIV se intitulava o Rei-Sol.

Além dos deuses terroristas, são encontrados na Antigüidade: deuses generosos e justiceiros, protetores das baixas hierarquias, como o Zeus homérico, o Zeus Cretense da Grecia Média, um legislador e por conseguinte um protetor, o Zeus Panhellenios que era o deus da liberdade, perto do seu altar eram celebrados os Eleutérios, os jogos da Liberdade. Como protetor da família e das mulheres casadas aparece o Zeus Themístios, um deus que distribuía o Bem e o Mal.

Esses deuses benignos possuíam os mesmos atributos do Deus dos Cristãos e as vezes os superavam. Há uma demonstração nas *Suplicantes* de Ésquilo.

(*) Smith, no seu *Dictionary of the Bible,* identifica Jeová com Elohin.

Os reis da remota Antigüidade eram deuses e heróis e com freqüência eram sacrificados assassinados, retalhados e devorados pelos fiéis que os comiam e bebiam o seu sangue em comunhão a fim de obter para si a transferência dos poderes divinos ou então como castigo por não obedecer as regras impostas pela tradição. Os reis de Shilluk do Nilo Branco eram assassinados quando decaíam fisicamente. O Deus Dionysos, representado por um touro ou um bode, era morto e devorado pelos fiéis que acreditavam comer a carne e beber o sangue do próprio Deus.

O binômio adoração-assassinato é encontrado bem marcado na etnografia do mundo. Entre os Gilyak o urso, o animal adorado, que é o Deus, é levado em procissão pelas ruas e casas e depois morto. O canibalismo era um sacrifício imposto aos poderosos da realeza. Convém citar um exemplo mencionado por Sir James Fraser: [10] as três filhas do rei Mínias de Orchomenus, tiraram a sorte e uma, Leucippe entregou seu filho Hippasus que foi retalhado e comido pelas três.

Quando o sacramento de comer o animal ou o Deus é egípcio, o animal é de uma espécie poupada, e quando o sacramento é aino o animal é de uma espécie habitualmente caçada. [11]

O conceito de que o homem foi caçador antes de ser agricultor é confirmado pelo fato de que os deuses da vegetação Dionysos, Deméter, Adònis, Attis, Osíris, são representados como animais: isto é com a forma antiga que possuíam como deuses antes do homem conhecer a agricultura, momento no qual o

(10) The Golden Bough, p. 291.
(11) *Id.*, p. 532.

homem considerava o animal o seu igual ou mesmo o seu superior.

As cerimônias sacramentais de comer os cereais que beneficiavam o corpo humano eram cerimônias de comer o próprio Deus representado por cereais. Este sacramento selvagem antropófago se perpetua na cerimônia da missa.

Entre os Huichols da Serra dos Nayarit no México, um entorpecente com fins religiosos, o Peyotl, extraído do cáctus, se associa ao alimento do homem antigo, primeiro ao animal [12], primeiro alimento do homem, e em seguida a todo alimento que garanta a subsistência. Depois de se associar ao animal é associado ao vegetal, o milho, o que é uma indicação de que o animal e o seu caçador são anteriores ao agricultor e ao vegetal. É uma relação bem marcada entre o alimento e o espírito religioso.

Esse cáctus provém do deus do Vento e tem relações estreitas com o deus do Fogo, que é o que provoca as nuvens de onde desce a chuva sem a qual plantas, homens e animais perecem. A absorção do entorpecente Peyotl é uma função religiosa ligada ao problema de irrigação.

Os venenos intoxicantes alucinógenos aparecem não somente associados aos primeiros alimentos, o animal, mas também como nutrientes especiais capazes de garantir ao homem um prolongamento de vida. O deus Soma do Rig-Veda IX e o deus Haoma do Avesta, os iguais de Indra, Agni e Rudra de origem iraniana, são personificados pelas bebidas intoxicantes

(12) Comumente ao veado.

do mesmo nome, extraídas da seiva de uma árvore e que produziria longevidade.

Uma bebida disseminada nas ilhas do oceano Pacífico, o Kava, é um entorpecente usado pelos grupos Sukwe, os Tamatas das ilhas Danks que se reúnem na floresta e recitam uma reza de nome Tataro dirigida a um antepassado. A ingestão de alucinógenos tem um sentido sobrenatural visando garantir a subsistência e prolongar a vida, e às vezes um sentido involutivo. Vergílio atribui a metamorfose para o lobo à ação de entorpecentes. [13]

O messias-herói, um propagandista antigo dos característicos do Sim exposto por William James em épocas atuais, é um elemento que acredita poder satisfazer a necessidade de ideal e perfeição, coisas que atormentam as raças humanas, acredita poder sanar irregularidades, despotismo, guerras, flagelos e adversidades, é um elemento de paz que aparece, após a vitória, para governar.

Todos os messias são heróis e praticam heroísmo porque mostram desinteresse e sacrifício; nem todo herói pratica heroísmo.

O messias se confunde com o herói. A história mostra ambos considerados com origem divina. O messias é um herói que surge na história para vencer o sentimento de medo; ele acredita ter esse poder. É quase sempre um ser do sexo masculino, isto é, possui o mesmo sexo do seu progenitor que é um ser considerado divino: o deus.

Observa-se que todos os messias que apareceram se tornaram ascetas; isto é, se privavam do ato sexual

(13) *Ecl.* VIII.

com finalidade punitiva e purificadora. A abstinência de contato, a vida reclusa, leva à virtude, à pureza, à dignidade, à santidade. Assim foi com o Cristo esperado pelos judeus masoquistas e o Cristo revolucionário, subversivo de Roma.[14]

Esta privação do uso do sexo pelo ato sexual os transformou em seres assexuados, por conseguinte em seres capazes de desenvolver tendências homossexuais possuindo característicos psicológicos que os identificam aos heróis terroristas e seqüestradores de aviões, encontrados hoje e analisados com tendências homossexuais.

As observações do psiquiatra americano Kent E. Robinson tendem a mostrar que o clássico herói do Oeste americano seria impotente: após a ação violenta abandona, sem reclamar opção, a virgem pudica que havia sido salva[15], e que se entregaria ao ato sexual.

Tanto o herói como o messias são apontados no material lendário da história com a mesma origem divina, tendo como procriadora uma virgem e como pai um animal. São seres imortais que ressuscitam periodicamente. Osíris, que teria sido provavelmente um ser transformado em Deus em épocas pré-dinásticas recuadas bem atrás de cinco mil anos antes de Cristo, foi assassinado e sacrificado, e mesmo como aconteceu com Cristo, que também ressuscitou. Os heróis invencíveis Arthus e Merlus ressuscitarão um dia para o triunfo de seus povos. Isaías menciona um pássaro como produtor de um messias* e diz: "uma virgem conceberá e dará à luz um filho que será nomeado Emanuel. Ele comerá manteiga e mel..."[16]

(14) Suetônio.
(15) Dir. Serv. Doen. Ext. do Sheppard Enoch Pratt Hosp. Towson, Maryland — *The Sciences*, vol. II, n. 7, set., 71, p. 27.
(*) *Isaías*, V. 2.

Os heróis Hércules, Aquiles, Cástor, Pollux e a heroína Helena da *Ilíada* são todos nascidos do contato sexual de um cisne, o deus Júpiter, com uma mulher mortal, Leda. No Gênesis, Jeová promete que da mulher nascerá a "semente que esmagará a serpente": evidentemente refere-se a um herói.

Mais ou menos 500 anos a.C. o herói Krishna, do Bagavad-Gita da prática do Ioga, um herói com poderes fabulosos, nasce, sem intervenção do homem, filho da irmã de um rei hindu. No vale do Amazonas, o Salvador Poronaminari foi engendrado sem intervenção do homem.

Cristo nasce do contato sexual da Virgem Maria com o Espírito Santo: um pombo. O Buda Sakya-Muni nasce do contato sexual da Virgem Maya com um jovem elefante branco. Confúcio nasce do esperma (pedra preciosa) de uma espécie de rinoceronte.

Os dióscuros são produzidos pela miscegenação de homens e animais em luta. É a mesma luta entre o homem e o animal para satisfazer a fome. É a luta entre o deus animal e o filho herói humano que o assassinava e o comia.

Observa-se portanto um importante período de miscegenação de espécies tomando parte agressiva na elaboração do sentimento religioso do homem, e é pela miscegenação que o salvador messias aparece. O salvador é aquele que é capaz de recolher satisfatoriamente todos os sentimentos de inferioridade do

(16) *Isaías*, Cap. VII.

homem. Hoje os primeiros passos da psicanálise tendem a substituir, tomar o lugar, desse messias-herói salvador. A psicanálise está assassinando Deus.

Esta miscegenação de espécies é uma manifestação de síntese. É o Sim de William James explicando a produção de um herói salvador pela penetração sexual de um animal inferior numa mulher virgem. Este Sim é exatamente o oposto do Não, um sentimento analítico que implica numa separação de elementos e conseqüentemente numa oposição à miscegenação. A síntese do Sim e a análise do Não orientam toda a conduta do homem.

Tanto a história como o material lendário estão cheios de resíduos que mostram uma sucessão bem definida onde o rei ou o chefe é o Deus substituindo um animal-deus anterior. Tanto o rei como o animal-deus eram mortos: este como alimento e o outro antes de envelhecer. O filho do rei-deus é o herói-messias nascido de uma mulher virgem mortal copulada por um animal, o rei. A antropofagia aparece tanto em relação ao animal-deus-rei como com o sacrifício do herói-messias e a ressurreição do herói, sempre repetida, aponta para um desejo de vida eterna provocado pelo medo da morte.

Coube a um messias perdido no passado, um ser alucinado, a invenção da alma. Era ele que distribuía esperança aos necessitados, era ele a um tempo o herói, o deus e o rei. Era o sacerdote, o assassino e o assassinado por sacerdote aspirante.

As alucinações distribuídas satisfaziam ecologicamente as inferioridades imediatas e em conseqüência se tornavam dogmas.

A importante invenção da alma, um produto puramente ecológico, ter-se-ia dado no momento preciso em que os diversos povos em épocas diferentes se iniciavam no uso de entorpecentes. A alma, um conceito sobrenatural, só poderia surgir de um estado emotivo anormal, um estado alucinatório, um estado que se associava ao sonho e ao devaneio e que era mais facilmente obtido pela ingestão de entorpecentes e venenos. É este também o momento no qual o homem começa a ser religioso, momento dramático, no qual ele confecciona os seus primeiros rituais e estabelece os seus primeiros dogmas. O ritual é primordial, é o espetáculo e é anterior ao dogma e ao mito que são secundários.

O uso do sexo é uma função da alegria de viver e tem em si os característicos do movimento e é o oposto da abstinência, da melancolia e do medo. A idéia de alma é uma forma de prolongamento eterno do uso do sexo, porque demonstra a continuação do personagem na eternidade.

É pelo sexo que o mundo animal se propaga. É pelo sexo que a origem animal de Deus se manifesta. Os heróis, os profetas, os homens divinizados aparecem como produtos do contato sexual de uma virgem com um animal. Possivelmente a alma pura do País dos Sonhos de Homero seria uma entidade homossexual com característicos incestuosos. Uma pureza que seria um repúdio à miscegenação; um início do Não de William James. Observa-se que esse repúdio à miscegenação sempre foi e é praticado pela nobreza e pela realeza, conduzindo a uniões sexuais incestuosas. A história está cheia da prática de incesto na realeza.

A obtenção de um deus-chefe divinizado, de uma alma e de um messias competente, todos produtos de um período recuado da evolução do homem, mostra não somente que o mundo de sonho e de devaneio era necessário ao homem em início de evolução mas também que esse mundo de sonho e de devaneio dominava o início da sua evolução espiritual. Os antigos acreditavam que os sonhos eram milagres que manifestavam a vontade divina e eram presididos por Zeus.

Os episódios da vida de um homem dormindo são diferentes dos da vida de um homem acordado e ambos os episódios são considerados reais e verídicos pelo homem do início.

Os índios do Gran-Chaco não distinguem entre o sonho e a realidade.[17]

O selvagem ou o homem no início da sua evolução achava que a alma abandonava o corpo do homem dormindo e voltava ao acordar. Essa alma que escapulia pelos orifícios do corpo, geralmente pela boca ou pelo nariz, o fazia tanto com o homem dormindo como com o homem acordado. O homem sem alma adoecia e sem a volta da alma rumava para a morte. Há uma crença alemã que a alma é um rato branco ou um pássaro que pode escapar pela boca.[18]

O selvagem concedia uma alma a todo o mundo animal, racional ou não, e a todo o mundo vegetal. É estranho constatar que, hoje, certas pesquisas levam a acreditar que o mundo vegetal possui sensibilidades ocultas que se assemelham com aquilo que chamamos

(17) *The Golden Bough*, p. 182.
(18) *Idem*, p. 182.

de alma. Observações feitas por Cleve Backster com o seu polígrafo assim indicam.[19]

O material etnográfico parece indicar que a alma em forma de animal é anterior à alma com forma humana. O próprio Deus é uma representação do homem após ter substituído o rei e o sacerdote. Isso indica que o deus seria a própria alma do homem; como foram o antepassado, o rei, o chefe divinizado e o sacerdote. Os Tongas da Nova Guiné britânica acham que só os elementos da nobreza possuem uma alma. Os deuses animais da remota antiguidade, Dionysos, Deméter, Attis, Adônis, Osíris, Virbius que tinham forma animal e representavam a vegetação, seriam resíduos de receptáculos da alma do homem antigo, como também indicam que os animais a eles associados eram os próprios deuses.

Os habitantes da Ilha de Wetar[20] acham que descendem de porcos selvagens, serpentes, crocodilos, tartarugas, cachorros e enguias e não os comem porque são totens ou deuses. Entre os Santal a alma é uma lagartixa e na Ilha Danger é um inseto ou um pássaro[21], como também entre os malaios de Bórneo a alma é um pássaro.

Na sua origem a alma se identifica a um antepassado e a um animal: pontos de apoio para a insegurança do homem, e esse apoio se transforma, no decorrer dos tempos, na elaboração de um deus: um deus tendo a forma de um animal inferior. Esse antepassado

(19) *Med. World News*, 25/2/72 e *Science and Man*, p. 32, vol. 12, n.º 2, março, 72 (New York Academy of Sciences).
(20) Entre Nova Guiné e Célebes.
(21) *The Golden Bough*, p. 182 e 187.

se identifica também com o Salvador. Convém lembrar que os índios do Omaha representam o Salvador como um animal. O próprio Jeová, essa terrível propriedade privada dos judeus, possuía o primogênito de mulheres e animais, uma posse que igualava as mulheres aos animais inferiores e sem dúvida um resíduo de uma época esquecida quando homens e animais inferiores eram iguais.

Da mesma maneira que o homem tem uma origem animal inferior, também o deus antropomórfico tem origem animal e não podia deixar de ser, mesmo porque o deus antropomórfico foi confeccionado à imagem do homem. Adorando animais, o homem cultua a sua origem e deifica a si mesmo pois no início da sua evolução ele sempre considerou o animal o seu igual ou o seu superior, mesmo como ele considera hoje a pessoa do deus como uma reprodução de si mesmo. No início é um animal, o igual ou o superior do homem que é o ser supremo. Aos poucos a imagem do próprio homem, como ser supremo, substitui a do animal. É o momento no qual ele deixa de ser o inferior e o igual ao animal.

A origem animal de Deus pode ser localizada há pelo menos um milhão de anos atrás. O sr. Ralph Solecke da Universidade de Columbia, em investigações arqueológicas no Líbano, descobriu restos antigos de veado que, ao que parece, recebeu enterro ritualístico em meados do Paleolítico.[22] Se bem que a primeira linguagem surgida com o antropoide no Terciário colocaria a possibilidade de um deus-animal

(22) New York Academy of Sciences, 27 de março 72.

a período muito anterior ao Paleolítico e aos hominídios e hominianos.

O grito de Nietzsche no século XIX "Deus morreu" invadiu o mundo mental e emocional do homem. Já a Revolução Francesa havia alertado o espírito do homem moderno contra o aspecto de falcatrua e chantagem religiosa herdados da Idade Média. A Idade Média forneceu a atmosfera mística para uma canonização geral, uma fixação de valores que seriam mais tarde destruídos pelo Renascimento e pelos pensadores do século XVIII.

Teísmo é comodismo e irresponsabilidade, toda a responsabilidade é jogada por cima de Deus. É um desejo de ter destino: os homens exigem um destino. A religião tornou-se um fenômeno universal porque o temor da morte é universal e faz parte da natureza humana que pede um destino. O infinito de Deus é um produto da incapacidade do homem de absorver todo o desconhecido. Os componentes do trinômio Deus, Liberdade e Imortalidade dos motivos morais de Kant se entrechocam: as amarras de Deus ou o claustro produtor da agorafobia constituem a antítese da liberdade. Somente a divindade é livre, o resto do mundo animal está na escravidão. É difícil conciliar a noção de liberdade com o poder absolutista do Criador. Somente os organismos insatisfeitos, isto é, organismos que anseiam por liberdade, podem promover progresso. Experiências psicológicas com pessoas engaioladas e intrigadas mostram que o desejo de aprender só existe em organismos insatisfeitos.[23] No-

(23) E. L. Thorndike, *The Learning Process*, 1913.

ções de liberdade são apresentadas como um culto do Zeus Panhellenios; no seu altar eram realizados os Eleutérios, os jogos da Liberdade. A Imortalidade satisfaz apenas ao temor mesquinho da morte que contudo é uma constante humana.

A teologia adiantada apresenta as negações: o Invisível, o Desconhecido, o Infinito. Seriam componentes de um hospital para satisfazer a vaidade do homem de querer continuar vivo.

Contudo por mais que o homem melhore e progrida, o Desconhecido permanece sempre intangível e incontrolável. É necessário haver desconhecido para haver progresso, porém a imensidão do desconhecido, uma constante em todos os tempos, e o número assustadoramente crescente de conhecimentos especializados colocam o indivíduo em situação permanente de homem ignorante e essa ignorância tende a aumentar com o aumento crescente das especializações. Lukasiecwics acha que a habilidade intelectual do homem é uma quantidade biologicamente fixa. [24]

O primitivo não se distinguia muito do resto do mundo animal. A origem animal de Deus, encontrada nos resíduos da História, aponta para um teísmo que evolui à medida que a percepção do homem se desenvolve, em certo momento, culminando com um deus reproduzindo a própria imagem do homem.

No início é o animal mais forte, considerado pelo homem, o seu superior, que é reverenciado como deus e continua assim, mesmo quando o homem o considera o seu igual.

(24) Lukasiecwics: *A Explosão da Ignorância*, p. 385, Transations of the New York Academy of Sciences, vol. 34, n.º 5, maio 72.

Encontramos deuses com cabeças de animais e corpos humanos: indicando um período onde o animal ainda é o dominante pela reprodução da cabeça; contudo já possui um corpo humano: o que levaria a crer que o homem já começava então a considerar o animal o seu igual. O culto do caçador é do homem em movimento, o nômade, e é o primeiro culto, no qual está incorporado o culto do animal perigoso. Os cultos pastoris pertencem ao homem sedentário e agrícola, o homem parado, o homem gregário: cultos com árvores e espíritos de vegetais seriam do homem sedentário e agricultor.

Aos poucos o homem torna-se eminentemente racista repudiando a convivência com os seus companheiros de pasto e desenvolvendo um sentimento de superioridade, passa a considerar o resto do mundo animal como seres inferiores. É o momento apropriado para uma substituição na imagem a ser reverenciada, apresentando esta substituição as formas completas do gênero humano. Esse racismo, como todo racismo, repudiando a miscegenação, visava à pureza da raça e à sua defesa.

Inventado pelo homem, o Deus racista imita reproduzindo a conduta do homem repudiando o resto do mundo animal como seres inferiores. O racismo de Deus é reforçado pelos seus atributos sobrenaturais e sua Onipotência e Onipresença. O racismo de Deus é uma conseqüência da sua origem: dono do medo e do terror. Ele é a dublagem do rei sacerdote reverenciado e obedecido. O medo e o terror são resíduos antigos dos animais que tiveram contato com o homem. Somente o messias ou o filho de Deus, que aparece

exibindo ainda poderes sobrenaturais, consegue amenizar o racismo de Deus, pela sua conduta eminentemente democrática e comunista e oposta à conduta do Pai. Apesar do Deus racista ter no início a própria imagem do animal inferior, ele se desnivela por pudor sexual. As formas do Deus do início são inferiores aos poderes atribuídos à sua personalidade. É essa decalagem de formas e poderes que teria tomado parte ativa no abandono de deuses-animais. Somente com a substituição dos deuses-animais por formas com atributos humanos é que o homem, repudiando os seus antigos companheiros, tornando-se racista, como atitude intermediária, inicia-se numa morbidez narcisista, valorizando através dos milênios a sua forma física e a sua inteligência.

A descoberta pelo homem do valor da sua própria imagem, o efeito de espelho obtido pela água parada, teria influenciado na adopção da imagem a ser reverenciada como Deus. O valor concedido a essa imagem seria uma resultante do produto do ato sexual e o sexo da imagem teria sido escolhido de acordo com os sistemas matriarcado-patriarcado. Sem dúvida o momento no qual o homem descobre que o seu sexo também toma parte na procriação[25] é de crucial importância e teria determinado o sexo da imagem reverenciada e teria sido de grande influência na formação do teísmo moderno. E. S. Hartland acha que o produto da procriação, no início, era considerado como conseqüência da influência exercida sobre as mulheres pelo sol, pela chuva, pelos rios e pelas árvores.[26]

(25) Consultar a obra de Malinovsky.

(26) E. S. Hartland, *Primitive Paternity*, 1910.

A imposição de uma vontade por parte dos nubentes implicava numa escolha, com um sistema social onde o escolhido é o dominado. A procriação implica numa vontade e numa escolha. Da maneira como o homem havia escolhido a sua fêmea ou a fêmea o seu macho, impondo uma vontade, como conseqüência do efeito de espelho e da descoberta sobre a procriação depende o desabrochamento dos sistemas matriarcado-patriarcado.

A descoberta de sua imagem pelo homem, o efeito de espelho, forma os fundamentos de escolha da moral e do Bem e do Mal. O Bem é aquilo que engrandece a imagem do gênero humano local enquanto que o Mal é aquilo que a destrói. É este o motivo pelo qual o teísmo no seu início, exige que Deus tenha atributos capazes de manter relações pessoais com o gênero humano. O teísmo se transforma quando o homem acha que o Deus não pode ter uma imagem inferior à sua. A evolução do teísmo se assemelha se identificando à própria evolução do homem: o teísmo é um gráfico da origem animal do homem, um gráfico que atribui a origem de Deus a um animal inferior.

Essa exigência do teísmo é amplamente constatada na evolução do panteon de deuses, demonstrada pela etnografia e pelo material lendário. Os deuses reproduzem o comportamento do gênero humano. Possuindo a imagem realista do homem, se perpetuam através milênios com um *modus vivendi* idêntico ao do homem, com todas as angústias e alegrias do gênero humano, tendo como modelo a figura antiga de um chefe, possuem na evolução observada a mesma origem inferior e as mesmas raízes do homem: um antropomorfismo dos teístas do começo que inconscientemente

visava impedir que a religião se transformasse numa ilusão. O caminho certo da ilusão completa seria o desaparecimento da religião. É por esse motivo que o cristianismo, uma religião popular, visando a sua sobrevivência e sem programar, conservou a personificação do Deus, uma personificação derivada do patriarcalismo, portanto unilateral no conceito histórico.

O patriarcal Deus cristão da Trindade, Pai, Filho e Espírito Santo, onde o Filho é o produto da ação do sexo do Pai (o Espírito Santo) em contato sexual com uma mulher virgem e terrena, não faz mais sentido para os povos de hoje, mesmo porque a Trindade básica, a família, se encontra em início de dissolução: observa-se uma volta a estágio primitivo no qual predomina um adultério generalizado, aquilo que acontecia num passado antigo, momento importante da evolução social e no qual o homem não sabia que era pai de família porque não sabia que tomava parte na procriação.

As ansiedades do homem, o seu desejo de sair da gaiola, são hoje satisfeitos por processos psicológicos, por drogas, por intelectualismo. Deus tornou-se insuficiente. Um produto ecológico de tempos esquecidos não mais satisfaz ao homem evoluído. A penumbra dos salões de chá, das reuniões em casa de amigos, dos *dancings*, das *boites*, dos bordéis, substituíram a penumbra das catedrais, das igrejas. Os lamentos langorosos ou violentos surgidos da música do povo parecem querer substituir as grandes partituras litúrgicas; a violência musical aponta para um destino violento.

Assistimos ao próximo colapso do mundo cristão patriarcal e do mundo religioso e ao aparecimento de

um mundo sem Deus e sem destino. Desaparece totalmente o sentido sagrado após atravessar por uma magia panteísta.

Presentemente assistimos ao fenômeno pelo qual o homem procura explicar o universo e a sua existência por meio de forças que não representam mais a imagem do homem. Contudo a orientação para uma explicação permanece indefinida. Os seres sobrenaturais deixaram de exercer poder sobre a natureza e o homem. Árvores, pilares e símbolos também deixaram de exercer esse poder.

A negação ateísta é uma conseqüência dos conhecimentos desenvolvidos do homem. Ateísmo é do aventureiro, do esportista, daquele que não teme a sensação de responsabilidade. Não há ponto de apoio, o equilíbrio é o de uma corda bamba em uso, não há consolo, as lágrimas correrão ao infinito, nenhuma tentativa para contê-las, os grandes espaços apelam e são aceitos, não há claustro, não há agorafobia, os homens marcharão sem destino.

A evolução animismo, oplidaemonismo, politeísmo, monoteísmo, panteísmo ou seria um monoteísmo ótico, aponta para o ateísmo como conseqüência dialética do desabrochar do homem.

A proveniência do Espírito Santo saindo do Pai e do Filho *tanquam ab uno principio et unica spiratione* encontrada no Concílio de 1274 é consistente com monoteísmo. Sem dúvida o Deísmo, o Absoluto sem atributos morais de Kant, que nega a ação de Deus no mundo e nega qualquer revelação, seria uma conseqüência do Panteísmo negando a personalidade de Deus. O panteísmo onde Deus é tudo tem sua

grandeza nas doutrinas da Índia: tornou-se filosófico com o estoicismo e neoplatonicismo dos gregos e com o panteísmo de Spinoza pelo qual tudo que existe é parte de Deus.

O agnosticismo, que mantém não haver bases para a afirmativa ou a negativa, é uma manifestação de indecisão. É a dúvida do neutro e do comodista. Uma dúvida que repele um Destino, como *modus vivendi*.

Desde que o nosso conhecimento do universo é baseado em experiência, o sentimento religioso é uma experiência alterável com a evolução dos conhecimentos e da introspecção e da resistência que o homem oferece ao progresso.

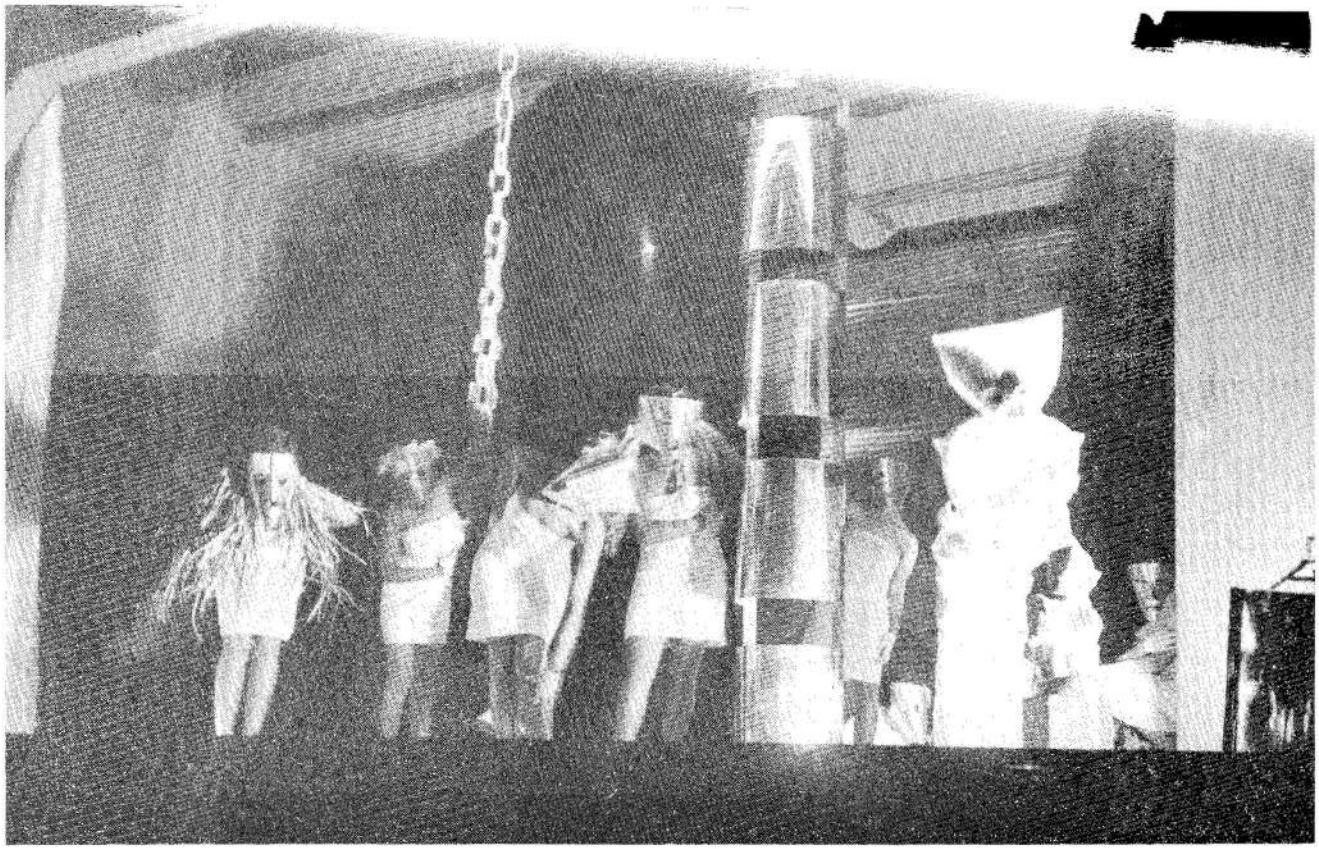
Não há dúvida que sempre haverá um desconhecido pela frente da evolução humana; o que justifica o agnosticismo [27] de Herbert Spencer e de Kant que vêem uma realidade sempre presente no desconhecido a ser encontrado. Sem dúvida o absoluto torna-se inacessível e a origem e o destino das coisas, eternas incógnitas.

(27) Palavra cunhada pelo professor Huxley em 1869 — de *a*, privativo, e do grego, *gnostikos*, bom para saber.

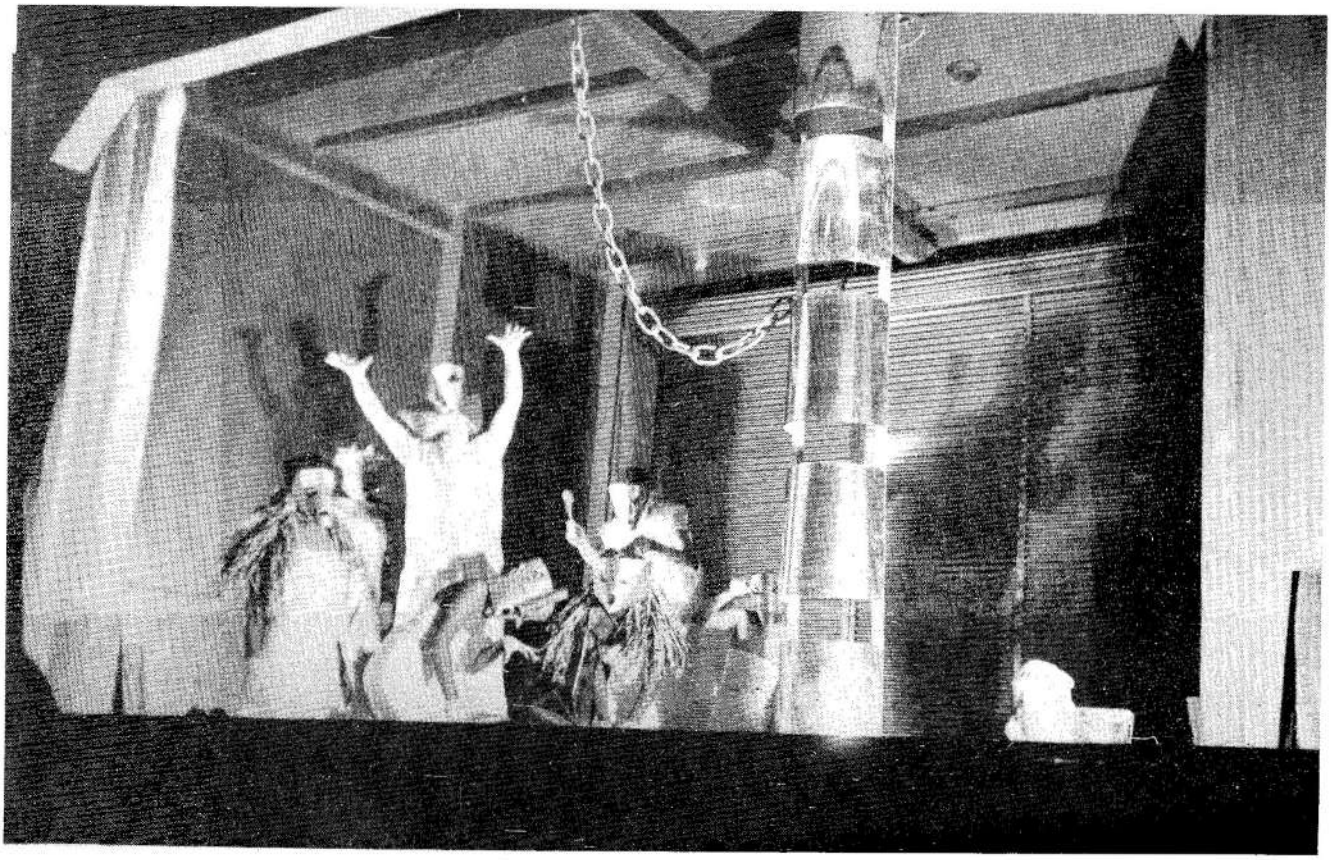
II

O BAILADO DO DEUS MORTO

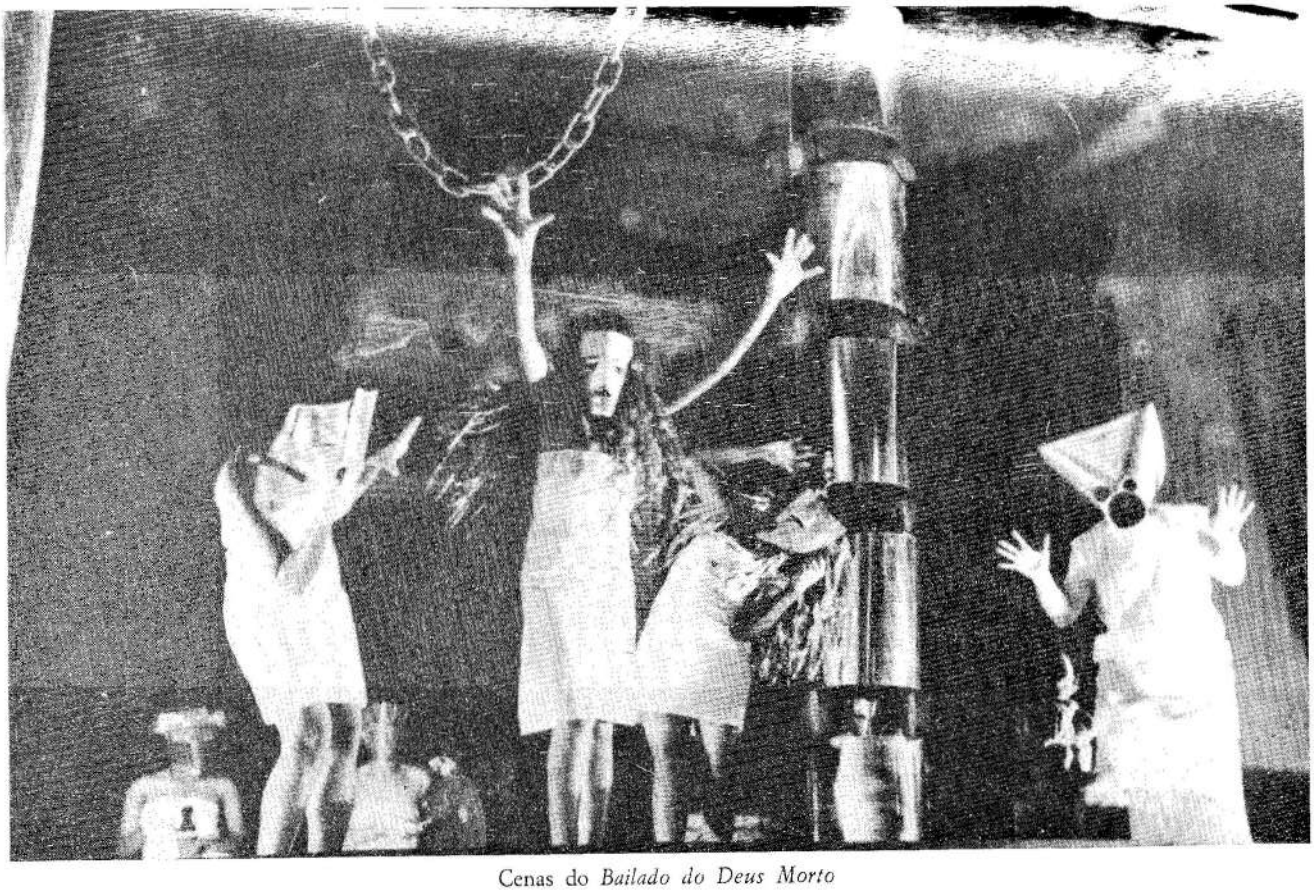
Representado em São Paulo, em 1933, no Teatro da Experiência, sito à Rua Pedro Lessa, 2



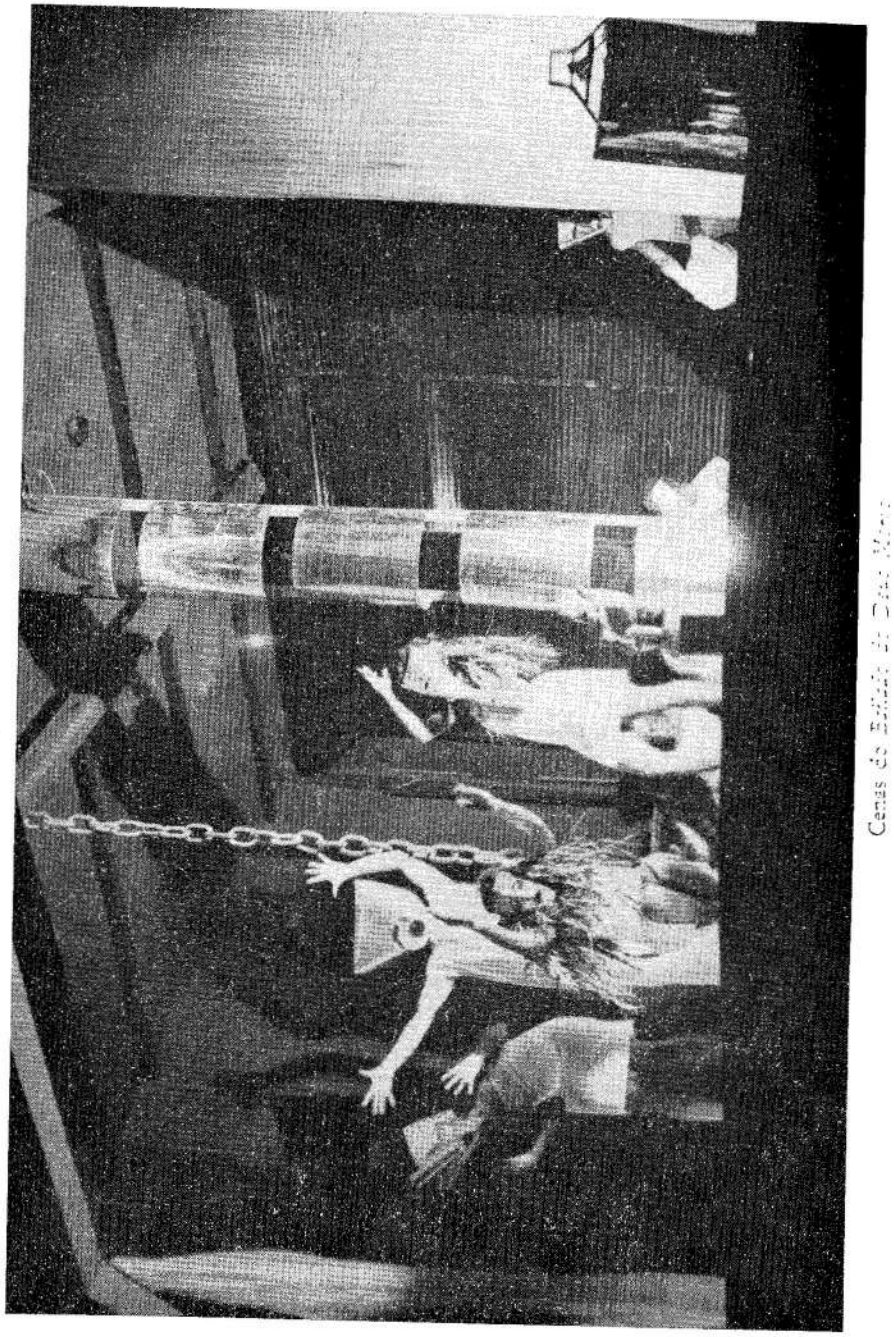
Cenas do *Bailado do Deus Morto*



Cenas do *Bailado do Deus Morto*



Cenas do *Bailado do Deus Morto*



Cenas do Balado do Deus Morto

1.º 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 tantã 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.

O lamentador levanta-se devagar ao som da música e mexendo com o corpo lentamente aproxima-se da frente do palco com o tórax inclinado e as mãos esticadas para a frente e levantando os braços com os dedos esticados pronuncia com voz grossa e cadenciada:

Lamentador: *o deus morreu...*
o gongo da orquestra soa

Coro (chorando alto): *ah! ah! ah! eh! eh! eh!* (choro nostálgico) lamentador dá um passo para a esquerda conservando as mãos para cima fazendo figura geométrica e brusca.

L: *oh deus... filho das águas e dono do mundo...* gongo

V2 (voz dois): *ele era grande entre os heróis e esplêndido entre os homens* (levantando os braços retos para cima)

Lamentador dança pesadamente sem sair do lugar. gongo

L (risada): *ah... ah... ah... ah... ah... ah... ah... ah...* (braços esticados horizontalmente)

vozes do coro desencontradamente e soprando baixinho: *O deus morreu, o deus morreu...* (repete)

(a princípio as vozes vêm uma depois da outra, depois vêm desencontradamente)

Neste ínterim o lamentador dança movimentando o corpo mas parado no mesmo lugar, figuras geométricas e bruscas; o lamentador para durante alguns segundos continuando o tantã da orquestra. O Lamentador tem braços abertos horizontalmente e pernas abertas, e conserva-se assim durante toda a frase que segue

L: *oh deus peludo...* (gongo) *o teu cabelo ondulado era comprido como o da mulher...* (gongo) *o teu corpo vestido de folhas...*

L: começa a se mexer, o tantã diminui

V2: *os bichos e as folhas gostavam de você...* (gongo)... *os bichos e as folhas gostavam de você...* (braços retos para cima) (gongo)... *você era o igual das feras do mato...* (gongo) Logo depois do gongo dá-se a mudança do ritmo, o lamentador que estava imóvel começa agora a se mexer, o tantã diminui de intensidade, o lamentador dança para a direita e para a esquerda do palco com movimentos geométricos, mesmo depois do tantã ter cessado

L: (parado em frente ao palco): (os dois braços para cima em L): *antes do pecado oh deus... você pastava entre as feras do mato...* (gongo)...

o capim era verde e gostoso... (gongo)

L: (com movimentos quebrados e sem sair do lugar) (1 figura geométrica para cada frase): *oh deus imundo...* (gongo)... *Oh deus dos homens...* (gongo)... *a puta do pecado te arrancou das folhagens e das feras...* (gongo)... *você matou e traiu as feras do mato...* (gongo)... *o teu corpo deus prostituto cheira ao ungüento da civilização...* (gongo)... *você bebe cerveja e usa as roupas que a puta te ensinou...* (gongo)...

Coro: (soluços repetidos e sem orquestra — dura 2 minutos — levantam e abaixam as mãos e os braços)

V1: (soprando com força e baixinho) (braços esticados para frente, palmas da mão para cima): *abandonou as folhagens e as feras... abandonou as folhagens e as feras...* (gongo)

V2: *abandonou as folhagens e as feras...* (gongo)

L: *as feras fugiram envergonhadas...* (gongo) (curvando o tórax e braços em L).

Coro: (como se fossem gritos de pânico de gente fugindo) (braços retos para cima em L): *ah... ah... ah... eh... eh... eh...*

A orquestra e o coro levantam-se e dançam em roda com os braços levantados seguindo o ritmo de batuque, esta dança dura umas três ou quatro voltas — a cadência do batuque deve ser bem marcada e lenta no começo. Logo em seguida todos entram na dança da comichão, continuando a girar em roda umas três ou quatro vezes, e coçando todo o corpo ao ritmo da música.

V2: (saindo da roda e colocando-se em frente do palco) (continua dançando, mas quando fala imobiliza-se): *a tua presença provocou tremores no céu e na terra*... (gongo)... tã tã tã tã tã tã tã

V2: *o teu hálito era como a ventania*... (gongo)... *enche a barriga das virgens recalcitrantes*... (gongo)

L: (numa risada alta e dura): *ha*... *ha*... *ha*... *ha*... *ha*... *ha*...

L: *o teu hálito fedia como o hálito do dragão*... (gongo)... (curvando as pernas e inclinando o tórax) *e penetrava como a espada do herói*... (gongo)

V2: *oh deus afastado e remoto*... *você morreu*... (gongo)

tã tã tã tã tã tã tã

V1: onde está o mistério oculto... (gongo)

V3: onde está o mistério oculto... (gongo)

Coro: (neste ínterim o lamentador conserva-se parado numa pose geométrica) todas as vozes rapidamente uma depois da outra: *morreu aquele que tudo viu* (voz alta)... *morreu aquele que tudo sabe*... (voz grave) — *morreu aquele que tudo viu*... *morreu aquele que tudo sabe*... (voz grave) (repete) um ou dois elementos da orquestra caminhando de cócoras, cabeça levantada: *morreu aquele que tudo viu*...

morreu aquele que tudo sabe... (repete três vezes) tã tã tã tã tã

L: (braços para cima) *oh doador da luz aos homens perplexos*... (gongo)...

Vozes: *estamos perplexos*...

VI: *aonde irão os homens perplexos*... (gongo) (cada uma das vozes faz uma parada brusca e geométrica)

V2: *aonde irão os homens perplexos*... (gongo)

V3: *aonde irão os homens perplexos*... (gongo) (ouve-se um grito nostálgico e 2 vozes em grito baixo, cantos longos)

Coro: (chora ao som de um tantã baixinho)

V1: *aonde irão os homens perplexos*... (gongo)

V2: *aonde irão os homens perplexos*... (gongo)

V1, V2, V3: *aonde irão os homens perplexos*... (coro chora)

neste ínterim o lamentador abaixa e levanta o tórax batendo com os punhos cerrados no peito em contrição

V2: *foi você o começo de todas as coisas*...

V2: *foi você quem presidiu ao grande banquete*...

V2: *homens do mundo*... *estamos perplexos*... (gongo)... *estamos perplexos*... (gongo)

V1: *estamos perplexos*...

V2: *estamos perplexos*... (gongo)

V3: *estamos perplexos*... (gongo)

L (ao lado da estátua e levantando os braços para cima): *receberás cinqüenta títulos de honra e 10.000 vacas para o teu prazer*... (gongo num tom alto) o tan-

tã continua diminuindo sempre de intensidade e as bailarinas e as tres vozes vão recuando e dançando com movimentos cadenciados e lentos, o pano de boca que é uma gaze transparente cai e as bailarinas continuam recuando, a assistência enxergando este recuo através da gaze, o tantã morre com apenas um golpe seco e curto.

Fim do 1.º Ato

2.º ATO

CONFISSÃO E O FIM DO DEUS

Antes de subir o pano.

Orquestra e coro em 2 filas, música de tantã espaçado e baixinho

Cântico nostálgico prolongado

L: *oh deus... sombrio e taciturno... para onde vamos?*

VI: *para o mundo onde as minhocas devoram e onde tudo é poeira...*

(Cântico nostálgico)

VI: *é o canto do sofredor...*

L: *escuta o cântico... escuta... shsh... shsh... shsh...* (soprando baixinho) *é o latido do homem superior... oh deus calado...* (com força) *responde... o teu silêncio castiga os homens perplexos...* (baixo e com força) *para onde vamos...*

Cântico nostálgico e prolongado

O pano sobe enquanto o cântico continua

Mudança de ritmo... entrada no batuque

V2: (soprando baixo): *a mulher do deus...*

V1: (cantando num só tom): *a mulher do deus...*

V1: (levanta-se dançando ao som de batuque)

V2: (soprando baixo e com força): *é a mulher do deus...*

V1: (soprando baixo e com força): *é a mulher do deus...*

V3: (soprando baixo e com força): *é a mulher do deus...*

V2: " " " "

V1: " " " "

V3: " " " "

V2: " " " "

V1: " " " "

V2: " " " "

V3: " " " "

V1: (dança durante o batuque acima e quando este está para terminar ela dançando abaixa-se devagarinho até estar ajoelhada, momento em que ela conserva os braços para cima enquanto V2 e V3 dançam sem sair do lugar.)

V1: (levanta-se e o gongo soa).

V1: *oh mundo... a minha busca nasceu na dor e na fraqueza... eu era inferior e os homens me repudiavam*

coro: (soluços e lamentos com as mãos)

VI: *procurei o encanto do mato...*

V2 e V3: (cantando baixinho e com os braços esticados para a frente): *o encanto do mato...*

V1: *retirei do mato o monstro mitológico... apazigüei a minha dor... foi o meu presente ao mundo e aos homens... foi a minha bondade...*

L: *oh deus humilhado... vítima da cilada... o teu sexo mudou... você não é mais o grande piedoso... a puta abafou a fúria do teu pênis fogoso...*

(reco-reco bem alto três vezes)

As tres mulheres começam a dançar, curvando o tórax para a frente e as mãos em atitude de súplica e atitude de demonstração para a assistência

VI, V2, e V3 (em coro lento e baixo): *o teu sexo mudou... o teu sexo mudou*

V2: *pu ti bum*

VI: *tuig tuig*

V2: *pu ti bum*

V1: *tuig tuig*

V2: *pu ti bum*

VI: *tuig tuig*

VI: *eu tinha a forma do hipopótamo...*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

VI: *e o perfume da civilização*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

VI: *eu era a máscara da bondade e o começo de toda a ética...*

(gongo)

V2: *Tuig tuig*

V1: *eu era pura como ninguém...*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

VI: *eu era a escrava de um ciclo... procurei o meu último repouso...*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *entreguei a bondade ao herói...*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *suspirei no seu ouvido o meu grande segredo* (gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *alisei com os meus dedos o seu corpo cabeludo...* (gongo)

V2: *tuig tuig*

V1 V2 e V3 (cantando baixinho e juntos): *foi o último dos heróis...*

V1: *eu era um náufrago da dor... dei ao monstro mitológico o meu grande segredo...*

(reco-reco bem alto três vezes)

continua a dança de V1 V2 V3 abaixando e levantando o tórax com os braços em L para cima.

L: *oh deus taciturno e calado... nunca mais pastará entre as feras do mato nunca mais provará o capim verde e gostoso...* (virando-se para V1) *você mulher pintada e dolorosa... a tua barriga encherá como a esfera celeste...*

(voz grave) *e colocará no mundo centenas de novos seres...*

(gongo)

L: (voz grave e cadenciada): *a mecanização do mundo...*

V1 V2 V3 eletrizam-se em linha na frente do palco

Som de batuque baixinho.

Voz no fundo canta o canto nostálgico.

VI: (curvando-se para a frente) *e o corpo do deus...*

V2: " " " " "

V3: " " " " "

V1 V2 V3 continuam repetindo isso baixinho enquanto o lamentador responde:

V1: *e o pelo do Deus...*

L (cadenciadamente): *para fazer pincel...*

V1: *e os ossos do deus...*

L: *para farinha de osso...*

V1: *e as patas e os tendões...*

L: *para óleo de mocotó... para gelatina... para cola...*

V1: *e os chifres... e os chifres...*

L: *para pentes... para facas... botões, facas, e pentes... botões, facas e pentes... para pentes, para pentes...*

VI: *e o sangue do deus...*

L: (bem alto): *farinha para as galinhas...*

V1: *e o cebo do grande deus...*

L: *a falsificação da manteiga...*

V1: *e as tripas do deus taciturno...*

L (voz grave e triste): *para a grande sonda do mundo de amanhã...*

(Cântigo nostálgico do começo, duas vezes.)

V1: *e as partes imprestáveis...*

L: *para guano... para guano... para guano... para stick... para stick... para stick...*

V1: *e os ossos da cabeça... da costela... da mandíbula...*

L (grave e pronunciando bem as sílabas): *para o fabrico de sulfato animal... em presença de ácido sulfúrico...*

V1: *e a fúria do deus... e a banha... e a banha...*

L: (surpreso) *o deus mudou de sexo...*

(gongo) *ha... ha... ha... ha... ha... ha... ha... ha... ha...* (sarcástico) *a banha... a banha lubrificará o moto-contínuo...*

(reco-reco alto três vezes)

V1: *e as glândulas do pescoço... os gânglios... os gânglios...*

L: *ah... ah... ah... ah... ah... ah... ah... a mim... eu sou o médico... com o pescoço e os gânglios... fabricarei o novo deus...*

V1: (secamente): *não pode...*

V3: *não pode... não pode...*

V1: *não pode...*

V2: *não pode...*

V3: *não pode... não pode...*

Cai o pano

L: (voz sombria e triste): *a psicanálise matou o deus...*

Fim do 2.º Ato

III

APÊNDICE

Texto do programa histórico distribuído
na estréia d'*O Bailado do Deus Morto*

O BAILADO DO DEUS MORTO

Bailado, vestiário, cenário e coreografia de Flávio de Carvalho, música e coro de Henricão (Henrique Costa), Nonê de Andrade, Flávio de Carvalho. Repetidor: Oswaldo Sampaio.

Personagens:

Lamentador — Pintor Hugo Adami
A Mulher Inferior — Carmem Melo
1.ª Preferida — Risoleta Silva
2.ª Preferida — Guilhermina Gaynor
Carpideira — Dirce Lima
Regente, gongo e urucungo — Henricão
Reco-reco e uquiçamba — Armando Moraes
Tamborim — Carlos Boa Vila
Cuíca — Oswaldo Bentinho
Bumbo — Francisco Pires

I ATO O primeiro ato trata da origem animal do Deus, o aspecto e as emoções do monstro mitológico, a vida do Deus pastando entre as feras do mato e os laços afetivos que mantinha com estas.

Ê o Deus peludo com o cabelo ondulado e comprido como o da mulher que pratica a grande traição, a traição de sangue, matando os seus amigos, as feras, abandonando os seus companheiros de pasto,

para o amor de uma mulher inferior, um ser de uma outra espécie.

II ATO A mulher inferior explica ao mundo porque ela seduziu o monstro mitológico e pacato de entre os animais e colocou-o como Deus entre os homens. Uma profunda saudade marca a sua entonação e a sua ira contra o homem superior.

Os homens do mundo imploram em vão um Deus calado e desaparecido, perplexos, eles decidem e controlam os destinos do pensamento, marcam e especificam o fim do Deus e como usar os seus resíduos no novo mundo.

"A Epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto", por Flávio de Carvalho.

In *Revista Anual do Salão de Maio,* n.º 1, São Paulo, 1939.

No verão de 1933, na cidade de São Paulo, criei o Teatro da Experiência, secundado no meu esforço pelo meu amigo Oswaldo Sampaio.

O que ia ser o Teatro da Experiência?... Os jornais falavam, comunicados, pequenas notícias, dissertações teóricas, curiosidade, inimizade, inveja, bobagens, acotovelavam a frivolidade no drama quotidiano do noticiário de São Paulo e Rio.

Primeiro, uma base teórica, uma dialética... e assim foi... O Chefe de Polícia, um sr. Guimarães, recebeu e não leu ou não entendeu um comunicado, mais ou menos o seguinte: O Teatro seria um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial de pesquisa do laboratório. Lá seria experimentado o que surgiria de vital no mundo das idéias: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som e conjugados ao movimento de formas abstratas, aplicações de predeterminados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos de vozes, espetáculos de luzes, promover o estudo esmerado da influência da cor e da

forma na composição teatral, diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina a escrever para o teatro... e muitas mais coisas que no momento me escapam.

O Teatro foi instalado na loja nos baixos do Clube dos Artistas Modernos: uma adaptação razoável produziu a lotação de 275 lugares.

Havia falta de autores. Pedi a diversos conhecidos a sua produção, porém tardavam, os aluguéis corriam e o dia da inauguração se aproximava.

Escrevi o *Bailado do Deus Morto*, uma peça cantada, falada e dançada: os atores usavam máscaras de alumínio e camisolas brancas, o efeito cênico era um movimento de luzes sobre o pano branco e o alumínio.

Passei dias inteiros na censura procurando convencer o delegado Costa Neto (o censor era delegado de polícia), me faziam esperar horas e horas propositadamente — de uma feita esperei seis horas a fio, cheguei a me mudar para o gabinete de polícia, levei livros, cadernos, régua de cálculo, alimento e lá ficava a manhã toda e toda a tarde procedendo ao expediente do meu escritório esperando ser atendido. Oswaldo Sampaio ia e vinha em auxílio.

Após 10 dias de esforços inúteis contra o quebra-paciência oficial, por acaso peguei o delegado que se esquivava apressadamente na saída, eu entrava e ele saía, exprimi os argumentos, me interpus entre o personagem oficial e o auto que esperava, apelei por Shakespeare em plena rua dos Gusmões, chamei a atenção sobre a liberdade de linguagem desse autor, apalpei a própria pessoa do delegado como demonstração

da necessidade premente de dar uma afirmativa, o povo ajuntava... o delegado atarantado, suado e com pressa se pronunciou verbalmente.

. . . . . .

Devido a natureza do instrumental (urucungo, reco-reco, uquiçamba, tamborim, cuíca ou puíta, bumbo) os atores eram quase todos negros, pegados a esmo na rua (Risoleta, Henricão, hoje célebre, Armando de Morais etc.) — todos gente avessa a horários e que gastava indebitamente a paciência de Oswaldo Sampaio, repetidor da peça. Hugo Adami era ator principal e tinha preconceito de raça, chegava atrasado aos ensaios ou não vinha e, pelo fato de já ter sido ator antes, não sabia direito a sua parte. A inauguração foi brilhante; um público variado e duas vezes maior do que a capacidade do teatro enchia o recinto e tresbordava pela escada estreita dos altos do Clube dos Artistas Modernos.

A peça, uma obra filosófica, e sob o ponto de vista do teatro, obra experimental que procurava novos moldes de expressão. A peça envolve uma escala de alguns milhões de anos e mostra as emoções dos homens para com o seu Deus. O primeiro ato trata da origem animal do Deus, o aspecto e a emotividade do monstro mitológico e as razões que levaram a Mulher inferior a transformá-lo num objeto de dimensões infinitas, apropriado à ira e ao amor do homem. Mostrava a vida do Deus pastando entre as feras do mato e os laços afetivos que mantinha com estas.

É o Deus peludo, de cabelo ondulado e comprido como o da mulher e que pratica a grande traição. A traição de sangue, matando os seus amigos as feras,

abandonando os seus companheiros de pasto, para o amor de uma mulher inferior, um ser de uma outra espécie.

No 2.º ato a Mulher Inferior explica ao mundo porque ela seduziu o monstro mitológico e pacato de entre os animais e colocou-o como Deus entre os homens, uma profunda saudade marca a sua entonação e a sua ira contra o Homem Superior.

Entre um coro de mugidos de vaca de manhã cedo os homens do mundo imploram em vão um Deus calado e desaparecido. Perplexos, eles decidem e controlam os destinos do pensamento, marcam e especificam o fim do Deus e o modo de usar os seus resíduos no novo mundo.

. . . . . .

O Teatro da Experiência se ocupou mas não chegou a representar com peças de Oswaldo de Andrade, Brasil Gerson... deu além alguns espetáculos sem importância, destacando-se no entanto uma coletânea de danças com cânticos da época da escravidão, que causou vivo sucesso e onde Henricão e sua "troupe" brilharam.

O Bailado do Deus Morto voltou à cena mais duas vezes e numa noite quente e sem estrelas, no momento em que o espetáculo ia começar cinco guardas-civis em motocicleta estacionam junto aos grupos na bilheteria... e me entregam uma intimação para não prosseguir.

Não conformado, procurava obter do "grillo" explicações... De repente o ambiente movimenta-se com a aparição estranha, oportuna ou inoportuna — como queiram — do Coronel Cabanas. Era a primeira vez que Cabanas aparecia no nosso meio.

O cabo de guerra interrompe as minhas explicações ao "grillo" e em tom marcial ordena: — "Diga ao sr. Costa Neto que o teatro vai funcionar, e se a polícia aparecer aqui será recebida a bala!"

Os uniformes se eletrizam indignados, e num arrastar de botas apressado, as motocicletas rompem o silêncio da noite e momentos depois, não mais meia dúzia de motocicletas mas sim todo o Gabinete de Investigações, 300 homens armados e conduzidos por toda a espécie de veículo abordavam e entupiam a rua estreita do Teatro da Experiência.

O delegado, moreno, gordo, pálido, surge da massa uniformizada e se aproxima seguido pela massa. Era o delegado Costa Neto.

O encontro foi sem palavras, pois nada tínhamos a dizer um ao outro e o silêncio incômodo se prolongaria se não fosse alguém oferecer um bom-bom ao delegado. Ele aceitou.

Cabanas mostra-se imbuído de espírito revolucionário, apela para uma porção de coisas que não me lembro mais, o delegado alega tudo quanto um delegado pode alegar e eu continuava nada tendo a dizer.

Damas inquietas e perfumadas falavam baixinho, umas saíam, outras ficavam. Chinita Ulman declarou que fazia questão de assistir o espetáculo, repórteres procuravam fazer acontecer alguma coisa, Geraldo Ferraz (então no *Diário da Noite*) empurrando com os braços e em voz grossa disse que as coisas não podiam ficar paradas, e finalmente sugeri ao delegado

como demonstração — sem dúvida inútil, — da minha fé no teatro de dar o espetáculo para o Gabinete de Investigações... E assim foi feito.

Oswaldo Sampaio, anguloso e persuasivo, com braços e mãos, incitava os policiais a tomarem lugar no teatro.

O espetáculo é ouvido em silêncio. O contraste da novidade absorve a audiência atônita ante os lamentos em cântico, e coro de vozes de animais, o entreato indesejável e as imprecações de Hugo Adami castigando impiedosamente o Deus.

Geraldo Ferraz aborda o delegado, damas e outros presentes em entrevista — "sua opinião sobre a peça?..." Ninguém sabia bem qual era a opinião que convinha ter, o coronel Luís Alves que ia fugindo com duas presas perfumadas foi pescado e opinava convenientemente, o delegado que tinha censurado e proibido a peça e que a assistia pela primeira vez, declarou entre outras que: "gostei muito, não há dúvida. É interessante, nada tem de mais. Penso que é preciso o visto da censura que ainda não foi dado".

— Mas, dr..., desagradou o espetáculo? — insistiu Geraldo Ferraz.

— Não, é uma coisa muito nova, e que interessa bastante. (Ver *Diário da Noite*, 17 de novembro de 1933).

E assim foi para o noticiário do jornal da noite...

Chinita Ulmann fez diversos elogios e a acumulação de gente se dissolveu, o teatro foi fechado e uma guarda especial de 15 homens armada de carabina e revólver permaneceu postada durante meses para isolar o público menino da manifestação de arte.

Era o fim do Teatro da Experiência.

A imprensa que a princípio se mostrara alegre, cheia de vida e livre de costumeiros preconceitos, borbulhando curiosidade, (com exceção, está claro, de alguns elementos completamente avessos a qualquer forma de mentalismo), teve medo de tirar a camisa-de-força social e com visível relutância e um pouco de sadismo abandonou o Teatro da Experiência aos seus destinos.

As autoridades — sem dúvida inspiradas no clero — inventaram umas histórias de local impróprio, perigo de incêndio e uma porção de pequenas "almas do outro mundo" oficiais e inverídicas — quando na cidade se encontrava grande número de estabelecimentos inteiramente fora do Código de Obras e dos regulamentos da polícia.

Movi um processo contra o Estado, mas perdi. Creio que assim foi, principalmente, por ter sido julgado por um juiz integralista, o juiz Fairbanks, politicamente influenciado por uma informação inverídica da polícia, na qual eu figurava como comunista — o sr. Fairbanks, entre outras coisas, não entendia e não queria entender de teatro.

Houve um protesto de intelectuais do Brasil contra o fechamento do teatro pela polícia e a atitude da polícia foi censurada e ventilada na Câmara dos Deputados do Rio. O texto do protesto foi o seguinte: "Os abaixos assinados, intelectuais, pintores, arquitetos, artistas, jornalistas, músicos, advogados médicos, engenheiros, protestam contra o ato inominável de violência da polícia agindo por intermédio do delegado de costumes Dr. Costa Netto, a fim de fechar o Teatro

da Experiência, fundado com grandes sacrifícios. O Teatro da Experiência é apenas um laboratório para pesquisas teatrais e portanto é, como são todos os laboratórios, um estímulo do progresso necessário ao nosso meio.

Não é possível que esse laboratório de experiências, puramente intelectual, possa ser sujeito à opinião incompetente de autoridades que desconhecem completamente o assunto, e apenas poderão exercer a sua ação para fins exclusivamente administrativos." (1)

. . . . . .

(1) Entre os intelectuais que assinaram, encontramos os seguintes: Baby Cerquinho Prado, Procópio Ferreira, Caio Prado, tenente-coronel João Cabanas, Eduardo Prado, Machado de Oliveira, Nair Duarte Nunes, Rubens do Amaral, Agripino Grieco, Abner Mourão, Maria Paula Adami, Nair Mesquita. Paulo Prado (membro do Conselho Consultivo do Estado), Fernando de Azevedo, Mário Pedrosa, Renê Thiolier, Hermes Lima, Luís Amaral Gurgel, Oswald de Andrade, Nabor Caires de Brito, Geraldo Ferraz, Miguel Macedo, Jaime Adour da Camara, Flávio de Carvalho, Ide Blumenschein, Lolita Bicudo, Salvador Pisa Filho, Osório César, Atos Abramo, Teofilo Almeida Sá, Valdemar Gerschow, Paulo de Medeiros, Humberto Bezerra Dantas, Barros Ferreira, Euclides da Silva, Carminha de Almeida, José Peres, Alfredo Tomé, Pereira de Carvalho, Mozart Firmeza, José Oswald Antonio, Ester Peres, Aurélio Novaes Paternostro, Ricardo Seran, O. Marcondes Ferreira, Eurico de Góes, Caio Prado Júnior, René de Castro, Balmaceda Cardoso, Jovelino Camargo Júnior, Rocha Ferreira, Breno Pinheiro, Milton da Silva Rodrigues, Joraci de Camargo, Elza Gomes, Belmira de Almeida, Cleomenes Campos, Rui Bloem, Menotti del Picchia, Oscar Mélega, Lívio Abramo, Egas Landim, Américo Porto Alegre, Paulo Mendes de Almeida, Paulo Magalhães, Hugo Adami, Nobrega de Siqueira, José Kliass, Violeta de Alcântara Carreira, Afonso Schmidt, Nelson Tabajara de Oliveira, Flávio de Campos, Pilar Ferrer, Galeão Coutinho, Virgílio de Aguiar, Armando Pamplona, Antonio Marinho, Isabel Ferrer, Antonio Mauá, Antonio Ferrer, Mário Biculo, Ari Machado, M. C. Ferraz de Almeida, Luiz de Araújo Faria, Helio de Souza, Tomaz Whately, Artur Costa Filho, Luciano Nogueira Filho, Afrânio Zuccolotto, Francisco Olinto Junqueira, A. M. Jordão, José Barros do Amaral, Raul Jordão de Magalhães Tufic Helú, Arnaldo Pedroso Horta, Ciro Mendes, Cícero Ferreira de Abreu, Celso Bittencourt, Hermenegildo Xavier, Aires Martins Torres, Fausto Silva, José Andrade Maia, Ciro Sans Duro, Jerson de Carvalho, Paulo da Silveira Ramos, Valentim Silva, Paulo Meirelles, Fernando Junqueira, Rubem Braga.

Quando alcançava o meu *studio* via sempre a mesma paisagem imóvel: a guarda subia, a guarda descia, frente ao meu minúsculo teatro... Pobre teatro!... O trote cadenciado militar havia mudado a paisagem pacata... A atmosfera napolitana deflorada tinha outra cor, não era mais o ruído amoroso de antes, cada tom se entranhando nos objetos... — antes, sempre antes. O sol tranqüilo, as notas puras, o bem-estar do saciado olhando pela sacada abaixo num dia de verão... a rua quase ao alcance da mão, moleque descalço e sujo passa parado, uma hipérbole de poeira foge ao longe por cima da igreja do largo Paissandu. Não era uma música, não era uma composição cerebral ou afetada, era como o ar e as nuvens alguma coisa que está e que fica.

. . . . . .

Após tanto aparato militar e legal sentia-me quase um criminoso.

Requerimento ao Chefe de Polícia feito pelo Diretor do Teatro da Experiência.

O abaixo assinado, Flávio de Carvalho, diretor do Teatro da Experiência vem por meio desta requerer ao Ex. Sr. Dr. Chefe de Polícia permissão para realizar no Teatro da Experiência um gênero de teatro ultra moderno, às vezes assumindo aspecto de teatro realista como se costuma fazer nas principais capitais do mundo e às vezes dentro da diretriz idealista do Teatro da Experiência, isto é, a de ser um laboratório para a arte teatral.

Para melhor esclarecimento do fato passo a expor as finalidades do Teatro da Experiência. A diretriz ideológica que levou ao aparecimento do Teatro da Experiência é apenas esta: criar um centro de pesquisas em pequena escala para a observação de fenômenos em cenários, 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. O espírito que dirige e anima o Teatro da Experiência é o espírito imparcial de qualquer laboratório científico: pesquisar no desconhecido para promover progresso. E, mesmo como acontece nos laboratórios científicos, acontecerá também conosco: certamente presenciaremos ao fracasso de muitas experiências. Mas acreditamos que estes possíveis fra-

cassos serão a força motriz que nos levará à novas experiências abrindo caminho para um novo rumo.

Para jogar com as grandes forças anímicas das platéias, para fornecer instantes de contraste violento, realçando o efeito estético comparativo da peça, precisamos nos utilizar às vezes de palavras fortes. Palavras estas que têm por finalidade fazer oscilar a magnitude dos laços afetivos entre espectadores, atores e autores: oscilação indispensável para acentuar os efeitos do par antitético prazer — desprazer. Palavras que encontramos em Shakespeare (para citar apenas um dos grandes clássicos do teatro) e que não são cortadas pelas censuras das grandes capitais.

Juntamos também aos nossos pedidos o de realizar o teatro improvisado: uma nova modalidade de teatro que requer um tipo de ator do nível intelectual superior. É o teatro em forma de debates em torno de uma tese qualquer. O teatro improvisado tem um grande alcance experimental porque nele serão reveladas formas dramáticas nunca vistas e da mais rara emoção. Sendo que uma destas experiências de teatro improvisado deverá ser realizada pelo ator Procópio Ferreira e o autor Joracy de Camargo (conforme acordo aceito por estes), e esta expecionalmente só poderá ser realizada depois da meia-noite, hora que termina o espetáculo costumeiro de Procópio Ferreira no teatro Boa Vista. Não pode haver dúvida que os raríssimos espetáculos de depois da meia-noite serão assistidos por um público pouco númeroso e composto quase que só de elementos do mundo artístico e de atores dos outros teatros. Tomo a liberdade de sugerir ao Sr. Dr. Chefe de Censura que estes espetáculos excepcionais sejam assistidos por elementos do departamento de

censura que poderão constatar *in loco* a honestidade do nosso intuito experimental e o nosso desejo de criar novas formas de teatro.

Finalmente para terminar apelo para o Sr. Dr. Chefe de Polícia para que ele venha em pessoa assistir aos nossos espetáculos de laboratório, para que ele possa constatar que muito do que se diz do nosso teatro não passa de criação injusta de espíritos desocupados que procuram no escândalo um ponto de apoio para uma insegurança pessoal e íntima.

E, desde já agradeço a atenção do Sr. Dr. chefe da Censura e do Sr. Dr. chefe de Polícia para conosco e certo de que seremos tratados com imparcialidade e acreditando ser de justiça peço deferimento.

Carta do escritor Menotti Del Picchia protestando contra a proibição policial da representação do *Bailado do Deus Morto.*

"O BAILADO DO DEUS MORTO"

Li com toda a atenção "O Bailado do Deus Morto", peça do Sr. Flavio de Carvalho. Julgo-a a única tentativa original do Teatro Brasileiro, no seu gênero.

Este Teatro é pobre. Tirante algumas obras do passado e a contribuição contemporânea que lhe deram Coelho Netto, Cláudio de Sousa, Oduvaldo Vianna, Benjamim Lima, Viriato Corrêa e, sobretudo, Joracy de Camargo, nada tem ele de ponderável. No gênero "moderno" o "O Bailado do Deus Morto" é um trabalho notável. A proibição do funcionamento de todo um teatro por se terem encontrado algumas inconveniências numa peça — inconveniências facéis de serem remediadas pela censura — deixa de ser uma arbitrariedade policial para ser um crime contra a inteligência.

Estamos, porém, num regime ditatorial. Em tal regime é uma ingenuidade se pleitearem as manifestações da inteligência. Como não sou ingênuo, limito-me a opor a uma violência o romântico protesto contra o que ela exprime de retrocesso espiritual e de serena manifestação de ignorância.

S. Paulo 20 Dez. de 933.

Menotti Del Picchia

BIOGRAFIA DO AUTOR

FLÁVIO DE REZENDE CARVALHO

Engenheiro civil, arquiteto, pintor e escritor

Membro do Instituto de Engenharia de São Paulo. Membro titular do Instituto de Arquitetos do Brasil. Membro estrangeiro do Instituto de Psicotécnica de Praga, Tchecoslováquia. Fellow do International Institute of Arts and Letters. Membro ativo da Academia de Ciências de Nova York. Cavalheiro da Ordem de Saint-Hubert.

Tem quadros nas: Galeria de Arte Moderna de Roma, Itália; Museu de Arte Moderna de Nova York; Museu de Arte de Paris; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Arte de São Paulo; Museu de Arte Moderna da Bahia; Biblioteca Municipal de São Paulo; Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (da USP); Museu de Arte Brasileira de São Paulo (Fundação A. A. Penteado); Museu de Arte de Campos de Jordão; Museu Pushkin de Belas Artes de Moscou; Pinacoteca de Manaus; Museu Peretto em Socorro, Estado de São Paulo; Pinacoteca de São Paulo; Museu de Arte Contemporânea de Skopje, Iugoslávia; Museu de Unctag em Santiago do Chile.

É autor da primeira manifestação de arquitetura moderna no Brasil com o projeto do Palácio do Governo do Estado de São Paulo, em 1927, e estudos em 1924 e 1925.

Premiado no seguinte: Farol de Colombo (1928) internacional, Soldado Constitucionalista de 1932 (escultura), Salão Paulista (Menção Honrosa), Palácio da Municipalidade

de São Paulo em 1939 e 1952, Medalha de Ouro na IV Bienal de São Paulo para Cenários do Bailado "A Cangaceira", Grande Medalha de Ouro do XIV Salão Paulista de Arte Moderna, Sala Especial na VII Bienal de São Paulo, Sala Especial Permanente no Museu de Arte Brasileira da Universidade F. A. A. Penteado, Grande Prêmio Internacional na IX Bienal de São Paulo, Decoração de Carnaval do Teatro Municipal de São Paulo em 1968, Sala Especial na XI Bienal de São Paulo, 1971.

Foi chamado por Le Corbusier de "Revolutionnaire Romantique", por Assis Chateaubriand de "Pintor Maldito" e Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir exclamam frente à sua pintura: "Ça c'est quelque chose" e Sérgio Milliet: "Não irá para o porão dos museus", o Professor Bardi: "...é um ponto de partida", José Geraldo Vieira: "...um dos maiores da época atual... o reformador museológico do retrato..." e Quirino da Silva: "...a impostura não conseguiu encontrar abrigo na sua obra..." e o poeta Antônio Rangel Bandeira se exprime: "...na Série Trágica (a mãe morrendo) um dos maiores momentos da arte brasileira e sem dúvida uma das mais expressivas manifestações do desenho contemporâneo", e Michel Simon em Paris: "...sa peinture respire la même impudence de ses paroles, Soutine, Terechkowich, Van Gogh, dans la periode des soleils dements. Dans ses portraits il ne cesse de jouer avec le feu... Les dessins de Flávio brûlent comme ses portraits", e Geraldo Ferraz: "...não sei porque mas Flávio de Carvalho me lembra por tudo o herói de Nietzsche", e Benedito Peretto: "você é o maior desenhista vivo das Américas"; e Enrico Schaeffer: "...Flávio o maior desenhista do país, a quem tanto deve a geração atual ao seu trabalho pioneiro"; e Delmiro Gonçalves: "...Flávio de Carvalho passou a fazer parte do folclore urbano de São Paulo"; e Francisco de Almeida Salles diz de Flávio de Carvalho: "A escala de sua obra é internacional e por ser vasta e complexa ainda não permitiu o necessário recuo dos contemporâneos, para contemplá-la na sua unidade e no seu fabuloso poder libertário"; e Arnaldo Pedroso d'Horta "Vá ver Flávio de Carvalho", e Paulo Dantas: "...seu mundo é colorido e san-

güíneo carregado de uma danação sagrada", e Newton Freitas: "Trae de los pájaros, el calor de las plumas, y de las nubes, se las puede alcanzar, la ligereza húmeda. De la carne, aún de la materna, arranca el pensamiento que transforma a su pintura... y de la experiencia viva..." e Eduardo Mercier: "A participação de Flávio de Carvalho no esforço de revelar essa nova fisionomia plástica do homem de hoje não pode ser subestimada. Ela manifesta-se em suas dimensões quase desumana, trágica, infausta, alienada, isolada num ambiente unidimensional da nossa sociedade tecnológica"; e Luciano Budigna, em Roma: "Le sue opere adquistano d'intensità e consentono un approfondimento estetico davvero emozionante..."; e Antonio Soto: "Flávio de Carvalho e... poderosos marcos da nova tendência"; e Guido Puccio: "...retrato de Ungaretti... uma obra notável"; e Paulo Mendes de Almeida: "Fláviusque tandem abutere patientia nostra"; e o governador Abreu Sodré: "Flávio é um louco divino"; e Luiz Martins: "...esse engenheiro civil é um poeta, um poeta que, ao que me consta, nunca escreveu versos"; e Gilberto Freyre: "Flávio de Carvalho arregala os olhos de menino e às vezes de doido, para ver o mundo. Por isso vê tanta coisa que o adulto todo sofisticado não vê"; e Gilda Marinho, no Rio Grande do Sul: "...é o Jean Cocteau brasileiro..."; e Fernando Corona: "Os retratos que pinta são como radiografias de linhas que se encontram no infinito"; e Elói Calage: "Ele, na sua atitude de combate a toda acomodação, talvez uma porta para... quem sabe?"; e Vera Zilio: "Todo o percurso de sua surpreendente trajetória pela arte é impossível de até mesmo sintetizar...".

É autor das seguintes obras: *Experiência N.º 2*, em 1931, uma das primeiras obras sobre psicologia das multidões e realizada sobre uma procissão de Corpus Christi, quando o autor quase foi linchado; *Os ossos do Mundo*, 1936, contendo uma nova teoria da História; *L'aspect psychologique et morbide de l'Art Moderne*, Paris, 1937; *O Bailado do Deus Morto*, um bailado declamado e cantado, que provocou o fechamento pela polícia do seu Teatro da Experiência, em 1933; "Dialética da Moda", publicado no *Diário de São Paulo*, em 1956; "Notas para a Reconstrução de um Mundo Perdido", publicado no *Diário de São Paulo*, em

1957-58 e apresentado em tese, a convite, no Simpósio "O Homem e a Civilização" na Faculdade de Medicina da Universidade da Califórnia, USA, em janeiro de 1962; "A Origem Animal de Deus", 1967, etc.... e inúmeros artigos na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Expôs: Salão Nacional de Belas Artes-1931, Salão Paulista-I, II, III Salão de Maio, Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos, exposição "Homenagem à Mário de Andrade", Pintores Brasileiros em Londres, Praga e no Chile; Bienal de Veneza de 1950, Pintores Brasileiros em Roma; I, II Bienais de São Paulo em 1951 e 1953, Salon de Mai, Paris-1952; Galeria Obelisco em Roma, Galerias Domus, São Luiz, Atrium, Ambiente, K.L.M. em São Paulo, Clubinho 1965, Sala Especial na VII Bienal de São Paulo (*Medalha de Ouro*), VIII Bienal de São Paulo, Galeria do I. A. B. de Porto Alegre, 1966, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1966, Galeria Azulão, Galeria Art-Art 1967, IX Bienal de São Paulo 1967, Itapetininga-1967, Prefeitura de Valinhos-1968, Jequitimar (Guarujá)-1968, Museu de Arte Moderna de São Paulo-1970, Mini Galeria dos E. U.-1970, XI Bienal de São Paulo (Sala Especial) 1971, Museu de Arte Moderna de São Paulo 1971, Paço das Artes, São Paulo 1971, Galeria Sobrado 1971, Eucatex Expo-71, Galeria Atual, Santos 1972, Semana de 22 no Museu de Arte de São Paulo 1972, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (50 anos de Arquitetura Moderna) 1972.

Estudou: Escola Americana de São Paulo, Lycée Janson de Sailly de Paris, Clapham College de Londres, Stonyhurst College (Jesuítas) na Inglaterra, King Edward the Seventh School of Fine Arts em New Castle, Inglaterra, Universidade de Durham (Eng.º civil) na Inglaterra, Hospital do Juqueri em São Paulo (em permissão especial). Foi aluno de Paulo Duarte no curso de Antropologia da Universidade de São Paulo.

Trabalhou como engenheiro civil e calculista (dedicou-se ao cálculo de grandes estruturas) em Barros Oliva & Cia., 1923; Ramos de Azevedo & Cia. de 1924 a 1927; na Sociedade Comercial e Construtora em 1929. Foi fundador e diretor do Teatro da Experiência, 1932-33 (fechado pela polícia com a sua peça *O Bailado do Deus Morto*); presi-

dente do Clube dos Artistas Modernos, 1933, e do Clubinho, 1956; enviado dos Diários Associados ao Paraguai em Missão Geopolítica, em 1945.

Entre outras coisas pintou retratos à óleo de: Mário de Andrade, Jorge Amado, José Lins do Rego, Oswald de Andrade e Julieta Bárbara, José Geraldo Vieira, Horácio de Andrade, poetas Murilo Mendes, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Giuseppe Ungaretti, compositores Camargo Guarnieri, Aran Katchaturian, Maestro Eleazar de Carvalho, atriz Gilda Nery, pianista Yara Bernette, antropólogo Paul Rivet (2 retratos), arquiteto Burle Marx, cantora lírica Maria Karesüa, atriz Maria Della Costa, colecionador Ernesto Wolf, pintora Ester Bessel, senhoras Niomar Muniz Sodré Bittencourt, Ana Maria Fiocca, Yvonne Lêvi, Baronesa M., Carmem de Almeida, Condessa Inge de Beaussacq, declamadora Berta Singerman, Annaliese Gouvêa, escultora Elisabeth Nobiling, Inês de Carvalho, professor P.M. Bardi, Renato Gouvêa, fisicista Mário Schemberg, auto-retrato, Catherine Silva. Dama com chapéu, Sra. Bruger, psicanalista Frank Julian Philips.

Retratos em desenhos de: Líder Aprista Victor Raul Haya de la Torre, pintores Jean Lurçat, Bonadei, Teresa D'Amico, Maria Victoria, Maitê D'Elba, Rosa Xiroma, Zilda Abate (2), Noemia Mourão, escritores Newton Freitas, Geraldo Ferraz, Patricia Galvão, Lígia Fagundes Telles, professor Carvalhal Ribas (2 retratos), Delmiro Gonçalves, Hideo Onaga, Ivo Zanini, Garda Gurgel, Cristina de Queiroz, Serafina Vilela, Helena Silveira, Magda Nogueira, Sangirardi Júnior, Péricles do Amaral, pianistas Ana Stela Schic, Lavínia Viotti, Jocy de Oliveira, cantoras Maria Kareska, Madalena Nicol, Ana Maria, bailarinas Lia de Carvalho, Maria Helena Masetti, Doris, atrizes, Maria Fernanda, Gilda Nery, Berta Singerman, professores Flávio Motta, P.M. Bardi, maestro Eduardo de Guarnieri, cineastas Alberto Cavalcanti, Lima Barreto, marchand de tableaux René Drouin, poetas Aurélia Bandeira (2 retratos), Murilo Mendes, Nicolás Guillén, Jorge Medauar, poetas cantores Vinicius de Morais, o cearense Catulo de Paula, o pernambucano Ascenso Ferreira, senhoras Assis Chateaubriand, Rubens Catan, João Leite Sobrinho, arquiteto Antonio Antunes (2 retratos), Coronel Américo

Fontenelle, senhoras Sônia Dellingshausen, Elga Kalweit, Inês de Carvalho (2 retratos), Eva Mori, fotógrafa Dulce Carneiro, Maria Amélia Whitaker de Queiroz e dois filhos, Elza Edmundo Vasconcellos e filha Zo, Yu Fang, Yeda Brandão, Paula Leia Mio, Silvia Goldstein, Betty Feffer, Glória Pacheco, Olga Sanches, Kouky Marques da Costa, senhoras Luís Martins, Ronoel São Thiago Lopes, Nicanor Miranda, Maria Eduarda, Yolanda Penteado, Antonieta Vieira de Carvalho, Linda Misasi, modelo Luana (2), Sérgio Buarque de Holanda (2), Heloísa Freitas Valle, Rainha da Inglaterra, Stelle Teixeira de Barros e 2 filhos, Ana Maria Warchavchik e filhos, Sônia, Lena e Elsie Rotemberg e Ana Augusta Rizzo (4), Maria Lúcia Medeiros e filhos, Cristiane e Ana Teresa, Clara Patti, Anabela Cezar de Lima, Sheila Leirner, Hannelore Benerck, Rita Maria e Affonso Ferreira (2) e, em Porto Alegre, do escultor Francisco Stockinger, da gravadora Zoravia Betiol, das senhoras Nadja Santos, Vera Beatriz Gureglian, Berta Kopstein, Marília Campos de Castilho, Heloísa Guedes, Mary Araújo, meninas Sheila, Elaine, Seli Maltz etc.

Retratos em aquarela: arquiteto Silva Neves, Vera das Dores de França, modelo Luana, cantora Maria Kareska (vários retratos). Nina, atriz Maria Fernanda, cineasta Oswaldo Sampaio, Mariza Portinari, escritor Sérgio Buarque de Holanda, Hannelore Benerck, neta de Maria Amélia.

Tomou parte na revolução de 32, como técnico de fortificações e foi incumbido pelo Coronel Pedro Dias de Campos de organizar e realizar a invasão do Paraná, que não se efetuou. Depois foi transferido para a Segunda Divisão da Infantaria em operações em Guará na frente Norte onde se encontrou com o antropólogo Paulo Duarte, comandando o seu célebre trem blindado no túnel. Foi incumbido de projetar as últimas fortificações nas montanhas de Guará para resistir ao avanço das forças de Getúlio Vargas.

Em 1932, juntamente com os pintores Carlos Prado, Gomide e Di Cavalcanti fundou em São Paulo o Clube dos Artistas Modernos. Em 1934 abriu a sua primeira exposição de pintura que foi fechada pela polícia. Ganhou o processo que moveu contra o Estado (advogado Getúlio de Paula Santos), tendo o juiz Almeida Ferrari ordenado a reaber-

tura por ter os quadros apreendidos figurados num Salão Oficial antes.

Em 1933 quando do fechamento pela polícia do teatro da Experiência, trezentos intelectuais de todo o Brasil protestaram em manifesto contra o fechamento, inclusive o escritor Paulo Prado, Conselheiro do Estado.

Em 1938 inventa novo tipo de persianas verticais (patentes) (obtendo medalha de ouro concedida por Roberto Simonsen na 1.ª Feira Industrial de São Paulo).

Em 1951 projetou e executou no Teatro Municipal de São Paulo cenários luminosos para uma sinfonia de Camargo Guarnieri com bailado de Dorinha Costa.

Em 1952, os desenhos de sua autoria "A Série Trágica", adquiridos pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo e que se achavam no Museu de Arte, foram roubados deste e permaneceram desaparecidos até que o ladrão, temendo ser descoberto em virtude de farto noticiário de imprensa, devolveu-os incognito. Os desenhos a carvão representam expressões fisionômicas, executados durante a morte da mãe do artista e se encontram presentemente no Museu de Arte Contemporânea da USP. Ainda em 1952, a convite da coreógrafa Yanka Rudska e do Museu de Arte de São Paulo, projetou cenários, figurinos e maquilage para bailados com música de Debussy e Prokofieff.

Em 1954, a convite do coreógrafo Miloss e de Francisco Matarazzo Sobrinho, projetou cenários, figurinos, máscaras e maquilage para o bailado *A Cangaceira* com música de Camargo Guarnieri. Em 1954 é convidado pelo Maestro Eleazar de Carvalho a elaborar projetos para um auditório — estádio gigante e os edifícios da Universidade Internacional de Música em Guaratinguetá.

Em 1955 projeta em concurso, o edifício Peugeot em Buenos Aires.

Em 1956 inventou um novo traje de verão para homens e o lança por meio de uma passeata nas ruas de São Paulo, provocando, por meio da imprensa, um choque emocional na nação, obtendo abundante material de pesquisas para o seu próximo ensaio "Experiência N.º 3". O traje inventado era um

prognóstico de acontecimentos futuros que estão se realizando hoje.

Em 1958 participa de uma expedição entre índios de 1.º contato no Alto Amazonas (rios Camanaú, Demimi, Tototobi, rio Negro), colhendo abundante material para os seus estudos. Sofrendo interferências nos seus trabalhos, atos de sabotagem e ameaças de abandono, após uma marcha de trezentos quilômetros na mata virgem, se desentende com o chefe da expedição e, ao descer o rio Demimi, se amotinou, entrincheirando-se num dos barcos, abre fogo sobre os navios da expedição, que desciam o rio, e desafia o referido chefe para um duelo a tiros, tendo este se recusado, refugiando-se no porão do seu navio.

Em 1965 tem álbum de desenhos publicado pela Editora Edart. Apresenta projeto para o Paço Municipal de Valinhos e projeta em concurso edifícios para a Organização Pan-americana de Saúde em Washington. Projeta cenários luminosos para o bailado *Tempo* no Teatro Ruth Escobar em São Paulo.

Em 1966 apresenta projeto para o Teatro Municipal de Campinas.

Em 1967 a Editora Edart publica álbum de desenhos, contendo "A Série Trágica", em separata.

Em 1968 recebe o troféu de melhor entrevistador pelo Canal 5 de São Paulo.

Em 1968 recebe prêmio para projeto de baile de carnaval no Teatro Municipal de São Paulo.

Em 1970 recebe o título de cidadão valinhense.

Em 1972 tem álbum de gravuras publicado por Júlio Pacelo e gravuras publicadas por Isar do Amaral e pelo Teatro de Arena.

Tomou parte em inúmeros concursos para edifícios públicos no início da arquitetura moderna e em épocas recentes nos concursos internacionais de escultura, em 1954 em Londres, para o Prisioneiro Político Desconhecido, ainda em 1954, na Espanha para um monumento ao Padre Anchieta em San Christobal de La Laguna, em 1965 para o Monumento à Mãe, dos *Diários Associados*, em 1970 para o Monumento às

Forças Expedicionárias Brasileiras e, em 1971, para o Monumento à Epopéia de Guararapes (Recife).

Na madrugada de 26 de julho de 1969, cerca de 30 jovens de um grupo intitulado "Comando de Caça aos Comunistas", armados de metralhadoras, intimidaram o guarda-noturno e durante quatro horas, ao alarido de gritos selvagens, serraram e destruíram o monumento à Garcia Lorca, de sua autoria, na Praça das Guianas em São Paulo. Tratava-se do primeiro monumento do mundo ao poeta fuzilado na guerra civil espanhola. O gesto repercutiu mal na população. O Governador Abreu Sodré e o Prefeito Salim Maluf ordenaram a imediata reconstrução do monumento, colocando as oficinas da Prefeitura ao dispor do escultor. A reconstrução foi feita aguardando a colocação em local adequado. O monumento reconstruído foi reposto na XI Bienal de São Paulo e, presentemente, se encontra ignorado num depósito da Prefeitura.

Todas as suas obras são fotografadas com intuito de evitar mistificação.

Jogou tênis com o Rei Dom Manuel II de Portugal em Eastbourne, Inglaterra, e com Santos Dumont em São Paulo, no Paulistano.

Publicará brevemente sua obra *Dialética da Moda de Flávio de Carvalho* (Os motivos que levam às mutações da moda através a História).

Flávio de Rezende Carvalho nasceu em Amparo de Barra Mansa (Estado do Rio) aos 10 de agosto de 1899 e veio para São Paulo com um ano de idade. É filho de Raul de Rezende Carvalho e Ofélia Crissiuma de Carvalho, bisneto do Barão de Cajuru (herói da guerra do Paraguai). Descende de Santa Isabel, Rainha de Portugal (1271), de Rodrigo Frolaz, 1.º Conde de Castela (762) e Roderico, o último rei visigodo da Espanha (713), do Conde dos Arcos (VII Vice-Rei do Brasil) e é sobrinho-neto do mártir Tiradentes.

Alguns dos principais projetos e trabalhos de Flávio de Carvalho

1927 Projeto Palácio do Governo do Estado de São Paulo (primeira manifestação de arquitetura moderna no Brasil)

1928 Projeto Embaixada Argentina no Rio de Janeiro

1828 Projeto Farol de Colombo (internacional). Menção Honrosa

1929 Projeto Universidade de Minas

1932 Cenários, figurinos e máscaras para a peça de sua autoria *O Bailado do Deus Morto*, no Teatro da Experiência em São Paulo

1933 Projeto e construção de 17 casas na Alameda Lorena em São Paulo

1934 Projeto Monumento ao Soldado de 32 (escultura). Premio

1936 Auto-retrato psicológico (escultura que está no Museu de Arte Moderna da Bahia)

1938 Projeto e construção da Fazenda Capuava em Valinhos

1939 Projeto Viaduto do Chá em São Paulo

1939 Projeto Matadouro de Carapicuíba

1939 Paço Municipal de São Paulo 1.º projeto

1951 Cenários para bailado com música de Camargo Guarnieri no Teatro Municipal de São Paulo

1952 Decoração de Baile de Carnaval no Restaurante Prato de Ouro

1953 Decoração de Baile de Carnaval no I. A. B. São Paulo

1954 Paço Municipal de São Paulo, 2.º e 3.º projetos

1954 Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, em Londres (escultura)

1954 Monumento (projeto-maquete) ao Padre Anchieta (escultura)

1954 Projeto Monumento ao Café (ferro pintado), *Diários Associados*

1954 Cenários e figurinos para o bailado *A Cangaceira* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

1954 Decoração de Baile de Carnaval no Circo Piolin, São Paulo

1955 Escultura Monumento à Universidade de Música em Guaratinguetá

1955 Universidade Internacional de Música de Guaratinguetá (12 projetos)

1956 Cenários e figurinos para bailado com música de Prokofieff no Teatro Cultura Artística, São Paulo

1956 Lançamento de um trajo de verão New Look com passeata pelas ruas (é também um prognóstico de acontecimentos futuros)

1959 Projeto Assembléia Legislativa de São Paulo

1959 Cenários para a peça *Calígula* de Camus no Teatro das Bandeiras

1961 Projeto Edifício Peugeot em Buenos Aires

1961 Projeto para a Organização Panamericana de Saúde em Washington

1965 Cenários e figurinos para o bailado *Tempo* no Teatro Ruth Escobar, São Paulo

1965 Projeto Monumento Mãe (escultura) *Diários Associados*

1966 Projeto Paço Municipal de Valinhos

1967 Projeto Teatro Municipal de Campinas

1968 Decoração para baile de Carnaval no Teatro Municipal de São Paulo (prêmio)

1968 Monumento a Garcia Lorca na Praça das Guianas, São Paulo

1968 Projeto Biblioteca Municipal da Bahia

1969 Igreja Catedral de Pinhal, Estado de São Paulo

1970 Projeto Monumento às Forças Expedicionárias Brasileiras, São Paulo (ferro pintado)

1971 Projeto Monumento à Batalha de Guararapes, Recife (ferro pintado)

1971 Projeto de Azulejos no I. A. B., São Paulo

ÍNDICE

★

Este livro foi composto e impresso pela EDIPE Artes Gráficas, Rua Domingos Paiva, 60 — São Paulo.

"Flávio de Carvalho é uma das grandes forças do movimento antropofágico."

Oswald de Andrade

"... o único espírito paulista real e totalmente de vanguarda."

Laurival Gomes Machado

"... têm as experiências de Flávio de Carvalho um valor que transcende da mera anedota do modernismo no Brasil."

Lívio Xavier

"... que leva aos últimos limites do expressionismo e à cor violenta dos *fauves*."

Flávio de Aquino

"Flávio de Carvalho é um marco importante na paisagem cultural de São Paulo."

Maurício Loureiro Gama

"Nas faces desse gigante de quase 1,90 de altura está instalada uma mocidade eterna."

Walter Zanini

"Para Flávio de Carvalho não há cinzentos nem terras. A sombra é tão luminosa como a luz. Os vermelhos, os amarelos, os azuis, os verdes, empurram-se, sobrepõem-se, acumulam-se, lutam nas suas telas."

Pintor Antônio Pedro

"... Flávio faz a ligação entre as forças obscuras e as forças de luz."

André Chanson, da Academia Francesa

"Flávio de Carvalho arregala os olhos de menino e às vezes de doido, para ver o mundo. Por isso vê tanta coisa que o adulto todo sofisticado não vê."

Gilberto Freyre