

**Ni Dios ni Destino.**  
**El Teatro de la Experiência de Flávio de Carvalho**

**Laura Cabezas Baamonde**  
**UBA - CONICET**  
**Argentina**

Flávio de Carvalho teve sempre a coragem  
de ser um destruidor dos para ele tabus de certos  
para ele mitos, de certas para ele superstições.  
Mas sem compromisso com substitutos importados.  
Gilberto Freyre<sup>1</sup>

En 1928 en su “Manifiesto antropófago”, Oswald de Andrade, el mayor representante de la vanguardia brasileña, no sólo invita al rito de deglución de las culturas extranjeras (la europea, la americana y la africana) en pos de diseñar una identidad brasileña propia y diferencial (Campos, 2000), sino que también propone el retorno a lo primitivo como modo de cuestionar una sociedad moderna que se deja gobernar por reglas morales, religiosas, burguesas y patriarcales. De este modo, sostiene la necesidad de “la transfiguración del Tabú en tótem” (Andrade, 2003: 44), es decir, la liberación de lo prohibido por la “civilización” que aprisiona al individuo en una cultura artificial, católica y puritana:

Lo que me interesa es sólo la “fuga” de esa civilización occidental, en la dirección moral y mental de nuestro indio. Ahí sí, porque señala la única cosa nuestra: el indio. Hoy se constata que lo que estropeó al occidente europeo fue la falta de imaginación religiosa. ¡Se dice que como mínimo media docena de grandes nociones se formaron y vivieron veinte siglos en torno de algunos mitos pobres como lo son los mitos cristianos! (Andrade, 1991: 43)<sup>2</sup>

La Antropofagia como movimiento sienta las bases en el San Pablo de los años veinte<sup>3</sup> de una nueva existencia por fuera tanto de los cánones religiosos de la Iglesia católica como de las ideas de soberanía y propiedad, desplazando, de este modo, a Europa del centro de irradiación cultural, política y económica. Sin América, Europa no

tendría su “pobre declaración de los derechos del hombre” (Andrade, 2003: 40), afirma el Manifiesto en una clara operación de desenmascaramiento que da cuenta de lo borrado por el discurso colonialista. Así, la mirada se vuelve sobre el hombre primitivo para expresar su potencialidad en el presente: la posibilidad de una desnudez que desactive las normativas que se depositaron sobre el sujeto moderno.

En 1930, Flávio de Carvalho participa del 4º Congreso Panamericano de Arquitectura en Río de Janeiro como representante de la vanguardia antropófaga con una propuesta titulada “La ciudad del hombre desnudo”, en la que delinea la construcción de una nueva ciudad en los trópicos: sin Dios, propiedad o matrimonio. Si bien Flávio de Carvalho regresa de Inglaterra (donde estudió ingeniería y pintura) en 1923, su participación en el grupo vanguardista es tardía, se da a fines de los años veinte cuando la desintegración es inminente y sus integrantes ya están buscando otros caminos de expresión, en algunos casos más vinculados a la militancia comunista, como sucede con los modernistas Oswald de Andrade, Patricia Galvão, Tarsila do Amaral y Di Cavalcanti, entre otros.

En este sentido, se puede afirmar que el contacto con los últimos embates de la Antropofagia le otorga a Flávio de Carvalho un horizonte de problemáticas que traspasan lo puramente estético y se abren hacia la reflexión sobre lo viviente, o a la pregunta por el cómo fue *vestido* el individuo a lo largo del tiempo. Mediante sus pinturas, sus ensayos y su teoría sobre el teatro y la experiencia, a comienzos de los años treinta el artista e ingeniero paulista coloca al primitivismo como una forma de vida *heterodoxa* que no necesita de Dios ni del Destino para habitar el mundo. Nos proponemos analizar la obra de teatro *O Bailado do Deus Morto* de 1931, que se inscribe en su proyecto Teatro de la Experiencia, para analizar ahí la creación de una *vida* que excede los límites de lo humano y problematiza la configuración del cuerpo en la modernidad.

## El teatro como laboratorio de lo vital

La problemática sobre la noción de experiencia recorre toda la producción de Flávio de Carvalho. El itinerario arranca una mañana de domingo de junio de 1931 cuando del pasaje de los planos y la teoría arquitectónica se pasa a la intervención en el espacio público. En efecto, como documenta en su primer libro, *Experiência n°2*, Carvalho acciona provocativamente contra una procesión del Corpus Christi que se estaba llevando a cabo en la catedral de San Pablo, al negarse a sacarse un llamativo sombrero verde de su cabeza. Con una mirada que combina el análisis psicológico con la impronta surrealista, Carvalho detecta en la “vestimenta del pueblo” congregado (2001: 15) una armonía normativizada y pasiva a la que oponerle un acto impiadoso para estudiar su reacción tanto en las fisionomías, en los gestos, en el paso como en el mirar. Es por eso que se dirige a su casa para, media hora después, regresar usando un llamativo sombrero que amenaza la cadencia religiosa de las masas católicas que se enfurecen y amenazan con lincharlo.

Si bien desde el comienzo, el libro plantea que el motor de la experiencia n°2 es desenmascarar el alma de los creyentes a través de una revuelta que permita palpar psíquicamente la emoción tempestuosa del alma colectiva y vislumbrar así su inconsciente, a medida que avanza la narración se descubre que la reflexión sobre el acto de experimentar ocupa un lugar de privilegio en tanto se construye un sujeto que duda y desconfía de la realidad y de sus recuerdos, que se ve modificado también por una emoción que no es la devota sino la que trae la sensación de peligro. Luego de rehusarse a sacarse el sombrero, leemos: “Com dificuldade conseguia colher observações, e o meu raciocínio já não funcionava como dantes. A emoção do momento começava a me invadir aos poucos” (Carvalho, 2001: 22)<sup>4</sup>.

En la línea de Montaigne, tal y como lo entiende Giorgio Agamben en *Infancia e historia*, Flávio de Carvalho afirma una experiencia ajena a la exactitud y a la certeza. Y hace de esa falta de cálculo y acierto un método que conjuga observación, aventura y psicoanálisis; las emociones y los hechos están sujetos a la censura o aprobación de la

psiquis en el momento de la escritura. Pero si la aventura, que presupone lo extraordinario y lo exótico en contraposición a lo común y lo familiar (Agamben, 2011:34), configura el camino para hacer una experiencia en una sociedad polarizada por ideales de sujetos plenos (diseñados desde la Iglesia, el Ejército, el nacionalismo y la militancia), el gesto como modo de acción opera un desvío sobre el camino de la aventura porque borra la finalidad: la conducta se vuelve puro movimiento sin dirección a un fin.

El gesto permite, por un lado, una clase de violencia que, diferente a la que llevan a cabo las masas mediante el imperativo de linchamiento, que tiene por objeto restaurar un orden que se percibe en crisis, se deja llevar por un impulso no regulado ni preestablecido. Un arrebató que está más cerca de lo que Walter Benjamin por esos años denomina *violencia divina*, aquella violencia que destruye el derecho, arrasa sin límites y posee un carácter purificante. Es mediante este tipo de violencia, que no se puede controlar y que escapa a los parámetros racionales, desde donde Carvalho imagina su propia concepción de experiencia y su método arqueológico de “pescar” sus emociones, asumiendo que el resultado siempre brindará un “panorama desconexo, cheio de vazios” (Carvalho, 2001: 33):

Minhas emoções são pescadas no passado, muito do mesmo modo como o são os peixes. Um grande número escapa ao meu método de pescar e as que são colecionadas formam um conjunto enigmático desconexo, mas aparentemente inteiro. No entanto, as emoções perdidas, se fossem pescadas, não podiam deixar de alterar o aspecto do conjunto. E quem sabe o número de emoções perdidas... ou mesmo a capacidade emotiva máxima. A passagem dos peixes de um lado para o outro pode figurar o fluxo dos acontecimentos e o meu método de pescar indica a deficiência da minha percepção, de maneira que me é absolutamente impossível dizer com exatidão o que foi passado como também me é impossível dizer o que é exatidão. (Carvalho, 2001: 32)<sup>5</sup>

Una de las preguntas que despliega el libro, entonces, refiere al estatuto mismo de la idea de exactitud en relación con la memoria y la escritura: ¿Qué experiencia se puede

construir desde la noción cuantitativa de lo exacto? ¿Cómo sostener el progreso lineal de una historia sin tener en cuenta sus intervalos y discontinuidades? ¿Cuál es el riesgo que implica cuestionar la plenitud del *yo* en el discurso?

Es el peligro, el acercamiento al límite o a la muerte, el que permite una experiencia que quiebra la unicidad en la que se asienta el sujeto moderno. Este se desdobra en dos personalidades, un yo-crítico y un yo-miedoso, que componen una “criatura extraña” (Carvalho, 2011: 42) la cual, como ilustran los dibujos que acompañan el texto, se descompone mental y corporalmente. El relato se detiene en la descripción de un cuerpo que se percibe como desnudo, de color amarillo y marrón, con una mano en la boca y otra en la pierna, mirando hacia arriba con ojos desorbitados. Frente a esta imagen del terror, la parte crítica plantea un entendimiento desde el goce que impide el control consciente sobre la realidad. Los efectos de la multitud le abren al sujeto un mundo de sensaciones guiados por el pánico que quiebran su posición de sujeto de lenguaje, su yo se ve escindido y la experiencia alcanza su aporía, su imposibilidad de comunicar y decir.

Pero el gesto abre otro horizonte de posibilidades que Flávio de Carvalho explorará en relación con el teatro, el cuerpo y la vida. Fundado en noviembre de 1933, el Teatro de la Experiencia se instala en el Club de Artistas Modernos, un salón nocturno donde funcionaba un bar, en el que había un piano y pinturas de los cuatro fundadores: además de Carvalho, Gomide, Di Cavalcanti y Carlos Prado. El lugar también contaba con un escenario para conferencias y eventos y una pequeña biblioteca que reunía las revistas más variadas. Los primeros meses se dedicó casi exclusivamente a la programación musical y también a las exposiciones de arte, entre las que se destacaron la exhibición de carteles rusos comunistas y la muestra de dibujos de locos y niños, junto con las conferencias semanales improvisadas de cualquiera que se inscribiera para hablar sobre algún tema.

En un comunicado que Carvalho envía al jefe de policía de San Pablo intentando adelantarse a un posible acto de censura se lee:

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. (Carvalho, 1973: 101-102)<sup>6</sup>

A través de este pequeño informe a la policía, Carvalho delinea su propia concepción de teatro que se asienta sobre un cruce paradójal entre ciencia y experiencia. Más radical que en *Experiência n°2*, acá se piensa en la posibilidad de un experimento que trabaje con lo vital de las ideas desde un punto de vista imparcial y alejado de la tradicional noción de representación. El teatro se pretende como un laboratorio de investigación que, sin embargo, cuestione la razón instrumental al proponer otro tipo de conocimiento, ni medible ni exacto. Es que si bien la experiencia se coloca como lugar de conocimiento, Flávio de Carvalho desconfía, como vimos, del postulado de un sujeto único, consciente y universal, el *ego cogito* cartesiano.

Por eso, la investigación se deriva hacia lo corporal: los modos de dicción, la mímica, las formas de expresión, pero también la influencia del sonido, la iluminación y el color sobre las formas en el escenario y en el público. Bajo la estela de los postulados de Constantin Stanislavski y Gordon Craig, en el Teatro de la Experiencia, el cuerpo es el protagonista indiscutible ya que no sólo se desarma para visibilizar los dispositivos que lo capturan, sino también para explorar sus potencialidades más allá de esos dispositivos de control biopolíticos. Asimismo, en la línea inaugurada por Friedrich Nietzsche, Carvalho rechaza la idea de representación que ocupa un rol central en el sistema teatral aristotélico en tanto privilegia el *logos* por sobre la mimesis, eliminando así el elemento ritual, festivo y orgiástico (dionisiaco) de la tragedia. Por el contrario, el

teatro que imagina el ingeniero paulista necesita borrar la figuración humana para lanzarse a pensar lo viviente más allá de las taxonomías ficcionantes y agobiantes que normativizan a los seres humanos (y a su otro: los animales).



Fotografía del montaje original de *O Bailado do Deus Morto*

### **Por una desnudez primitiva: *O Bailado do Deus Morto***

En 1935, en el “Prefacio” a *El teatro y su doble* de Antonin Artaud se lee:

Pueden quemar la biblioteca de Alejandría. Por encima y fuera de los papiros hay fuerzas; nos quitarán por algún tiempo la facultad de encontrar otra vez esas fuerzas, pero no suprimirán su energía. Y conviene que las facilidades demasiado grandes desaparezcan y que las formas caigan en el olvido; la cultura sin espacio ni tiempo, limitada sólo por nuestra capacidad nerviosa, reaparecerá con energía acrecentada. Y está bien que de tanto en tanto se produzcan cataclismos que nos inciten a volver a la naturaleza, es decir, a reencontrar la vida. El viejo totemismo de los animales, de las piedras, de los objetos cargados de electricidad, de los ropajes impregnados de esencias bestiales, brevemente, todo cuanto sirve para captar, dirigir y derivar fuerzas es para nosotros cosa muerta, de la que no sacamos más que un provecho artístico y estático, un provecho de espectadores y no de actores.

Ahora bien, el totemismo es actor, pues se mueve, fue creado para actores; y toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida salvaje, es decir enteramente espontánea, yo quiero adorar. (Artaud, 2001:10)

Artaud critica a la cultura a través del teatro e invita a buscar la energía necesaria para aunarlo con la vida. Frente a una civilización que mostraba un dispositivo de clasificación que racionalizaba cada espacio de lo viviente, Artaud llama a volver a lo primitivo y a lo salvaje como un modo de saltar esas taxonomías para desarticular a los sujetos y crear vidas en el espacio de lo literario. Pero además se trata de pasar del papel de espectadores pasivos (la contemplación estética kantiana) al rol de actores que se mueven y al hacerlo luchan contra esa idea inerte y desinteresada del arte. En consonancia con este imaginario, puede ser leída la tragedia de Flávio de Carvalho que se estrena tan sólo dos años antes, en 1933.

Es que, como Artaud por esos años, Carvalho también está pensando en la creación de nuevos “moldes de expresión” (Carvalho, 1973: 102) que rescaten técnicas corporales ajenas a la representación mimética y con un fuerte anclaje en las fuerzas primitivas, en este caso africanas. Así, el instrumental (urucungo, reco-reco, uqiocamba, tamborim, cuíca, bumbo) y los actores, en general negros, abren un horizonte en el que, en sintonía con el surrealismo y el cubismo francés, modelan formas distorsionadas y desinhibidas, bajo una fuerza auténtica y “original” que suponía la subversión de los valores de la cultura europea y sus instituciones.





Foto del montaje de la obra de teatro en 1933

En efecto, tanto con la *performance* impiadosa en la procesión del Corpus Christi como con los actores en escena de *O Bailado do Deus Morto*, que usan máscaras de aluminio y camisas blancas para generar con las luces un efecto escénico, Carvalho siempre tiene en cuenta, como parte de sus experiencias, la reacción sobre el público, al que debe violentarse psíquica y estéticamente. La obra debe “acordar as partes adormecidas do espectador. É uma função sugestiva, e deve ser sugestiva antes de ser persuasiva”<sup>7</sup>(Carvalho, 1935). La diferencia entre sugestión y persuasión radica en la negativa de Carvalho de imponer criterios preestablecidos de interpretación. Mientras que la persuasión posee una cuota de racionalidad y se interesa por el resultado, la sugestión sigue una vía indirecta ya que se vincula a la hipnosis como modo de acceder a lo inconsciente y a los instintos en estado salvaje.

El arte es peligro, para Flávio de Carvalho, y puede destruir los fundamentos sociales y culturales en los que se asienta Brasil, siempre dependiente de la mirada que les devuelve Europa. La reflexión sobre el arte sale del horizonte neutral de la

esteticidad y se desplaza del espectador desinteresado al artista interesado, como señala Agamben (2005:11) en relación con Nietzsche y su lectura de Pigmalión. Como artista dionisiaco, Carvalho en su obra trabaja con la idea de creación y destrucción en su apuesta por una vida desjerarquizada. Ese desajuste de los ordenamientos no sólo se ve en el rechazo de la idea de representación, sino también en la construcción del relato que no sigue una lógica de encadenamiento causal. Más bien se deja guiar por los golpes sonoros y percusivos de los instrumentos africanos.

La estructura de la obra reproduce casi en exactitud, como señala Rui Moreira Leite, las etapas del desarrollo del teatro propuestas por Nietzsche en *El origen de la tragedia*: el coro (acompañado por la orquesta de percusionistas negros) que entona el canto del dios muerto, el lamentador (que recita y dialoga con el coro), la danza que involucra a todos los actores en escena y el abandono progresivo de la música (los instrumentos subrayan las declamaciones que dejan de ser entonadas en canto, aunque al final de la pieza teatral se repita incansablemente el canto nostálgico del comienzo). Pero además de seguir los lineamientos formales que propone el filósofo alemán en relación con la tragedia, Flávio de Carvalho ve en Nietzsche la proclamación de una forma-de-vida que piensa la vida, el pensamiento y los comportamientos siempre en potencial:

Anos atrás, quando li Nietzsche, senti-me fortemente comovido pela selvageria poética e pela profundez da essência humana que nele se contém. Nietzsche se tornou para mim a besta intelectualizada. Gostava e gosto imenso da estranha brutalidade que ele usa ao lidar com os bonecos bem vestidos do pensamento e do comportamento.<sup>8</sup> (Carvalho, 1973: 149)

Frente a esos “muñecos bien vestidos del pensamiento y del comportamiento” se posiciona toda la producción literaria, artística y ensayística de Carvalho a lo largo de los años. Una producción heterogénea (que incluye pinturas, *performances*, una obra de teatro, una expedición a las Amazonas, el proyecto de una película) que encuentra su punto de convergencia en la preocupación constante de unir indisolublemente el arte y la política y así inventar vidas que escapen de los mecanismos del biopoder. Por eso, los

sujetos que crea en sus textos Carvalho nunca son plenos ni unívocos, siempre se configuran como vidas que no pueden separarse de su forma, es decir, vidas ya no concebidas como meras vidas (una vida separada de su contexto), sino como formas-de-vida, como vidas en potencia que no se agotan en pares dicotómicos. Esta concepción de formas-de-vida, la explica Giorgio Agamben en *Medios sin fin* del siguiente modo:

Una vida que no puede separarse de su forma es una vida que, en su modo de vivir, se juega el vivir mismo y a la que, en su vivir, le va sobre todo su modo de vivir. ¿Qué significa esta expresión? Define una vida –la vida humana– en que los modos, actos y procesos singulares del vivir no son nunca simplemente *hechos*, sino siempre y sobre todo *posibilidad* de vivir, siempre y sobre todo potencia. Los comportamientos y las formas del vivir humano no son prescritos en ningún caso por una vocación biológica específica ni impuestos por una u otra necesidad; sino que, aunque sean habituales, repetidos y socialmente obligatorios, conservan en todo momento el carácter de una posibilidad, es decir ponen siempre en juego el vivir mismo. (Agamben, 2010: 14)

En *O Baile do Deus Morto* esta posibilidad de vivir se corresponde con una operación de desnudamiento. Los personajes aparecen contruidos como criaturas vivientes que, tras la muerte de Dios, adquieren la apertura a un tipo de conocimiento que suspende el discurso de la metafísica, en el desparramo de los seres sin jerarquía, y los lanza a vivir una existencia sin dualidades y sin fundamentos.

### **La tragedia del origen, o la profanación de Dios**

En *Dialética da Moda*, recopilación de los artículos que Flávio de Carvalho publicara en el *Diário de São Paulo* en los años cincuenta sobre la moda y su desarrollo en la historia de Occidente, leemos:

Os primeiros bailados do homem são os seus primeiro movimentos. O homem remoto e esquecido bailava para o seu espaço vital e cantava ao vento, ao sol e à água antes do andar se tornar um movimento reflexo. O andar não podia ser reflexo no período elementar do bailado, pois se assim o fosse, não teria nunca havido o bailado. O andar é a racionalização metronômica do movimento coordenado e destinado. O bailado é o

movimiento sem destino. E o “eterno” no movimento. (Carvalho, 2010: 147)<sup>9</sup>

No podría entenderse la concepción dramática carvalhana sin recurrir a su idea de movimiento. Si, como se ve en las fotos que funcionan como documentos de la puesta en escena, el Teatro de la Experiencia proponía una nueva sensibilidad, vinculada a un concierto entre los sentidos y la técnica (la correspondencia entre sonido, color y geometría) que abarcaba el escenario y el público, la obra trabaja con el cuerpo de los actores que diseñan en escena movimientos rítmicos y ritualistas.

Dividido en dos actos, *O bailado do Deus Morto* reflexiona sobre las emociones de los hombres con respecto a su dios. En el primer acto, llamado “Bailado dos soluços”<sup>10</sup>, la Voz de la Orquesta proclama la muerte de Dios bajo la rítmica del *tantã*, un instrumento de percusión, y el Coro se lamenta, solloza y canta “dios ha muerto”. Pero es la figura del Lamentador el que se posiciona bailando en la escena y toma la palabra para contar el origen animal de Dios, su aspecto peludo y su emoción de monstruo mitológico. La descripción de ese dios natural, con cabellos largo y ondulado, vestido de hojas e igual a las fieras del matorral, se ve violentado por la llegada de la Mujer inferior que lo transforma en un objeto de civilización. Y así traiciona a sus compañeros de hábitat tornándose a imagen y semejanza del hombre.

En este acto inaugural, Carvalho revisa y critica el discurso del Génesis mostrando cómo la institución religiosa impone como origen del hombre el establecimiento de la jerarquía entre dios, humano y animal. Es decir, el relato originario funda la impronta clasificatoria como la regla de la vida en el mundo. El dios antropomorfo que surge condena la vida y la proyecta hacia un futuro post-terrenal, instalando el sufrimiento como norma de comportamiento. Es por eso que con su muerte se libera a los seres humanos de la carga de la trascendencia y se los iguala al resto de los vivientes:

Cântico nostálgico prolongado

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

V1: *para o mundo onde as minhocas devoram e onde tudo é poeira*

(Carvalho, 1973: 87)<sup>11</sup>

En este diálogo, que abre el segundo acto, entre el Lamentador y la Voz (femenina) número uno, ya se adelanta la apuesta por la inmanencia y la profanación como modos de lucha contra el recorte de lo humano que traza la máquina teológica. A la vida celestial más allá de la tierra se le opone el polvo y los gusanos que traen la unión con la tierra, que puede ser pensada, siguiendo a Gilles Deleuze, como un “campo trascendental”, o sea, como “aquello que escapa a toda trascendencia, tanto del sujeto como del objeto” (Deleuze, 1995). Una vida, de este modo, que está hecha de virtualidades que no pueden atribuirse a un sujeto consciente. Una vida es la figura de la inmanencia absoluta y señala, como sostiene Agamben:

la imposibilidad radical de trazar jerarquías y separaciones. El plano de inmanencia funciona, entonces, como un principio de indeterminación virtual en el que el vegetal y el animal, el adentro y el afuera y hasta lo orgánico y lo inorgánico se neutralizan y transitan el uno hacia el otro. (Agamben, 2007: 509)

En la obra, este rechazo de la eternidad más allá de lo viviente, se ve acompañado por un acto heterodoxo y profanador. Si durante todo el segundo acto las voces imploran en vano a un Dios callado y desaparecido, hacia el final deciden decretar el fin de Dios y especifican cómo usar sus residuos en el nuevo mundo:

V1: (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...* (Carvalho, 1973: 91)<sup>12</sup>

El diálogo continúa con la misma estructura describiendo las partes del cuerpo del dios muerto y el lugar que el Lamentador le asigna en el universo de las cosas. Así, no sólo se plantea la disconformidad con el dogma religioso, sino que se quiebra la separación entre la dimensión de lo sagrado y el terreno del uso común a través de un sacrificio profanador. En efecto, a través de ese ritual, los personajes de la obra sancionan el pasaje de dios que pertenece al ámbito de lo sagrado al ámbito de lo profano, de la esfera divina a la esfera humana. Si *religio* no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela para mantenerlos separados, distintos unos de otros (Agamben, 2005: 99), Carvalho construye voces vivientes que toman una actitud negligente con respecto a la sacralidad del cuerpo de dios ya que no sólo devuelven sus partes al uso, sino que también proclaman su cambio de sexo en un gesto blasfemo que, a su vez, aniquila el sistema patriarcal impuesto desde el relato bíblico.

### **Conclusión: Flávio de Carvalho y la comunidad panteísta**

*O Bailado do Deus Morto* termina con la voz sombría y triste del Lamentador que afirma: “*a psicanálise matou o deus...*”<sup>13</sup> (Carvalho, 1973: 92). Frase que queda resonando sin encontrar en la obra una explicación. Treinta años después, Flávio de Carvalho vuelve sobre estos temas y escribe un ensayo sobre su primera obra de teatro en el que amplía esa idea que cerraba el segundo acto:

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. (Carvalho, 1973: 76-77)<sup>14</sup>

La fuga de lo consciente y la potencia de la violencia siguen siendo, en los años sesenta, los vectores que guían el rechazo que Carvalho detenta por el cristianismo. Al psicoanálisis ahora se le suman las drogas y el intelectualismo como modos de explorar lo inconsciente y así forjar un mundo no signado por Dios y el destino, es decir, no reglado por una normativa patriarcal y jerárquica que aprisiona a los seres en “jaulas” clasificatorias.

De este modo, si bien se plantea un abandono de la esfera de lo sagrado para transitar las sensaciones que den cuenta de un cuerpo liberado de un destino impuesto, la magia panteísta se impone como aquella energía necesaria para reencantar el mundo y moldear una comunidad posible. Como el sujeto no ha de realizar ninguna esencia y ningún destino, puede existir una ética que se base en la posibilidad del vivir y el devenir siempre otro. Flávio de Carvalho apuesta así por una vida sin destino, por un arte sin finalidad y por una política sin programa: en fin, por una experiencia no metafísica que pueda su propia impotencia.

© **Laura Cabezas Baamonde**

## Notas

<sup>1</sup> “Flávio de Carvalho tuvo siempre el coraje de ser de un destructor de lo que para él eran tabúes de ciertos para él mitos, de ciertas para él supersticiones. Pero sin un compromiso con sustitutos importados”

<sup>2</sup> Traducción nuestra.

<sup>3</sup> La experiencia modernista había tenido como epicentro la ciudad de São Paulo donde en 1922 se hicieron presente escritores, artistas y músicos con ansias de renovación –entre ellos Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Mário de Andrade y el mismo Oswald, que a lo largo de la década del veinte lanza dos manifiestos que dan cuenta de esa conjunción entre arte y juventud.

<sup>4</sup> “Con dificultad conseguía recoger observaciones, y mi raciocinio ya no funcionaba como antes. La emoción del momento comenzaba a invadirme poco a poco”.

<sup>5</sup> “Pesco mis emociones del pasado, del mismo modo en que se pescan los peces. Un gran número escapa a mi método de pesca y las que selecciono forman un conjunto enigmático incoherente, pero en apariencia entero. Sin embargo, las emociones perdidas, si fueran pescadas, no dejarían de alterar el aspecto del conjunto. Quién sabe el número de emociones perdidas... o incluso la máxima capacidad emotiva. El pasaje de los peces de un lado hacia otro puede ilustrar el flujo de los acontecimientos y mi método de pesca indica la deficiencia de mi percepción, de modo que me es absolutamente imposible decir con exactitud qué fue pasado como me es imposible decir qué es exactitud”.

<sup>6</sup> “El Teatro sería un laboratorio y funcionaría con el espíritu imparcial de investigación de un laboratorio. Ahí se experimentaría con lo que surgiera de vital en el mundo de las ideas: escenarios, modos de dicción, mímica, la dramatización de nuevos elementos de expresión, problemas de iluminación y de sonido conjugados con el movimiento de formas abstractas, uso de test predeterminados (irritantes o calmantes) para observar la reacción del público con el intento de formar una base práctica de la psicología de la diversión, realizar espectáculos-pruebas, espectáculos de voces, espectáculos de luces, promover el estudio esmerado de la influencia del color y de la forma en la composición teatral, disminuir o eliminar la influencia humana o figurada en la representación, incentivar elementos ajenos a la rutina de escribir para el teatro... y muchas cosas más que en el momento se me escapan.”

<sup>7</sup> “despertar las partes adormecidas del espectador. Es una función sugestiva y debe ser sugestiva antes que ser persuasiva”

<sup>8</sup> “Años atrás, cuando leí a Nietzsche, me sentí conmovido fuertemente por el salvajismo poético y por la profundidad de la esencia humana que en él se encuentra. Nietzsche se tornó para mí la bestia intelectualizada. Me gustaba y me gusta inmensamente la brutalidad que usa para lidiar con los muñecos bien vestidos del pensamiento y del comportamiento”.

<sup>9</sup> “Los primeros bailes del hombre lo constituyen sus primeros movimientos. El hombre remoto y olvidado le bailaba a su espacio vital y le cantaba al viento, al sol y al agua antes de andar y tornarse un



movimiento reflejo. El andar no podía ser reflejo en el período elemental del baile, pues si así lo fuera, nunca habría habido baile. El andar es la racionalización metronómica del movimiento coordinado y destinado. El bailar es el movimiento sin destino. Es lo ‘eterno’ en el movimiento”.

10 “El baile de los sollozos”

11 Canto nostálgico prolongado

L: oh dios... sombrío y taciturno... ¿hacia dónde vamos?

V1: hacia el mundo donde los gusanos devoran y donde todo es polvo.

12 V1: (encorvándose para adelante) *y el cuerpo de dios... (...)*

V1 V2 V3 siguen repitiéndolo bajito mientras el lamentador responde:

V1: *y el pelo de Dios...*

L (cadenciosamente): *para hacer un pincel...*

V1: *y los huesos de dios...*

L: *para harina de hueso...*

V1: *y las patas y los tendones...*

L: *para aceite bovina... para gelatina... para pegamento...*

13 “el psicoanálisis asesinó a dios...”

14 “Las ansiedades del hombre, su deseo de salir de la jaula, se satisfacen hoy por medio de procesos psicológicos, drogas, intelectualismo. Dios se tornó insuficiente. Un producto ecológico de tiempos olvidados no satisface más al hombre evolucionado. La penumbra de los salones de té, de las reuniones en casa de amigos, de las *discos*, de los bares, de los burdeles, sustituyeron la penumbra de las catedrales, de las iglesias. Los lamentos lánguidos o violentos surgidos en la música del pueblo quieren sustituir las grandes partituras litúrgicas; la violencia musical conduce a un destino violento.

Miramos el próximo colapso del mundo cristiano patriarcal y del mundo religioso y la aparición de un mundo sin Dios y sin destino. Desaparece totalmente el sentido sagrado después de atravesar una magia panteísta.”

## Bibliografía

Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-textos, 1996.  
\_\_\_\_\_. *El hombre sin contenido*. Madrid, Áltera, 2005.

- \_\_\_\_\_. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-textos, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- Aguilar, Gonzalo. *Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Buenos Aires, Editora Grumo, 2010.
- Andrade, Oswald de. *Escritos antropófagos*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Estética e política*. São Paulo, Globo, 1991.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble. El pasanervos*. Madrid, Editora Nacional, 2001.
- Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999.
- Campos, Haroldo de. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México, Siglo XXI, 2000.
- Carvalho, Flávio de. *A Cidade do Homem Nu*. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Experiência nº2. Realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi. Uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro, Nau editora, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A origen animal de Deus e O bailado de Deus Morto*. São Paulo, Difusão, 1973.
- Moreira Leite, Rui. *Flávio de Carvalho. O artista total*. São Paulo, Senac, 2008.
- Osorio, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.
-