UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

TÂNIA GOMES MENDONÇA

A Montanha dos Signos
Antonin Artaud no México pós-revolucionário dos anos 1930
(versão corrigida)

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

A MONTANHA DOS SIGNOS

Antonin Artaud no México pós-revolucionário dos anos 1930

(versão corrigida)

Tânia Gomes Mendonça

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
História Social, do Departamento
de História da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São
Paulo, para obtenção do título de
Mestre em História.

Orientador: Prof. Dra. Gabriela Pellegrino Soares

São Paulo

2015

Resumo

Palavras-chave: Antonin Artaud, México, Revolução Mexicana, Surrealismo, relatos de viagem.

Este trabalho propõe uma análise da viagem do artista francês Antonin Artaud ao México no ano de 1936. Por meio das correspondências e dos textos de Artaud produzidos neste país, pretende-se problematizar a sua concepção sobre a Revolução Mexicana e sobre os seus desdobramentos políticos e culturais durante os anos 1930, as suas ideias sobre as culturas indígenas e a sua relação com a realidade artística-intelectual mexicana.

Parte-se da premissa de que o olhar de Artaud para o México foi formado por um ambiente intelectual e artístico marcado pelo Surrealismo, por um sentimento de crise da civilização europeia e por uma busca por formas de vida mais integradas entre o homem, a natureza e a arte.

Artaud chega ao México em fevereiro de 1936 e permanece no país durante oito meses. Segundo suas próprias palavras, fora em busca do que ele denominaria de “esoterismo mexicano” – “o único que se apóia ainda sobre o sangue e a magnificência de uma terra cuja magia só os imitadores fanatizados da Europa podem ignorar”.

Durante a estadia, antes de ir à “terra dos Tarahumaras”, proferiu conferências na Escola Nacional Preparatória e escreveu artigos em jornais mexicanos a respeito do teatro europeu, do teatro mexicano, do movimento surrealista francês, das suas expectativas com relação à cultura indígena mexicana e da sua busca existencial como artista. No entanto, a sua visita ao México se dá justamente no período pós-revolucionário, durante o polêmico e marcante governo de Lázaro Cárdenas, no qual há uma radicalização da querela entre os artistas denominados universalistas e aqueles conhecidos como nacionalistas. Os primeiros, ao defenderem uma arte moderna e universal, preconizavam a arte europeia como matriz – aspecto que Artaud repudiava – e os segundos, ao afirmarem uma arte nacional, pura, utilizavam-se da cultura indígena como elemento unificador da nação, mas sem o respeito pela magia e pelo esoterismo indígena que Artaud tanto pregava. Daí as hipóteses para a falta de repercussão sobre o artista francês durante a sua permanência no país.

Artaud também projetou sobre o México percepções que ele nutria a respeito do teatro. Idealizador do chamado “Teatro da Crueldade”, Artaud reconheceu no ritual do peyote praticado pelos índios tarahumaras no México uma vivência que se aproximava do seu projeto teatral.

Abstract

Key words: Antonin Artaud, México, Mexican Revolution, Surrealism, travel writings.

This work proposes an analysis about the Mexico trip realized by the French artist Antonin Artaud in 1936. With Artaud’s correspondences and texts written in this country, it intends to discuss his conception about Mexican revolution and its political and cultural results during the 1930’s years, his ideas about the Indian cultures and his relation with the Mexican artistic intellectual reality.

We have the premise that Artaud’s look to México was formed by an intellectual and artistic surrounding marked for the Surrealism, by an European civilization’s crisis feeling and by a search for life’s forms more integrated between man, nature and arts.

Artaud arrived in México in February of 1936 and stayed in the country during eight months. With his own words, he was searching for what he called by “Mexican esoterism” – “the only one that still rest on the blood and the magnificent of a land whose magic only the fanatics imitators from Europe can ignore”.

During his permanence, before going to “Tarahumara’s land”, Artaud was the speaker for conferences in the National Preparatory School and wrote articles for the Mexican newspapers about the European theatre, the Mexican theatre, the French surrealist movement and his Mexican Indian culture expectation. He also wrote about his own experience about his existential search as an artist. However, his Mexico visit had been done in the post-revolutionary period, during the polemic and notorious Lázaro Cárdena’s government, when there was a radicalization of the debate between the artists known as universalists and other as nationalists. The first ones, when defended a modern and universal art, commended the European art as matrix – aspect repudiated by Artaud – and the second ones, when asseverated a national art, pure, had

utilized the Indian culture like nation's unifier element, but without the respect for the magic and for the Indian esoterism that Artaud always had been preached. These aspects could integrate the hypothesis that explains the lack of repercussion about the French artist during his stay in the country.

Artaud also projected in Mexico the perceptions that he created about the theatre. The artist was the idealizer of the "Cruelty Theatre", and he recognized in the Peyote's ceremony practiced by the Tarahumara's Indians in Mexico an environment close to his theatrical project.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer, de forma especial, à professora Gabriela Pellegrino Soares, por todo o auxílio que me forneceu durante os três anos desta pesquisa de mestrado.

À professora Mary Anne Junqueira e ao professor Francisco Alambert pelas ricas observações durante a qualificação desta dissertação.

Gostaria de agradecer também aos integrantes do Laboratório de Estudos de História das Américas (LEHA) e aos orientandos da professora Gabriela pelas frutuosas sugestões para este trabalho.

Aos amigos de graduação e de pós-graduação, que não me atreverei a citar por nomes pelo receio de esquecer algum, agradeço pelo apoio, pelos debates e por terem sido companheiros essenciais de formação. Em especial à Juliana Mantovani pelo auxílio em algumas das traduções encontradas neste trabalho.

Agradeço também de forma especial à minha família, principalmente aos meus pais – Agenor e Salete – pois, sem o apoio deles, esta pesquisa não teria sido possível.

Agradeço, com muito carinho, a Rafael, pelo companheirismo, pelo apoio e pela sua leitura atenta desta dissertação.

Por fim, à FAPESP, pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa, e ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo.

Sumário

Introdução	08
 Capítulo 01: Antonin Artaud visita o México	16
A trajetória de Antonin Artaud no México e algumas de suas correspondências	16
Antonin Artaud na terra dos tarahumaras	33
O México encontrado por Antonin Artaud: o embate entre nacionalistas e cosmopolitas e as questões indigenistas	51
 Capítulo 02: Antonin Artaud vanguardista: o início do século XX e o Surrealismo	77
O Surrealismo	81
Antonin Artaud e sua concepção de teatro a partir da obra <i>O teatro e seu Duplo</i>	95
 Capítulo 03: Uma experiência em terras mexicanas. Mexicanismo(s) – perspectivas europeias	120
Antonin Artaud e os <i>produtos</i> da viagem	120
Olhares surrealistas sobre o México	134
I. Benjamin Péret e o México	138
II. André Breton e o México	151
 Considerações Finais	167
Bibliografia	170

A Montanha dos Signos

Antonin Artaud no México pós-revolucionário dos anos 1930

Introdução

Antonin Artaud, nascido em 1896 na França, foi ator, dramaturgo, poeta, pintor e escritor. Apesar de ter circulado por diversas áreas, esse artista foi, sobretudo, um homem do teatro. Como ator e escritor, Artaud buscava uma nova síntese entre o físico e o espiritual – unidade, essa, que não encontrava na sociedade europeia da contemporaneidade. Para ele, a cultura do Ocidente havia perdido o sentido místico, mágico da vida, o que impossibilitava uma ligação com o cosmos, com o divino. Dessa maneira, o teatro como uma manipulação das forças mágicas seria uma forma de renascer, de se reencontrar. *Teatro* e *vida* não se distinguiram em sua concepção artística.

Nesse sentido, o artista, que fora participante do movimento surrealista francês durante parte da década de vinte, viajou ao México em 1936 em busca do que ele denominaria de “esoterismo mexicano” – “o único que se apóia ainda sobre o sangue e a magnificência de uma terra cuja magia só os imitadores fanatizados da Europa podem ignorar¹”.

Antonin Artaud chega ao porto de Veracruz no dia 7 de fevereiro de 1936, depois de uma escala de alguns dias em Havana. Nos dias 26, 27 e 29 desse mesmo mês, proferiu três conferências na Escola Nacional Preparatória, na Cidade do México. Produziu também durante a sua estadia vinte e três artigos, muitos deles publicados no periódico *El Nacional*². No dia 31 de outubro do mesmo ano, embarcou novamente em Veracruz a fim de voltar para a Europa. Essa viagem, afirma Luis Cardoza y Aragón,

¹ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin. *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 122.

² O periódico *El Nacional* surgiu no ano de 1929 como órgão de comunicação do Partido Nacional Revolucionário (PNR). Até 1931, denominava-se *El Nacional Revolucionario*, e tinha como lema “Diário Político y de Información”. A partir desse ano, o jornal passou a chamar-se apenas *El Nacional* e seu lema começou a ser “Diario Popular”. Até o governo de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), o periódico continuou sendo órgão exclusivo do partido. A partir desse período, ele tornou-se porta-voz do governo.

“impressionou Artaud até o fim de sua vida. Doze anos depois de ter escrito suas primeiras páginas no México, compõe ‘Tutuguri’ (1948), um mês antes de sua morte”.³

Esses artigos e os relatos a respeito da sua visita aos índios tarahumaras, que serão analisados aqui em seu todo como *produtos de uma viagem*, se encontram no livro *México y Viaje al país de los tarahumaras*⁴, organizado por Luis Mario Schneider⁵, sendo essa a principal fonte de minha pesquisa de mestrado, que pretende refletir a respeito das ideias de Antonin Artaud no/sobre o México, nelas buscando os seus objetivos, os seus ideais e os seus propósitos.

Além dos textos contidos nesta coletânea, busquei também outros textos e correspondências de Antonin Artaud que possuíam relação com o México em suas *Oeuvres Complètes*⁶, os quais não constavam na compilação mexicana.

Uma grande desvantagem com relação às fontes estarem compiladas num livro é o fato de que não poderei analisar o suporte material no qual esses textos foram publicados na década de 1930 no México. A publicação numa compilação não me permite fazer uma reflexão que dê conta do grande trabalho que é investigar periódicos. Essa falta me remete ao texto de Tânia Regina de Luca, “História dos, nos e por meio dos periódicos”:

É importante estar alerta para os aspectos que envolvem a materialidade dos impressos e seus suportes, que nada têm de natural. Das letras miúdas comprimidas em muitas colunas às manchetes coloridas e imateriais nos vídeos dos computadores, há avanços tecnológicos, mas também práticas diversas de leituras.

Historicizar a fonte requer ter em conta, portanto, as condições técnicas de produção vigentes e a averiguação, dentre tudo que se dispunha, do que foi escolhido e por quê.⁷

³ CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Artaud en México*. In: *Revista Plural*, 19. Abril de 1973, p. 12.

⁴ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin. *México y Viaje al País de los tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

⁵ Luis Mario Schneider (1931-1999) foi pesquisador, crítico, poeta, romancista e tradutor. Nascido na Argentina, mudou-se para o México em 1960. Graduado em humanidades na Universidade de Córdoba, Argentina (1955), tornou-se bacharel (1962) e Doutor (1969) em Letras pela UNAM, México. Foi professor universitário em importantes universidades da Argentina, México e EUA e colaborador em destacadas publicações.

⁶ ARTAUD, Antonin. Thévenin, Paule (org.). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard. 26 tomos.

⁷ De LUCA, Tânia Regina. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: Carla Pinsky (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 132.

Dessa forma, não será possível “historicizar” a fonte original dos artigos, já que não terei contato com os periódicos nos quais eles foram publicados. Em compensação, tenho consciência da importância destes escritos no México tanto para os mexicanos como para a obra posterior de Artaud, já que mereceram um livro que trata especialmente destes textos.

A obra a ser estudada, organizada e publicada em 1984 por Luis Mario Schneider, como já comentado, está dividida em duas partes: sob o título de *México*, constam as conferências e os ensaios escritos por Artaud durante sua estadia no México. Esse título é uma menção à primeira recompilação de alguns textos de Artaud, publicados principalmente no jornal *El Nacional*, realizada por Luis Cardoza y Aragón.⁸ Com o título de “Documentos complementarios del viaje a México” – adendo à primeira parte –, estão reunidos textos a respeito do México escritos em fase anterior à ida de Artaud ao país e cartas cujo assunto está relacionado a essa viagem. Já na segunda parte, nomeada de *Viaje al país de los tarahumaras*, estão reunidos os textos que tratam dessa visita específica aos tarahumaras, nas serras de Chihuahua. Essa segunda parte do livro já havia sido publicada em 1975 na Colección SePStentas da *Secretaría de Educación Pública*.

Abaixo, constam em tabela os textos de Antonin Artaud escritos e apresentados durante a sua viagem para o México, além daqueles cujo assunto é o México, produzidos antes e após os oito meses passados no país, com datas e informações sobre a publicação ou a ausência dela. :

Texto – título	Data	Publicação
“Le réveil de l’oiseau-tonnerre”	Novembro/1935	<i>Bête noire/Artistique et littéraire</i>
“Notes sur les cultures orientales, grecque, indienne”	Notas escritas entre 1933 e 1937 (aquelas referentes ao México são do período no	-----

⁸ Em carta a Paule Thévenin (06/01/1964), responsável pelas obras completas de Artaud na França, Luis Cardoza y Aragón comenta que “A Universidade Nacional Autónoma do México editou os textos de Artaud, recompilados por mim em um volume que leva o nome *México*. O prólogo e as notas são de minha autoria. Os textos são os publicados por Artaud no México. Encontrei-os em *El Nacional*, *Revista de la Universidad*, e no *El Boletín Carta Blanca*”. BRADU, Fabienne. *Artaud, todavía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 60.

	qual ele se preparava para a viagem)	
“Le Mexique et la Civilization”	? (provavelmente um projeto para conferência no México)	<i>Vie et Mort de Satan Le Feu</i>
“L’éternelle trahison des blancs”	Novembro/1936	<i>Carteles (Cuba)</i>
“Surrealismo y Revolución” (primeira conferência)	26/02/1936 (conferência)	-----
“El Hombre contra el destino” (segunda conferência)	27/02/1936 (conferência)	“El Nacional”, dias 26/04, 03/05, 10/05, 24/05.
“El Teatro y los Dioses” (terceira conferência)	29/02/1936 (conferência)	“El Nacional”, dia 24/05/1936 (parcialmente)
“Carta abierta a los gobernadores de los estados”	10/05/1936	“El Nacional”
“Bases universales de la cultura”	28/05/1936	?
“Primer contacto con la Revolución Mexicana”	03/06/1936	“El Nacional”
“Una Medea sin fuego”	07/06/1936	“El Nacional”
“La pintura francesa joven y la tradición”	17/06/1936	“El Nacional”
“El teatro francés busca um mito”	28/06/1936	“El Nacional”
“El teatro de posguerra en Paris” (quarta conferência)	18/03/1936 (conferência)	“Revista de la Universidad”, dia 01/06/1936
“Lo que vine a hacer a México”	05/07/1936	“El Nacional”
“La cultura eterna de México”	13/07/1936	“El Nacional”
“La falsa superioridad de las ‘élites’”	25/07/1936	“El Nacional”
“Frans Hals”	Julho/1936	“Boletín mensual de Carta Blanca”

“Secretos eternos de la cultura”	01/08/1936	“El Nacional”
“Las fuerzas ocultas de México”	09/08/1936	“El Nacional”
“La anarquía social del arte”	28/08/1936	“El Nacional”
“La pintura de María Izquierdo”	Agosto/1936	“Revista de las revistas”
“México y el espíritu primitivo: María Izquierdo”	Outubro/1937	“L’amour de l’art” (França)
“Un técnico del trabajo de la piedra: Monastério”	Fevereiro/1968	“Revista de la Universidad de México”
“La montaña de los signos”	16/10/1936	“El Nacional”
“El país de los ‘reyes magos”	24/10/1936	“El Nacional”
“El rito de los reyes de la Atlántida”	09/11/1936	“El Nacional”
“Una raza-principio”	17/11/1936	“El Nacional”
“La danza del peyote”	Começo de 1937	<i>NRF</i> , n. 287, 1º de agosto de 1937 (juntamente com “La montaña de los signos”, sob o título de “De um viaje al país de los tarahumaras”).
“La raza de los hombres perdidos”	Dezembro/1937	Revista “Voilà”
“El rito del peyote entre los tarahumaras”	Escrito em 1943	“L’arbalète”, em 1947
“Suplemento al viaje al país de los tarahumaras”	Escrito em 1944	“L’arbalète”
“Una nota sobre el peyote”	1947	“L’Arbalète”
“Tutuguri, el rito del sol negro”	28/11/1947	“L’Arbalète” (parte da emissão <i>Pour en finir avec Le jugement de Dieu</i>).
“Y es en México...”	1947	“L’Arbalète”
“Tutuguri”	16/02/1948	“L’Arbalète”
“Le Popocatepetl”	?	<i>Le Temps Modernes</i> , n. 177, 1960-61.

Gostaria de esclarecer que, neste quadro, dou preferência por apresentar os textos de Antonin Artaud publicados no México em versão espanhola. Esses estão contidos na obra *México y viaje al país de los tarahumaras*, sendo as traduções ao longo da dissertação de minha autoria. Os textos em francês, contidos nas *Oeuvres Complètes* do autor, possuem indicações sobre as ideias que o artista possuía a respeito do México na França. No entanto, desejo esclarecer que, para esta investigação, não analisarei os textos sobre os tarahumaras escritos na década de 1940 devido ao fato de que esse já era outro período da vida de Antonin Artaud. Durante parte dessa década, por exemplo, ele esteve internado no asilo de Rodez⁹. Dessa forma, eles teriam que ser contemplados de forma diferenciada dos outros textos da década de 1930.

Este trabalho está dividido em três capítulos: no primeiro – *Antonin Artaud visita o México* –, procuro relatar a trajetória do artista no país latino-americano, discutindo a sua relação com os artistas e intelectuais mexicanos, sempre buscando uma aproximação com as fontes. Já no segundo capítulo – *Antonin Artaud vanguardista: o início do século XX e o Surrealismo* – enfatizo o contexto artístico intelectual europeu no qual Artaud estava inserido, procurando os vínculos entre a sua arte e os movimentos de vanguarda, principalmente o Surrealismo. A partir disso, busco criar relações entre essa herança vanguardista presente em Artaud e a sua viagem ao México. Por fim, o terceiro capítulo – *Uma experiência em terras mexicanas. Mexicanismo(s) – perspectivas europeias* –, objetiva discutir a noção de mexicanismo europeu a partir de uma comparação entre as ideias de Antonin Artaud sobre esse país latino-americano e aquelas presentes nas obras de outros artistas modernos europeus que viajaram ao México em período mais ou menos contemporâneo ao de Artaud. O conteúdo deste terceiro capítulo permitirá concluir essa dissertação de mestrado com uma análise sobre as singularidades da viagem de Antonin Artaud como artista moderno para o México e os aspectos comuns entre as ideias do mesmo e aquelas divulgadas por outros artistas

⁹ Antonin Artaud possuiu, durante a sua vida, diversas passagens por hospitais psiquiátricos e asilos. Já em 1915, passa pela primeira vez por um sanatório, em La Rougère, perto de Marselha. Entre 1916 e 1918 passa temporadas em sanatórios e estações de cura e, no fim de 1918, vai para o sanatório de Le Chanet, Suíça. Em dezembro de 1932, vai para um hospital com fins de desintoxicação. No início de 1937, pouco após sua volta do México, passa por outro tratamento de desintoxicação. Em setembro do mesmo ano, durante estadia em Dublin, é entregue às autoridades francesas sob prisão e em camisa de força. Inicia-se, então, um longo período de internações em hospícios e asilos franceses, até sua chegada ao asilo de Rodez, em fevereiro de 1943, onde é colocado sob os cuidados do dr. Gaston Ferdière. Em março de 1946, é liberado deste asilo e passa a viver no hospital para doentes mentais do Dr. Delmas, em Ivry, onde é encontrado morto em março de 1948.

europeus que possuíam interesses semelhantes em conhecer as terras mexicanas e/ou interesses comuns nas culturas ditas “primitivas”.

É importante ressaltar que as fontes utilizadas neste trabalho são, em primeiro lugar, textos artísticos, literários. Antonin Artaud é famoso por possuir momentos de lucidez e de loucura durante a sua vida. Creio que os textos aqui analisados possuem um grau muito elevado de lucidez, mas o seu teor poético sempre nos faz refletir até que ponto podem ser analisados como fontes puramente históricas. Isso porque, a meu ver, existe um lugar nestes textos, que talvez possa ser chamado de um lugar poético, que extravasa os objetivos deste trabalho – e possivelmente esteja aí uma das principais dificuldades da análise das fontes escolhidas. A individualidade, a personalidade única de Artaud, muitas vezes ultrapassa a reflexão historiográfica a respeito de sua pessoa como sujeito histórico, e esse é também um obstáculo para essa pesquisa.

Como um homem do teatro visto tantas vezes como inspirador de diversas ideias e concepções do teatro contemporâneo¹⁰, Artaud é, mais do que um sujeito histórico, uma própria obra artística relida e readaptada a várias circunstâncias do teatro que se fez em período posterior à sua morte.

Artaud poderia, talvez, ser posicionado como o próprio *teatro vivo*, sempre atual e interpretado de modo diverso conforme a época, a perspectiva e a cultura, tal como Anatol Rosenfeld¹¹ coloca com relação à encenação de peças e o seu caráter vivo e flexível se comparado à literatura. Antonin Artaud, visto e absorvido por diversas concepções contemporâneas de arte, pode ser lido e interpretado de muitas formas que não serão neste trabalho comentadas devido às suas limitações e ao seu enfoque historiográfico.

Em seu texto *Van Gogh – o suicida da sociedade*, Artaud reflete a respeito da loucura e o seu lugar dentro da sociedade:

E o que é um autêntico alienado?

É um homem que preferiu tornar-se louco, no sentido em que isto é socialmente entendido, a conspurcar uma certa ideia superior da honra humana.

¹⁰ Para informações a respeito de suas influências no teatro contemporâneo, ver, por exemplo, o capítulo 5 – “Das repercussões imediatas à Fecundidade Póstuma” – da seguinte obra: VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

¹¹ ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto I*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

Foi assim que a sociedade estrangulou em seus asilos todos aqueles dos quais ela quis se livrar ou se proteger, por terem se recusado a se tornar cúmplices dela em algumas grandes safadezas.

Porque um alienado é também um homem que a sociedade se negou a ouvir e quis impedi-lo de dizer insuportáveis verdades.¹²

Visto em parte de sua vida como um “alienado”, Antonin Artaud deve ser tratado como uma figura especial dentro do cenário da arte moderna que será aqui discutido. Entretanto, dentro das limitações desta pesquisa de mestrado, muitas vezes isso não foi possível devido ao viés mais histórico do que biográfico aqui almejado. Artaud é tratado, portanto, mais a partir daquilo que, historicamente, o torna uma figura proeminente da arte da história contemporânea do que dentro de suas próprias singularidades biográficas.

¹² ARTAUD, Antonin. *Van Gogh – o suicida da sociedade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 32.

Capítulo 01: Antonin Artaud visita o México

A trajetória de Antonin Artaud no México e algumas de suas correspondências¹³

É a partir de 1935 que Artaud se fixa claramente na ideia de visitar o México. No entanto, em período anterior a este, Artaud já possuía ideias sobre o país. Um exemplo disto é o projeto *A conquista do México*, texto criado para o *Teatro da Crueldade*, de sua autoria, publicado em parte em 1932.

Segundo Florence de Mèredieu, responsável por uma biografia de fôlego do artista francês¹⁴, Artaud lia o *Journal des Voyages* durante sua infância, publicação que dedicava muitas de suas páginas a artigos a respeito das civilizações pré-colombianas. Além disso, sua convivência com os surrealistas na década de 1920 possivelmente incentivou o seu interesse por culturas ditas “primitivas”.

A tudo isso é possível acrescentar o contato travado com Alejo Carpentier, escritor cubano que passara uma estadia em Paris entre os anos de 1930 e 1934, o qual se lembra de discussões noturnas a respeito do México. Nesta época, Artaud conhecera também o músico mexicano Ignacio Fernández Esperón, o qual, acreditava Carpentier, tivera influências no interesse de Artaud sobre a cultura mexicana. Florence de Merèdieu atesta que ele mesmo incitara Artaud a fazer sua viagem ao país latino-americano.

Anaïs Nin, autora de um famoso diário, que conhecera o artista francês, relata no mesmo o interesse de Artaud pelas culturas latino-americanas. Ele travou contato com um casal de artistas refugiados em Paris nos anos 1930 – Helba Huara, uma dançarina peruana com a qual Artaud trabalhou, provavelmente em 1934, e seu marido, Gonzalo Moré, jornalista e defensor da causa dos índios andinos no Peru.

Além disso, Florence de Mèredieu questiona se Artaud teria travado contato com grupos esotéricos mexicanos e, em sua opinião, declara que provavelmente sim, “pois em suas cartas ele aludiu mais de uma vez à riqueza esotérica mexicana”.¹⁵ Com relação a esse assunto, sabemos que, pelo menos já em terras mexicanas, Artaud travou contato com figuras ligadas aos meios esotéricos. Um “semi-charlatão” lhe disse que iria encontrar o que procurava em breve, além de conseguir o dinheiro que precisava no

¹³ As correspondências utilizadas foram encontradas em: THÉVENIN, Paule (org.). ARTAUD, Antonin, *op.cit*; SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit*.

¹⁴ MERÈDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

¹⁵ *Ibidem*, p. 536.

momento. No entanto, disse-lhe também que sua morte estava próxima, e que morreria por causa de um acidente após encontrar o que buscava. Assim, afirmou que a sua evolução neste mundo já chegava ao fim. Podemos saber destes fatos por estarem descritos numa carta¹⁶, de abril de 1936, a Mademoiselle Marie Dubuc, na qual ele pergunta à sua correspondente a opinião da mesma com relação a essas previsões.

Retornando aos preparativos de Artaud em período anterior à sua viagem, Luis Mario Schneider nos informa também que há rascunhos de textos de Artaud cujo assunto é o México já em 1935. Uma destas anotações é provavelmente aquela intitulada de “O México e a civilização”¹⁷.

Neste texto, Artaud já aponta algumas de suas críticas à Europa contemporânea e algumas de suas ideias a respeito do México, as quais aparecerão novamente em artigos e correspondências posteriores. Em primeiro lugar, ele tece uma crítica ao elogio do progresso, afirmando que, na medida em que o progresso se desenvolve, o céu passa a escapar das mãos e a expressão torna-se nada mais do que uma imagem sem consequência para a realidade. Em seguida, ele desenvolve uma crítica à ideia de cultura adotada pela sociedade de seu tempo: para ele, uma civilização onde só participam da cultura aqueles chamados de cultivados é uma civilização que rompeu com as fontes primitivas de inspiração. Isso seria o reconhecimento de uma dualidade da cultura, uma dualidade da realidade – aspecto repudiado pelo artista francês. Para Artaud, uma civilização para a qual há os corpos de um lado e o espírito de outro arriscaria dessamarrar os laços que unem essas duas realidades inseparáveis.

Nesse sentido, os deuses do México, que nunca perderam contato com a força, pois seriam eles mesmos as forças naturais em atividade, são os fornecedores da esperança que Artaud nutria na civilização mexicana. O artista francês estava interessado, portanto, nessa magia unificadora presente no México. Para ele, se a magia era “uma comunicação constante do interior ao exterior, do ato ao pensamento, da coisa à palavra, da matéria ao espírito”, seria possível dizer que, tendo perdido essa forma de “inspiração fulminante, de iluminação nervosa”, era necessário fortacê-la novamente nas fontes ainda vivas e não alteradas – caso da civilização mexicana.

Em um fragmento da carta destinada ao Ministro de Relações Estrangeiras, de agosto de 1935¹⁸, Artaud sugere que pretende liberar todas as formas de cultura

¹⁶ THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 311, Tomo VIII.

¹⁷ *Ibidem*, p. 127-132, Tomo VIII.

¹⁸ *Ibidem*, p. 291-293, Tomo VIII.

primitiva e mágica que essa civilização pode comportar – do totemismo, passando pelas hierarquias astrológicas, os ritos de água, do fogo, do milho e das serpentes, até a cura pela música e pelas plantas, as aparições nas florestas etc. Essa seria, provavelmente, uma justificativa para a sua viagem ao país latino-americano.

Já num fragmento da carta ao Ministro de Educação Nacional, de agosto de 1935¹⁹ – provavelmente a carta que fizera possível que Artaud conseguisse o título de missão tão almejado, conforme veremos posteriormente – o artista francês justifica de forma bastante poética o seu interesse no México. Ele argumenta que o segredo da alta magia mexicana está na força de signos criados por aqueles que na Europa denominaríamos hoje de artistas, mas que nas civilizações evoluídas, que não perderam o contato com as fontes naturais, não são mais do que os executantes e os profetas de uma palavra na qual periodicamente o mundo vem matar a sede. O México ainda tem que nos ensinar “o segredo de uma palavra e de uma língua onde todas as palavras e todas as línguas se reúnem em uma só”.

Nesse sentido, Artaud comenta que se a civilização que está em via de nascer no México não chegar a tomar consciência dessa multitude de expressões aglomeradas em torno de um centro único, ela não reencontrará mais que um fragmento de sua verdadeira tradição.

Ele ainda sugere, já se aproximando daquilo que pensava a respeito dos acontecimentos recentes no México, que seria necessário libertar as civilizações mexicanas não apenas materialmente, mas culturalmente também. Por fim, Artaud faz um interessante comentário a respeito de sua opinião sobre as antigas sociedades mexicanas: ele acredita que os velhos mexicanos não separam a civilização da cultura, e a cultura de um conhecimento pessoal, repartido pelo organismo inteiro. Seria nos órgãos e nos sentidos que os mexicanos, como todas as “raças puras”, portam a sua cultura, e em última instância se encaminham a um refinamento da sensibilidade.

Em carta a Jean Paulhan, escritor, crítico literário e editor francês, de julho de 1935, ou seja, em período anterior à carta comentada acima, Artaud afirma ter feito investigações sobre o México com Robert Ricard²⁰, que acabara de retornar deste mesmo país, tendo feito um estágio na *École Française de México*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 293-295, Tomo VIII.

²⁰ Robert Ricard, pesquisador que publicou, em 1933, um trabalho sobre a “conquista espiritual do México”, fora aluno de Paul Rivet (1876-1958), famoso etnólogo francês, fundador do *Museu do Homem* (1937), em Paris. Em 1901, Rivet foi ao Equador em missão científica, onde permaneceu durante mais de seis anos. Publicou *Ethnographie ancienne de l'Équateur* (1912-1922), em dois volumes, e *Les Origines de l'homme américain* (1943).

Surpreendentemente, Artaud afirma que tomou conhecimento de um movimento no México “a favor de um regresso à civilização anterior a Cortez”²¹, ou seja, de um movimento que preconiza uma civilização de base metafísica. Artaud informa também que Robert Ricard sugeriu que ele poderia contribuir para redirecionar as ideias desse movimento, uma vez que o mesmo não sabe ao certo quais são seus objetivos.²²

Na mesma carta, comenta a dificuldade em conseguir dinheiro para a sua viagem e o seu projeto a fim de ultrapassar esse obstáculo:

O professor Rivet para quem Robert Ricard falou sobre mim disse: “Não há dinheiro, ninguém tem dinheiro”. Então tenho um projeto de conferências que poderia dar no México e em outras cidades. Faria estas conferências sobre as relações que o teatro tem com a civilização e a cultura, que é, me parece, de toda atualidade.

[...]

[...] fui expor meu projeto à *Paris Soir* e me vi com um dos diretores que me pareceu maravilhado (não exagero nesse sentido), e que me disse: “Consiga uma missão mais ou menos oficial e *Paris Soir* lhe encarregará de uma grande reportagem sobre o México e lhe dará antecipadamente uma soma de 5 a 10 mil francos”. Se você puder fazer isso, e eu sei que pode, obtenha de Jean Marx que lhe confira o título oficial do qual lhe falo, dizendo-lhe que algo importante, algo sensacional pode sair de tudo isso.²³

Ele justifica o contato travado com Jean Paulhan ao comentar que fora informado de que as melhores pessoas a serem procuradas para conseguir um título de missão seriam Jean Paulhan e Jean Marx. Assim, Artaud pede ajuda ao editor francês argumentando que essa será talvez a possível forma de encontrar uma função social para a sua própria vida. Depois dessa carta, Artaud escreve novamente a Jean Paulhan com a mesma solicitação em agosto de 1935.

Em setembro do mesmo ano, Artaud finalmente consegue o título de missão fornecido pelo Ministro de Educação Nacional. A partir daí, resta-lhe conseguir capital

²¹ SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 235.

²² Antonin Artaud insistiu em seus textos a respeito de um movimento a favor das civilizações indígenas antigas presente tanto na juventude europeia como no México. Vide, por exemplo, o texto “*Primer contacto con la revolución mexicana*” (*Ibidem*, p. 138-144). Essa ideia de Artaud será questionada posteriormente nesta dissertação.

²³ *Ibidem*, p. 235-236.

para o seu transporte e estadia. Jaime Torres Bodet, importante intelectual mexicano e, de 1935 a 1936, primeiro-secretário da embaixada do México na França, oferece a Artaud um grande auxílio, enviando cartas para escritores mexicanos a fim de que o recebessem e facilitassem a publicação de seus textos em jornais nacionais e também para que o artista conseguisse dar suas conferências. Além disso, Torres Bodet fez com que Artaud não precisasse pagar o visto de entrada para o México. Foi também a este intelectual mexicano, como representante de seu país na França, que Artaud enviou exemplares de “O Teatro e a Peste” (publicado em outubro de 1934) e “Encenação e Metafísica” (fevereiro de 1932). Em carta à senhora Paulhan (Setembro/1935), Artaud informa:

As coisas se arranjam admiravelmente. Não somente não tenho que pagar o visto de entrada, como também me disseram na Legação do México que enviaram uma nota a meu respeito para o México e que lá pessoas nos meios governamentais se mostram interessadas em ver o que poderia fazer pelo teatro.²⁴

Em dezembro de 1935, Jaime Torres Bodet envia duas cartas de apresentação a Artaud: uma para o subsecretário de Estado de Negócios Estrangeiros e outra para o secretário de Estado da Educação Pública, Sr. Lic. Don Gonzalo Vasquez Vela.

Em outra carta a Jean Paulhan, em janeiro de 1936, escreve que conseguiu um abatimento de 50% na passagem de navio da Companhia Transat, tornando possível a sua empreitada.²⁵ Segundo Roger Blin, Jean-Louis Barrault, ator e diretor francês de destaque,²⁶ fora o responsável pela compra da passagem para o amigo. Na carta para Paulhan, Artaud informa também que parte com o dinheiro justo para a viagem e que leva cartas de recomendação: uma para o subsecretário de Estado de Assuntos

²⁴ *Ibidem*, p. 246.

²⁵ Em carta a Jean Paulhan: “[...] obtive igualmente com uma simples carta à Companhia Transat, e passando por cima de todas as pessoas que se dizem influentes e que não fizeram nada, uma redução de 50%. Isso fez com que minha viagem fosse possível.” (*Ibidem*, p. 149). Em carta anterior a Jean Ballard (15/12/1935), Artaud solicitou uma passagem (de graça ou com algum desconto) na Transat para o México. Não é possível saber se foi esse pedido que obteve resultados positivos. In: THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 415-416, Tomo VIII.

²⁶ Segundo Fabienne Bradu, “Jean Louis Barrault (1910-1994), ator e diretor de teatro francês. Recebeu uma profunda influência de Antonin Artaud no que tange à sua concepção do ato teatral como rito. Antonin Artaud aplaudiu e resenhou o primeiro espetáculo montado e escrito por Jean Louis Barrault [...]”. (BRADU, Fabienne. *op. cit.*, p. 51).

Exteriores, outra para o ministro de Belas Artes e outras mais para os periódicos mexicanos. Artaud, portanto, planeja com detalhes sua ida ao México.

Florence de Mèredieu informa que, pouco antes de partir para solo mexicano, Artaud escreve “O Pássaro-Trovão”²⁷, publicado em novembro de 1935 em *La Bête noire*. Segundo a autora,

O texto é um verdadeiro programa de pesquisa. Artaud expõe aí suas concepções sobre a atual situação mexicana. O México reata com suas origens indígenas e Artaud pretende defender esse indigenismo reprimido por tanto tempo e que só pede para se expressar intensamente. Mito, magia, totemismo e sentido do maravilhoso são o que Artaud pretende pesquisar em todo o país.²⁸

Este texto de 1935, o qual Artaud considera como um “*papier programme*”, inicia-se com a afirmação de que os acontecimentos recentes no México devem ser considerados como de importância vital para a civilização, uma vez que tal política indigenista no governo do país evidencia uma “política de raça” que indica o nascimento de uma verdadeira civilização. Dessa forma, seria importante reencontrar a tradição primeira do México, já que essa seria uma reação contra a Europa.

No mesmo artigo, Artaud afirma que 2/3 da “raça” são puros e 1/3 é miscigenado. Assim, de um lado, há 12 milhões de indígenas que esperam e, de outro, 5 milhões de mestiços espanhóis que possuem as terras e a riqueza, além de terem o poder. Contra isso, o novo Estado social sonhado pela verdadeira raça indígena imporá um novo espírito. E é por meio de inspirações fornecidas pelo sangue e pela raça que o México re fará a sua civilização.

Artaud propõe também uma “viagem simbólica” pelo sangue indígena: explicita-se aqui o desejo de realizar uma investigação por todo o país dos vestígios ainda vivos da antiga civilização maia. Mais adiante, o artista francês insinua um projeto de descrição dos rituais indígenas mexicanos.

Artaud também elabora uma diferenciação entre as imagens esculpidas pelos “Mexicanos” e a concepção de arte na Europa: os primeiros não possuíam obrigações com o prazer diante da beleza, tal como a ideia de arte – concepção europeia e moderna

²⁷ THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 407-414, Tomo VIII.

²⁸ MÈREDIEU, Florence de, *op. cit.*, p. 530.

– busca defender. As imagens dos “Mexicanos” buscavam captar as forças ou tornar possível a captação dessas. Assim, essas criações não se separariam da magia. Nesse sentido, os hieróglifos mexicanos seriam ao mesmo tempo uma arte e uma língua, devendo ser entendidos por meio de vários sentidos.

O artista também elabora, neste artigo, uma proposta de pesquisa e descrição de instrumentos antigos e músicas do México. Posteriormente, afirma que se o sangue indígena deseja dizer alguma coisa, é sobre o seu poder de fazer renascer e de captar esse espírito metafísico. Por fim, ele expressa a imagem positiva do louco para essas civilizações, o que também pode sugerir uma auto-defesa de Artaud, já que, como comentado anteriormente,²⁹ ele passara longas estadias em casas para a saúde mental: para essas civilizações, o louco é aquele que reencontrou o divino. É aquele ao qual o inconsciente reencontrou o movimento da natureza. Não podemos deixar de perceber aqui uma concepção semelhante àquela elaborada pelos artistas modernos na Europa.

A partir daí, pergunta-se: quanto saberia Artaud a respeito da Revolução Mexicana antes de chegar ao país? Provavelmente, quase nada, visto seus artigos em publicações mexicanas, que serão tratados posteriormente. Como afirma Florence de Mèredieu, Artaud vai, antes de tudo, como um místico para as terras mexicanas.

No dia 11 de janeiro de 1936, ele finalmente parte rumo à América. O artista faz uma parada de alguns dias em Havana – estadia, essa, que teve como resultado alguns artigos publicados posteriormente em dois periódicos cubanos: *Carteles* e *Gropos*. Destes, apenas um foi encontrado, em 1971, na Biblioteca Nacional José Martí. O artigo intitulava-se “*L'éternelle trahison des blancs*”³⁰, e trazia uma crítica à ideia de humanismo que, segundo Artaud, reaparece de tempos em tempos na História, coincidentemente nos mesmos momentos nos quais existe uma crise na civilização ocidental. Artaud afirma que, quando a ideia de cultura está em vias de total regressão, os homens passam a falar da ideia de humanismo, como se o homem pudesse escapar da natureza. Isso porque essa concepção significaria a defesa da razão humana frente ao resto da natureza, o que levaria a um dualismo presente na separação entre o espírito da matéria e a consciência da vida. Esse humanismo que fornece, para o artista, uma ideia depreciadora do homem, está presente tanto no Renascimento como no humanismo materialista dos tempos atuais ao texto.

²⁹ Ver nota de rodapé 09.

³⁰ THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 133-136, Tomo VIII.

Para Artaud o termo humanismo não significaria nada mais que a abdicação do próprio homem. Com o surgimento do espírito analítico, o homem passaria a dissecar a natureza como um cirurgião dissectiona um órgão. Dessa forma, o homem perde o contato com a natureza, pois seria por meio do instinto que se tornaria possível penetrar na alma da Natureza. O artista também afirma que, todas as vezes em que existe a reaparição da racionalidade, um mundo estaria prestes a desaparecer.

Por fim, ele conclui o artigo afirmando que a luta, naqueles tempos, se localizava entre o saber ocidental, preciso e morto, e o saber confuso, mas vivo de uma existência eterna, do monismo oriental.

Essas ideias a respeito do humanismo reaparecerão em seus textos no México, mas com uma concepção diversa dessa colocada aqui neste artigo, como veremos mais adiante.

No dia 7 de fevereiro, Artaud desembarca no porto de Veracruz, México. Com relação aos testemunhos sobre a sua viagem, Luis Cardoza y Aragón, que se encontrava com Artaud todos os dias no Café Paris, no artigo *Artaud en Mexico*, relata:

Não sou testemunha de Artaud no México, calcinado pela droga e pelo sofrimento. Não houve testemunho nenhum de sua perene vigília, [...]. Guardo recordações de sua provável amizade, do incêndio em que vivia este estranho filho do caos e lucidez. E algumas anedotas que só revelam algo de sua vida mais exterior, de sua desvalidez, da angústia de suas inelutáveis urgências de viciado em tóxicos, como deve haver muitas em Paris, na memória de seus amigos. [...] Artaud, abismado na vida e não em relação à morte, está nos textos obscuros e *cegadores* de intuições, melhor do que nos testemunhos que conheço.³¹

Fabienne Bradu, na obra *Artaud todavía*, também comenta que “o mais surpreendente da passagem de Antonin Artaud por este país [México] reside em sua invisibilidade, na ausência de testemunhos confiáveis, ou bem como o parco relato dos poucos que o conheceram”.³²

No Café de Paris, lugar no qual passava o dia todo escrevendo, conhecera também Lola Alvarez Bravo, fotógrafa, com a qual ia aos sábados à noite para a casa da

³¹ CARDOZA Y ARAGÓN, *op. cit.*, p. 12.

³² BRADU, Fabienne, *op. cit.*, 2008, p. 09.

pintora María Izquierdo, artista sobre a qual Artaud realizará críticas positivas a respeito do trabalho, “primitivista”.

No artigo “La pintura de María Izquierdo”, publicado na *Revista de las revistas* em agosto de 1936, Artaud afirma que foi ao México com a intenção de observar a arte verdadeiramente mexicana. No entanto, o que constatou é que abundavam as manifestações artísticas que copiavam a arte europeia.

Nesse sentido, Artaud aponta que a pintura de María Izquierdo, apesar de conter em certas obras uma influência da arte moderna europeia, é uma exceção na arte mexicana, pois contém uma “inspiração verdadeiramente indígena”.³³

Artaud comenta que esperava chegar ao México e perceber uma ressurreição desta arte baseada no espírito índio, mas o que encontrou foi o fim desta.

O autor afirma que dá preferência às obras de María Izquierdo nas quais não percebe a influência da arte moderna europeia. Ao final, aponta que

inquestionavelmente, María Izquierdo está em comunicação com as verdadeiras forças da alma índia. Leva seu drama dentro de si mesma, e consiste em desconhecer suas fontes. Deve, para guardar sua personalidade, fazer um grande esforço em favor da pureza, e este esforço terá imediatamente sua recompensa.³⁴

O artista francês travara contato também com o pintor Federico Cantu na casa de Inés Amor, diretora da *Galeria de Arte Mexicano*, frequentada por Rivera, María Izquierdo, Siqueiros, Tamayo, Orozco.

No México, ele viveria em muitos lugares, quartos alugados, espaços precários, tais como um famoso bordel, “a casa da Ruth”. Ele também passaria um tempo em casa de María Izquierdo.

Em suas cartas no México, mostra-se muito preocupado com o pouco dinheiro que possui, mas sempre comenta que, em sua opinião, a viagem está predestinada a dar certo. Muitas de suas cartas durante a viagem possuem comentários a respeito das dificuldades financeiras de Artaud. Ele chega a pedir dinheiro emprestado nas correspondências (31/01/1936; 17/06/1936; 10/07/1936) a Jean Louis Barrault, o qual,

³³ SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit*, p. 202.

³⁴ *Ibidem*, p. 205.

segundo Luis Cardoza y Aragón, foi “um dos amigos que mais de perto lhe conheceu nesta época”³⁵:

Peço então, sem mais esperar, faça um esforço para enviar o que puder. Pode ser o que você consiga reunir entre amigos ou o que me envie diretamente. Já não tenho vergonha de lhe pedir pois minha situação atual é grave.³⁶

Artaud pede também dinheiro a Jean Paulhan numa carta de 06 de janeiro de 1936, além de pedir um adiantamento pela publicação de sua obra *O Teatro e seu Duplo*, a qual será tratada no segundo capítulo, numa correspondência de 31/01/1936, data na qual se encontrava em Havana. Ele agradece também o envio de dinheiro em carta a Jean Paulhan, de março de 1936³⁷.

As conferências que Artaud preparara no México são realizadas nos dias 26, 27 e 29 de fevereiro, no *Anfiteatro Bolívar* da Escola Nacional Preparatória, sob a orientação de Salvador Azuela, intelectual vasconcelista. A imprensa mexicana anunciou suas conferências:

Uma série de conferências de Antonin Artaud, sob patrocínio universitário. O insigne intelectual francês se propõe a desenvolver o apaixonante tema das novas orientações francesas por meio do teatro.³⁸

Em seguida, havia uma pequena apresentação de Antonin Artaud, a qual informava sua adesão ao movimento surrealista – sem comentar que já não fazia parte deste grupo – e seu enfoque no teatro moderno. Comentava também o que seria o *Teatro da Crueldade*, conceito criado pelo próprio Artaud a fim de especificar sua concepção do que deveria ser o teatro:

O Teatro da Crueldade aspira levar às multidões a expressão dos grandes temas cósmicos, universais, interpretados segundo os textos

³⁵ CARDOZA Y ARAGÓN, *op. cit.*, p. 12.

³⁶ SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin., *op. cit.*, p. 269.

³⁷ THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 308-309, Tomo VIII.

³⁸ SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 30.

mais antigos da Índia, México etcétera, e utilizando os meios mais modernos da técnica teatral, criar um teatro liberado da literatura.³⁹

Além disso, informava os trabalhos como ator e diretor produzidos por Artaud no teatro e no cinema e a sua trajetória como escritor, com textos publicados por revistas francesas. Logo após essa apresentação, havia um resumo/descrição do que seria cada uma das conferências a ser apresentada – “Surrealismo y revolución” (26 de fevereiro), “El hombre contra el destino” (27 de fevereiro) e “El teatro y los dioses” (29 de fevereiro).

Esta apresentação de Artaud nos faz questionar sobre a autoria de tal texto. Seria o próprio artista que teria feito essa introdução a respeito de seu trabalho? Raquel Tibol, no artigo “*Remedios Varo: apuntamientos y testimonios*”⁴⁰ afirma que esses textos de publicidade das conferências foram escritos pelo próprio autor. A partir disso, é possível sugerir que o anúncio seria uma tentativa de legitimação do próprio artista. No entanto, o texto inicial, que insiste em destacar a figura de Artaud na Europa, em valorizar as suas ações, pode ter sido escrito por terceiros, já que o tom do texto, cheio de pormenores, não parece ser de autoria de Artaud.

O artista francês passa a sobreviver com o dinheiro conseguido por meio das conferências e dos artigos publicados em jornais. Contudo, tal como afirma Luis Mario Schneider, sua intenção não era apenas ganhar dinheiro, mas também, possuía a pretensão de explicar à juventude mexicana o que era o Surrealismo, o quão danoso era o marxismo e, sobretudo, o prejuízo cultural que teria o México se sua juventude assumisse os valores europeus. Segundo Florence de Mèredieu, sua visão a respeito do Surrealismo, movimento do qual já estava distante há uma década, diferia completamente daquela que seria apresentada por André Breton dois anos depois no México, o que provavelmente conferiu um mal-entendido que justificaria o aparente fracasso das conferências de Artaud no meio universitário.⁴¹

Em carta a Jean Paulhan (21/05/1936), ele escreve:

Acabo de fazer um convênio com os principais periódicos do México como o *Excélsior*, *El Universal* e, sobretudo, o periódico

³⁹ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁰ TIBOL, Raquel. “Remedios Varo: apuntamientos y testimonios”. Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/2013/09/29/opinion/a03a1cul>.

⁴¹ MÈREDIEU, Florence de, *op. cit*, p. 539.

governamental *El Nacional Revolucionario*, que é ao mesmo tempo o periódico do *Partido Revolucionário Mexicano*, para que as conferências que envie sejam publicadas em espanhol.⁴²

Este comentário de Artaud é interessante também por revelar o seu ótimo relacionamento com o governo de Lázaro Cárdenas⁴³, já que publicaria artigos no periódico do partido. Isso nos leva a questionar a abertura deste governo com relação a opiniões divergentes daquela hegemônica, já que Artaud explicitaria, conforme veremos, a sua discordância com relação às políticas indigenistas e ao marxismo, teoria apresentada como satisfatória durante o período Cárdenas. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de levar em conta que Artaud fora ao México como um reconhecido artista francês que, por isso, deveria ser tratado da melhor forma possível pelo governo mexicano. Possuir contatos com intelectuais que se encontravam dentro das políticas culturais do Estado também permitiram a Artaud encontrar brechas no governo cardenista, apesar de suas críticas ao governo pós-revolucionário.

A única das conferências completamente traduzida para o espanhol foi “*El hombre contra o destino*”, a qual foi publicada em quatro partes no periódico *El Nacional*, nos dias 26 de abril e 3, 10 e 24 de maio. A conferência “*El teatro y los dioses*” foi parcialmente publicada em espanhol no dia 24 de maio, no mesmo jornal.

⁴²SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 264. Em carta posterior a Gaston Gallimard, de julho de 1936, Artaud informa que participa naquele período dos “principais jornais da América Latina”: *Nacional Revolucionário* (México), *Gropos* e *Carteles* (Cuba) e *Nación* (Argentina). In: THÉVENIN, Paule. ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 207-208, Tomo V.

⁴³ O governo de Lázaro Cárdenas foi marcado por uma ampla reforma agrária: ao final desse período haviam sido distribuídos quase 20 milhões de hectares de terras a 771 640 famílias camponesas agrupadas em 11 347 *ejidos*. Dessa forma, Cárdenas tornou-se o presidente que mais terras distribuiu na história do México. Além disso, destaca-se nesse período a unificação do movimento operário em torno da Confederação de Trabalhadores do México (CTM – 1936). Pelo fato de ter sido criado pelo próprio Estado, este agrupamento não pôde ultrapassar os limites impostos pelo governo. Apesar disso, os trabalhadores obtiveram direitos que anteriormente não seriam possíveis: os salários, por exemplo, deveriam ser fixados não mais pelo pêndulo da oferta e da procura, mas, sim, pelas condições que cada empresa possuía de pagar aos seus funcionários mantendo a margem do lucro. Isso foi um dos motivos para a nacionalização do petróleo no México: a fim de evitar a grande greve contra toda a indústria petrolífera, os tribunais do trabalho primeiro e a Suprema Corte declararam que as empresas deveriam aumentar salários e benefícios, o que foi rejeitado pelas mesmas. Diante do impasse, o governo mexicano decretou, em março de 1938, a nacionalização da indústria petrolífera. Outras duas grandes greves do período cardenista – a dos ferroviários e dos sindicatos camponeses locais de La Laguna – também levaram à expropriação das empresas. Outra marca do governo de Cárdenas foi a valorização de políticas nacionalistas nas artes e na cultura. Ver, por exemplo: CAMÍN, Héctor Aguilar. MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000; MEDIN, Tzvi. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México, Siglo XXI, 1980; VAUGHAN, Mary Kay. *La política cultural en la Revolución – Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Ela foi traduzida por José Ferrel, intelectual mexicano responsável por uma tradução de *Saison en Enfer*, de Rimbaud, o qual foi elogiado por Artaud em carta para Jean Paulhan, em maio de 1936. Provavelmente, Ferrel traduziu também outros textos de Artaud durante sua estadia no México. Outros intelectuais responsáveis por traduzir os textos do artista francês foram José Gorostiza – na época, secretário particular de Hay, Secretário de Relações Exteriores, o qual afirma Luis Cardoza y Aragón ser tradutor da maioria dos textos – Samuel Ramos, Xavier Villaurrutia e Luis Cardoza y Aragón, poeta guatemalteco e, conforme já assinalado, organizador da compilação *México*. Alberto Ruz Lhuillier, arqueólogo e descobridor da tumba de Palenque, também foi tradutor de Artaud, tornando-se uma das testemunhas do nosso artista no México.

Luis Cardoza y Aragón relata que os textos

eram traduzidos no próprio periódico, no café, sem minuciosa atenção para render-lhes acabada exatidão. Sem os estudar com cuidado. Tratava-se de ajudar Artaud [...]. Não se conferia a eles maior tempo, para lhes traduzir magistralmente, ainda que houvesse admiração por Artaud.⁴⁴

Já Fabienne Bradu atesta que as versões dos textos de Artaud no México em francês estão extraviadas até hoje. A fim de que fossem feitas suas *Obras Completas* em francês, os textos em espanhol, traduzidos sem rigor e apressadamente, de forma quase simultânea à sua criação, foram novamente traduzidos para o francês, buscando uma linguagem que seria própria de Artaud.⁴⁵

Por fim, a Alianza Francesa proporcionou a Artaud a possibilidade de fazer uma quarta conferência, realizada no dia 18 de março. Com o título em espanhol de “*El teatro de postguerra en París*”, a conferência foi publicada no dia 1º de junho na *Revista de la Universidad*.⁴⁶ Existe também a possibilidade de que Artaud haja efetuado mais uma conferência. Segundo Florence de Mèredieu, o artista apresentou uma última

⁴⁴ CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ BRADU, Fabienne. *op. cit.*, p. 20. (Apesar disso, sabemos que as conferências de Artaud foram enviadas em sua versão em francês para Jean Paulhan a fim de que fossem publicadas também na Europa, tal como Artaud explicita numa carta já comentada cuja data é de 21/05/1936. THÉVENIN, Paule. ARTAUD, Antonin, *op.cit.*, p. 204-207, Tomo V).

⁴⁶ Em carta de Paule Thévenin (22/10/1955), responsável pelas *Obras completas* de Artaud na França, para Luis Cardoza y Aragón, ela afirma que “*Surrealismo y Revolución*”, “*El hombre contra el destino*” e “*El teatro y los dioses*” foram conferências realizadas graças à Alianza Francesa. No entanto, acredito que a tese de Luis Mario Schneider seja mais correta, já que há um artigo de jornal afirmando serem estas conferências pronunciadas na Escola Nacional Preparatória. (BRADU, Fabienne. *op. cit.*, p. 54).

conferência – “*Primer contacto con la Revolución Mexicana*”- em finais de março, começo de abril, na *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, a L.E.A.R.⁴⁷ Já Mario Schneider afirma que tal exposição não foi levada a cabo devido ao desejo de Artaud de que suas ideias fossem, polemicamente, de encontro às concepções revolucionárias da L.E.A.R.⁴⁸ Não foi possível averiguar qual das duas afirmações está mais correta.

Durante sua estadia na Cidade do México, Artaud participou também de um Congresso de Teatro Infantil, do qual não se tem o texto proferido por ele.⁴⁹ O Congresso fora planejado pelo Departamento de Belas Artes da Secretaria de Educação, dirigido por José Muñoz Cota, o que também nos permite deduzir, como já comentado, que Artaud possuía um bom relacionamento com o governo mexicano neste momento. Em carta a René Thomas, de abril de 1936⁵⁰, Artaud comenta a sua participação neste Congresso. Ele afirma que o governo enviava grupos de teatro de fantoches por todo o país, os quais às vezes eram recebidos a balas. Ele informa que foi convidado a fazer um relato sobre o dinamismo dos manequins, e que todas as suas sugestões foram adotadas e seriam aplicadas. Artaud utilizaria essa experiência de participar do congresso promovido pelo governo a fim de preparar, posteriormente, o texto “*Primer contacto con la Revolución Mexicana*”.

É interessante notar que as ideias apresentadas no Congresso de Teatro Infantil representavam bastante a busca teatral de Artaud, uma vez que o uso de manequins foi uma constante em sua obra. Essa concepção aparece em diversos textos com objetivos distintos de Artaud, além de o mesmo ter utilizado os manequins em quase todas as suas montagens. Segundo Alain Virmaux, o manequim e o ator vivo participam de um jogo constante de dissonâncias elaborado por Artaud em sua concepção teatral.⁵¹

Apesar da informação de que sua conferência no Congresso havia sido um sucesso, ele escreve, em carta anterior a Jean Paulhan, de março de 1936⁵², que causara um verdadeiro escândalo em tal evento. Ele também comenta que, na última semana de março, daria uma conferência na L.E.A.R – *Liga de Escritores y Artistas*

⁴⁷ MÈREDIEU, Florence de, *op. cit.*, p. 544-545.

⁴⁸ SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁹ Em carta a Paule Thévenin, Luis Cardoza y Aragón afirma que o texto proferido no Congresso de Teatro Infantil está em mãos de Roberto Lago. Contudo, o poeta responsável pela obra de Artaud no México afirma que não havia conseguido uma cópia do texto, o que torna essa conferência desconhecida para o autor e para o grande público. (BRADU, Fabienne, *op. cit.*, p. 92).

⁵⁰ THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 310, Tomo VIII.

⁵¹ VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009, p. 53-57.

⁵² THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 308-309, Tomo VIII.

Revolucionarios: “Falarei contra o marxismo e a favor da revolução indígena que todo o mundo se esquece por aqui”.⁵³

Por fim, Artaud faz um raro comentário a respeito de suas atividades pessoais no México. O artista informa que partirá em breve para Cuernavaca para ver a cerimônia na qual se utiliza o famoso tambor ritual, o *teponextli*. Em seguida verá também uma cerimônia dos Índios Yosquis, na qual, segundo ele, esfolam touros vivos.

Luis Mario Schneider afirma que foi a partir do mês de abril que Artaud passou a pensar seriamente em viajar pelo interior do país⁵⁴. Para tanto, ele necessitaria de dinheiro, o que conseguiu por meio da elaboração de artigos a serem publicados nas revistas e periódicos mexicanos, além do apoio dado pelo governo, pela Universidade e por grupos menores. Artaud recebeu também a proposta de um editor que lhe sugeria que publicasse um livro com todos os textos que escrevesse sobre a cultura mexicana, acrescentando outros mais de assuntos diversos. O livro se intitularia *Mensajes revolucionarios*.

Em carta a Jean Louis Barrault (10/07/1936), Artaud afirma a existência de uma petição assinada por artistas e intelectuais mexicanos enviada para o presidente da República, pedindo meios a fim de que o artista francês pudesse “levar a cabo uma missão nas velhas raças de índios. Trata-se de retomar e ressuscitar os vestígios da antiga cultura solar”.⁵⁵

Em artigo de maio de 1936, publicado no periódico *El Nacional* – “*Carta abierta a los gobernadores de los estados*” – Artaud já começara a manifestar publicamente o seu interesse em estudar povos indígenas no México.

Neste pequeno artigo, o artista francês se dirige aos governadores mexicanos, explicando que fora ao México com uma missão da Secretaria de Educação Nacional da França a fim de estudar, na prática, todas as manifestações da arte teatral mexicana, tendo como principal foco a arte indígena. Ele afirma que “os ritos e as danças sagradas dos índios são a mais bela forma possível de teatro e a única que na realidade pode se justificar”.⁵⁶

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Em carta, já comentada anteriormente, destinada a René Thomas, de 02 de abril de 1936, Artaud informa que partirá numa missão pelo interior do país que pode ser perigosa e que, em seguida a isso, pretende voltar para a França. (*Ibidem*, p. 310, Tomo VIII). Talvez seja essa a fonte que permite Luis Mario Schneider tecer a afirmação acima.

⁵⁵ SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit*, p. 269.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 133.

Ele comenta ainda que o México possui forças que dormem em sua terra, as quais podem servir aos “Vivos”, sendo os rituais indígenas uma manifestação direta destas forças.

Artaud também esclarece que estudará as manifestações destas forças não como um arqueólogo ou um artista, mas, sim, como um sábio, deixando-se penetrar, pela consciência, por suas virtudes curativas da alma.

Finalmente, ele agradece o Governo do México e os governadores dos estados, esperando que estes possam lhe auxiliar levando-o a “todos os lugares onde a terra vermelha do México continua falando na melhor linguagem”.⁵⁷

Segundo Luis Mario Schneider, Artaud partiu para as terras dos tarahumaras em meados de agosto, regressando a Chihuahua em torno do dia 04 de outubro. Para tanto, conseguiu como apoio material, além da publicação de seus artigos⁵⁸, a concessão de uma bolsa governamental que lhe permitiria estudar os tarahumaras, por meio do Departamento de Belas Artes da Secretaria de Educação. Além disso, conseguiu um salvo conduto outorgado por um ministro e mediado pelo embaixador da França para que pudesse alojar-se nas escolas dos *pueblos*.

Em sua trajetória a cavalo para as terras indígenas, Artaud busca desintoxicar-se, jogando fora a heroína que possuía. No dia 16 de setembro, Artaud se encontra em Norogáchic, distrito de Andrés del Río, Serra Tarahumara. Por meio de estudos antropológicos, é sabido que essa região possui uma população de “tipo clássico” dos tarahumaras, já que seguia todas as tradições, evitando a mestiçagem.

Artaud, então, relata que o diretor da escola da região havia proibido a festa do peyote pelo *pueblo*, o que seria uma lástima para o artista francês, já que os tarahumaras haviam permitido que ele participasse do ritual. Dessa forma, Artaud faz uma intermediação entre o diretor e os tarahumaras, convencendo o primeiro a permitir a festa. Com esse sucesso, Artaud consegue, além da participação no ritual, ser iniciado

⁵⁷ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁸ Artaud conquistara a publicação segura no jornal *El Nacional Revolucionario*, deixando de ser um colaborador para tornar-se um correspondente. Em carta a Jean Louis Barrault (17/06/1936), escreve: “Faz um mês que sou colaborador regular de *El Nacional Revolucionario*, periódico governamental. Mas tudo isso não seria interessante se estes artigos não houvessem servido para defender um ponto de vista único e para disseminar as ideias que vim manifestar aqui”. (*Ibidem*, p. 266). No entanto, em texto de Luis Cardoza Aragón, ele rebate que “Se insinua em versão espanhola chamada ‘Los Tarahumaras’ que Artaud, possivelmente, viajou à região como correspondente de *El Nacional*. Não me recordo assim. Eu trabalhava no periódico. E com a intenção de fornecer a ele um pouco de dinheiro, lhe traduzia o destinado ao diário e outras publicações”. (CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *op.cit*, p. 13).

no rito do peyote como forma de agradecimento pelo convencimento do diretor da escola.

Em carta endereçada a Jean Paulhan em fevereiro de 1937⁵⁹, Artaud narra que, dentro de sua experiência com os tarahumaras, “tudo [me] pareceu como a representação de uma experiência vivida, já ressentida, já dentro de mim, e não como o descobrimento de um mundo estranho mas novo”. O artista relata também que se impressionara com a quantidade de signos representados nas roupas dos tarahumaras, as quais Artaud não havia visto nem duas semelhantes entre si. Para ele, aquelas pessoas não sabiam conscientemente o que significavam aqueles signos, mas assim o faziam porque seus antepassados haviam feito igual. Artaud, então, se questiona qual seria a origem de tudo isso.

No dia 31 de outubro de 1936, Artaud parte para a França no porto de Veracruz. Por meio de uma carta escrita pelo ministro da França, Henri Goiran, para o Departamento de Migração, é solicitado que o artista francês seja eximido de pagar a taxa de vinte pesos correspondente ao fornecimento de documentação para a sua saída do México.⁶⁰ Isso demonstra a difícil situação financeira de Artaud nesse período e as suas boas relações com o governo da França e do México.

Apesar desse tempo passado no país americano, Artaud, segundo Luis Cardoza y Aragón, não articulou muitas relações com os artistas e intelectuais mexicanos:

Aparte de José Gorostiza, não conheceu nem se relacionou com escritores e poetas mexicanos. Ele se apaixonou pela literatura náhuatl, a poesia indígena? Cita o Popol-Vuh em um de seus escritos publicados no México. Conhecia-o? Tampouco nunca chamou sua atenção a pintura mural, a obra de Rivera, Orozco, Siqueiros. Nem a de Tamayo. Sobre dois artistas mexicanos escreveu: María Izquierdo e Luis Monasterio.⁶¹

Como será discutido posteriormente, Artaud não encontrou em sua viagem o projeto artístico mexicano que imaginara em período anterior à sua ida ao país latino-

⁵⁹ SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 359.

⁶⁰ “Em vista de que o interessado [Artaud] só veio a esta República em viagem de estudos etnográficos e demográficos, os quais levou a cabo sem lucro algum, e com espírito exclusivamente científico, muito atentamente rogo a Vossa Excelência que se digne a examinar a possibilidade de eximir-lhe do pagamento da mencionada cota de vinte pesos [...]” (*Ibidem*, p. 84).

⁶¹ CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *op. cit.*, p. 13.

americano, o que provavelmente pode justificar, juntamente com as especificidades da personalidade do artista, a falta de relações com artistas e intelectuais mexicanos. Isso porque não podemos deixar de levar em conta também o fato de que Artaud foi, durante toda a sua vida, um ser bastante solitário. Ele citava como seus companheiros artistas e pensadores que sofreram tormentas em suas vidas, tal como ele próprio. Apesar disso, creio que há também outros motivos para a falta de repercussão a respeito da ida de Artaud ao México, os quais serão discutidos nos próximos tópicos.

Antonin Artaud na terra dos tarahumaras

Carlo Ginzburg, em sua obra *Olhos de Madeira – Nove reflexões sobre a distância*⁶², comenta a respeito da ideia de arte desenvolvida pelo crítico russo Viktor Chklovski – a defesa de que a arte é uma ferramenta para que reavivemos nossas percepções, as quais os hábitos cotidianos tornam inertes. Nesse sentido, uma obra de arte é aquela que produz um estranhamento a respeito de aspectos cotidianos que já se tornaram automatizados em nossas vidas.

Leon Tolstoi é um exemplo de um artista que buscou apreender os elementos cotidianos a partir de uma percepção relacionada ao estranhamento: escreveu, por exemplo, uma obra a partir da visão de um cavalo. Tolstoi aprendeu com Voltaire “o uso do estranhamento como expediente deslegitimador em todos os níveis, político, social, religioso”⁶³.

Tolstoi baseava-se também no imperador romano Marco Aurélio, possuindo por ele grande admiração. Na obra deste imperador, é possível destacar a ideia de que é necessário cancelar a representação a fim de alcançar uma percepção exata das coisas. Superando as aparências, alcança-se uma visão mais profunda a respeito da realidade.

Ainda segundo Ginzburg, Tolstoi possuía a convicção de que “os camponeses, estando longe da sociedade moderna e da sua artificialidade, estavam mais próximos da verdade”⁶⁴. Dessa forma, por estarem distantes dos hábitos cotidianos modernos, eles poderiam reparar e criticar aspectos não percebidos pelas pessoas que vivem nesta realidade contemporânea.

Esta busca de um “estranhamento” por meio daqueles que são considerados distantes da modernidade também pode ser encontrada em artistas que, decepcionados

⁶² GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 15-41.

⁶³ *Ibidem*, p. 33.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 34.

com a realidade do início do século XX na Europa, procuraram novos modos de enxergar o cotidiano em sociedades consideradas afastadas das influências da civilização europeia. Segundo Ginzburg, “os profundos ecos da noção de ‘estranhamento’ (*ostranienie*) na arte e na teoria literária do século XX são bem conhecidos (...)”⁶⁵. É possível afirmar que Antonin Artaud seria um exemplo disso.

Assim como Tolstoi acreditava que a visão camponesa, repleta de estranhamento, permitiria uma nova percepção da sociedade moderna, Antonin Artaud, por meio da percepção indígena, encontraria não somente uma realidade, em sua opinião, mais interessante, pois mais totalizante (corpo e espírito), como também obteria uma visão diferente de si mesmo e da realidade europeia ao observá-la por meio de um olhar externo ao desta sociedade.

Para Antonin Artaud, a viagem ao México representava também uma busca pelo estranhamento de uma nova cultura, não racional tal como aquela encontrada na Europa – daí, entre outras possibilidades, a sua vontade de conhecer a cultura indígena do México vivenciando uma experiência nos próprios *pueblos*. Essa viagem seria um meio de se aproximar de uma sociedade com estranheza, percebendo os detalhes cotidianos que, na realidade europeia, eram alvo de decepção para Artaud devido a uma insatisfação com a situação do período entre-guerras e com o excesso de racionalidade⁶⁶. Para ele, o México seria “o único lugar do mundo que nos propõe uma vida oculta, e a propõe na superfície da vida”.⁶⁷ Artaud criticava, sobretudo, o pensamento iluminista, a cientificidade fragmentadora que se apresentava separadamente dos assuntos ligados ao espírito, à metafísica – ou seja, sua opinião ia de encontro com o excesso da racionalidade. Tal assunto será pormenorizado no segundo capítulo desta dissertação.

Segundo Alain Virmaux, seria possível colocar toda a obra e a vida de Artaud sob o signo da teatralidade. Dessa forma, a viagem ao México e ao país dos tarahumaras teria despertado nele a mesma atração do que as danças balinesas, as quais foram temas de um texto escrito pelo autor, contido na obra *O teatro e seu duplo*, que será discutido em capítulo posterior. Assim, segundo Virmaux, quando Artaud vai ao México buscar os primórdios da civilização, ele ainda estaria se comportando como “homem de

⁶⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁶⁶ Este assunto – a insatisfação de Artaud com relação à Europa, será pormenorizado ao longo da dissertação.

⁶⁷ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 132.

teatro”⁶⁸. Penso que isso é plausível, uma vez que Artaud, conforme veremos, defendia uma relação estreita entre teatro e vida – o que torna sua viagem a um *pueblo* indígena um instrumento de desenvolvimento de sua própria concepção de arte teatral. Artaud desejava uma revolução no teatro, tornando-o novamente mágico, restituindo-lhe o vigor que havia sido perdido com o racionalismo ocidental. Nesse sentido, uma experiência nas terras tarahumaras teria um vínculo com a sua concepção a respeito do teatro – arte da qual Artaud viveu com todo o seu ser durante a vida.

Em carta a Jean-Louis Barrault, escrita em junho de 1936, Artaud afirma que tem uma coisa “preciosa a procurar”, sendo que quando a tivesse em mãos ele poderia “automaticamente realizar o verdadeiro drama”, com o qual ele tinha certeza que conseguiria êxito. Tal drama romperia com as limitações do teatro ocidental. No entanto, informa que “não se trata talvez de teatro sobre o palco”⁶⁹. É possível perceber nesta correspondência que o artista francês estava sempre pensando na arte do teatro ao experimentar novas vivências no México.

Podemos também afirmar que Antonin Artaud fora um dos artistas europeus que, desencantados com a realidade europeia, buscaram uma evasão noutra cultura que lhes permitisse uma visão diferente sobre o ser humano e a sociedade. Essa reflexão será melhor desenvolvida em capítulo posterior. Um exemplo disso seria também Paul Gauguin (1848-1903), pintor que partiu para o Taiti em 1891, abrindo suas perspectivas como artista moderno a partir do primitivismo construído com base na cultura encontrada, o que, formalmente, tornou seus traços mais simples e levou ao uso de cores fortes e vibrantes. Segundo o historiador da arte Mario de Micheli,

Nesses artistas, portanto, os mitos do selvagem e do primitivo fazem parte de uma busca insistente para encontrar a si mesmos, a sua felicidade, a sua natureza de homens, longe da hipocrisia, das convenções, das corrupções. Houve época em que, no fervor de uma história revolucionária, havia sido possível esperar *changer la vie*, como dizia Rimbaud; agora, desfeitas aquelas esperanças, era preciso encontrar *em outra parte* uma condição que não fora possível criar dentro das fronteiras da Europa.⁷⁰

⁶⁸ VIRMAUX, Alain, *op. cit.*, p. 18-19.

⁶⁹ THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 312-313, Tomo VIII.

⁷⁰ MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 45.

No artigo “*Las fuerzas ocultas de México*”, publicado em *El Nacional* em agosto de 1936, Artaud manifesta o seu ponto de vista a respeito do mundo moderno, afirmando que a sua época estaria em plena catástrofe pelo fato de que “perdeu o sentido da vida universal”. O artista esclarece que o mundo moderno perdera o seu vigor “desde o dia em que o homem se retirou de si mesmo e deixou de buscar suas forças na vida difusa do universo”. Para que essa universalidade se tornasse presente era necessário buscar as “fontes mágicas do espírito primitivo. No fundo do espírito primitivo se efetua um intercâmbio ininterrupto de forças entre o homem e a universalidade”.⁷¹

Outro exemplo dessa tendência de evasão seria Pierre Mabilie, médico francês que travou contato com os surrealistas em 1934, e que viveu no Haiti, exercendo a medicina, de 1941 a 1946. Em sua obra *Egrégories ou la vie des civilisations*, publicada em 1938, ele sugere uma discussão sobre o tema da decadência do Ocidente e celebra o nascimento de uma nova civilização na América. Seria no Novo Mundo que se daria o fim das antinomias e dualismos, permitindo a unidade entre a matéria e o espírito.

Para esse surrealista, seria necessário não só que recusássemos a “convenção culturalizada dos contrários (percepção e imaginação, natureza e sobrenatureza)” como também que reivindicássemos “a onipresença do maravilhoso no seio da realidade”.⁷² Para Mabilie, os métodos surrealistas de inspiração seriam interessantes devido ao seu poder de “retornar às fontes originais da fé primitiva, de recuperar os impulsos passionais reprimidos pela racionalidade”.⁷³ Dessa maneira, há referências em sua obra a respeito do vodu haitiano e das cosmogonias mesoamericanas, as quais encerrariam o “maravilhoso”.

No artigo “*El Hombre Contra el Destino*”⁷⁴, Artaud também apresenta a ideia de que a concepção racionalista do mundo, presente na Europa, produz uma “consciência separada”. Isso porque, a fim de ver nossa própria consciência por meio da razão, acabamos por dividi-la.

Ele também critica a “metafísica falsa” surgida do materialismo de Marx, afirmando que a juventude francesa não pode aceitá-la. Isso porque, com o materialismo

⁷¹ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 197.

⁷² PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Do positivismo à desconstrução – ideias francesas na América*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2004, p. 165.

⁷³ *Ibidem*, p. 173.

⁷⁴ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p.113-122.

histórico, surgiu uma idolatria que se assemelha àquela presente nas religiões. Segundo Artaud,

Para a juventude, a razão é aquela que inventou a desesperação contemporânea e a anarquia material do mundo, ao separar os elementos de um mundo que estavam reunidos por uma cultura verdadeira.⁷⁵

O artista também tece uma crítica ao “materialismo cartesiano” europeu. Segundo o autor, essa foi a origem da “funesta orientação da Europa”.

A respeito de sua vivência com o povo tarahumara, Artaud escreveu artigos ainda em 1936, ano de sua viagem ao México – “*La montaña de los signos*”, “*El país de los ‘reyes magos’*”, “*El rito de los reyes de la Atlántida*” e “*Una raza-principio*”. O artista escreveria ainda outros textos relacionados ao mesmo tema em 1937 – “*La raza de los hombres perdidos*” e “*El rito del peyote entre los tarahumaras*”, além de novamente escrever sobre os tarahumaras quando já estava internado em hospitais psiquiátricos.

Nestes textos, é possível apreender a sensação de estranhamento com relação aos hábitos da nova sociedade visitada – os tarahumaras – tal como comentado anteriormente. É possível afirmar que esses relatos, narrativas de uma viagem, podem ser apreendidos também por suas qualidades poéticas, literárias, já que correspondem às impressões de um artista que circulava por diversas áreas das artes, inclusive pela literatura.

Conforme comentado anteriormente, Antonin Artaud partiu para as terras dos tarahumaras em meados de agosto, regressando a Chihuahua no início de outubro. Ele buscava entre os tarahumaras, como podemos confirmar nos textos escritos sobre essa experiência, uma cultura primordial, a qual seria semelhante a culturas de outros povos que vivenciaram profundamente o *mágico* em seu cotidiano.

Para o artista francês, a “raça” dos índios tarahumaras – quarenta mil homens que vivem no norte do México a quarenta e oito horas da Cidade do México – “que deveria estar fisicamente decaída, resiste há quatrocentos anos a tudo o que veio atacá-

⁷⁵ *Ibidem*, p. 115.

la: a civilização, a mestiçagem, a guerra, o inverno, os animais, as tempestades e a selva. [...] O comunismo existe como um sentimento de solidariedade espontâneo”.⁷⁶

Em seu artigo “*La montaña de los signos*”⁷⁷, o artista comenta que os tarahumaras utilizaram-se de formas que são parecidas com as de outras civilizações quando foram explicar o *nada*. Artaud afirma que, “quando as religiões se aprofundam perdem seu caráter religioso, se despojam desta aura sagrada que torna impenetráveis seus mistérios [...]”. Com isso, surge um pensamento verdadeiramente científico.

Para o autor, toda cultura autêntica sempre conheceu o mistério dos números, cuja vibração, cujo “ritmo secreto explica o nascimento da realidade”.⁷⁸ Os tarahumaras não seriam diferentes dessas culturas que desejaram manifestar o segredo por meio de figuras. Artaud afirma que “os tarahumaras têm como base de seu pensamento essas estranhas figuras e a serra dos tarahumaras igualmente as carrega”.⁷⁹

Este interessante texto apresenta ideias que correspondem às primeiras impressões de Artaud na serra dos tarahumaras, articulando de uma bela forma a paisagem apreendida por ele às características culturais do povo tarahumara. O artista francês afirma que a natureza presente nesta serra não parece uma coincidência, um capricho:

Quando aparecem as mesmas formas patéticas e as conhecidas cabeças dos deuses se mostram nas rochas e todo um país manifesta sobre a pedra uma filosofia paralela à dessa raça, e sabe-se que os primeiros homens utilizaram uma linguagem de signos que ainda se encontra formidavelmente estendida sobre as rochas, então já não se pode pensar que isto era só um capricho e que o acaso motive este capricho.⁸⁰

Nesse sentido, Artaud afirma que parece que a natureza foi preparada de antemão para os tarahumaras. Esse povo, portanto, é carregado de uma aura especial para o artista francês, tornando-se ainda mais essencial a descoberta de seus rituais por ele.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 301.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 273-276.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 274.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 275.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 273.

Artaud também se refere às figuras encontradas nas rochas das terras dos tarahumaras, as quais se repetem em toda a região. Para ele, essa repetição também não é simplesmente natural, e ainda menos natural é o fato de as danças e os ritmos desse povo repetirem também essas formas de seu “país”. “Essas danças não nasceram do acaso, mas, sim, obedecem à mesma matemática secreta, à mesma intenção do jogo sutil de números ao qual toda a serra obedece”.⁸¹

Artaud se recorda de outras seitas que gravaram sobre as rochas os mesmos signos que os tarahumaras. E, novamente, traz a possibilidade de que esse simbolismo comum possa sugerir uma ciência.

Percebe-se que, mais do que narrar as experiências vividas em terras tarahumaras, Artaud tece uma opinião a respeito da ideia de religião e de ciência relacionada a essa cultura, a qual é comentada abstratamente, ou seja, sem nenhum fato concreto relacionado à sua experiência. A única impressão concreta manifestada no texto é a respeito da natureza observada.

No artigo “*El país de los ‘Reyes Magos’*”, Artaud também tece comentários sobre a confluência entre a natureza das terras tarahumaras e a excepcionalidade deste povo:

Se a religião se apoderou destes princípios e se os povos se desviaram deles para adorar a religião, tanto pior para estes fanatizados, mas não para os princípios. Na montanha tarahumara tudo fala do essencial; quer dizer, dos princípios segundo os quais se formou a natureza. E tudo vive por obra destes princípios: o homem, as tempestades, o vento, os silêncios, o sol.⁸²

A relação estreita entre o homem e a natureza sugere uma harmonia e uma integração quase utópica, romântica, a qual pôde ser revelada como possível com a viagem de Artaud à terra dos tarahumaras.

O artista comenta também a respeito do impacto que a chegada ao país dos tarahumaras pode trazer: quando se percebe que os signos presentes ali são os mesmos presentes no Oriente, por exemplo, “o espírito se sente turbado como se houvesse chegado à fonte de um mistério”.⁸³

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Ibidem*, p. 277.

⁸³ *Ibidem*, p. 278.

Essa constatação de que esse povo indígena é um oásis em meio à modernidade decadente, no entanto, não é, para o artista, uma ideia apoiada pela maioria das pessoas de sua época:

Sei que a existência dos índios não é de agrado do mundo de agora e que na presença de uma raça como esta, por comparação pode-se concluir que é a vida moderna a que se encontra atrasada com respeito a algo e não que os índios tarahumaras sejam os que se encontram atrasados com relação ao mundo atual.⁸⁴

Artaud também escreve a respeito da relação entre os tarahumaras e a noção de progresso no artigo “*El rito de los reyes de la Atlántida*”⁸⁵ – discussão, essa, que transponho aqui:

Pode-se dizer, desde logo, que não se coloca a questão do progresso em relação a toda tradição autêntica. As verdadeiras tradições não progridem já que representam o ponto avançado de toda verdade possível. E o único progresso realizável consiste em conservar a forma e a força dessas tradições. Através dos séculos, os tarahumaras souberam aprender a conservar sua virilidade.⁸⁶

Para Artaud, portanto, o ideal para uma cultura como a dos tarahumaras era de que fosse estática e anistórica, pois não haveria para ela nenhuma forma positiva de progresso. É possível também apreender nessa citação o projeto que o artista achava que deveria ser adotado pelo Estado pós-revolucionário mexicano: “conservar a forma e a força dessas tradições”. Isso significa que, para ele, assimilar a cultura indígena à nova sociedade mexicana moderna seria um desastre, e não uma forma de progresso.

Ele descreve, posteriormente, um ritual tarahumara com o sacrifício de um boi, cuja celebração por meio de danças durou toda a noite. Segundo Florence de Mèredieu, essa cerimônia seria a dança dos “matachines”, “dançarinos itinerantes que vão de

⁸⁴ *Ibidem*, p. 280.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 280-285.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 280-281.

aldeia em aldeia relatando a história de seus ancestrais e, particularmente, os fatos e os gestos de Montezuma, imperador asteca”.⁸⁷

Ele compara esse rito àquele descrito por Platão sobre a celebração dos reis da Atlântida, que também continha a morte do mesmo animal. Artaud sintetiza detalhadamente as danças dos tarahumaras neste ritual, as quais provêm de uma dança popular, profana, levada ao México pelos espanhóis. Os tarahumaras a adotaram e lhe deram uma forma indígena. Ele descreve a música que acompanhava o ritual, as danças, os gritos e a parte mais oculta da celebração, quando é tomado o sangue do boi.

Por fim, Artaud retoma a semelhança encontrada entre o rito descrito por Platão e aquele que testemunhara no país dos tarahumaras, especificamente em Norogáchic:

Que se pense o que quiser da similitude que tento. Em todo caso, como Platão nunca veio ao México e os índios tarahumaras jamais o viram, precisa-se aceitar que a ideia deste rito sagrado chegou para eles da mesma fonte fabulosa e pré-histórica. E isto é o que pretendi sugerir aqui.⁸⁸

É interessante notar aqui que o ritual descrito por Artaud tem suas raízes num sincretismo cultural entre práticas espanholas e indígenas, aspecto não comentado pelo nosso artista, uma vez que a sua intenção seria a de entrar em contato com uma cultura “pura”, ideal, possivelmente inexistente, em realidade, entre os povos indígenas mexicanos do século XX.

Apesar disso, em carta destinada a Jean Paulhan, de abril de 1936⁸⁹, Artaud demonstra consciência de que os povos indígenas não eram tão “puros” e perfeitamente distinguíveis entre si como ele defendia costumamente. Ao desenvolver uma ideia a respeito da realidade indígena mexicana, ele afirma que todas as raças indígenas das quais possui conhecimento se juntam sobre elas mesmas, cedem, se misturam e morrem. Ele conseguia entrever nessa conjuntura a revolta e o abandono, a resignação e a rebelião. É possível perceber, portanto, que o artista francês possuía uma certa percepção da transformação das sociedades indígenas, apesar de defender a imutabilidade dessas como a melhor solução para a sua preservação.

⁸⁷ MÈREDIEU, Florence de, *op. cit.*, p. 554.

⁸⁸ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 285.

⁸⁹ THÉVENIN, Paule (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 198-203, Tomo V.

Retornando à última citação, com a comparação entre esse rito e aquele descrito por Platão, Artaud sugere novamente uma fonte comum entre todas as culturas cujas noções mágicas são latentes. Seria necessário uma origem comum para que todas as similitudes entre essas culturas fossem explicadas. Com isso, pode-se concluir que, para Artaud, conhecer uma dessas tradições significava muito mais do que ter proximidade com uma cultura indígena em terras mexicanas: significava remexer nas fontes mágicas universais do ser humano dentro de um povo específico que, em sua concepção, não havia se modificado em centenas de anos.

No artigo “*Bases Universales de la Cultura*”, de maio de 1936, Artaud esclarece o que, para ele, seria a diferença entre civilização e cultura: segundo o autor, o México possuía várias civilizações, mas apenas uma cultura, ou seja, uma única ideia de homem, da natureza, da morte e da vida. Já a Europa moderna, que conseguiu unificar sua civilização, possuía uma multiplicidade de concepções de cultura, estando, com relação a esse assunto, em plena anarquia.

Nesse sentido, visitar o povo tarahumara significava conhecer uma cultura comum a todo o país latino-americano. E, mais do que isso, os tarahumaras tinham consciência dos mistérios aos quais a humanidade estava submetida e, por isso, seria possível comparar o seu modo de vida com o de outras civilizações que também possuíam conhecimentos ligados à fonte dos mistérios humanos.

Enquanto isso, na Europa, acreditava-se que a cultura estaria nos livros, de forma que cada nação possuiria seus próprios livros, ou seja, sua própria filosofia. Isso levaria ao surgimento de um grande número de sistemas, fazendo com que não só cada nação tivesse um, mas, também, com que cada partido político tivesse o seu próprio. E, ao contrário dos tempos nos quais os filósofos faziam nascer a política, naquele período seriam os sistemas políticos que fariam surgir os filósofos, os quais tratavam de justificar sua demagogia.

Em um projeto de carta⁹⁰ para o Congresso Internacional de Escritores para a Defesa da Cultura, de junho de 1935, Artaud deixa claro a sua crítica com relação à concepção de cultura existente na Europa. Ele afirma que a verdadeira cultura não teve jamais pátria, sendo ela espiritual, e não humana. Dessa forma, para ele não é indiferente constatar que, nesse congresso reunido pela defesa da cultura, se procura por meios desvirtuados a justificativa de uma ideia utilitária e baixa da pátria. Ele também

⁹⁰ *Ibidem*, p. 278-279, Tomo VIII.

afirma que tais debates em favor da cultura lhe parecem, sobretudo, discussões a favor das comodidades do homem que tem sempre chamado de cultura aquilo que o evita de pensar. Com isso, é interessante pensar que Artaud vai contra a ideia de cultura pátria tão cara ao fascismo – aspecto importante a fim de analisar as contradições do artista francês que, apesar desse posicionamento, defendia, ao mesmo tempo, a existência de uma cultura indígena pura, sem influências estrangeiras.

Nesse sentido, no artigo “*Lo que vine a hacer a México*”, Artaud desenvolve a ideia de que caberia ao México, justamente, uma reação à superstição europeia de progresso, e a este papel deveriam ser incumbidos os políticos, e não os artistas, uma vez que seriam os primeiros que naqueles tempos cuidavam de assuntos do governo. O México seria responsável por uma atitude grandiosa: “trata-se nada menos do que romper o espírito de todo mundo, e de substituir uma civilização com outra”.⁹¹

Segundo o autor, a Europa encontrava-se numa situação de grande crise, já que não tinha mais o que oferecer ao mundo a não ser uma pulverização de culturas, das quais seria necessário extrair de novo uma unidade.

Neste texto, Artaud estabelece algumas de suas ideias sobre o México: para ele, no fundo, este país não havia mudado desde o período de Montezuma. Da precipitação de sua multiplicidade de raças, deveria resultar a alma mexicana. Entretanto, para que surgisse essa alma única seria preciso uma cultura única. O México teria essa cultura única, mas, com a influência negativa da Europa, deixara de utilizar o conhecimento e o segredo que conteria tal cultura.

O sensacional afirmado por Artaud seria o de que no México, no período no qual escrevia este texto, havia surgido um movimento de reconquista deste segredo e, quando o país o conquistasse, não haveria nenhuma arma que pudesse algo contra ele.

Para o artista francês, “toda transformação cultural importante começa com uma ideia renovada do homem, coincide com um novo brote de humanismo”. E seria justamente isso que ele teria ido buscar no México: uma nova ideia de homem. É possível perceber aqui uma contradição entre a ideia de humanismo defendida no artigo publicado num periódico de Cuba, *L’eternelle trahison des blancs*, comentado anteriormente, e o conceito de humanismo defendido aqui. Enquanto no primeiro texto tal conceito era maléfico, pois representava a ênfase num *humano* que separaria a razão

⁹¹SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 174.

e o espírito, aqui a nova ideia de homem, apesar de ligada a certo humanismo, seria positiva, pois viria de um pensamento não dualista ligado às antigas tradições indígenas.

A originalidade mexicana consistiria nessa sua cultura e ciência adormecidas sob seus pés, as quais deveriam ser desenvolvidas. Nesse sentido, haveria no país uma tarefa enorme a ser cumprida, e Artaud estaria no México justamente por ter sentido essa grande tarefa. E, neste texto, para o artista, ao contrário do que afirma em outros artigos analisados neste trabalho, o México moderno já a estaria realizando.

Por fim ele comenta que

Trata-se, em suma, de ressuscitar a velha ideia sagrada, a grande ideia do panteísmo pagão, sob uma forma que, desta vez, não será religiosa, mas, sim, científica. O verdadeiro panteísmo não é um sistema filosófico, mas um meio de investigação dinâmica do universo.

Aí está a lição que nos pode dar o México moderno. Ele toma as formas da civilização maquinista da Europa e as adapta a seu próprio espírito. Que importa que seu espírito seja, justamente, o destruidor dessas formas!

Se as destrói, isso será com o tempo, quando ele mesmo já esteja armado de sua própria força, quer dizer, quando esse espírito da antiga cultura sintética dos toltecas, dos maias, tenha se fortalecido o bastante para permitir que o México abandone sem perigo a civilização europeia.⁹²

A ideia de cientificidade contraposta à ideia de religião presente, segundo o artista, nas antigas tradições indígenas, pode ser melhor entendida por meio de uma explanação de Artaud numa carta a Jean Paulhan, comentada anteriormente, de abril de 1936⁹³. Nela, ele explica que os segredos da cura pelas plantas que, para o espírito europeu, fizeram parte de alguma feitiçaria natural, são na verdade os vestígios de uma antiga Ciência oculta de cura, a qual os povos indígenas ainda sabem perceber por meio de uma linguagem que não compreendemos devido à nossa racionalidade. Esse é, a meu ver, um exemplo interessante de sua ideia de ciência das antigas tradições.

A questão da ciência também estava presente na forma como Artaud concebeu o teatro em diversos momentos de sua vida. Nesse sentido, ao fundar o Teatro Alfred

⁹² *Ibidem*, p. 178.

⁹³ THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 198-203, Tomo V.

Jarry, que será comentado no segundo capítulo, o artista francês possuía a segurança no acaso que traria a magia ao teatro. No entanto, com o *Teatro da Crueldade*, também explicado no capítulo posterior a esse, Artaud já defendia a precisão em lugar do acaso. Dessa forma, a ciência substituiu a “magia ocasional”. A magia presente nos sonhos e inconsciente seria ainda mais eficiente com o uso da ciência.⁹⁴ Dessa forma, a busca de Artaud por uma ciência entre os tarahumaras possivelmente poderia ser também uma afirmação de sua procura por uma fonte eficiente para o *Teatro da Crueldade*.

No texto “*Una raza-principio*”⁹⁵, que foi o último dos 23 artigos escritos por Artaud no México, o artista inicia sua explanação por meio de um comentário sobre o fato de que os tarahumaras se consideram uma raça-princípio.

Em suas representações, esse povo apresenta aquele que seria o seu princípio transcendente: eles não acreditam num Deus – e essa palavra nem sequer existe em seu vocabulário – mas, sim, creem que estão ligados às forças originais do varão e da fêmea, “com as quais trabalha a natureza”.⁹⁶

O artista também aponta que os tarahumaras não dão tanta atenção ao que tange os aspectos corporais: eles são muito mais ligados às ideias, e não temem as dores, as doenças e a morte física.

Para esse povo, o grande temor é a morte espiritual, a perda de seu duplo. Não ter consciência do que se é, do que se pode chegar a ser, é se expor a perder seu duplo. [...] O mal, para eles, não consiste no pecado. Para os tarahumaras o pecado não existe: o mal é a perda da consciência.⁹⁷

Ele encontra a ideia de consciência de si – um sonho de Artaud para a sociedade moderna decadente – refletida na própria cultura que visita e que vivencia. Daí, podemos até nos perguntar algo que será aprofundado em capítulo posterior deste trabalho: até que ponto essa experiência não foi uma forma de visualização das próprias expectativas de Artaud? Ou seja, até que ponto Artaud se deparou com o outro e até que ponto enxergou a si mesmo naquele ambiente no qual acreditava estar a cultura ideal, integradora, primordial?

⁹⁴ VIRMAUX, Alain, *op. cit.*, p. 72-76.

⁹⁵ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 285-289.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 285.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 288.

O ritual do peyote

No artigo intitulado “*La Danza del Peyote*”⁹⁸, escrito no início de 1937, já na Europa, Artaud relata que, depois de vinte e oito dias de espera na terra dos tarahumaras, ainda não havia entrado dentro de si mesmo ou, melhor, saído de si mesmo. Ele comenta que havia chegado tão longe e, neste lugar no qual esperava grandes revelações, sentia-se perdido, desértico, desamparado. Ele afirma que

seguramente necessitava de vontade para crer que algo ia acontecer. E tudo isso, pelo que? Por uma dança, por um rito dos índios perdidos que nem sabem quem são, nem de onde vem, que, quando alguém lhes pergunta, respondem com contos cuja conexão e segredo perderam⁹⁹.

Este relato retrata com clareza a ideia do artista a respeito da cultura tarahumara: apesar de conservarem intactas as características ancestrais de uma tradição que une o universo mágico ao cotidiano do povo, os tarahumaras já não possuíam total consciência dos atos relacionados a esse transcendentalismo que praticavam. Dessa forma, é perceptível que Artaud captara uma contradição entre a tradição deste povo indígena e a modernidade, sinal de que esse povo estava, de certa forma, ligado à noção de progresso e história, aspecto repudiado pelo artista, que afirmava que o ideal era que as tradições milenares permanecessem estáticas no tempo.

É possível perceber também a ansiedade de Artaud nos dias que teve que esperar pelos “feiticeiros” tarahumaras que executariam o rito do peyote. O artista narra todos os obstáculos para que finalmente visse o ritual que esperava com tanta ansiedade:

O peyote, eu sabia, não havia sido feito para os brancos. Era necessário me impedir a todo custo de alcançar a cura por esse rito instituído para trabalhar sobre a natureza mesma dos espíritos. E um branco, para estes vermelhos, foi abandonado pelos espíritos.¹⁰⁰

Em seguida, passa a narrar com detalhes o rito que, finalmente, pôde assistir após a longa espera. Artaud afirma, inclusive, que a cerimônia era executada para ele próprio. Em dado momento da narrativa, o artista relata que ele também tomou o

⁹⁸ *Ibidem*, p. 289-301.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 290.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 292.

peyote. Posteriormente, sentiu muito sono, e foi levado até algumas cruzeiras que para o ritual foram expostas para a cura final. É interessante apontar que, individualmente, Artaud buscava uma cura no ritual dos tarahumaras para as suas inquietações e problemas físicos e psíquicos, que já o haviam levado a casas de saúde e ao uso contínuo de drogas como o láudano para aliviar suas dores de cabeça.

No mesmo artigo analisado anteriormente, Artaud também relata que, a fim de se tornarem feiticeiros, os escolhidos tarahumaras se retiravam num bosque durante três anos. A partir disso, o artista francês questiona: qual é o aprendizado que recebem?

O que arrancaram, pois, do bosque e o que este tão lentamente lhes entrega?

O que lhes transmitiu, enfim, que não está sugerido pela pompa externa do rito e que nem os gritos agudos do dançarino, nem sua dança, que vai e vem como uma espécie de pêndulo epilético, nem o círculo, nem as cruzeiras com os espelhos pendurados nos quais as cabeças disformes dos feiticeiros se refletem uma após a outra e desaparecem entre as chamas da fogueira, nem o vento da noite que fala e sopra os espelhos, nem o canto dos feiticeiros embalando seu ralador, esse canto surpreendentemente vulnerável e reprimido, pode chegar a explicar?¹⁰¹

Dessa forma, Artaud afirma que, apesar de toda a ritualização externa à qual ele assistiu, parecia que faltava, que se ocultava o *Principal*.

Essa fonte dos mistérios, que Artaud aponta na maioria dos textos sobre suas experiências nas terras tarahumaras, ele nunca chegaria a alcançar – e, provavelmente, não possuía mesmo a ambição de atingi-la, já que se tratava da origem daquilo que não se pode explicar. Apesar disso, creio que esse era um dos principais objetivos de sua busca na terra dos tarahumaras: ter contato com uma cultura que não havia cortado os elos com essa fonte dos mistérios insondáveis, mágicos. Ali, nas raízes primordiais do México, como ele mesmo diria, seria possível vivenciar a integralidade de um organismo que unia o espírito e a matéria – coisa que já não era possível experienciar na “Europa moderna decadente”.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 300.

Artaud desenvolve seu ponto de vista a respeito destes mistérios insondáveis no artigo “*Secretos eternos de la cultura*”, publicado em agosto de 1936, em período anterior à sua ida à terra dos tarahumaras, o qual ele já inicia afirmando que todas as culturas autênticas possuem segredos. “Antes de falar de bases universais da cultura”, ele comenta, “deveria-se falar de segredos eternos da cultura nos quais ninguém jamais penetrou”.¹⁰²

O homem ignora as fontes de sua vida, e sua humildade é a base da ciência. Utilizando-se de sua ignorância de não saber de onde vem, o homem define em qual direção deve caminhar. No entanto,

(...) o verdadeiro segredo não será revelado, porque forma parte do inefável. No fundo de toda cultura verídica existem, precisamente, segredos inefáveis, porque procedem dessa margem de vazio onde nossa eterna ignorância nos obriga a situar as origens da verdade.¹⁰³

O México indígena arcaico teve, segundo o autor, um grande papel na constituição deste segredo eterno no qual se nutre a humanidade.

A educação tinha relação com isso, já que era uma “convocação material de forças”¹⁰⁴. Por meio da educação, “esfregava-se o organismo humano” a fim de que as forças aflorassem nele. E

Isto é para o que servia o teatro, e para o que serviam as grandes festividades sagradas com seus chamados fulgurantes de sons, com suas repetições rítmicas de imagens, que submergiam no inconsciente humano.¹⁰⁵

O teatro, projeto artístico maior de Artaud, deveria passar, como outros aspectos da vida contemporânea, por uma “revolução da consciência” que traria a cura ao homem moderno. Porém, não seria contemplado com esses rituais experienciados por Artaud, os quais só poderiam ser vividos no seu lugar de origem. No entanto, como sugere Cassiano Sydow Quilici,

¹⁰² *Ibidem*, p. 192.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 193.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 194.

¹⁰⁵ *Idem*.

Se são ingênuas e ineficazes as tentativas de transposição desses ritos para um palco, visto que as condições que eles demandam são radicalmente distintas, resta o testemunho desse artista que sentiu ser necessário o aprofundamento de um trabalho interior de uma certa natureza, a princípio descompromissada com o mundo do espetáculo, para que se possa renovar o próprio sentido do teatro no ocidente.¹⁰⁶

Em carta a Jean Paulhan, de julho de 1935¹⁰⁷, Artaud justifica o seu interesse pelo México relacionando-o ao teatro. Ele desenvolve a ideia de que o teatro poderia ajudar a reencontrar uma cultura, a qual não se encontra nos livros, nas pinturas, nas estátuas, nas danças, e sim, nos nervos e na fluidez dos nervos, nos órgãos sensíveis. Está também presente em *manas* que dormem e que possuem a força de colocar o espírito num estado de total receptividade, permitindo-o reagir no sentido mais digno, penetrante e objetivo. O teatro que Artaud concebe revela tais *manas*. Daí a importância também de vivenciar os rituais indígenas em sua própria fonte, sem a tentativa de imitá-los no palco, uma vez que, para o artista, conforme afirmado acima, não são os movimentos em si que dão forma à cultura, mas a vivência no próprio organismo vivo.

Segundo Alain Virmaux, o transe – apesar de Artaud não utilizar esse termo – estava presente na visão e na prática do teatro deste artista francês – daí também o seu interesse pelos ritos dos tarahumaras. Virmaux afirma que, por meio do transe, seria possível chegar a uma comunicação com um estado superior. Os atores deveriam se “deixar habitar pelas forças mágicas”, sem medo. Daí a ligação entre o trabalho do ator para Artaud e o transe.¹⁰⁸

Antes de terminar esta pequena reflexão, creio que seria importante uma discussão a respeito de como foram feitos os relatos de Antonin Artaud sobre a viagem à terra dos tarahumaras aqui analisados. Segundo Luis Mario Schneider,

Quanto Artaud sabia de espanhol para se comunicar com seu próprio intérprete, e o que dizer com os tarahumaras gentis?

¹⁰⁶ QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud, teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 183.

¹⁰⁷ THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin, *op.cit*, p. 285-288 – Tomo VIII.

¹⁰⁸ VIRMAUX, Alain, *op. cit*, p. 46-49.

Inquestionavelmente que quase sete meses no México, o trato diário com a língua, permitiram-lhe algum conhecimento para se comunicar com o mais básico, mas não para descobrir as essências de uma cultura. A isso se deveria somar o proverbial laconismo, e a congênita desconfiança como traços característicos dos tarahumaras, no que insiste a maioria dos estudos antropológicos sobre a tribo. Deduzo que grande parte das associações ou deduções de Artaud sobre os tarahumaras são a síntese de uma comprovação sensitiva de conhecimentos intelectuais manejados anteriormente.¹⁰⁹

Este questionamento de Luis Mario Schneider sobre a experiência de Artaud com os tarahumaras é interessante para a reflexão a respeito do que interessa para este presente trabalho nos relatos analisados.

Artaud não possuía como principal objetivo a cientificidade ao narrar sua vivência com os índios tarahumaras. Ele não pretendia escrever um estudo antropológico ou algo próximo disso, daí também a importância do aspecto poético da obra. Assim, esse artista francês pode ter criado um relato em parte ficcional, tendo como ponto de partida aquilo que havia imaginado e estudado a respeito do povo tarahumara¹¹⁰, e não sua experiência posterior. O próprio Artaud relatou, posteriormente, que se utilizara de suas glossolalias a fim de se comunicar com os tarahumaras, uma língua “inventada” que não era o francês e que poderia ser entendida por todos.¹¹¹ A partir disso, podemos perceber que nas intenções do artista não havia, realmente, nenhum objetivo científico.

Entretanto, mesmo se isso estiver em parte correto, o fato não perturbaria essa pesquisa, já que o que se pretende é refletir sobre o ponto de vista de Artaud a respeito de sua viagem ao México e aquilo que ele tinha a dizer com relação à sua realidade na Europa e à sua experiência no país latino-americano. O objetivo não seria, portanto, averiguar as situações descritas por ele, mas, sim, historicizar os seus textos, percebendo o autor como um personagem histórico dos anos 1930 que escreve de uma determinada posição moderna. Os questionamentos sobre a veracidade dos fatos narrados e como

¹⁰⁹ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p.77-78.

¹¹⁰ A respeito do que seria ficção, Luiz Costa Lima afirma: “Ser a mimesis o princípio orientador da ficção verbal significa que, a partir de uma correspondência de início com um estado do mundo, a imaginação, para falar com Kant, deixa de estar a serviço do entendimento e se autonomiza. Ora, ser a imaginação dominante implica que a verdade deixa de ter condições de ser aporia”. (LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 155).

¹¹¹ MÈREDIEU, Florence de, *op. cit.*, p. 556.

eles foram escritos apenas enriquecem a discussão, já que a possível presença de ficção nos leva a refletir sobre o motivo de sua existência e os objetivos de Artaud com estes relatos que, em parte, foram publicados no México e na França.

Finalmente, seria interessante apontar que, a partir destes textos de Artaud aqui analisados, é possível discutir sobre a posição do artista no período entre-guerras e sobre o seu papel como figura proeminente da arte moderna. Os seus relatos sobre a viagem ao “país dos tarahumaras” e os questionamentos a respeito dos fatos descritos por ele podem ser utilizados como sinais, indícios de seus objetivos, de sua individualidade e do pensamento moderno do autor. Ou seja, isso significa que os textos dizem mais a respeito de Antonin Artaud do que do próprio México.

O México encontrado por Antonin Artaud: o embate entre nacionalistas e cosmopolitas e as questões indigenistas

Este tópico tem como objetivo principal investigar os conflitos entre as expectativas de Antonin Artaud e a conjuntura cultural e política encontrada por ele em sua chegada ao México. Isso possibilitará uma primeira aproximação ao questionamento sobre a falta de repercussão da ida de Artaud às terras mexicanas.

Para tanto, inicialmente focaremos aspectos da conjuntura cultural do México dos anos 1930 para, só depois, retormarmos a ida de Antonin Artaud ao país. Esse primeiro panorama que, a princípio, parece nos distanciar do foco principal desta pesquisa, tem como finalidade situar os leitores na realidade encontrada pelo artista francês e no consequente posicionamento de seus textos. Essa pequena incursão aos debates artístico/culturais mexicanos também auxiliará na justificativa de posteriores análises e pontos de vistas a respeito das fontes analisadas neste trabalho.

Investigando sobretudo alguns intelectuais mexicanos, peruanos e argentinos que construíram parte do seu trabalho nos anos 1920, Patrícia Funes, em sua obra *Salvar la nación – Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*¹¹², propõe como principal objetivo de seu trabalho “*analizar los contenidos e intenciones que adoptó la reflexión acerca de la nación entre los intelectuales latinoamericanos en la década de 1920*”¹¹³.

¹¹² FUNES, Patricia. *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

¹¹³ *Ibidem*, p. 12.

Para a autora, os anos 1920 possuem características marcantes, tais como seu caráter de fundador de muitas tradições intelectuais, políticas e culturais do século XX na América Latina. Tal década foi um período de ruptura para com o século XIX, uma vez que o progresso, a ciência, a objetividade do conhecimento, tão caros ao século anterior, passaram a ser questionados. A busca por raízes nacionais, o desejo de um distanciamento do modelo europeu, a procura de outras referências tornaram-se presentes a partir do início do século XX, levando a incertezas, aos experimentalismos, à busca de uma nova visão do sujeito para com o mundo.

Essa geração pós I Guerra Mundial, que viveu um desapontamento com a Europa, passou a participar das discussões sociais, conclamando operários, massas, o exército, os indígenas, todos em nome da nação, da revolução ou de ambas.¹¹⁴ Durante a década de 1920, esses intelectuais privilegiaram o campo da cultura e da sociedade. No entanto, segundo a autora, em finais da década, foram se deslocando para “a política convencionalmente considerada, ou seja, o Estado”¹¹⁵.

Para Patricia Funes, nas reflexões dos anos 1920 foram acrescidos temas como a revolução, o socialismo, o comunismo, o anti-imperialismo, o corporativismo, a democracia. Além disso, refletia-se a respeito do lugar da América Latina no contexto moderno. No entanto, o tema frisado pela autora é a nação, tópico que foi colocado no centro do repertório intelectual dos anos 1920. Nesse período, no México, os abalos que favoreceram atitudes de ruptura com o século XIX foram particularmente intensos em virtude da Revolução Mexicana.

O historiador Carlos Altamirano, na introdução geral de sua obra *Historia de los intelectuales en America Latina*¹¹⁶, também afirma que houve uma grande mudança na postura dos intelectuais das duas primeiras décadas do século XX. Segundo o autor, neste período conformou-se um novo cenário intelectual em concomitância com o aparecimento de partidos nacionais de base popular, o desenvolvimento de uma cultura de massas e o surgimento de escritores de origem mais “plebéia” que os intelectuais tradicionais.¹¹⁷

Em sua obra, Carlos Altamirano inicia a discussão com o século XIX a fim de desenvolver a genealogia do intelectual na América Latina. Dessa forma, ele reflete a

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹¹⁶ ALTAMIRANO, Carlos. *Historia de los intelectuales en America Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 19.

respeito da passagem das minorias letradas tradicionais para novas categorias intelectuais.

Creio que essa nova geração de intelectuais considerada por Funes e Altamirano seria relacionada, no México, àquela denominada de “nacionalista”, a qual se opunha ao grupo chamado de “cosmopolita”.

A polémica entre a literatura denominada “cosmopolita” e aquela denominada “nacionalista” no México se inicia na década de vinte e tem o seu primeiro momento de vigor até 1925. Ela possuía dois eixos argumentativos que poderiam ser descritos da seguinte forma: os nacionalistas, que “combatiam por uma literatura ‘nossa’, livre de sofisticações estrangeiras e intermitências decadentes” – eram os representantes de uma “investidura moral de tal magnitude que fazia deles verdadeiros guardiões” da nacionalidade; e, por outro lado, havia os “vanguardistas”, “afrancesados”, que começaram a ser chamados pelo outro grupo de “afeminados”. Esse último grupo estava representado principalmente pelos *Contemporáneos* – uma das mais conhecidas gerações de literatos modernos mexicanos das décadas de vinte e trinta do século XX, que se formou na Escola Nacional Preparatória da Cidade do México sob a influência humanista dos herdeiros do *Ateneo de la Juventud* (1909-1914).

O *Ateneo de la Juventud* surgiu da *Sociedad de Conferencias*, fundada pelo arquiteto Jesús T. Acevedo, em 1907. Em 1909, passou a chamar-se *Ateneo de la Juventud* e, em 1912, com José Vasconcelos na presidência, mudou para *Ateneo de México*. Segundo a historiografia clássica, o *Ateneo* representou “uma ruptura no corpo até então monolítico da cultura porfiriana. A aparição deste grupo, com efeito, acabou com a hegemonia dos chamados ‘científicos’”.¹¹⁸ Isso significa apresentar que, com as conferências e debates de matriz humanista dos ateneístas, o ideal liberal, que no século XIX tinha por base o fim do “despotismo e da herança espanhola”, continuava em vigor na produção intelectual que renegava o darwinismo social e o positivismo spenceriano adotados por grande parte da elite política e intelectual porfirista. O *Ateneo* se diferenciava por sua disposição humanista, como já mencionado, e idealista, voltado a uma discussão do pensamento filosófico de Platão e Kant, entre outros.¹¹⁹

No entanto, é importante ressaltar que, a princípio, o debate produzido pela geração dos ateneístas se dava basicamente no campo intelectual, já que, segundo

¹¹⁸ CRESPO, Regina. *Itinerarios intelectuales: Vasconcelos, Lobato y sus proyectos para la Nación*. México, DF: UNAM, 2004.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 71.

Regina Crespo, com exceção de Vasconcelos e Martín Luís Guzmán, “grande parte dos ateneístas viam na Revolução a barbárie e o retrocesso e não apoiavam nem Madero e nem, muito menos, generais como Villa e Zapata” nos primeiros anos de Revolução.¹²⁰

Portanto, a geração ateneísta pode ser classificada a princípio como “geração revolucionária” somente no âmbito de contestação do pensamento intelectual hegemônico porfirista, mas não no âmbito dos projetos políticos liberais maderistas. Isso porque, de acordo com a perspectiva crítico humanista que possuíam, as transformações sociais somente ocorreriam com a elevação espiritual do povo por meio da educação. Um exemplo disso é José Vasconcelos, que, mesmo depois de tornar-se Secretário de Educação Pública em 1921, ainda acreditava que os intelectuais deveriam ser independentes ideologicamente dos grupos dominantes que se encontravam no poder.¹²¹

Já com o preceito “missionário” de transformar a população mexicana pela elevação do espírito – por meio dos cânones ocidentais –, os ateneístas, sob a presidência de Vasconcelos e o governo maderista, fundaram, em 1912, a *Universidad Popular Mexicana*, cujo objetivo era, justamente, o de “oferecer conferências noturnas aos adultos de recursos escassos” por meio de trabalho intelectual voluntário. Também com a iniciativa do *Ateneo*, foi fundada a *Facultad de Humanidades*, que não teve sua existência legitimada pelo governo assim como a *Universidad Popular*.

Dois anos depois, ou seja, em 1914, o *Ateneo de la Juventud* chegava ao fim – um fim material, mas não simbólico, já que os seus sessenta e nove integrantes continuaram sendo conhecidos durante toda a vida como *os ateneístas*.

Conforme comentado, a geração de *Contemporáneos* foi profundamente influenciada por esse humanismo do *Ateneo*. Nascidos entre 1899 e 1904, os *Contemporáneos*, ou o “grupo sem grupo”, assim denominado por Xavier Villaurrutia, tradutor de Artaud no México, numa conferência em 1924 por causa das amplas diferenças existentes entre suas obras, teve, de forma simplificada, duas linhas de pensamento que caracterizaram o trabalho de seus participantes.

Isso porque, segundo Guillermo Sheridan, na obra *Los Contemporáneos de ayer*¹²², uma pequena diferença de idade entre os membros pertencentes a esses dois subgrupos os separava entre os mais velhos – Jaime Torres Bodet, que auxiliou Artaud

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Ibidem*, p. 102.

¹²² SHERIDAN, Guillermo. *Los contemporáneos de ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

em sua viagem ao México, Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo e José Gorostiza (irmão de Celestino Gorostiza, também tradutor de Artaud no México) – e os mais jovens – Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta e Gilberto Owen.

Essa pequena diferença de idade marcou a formação literária de ambos os grupos: enquanto os mais velhos seguiram uma tradição provinda de González Martínez, poeta mexicano do século XIX ainda ligado às formas clássicas de estrutura poética, que buscava um distanciamento metafísico em suas criações literárias, o grupo dos mais novos buscava suas influências principalmente em López Velarde e Tablada, poetas que já mostravam maior apropriação dos movimentos modernistas do início do século XX.

Segundo Guillermo Sheridan, esses “ficavam fora também do projeto nacional de cultura, [e] se marginalizavam dos eminentes cargos que seu aparato geraria”.¹²³ Tal afirmação é muito questionável, já que o grupo dos *Contemporáneos* – taxado de “estrangeirizante” pela outra vertente – usufruiu de muitos postos políticos, principalmente na Secretaria de Educação Pública, e de financiamentos de pessoas influentes no Estado pós-revolucionário para os seus projetos. Situação semelhante, conforme relatado anteriormente, é a de Antonin Artaud anos depois no México que, apesar de não ter apoiado o governo de Lázaro Cárdenas publicamente – ao contrário, teceu críticas ao socialismo adotado pelo regime – conseguiu auxílios governamentais e escreveu para o periódico do partido no poder.

Naquele período comentado, ou seja, décadas de vinte e trinta, quase não havia artigos sobre literatura no jornal *El Universal Ilustrado* que não fossem assinados pelos membros de *Contemporáneos*. Talvez por isso mesmo seja possível afirmar que os ataques a essa geração provindos daqueles que se identificavam como os intelectuais verdadeiramente preocupados com o novo Estado – os “nacionalistas” – objetivavam, em grande parte, disputar o poder de barganha que os primeiros tinham frente à literatura moderna mexicana. Dessa forma, creio que o “projeto nacional de cultura”, no que dizia respeito à literatura, estava amplamente influenciado pelas ideias humanistas da geração aqui estudada.

O panorama da literatura mexicana era tão marcado pelas gerações de *Contemporáneos* na década de vinte que, em 1921, com a aparição do volante *Actual*, de autoria do recém surgido grupo *Estridentista* dirigido por Manuel Maples Arce, as

¹²³ *Ibidem*, p. 259 .

críticas ao conservadorismo estético mexicano recaíram todas sobre os escritores que, segundo Maples Arce, utilizavam-se de procedimentos vergonhosos para controlar o poder cultural do país e escreviam como contemporâneos de González Martínez.¹²⁴ Os *Estridentistas* consideraram que Salvador Novo e José Gorostiza eram os únicos que poderiam ser apartados da crítica, já que se encontravam dentro das correntes de vanguarda. Os outros escritores da mesma geração do que os dois últimos permaneceram calados diante de tais críticas, enquanto que o próprio Salvador Novo contestou a afirmação de uma possível semelhança entre o seu trabalho e o trabalho dos *Estridentistas*:

As pessoas escandalizadas me incluíram sem razão entre os discípulos de Maples Arce, coisa com a qual eu, naturalmente, não estive de acordo. O meu modernismo era muito meu, e muito anterior, ou muito independente, do seu.¹²⁵

Os *Estridentistas* foram considerados como o movimento artístico mexicano cujas características se baseavam nas vanguardas europeias¹²⁶ devido aos seus manifestos vanguardistas polêmicos e provocativos, que se aproximavam principalmente do futurismo. Segundo Florence de Mèredieu, essas influências vanguardistas são uma das primeiras coisas que Artaud destacou quando chegou ao México. Contudo, isso não o interessou, chegando a considerar, inclusive, essas influências como símbolo de decadência, buscando incansavelmente os traços indígenas que desejava encontrar na cultura mexicana.¹²⁷

Voltando às considerações anteriores, seria interessante mencionar como os *Estridentistas* conseguiram vincular dois membros da geração “adversária” ao seu projeto renovador. Isso tem estreita relação com aquilo que Villaurrutia proferiu em sua conferência de 1924, que foi posteriormente negada por Gorostiza: a sua geração é, em realidade, um “grupo sem grupo”, já que é relativamente fácil isolar um ou outro membro do grupo do resto da geração por meio de características individuais.

Da mesma forma, ao identificar a geração, na década de vinte, como “afeminada”, “afrancesada” – e, por isso, não nacional – o outro grupo que a atacou

¹²⁴ *Ibidem*, p. 128.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 130.

¹²⁶ CRESPO, Regina, *op cit*, p. 82.

¹²⁷ MÈREDIEU, Florence de, *op. cit*, p. 534.

confere uma unicidade ainda maior aos futuros *Contemporáneos*. Essa identidade “cosmopolita”, estrangeirizante, acaba sendo, muitas vezes, reafirmada até mesmo pelos que sabem que os escritores ligados a tal grupo possuem distinções que vão desde as influências de González Martínez – caso de Torres Bodet – até influências das vanguardas norte-americanas – caso de Salvador Novo – passando por influências francesas simbolistas e surrealistas que marcam profundamente a obra de Villaurrutia.

Guillermo Sheridan, por exemplo, afirma que, se os *Estridentistas* e os futuros *Contemporáneos* houvessem dialogado efetivamente, ambos sairiam ganhando.¹²⁸ Já Regina Crespo comenta que “sendo a cultura mexicana tão formal e tradicional, sua aparição [dos *Estridentistas*] causou um furor que não deixou de ser benéfico”.¹²⁹ Isso porque a historiadora acredita que tal geração constituiu, como afirmado anteriormente, “o único movimento mexicano com as características iconoclastas da vanguarda europeia”¹³⁰.

Contudo, afirmar, a partir disso, que a cultura mexicana anterior aos *Estridentistas* era formal e tradicional seria negar todas as discussões que o futuro grupo dos *Contemporáneos* já começava a causar com o seu ceticismo e a sua ironia. O fato de que apenas os *Estridentistas* apresentaram manifestos vanguardistas e o furor futurista de ruptura agressiva com o “velho” não significa que as outras gerações modernas – como os muralistas e os futuros *Contemporáneos* – não possuíssem um projeto tão inovador como aqueles.

O curioso é que o movimento *Estridentista* vai perdendo a sua força em 1925 porque Maples Arce parte para Xalapa, capital do estado de Veracruz, a fim de ser secretário de governo. Após tantas críticas ao “poder cultural” do grupo atacado, ele também segue um caminho semelhante.

As críticas de Mañach e Maples Arce contra o futuro grupo dos *Contemporáneos* passam por adjetivos como “estrangeirizante” e “escapista” porque esses afirmavam que um verdadeiro romance nacional devia se pronunciar diretamente com relação à realidade; documentá-la. Essa, sim, seria uma literatura “viril”, diferentemente da “afeminada” e “afrancesada” que tinha poder nas letras mexicanas. Já Mariano Azuela escreve um artigo afirmando que a literatura virá do “povo da gleba” – e esta, sim, será

¹²⁸ SHERIDAN, Guillermo, *op. Cit*, p. 133.

¹²⁹ CRESPO, Regina, *op. cit*, p. 82.

¹³⁰ *Idem*.

“sangue de nosso sangue e carne de nossa carne”, como os romances de Emilio Zola na França e os de Tolstói na Rússia.¹³¹

Salvador Novo parte para a defesa daqueles que o grupo “nacionalista” (autodenominação) identificava como um grupo único com características comuns:

Convenhamos de uma vez que não há “poetas socialistas” e “poetas burgueses”. Há poetas e “poetinhas”, como há gente limpa e gente suja, por outra parte. E o povo, operário, empregado e proprietário, todos juntos, julgam isto. Não convencerá ao operário que é bom poeta, nem ao camponês gritando-lhe com “assonâncias” que assassine o patrão ou que siga ao marxismo. Ele sabe todas essas coisas e quando as fizer, será muito melhor que você. E seguirá olhando-lhes compassivamente.¹³²

Nota-se que a polêmica entre “literatura viril” e “literatura não viril” começa a ganhar maior relevância quando o governo pós-revolucionário passa a adotar um discurso corporativista de institucionalização da Revolução, na década de vinte, com a chegada de Plutarco Elías Calles e Álvaro Obregón ao poder. A partir daí, a polarização entre os artistas e intelectuais que defendem uma política pós-revolucionária que se aproxime do socialismo e os que ainda defendem uma ação influenciada pelos ateneístas, voltada à elevação espiritual do povo a partir dos cânones ocidentais, se intensifica ainda mais.¹³³

Dentro do campo teatral, uma vertente dos intelectuais cunhados como “universalistas” é o grupo – formado por membros da geração dos *Contemporáneos* – que criou, no ano de 1930, a primeira publicação cujo tema era exclusivamente o teatro – a revista *El Espectador*. Editada por artistas como Xavier Villaurrutia, José Gorostiza – ambos tradutores dos textos de Antonin Artaud durante sua estadia no México –, Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, entre outros, a revista discutiu em alguns de seus artigos a existência de um novo drama que passava a introduzir em cena gente “obscura e anônima”, movida não por força individual, mas

¹³¹ SHERIDAN, Guillermo, *op. cit.*, p. 258.

¹³² *Ibidem*, p. 258.

¹³³ É curioso notar que o debate artístico presente no México neste período não foi, em suas características mais gerais, exclusivo deste país. Segundo Sílvia Miskulin, havia “uma disputa bastante presente nos anos 1920 e 1930 na *América Latina*, entre os adeptos da ‘arte pela arte’ e os defensores da ‘arte engajada’”. In: MISKULIN, Sílvia Cezar. *Cultura ilhada – imprensa e revolução cubana (1959-1961)*. São Paulo: Ed. Xamã, 2003, p. 131.

por forças inconscientes. O novo drama, relacionado à psicologia, procurava o homem solitário, “com suas personagens pululantes”, adentrando-se até as profundezas obscuras do “inconsciente”. Isso porque o teatro deveria adotar temas da realidade, mas como essa era percebida como “insegura, vagarosa, flutuante” no início do século XX, a nova dramaturgia deveria recorrer às incertezas do sujeito moderno.¹³⁴ Dessa forma, o projeto de modernização teatral dos colaboradores de *El Espectador* se situa num plano de arte universal. Por isso, não possui características regionais de lugar algum – justamente porque é um projeto de dramaturgia moderna psicológica, voltada para as profundezas do subconsciente humano.

É possível perceber o conflito comentado anteriormente no mundo teatral por meio de dois artigos dessa revista *El Espectador*: um denominado “*El teatro universitario*”, de Jorge Cuesta¹³⁵, e outro, “*La universidad y el teatro*”, de “C”¹³⁶. A intenção do primeiro é contestar a ideia de que os trabalhadores seriam incapazes de apreciar uma obra que “não contenha, melhor se exclusivamente, o ensinamento moral que previna contra o vício, contra a miséria ou contra a injustiça social(...)”. Assim, reafirma a ideia humanista de que

Os operários e os camponeses a quem as representações sucessivas sejam dedicadas, maior proveito encontrarão na honra que se faça a seu gosto e com o estímulo que encontre sua inteligência num trabalho que só à inteligência é servida; fazendo, por fim, ocioso o pretexto que agora tiveram necessidade de invocar os autores desta iniciativa teatral.¹³⁷

O artigo de “C” também condena a escolha de uma peça realista de cunho moralizante, criticando diretamente a atitude ao afirmar que o teatro, indispensável na universidade, somente cabia na mesma para representação de obras clássicas, a fim de “completar a cultura literária dos estudantes”. O que faz fora desses termos é anti-universitário e corresponde a corporações oficiais e particulares.

¹³⁴ CRITILO. “El teatro del futuro”. *El Espectador*, 19 de junho de 1930, n.22, p. 5-6. O autor utiliza-se de uma série de artigos de M. Jean Richard Bloch publicados na revista *Europa*, de Paris, para discutir o novo drama.

¹³⁵ CUESTA, Jorge. “El teatro universitario”. *El Espectador*, 17 de julho de 1930, n. 26, p. 1-2.

¹³⁶ C. “La universidad y el teatro”. *El Espectador*, 5 de junho de 1930, n.20, p.1. Não foi possível identificar o autor deste artigo, já que a abreviatura “C” remete a alguns possíveis nomes, tais como o de Celestino Gorostiza ou Critilo, pseudônimo de Humberto Rivas.

¹³⁷ CUESTA, Jorge, *op. cit.*

É perceptível, aqui, o posicionamento contra essa propaganda “socialista” do Estado pós-revolucionário que, em 1930, já havia criado o PNR (Partido Nacional Revolucionário – antecessor do PRI) e as primeiras frentes corporativistas de trabalhadores que seriam reforçadas no governo de Lázaro Cárdenas. Os membros de *El Espectador* iriam contra iniciativas que visassem uma educação moral dos trabalhadores e do povo mexicano em geral, já que acreditavam na elevação do espírito por meio da contemplação desinteressada das artes.

Nesse sentido, um teatro efetivamente mexicano não seria aquele voltado a documentar a realidade e servir de elemento de consciência moral para a sociedade. No artigo “*En defensa del teatro mexicano*”, Celestino Gorostiza manifesta que os colaboradores de *El Espectador* desejavam um teatro que partisse do improviso, um teatro que

não necessite desatar seu despeito sobre os atores, as empresas e o público que uma e cem vezes lhe empestaram em vão seu apoio; um teatro consciente de si mesmo, melhor, exigente e descontente de si mesmo que ressentido: um teatro que só pode nascer da preparação, do experimento.¹³⁸

Assim, enquanto os intelectuais e artistas que professavam a superioridade da “arte viril” se preocupavam com a necessidade de expressar a “consciência da *raza*” para se diferenciar das outras nações, principalmente da arte europeia, os herdeiros diretos do *Ateneo de la Juventud* defendiam a importância de se manifestarem como herdeiros da cultura do Ocidente, que os integraria ao resto do mundo ao mesmo tempo que os diferenciaria, já que a *mexicanidade* viria dos aspectos formais da obra, e não de um conteúdo específico do México, como o *indigenismo*. Além disso, para esses escritores humanistas, o nacionalismo, sim, seria uma forma estrangeirizante de tratar o país na medida em que era uma literatura de consumo para os europeus interessados no exótico e na “aventura do ‘primitivismo’ ou no ‘laboratório da Revolução’”.¹³⁹

Ou, como afirma Jorge Cuesta, o nacionalismo

¹³⁸ C.G. “En defensa del teatro mexicano”. *El Espectador*, 5 de junho de 1930, n.20, p. 1-2

¹³⁹ SHERIDAN, Guillermo, *op. cit.*, p. 244.

é uma ideia europeia que estamos empenhados em copiar... é um sentimento anti-patriótico pois só se entende por nacionalismo uma pequenez da nacionalidade. Os nacionalistas invocam a manutenção de uma tradição que não se preserva, se vive, de outro modo é inútil que alguém se preocupe em preservá-la.¹⁴⁰

A polêmica passou a ser mais forte com o advento do *Teatro de Ulises*, em 1928, primeiro experimento teatral dos futuros colaboradores de *El Espectador*. Com o fim do apoio financeiro à revista *Ulises*, o grupo decide investir a verba que havia sobrado numa temporada do *Teatro de Ulises* no Virgínia Fábregas, em maio de 1928. O teatro experimental inspirado na vanguarda norte-americana e europeia foi um choque para o público – o que aumentou ainda mais as críticas que se ouviam a respeito de tais artistas. A antipatia pelo grupo teve tamanha intensidade que, no Teatro Principal, a poucas quadras do Fábregas, uma companhia de comédia ligeira estreou uma comédia chamada *El Teatro de Ulises*, “na qual os membros do grupo e seus amigos apareciam confeccionados com a toda a sanha caricaturesca imaginável. [...] O escândalo, então, começou a levar gente ao Fábregas”¹⁴¹, já que o público, curioso, desejava confirmar as provocações levantadas contra os artistas de *Ulises*.

Tal polêmica – que podemos até relacionar com os artigos de *El Espectador* comentados anteriormente – intensificou ainda mais o debate entre os que se denominavam “nacionalistas” e taxavam os “outros” de “cosmopolitas”.

As distinções que se construíam por meio de uma polarização radical entre os artistas e intelectuais “nacionalistas” e “universalistas” ganham um novo significado em 1932, quando o embate se dá em torno de qual era a autêntica expressão nacional do México. Guillermo Sheridan acredita que esse debate de 1932 é a chegada da Revolução ao campo do literário, já que o movimento muralista – tido como essencialmente “nacionalista” – desejava que o movimento literário se unisse à “tarefa de formar a consciência nacional do novo Estado mexicano”.¹⁴² Os acusados de europeísmo eram, justamente, os membros de *Contemporáneos*, tendo como mentor Alfonso Reyes, os quais disseram que, antes do que imitar a Europa, estavam sendo *universalistas*, isto é,

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 354.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 299-300.

¹⁴² HOUVENAGHEL, Eugenia. “Alfonso Reyes y la polémica nacionalista de 1932”. (disponível em: <http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/foro/2002/00000022/00000001/art00004>). Último acesso em 12/10/2008).

tendiam a uma “unidade espiritual com o resto do mundo, ainda que, no geral, se limitavam ao diálogo com a cultura do Ocidente”¹⁴³.

No entanto, a resposta dos intelectuais não foi unívoca: enquanto Xavier Villaurrutia e Salvador Novo negaram a acusação de europeísmo, Samuel Ramos e José Gorostiza (mais uma vez, um dos principais tradutores de Artaud no México) reconheceram que o grupo estava equivocado ao subordinar-se à Europa. A resposta de Gorostiza, que apresenta o seu ponto de vista quanto ao que o artista deveria buscar em seu trabalho, merece ser mencionada:

Temos estado equivocados. E eu me disponho a retificar. [...] As modas europeias só nos proporcionaram uma satisfação temporal. [...] A universalidade na literatura, quando não é sentida, e ainda sendo, corre o perigo de mimetizar-se. O verdadeiramente universal é o original, e o original é o que cada um leva em si, em sua origem de capacidade criadora e sensível para receber. Eu retifico minha atitude europeizante.¹⁴⁴

A meu ver, considero um pouco questionável a afirmação de que, com a efetivação de uma polêmica explícita em 1932 entre os dois pólos artístico-intelectuais, a Revolução chegava finalmente à literatura, já que o objetivo dessa também passava a ser relacionado com a formação de uma consciência nacional do novo Estado pós-revolucionário.

É questionável porque, apesar de todas as diferenças entre os projetos de ambos os grupos – “nacionalistas” (relacionados ao movimento muralista) e “universalistas” (relacionados aos *Contemporáneos*) – os dois estiveram presentes na construção de um novo projeto de união nacional por meio do incentivo à educação. Os dois grupos estavam atrelados à Secretaria de Educação Pública no período de José Vasconcelos, e ambos acreditavam numa formação do povo mexicano de cima para baixo – ou seja, do Estado para a sociedade civil, apesar de todas as críticas que os *Contemporáneos* teciam a essa instituição.

É certo que os muralistas buscaram uma visão autóctone da nação mexicana, procurando construir uma continuidade desde os povos pré-colombianos até os

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ *Idem.*

revolucionários do século XX, enquanto os *Contemporáneos* buscaram uma afirmação da nova sociedade por meio do Ocidentalismo no qual estavam inseridos – o que talvez seja uma das principais diferenças entre ambos os pólos – mas isso não significa que os colaboradores de *El Espectador* não possuíssem um objetivo artístico revolucionário – muito pelo contrário. Segundo Alicia Azuela,

Os *Contemporáneos* acreditaram que sua busca e sua maneira de expressar-se deveria ser totalmente pessoal para poder ser autêntica; que a cotidianidade e a vivência íntima – e não o assunto político – podiam proporcionar-lhes a temática que lhes permitiria criar uma arte verdadeiramente revolucionária por seu poder de incidir de maneira positiva no mais íntimo do ser humano.¹⁴⁵

A meu ver, os colaboradores de *El Espectador* tinham um claro projeto teatral que poderia se vincular às políticas educativas da nova Secretaria de Educação, apesar de todo o ceticismo que resguardavam com relação ao novo Estado. Esse projeto era formalmente distinto daquele desejado pelo movimento muralista, mas não deixava de possuir um objetivo comum de elevação espiritual das massas, lembrando que Diego Rivera teve sua formação intelectual no *Ateneo de la Juventud*.

Além disso, é importante ressaltar que muitos dos artistas plásticos mexicanos foram estudar na Europa no período entre-guerras, relacionando-se com artistas da vanguarda europeia e estudando os afrescos italianos do Renascimento, como Diego Rivera o fez. Isso significa que eles uniram aquilo que consideravam universal a certo nacionalismo. Assim, continuavam criando uma arte denominada Ocidental, porém, particularmente mexicana.

A isso se referiu Antonin Artaud, no artigo “*Un técnico del trabajo de la piedra: Monastério*”, publicado apenas em fevereiro de 1968, na *Revista de la Universidad de México*, ao tecer críticas ao trabalho de Diego Rivera, um dos principais representantes da arte oficial em 1936, o qual não consideraria propriamente mexicano no que dizia respeito às raízes indígenas:

¹⁴⁵ CUEVA, Alicia Azuela de la. *Arte y poder*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán – Fondo de Cultura Económica, 2005.

Sim, há nos afrescos de Diego Rivera um embrião de personalidade... mas esse embrião é ainda débil. Por outro lado, Diego Rivera trabalhou em Paris, e isso se deixa ver. Estamos longe da potente fulguração solar da arte mexicana original. E além do mais Diego Rivera é materialista, e isso também se deixa ver. Quando não se tem o sentimento de uma força transcendente – na arte de pintar como em toda a arte – isso se deixa ver numa espécie de bloqueio da inspiração, numa *opacidade interior* das formas.¹⁴⁶

Neste mesmo artigo, Artaud faz uma dura crítica à arte do México, afirmando que neste país não existe uma arte propriamente mexicana. O artista comenta que não encontrara em parte alguma “essa ‘violência’ refulgente, esse broto inconfundível que distingue as obras de uma raça, que marca o espírito de um continente onde já seria tempo de que os mexicanos começassem a diferenciar sua personalidade”. Para ele, a revolução de 1910 trouxera à tona o “inconsciente esquecido da raça”. No entanto, “quantos mexicanos modernos compreenderam esta liberação necessária de seu inconsciente?”¹⁴⁷

No mesmo texto, Artaud comenta a respeito da obra de um artista mexicano – um dos poucos que criticou durante a sua estadia no México – Ortiz Monastério.

Ele afirma que na obra do escultor Monastério há certo sentimento da “opressão intelectual do México”, mas seus trabalhos, no aspecto formal, possuem muito das características das esculturas de Paris. Os artistas parisienses teriam consciência de que a arte europeia “branca” já teria chegado a um esgotamento e, por isso, passaram a buscar influências nas artes “do passado”.

Para Artaud, toda a arte mexicana possui uma estilização de segundo grau, já que imita a arte europeia que, por sua vez, se utiliza da estilização da arte antiga, como a dos assírios. Monastério não seria uma exceção a isso.

Apesar da aproximação de alguns dos artistas universalistas ao movimento surrealista francês, Antonin Artaud não encontrou na maioria deles o apoio público às suas ideias. Enrique Aguilar, por exemplo, nos relata, em *Elías Nandino: una vida no/velada*¹⁴⁸, que Xavier Villaurrutia não se deu bem com Artaud quando da sua estadia

¹⁴⁶ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 217.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 213.

¹⁴⁸ AGUILAR, Enrique. Elías Nandino: una vida no/velada. Grijalbo, México, 1986, p. 109-114. Apud: BRADU, Fabienne, *op. cit.*, p. 18-19.

no México¹⁴⁹. José Gorostiza, apesar de ter tido um contato muito próximo com o artista francês, não deixou nenhum relato a respeito de tal convivência. Luis Mario Schneider afirma que houve poucas repercussões das conferências de Artaud na imprensa mexicana, dentre elas, um artigo de Bernardo Ortiz de Montellano, “*Artaud y el sentido de la cultura en México*”, e um artigo de Rafael Cardona, “*El alma mágica en Francia*”¹⁵⁰.

O primeiro artigo citado, escrito a partir do texto “*Lo que vine a hacer no México*”, publicado em *El Nacional* em julho de 1936, afirma que Antonin Artaud se assemelha aos outros surrealistas no que se refere ao objetivo de renovar a cultura europeia. No entanto, distancia-se por não se ater à escrita automática e “às derivações psicológicas da repressão da libido”. Artaud, segundo o autor, crê num espiritualismo total “de ordem mágico panteísta de unidade com a natureza, genuína das culturas indígenas da América”. Ortiz de Montellano afirma que o artista francês se dedicou ao “sentido oculto das práticas – ritos e ritmos dos antigos mexicanos, unidos mais pelos sentidos do que pela Inteligência abstrata aos princípios de sua natureza e da natureza da paisagem mexicana, abrupta, estéril, grandiosa [...]”. O autor mexicano ainda esclarece que os seus pares estão estudando os temas trazidos por Artaud, mas é necessário que venha alguém de fora para que se descubra o próprio México e a sua população, “com apaixonado lirismo”. Para Ortiz de Montellano, a poesia necessária seria aquela capaz de revelar “um mundo vivo de força e poder que o homem usa agora sem se dar conta ou sem dar-lhe importância alguma”. Ele comenta, posteriormente, a diferença existente entre o povo europeu e o povo mexicano: o primeiro está sempre voltado à valorização do Eu, enquanto no segundo o social tem mais valor do que o individual. Por fim, o autor afirma que, como Artaud, crê que o mundo prepara um tipo humano “vinculado às forças da vida e da natureza para mandar nelas”. No entanto, ele acredita também, ao contrário de Artaud, que no México ainda é necessário assimilar “certos aspectos da cultura europeia e da civilização que, como a ciência, são já conquista definitiva do homem futuro e o elemento base de sua universalidade”¹⁵¹.

Devemos levar em consideração para a pouca repercussão de Artaud que, por volta da década de trinta, verificou-se uma crescente hegemonia dos “nacionalistas” no discurso oficial de como deveria ser representado o novo Estado mexicano. Essa

¹⁴⁹ “En las ocasiones en que Xavier y yo llegamos a casa y Antonin se aparecia por ahí, Villaurrutia decía: ‘si ese señor se queda a comer, yo no como’”. In: *Idem*.

¹⁵⁰ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin. *Op. cit*, p. 60-61 e p. 39.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 60-63.

hegemonia que vinha se construindo desde a década anterior ganhou especial relevância justamente no governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940) – período no qual o Estado mexicano atribuiu a responsabilidade de representação artística do país ao grupo denominado “nacionalista”. Nessa conjuntura, excluiu-se temporariamente a participação no governo de muitos artistas e intelectuais chamados de “universalistas” que, apesar disso, também haviam iniciado o seu trabalho artístico numa realidade pública pós-revolucionária. Esse fato pode, de alguma forma, sugerir hipóteses também políticas para essa falta de repercussão a respeito do artista francês na imprensa mexicana.

Entre o grupo dos denominados “nacionalistas”, Artaud tampouco encontrou apoio público para suas ideias. Ao que me parece, isso se deve às maneiras divergentes de se encarar a cultura indígena: enquanto esses artistas mexicanos buscavam, de certa forma, uma continuidade entre os povos pré-colombianos e o Estado mexicano pós-revolucionário¹⁵², Artaud procurava o sentido místico, mágico e particular, que poderia ser encontrado nas “entranhas” do solo indígena. Dessa maneira, as influências do Estado mexicano na cultura indígena eram impurezas que deveriam ser desconsideradas a fim de que a essência mágica desses povos pudesse ser alcançada.

Essa busca esotérica de Artaud não se adequava à atmosfera política mexicana –

um país que se colocava problemáticas distintas e no qual o índio interessava por razões totalmente diferentes daquelas aduzidas por Artaud. [...] Artaud chega ao México preconizando a destruição de uma cultura racionalista e tecnológica que destrói o homem, enquanto México tenta entrar nesta forma de civilização.¹⁵³

¹⁵² Segundo Alicia Azuela, Diego Rivera foi o “pintor oficial” do general Plutarco Elías Calles. Seus murais na escada central do Palácio Nacional, iniciados em 1929 e finalizados em 1935, são os exemplos mais significativos da legitimação do Estado nacional revolucionário por meio da pintura histórica. Rivera dividiu a história mexicana em quatro partes: o período pré-hispânico, o colonial, o independentista e o revolucionário. Neste processo “fechado e previsível”, o “passado pré-hispânico glorioso [...] culminaria no futuro estabelecimento de um governo proletário”. (CUEVA, Alicia Azuela de la, *op. cit.*, p. 168-9). David Alfaro Siqueiros é outro exemplo a ser considerado: seus afrescos (1924-1925) pintados na escada do pátio menor da Preparatória – dos quais sobram apenas alguns vestígios – intencionavam fundir os acontecimentos da conquista do México aos eventos da revolução de 1910, sendo essa última representada como o grande momento libertário do país. (*Ibidem*, p. 158). Artistas como Fernando Leal e José Clemente Orozco também se utilizaram de temas pré-hispânicos e coloniais a fim de legitimar a revolução de 1910 como o grande momento libertador da história mexicana.

¹⁵³ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 37.

Dessa forma, Artaud polemizaria tanto com aqueles que buscavam na arte europeia o universalismo necessário à cultura mexicana – caso dos “universalistas” – como com aqueles artistas e intelectuais que buscavam nas raízes indígenas um apoio ao novo Estado que se construía desde a década de vinte, mas que, no entanto, ainda tratava as comunidades indígenas como primitivas, de “raça inferior”, como ele mesmo afirma, – caso dos “nacionalistas”.

Artaud chega ao México num momento singular da experiência política pós-revolucionária, uma vez que no governo de Lázaro Cárdenas as políticas de integração nacional ganham mais atenção por parte do governo. Dessa forma, a dualidade entre uma cultura urbana – moderna – e uma cultura camponesa – indígena – era um “problema” a ser resolvido pelo governo, e não um valor cultural de inegável importância, tal como Artaud havia suposto antes de iniciar a sua viagem ao país.

No artigo “*Las fuerzas ocultas de México*”, publicado no periódico *El Nacional* em agosto de 1936, conforme já mencionado, Artaud comenta que, antes de vivenciar a experiência do que seria a Revolução Mexicana, ele possuía uma ideia completamente distinta do que seria esse movimento político do México. Ele inicia este texto afirmando que, na França, se acredita que a Revolução Mexicana é a revolução do homem – ou seja, possui objetivos ligados à constituição interna do homem, e não somente à constituição da sociedade. Essa Revolução seria uma revolta contra as ideias do mundo moderno, “contra a civilização científica de hoje em dia”.¹⁵⁴ Crê-se que se trata de uma revolução indianista, com o objetivo, que seria apoiado pelo governo mexicano, de voltar às origens da cultura do México pré-hispânico.

No entanto, em seguida, Artaud aponta que essa visão a respeito da Revolução Mexicana é falsa. “Propriamente falando, não há tal despertar do espírito índio do México, e a Revolução, tal como se imagina na França, não existe no solo do México”.¹⁵⁵

Ele afirma que o pensamento da juventude francesa é, isso sim, universal, já que deseja “que se retorne às fontes, está todo impregnado dos sonhos do inconsciente primitivo e quer converter estes sonhos em realidade. É por isso que olha as tradições enterradas do México como um meio de salvar a vida”.¹⁵⁶

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 196.

¹⁵⁵ *Idem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 197.

É perceptível que essa maneira de observar a juventude francesa de Artaud provém de um pensamento surrealista, já que o autor considera como um dos pontos principais o inconsciente e sua importância na arte europeia.

Para Artaud, a cultura europeia nunca conheceu essa apropriação das forças naturais pelo homem como o México a conheceu. Por isso, possui grandes expectativas com relação à Revolução que acontece nesse país. Ele critica o “desenvolvimento unilateral do progresso”¹⁵⁷, que fez com que o homem perdesse o gosto de viver.

Posteriormente, pede ao governo mexicano meios de ação a fim de cumprir o seu objetivo: descobrir, revelar essas fontes de cultura que a juventude europeia tanto deseja e espera que a Revolução Mexicana traga à tona:

Ninguém até agora pensou em manifestar as forças escondidas da alma do México, em enumerá-las, em reuni-las metodicamente. Eu conheço o nome dessas forças psicológicas e desejo escrever um livro sobre elas. Mas me faltam elementos que obteria no solo mesmo: os ritos, as crenças, as festas, os costumes das tribos indígenas autênticas. Escreverei um livro sobre essas investigações e este livro servirá para propaganda do México.¹⁵⁸

Dentro deste mesmo assunto, é curioso como, ao mesmo tempo em que, por meio de suas impressões, critica a Revolução Mexicana e sua proximidade com a obra de Karl Marx, Artaud é bem recebido pelo governo de Lázaro Cárdenas, chegando, inclusive, a publicar artigos no jornal do *Partido Revolucionário Mexicano*, conforme já comentado anteriormente. Em sua segunda conferência no México, “*El hombre contra el destino*”, Artaud tece comentários a respeito do que pensa sobre a revolução comunista:

Não julgamos a realidade por meio de experiências, pois tudo isso não nos mostra o homem. A preocupação pelas funções exteriores do homem aparta de um conhecimento profundo. Existe um mundo no pensamento. A revolução comunista ignora o mundo interior do

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 198.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 199.

pensamento e quando se ocupa do pensamento, o faz por meio da experiência, quer dizer, pela parte exterior dos acontecimentos.¹⁵⁹

Já em carta a Jean Paulhan (23/04/1936), ele manifesta sua opinião a respeito do governo encontrado:

A política do Governo não é indigenista, quero dizer, não é de espírito Índio. Não é tampouco Pró-Índia como os periódicos pretendem. O México não busca se converter em Índio. Simplesmente o Governo do México protege os índios enquanto homens, não enquanto Índios.

Depois da Revolução o Índio deixou de ser o pária do México, mas é tudo. Não se deu a ele um lugar aparte. Eu diria mais: não se protegem seus ritos, se contentam em respeitar seus costumes. [...] Se considera à massa Índia como inculta e o movimento que domina o México é “elear os Índios incultos a uma noção ocidental da cultura, em direção aos beneficios (SINISTROS) da civilização”.

Há *maestros* de escolas, que aqui se chamam *Los Rurales*, que vão às massas indígenas para predicar o evangelho de Karl Marx.¹⁶⁰

Nesse sentido, Antonin Artaud se espanta ao perceber que a Revolução e o governo pós-revolucionário não eram “indianistas”, tal como ele havia pensado, mas sim, constituíam uma estrutura que se contentava em respeitar seus costumes, tratando e protegendo os índios “como homens”, e não “como índios”, nas palavras do próprio artista.

Os governos pós-revolucionários buscavam, na realidade, estratégias de integração dos povos indígenas à nova nação que se pretendia construir. Em 1917, foi fundada a *Dirección de Antropología*, cujo objetivo era estudar as populações indígenas regionais a fim de fomentar o seu desenvolvimento e então fundar uma nacionalidade mais unitária e coerente. Nesse sentido, Manuel Gamio, por exemplo, preconizava uma assimilação cultural dos povos indígenas à nação. Apesar disso, ele se defendia da afirmação de que objetivava o desaparecimento dessas populações, causando, dessa maneira, uma contradição em seu próprio pensamento.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 119.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 261-262.

Segundo a autora Marie-Areti Hers, no texto “Manuel Gamio y los estudios sobre arte pré-hispánico: contradicciones nacionalistas”,¹⁶¹

Com a finalidade de promover a desejada fusão cultural nacional, para ele [Manuel Gamio] o principal é aproximar “o critério estético do índio em direção à arte europeia e impulsionar a classe média em direção à arte indígena”. Descarta a “chamada classe aristocrática” porque para ela a arte é o europeu puro. A história da arte chega, assim a ser indispensável para a empresa nacionalista: “Quando a classe média e a indígena tenham o mesmo critério em matéria de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá a arte nacional, que é uma das grandes bases do nacionalismo”.¹⁶²

Apesar de Artaud demonstrar ser contra a integração dos povos indígenas à nação, visando, em última instância, o desaparecimento de seu “critério estético” único, no artigo “*La falsa superioridad de las élites*”, publicado em julho de 1936 no periódico *El Nacional*, o artista francês sugere que não vê motivos para que a arte popular dos índios não seja incorporada à “elite”. Ao contrário, seria interessante colocar no mesmo patamar cultural o folclore e as obras puramente intelectuais a fim de “acabar com os antagonismos que existem entre a ‘elite’ e a massa, entre a arte popular e a arte burguesa, entre a vida intelectual e a vida instintiva [...]”. No entanto, creio que essa relação entre a cultura indígena e a cultura da elite não seria a defesa de uma assimilação entre ambas e do desaparecimento da primeira, mas, sim, seria a defesa de uma equiparação entre as duas, de forma que nenhuma fosse inferior ou superior à outra.

Durante a análise das percepções de Artaud com relação às políticas pós-revolucionárias, devemos levar em conta que ele possuía a intenção *idealista* de encontrar no México as raízes indígenas puras. Ao almejar o encontro de uma cultura indígena “pura”, criticando qualquer fator externo a ela que a prejudicasse enquanto forma ideal, Artaud não tinha consciência de que o desejo, por exemplo, de se aproximar da cultura letrada europeia como um meio de se afirmar em meio às tensões

¹⁶¹Marie-Areti Hers. “Manuel Gamio y los estudios sobre arte prehispánico: contradicciones nacionalistas”. In: Rita Eder (org.) *El arte en México: Autores, temas y problemas*. México: Conacult, 2003.

¹⁶²*Ibidem*, p. 46-7.

políticas e econômicas do país era algo que poderia provir dos próprios *pueblos* indígenas e seus habitantes. Segundo a historiadora Gabriela Pellegrino Soares,

Há uma profusão de documentos indicando a mobilização de *pueblos*, em diferentes regiões do Vice-Reino da Nova Espanha, em prol da presença de um professor. Mais ainda, de um professor apto a ensinar o catecismo, o espanhol e o alfabeto. Esse tipo de petição ou processo jurídico seguiu sendo recorrente no século XIX.¹⁶³

É importante ressaltar que, atualmente, as críticas históricas a respeito do indigenismo do início do século XX são negativas, uma vez que se defende a multiculturalidade face à integração dos povos indígenas ao sistema capitalista. No entanto, no início do século, as opiniões a respeito do indigenismo eram todas favoráveis a ele. A educação dos povos indígenas era uma faca de dois gumes no período pós-revolucionário mexicano: se por um lado desfavorecia a cultura própria de cada *pueblo*, por outro era importante para que os povos indígenas pudessem solicitar a legalização de suas propriedades, as quais eram assunto de pauta do governo. Artaud estava, portanto, de certa forma, colocando em questão a discussão sobre a assimilação dos povos indígenas ao resto da sociedade, o que pode ser relacionado à questão do multiculturalismo atual.

Também não devemos esquecer que o ponto de vista de Artaud era, em primeiro lugar, o de um artista moderno europeu que, como outros contemporâneos seus, buscava em outra cultura uma manifestação mais original e mais inspiradora do que aquela encontrada numa realidade pessimista e angustiante do período entre-guerras vivenciado na França. Ao mesmo tempo, esse purismo almejado pelo artista francês possuía um caráter tão conservador que é passível de ser chamado de anti-moderno.

Encontramos, portanto, um paradoxo em Antonin Artaud típico da contemporaneidade: ao mesmo tempo em que busca a tradição indígena a fim de romper com a realidade moderna insatisfatória, almeja um purismo tão idealizado que não dá conta das complexidades e questões vividas pelas próprias comunidades indígenas que defende, as quais também se encontram inseridas nos impasses do mundo moderno. Daí

¹⁶³ SOARES, Gabriela Pellegrino. *Letramento e mediações culturais em pueblos indígenas do centro sul do México no século XIX*. História Revista (UFG), v. 15, p. 97-118, 2010, p. 98. (Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/historia/article/view/10821/9081>).

que o seu desejo de ruptura torna-se, ao mesmo tempo, um conservadorismo anti-moderno.

No período de Cárdenas, a cultura indígena, fator chave para a viagem de Artaud ao México, era levada em conta no discurso do governo em grande parte das vezes no sentido de que ela poderia fornecer elementos para uma identidade nacional e moral do povo mexicano por meio do que se denomina de “cultura popular”. E isso só seria possível se certas características generalizadas das comunidades indígenas fossem unidas num conjunto que não desse espaço às singularidades que pudessem comprometer a unidade nacional.

Alicia Azuela afirma que a apropriação de motivos indígenas “partiu de uma série de definições da arte popular, compartilhadas também pelas vanguardas artísticas do Velho Mundo, e que eram afins a um número importante de antropólogos europeus. Ambos concebiam a arte popular como uma manifestação coletiva e anônima [...]”. Esta “concepção coletivista da arte popular”, por sua vez, foi amplamente satisfatória aos objetivos dos governos pós-revolucionários, já que apoiava a sua perspectiva unificadora. Dessa forma, “a função e a presença do artista indígena no renascimento artístico [mexicano] foi meramente simbólica, já que foram raríssimas as ocasiões nas quais teve uma participação real”.¹⁶⁴

O ponto de vista de Artaud a respeito da cultura indígena mexicana tampouco se distanciava muito dessa perspectiva, uma vez que defendia a ideia de uma cultura única, primordial, a qual poderia ser encontrada se ignorássemos as influências dos europeus. Essa ideia de Artaud, analisada sobretudo no tópico anterior, que reflete a respeito dos textos sobre a viagem à terra dos tarahumaras, não levava em conta as singularidades dos indivíduos dos *pueblos* indígenas e os conflitos e transformações das comunidades com a realidade histórica mexicana da qual faziam parte. Para Artaud, a existência dessa suposta cultura única pressupunha um mundo ideal ancestral sem rupturas ou crises.

Apesar disso, podemos perceber alguns elementos singulares de Artaud também com relação à sua posição como *artista moderno europeu*. Ao contrário de muitos de seus contemporâneos que buscavam em outras culturas não europeias o primitivismo que inovaria formalmente as perspectivas artísticas do Velho Mundo, a procura de Artaud se relacionava mais com uma experiência mística que o levaria à integração com a essência, a unidade de seu ser, do que a uma busca por elementos para uma inovação

¹⁶⁴ CUEVA, Alicia Azuela de la, *op. cit.*, p. 103.

artística formal. É provável que, durante a viagem ao México, o único momento de encontro de Artaud com esse potencial “libertador” dos rituais indígenas tenha sido durante a cerimônia do peyote.

Naquele momento, ele pôde vivenciar algo que desejava levar aos palcos, uma vez que, tal como o ritual tarahumara, o teatro, para Artaud, também deveria ser um instrumento para a integração do sujeito consigo mesmo e com o coletivo, ou seja, uma ferramenta para a cura individual e social. Artaud buscava, sobretudo, aquilo que Nietzsche chamaria, a partir da civilização grega, de magia do dionisíaco¹⁶⁵: por meio desse poder, o homem e a natureza se reconciliariam:

Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial.¹⁶⁶

A crítica à sociedade fragmentada do início do século XX e à cisão do sujeito moderno, ligadas, dentre outros, ao cientificismo do século XIX e à reificação causada pelo capitalismo, fazia com que Artaud se aproximasse também da crítica à homogeneização produzida pela civilização, debatida por pensadores como Nietzsche. Para esse filósofo, “a formação para a obediência é a característica essencial das ‘ideias modernas’, de todos os nossos ideais civilizadores”¹⁶⁷. Conforme comenta Carlos Alberto Ribeiro de Moura, para Nietzsche,

O que é a nossa “civilização”, enquanto ela é fundamentalmente cristã? Apenas a continuação da domesticação iniciada pelo cristianismo, uma construção do indivíduo obediente, uma debilitação da vontade¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Nietzsche afirma, a partir da cultura helênica, a existência de dois poderes artísticos – o poder apolíneo, ligado à criação por meio da experiência onírica, e o poder dionisíaco, “inebriante”, que procura destruir e libertar o indivíduo “por meio de um sentimento místico de unidade”. O filósofo acredita que “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (p. 27). Na tragédia grega, Nietzsche afirma que o artista é simultaneamente extático e apolíneo. In: NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 32.

¹⁶⁷ MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. *Nietzsche: civilização e cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 215.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 217.

Essa insatisfação para com o sujeito moderno fragmentado, o qual é também vítima de uma civilização homogeneizadora, foi canalizada pelo espírito modernista de Artaud, fazendo com que ele propusesse no plano do teatro uma vivência integradora, favorável à unidade do ser, mesmo que fosse por meio do “exorcismo” causado pelo choque provindo do espetáculo¹⁶⁹. Essa característica que diferenciava a busca de Artaud foi, provavelmente, mais um dos motivos pelos quais o artista não obteve reconhecimento por parte dos artistas e intelectuais mexicanos.

Outro possível motivo para a quase ausência de comentários a respeito de sua presença pode ser encontrado em sua primeira conferência no México, “*Surrealismo y Revolución*”¹⁷⁰, na qual Artaud apresenta os motivos de sua saída do movimento surrealista, tal como já comentado anteriormente, em 1926. Para esse artista, a questão da filiação ao Partido Comunista que começou a ser discutida nesse ano não poderia nem ser colocada, “levando em conta o que sabemos do comunismo marxista ao qual tratava de afiliar-se”. Ele relata que abandonou o movimento surrealista no momento em que percebeu que esse estava se tornando um partido também. Comenta ainda que “teria sido lindo se o marxismo tratasse de se elevar até o surrealismo”, e não o contrário, tal como de fato ocorreu.

Uma conferência com tais reflexões num país cujo governo tentava uma aproximação aos discursos socialistas, promovendo parte da representação da identidade nacional a símbolos que se assemelhavam àqueles da URSS, não poderia envolver politicamente os artistas e intelectuais engajados nesse projeto nacional. Guillermo Palacios, por exemplo, relata que, a partir da década de 1930, novas representações do homem do campo, associadas à imagem soviética do trabalhador urbano e rural, começaram a surgir:

decidido, desafiante, intrépido, incorruptível, um atleta de fortes laços angulares, mãos empunhadas e olhares invariavelmente dirigidos a um horizonte distante, onde se encontrava o porvir, o paraíso socialista

¹⁶⁹ Essa concepção do teatro como instrumento de cura será melhor apresentado a partir da análise da obra de Artaud *O Teatro e seu Duplo*, no capítulo posterior a esse.

¹⁷⁰ SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit*, p. 101-113.

administrado pela ditadura do proletariado ou nacional socialista [...].

171

Talvez daí o grande contraste entre a falta de repercussão a respeito da ida de Artaud ao México e da grande notoriedade conferida à visita de André Breton ao mesmo país, dois anos depois, período no qual redigiu, junto com Trotski, o manifesto “Por uma arte revolucionária independente”, três anos depois de Breton e seus amigos romperem definitivamente com o stalinismo¹⁷².

A partir das indagações desenvolvidas neste capítulo, podemos sugerir que Antonin Artaud é ele próprio a imagem da modernidade que tanto repudia: um artista em constante crise, que se forma no meio cultural europeu moderno, mas que renega essa mesma atmosfera que o fez desenvolver o objetivo de buscar uma arte total, atrelada à vida física e espiritual.

Artaud talvez não percebera que o seu projeto de “arte pura mexicana” era eminentemente moderno, por seus traços de ruptura, e anti-moderno, por seu desejo quase conservador de encontrar uma cultura indígena ideal, sem crises, transformações e “contaminações” externas. A sua ideia de que os artistas mexicanos deveriam almejar o respeito integral ao seu inconsciente primitivo, indígena, rejeitando toda e qualquer influência europeia, era um objetivo praticamente impossível de ser alcançado, vide as críticas de Artaud a alguns mexicanos, que eram sempre julgados por sua influência europeia. Isso porque, a meu ver, essa ideia de tradição indígena inconsciente era uma afirmação sustentada pelo próprio movimento moderno europeu, no qual Artaud teve a sua formação artística. Daí a impossibilidade de uma arte pura mexicana, uma vez que a própria justificativa teórica desse discurso provinha do movimento artístico europeu.

Nesse sentido, seguiremos no segundo capítulo justamente essa influência da arte moderna europeia na formação artística de Antonin Artaud, a qual, em seu paradoxo intrínseco, alimentou nele o desejo de adesão a essas novas formas e conceitos

¹⁷¹PALACIOS, Guillermo, *La pluma y el arado – los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del “problema campesino” en México, 1932-1934*. México: El Colegio de México, 1999, p. 77-78.

¹⁷²LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 34.

que surgiam almejando a transformação e ruptura com o passado e, ao mesmo tempo, o incentivou a criticar esse desejo constante de negação das tradições ancestrais na época contemporânea. Isso foi um dos possíveis motivos que fizeram com que ele buscasse uma solução para a fragmentação moderna tão discutida, levando-o a um desejo de encontrar no México uma ancestralidade pura, que ao mesmo tempo seria uma revolução e uma volta a antigas tradições regidas pelo espírito de comunhão social. Essa busca se relacionava também a um desejo de se religar aos princípios primordiais do ser humano, os quais teriam o segredo da união espírito-matéria, perdido pelos homens modernos europeus.

Capítulo 02: Antonin Artaud vanguardista: o início do século XX e o Surrealismo

Segundo Peter Szondi na obra *Teoria do drama moderno*¹⁷³, o drama moderno pode ser definido como a esfera do mundo intersubjetivo, sendo, dessa forma, o lugar do diálogo. Para este autor, “o drama é absoluto”. Nesse sentido, tudo o que lhe é externo deve ser excluído. “O drama não conhece nada além de si”. Tudo nele é presente – sua ação assim como suas falas –, desconhecendo a citação e a variação. Dessa maneira, “a sua época é sempre o presente” e o “decorso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos”, sendo a unidade espacial também de grande importância para o seu caráter absoluto.

Entretanto, Peter Szondi afirma que, a partir do fim do século XIX, o drama moderno entra em crise. Na obra de Ibsen, por exemplo, a esfera do intersubjetivo passa a ser substituída por aquela representada pelo intrasubjetivo, e, nos dramas de Tchekhov, “o fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas”. Já em Strindberg ocorre uma interiorização que faz com que o “tempo presente e ‘real’ perca “o seu domínio exclusivo: passado e presente desembocam um no outro, o presente externo provoca o passado recordado”.

Assim como a forma absoluta do drama entra em crise, trazendo o eu-épico para a estrutura dramática contemporânea¹⁷⁴, o sujeito moderno também se vê numa situação de ruptura. Cada vez mais voltado para si mesmo, se fortalecem questionamentos a respeito da possibilidade deste homem moderno ser, de fato, agente consciente e efetivo de seus atos e de sua realidade.

Dentro desta crise que se intensifica, alguns artistas passam a buscar novas formas que, conforme visto, extrapolam até mesmo essas estruturas anteriores, as quais

¹⁷³ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

¹⁷⁴ Hans-Thies Lehman, em sua obra *Teatro pós-dramático*, afirma que a tese de Peter Szondi de que o drama teria se renovado totalmente com a “epicização” é restrita. Isso porque essa é apenas “uma tendência oposta muito limitada”. Para Lehman, o conceito de drama não é o mesmo daquele defendido por Peter Szondi, uma vez que o concebe como toda obra teatral que conte uma fábula, que tenha um enredo. Nesse sentido, o autor afirma que as vanguardas artísticas fizeram uma inovação limitada – não romperam totalmente com o drama, já que ainda se apegavam a uma necessidade de ficção textual. Antonin Artaud é considerado por ele como um dos precursores do teatro pós-dramático, uma vez que o artista defendia uma espécie de teatro energético – conceito, esse, muito próximo ao do teatro pós-dramático. Além disso, Artaud lutava por um teatro independente do texto dramático. (LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007).

já visavam uma renovação com relação à tradição, rompendo com o passado. Nesse sentido, surgem o que denominamos de vanguardas artísticas do século XX.

De acordo com Mario de Micheli, podemos afirmar que grande parte do pensamento contemporâneo de vanguarda surge com a crise da unidade histórica e política das forças burguesas e populares – unidade cujo ápice se deu em 1848, o ano das revoluções. Para o autor, neste período de “combustão revolucionária”, a realidade tornara-se um problema central, sendo, por isso, o grande tema também das artes plásticas e literárias. Nesse sentido “a realidade-conteúdo, agindo com o seu prepotente impulso dentro do artista, determinava também a fisionomia da obra, a sua forma”.¹⁷⁵

Ao mesmo tempo, não podemos deixar de levar em conta outros aspectos históricos do século XIX que impulsionaram a transformação das artes neste período, como a Revolução Industrial, que trouxe a substituição do tradicional artesanato pela produção mecânica, despertando questionamentos a respeito do papel do artista neste novo período que parecia iniciar-se. O impacto da fotografia também foi de essencial importância para esse novo momento das artes plásticas, já que levava os artistas a uma exploração de aspectos nos quais a máquina não poderia passar a seus lugares. O mesmo passou a ocorrer com o teatro em relação ao cinema.

Quando Van Gogh chega a Paris em 1886, estando ao lado desta unidade política de 1848, relacionada ao realismo, este mundo já se esfacelava, sendo que a derrota da Comuna de Paris trouxera uma grande e definitiva ruptura com este passado. Os pensamentos e ideais que uniam as artes ao fervoroso discurso político de 1848 se desmontavam, e esses artistas antes ligados àquela realidade se afastavam.

Os problemas das relações entre ciência e pintura, os problemas da técnica, da luz, do objetivismo na transcrição pictórica da visão da natureza tendem agora a substituir, e substituem, aqueles problemas de conteúdo que já tinham preocupado os artistas realistas e românticos.¹⁷⁶

Van Gogh percebe, assim, a “crise da unidade espiritual do século XIX”, como coloca Mario de Micheli. Nesse sentido, de acordo com o mesmo,

¹⁷⁵ DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 09.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 23.

Reduzindo-se Van Gogh ao puro caso patológico, explicando o seu suicídio exclusivamente à luz da ciência médica, nos restaria explicar numerosos outros casos, em parte ou de todo semelhantes ao de Van Gogh. No entanto, Van Gogh é o primeiro caso evidente de toda uma série de outros casos e, exatamente por isso, deixa de ser um caso indicativo de uma situação, a qual, justamente, é a situação de crise que estava prestes a se manifestar como fato geral da cultura: destruída a base histórica sobre a qual os intelectuais tinham se formado, entram em crise, dentro deles, os valores espirituais que antes pareciam destinados a durar permanentemente.¹⁷⁷

Dentro deste âmbito da crise do fim do século XIX, podemos afirmar também que, a partir dos anos 1890, tem início um movimento de renovação cultural, especialmente na Alemanha e na França, que procurava desmistificar, ponto por ponto, o positivismo. Autores como Bergson, com sua ênfase nos aspectos mais interiores e subjetivos dos processos de formação, buscando uma concepção mais dinâmica da vida espiritual, e Nietzsche, com suas concepções a respeito da relação entre arte e vida, procuravam uma alternativa ao culto da ciência, ao progresso positivista. Nesse sentido, o final do século XIX esteve marcado por uma cultura “antiintelectualista, vitalista e radical, em luta aberta contra o positivismo”.¹⁷⁸

Segundo Franco Cambi, entram para a discussão aspectos como o “eu e o inconsciente, a ação e a vontade, a crítica e a dissensão”.¹⁷⁹ Destaca-se também um processo de fragmentação que passou a caracterizar a modernidade – aspecto presente na crítica de Artaud, já analisada anteriormente, ao mundo moderno. Assim, de acordo com Carl Schorske,

A partir daí [de Nietzsche], surgiram os problemas. Em meio ao que parecia ser uma fragmentação generalizada – Nietzsche e os marxistas concordavam em chamá-la de ‘decadência’ –, a alta cultura europeia ingressou num turbilhão de infinitas inovações: cada área declarava sua independência do todo; cada parte, por sua vez, se dividia em outras partes. Na centrífuga implacável da transformação, forjaram-se os conceitos que fixariam no pensamento os fenômenos culturais. Os

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹⁷⁸ CAMBI, Franco. *História da pedagogia*. São Paulo: Editora Unesp, 1999, p. 503.

¹⁷⁹ *Idem*.

produtores da cultura, e também seus críticos e analistas, caíram vítimas da fragmentação. As diversas categorias elaboradas para definir ou orientar qualquer uma das correntes na cultura pós-nietzschiana – irracionalismo, subjetivismo, abstracionismo, angústia, tecnicismo – não tinham a virtude de se prestar a generalizações, e tampouco permitiam qualquer integração dialética convincente com o processo histórico, tal como era entendido antes.¹⁸⁰

Segundo o historiador da arte Giulio Carlo Argan, é na passagem do século XIX para o XX, com o surgimento do modernismo, que a figura do artista e seu papel social entram em crise. Para o autor, o pintor Klimt, por exemplo, percebe algo essencial da modernidade com sua obra: “a arte é o produto de uma civilização agora extinta, e na nova civilização industrial não pode sobreviver senão como sombra ou lembrança de si mesma”.¹⁸¹ Segundo o autor, outros artistas também perceberam essa decadência da arte na sociedade “tecnológica e negociata” que estava se desenvolvendo. Um exemplo disso poderia ser o artista Raymond Roussel (1877-1933) que, segundo Carlos Lima, possui uma obra que é toda

teatral, mas o teatro como um labirinto de perversões, um mundo de alegorias incandescentes em que seus personagens estão acorrentados como condenados perpétuos. Nela, os homens verdadeiramente não existem mais. O que há são autômatos perversos que agem como insetos presos a uma grande máquina fetichizadora, expostos à crueldade de um mundo de reificação total¹⁸².

Esse assunto se relaciona, também, com um pensamento obsessivo a respeito da decadência europeia no período entre-guerras, – reflexão que Antonin Artaud apresenta em vários de seus textos, conforme já comentado no capítulo anterior. Esse pensamento histórico e filosófico tem início com a obra *A decadência do Ocidente*, de Oswald Spengler, no ano de 1918.¹⁸³

¹⁸⁰ SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle – política e cultura*. São Paulo: Ed. da Unicamp/ Cia. das Letras, 1988, p. 15.

¹⁸¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 213.

¹⁸² GUINSBURG, J. LEIRNER, Sheila (org). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 363.

¹⁸³ MOISÉS, Leyla Perrone, *op. cit.*, p. 181.

A partir desse contexto, iniciam-se correntes artísticas que denominamos de modernas e, dentre elas, está o Surrealismo, que analisaremos logo abaixo.

O Surrealismo

De acordo com David Batchelor, grande parte da história da arte moderna é a formação de grupos por artistas que, insatisfeitos ou com objetivos opostos aos da arte oficial, viam nessa coletivização uma forma de realizar seus interesses.¹⁸⁴ Esses grupos possuíam muitas vezes objetivos e visões antagônicas, e as revistas e discursos dos participantes eram, às vezes, maiores até do que a própria arte produzida.

Com relação ao Surrealismo, segundo Maurice Nadeau, “nenhum movimento artístico antes dele, inclusive o romantismo, teve essa influência e essa audiência internacionais”¹⁸⁵. Isso porque esse movimento, nascido na França, espalhou-se e influenciou artistas em diversos países: Inglaterra, Bélgica, Espanha, Suíça, Alemanha, Tchecoslováquia, Iugoslávia. Influenciou também os continentes africano, asiático e a América.

O Surrealismo possui uma forte relação com o período entre-guerras. Ele foi precedido pelo Cubismo, pelo Futurismo e pelo Dadaísmo, sendo que, do último movimento, fizeram parte, até 1922, alguns dos maiores representantes do Surrealismo, tais como André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard e Benjamin Péret.

Ainda segundo Maurice Nadeau,

Breton, Eluard, Aragon Péret, Soupault foram profundamente marcados pela guerra. Eles a fizeram, constrangidos e forçados. Saíram dela repugnados; não querem ter mais nada em comum com uma civilização que perdeu suas razões de ser, e o niilismo radical que os anima não se estende somente à arte, mas a todas as manifestações desta civilização.¹⁸⁶

O Dadaísmo possuía uma luta aberta contra a ordem estabelecida, a qual os seus membros justificariam pelo perfil destruidor da guerra, cujo caráter era uma prova

¹⁸⁴ FER, Briony. BATCHELOR, David. WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac&Naify, 1998, p. 18.

¹⁸⁵ NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985, p. 14.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 15.

irrefutável da decadência da sociedade burguesa. No entanto, os dadaístas não possuíam grande acordo de seus objetivos artísticos e nem possuíam conhecimento comum de quais seriam suas atividades e estratégias.

Apesar disso, fica clara a influência do movimento dadá na obra de Artaud. Segundo Alain Virmaux, o dadá, anteriormente ao nosso artista, “descobre a necessidade de forjar uma nova linguagem que agite e faça vibrar em lugar de simplesmente significar. Daí a importância conferida à entonação e ao ritmo”.¹⁸⁷

Em 1919, Tristan Tzara, grande representante do Dadaísmo, fora a Paris, influenciando o grupo da publicação *Littérature*, cujos três diretores eram Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault. Tristan Tzara funcionou como um catalisador dos aspectos revolucionários que se faziam presentes na França. No entanto, em 1922, com a ausência de Tzara no Congresso Internacional para a Determinação das Diretrizes e a Defesa do Espírito Moderno, convocado por Breton, tornou-se definitiva a cisão entre o grupo e o Dadaísmo. Com isso, *Littérature* passou a ser independente das ideias dadaístas, e seus representantes já não eram marcados pela força destruidora do movimento de Tzara.

Entretanto, de acordo com David Batchelor, a ligação entre o Dadaísmo e o Surrealismo, quase como uma consequência direta entre um e outro, não é tão óbvia. É certo que havia conexões entre os dois movimentos, mas parte dos artistas que aderiram ao Surrealismo já havia trabalhado conjuntamente antes mesmo do Dadaísmo surgir em Paris.¹⁸⁸

Os fundadores do Surrealismo não o consideravam como um movimento puramente estético, mas, sim, como um “meio de conhecimento”, um conjunto de experiências ligadas a novas correntes científicas que marcariam o pensamento moderno. A primeira obra surrealista, por exemplo, escrita em parceria entre Breton e Soupault, *Les champs magnétiques*, não foi considerada por eles uma obra de vanguarda, mas, sim, uma experiência, no sentido científico. É possível estabelecer aqui uma relação com o trabalho teatral de Artaud durante a sua vida. Tal como os surrealistas, ele não estava interessado apenas no aspecto formal da obra. O seu objetivo era, antes do que estético, metafísico.

Ainda segundo Maurice Nadeau, pensadores como Albert Einstein e Sigmund Freud e reflexões ligadas às “relações de relativismo universal, de ruína da causalidade,

¹⁸⁷ VIRMAUX, Alain. *op. cit.*, p. 138.

¹⁸⁸ FER, Briony. BATCHELOR, David. WOOD, Paul, *op. cit.*, p. 47.

de onipotência do inconsciente, rompendo com os conceitos tradicionais baseados na lógica e no determinismo”, traziam novos impulsos de pesquisa e distanciavam o grupo dos gritos, tornando “estéril a agitação”.¹⁸⁹ André Breton colocou em evidência as terapias e teorias de Sigmund Freud a fim de que essas fossem exploradas para que a imaginação ganhasse força novamente nesta sociedade em decadência. As produções automáticas, por exemplo, eram uma forma de se escapar do controle da razão.

De acordo com Briony Fer, Freud e a psicanálise

representaram uma espécie de impulso histórico no sentimento de revolta dos surrealistas. Freud oferecia um modelo explicativo para revelar o que era reprimido, para explorar o conteúdo “latente” mais do que manifesto de sua época [...]. Em parte, isso implicava olhar para o “subterrâneo” da modernidade, focalizando a sexualidade, o desejo e as ambiguidades da diferença social.¹⁹⁰

O conceito de imaginação do Surrealismo possuía relação com aquele pregado pelo Romantismo, no qual “a imaginação era tipicamente representada como ilimitada no seu potencial, mas embotada, na realidade, por forças limitadoras e repressivas da civilização e da racionalidade”.¹⁹¹

Os surrealistas também possuíam um interesse especial pela fantasia e pelo inconsciente, e foi com a construção particular da “mulher” que, segundo Briony Fer, essa preocupação foi definida, já que as mulheres, para esses artistas, “estavam mais próximas daquele ‘lugar da loucura’ do inconsciente do que os homens”.¹⁹²

A peça *Ubu-Rei*, de Alfred Jarry, a qual estreou no dia 10 de dezembro de 1896 no *Théâtre Nouveau*, com direção de Lugné-Poe, pode ser considerada uma obra pré-dadaísta e pré-surrealista devido ao seu caráter moderno. Ela foi criada como uma arma contra o Naturalismo ao apresentar uma personagem que se distanciava do humano preconizado pelos realistas e naturalistas. É interessante notar que Artaud, juntamente com Robert Aron e Roger Vitrac, funda um grupo com o nome de Alfred Jarry, que será pormenorizado posteriormente. O manifesto de tal projeto, do ano de

¹⁸⁹ NADEAU, Maurice, *op. cit.*, p. 46.

¹⁹⁰ FER, Briony. BATCHELOR, David. WOOD, Paul, *op. cit.*, p. 182.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 50.

¹⁹² *Ibidem*, p. 176.

1926, explicita que um dos objetivos seria a montagem de peças de Jarry. No entanto, isso nunca foi concretizado.

Segundo Luiz Fernando Ramos, as obras surrealistas não devem ser limitadas pelo movimento em si, ou seja, pelos marcos históricos do movimento surrealista. Dessa forma, a peça *Ubu-Rei*, apesar de ter sido criada antes deste movimento artístico, pode ser considerada como o primeiro espetáculo surrealista. Também nesse sentido, obras caracterizadas como pertencentes ao Futurismo italiano e ao Cubo-futurismo russo também podem, para Ramos, ser consideradas como surrealistas devido à sua dramaturgia e às suas encenações. Ele afirma que, “nos dois casos, com programas mais amplos e menos recortados que o dos surrealistas, expandiram-se os limites da cena naturalista e realizaram-se as projeções de uma nova teatralidade e de uma cena emancipada da literatura”.¹⁹³

Por este trabalho ser uma pesquisa historiográfica, pretendo apresentar o movimento surrealista como um acontecimento histórico e, por isso, as obras surrealistas a serem tratadas serão aquelas que se encontram dentro dos marcos históricos do movimento. Uma exceção será aberta à obra de Guillaume Apollinaire que, apesar de ter escrito seus textos antes dos marcos do movimento surrealista, foi o inspirador, como veremos, do nome do movimento.

Conforme Maurice Nadeau,

[...] seria errôneo acreditar que um movimento dessa amplitude tenha sido fruto de alguns cérebros isolados. A audiência que encontrou, a admiração e o ódio que suscitou, provam que ele respondia a necessidades, a aspirações, eternas decerto, mas que assumiram particular acuidade na época que o viu nascer. De outro lado, foi precedido pelo cubismo, pelo futurismo, pelo dadaísmo. Os próprios corifeus do surrealismo – Aragon, Breton, Eluard, Péret – formaram o grupo dadá francês até 1922, e o próprio dadaísmo não se explica, se esquecermos que ele nasceu em plena guerra, em 1916, que se propagou como um rastilho de pólvora pela Alemanha vencida de 1918, para atingir finalmente a França exangue dos anos 1919-1920.¹⁹⁴

¹⁹³ GUINSBURG, J. LEIRNER, Sheila (org). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 382.

¹⁹⁴ NADEAU, Maurice, *op. cit.*, p 14.

O termo “surrealista” surge, conforme já comentado, com o artista Guillaume Apollinaire, que o desenvolve a fim de adjetivar sua peça *As mamãs de Tirésias*:

Servi-me, para caracterizar meu drama, de um neologismo que me será perdoado, uma vez que raramente me ocorre, forjando o adjetivo surrealista, que não significa absolutamente Simbolismo [...], definido entretanto bastante bem uma tendência da arte, que apesar de não ser mais nova que nada sob a face do Sol, nunca pelo menos serviu para formular nenhum credo, nenhuma afirmação artística e literária.¹⁹⁵

Guillaume Apollinaire (1880-1918) trabalhou em diversas áreas das Letras: criou, poemas, romances eróticos, contos fantásticos, três peças teatrais, crônicas e ensaios sobre a pintura cubista. Ele acompanhou inclusive a realização da obra *Les Femelles d'Avignon*, de Picasso, tornando-se o principal crítico de arte cubista.

Segundo Pablo Mañé, sua obra foi uma das mais influentes entre as escritas de 1900 a 1918, ano de sua morte.¹⁹⁶ Em seus poemas, é possível ver uma linguagem simbólica muito enriquecida. Ele influenciou artistas como Picasso e Braque, e desenvolveu um fértil trabalho como crítico de arte.

Sua peça *As mamãs de Tirésias* é um marco nos movimentos artísticos do início do século XX, e é considerada como a principal peça surrealista, apesar de ter sido escrita antes da organização do movimento. Ela foi criada em 1903, salvo o prólogo e a última cena do 2º Ato, que são de 1916. A sua estréia foi realizada em 21 de junho de 1917, no teatro do Conservatório Renée Maubel, com direção de Edmond Vallée.

Apollinaire reivindica uma renovação do teatro no prefácio de sua obra, afirmando que julgou ser necessário “voltar à própria natureza, sem no entanto imitá-la à maneira dos fotógrafos”. Para o artista, a concepção do teatro em contraposição à vida real pode ser resumida no seguinte trecho: “quando o homem quis imitar o andar, inventou a roda, que nem por isso se parece com uma perna. Assim foi, sem o saber, com o Surrealismo”.¹⁹⁷

Isso significa que o teatro surrealista está para a natureza assim como a roda está para a perna – há uma semelhança de função, mas nem por isso são a mesma coisa. Dessa forma, “na realidade o teatro não é mais a vida que interpreta, do que a roda uma

¹⁹⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. *As mamãs de Tirésias*. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1985, p. 17.

¹⁹⁶ APOLLINAIRE, Guillaume. *Poesia moderna*. Barcelona: Libros Río Nuevo, 1981, p. 09.

¹⁹⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. *As mamãs de Tirésias*, *op.cit.*, p. 18.

perna. Consequentemente é, a meu ver, legítimo levar ao teatro estéticas novas e chocantes”.¹⁹⁸

A sua obra é uma síntese de diversas artes dentro do teatro – há claros recursos das artes plásticas e da música, conforme veremos posteriormente. No entanto, apesar de seus aspectos inovadores, Luiz Fernando Ramos tece a seguinte crítica:

As questões demográficas tratadas na peça, que seriam um mero pretexto para o exercício da poética dramática de Apollinaire, mesmo quando expressas com derrisão e deboche ainda se apresentam construídas por uma trama sequencial. Do ponto de vista cênico, ao mesmo tempo, como em Jarry, há a intuição de um peso muito maior da materialidade cênica na linguagem do espetáculo, cujos seios balões da personagem Thérèse/ Tirésias são o exemplo mais contundente.¹⁹⁹

Alguns anos depois, André Breton utilizaria o termo cunhado por Apollinaire a fim de nomear o movimento que surgia. O *Primeiro Manifesto Surrealista* é do ano de 1924, e marca a fundação oficial do movimento que, segundo Maurice Nadeau, estava, antes disso “no ar”²⁰⁰. De acordo com David Batchelor, esse primeiro manifesto é frequentemente associado a uma crítica à racionalidade da sociedade burguesa, em prol do “irracional, do fantástico e dos sonhos”. No entanto, Breton tinha em mente algo mais específico ao condenar o “racionalismo absoluto que ainda está em voga”, uma vez que “a expressão ‘chamado à ordem’ na França do pós-guerra foi enfática na sua invocação da disciplina, da mente clara e da racionalidade do mundo francês.”. Parece que foi muito mais esse fator que influenciou a crítica de Breton.²⁰¹ Esse “chamado à ordem” na França estava ligado ao grupo dos puristas e da revista *L’Esprit Nouveau*, antagônicos aos dadaístas e surrealistas. Apesar de serem grupos que tiveram desenvolvimentos paralelos contrários no período entre-guerras, ambos foram influenciados pelas ideias cubistas, principalmente pela obra de Pablo Picasso e Guillaume Apollinaire. Foi em torno desse material comum que ambos os grupos – puristas e surrealistas e dadás – se confrontaram e desenvolveram seu pensamento.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 21.

¹⁹⁹ GUINSBURG, J. LEIRNER, Sheila (org), *op. cit.*, p. 383.

²⁰⁰ NADEAU, Maurice, *op. cit.*, p. 52.

²⁰¹ FER, Briony. BATCHELOR, David. WOOD, Paul, *op. cit.*, p. 50.

Ambos elegeram aspectos diferentes de Apollinaire para o desenvolvimento de suas próprias ideias e para a defesa de qual seriam os rumos que a arte moderna deveria seguir.

Relacionando o conteúdo do *Primeiro Manifesto Surrealista* ao assunto acima, podemos apontar que o manifesto apresentava o nome do novo grupo da seguinte forma:

Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que faleceu recentemente e que, por várias vezes, nos pareceu ter obedecido a um estranhamento deste gênero. [...] Soupault e eu designamos com o nome de surrealismo o novo modo de expressão que tínhamos à nossa disposição e que logo iria beneficiar nossos amigos.²⁰²

O manifesto também celebrava a criação de uma supra-realidade, que superasse a contradição entre sonho e realidade.

Segundo Carlos Lima, no texto *O Teatro Surrealista: Revolução e Utopia*, Artaud “colocou em prática todos os ideais estéticos contidos no Primeiro Manifesto Surrealista [...], principalmente este: ‘Não será o medo da loucura que nos forçará a abaixar a bandeira da imaginação’”.²⁰³ Foi a obra *L’omblic des Limbes* que marcou a entrada de Artaud no movimento surrealista.

Artaud foi apresentado aos surrealistas por André Masson. A partir de outubro de 1924, passou a participar ativamente do movimento moderno: escreveu para periódicos como *La Révolution Surrealiste* e *Disque Vert* e, em janeiro de 1925, passou a ser diretor do *Bureau Surrealiste de Recherches*.

Com a guerra do Marrocos, os surrealistas apoiam o lado dos comunistas da metrópole e dos revoltados marroquinos. Tratava-se de uma adesão ao plano da revolução material, e não mais apenas de uma transformação espiritual. Ganhava força o seguinte dilema: acreditar numa revolução espiritual antes do fim das condições de vida materiais impostas pela burguesia era possível? Segundo David Batchelor,

À medida que o entendimento da natureza da revolução social se desenvolvia, a questão da compatibilidade dessas crenças com as do Romantismo e da psicanálise tornou-se o tema de prolongados debates

²⁰² GUINSBURG, J. LEIRNER, Sheila (org), *op.cit.*, p. 359.

²⁰³ *Ibidem*, p. 368.

no grupo. A história interna do surrealismo é, em parte, a história desse debate.²⁰⁴

Para Briony Fer, este período do movimento surrealista foi um dos momentos nos quais o marxismo e a psicanálise foram relacionados entre si de forma complexa. No projeto surrealista, havia uma importante “conjunção crítica do psíquico e do social”.²⁰⁵

Em 1927, grande parte dos surrealistas aderem ao Partido Comunista francês, sendo que, no fim de 1933, segundo Maurice Nadeau, Breton, Eluard e Crevel são excluídos do partido por discordarem da política comunista frente às artes. Breton critica a arte de propaganda e se ergue a favor de uma arte revolucionária por si mesma, com força inerente.²⁰⁶ Já segundo Briony Fer, Breton se desliga do partido, “desiludido pela falta de interesse do partido em aceitar a relativa autonomia da posição surrealista e por sua recusa em admitir a necessidade de experimentação por parte da vanguarda”. Além disso, “o seu comprometimento e de outros surrealistas com uma plataforma trotskista [...] era irreconciliável com a posição stalinista adotada pelo Partido Comunista Francês”.²⁰⁷

Em período anterior a esse, em 1930, o grupo desenvolve o *Segundo Manifesto do Surrealismo*, cujo conteúdo explora o engajamento dos artistas ao marxismo. André Breton afirma que “o surrealismo se considera indissolivelmente ligado [...] à abordagem do pensamento marxista e somente a ela”.²⁰⁸ Essa atitude dos surrealistas provocou conflitos dentro do movimento. Antonin Artaud foi “excomungado” do grupo após essa guinada ao marxismo. Segundo Monique Plaza, em *A Escrita e a Loucura*,

o grupo surrealista excluiu Artaud, sem dúvida, porque ele representava um ramo espiritualista e místico, ferozmente antinômico do materialismo e do compromisso político. Praticando a dor e uma escrita da dor, Artaud jamais poderia ser aceito pelo resto do grupo

²⁰⁴ FER, Briony. BATCHELOR, David. WOOD, Paul, *op. cit.*, p. 51.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 180.

²⁰⁶ Em 1938, André Breton viaja ao México e lá encontra apoio em León Trotski na defesa de que a arte deve permanecer independente de todas as formas de governo para poder estabelecer o seu poder revolucionário. É lançado, então, um manifesto: “Por uma arte revolucionária independente”. Esse tema será pormenorizado no último capítulo desta dissertação.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 204.

²⁰⁸ LÖWY, Michael, *op. cit.*, p. 32.

que via no seu profundo mergulho solitário, uma aventura improfícua e sem retorno.²⁰⁹

Artaud afirma, na já citada conferência “*Surrealismo y Revolución*”, exposta no México, que

No dia 10 de dezembro de 1926 às nove da noite no café do Prophete em Paris os surrealistas se reuniram em congresso.

Trata-se de saber o que fará o surrealismo de seu próprio movimento frente à revolução social que ronda.

Para mim a questão não podia nem ser colocada, levando em conta o que sabemos do comunismo marxista ao qual se tratava de filiar-se.

E me perguntaram: “Para Artaud não lhe importa um caralho a revolução?”.

“Não me importa um caralho a sua e não a minha”, respondi-lhe abandonando o surrealismo porque o surrealismo havia se convertido num partido também.²¹⁰

Neste texto de Artaud, primeira conferência proferida no México, o autor faz um levantamento a respeito do Surrealismo, movimento do qual participou de 1924 até 1926. Ele afirma que “o movimento surrealista foi em sua totalidade uma profunda, uma interior insurreição contra todas as formas do Pai, contra a preponderância invasora do Pai nos costumes e ideias”.²¹¹ A fim de descrever o que seria o Surrealismo, seria necessário recorrer a imagens, já que tal movimento é “vestido de imagens”, trazendo à tona o espírito das antigas alegorias. Para Artaud,

A intenção é romper com o real, confundir os sentidos, desmoralizar se é possível as aparências, mas sempre dentro de uma noção do concreto. Deste massacre obstinado o surrealismo luta para tirar sempre algo.²¹²

²⁰⁹ PLAZA, Monique. *A escrita e a loucura*, p. 35, apud: FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 24.

²¹⁰ SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p.107. Segundo Luiz Fernando Ramos, “a revisão do surrealismo feita no México deixa claro que a ruptura de Artaud nunca foi com o surrealismo que ele próprio projetou, mas contra a redução e a racionalização excessiva que a aliança com o marxismo implicou”. (GUINSBURG, J. LEIRNER, Sheila (org), *op. cit.*, p. 390).

²¹¹ SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 101.

²¹² *Ibidem*, p. 105.

O Surrealismo possuía, portanto, para o artista francês, uma força revolucionária. Ele burlava com a razão, trazendo o sentido profundo das imagens com as quais lidava.

Em seguida, ele comenta a respeito de uma nova ideia de cultura pela nova juventude francesa, a qual considera

[...] dentro de seu eu atual [...] que Marx partiu de um acontecimento mas se deteve nele sem se abrir em direção à natureza. Extraiu uma metafísica de um acontecimento mas não se elevou até uma metafísica da natureza, e a juventude deseja elevar-se primeiro até a natureza antes de se deixar desconcertar pela parte econômica dos fatos.²¹³

Segundo Artaud, essa juventude francesa é da opinião de que matéria e espírito são interdependentes dentro do ser, e acusa a Europa moderna de ter criado um antagonismo que não existe. Além disso, ele acusa os intelectuais que fazem literatura de propaganda de serem “cadáveres perdidos por força de sua própria ação”.²¹⁴

Na terceira conferência proferida no México, denominada de “*El Teatro y los Dioses*”, Artaud já comunica que não havia ido a esse país a fim de comunicar ideias surrealistas, as quais, a seu ver, já haviam saído de moda na França. Com isso, Artaud já busca expor sua própria guinada como artista independente do movimento que o destacara nas primeiras apresentações produzidas sobre ele no México.

Artaud afirma que pretendia levar ao México o pensamento de uma juventude sedenta de soluções positivas, que desejava “recuperar o gosto pela vida”. Essa juventude buscaria uma nova compreensão do homem e da natureza a fim de se aproximar da “essência da vida”, ou seja, a unidade da vida a ser recuperada. Ela desejaria entender o motivo da “enfermidade da vida”. Para tanto, essa juventude saberia que poderia contar com o teatro, o qual tem o poder de “curar a vida”. Esses termos destacados entre as aspas possuem uma relação com os questionamentos filosóficos do início do século XX sobre a civilização e o seu peso sufocante com relação à vida humana. O caráter uniformizador e fragmentador das sociedades contemporâneas fazem com que o sujeito moderno seja vítima de uma cisão entre o

²¹³ *Ibidem*, p. 109.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 110.

corpo e o espírito, o que leva a um distanciamento da essência, da unidade da vida. Para Artaud, essa divisão não deveria existir, já que, na verdade, nem seria possível: “Não sustento que o espírito seja tão útil como o corpo, sustento que não há nem corpo nem espírito, mas modalidades de uma força e uma ação únicas”.²¹⁵ O teatro, com sua força transcendente, seria capaz de curar essa enfermidade moderna, recuperando novamente o equilíbrio das forças que havia sido perdido.

Artaud afirma que outras épocas conheceram o Homem, e deseja que a sua época também possa entendê-lo, apesar das dificuldades. Ele comenta a existência de “uma corrente que é uma reivindicação de cultura; a reivindicação de uma ideia orgânica e profunda da cultura, que pode explicar a vida do espírito”.²¹⁶

A cultura seria inseparável da vida e da ideia de metafísica. Para o artista,

A cultura é um movimento do espírito que vai do vazio em direção às formas e das formas volta ao vazio, como a morte. [...]

Os antigos mexicanos não conheciam outra atividade na vida do que este vaivém da morte à vida.

Esta terrível estação interior, este movimento de respiração, é a cultura que se agita à sua vez na natureza e no espírito.²¹⁷

O verdadeiro teatro, assim como a cultura, jamais foi escrito, uma vez que a escrita paralisa o espírito, cristalizando-o em uma forma que, por sua vez, faz nascer a idolatria.

Analisando os deuses do México nos Códices, Artaud relata que “esses deuses não nasceram do azar, mas, sim, estão na vida como num teatro e ocupam os quatro rincões da consciência do homem onde jazem o som, o gesto, a palavra e o sopro que esculpe a vida”. Os brancos chamam-nos de ídolos, mas os indígenas sabem fazer vibrar a força desses deuses, assim como o teatro que, “por uma distribuição musical de força, invoca a potência dos deuses”.²¹⁸

Saindo da busca por um viés surrealista na própria Europa, Artaud buscava as raízes de sua arte num outro país, numa outra cultura. No entanto, é importante ressaltar

²¹⁵ *Ibidem*, p. 187.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 127.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 128.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 130.

que a procura por elementos que escapariam à racionalidade da sociedade moderna decadente persistira na atuação deste artista.

Segundo Martin Esslin, Artaud e Phillipe Soupault foram formalmente expulsos do movimento surrealista em 1926. A linguagem utilizada a fim de justificar essa expulsão fora muito dura e dizia o seguinte: acusavam-no de não

querer ver na Revolução nada além da mudança de condições interiores da alma, atitude própria de débeis mentais, impotentes e covardes. Nunca, em qualquer campo, sua atividade se constitui em algo mais que concessões para nulificar... Deixêmo-lo à sua repulsiva mistura de sonhos, vagas assertivas, insolência sem propósito e manias...²¹⁹.

Apesar de sua saída do movimento, André Breton afirmará, nos anos 1950, que Artaud foi o mais surrealista de todos os artistas que integraram o movimento, já que “reinventou o teatro para alcançar aquela camada da vida submersa que o surrealismo tinha ido buscar na realidade e pelo discurso”.²²⁰

De acordo com Silvana Garcia, “ao não condescender com uma proposta essencialmente artística, Breton afastou do Surrealismo a possibilidade de ter um teatro à altura de sua literatura”, uma vez que as propostas de Artaud, mesmo que à margem, possuiriam inúmeros pontos de contato com o Surrealismo. Em Artaud, há uma grande busca do “sentido de arte vivenciada”, além da manifestação do “oculto”, do “universo do subconsciente”, do “espaço privilegiado oferecido à imaginação, ao acaso, ao humor”.²²¹

Antonin Artaud²²² e Roger Vitrac eram os únicos artistas filiados ao movimento surrealista cujo foco de trabalho era o teatro. Dois anos após assinarem o *Primeiro Manifesto Surrealista*, ambos se desligaram do movimento e, juntamente com Robert Aron, inauguraram um novo teatro no dia 25 de novembro de 1926, como já comentado

²¹⁹ ESSLIN, Martin. *Artaud*. Ed. Cultrix. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 30.

²²⁰ GUINSBURG, J. LEIRNER, Sheila (org), *op. cit*, p. 387.

²²¹ GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó – teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 1997, p. 254.

²²² Antonin Artaud, durante o período de 1921 a 1934, participou de dezoito peças teatrais, tais como *A Vida é um Sonho*, de Calderón de la Barca e *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello. Ele publicou seu primeiro livro de poemas, *Tric-Trac Du Ciel*, em 1923 e, a partir de 1924, participou de vinte filmes, de diversos diretores. No ano de 1935, Artaud estreou a peça *Os Cenci*, baseado numa obra do romântico Shelley, com cenário de Balthus e música de Roger Désormière. A peça ficou apenas duas semanas em cartaz.

anteriormente, denominando-o de *Teatro Alfred Jarry*, em homenagem àquele que iniciara uma inovação no campo teatral. Em novembro de 1926, foi publicado na *Nouvelle Revue Française* (editada, após a morte de Jacques Rivière em 1925, por Jean Paulhan, o qual se tornou grande amigo de Artaud) o *Primeiro Manifesto do Teatro Alfred Jarry*. O novo grupo produziu os seguintes espetáculos: em 1927, *Ventre queimado ou a mãe louca*, de Artaud, e *Os mistérios do amor*, de Roger Vitrac. Em 1928, estrearam *Partilha ao meio-dia*, de Paul Claudel, encenado contra a vontade de seu autor, e *O sonho ou jogos de sonhos*, de A. Strindberg e, no final de 1928 e início de 1929, um drama burguês em 3 atos de Roger Vitrac.

Segundo Luiz Fernando Ramos, esses espetáculos “já não se filiavam ao surrealismo oficial, mas representavam, de fora, a corrente do movimento que conciliava as motivações surrealistas com o projeto de uma nova teatralidade”.²²³

Tal constatação torna-se clara na quarta conferência de Artaud no México – “*El Teatro de Posguerra en Paris*”. Ao explicar sobre uma peça de Roger Vitrac – *Os mistérios do amor* – encenada pelo Teatro Alfred Jarry, Artaud afirma:

O êxito da peça devia-se à maneira como foi montada. Pela primeira vez foi possível ver em cena objetos verdadeiros, uma cama, um armário, um fogão, um ataúde, tudo isso sujeito a uma *ordem surrealista*, desordem para a realidade ordinária, e que respondia a uma profunda lógica do sonho que se realizaria, de repente, na vida.²²⁴

Seguem abaixo alguns trechos do Manifesto do Teatro Alfred Jarry, que demonstram os princípios modernos aos quais Artaud e seus colegas buscavam se apegar:

O teatro participa deste descrédito no qual caem uma após a outra todas as formas de arte. Em meio à confusão, à ausência, à desnaturalização de todos os valores humanos, a esta angustiante incerteza na qual mergulham no tocante à necessidade ou ao valor desta ou daquela arte, desta ou daquela forma da atividade do espírito, a ideia de teatro é provavelmente a mais atingida. Procurar-se-ia em

²²³ GUINSBURG, J. LEIRNER, Sheila (org), *op. cit*, p. 386.

²²⁴ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit*, p. 170-171.

vão na massa dos espetáculos apresentados diariamente alguma coisa que respondesse à ideia que se pode ter de um teatro puro.

[...]

Não é ao espírito ou aos sentidos dos espectadores que nos dirigimos, mas a toda a sua existência. À deles e à nossa. Jogamos nossa vida no espetáculo que se desenrola sobre o palco. [...] O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito, mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo.²²⁵

O manifesto evoca claramente uma insatisfação com a vida moderna, na qual se destaca uma decadência da arte, tal como foi exposto anteriormente. Segundo Walter Benjamin em seu texto *O Surrealismo – o último instantâneo da inteligência moderna*, de 1929, os surrealistas possuíam o pessimismo integral como marca maior. Isso porque a desconfiança de tudo e de todos era uma característica primordial para tal grupo, sendo o “culto do mal” daí proveniente um “aparelho de desinfecção e isolamento da política contra todo diletantismo moralizante, por mais romântico que seja esse aparelho”.²²⁶

Em convergência com essa apresentação do Surrealismo, encontra-se aquela desenvolvida por Octavio Paz:

O mundo se converteu numa gigantesca máquina que gira no vazio, alimentando-se sem cessar de seus detritos. Pois bem, o surrealismo se recusa a ver o mundo como um conjunto de coisas boas e más, umas enchidas do ser divino e outras roídas pelo nada; daí o seu anti-cristianismo. Nega-se a ver a realidade como um conglomerado de coisas úteis ou nocivas, daí seu anti-capitalismo. As ideias de moral e utilidade lhe são estrangeiras.²²⁷

Nesse sentido, é importante perceber como Antonin Artaud, apesar de ter passado um curto período com os surrealistas, possuía interesses comuns com o movimento os quais, como já comentado, poderiam ter conquistado formas

²²⁵ Apud GUINSBURG, J. LEIRNER, Sheila (org), *op. cit*, p. 371.

²²⁶ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p. 21-35.

²²⁷ G. DE LA CONCHA, Victor (Ed.). *El Surrealismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982, p. 38.

interessantes no que tange aos aspectos teatrais do Surrealismo. Sua viagem ao México na década de 1930 em busca de uma cultura primitiva – com todos os seus aspectos mágicos, “irracionais” – que trouxesse uma solução para a decadência da sociedade racionalizada europeia pode ser comparada com a busca dos surrealistas por uma compreensão dos mecanismos do inconsciente em busca de uma sociedade distinta daquela estabelecida pelos valores burgueses. Nesse sentido, apesar de repudiar a Europa moderna, Artaud era eminentemente moderno e europeu. Como esse artista francês em busca do modo de vida dos tarahumaras, os surrealistas olhavam para dentro de si mesmos, investigavam os mitos ancestrais, pesquisavam teorias como a psicanálise a fim de questionar o presente e procurar soluções para essa sociedade presa à racionalidade, para essa França que, em parte, vivia um “chamado à ordem” no período entre-guerras. Os surrealistas percebiam o controle social e psíquico como uma forma de opressão social, e viam na loucura um caminho para a libertação. Artaud foi ele próprio esse caminho. E, como não poderia deixar de ser, não podemos excluir esse aspecto da personalidade do artista francês ao analisar sua quase obsessão por encontrar uma cultura indígena “pura” na realidade mexicana contemporânea mestiça.

Antonin Artaud e sua concepção de teatro a partir da obra *O teatro e seu Duplo*

Em sua obra *O teatro e seu Duplo*, cujos artigos foram escritos entre 1931 e 1936, ou seja, até a sua ida ao México, Antonin Artaud tece afirmações e dúvidas a respeito de seu modo de ver o teatro moderno.

O título e detalhes da publicação da obra, a qual acabou saindo do prelo apenas em 1938, foram em parte decididos em correspondências durante a viagem de Artaud ao México. Em carta a Jean Paulhan, de 25 de janeiro de 1936²²⁸, data na qual estava a bordo do transatlântico, Artaud justifica o título pensado para a coletânea de seus textos – *O Teatro e seu Duplo*. Ele argumenta que esse título responderá por todos os duplos do teatro que o artista crê encontrar após tantos anos: “a metafísica, a peste, a crueldade, a reserva de energias que constituem os Mitos, que os homens não encarnam mais, o teatro os encarna”. E por esse duplo Artaud entendia o grande agente mágico o qual o teatro por suas formas não seria mais do que a figuração. Seria por meio da cena que se

²²⁸ THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit*, p. 196-197, Tomo V.

reconstituiria a união do pensamento, do gesto, do ato. E o Duplo do Teatro seria o real inutilizado pelos homens de sua época.

Em carta a Jean Paulhan datada de 31 de janeiro de 1936, escrita durante a passagem por Havana, Artaud comenta que havia decidido com toda a certeza que seria aquele mencionado acima o título de seu novo livro.²²⁹

Para Artaud, a forma ocidental de percepção do teatro excluía tudo aquilo que pertencia particularmente a essa forma de arte. Em suas palavras,

Como é que no teatro, pelo menos no teatro como o conhecemos na Europa, ou melhor no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização da cena, e das exigências dessa sonorização) seja deixado em segundo plano?²³⁰

Para Artaud, o teatro deveria se remeter, em primeiro lugar, aos sentidos, e não ao espírito, tal como ocorre quando é dada importância imprescindível ao diálogo, deixando de lado todos os aspectos específicos da arte teatral. Dessa forma, “o teatro é a encenação, muito mais do que a peça escrita e falada”.²³¹ Nesse sentido, a cena deve ser vista como um espaço concreto, material, que fale a sua linguagem concreta e que pede para “ser preenchido”.

Substituindo a poesia da linguagem por uma poesia no espaço, elementos antes esquecidos, tais como “música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário”, se destacariam nessa nova forma de perceber o teatro.

Na conferência “*El teatro y los dioses*”, realizada no México em fevereiro de 1936, Artaud afirma, como anteriormente comentado a partir da obra *O teatro e seu duplo*, que o verdadeiro teatro, assim como a cultura, jamais foi escrito, uma vez que a

²²⁹ Em outra carta a Jean Paulhan, de abril de 1936, Artaud reclama da editora Gallimard: “[...] seja o que pensem em Gallimard um livro como *O teatro e seu Duplo* pode fazer dinheiro se uma propaganda sabe enviá-lo para onde faz falta. Muitas centenas de exemplares podiam ser vendidas no México. Que Gallimard não me pague se quiser, mas que Deus faça aparecer esse livro”. (SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 251, 260).

²³⁰ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 35.

²³¹ *Ibidem*, p. 40.

escrita paralisa o espírito, cristalizando-o em uma forma que, por sua vez, faz nascer a idolatria.²³²

Por meio da linguagem material e sólida almejada pelo artista, o teatro ocidental poderia finalmente diferenciar-se da palavra. Isso porque Artaud afirmava que, ao contrário do teatro oriental, na cena ocidental não há metafísica, mas, sim, tendências psicológicas que colocam o texto e o diálogo em primeiro plano, deixando os elementos da encenação reféns da palavra.

A linguagem articulada até poderia ser crucial para o teatro, desde que seu sentido estivesse próximo do *Encantamento*, e não da simples utilização do dia-a-dia. Com isso, Artaud se aproxima de um dos tópicos essenciais de sua maneira de ver o teatro: para ele, “tudo neste modo poético e ativo de considerar a expressão em cena nos leva a afastarmos da acepção humana, atual e psicológica do teatro para reencontrar sua acepção religiosa e mística, cujo sentido nosso teatro perdeu completamente”.²³³

Em seu artigo “O teatro e a peste”, Antonin Artaud compara os dois elementos deste título. Para ele, o teatro e a peste são crises que somente se resolvem por meio da cura ou da morte. Ou seja, diante da peste e do processo teatral, resta-nos apenas a morte ou a extrema purificação. A ação teatral, ao fazer os homens

se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam²³⁴.

Nesse sentido, podemos afirmar que, para Artaud, o teatro possuía um sentido redentor²³⁵, tendo como uma das suas principais características o poder de cura. Para ele, o teatro teria a função de vazar um grande abscesso coletivo, moral e social, o que se aproximaria, como metáfora, das feridas da peste.

²³² SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 130.

²³³ ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 47.

²³⁴ *Ibidem*, p. 29.

²³⁵ Segundo Artaud, “a questão que se coloca é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior do teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais”. *Ibidem*, p. 29.

No artigo “*La falsa superioridad de las elites*”, escrito no México em julho de 1936 e publicado no periódico *El Nacional*, Artaud também comenta sobre as funções curativas do teatro, afirmando que

[...] a sociedade moderna se esqueceu das virtudes terapêuticas do teatro. Faríamos [a sociedade] rir se disséssemos que nos tempos antigos o teatro foi considerado como um meio excepcional para restabelecer o equilíbrio perdido das forças e que no aparato do teatro antigo há músicas e danças curativas.

Esqueceu-se que o teatro é um ato sagrado que empenha tanto a quem o vê como a quem o executa, e que a ideia psicológica fundamental do teatro é esta: que um gesto que se vê e que o espírito reconstrói na imagem, vale tanto como um gesto que se faz.²³⁶

Para Artaud, a mais alta forma do teatro seria a tragédia.²³⁷, a qual possuía capacidade de cura por meio da catarse. Como veremos neste capítulo, Artaud buscava, como no período antigo, uma purificação por meio da encenação. A purgação pela vivência dos sentimentos de terror e de comisseração causados pela tragédia, assim como o prazer provindo da percepção de que aquela história contada não pertencia ao espectador que a vivenciou emocionalmente, seriam efeitos bem-vindos à plateia do teatro concebido pelo artista.

Artaud chega a escrever, no México, uma crítica de teatro sobre uma montagem da tragédia *Medéia*, de Sêneca, pensador que morou em Roma grande parte de sua vida. Essa foi a única crítica teatral feita no país –, publicada em junho no *El Nacional*.

Para Artaud, à atriz Margarita Xirgu faltava “fogo”. Ele afirma no artigo que

Nesta tragédia era necessário fazer saltar monstros, fazer ver que se estava entre monstros, monstros da imaginação primitiva, vistos por meio do espírito primitivo. Uma pessoa não se aproxima dos monstros facilmente.²³⁸

²³⁶ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 188.

²³⁷ *Ibidem*, p. 155.

²³⁸ *Ibidem*, p. 144.

Artaud explica que os antigos possuíam todo um aparato trágico – coturnos, máscaras etc – “para superar, para matar a estatura do homem”.²³⁹

Para o nosso artista, “a representação de Xirgu carece de signos alegóricos”, o que não seria bom, uma vez que

A tragédia nasce do mito. Toda tragédia é a representação de um grande mito. A linguagem dos mitos é o símbolo e a alegoria. A alegoria se manifesta por signos. Há um idioma de signos que forma parte da técnica plástica e decorativa da tragédia.²⁴⁰

É interessante também perceber nesta crítica o que espera Artaud de uma atuação para a tragédia no que tange à “técnica fisiológica”: “A Xirgu grita uniformemente e sem matiz, sem um tom de voz que nos sacuda as entranhas e nos faça saltar a alma no corpo”.²⁴¹ Como uma arte maior, a expectativa de Artaud com relação à montagem de uma tragédia se aproxima bastante de suas ideias contidas no livro aqui estudado, *O Teatro e seu Duplo*, conforme veremos adiante.

Segundo Susan Sontag em seu artigo “Abordando Artaud”, os artistas modernos são aqueles que “podem ser reconhecidos por seu esforço de se despojarem, por sua vontade de não serem moralmente úteis à comunidade, por sua inclinação de apresentarem-se não como críticos sociais, mas como visionários, aventureiros espirituais e párias sociais”²⁴². Em seguida, a autora qualifica Artaud como “o mais didático e intransigente herói da auto-exarcebação na literatura moderna”²⁴³. Em sua opinião, “em Artaud, o artista como visionário cristaliza-se, pela primeira vez, numa figura do artista como pura vítima de sua consciência”²⁴⁴.

Artaud, como um artista moderno que buscava uma verdade interior, espiritual, por meio da arte teatral, desejava que essa forma artística fosse capaz de evidenciar e extravasar os problemas coletivos, levando os atores e a platéia a se curarem por meio do exorcismo moral e social que se daria em cena. Dessa forma, podemos acrescentar ao comentário de Susan Sontag que, apesar de que os artistas modernos não tivessem vontade de ser moralmente úteis à sociedade, eles podiam enxergar, como Artaud, uma

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 147.

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. São Paulo: L&PM, 1972, p. 16.

²⁴³ *Ibidem*, p. 18.

²⁴⁴ *Idem.*

função social para as artes. Por meio do resgate dos rituais sagrados promovido pela ação teatral que o artista almejava, o teatro ocidental poderia finalmente reencontrar a sua essência mágica, espiritual.

No artigo “*La anarquia social del arte*”, também escrito no México em agosto de 1936 e publicado no periódico *El Nacional*, Artaud comenta a respeito de seu ponto de vista sobre a função social da arte:

A arte tem um dever social que é o de dar saída às angústias de sua época. O artista que não ocultou o coração da época e que ignora que o artista é um bode expiatório, cujo dever consiste em imantar, atrair, jogar sobre seus ombros as cóleras errantes da época para descarregá-la de seu mal-estar psicológico, esse não é um artista.²⁴⁵

Entretanto, há épocas nas quais não é possível perceber a função do artista com relação ao coletivo, assim como há artistas que não conseguem chegar a essa identificação entre suas próprias questões e as “cóleras coletivas do homem”.²⁴⁶

Na raiz do mundo moderno está o menosprezo aos valores intelectuais, que se confunde com a ignorância sobre estes mesmos valores. O liberalismo capitalista relegou as atividades intelectuais ao último plano e o homem moderno vive como “uma besta ou como o homem insensato dos primeiros tempos”.²⁴⁷

Já no artigo “O teatro alquímico”, presente na obra *O teatro e seu Duplo*, o artista afirma que o teatro não deve ser um Duplo da “realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos se reduziu a ser apenas uma cópia inerte”, mas, sim, ser o Duplo de “outra realidade perigosa e típica, em que os Princípios, como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à escuridão das águas”.²⁴⁸

Esse teatro “perigoso”, portanto, se relacionaria com os aspectos mais inconscientes dos atores e da platéia. E sua forma não deveria ser dependente do texto – pelo contrário, o teatro deveria buscar sua autonomia como arte.

Ainda segundo Susan Sontag, Artaud buscava uma forma de arte total, uma espécie de arte mestra que absorveria todas as outras. As formas artísticas que poderiam conceder isso seriam o teatro e o cinema. Excluindo o cinema, já que, como afirma

²⁴⁵ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 200.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 201.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 202.

²⁴⁸ ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 49,50.

Florence de Mèredieu, a linguagem do cinema seria “muito abstrata, muito irreal”, faltando nela “a dimensão da ‘carne’ que Artaud somente encontrava no teatro e na vida”²⁴⁹, restava a ação teatral como uma possibilidade dessa *arte total*. Dessa forma, a partir de 1926, a sua busca passou a centrar-se no teatro.

Com isso, a sua discussão acerca da autonomia do teatro frente à literatura tomou corpo. Para o artista, o domínio do teatro não é psicológico, mas, sim, plástico, físico. Ao dar pouca relevância ao diálogo teatral, Artaud desejava “mostrar a base orgânica das emoções e da materialidade das ideias – nos corpos dos atores”²⁵⁰. Ele buscava, antes do que uma dramaturgia moderna, uma *teatralidade* moderna por meio de tradições milenares. A ruptura e a tradição, portanto, se mesclavam em seu projeto teatral.

Segundo o artista, com relação à importância dada ao texto no teatro,

Essa ideia da supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós, e o teatro nos aparece de tal modo como o simples reflexo material do texto, que tudo o que no teatro ultrapassa o texto, que não está contido em seus limites e estritamente condicionado por ele parece-nos fazer parte do domínio da encenação considerada como alguma coisa inferior em relação ao texto²⁵¹.

Esse comentário, contido no artigo “Teatro oriental e teatro ocidental”, nos revela a situação do teatro no Ocidente segundo a opinião de Artaud. Para ele, o teatro físico, ligado aos gestos, ruídos, cores, plasticidade, reavivaria o caráter transcendental do teatro enquanto forma ritual. Para Artaud, religar o teatro a essas formas de expressão é “devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo”²⁵².

Entretanto, tal como comentado anteriormente, não se tratava tampouco de excluir a palavra do teatro, mas sim, de dar mais materialidade a ela, “servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela se combina com tudo o que o teatro contém de espacial e de significação no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala coisas [...]”²⁵³.

²⁴⁹ MÈREDIEU, Florence de, *op. cit.*, p. 472.

²⁵⁰ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 30.

²⁵¹ ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 75.

²⁵² *Ibidem*, p. 77.

²⁵³ *Ibidem*, p. 80.

Assim, o teatro ocidental deveria se submeter a uma transformação relacionada à mágica, à bruxaria, que daria a essa forma de arte a possibilidade de se realizar somente em cena e na cena, e não por meio de uma dependência ao texto utilizado. A encenação deveria ser considerada como “projeção ardente de tudo o que pode ser extraído, como conseqüências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles [...]”²⁵⁴.

Para Artaud, um exemplo de um verdadeiro teatro, espiritualizado, transcendental, seria o Teatro de Bali que, trabalhando com uma metafísica de gestos, mímicas, música etc, poderia incentivar o caráter mágico do teatro ocidental, o qual se encontraria perdido em meio às suas ações psicológicas. Conforme já comentado anteriormente, o seu interesse pelos rituais tarahumaras poderia ter a mesma importância para ele do que tais técnicas orientais.

Segundo o artista, o Teatro de Bali contém a ideia do *teatro puro*, “onde tudo, tanto concepção como realização, só vale, só existe por seu grau de objetivação *em cena*”.²⁵⁵ O teatro ocidental, verbal, poderia receber lições de espiritualidade do Teatro de Bali. Artaud afirma que “neste teatro, toda criação provém da cena, encontra sua tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras”.²⁵⁶

Neste teatro oriental, podemos perceber um rito religioso, cerimonial, de séculos e séculos, que se mescla com a pureza dada à cena, na qual há “uma maravilhosa composição de imagens cênicas puras, para cuja compreensão toda uma nova linguagem parece ter sido criada”.²⁵⁷

Apesar de seu interesse pela tradição contida no Teatro de Bali, Artaud não defendia as obras-primas como grandes clássicos que devem ser visitados freqüentemente. Nesse sentido, creio que aqui se encontra o lado mais “moderno” de sua concepção de teatro. Segundo o autor,

as obras-primas do passado são boas para o passado, não para nós.
Temos o direito de dizer o que foi dito e mesmo o que não foi dito de

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 81.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 56.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 63.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 64.

um modo que seja nosso, imediato, direto, que responda aos modos de sentir atuais e que todo o mundo compreenda.²⁵⁸

As obras-primas são pouco conhecidas pela massa não por falta de entendimento por parte da população, mas, sim, porque já perderam a sua capacidade de comunicação devido à sua forma antiga. Dessa maneira, elas não respondem às necessidades dos tempos atuais. Apesar de tal posicionamento, Artaud planejou a montagem de clássicos mais de uma vez em sua vida.

Para Artaud, seria inútil criticar o mau gosto do povo levando em conta as peças que eram apresentadas naquele período. Assim, ele até desafia a quem pudesse apresentar um espetáculo válido para o tempo atual ao dele.

Ele ainda afirma que é por causa de nossa veneração diante do que já foi feito que não conseguimos encontrar a força vital que está por baixo. Essa veneração ao passado nos petrifica, nos estabiliza de uma forma negativa. É necessário que possamos trazer todas as artes para uma necessidade central novamente, pois é com a intensidade de um vulcão em erupção que o teatro e outras formas de arte deveriam nos tocar. Se isso não for possível, para Artaud, seria melhor parar de criar artisticamente. O teatro seria o “único lugar do mundo e o último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo (...)”²⁵⁹. Desse modo, a seu ver, o teatro possuía uma força revolucionária que poderia tirar as pessoas de uma “baixa sensualidade” na qual estavam mergulhadas. O teatro poderia ser um meio de sair do marasmo, uma forma de reavivar forças até então escondidas pelo tédio vivido naquele período.

Artaud, então, propõe

[...] um teatro em que imagens físicas violentas triturem e hipnotizem a sensibilidade do espectador, envolvida no teatro como num turbilhão de forças superiores.

Um teatro que, abandonando a psicologia, narre o extraordinário, ponha em cena conflitos naturais, forças naturais e sutis, e que se apresente antes de mais nada como uma excepcional força de derivação. Um teatro que produza transe [...].²⁶⁰

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 83.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 91.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 93.

A fim de explicar essa concepção individual sobre o teatro, Artaud elaborou a ideia de *Teatro da Crueldade*. Era necessário tocar os nervos e o coração do público, atingi-lo com grande profundidade para tirá-lo do marasmo que atingia a todos. Para o artista, “tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar”.²⁶¹ O teatro deveria buscar uma realidade na qual o público pudesse acreditar, na qual as pessoas tivessem sensações verdadeiras.

Com isso, Artaud produziu o primeiro manifesto sobre o *Teatro da Crueldade*, que conteria todas as suas concepções de uma nova forma de fazer teatro. Essa inovação levaria o teatro a aproximar-se novamente da ligação mágica com a realidade e o perigo. Seria devolvida a essa forma de arte a sua linguagem própria, autônoma do texto. Assim, seria possível “reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento”.²⁶²

Reencontrar a linguagem própria do teatro significava também resgatar a metafísica da palavra, do gesto, da expressão, retirando essa forma artística de toda especulação psicológica na qual se encontrava. No entanto, a questão não era explicitar a metafísica em cena, mas, sim, criar espécies de “atmosfera propícias em torno dessas ideias”.²⁶³

O teatro deveria recolocar as questões internas sobre o homem, considerado metafisicamente, e não apenas questões a respeito do mundo objetivo, externo. Seria necessária a “transgressão dos limites comuns da arte e da palavra”²⁶⁴ para chegar a uma espécie de “criação total”.²⁶⁵

No entanto, o público não precisaria estar consciente das questões metafísicas colocadas pelo espetáculo. Bastaria que elas estivessem ali sem levantar nenhuma discussão entre os espectadores.

O trabalho teatral seria guiado pela encenação, ponto importante para a criação de uma linguagem própria do teatro. As palavras deveriam ter o valor que nós damos a elas nos sonhos (talvez aqui uma aproximação com o Surrealismo, movimento do qual fez parte, como analisado anteriormente), além de uma variação de entonações que permitissem que o seu significado tivesse a densidade e a concretude dos outros elementos utilizados durante o espetáculo.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 96.

²⁶² *Ibidem*, p. 101.

²⁶³ *Ibidem*, p. 103.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 105.

²⁶⁵ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 29. (Como comentado anteriormente, a partir de 1926, a sua busca por uma forma de arte total centrou-se no teatro).

Já os instrumentos musicais, além de fazerem parte do cenário, deveriam ser usados de modo a produzir sons ou ruídos insuportáveis. A iluminação também deveria encontrar um caminho que tivesse efeitos marcantes durante o processo teatral, podendo ter efeitos de “flechas incendiárias”. No que diz respeito às roupas, deveria ser evitada a utilização de vestimentas atuais, contemporâneas. Artaud comenta que a preferência deveria ser pelas vestimentas milenares, que pudessem remeter a alguma tradição, a algum ritual. Somente dessa forma o vestuário teria uma força mágica, marcante no espetáculo.

O palco e a sala seriam suprimidos no *Teatro da Crueldade*, não havendo mais uma rígida separação entre os atores e os espectadores, que deveriam ser colocados no meio da ação. Assim, seria restabelecida uma comunicação direta entre os atores e o público. Com a ausência do palco, as cenas se realizariam nos quatro cantos da sala, que seria configurada de acordo com essa nova forma de fazer teatro. Além disso, a sala não teria cenário, bastando “personagens-hieróglifos, roupas rituais, bonecos de dez metros de altura representando a barba do Rei Lear na tempestade, instrumentos musicais da altura de um homem, objetos com formas e destinação desconhecidas”.²⁶⁶

Artaud comenta ainda que peças escritas não seriam representadas pelo *Teatro da Crueldade*. O que seria experimentado era a “encenação direta”. O espetáculo deveria ter uma linguagem própria e a peça seria totalmente cifrada do começo ao fim. Com isso, todos os movimentos encenados respeitariam um ritmo que não aceitaria ações perdidas.

Por fim, o artista afirma que “sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos”.²⁶⁷

No entanto, o termo “crueldade” não teria o sentido normalmente dado a ele. Em uma carta a Jean Paulhan, Artaud afirma que utiliza a palavra crueldade

[...] no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter [...]

²⁶⁶ ARTAUD, Antonin, *op cit*, p. 112.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 114.

Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada.²⁶⁸

Artaud ainda comenta em outra carta que ele utilizou o termo “crueldade”

[...] como poderia ter dito “vida” ou como teria dito “necessidade”, porque quero indicar sobretudo que para mim o teatro é ato e emanção perpétua, que nele nada existe de imóvel, que o identifico como um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico.²⁶⁹

Artaud, portanto, defendia um teatro visceral, profundo, no qual o público se surpreenderia com tamanha intensidade, que poderia até ser comparada à peste. O teatro deveria demarcar o seu próprio espaço, diferenciando-se de todos os meios escritos. Para tanto, seria necessário dar a devida importância à encenação, que, segundo Artaud, era a parte que correspondia exclusivamente à arte teatral. O teatro seria a realização em si, e a crueldade conceituada por Artaud seria a peça chave desse novo teatro que ele pretendia inaugurar no Ocidente.

A encenação, ganhando força frente às palavras, deixaria de ser considerada como mero elemento decorativo para ser um dos aspectos mais elementares da realização teatral. A linguagem das palavras seria utilizada de uma nova maneira, considerando os seus elementos mágicos há muito tempo esquecidos no Ocidente. Nesse sentido, as palavras deveriam ser vistas, antes de tudo, sonoramente, levando em conta a vibração que elas produzem ao se propagarem pelo espaço. Artaud comenta que, no teatro oriental, as palavras conservaram “um certo valor expansivo”²⁷⁰ que fez com que elas pudessem ser vistas não apenas como donas de um sentido claro, racional, mas também como manifestadoras de uma certa música, que seria diretamente levada ao inconsciente do público.

Artaud daria ainda preponderância à parte física do espetáculo, que não seria renegada à forma que as palavras eram geralmente utilizadas no teatro ocidental. A criação teatral não mais ocorreria primeiramente na cabeça do autor da peça, mas, sim,

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 119.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 134.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 140.

em tempo real da encenação. “Criar Mitos” seria a função primordial do teatro que ele almejava.

Ao propor uma reflexão sobre a escrita e o teatro, Artaud afirma, na sua terceira conferência no México, “*El teatro y los dioses*”, que

Escrever é impedir ao espírito que se agite em meio às formas como uma vasta respiração. Pois a escritura fixa o espírito e o cristaliza numa forma, e da forma nasce a idolatria. O verdadeiro teatro, como a cultura, jamais foi escrito.²⁷¹

Já a iluminação precisava ter um valor autônomo frente ao texto e à encenação. Ela deveria possuir, sobretudo, uma linguagem própria, que acrescentaria o seu sentido aos outros elementos do espetáculo. Por fim, os atores deveriam se conscientizar de que necessitavam da esfera afetiva para atuar. Segundo Artaud, “alcançar as paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro”.²⁷²

Em seu Segundo Manifesto a respeito do *Teatro da Crueldade*, Artaud acrescenta que as peças a serem encenadas deveriam corresponder às necessidades e agitação da própria época na qual se encontrava. No entanto, os textos sagrados mais antigos e as velhas cosmogonias seriam, de toda forma, os responsáveis pelas imagens utilizadas nessa nova maneira de fazer teatro. E era ao “homem total” que o teatro deveria se dirigir, e não ao homem social, “submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preceitos (...)”.²⁷³

Neste segundo manifesto, Artaud ainda afirma que o primeiro espetáculo do *Teatro da Crueldade* teria como título *A conquista do México*. Em sua criação, os acontecimentos históricos relacionados ao tema seriam colocados em cena, e os seres humanos seriam considerados como “emanação de certas forças e sob o ângulo dos acontecimentos e da fatalidade histórica em que representaram seus papéis”.²⁷⁴

Artaud argumenta que esse tema fora escolhido por sua atualidade e pelo interesse que a Europa e o resto do mundo teriam pelo assunto. Além disso, ele comenta que

²⁷¹SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 129.

²⁷²ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 154.

²⁷³*Ibidem*, p. 144.

²⁷⁴*Ibidem*, p. 148.

Do ponto de vista histórico, *A conquista do México* coloca a questão da colonização. Faz reviver, de modo brutal, implacável, sangrento, a fatuidade persistente da Europa. Permite esvaziar a ideia que a Europa tem de sua própria superioridade. Opõe o cristianismo a religiões muito mais antigas. Faz justiça às falsas concepções que o Ocidente possa ter tido do paganismo e de certas religiões naturais e ressalta de maneira patética, ardorosa, o esplendor e a poesia sempre atuais da velha base metafísica sobre a qual essas religiões foram constituídas.²⁷⁵

Em seguida, o artista comenta que a peça oporia a “tirânica anarquia dos conquistadores à profunda harmonia moral dos futuros colonizados”. Segundo o autor, o espetáculo lançaria luz “sobre a hierarquia orgânica da monarquia asteca estabelecida em indiscutíveis princípios espirituais”²⁷⁶. A justificativa para tal montagem – o fato de o tema ser atual – coloca em questão a afirmativa de que Artaud não se aproximava de temas políticos ao conceber seus projetos. Isso porque ele se remete a um assunto histórico a fim de debater um aspecto da atualidade. Apesar disso, conforme temos refletido ao longo deste trabalho, Artaud não procurou entender os paradoxos da realidade mexicana na qual se encontrava, tratando de sempre discutir o seu desejo de encontrar uma cultura indígena pura, sem influências europeias. Como não acrescentou novos tópicos a essa discussão mesmo vivenciando a realidade mexicana, o seu projeto estava muito mais ligado à metafísica do que à conjuntura do México de seu tempo. Dessa forma, podemos afirmar que Artaud se volta muito mais a uma revolução do espírito do que a uma revolução social.

Assim, segundo Alain Virmaux, é possível afirmar que Artaud rejeitava no teatro qualquer atualidade relacionada à conjuntura de seus dias. Nesse sentido, para Virmaux, “a atualidade assim compreendida [para Artaud] se aplica a uma ameaça obscura, que neste momento pesa sobre os homens. Apenas o abismo no qual corremos o perigo de ser tragados a qualquer hora é e não é verdadeiramente atual”.²⁷⁷

Apesar de sua busca centrar-se nos ritos e tradições milenares, Artaud, tal como comentado anteriormente, foi um artista da modernidade. Ele desejava romper as

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 148-149.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 149.

²⁷⁷ VIRMAUX, Alain, *op. cit.*, p. 59.

cadeias psicológicas do teatro ocidental a fim de que esse fosse novamente vinculado à vida. Nesse sentido, segundo Cassiano Sydow Quilici, Artaud estava vinculado a um modernismo “que se constrói como vertente crítica, a partir de referências negadas pelo processo de secularização da cultura ocidental”.²⁷⁸ A partir de rituais milenares, Artaud pretendia ir contra o teatro que se fazia dependente da literatura. Como um artista vinculado a certo modernismo, Artaud pretendia inovar a forma de fazer teatro.

Em seu texto a respeito da montagem de *A conquista do México*²⁷⁹, Artaud afirma que nesse espetáculo o destaque seria, em primeiro lugar, dado aos acontecimentos históricos, e apenas posteriormente aos seres humanos e suas singularidades. A montagem deveria mostrar, tal como comentado anteriormente, o conflito entre o catolicismo europeu e a sociedade asteca, verdadeiramente espiritualizada²⁸⁰. Com isso, o resultado poderia ser uma deflagração inédita de imagens e forças que apareceriam em “diálogos brutais”.²⁸¹

Na criação cênica do imperador asteca Moctezuma, seria necessário encontrar duas personagens: em primeiro lugar, aquele que aceita seu destino e a fatalidade vinda dos “astros”. E, em segundo lugar, aquele que se questiona se não estava equivocado ao submeter-se. Moctezuma seria, portanto, uma personagem carregada de conflitos internos, sendo, acima de tudo, alguém altamente espiritualizado – um “mago”, nas palavras de Antonin Artaud.

Fora de Moctezuma, seria possível encontrar o “espírito do populacho” com suas opiniões, suas demandas e suas dúvidas sobre os acontecimentos. Artaud afirma que “o problema teatral consiste em determinar e harmonizar essas linhas de força, concentrando-as e extraindo delas melodias sugestivas”.²⁸²

Nesse sentido, Artaud une as suas expectativas a respeito do *Teatro da Crueldade* com a montagem sobre a conquista do México. Isso porque tal criação deveria ser preenchida por pantomimas, ritos, músicas, etc, tal como ele comentou a respeito desse novo teatro.

No primeiro ato da peça a ser desenvolvida, seria mostrada ao público uma cena do México à espera de um acontecimento mágico, com suas cidades, reinos, campos,

²⁷⁸ QUILICI, Cassiano Sydow, *op. cit.*, p. 154.

²⁷⁹ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 221-228.

²⁸⁰ “Luego, frente al desorden de la monarquía europea de la época enclavada em principios materiales totalmente injustos y groseros, se aclara la jerarquía orgánica de la monarquía azteca establecida sobre indiscutibles principios espirituales”. *Ibidem*, p. 222.

²⁸¹ *Idem*.

²⁸² *Ibidem*, p. 223.

selvas, monumentos etc. Em contraponto a isso, Moctezuma deveria ser apresentado com todos os seus conflitos internos, observando, junto com seus sacerdotes, os signos do zodíaco. Por outro lado, Cortez deveria ser mostrado num cenário com mares e caravelas agitadas, dando destaque à fortaleza dos espanhóis frente à situação.

No segundo ato, o México deveria ser mostrado novamente, mas, dessa vez, do modo como Cortez o observou. Nesse ato, há a aparição de Moctezuma que, sozinho, dirige-se a Cortez.

Já no terceiro ato, as convulsões e a revolta se acentuariam em todos os níveis do território, inclusive nos extratos da consciência de Moctezuma, que passa a discutir com o seu próprio destino. São mostradas também cenas de magia, na qual há a evocação de deuses, e cenas de conflitos, choques, nas quais são mostradas grandes explosões, deixando à vista couraças, membros, cabeças, ventres.

Por fim, o quarto ato marcaria a abdicação de Moctezuma e, simultaneamente, a perda de segurança no grupo de Cortez e sua tropa. Espanhóis seriam massacrados pelos indígenas, e vários Hernán Cortez entrariam em cena, mostrando que naquele período já não havia um chefe. Nesse momento seriam colocadas em cena as enfermidades, consequências deste grande conflito. Cenas do funeral de Moctezuma e da comoção do povo seriam executadas também neste ato final.

Paula Montero, ao refletir a respeito do contato entre indígenas e colonizadores e dos processos de mediação envolvidos, afirma que é necessário que o ponto de vista seja situado a partir dos espaços de produção das relações de interação: “Trata-se de compreender como dois (ou mais) pontos de vista interagem para produzir significações compartilhadas em níveis cada vez mais generalizantes”²⁸³. Neste projeto de montagem cênica, Artaud, pelo contrário, reduz a colonização a um binarismo europeus–indígenas, cultura ocidental–cultura indígena etc. Como autor, ele não propõe em nenhum momento a formação de uma cultura híbrida entre colonizadores e colonizados, sem deixar de levar em conta a violência do processo de colonização. Isto fica ainda mais claro ao se constatar que o artista achava possível encontrar no México as *raízes puras* da cultura indígena, desassociando-a completamente da influência europeia.

Apesar desse planejamento do primeiro espetáculo do *Teatro da Crueldade*, Artaud nunca realizou a montagem de *A Conquista do México*. O que se pode perceber

²⁸³ MONTERO, Paula. “Índios e missionários no Brasil: para uma teoria da mediação cultural”. In. MONTERO, Paula (org). *Deus na aldeia: missionários, índios e mediação cultural*. São Paulo, Globo, 2006, p. 50.

de sua ideia é que a peça teria atos grandiosos, com muitos atores nas cenas de batalha, cenários enormes, máscaras, jogos de espelho para criar algumas ilusões de ótica. Moctezuma deveria ser criado com grande dramaticidade devido aos seus conflitos internos. Os grandes atos a serem realizados mostrariam, sobretudo, os acontecimentos históricos na visão de Artaud.

É curioso perceber que, apesar de querer mostrar a destruição da sociedade pré-hispânica e de todos os elementos mágicos inerentes a ela – os quais Artaud desejava reencontrar em sua viagem ao México –, ele não vitimou os povos indígenas em seu projeto de montagem. No último ato, os espanhóis apareceriam massacrados pelos nativos, e o caos reinaria no México sem Moctezuma, já morto por Cortez e seus guerreiros. O final seria, portanto, apoteótico, influenciado pela cinematografia, com imagens fortes e sem nenhum texto planejado.

No entanto, apesar de suas grandes singularidades em relação ao modo de perceber a arte teatral de sua época, não podemos afirmar que Artaud era um homem “à frente de seu tempo”.

Segundo Lucien Febvre, em *O problema da incredulidade no século XVI*,²⁸⁴ cada civilização possui suas próprias ferramentas mentais, que são compartilhadas pelas pessoas que viveram numa mesma época. Dessa forma, não é possível pensar em ideias descoladas de seu tempo. Os autores denominados “gênios” de seu período não escreveram “à frente de seu tempo”. Eles se utilizaram de ideias de seu momento histórico para construir uma reflexão inovadora.

Tal como comentado anteriormente, Artaud possuía características de um artista moderno, que buscava revolucionar a forma de se perceber a arte de seu tempo. A ideia de unir o físico ao espiritual novamente no Ocidente, conformando um “homem total”, era um grande objetivo de sua concepção a respeito do teatro moderno. Segundo Cassiano Sydow Quilici, “na exaltação artaudiana de uma cultura que remexe o ‘humus profundo’ do homem, ressoa o ideal romântico da identidade entre o homem e a natureza”.²⁸⁵

Na obra *Artaud y el teatro moderno*²⁸⁶, León Mirlas tenta desconstruir a imagem de Artaud como um “visionário” das artes cênicas. Para tanto, ele afirma que todas as discussões que colocam esse artista como um verdadeiro mito estão equivocadas. Para

²⁸⁴ FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

²⁸⁵ QUILICI, Cassiano Sydow, *op. cit.*, p. 164.

²⁸⁶ MIRLAS, León. *Artaud y el teatro moderno*. Buenos Aires, El Ateneo, 1978.

Mirlas, Artaud construiu suas concepções a respeito do teatro utilizando amplamente ideias e teorias de outros artistas modernos. Portanto, em sua visão, Artaud não teria acrescentado nada de novo ao debate artístico de seu período, uma vez que todas as discussões por ele levantadas já existiam anteriormente.

Segundo o autor, as ideias contidas na obra de maior relevância de Artaud – *O Teatro e seu Duplo* – foram baseadas amplamente na teoria de Edward Gordon Craig (1872-1966), grande inovador do teatro inglês. Na obra básica de Craig – *A arte do teatro* – o artista confere ao autor um papel subalterno, afirmando que o texto é apenas um dos elementos de uma representação cênica. Assim, as palavras não teriam mais importância do que outros aspectos da arte teatral. Craig também comentava a respeito de um futuro teatro que não possuiria autor e nem atores, o que liquidaria o naturalismo com o qual o artista debatia tanto. Dessa maneira, segundo Mirlas, Artaud teria se baseado na obra deste inglês a fim de construir sua teoria a respeito do teatro. Mirlas afirma também que suas discussões sobre novos espaços cênicos já eram encontradas nos manifestos dos futuristas a respeito de uma nova plasticidade relacionada à cenografia. O cenógrafo Enrico Prampolini seria um exemplo de um artista no qual Artaud se baseara, já que é possível que ele tenha lido os manifestos futuristas de 1915 sobre a arte teatral. As afirmações de Artaud a respeito de uma iluminação inovadora também foram baseadas em trabalhos alheios: a bailarina Loie Fuller havia começado a “pintar com luz” em seus espetáculos na última década do século XIX. Dessa maneira, processos inovadores na iluminação já se faziam presentes em período anterior à escrita de Artaud.

A meu ver, o fato de que havia um diálogo entre Artaud e outros artistas modernos não renega de forma alguma o papel inovador do artista francês no cenário europeu de seu período. Tudo isso somente prova que Artaud não era deslocado de seu momento histórico. Ao contrário, demonstra que o artista estava embebido das concepções artísticas modernas que o rodeavam, conforme poderemos perceber com os exemplos apresentados mais abaixo. Artaud não era alheio ao teatro de seu tempo. Ele chegou a elogiar o teatro alemão e o teatro russo pós-revolucionário, além de possuir conhecimento do trabalho de Appia e Craig. A diferença entre Artaud e esses últimos era o fato de que, enquanto esses desejavam uma modificação estética, Artaud possuía finalidades metafísicas para com o teatro. Artaud concebia o teatro como um meio, e não como um fim.

Os seus manifestos radicais a respeito do teatro evidenciam o seu caráter moderno, e o seu conteúdo dialoga com o discurso de outros artistas que circulavam dentro do âmbito das novas propostas artísticas. Artaud teve, portanto, um grande papel na renovação das artes cênicas sem, no entanto, poder ser por isso colocado como alguém que esteve à frente de seu próprio tempo.

Segundo Silvana Garcia, “com as vanguardas, mais do que teatro, deve-se falar em explosão de teatralidade. É por esse meio, por sua essência mais íntima, que o teatro contamina a vida, e o cotidiano torna-se essencialmente espetáculo”²⁸⁷. Nesse sentido,

[...] os modernistas aspiram o espírito do teatro e avançam além do palco, atravessam bastidores e alcançam as ruas investidos de teatralidade. O teatro, na história das vanguardas, não se limita ao estreito confinamento do palco.²⁸⁸

Antonin Artaud, de certa forma, também buscava essa explosão de teatralidade que extravasava para além dos limites do palco. Segundo Henry Behar, Artaud adotou parcialmente a ideia de teatro encontrada nas apresentações dadaístas. Para esse autor, o dadaísmo nunca teorizou uma concepção de teatro, mas a construiu na prática, criando-a conforme o necessário. Dessa forma, acabou revolucionando tal processo artístico, já que a concepção tradicional do espetáculo, na qual o público simplesmente assistia passivamente o que ocorria no palco, foi destruída. Nos encontros dadaístas, o público passou a intervir na apresentação, tendo que participar daquilo que não poderia mais ser alheio a ele.²⁸⁹

Além deste aspecto, o teatro como forma artística concreta a ser desenvolvida também foi muito apontado pelos artistas modernos. O Futurismo, surgido em Paris por meio de um manifesto de 1909 de autoria de Filippo Marinetti (1876-1944), trouxe novos ares para os projetos do teatro moderno. Em 1910, Marinetti afirmou que o teatro seria a forma de arte que serviria de maneira mais eficaz ao seu movimento de vanguarda. No seu segundo manifesto, de 1913, sobre o teatro futurista – o mais famoso – afirma que o artista futurista deveria procurar inspiração no teatro de variedades, pois ali não existiria uma exaltação do psicologismo, mas, sim, uma exaltação “da ação, do

²⁸⁷ GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 18.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 21.

²⁸⁹ BEHAR, Henry. *Sobre el teatro Dadá y Surrealista*. Barcelona: Barral Editores, 1970, p. 11.

heroísmo, da vida ao ar livre, da destreza, da autoridade, da autoridade do instinto e da intuição”.²⁹⁰

Os valores estabelecidos não deveriam guiar “forma, cor, palavras e ação física”.²⁹¹ O teatro deveria ser uma forma de se experimentar a vida contemporânea, com toda a sua velocidade.

Já o movimento dadaísta deixou poucos apontamentos para o teatro. Em texto de 1922, Tristan Tzara – grande representante dadá – afirmou que o teatro, agora mais independente das formas realistas de imitação da vida, conseguiria preservar a sua autonomia. Os efeitos cênicos poderiam ser realizados às vistas do público, tornando-o testemunha do mundo teatral.

Essa ideia de autonomia do teatro como forma artística, excluindo-se a necessidade de imitação da vida, perpassa em grande parte a teoria teatral francesa deste período. Jean Cocteau (1889-1963), assim como Guillaume Apollinaire (1880-1918), manifesta a sua preferência por uma forma teatral que dê conta de unir vários elementos – “o fantástico, a dança, a acrobacia, o mimo, o drama, a sátira, a música e a palavra falada”.²⁹²

O pintor e poeta polonês Stanislaw Witkiewicz (1885-1939), cuja obra, de tão experimental, só foi compreendida e reconhecida nos anos 1950, afirmava que o teatro, em seu ponto de vista, não deveria estar ligado à realidade externa ou psicológica, mas, sim, à pura forma, tal como ocorria em certas experimentações plásticas. Os elementos cênicos deveriam ser vistos como parte do todo formal, e não por si mesmos.

Já o Expressionismo alemão, tal como outras correntes de vanguarda, como o Futurismo e o Dadaísmo, rejeitava a forma teatral naturalista e a simbolista, fazendo prevalecer um interesse na “subjetividade” e no “vitalismo” e favorecendo “a abstração, a distorção e o excesso lírico sobre a mimese e a beleza formal”.²⁹³ Nesse sentido, enquanto o Expressionismo enfatizava os aspectos da vida interior, o Futurismo frisava os aspectos formais, exteriores.

Para Paul Kornfeld (1889-1942), autor expressionista do pré-guerra, o teatro não deveria imitar a realidade, mas, sim, o contrário: era necessário que o ator fizesse sobre o palco o que ninguém fazia na vida real. Já para Georg Kaiser (1878-1945), principal

²⁹⁰ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro – estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1997, p. 331.

²⁹¹ *Idem*.

²⁹² *Ibidem*, p. 334.

²⁹³ *Ibidem*, p. 335.

dramaturgo do Expressionismo, o teatro fazia com que os homens treinassem a sua capacidade de pensar.

O Bauhaus, importante escola de arquitetura e arte aplicada surgida em Weimar em 1919 também possuiu preocupações cênicas. Walter Gropius (1883-1969) pensava que o teatro deveria ter preocupações últimas metafísicas e, para tanto, essa forma de arte deveria

basear-se no espírito de construção (Bau-Geist) e unir movimento, corpos orgânicos e mecânicos, forma, luz, cor, som verbal e música; o ator deve ser o tipo de “artífice inspirado” que era o ideal do Bauhaus, “encarnando uma ideia imaterial” por meio de seu domínio das leis do “movimento e do repouso, da óptica e da acústica”.²⁹⁴

É importante lembrarmos também de Meyerhold, que enfatizava o treinamento físico do ator em detrimento da ênfase nos aspectos psicológicos, e do diretor Alexander Tairov, que também destacava o treinamento físico. Ele afirmava que o teatro ideal deveria criar suas próprias obras, fundindo os “hoje separados elementos da arlequinada, da tragédia, da opereta, da pantomima e do circo, refratando-os através da alma moderna do ator e do ritmo criativo com ele aparentado”.²⁹⁵

Eugene O’Neill (1888-1953) foi um artista amplamente interessado na experimentação europeia. Para ele, o teatro deveria tratar das relações entre o homem e Deus, procurando enfatizar as mais básicas “buscas humanas: encontrar um significado para a vida e um modo de confortar as ‘lágrimas da morte’”.²⁹⁶ Além disso, como muitos dos expressionistas e simbolistas alemães, interessou-se no uso da máscara como “instrumento de exploração dos estados espirituais”.²⁹⁷

Esses exemplos aproximam Antonin Artaud e suas concepções teatrais daquelas criadas por outros pensadores europeus modernos sem, no entanto, retirar do artista francês a sua singularidade enquanto pensador da renovação cênica.

Além disso, podemos perceber nos textos de Artaud no México discussões que o contextualizam no âmbito artístico europeu e, mais particularmente, no cenário francês. Nos primeiros anos do século, teve início um debate que pode ser visto refletido no

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 341.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 345.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 349.

²⁹⁷ *Idem*.

pensamento de Antonin Artaud: a questão de se a função do ator deveria ser vista como autônoma ou apenas como um instrumento para a apresentação do trabalho do dramaturgo. Jacques Copeau e seus partidários da França se posicionaram da seguinte forma: pensavam que o texto deveria ter um papel primordial, mas, ao mesmo tempo, deveria dar espaço à teatralização. Seu amigo dramaturgo Henri Ghéon ofereceu uma resposta mais aprofundada: considerava o papel primacial do drama, no entanto, o dramaturgo deveria criar uma obra que incentivasse uma encenação, uma exteriorização. As palavras deveriam estimular a ação, a imagem, o gesto, deixando espaço também para a imaginação do ator.

Louis Jouvet, sucessor de Copeau, rejeitava o realismo, afirmando que o teatro deveria apelar para o espírito, mostrando mais do que os olhos e os ouvidos podem ver e escutar. Para ele, o teatro futuramente deveria “elevar os direitos do espiritual sobre os do material, o mundo sobre a ação, o texto sobre o espetáculo”.²⁹⁸

Jouvet, juntamente com Charles Dullin, Georges Pitoeff e Gaston Baty fundou, em 1927, uma associação que dominou o teatro francês na década de 1930. Assim como Copeau, defendiam a centralidade do texto e a busca por uma forma espiritual e não naturalista nas artes cênicas.

Apenas Gaston Baty não se aproximou dessa concepção teórica de Copeau. Para ele, o texto possuía um papel fundamental, no entanto, para além disso havia a experiência que se encontrava distante do universo racional. Nesse sentido, “se o teatro quiser apresentar uma ‘visão integral do mundo’, deverá usar a expressão plástica, a cor, a luz, a música, o gesto e assim por diante, para evocar o mundo para além da palavra e do texto”.²⁹⁹ Segundo Baty, o lado espiritual deveria ser enfatizado no teatro, e seriam os elementos não textuais os responsáveis por isso. Além disso, na encenação todos os elementos deveriam ganhar igual importância – cenário e iluminação deveriam ser tão significativos quanto a interpretação.

Para Antonin Artaud, a partir do artigo “*El teatro francés busca um mito*”³⁰⁰, publicado em junho de 1936 em *El Nacional*, a busca do teatro francês não era relacionada aos textos, mas, sim, a uma linguagem teatral, a qual não estava nos coros, mas no espaço. Percebe-se, dessa forma, o posicionamento do artista com relação ao debate apresentado acima. Para ele, esta nova “língua” estava sendo inventada por

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 358.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 359.

³⁰⁰ SCHNEIDER, Luis Mario (org.), *op. cit*, p. 154-156.

artistas como Jacques Prévert, escritor que também participou do movimento surrealista, e Jean-Louis Barrault. Segundo o autor, Jacques Prévert criava farsas para o grupo de teatro Outubro que flagelavam cruelmente “o espírito caseiro e lúbrico do burguês francês moderno”.³⁰¹

Artaud também afirma que o teatro de Prévert, com seu humor feroz, era um teatro de escuridão, assim como aquele de Jean-Louis Barrault.

O humor de Jacques Prévert indica que a vida deste tempo está enferma; mas o teatro de Jean-Louis Barrault trata de encontrar os hieroglíficos secretos e os signos de uma vida mágica que a cena deve ressuscitar.

Por estes signos e hieroglíficos que são descobertos, se manifestará a verdadeira linguagem do teatro.³⁰²

Já na quarta conferência apresentada por Artaud no México, desta vez com o apoio da Alianza Francesa – “*El Teatro de Posguerra en París*”³⁰³ –, o autor introduz o assunto a ser tratado afirmando ter sido um espectador e um participante do teatro francês de 1920 a 1936. Ele enumera todos os teatros nos quais trabalhou em Paris e, em seguida, enumera também os grandes nomes do teatro que conheceu íntima e pessoalmente, e com os quais realizou projetos.³⁰⁴

Posteriormente, comenta a respeito dos antigos atores que, na década de 1920, em Paris, triunfavam na cena da Comédia Francesa: Sylvain, De Max, Paul Mounet etc. Eles eram parodiados, com seus tics, nos teatros de vanguarda. No entanto, Artaud afirma que, “apesar de suas manias, estes trágicos eram os últimos que possuíam a tradição heróica do teatro. Uma vez mortos, pode-se dizer que nenhuma tragédia foi já verdadeiramente representada em Paris”.³⁰⁵

A partir deste momento da conferência, Artaud passa a comentar a respeito de diversos artistas do teatro de Paris: Lugné-Poe, com o qual trabalhou no teatro *L'Ouvre*, Jacques Copeau, Charles Dullin, com o qual participou do grupo *Atelier*, Gaston Baty, a

³⁰¹ *Ibidem*, p. 154.

³⁰² *Ibidem*, p. 156.

³⁰³ *Ibidem*, p. 156-173.

³⁰⁴ Os nomes apontados são: Lugné-Poe, Sylvain, Charles Dullin, Jacques Copeau, Louis Jouvet, George e Ludmilla Pitoeff, Suzanne Despres, Gaston Baty, Valentine Tessier, Genica Athanssiú, Roger Karl, Falconetti. (*Ibidem*, p. 157).

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 158.

atriz Marguerite Jamois, Georges Pitoeff e Ludmilla Pitoeff, Louis Jouvet, Salzmänn e sua elogiada iluminação para teatro. Muitos desses, conforme vimos anteriormente, estavam engajados no debate a respeito da encenação *versus* dramaturgia, discussão à qual Artaud também se fazia presente. Tece também comentários sobre o teatro Alfred Jarry e sobre o teatro balinês, que vira em 1931 na Exposição Colonial. Compara ambos e conclui que “um e outro se diria que se alimentam nas próprias fontes mágicas de um mesmo primitivo inconsciente”. Artaud afirma que

[...] todo o teatro francês, a partir da guerra, sente-se impulsionado por um confuso desejo de voltar a encontrar certa tradição.

Não se trata de tal ou qual tradição particular, mais ou menos ligada a um conservadorismo social. O teatro francês foi mordido também pela inquietude geral. Participa desta imensa revisão de valores que caracteriza o mundo atual.³⁰⁶

Por fim, Artaud tece um comentário relacionando o novo teatro francês e o espaço: “o teatro francês busca o espaço para multiplicar sua expressão no espaço; quer, como a arte mexicana, fazer florescer o espaço, pois pensa que, até hoje, o teatro havia se esquecido de fazê-lo falar”.³⁰⁷

A partir desses textos escritos por Artaud no México, é possível perceber que ele queria, além de buscar a tradição indígena e experimentá-la em sua pureza ancestral, apresentar e divulgar o debate artístico teatral na França e, mais do que isso, mostrar o seu posicionamento com relação a ele. Nesse sentido, é possível que Artaud desejasse angariar artistas mexicanos para o seu projeto de teatro moderno. Ao afirmar que a arte mexicana queria, como a francesa, “fazer florescer o espaço”, é certo que Artaud não pretendia analisar a realidade encontrada, mas, sim, declarar o seu posicionamento artístico e defendê-lo afirmando que essa era a opinião geral e, portanto, a mais forte.

Nesse sentido, podemos afirmar que Antonin Artaud realmente não procurou aperceber-se com afincos da realidade político cultural presente no México durante sua viagem, nem com relação às transformações da cultura indígena dentro do contexto contemporâneo, nem com relação aos debates artísticos que pululavam na Cidade do México. Ao mesmo tempo, podemos notar que Artaud buscou, de alguma forma, levar

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 171.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 172.

ao país latino-americano as articulações dos movimentos modernos europeus com os quais tinha contato, objetivando, sempre, apresentar a generalidade da realidade a favor de suas próprias opiniões. Com relação ao teatro, ele pretendia divulgar suas ideias e, para afirmá-las, as apoiava manifestando que toda a conjuntura francesa almejava o mesmo do que ele. Utilizou a mesma fórmula, conforme percebemos no último comentário citado acima, para fortalecer a sua perspectiva de teatro ligado à exploração do espaço na conjuntura mexicana, afirmando ser a realidade teatral deste país totalmente favorável a essa perspectiva.

Notamos, assim, que Artaud estava, apesar de toda a sua repulsa ao movimento artístico europeu moderno, embebido pelas influências do mesmo, por seus debates, por suas questões, por seus ideais de ruptura.

A viagem do artista francês ao México possuía, portanto, não apenas as projeções singulares do *viajante Artaud* sobre o país latino-americano, mas, também, ideias que poderiam ser percebidas na atmosfera dos sonhos de artistas modernos europeus, que buscavam em outras terras aquilo que não encontravam na própria Europa. A partir dessa sugestão, passaremos ao terceiro capítulo, que discutirá as singularidades e as generalidades do pensamento de Antonin Artaud com relação ao México, comparando-o com os de alguns de seus contemporâneos.

Capítulo 03: Uma experiência em terras mexicanas. Mexicanismo(s) – perspectivas europeias

Antonin Artaud e os *produtos da viagem*

Antonin Artaud parte da Europa para a América em busca de possíveis inspirações que viriam das culturas indígenas deste continente misterioso, e que seriam levadas para a Europa. Como nos relata o próprio Artaud, sua missão no México relacionava-se também com uma busca pelas origens indígenas do país e, mais especificamente, vinculava-se à vontade de “estudar todas as manifestações da arte teatral mexicana [...] na vida”, ou seja, vivenciando os rituais e danças sagradas dos índios, “a mais bela forma possível de teatro e a única que na realidade pode se justificar³⁰⁸”. Artaud, portanto, buscava possíveis influências desta forma única dos rituais indígenas para a sua própria experiência como artista. Com essa vivência interior, poderia transformar o próprio teatro europeu, o qual, conforme já analisado, era criticado pelo artista por seguir demasiadamente a literatura, não possuindo autonomia como forma artística.

A fim de analisar os produtos da viagem de Artaud ao México, principais fontes desta pesquisa, conforme já definido anteriormente, podemos citar a obra de François Hartog na qual ele discute a questão do *outro* a partir das narrativas de viagem. Como afirma esse autor na primeira frase do capítulo “Uma retórica da alteridade”, da obra *O Espelho de Heródoto*, “dizer o *outro* é enunciá-lo como diferente”³⁰⁹. A perspectiva da diferença é, nesse sentido, o primeiro tópico que transparece num relato de viagem. No entanto, Hartog continua e afirma que, para que a narrativa se torne interessante, é necessário que os dois termos da diferença, *a* e *b* (gregos ou não gregos, por exemplo), sejam colocados juntos num mesmo sistema, no qual *a* é diferente de *b*.

Para Hartog, existe uma questão fundamental para o narrador que relata o diferente: “como, de modo persuasivo, inscrever o mundo que se conta no mundo em que se conta”?³¹⁰ Ou seja, como relacionar o objeto a ser relatado, desconhecido do público, a esse mesmo grupo de leitores? Esse problema a ser considerado é uma questão de “tradução”.

³⁰⁸ SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 133.

³⁰⁹ HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 229.

³¹⁰ *Idem.*

A partir daí, o autor comenta as distintas formas de retratar a diferença para um público que nunca viu ou ouviu a respeito do objeto narrado. A primeira possibilidade comentada é a “figura cômoda da inversão”: existe *a*, que é conhecido dos leitores, e *b*, que se torna o inverso de *a*. Com isso, ao final, o narrador está tratando mesmo é a respeito do próprio.

Outra forma de relatar o outro é utilizar-se da comparação, estabelecendo relações entre o “além” e o “aquém”³¹¹. Isso permite a criação de classificações. Entretanto, para que seja exitosa, é necessário que o público do viajante conheça o segundo termo da comparação.

A tradução também pode ser feita por meio da transposição. Isso porque, quando não é possível tornar o *mundo em que se conta* a referência ou o equivalente direto do *mundo que se conta*, nas palavras do autor, a transposição torna-se uma útil ferramenta. Comparam-se termos que não possuem uma relação direta, mas que podem ajudar o entendimento do *outro* pelo público a quem o narrador se dirige. É interessante observar aqui que Artaud, ao comentar os rituais dos tarahumaras, compara-os com cerimônias europeias, conhecidas pelo seu público, elaborando, portanto, uma transposição.

Além desses recursos já comentados utilizados pelo narrador a fim de fazer entender o mundo desconhecido, há ainda o *paralelo*, isto é, a sistematização de que *a* é para *b* o que *c* é para *d*. Isso seria um empréstimo da fórmula da analogia pela comparação. Como afirma Hartog,

Pôr a coisa diante dos olhos, que seja, mas precisamente pondo uma outra coisa: essa é a originalidade da narrativa de viagem. Como figura desse tipo de narrativa, o paralelo é portanto uma ficção que faz com que o destinatário veja como se estivesse lá, mas dando a ver uma outra coisa.³¹²

Embora referida ao mundo Antigo, a reflexão de Hartog se presta a pensar em como tornar compreensível o diferente, ou seja, o *outro*. O autor afirma que, para que seja possível o relato de viagem e a *retórica da alteridade*, é necessário que o narrador se refira a apenas dois elementos: o *aquém* e o *além*, o *próprio* e o *outro*. A fim de que

³¹¹ *Ibidem*, p. 240.

³¹² *Ibidem*, p. 242.

ocorra a tradução e a compreensão do outro, o ponto de referência do si próprio deve existir: somente ele, em oposição ao desconhecido, pode assegurar o entendimento objetivado.

Essa relação que se apresenta a partir da percepção do *outro* é também ricamente desenvolvida no trabalho de Tzvetan Todorov, *A conquista da América – a questão do outro*.³¹³ Nesta obra, ele aborda as relações de alteridade entre os europeus e os nativos da América quando aqueles chegaram, no século XVI, na região antes desconhecida pela Europa.

Ao refletir sobre Cristóvão Colombo e sua viagem às Américas, o autor tece um interessante comentário a respeito dos relatos de viagem:

Os lucros que ali “deve” haver têm apenas um interesse secundário para Colombo. O que conta são as “terras” e sua descoberta. Esta, na verdade, parece estar subordinada a um objetivo, que é o relato de viagem. Dir-se-ia que Colombo fez tudo para poder escrever relatos inauditos como Ulisses. Ora, o relato de viagem não é, em si mesmo, o ponto de partida, e não somente o ponto de chegada, de uma nova viagem? O próprio Colombo não tinha partido porque havia lido o relato de Marco Polo?³¹⁴

Todorov atribui uma enorme importância aos relatos de viagem. Seria nas relações de alteridade que poderíamos nos conhecer. Neste livro, ele tece, portanto, uma análise a respeito do *outro*, encontrado nos participantes da conquista da América, para comparar consigo mesmo e com a sua percepção da realidade histórica contemporânea que divide com seus leitores. Durán, Colombo, Cortez, Las Casas, Sahagún – personagens outras que são colocadas em paralelo com o si mesmo de Todorov e de sua época.

Poderíamos afirmar que, na verdade, esse seria, no geral, o resultado de qualquer trabalho historiográfico: estamos a todo tempo refletindo sobre o momento contemporâneo e suas indagações ao analisarmos temas do passado. Um trabalho historiográfico é sempre um trabalho sobre o presente do historiador, assim como os produtos de uma viagem são sempre narrativas que dizem respeito às perspectivas do viajante, tanto individuais como históricas.

³¹³ TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América – a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 17.

Dentre os textos escritos por Antonin Artaud durante a sua passagem pelo México, há um, que foi possivelmente apresentado numa conferência³¹⁵, que se denomina “*Primer contacto con la Revolución Mexicana*”³¹⁶, e que foi publicado no jornal *El Nacional* no dia 3 de junho de 1936. Neste artigo, Artaud primeiramente elogia a Revolução Mexicana: ao contrário da juventude francesa, que beira o desespero devido à crise na qual o país se encontra – período entre-guerras, questionamento sobre a racionalidade –, a juventude mexicana não está a ponto de se desesperar, já que participa da revolução e fortalece os projetos que pretendem socializar o México.

No entanto, ele acredita que a juventude francesa sofre as angústias de uma verdadeira iluminação. “Sua ideia [da França] de cultura é revolucionária, e o que vim buscar na terra do México é, justamente, um eco ou melhor uma fonte, uma fonte física verdadeira desta força revolucionária”³¹⁷.

Dessa forma, ele afirma:

Esperamos do México, em suma, que nos dê um conceito novo da revolução e do homem, e este novo conceito do homem virá a nutrir, virá a alimentar com sua vida mágica ao humanismo, a esta última forma de humanismo que está a ponto de nascer na França com um espírito diametralmente oposto ao do século XVI.³¹⁸

Antonin Artaud procurava, portanto, no *outro* mexicano, uma força diferente daquela encontrada em seu ambiente – uma força que ele denominava até de *física*. Seria o México que acalentaria, com suas qualidades, as mudanças desejadas pela juventude francesa no teatro da França. Para tanto, ele compara essa juventude francesa à juventude mexicana, afirmando que a última estava muito mais esperançosa do que a primeira. Nesse sentido, Artaud utiliza-se das suas impressões sobre o México a fim de desenvolver um raciocínio a respeito de seu próprio país. Por meio da discussão sobre a

³¹⁵ Segundo Florence de Méredieu, “*Primer contacto con la Revolución Mexicana*”, conforme já comentado, foi a última conferência de Artaud, apresentada na Liga de Escritores e Artistas Revolucionários (L.E.A.R). Essa liga, fundada em 1933, era composta por artistas e intelectuais engajados na luta anti-fascista. Nesta conferência, Artaud mostra que sua concepção da revolução mexicana não se assemelhava à Revolução que ocorrera no país. In: MEREDIEU, Florence de, *op. cit.*, p. 545. Já Luis Mario Schneider afirma que essa conferência na L.E.A.R. jamais ocorreu. In: SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 48.

³¹⁶ SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 138-144.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 141.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 142.

revolução para os mexicanos, o artista discute o que incomoda a ele e ao resto da juventude na França, construindo um raciocínio sobre o *próprio* a partir do *outro*.

Diante disso, podemos fazer as seguintes questões, entre outras, sobre o artigo analisado de Antonin Artaud a fim de perceber qual seria o ponto de referência de si próprio do qual ele parte a fim de compreender a revolução no México: qual seria a concepção de revolução que Artaud havia pré-concebido antes de chegar ao México? Qual seria a ideia de revolução no momento em que escrevia este texto, ou seja, no momento em que vivenciava realmente a atmosfera mexicana do período pós-revolucionário?

A ideia de que o viajante muitas vezes relata o que já havia pré-concebido anteriormente à viagem que realiza é frequente. Flora Süssekind, na obra *O Brasil não é longe daqui – o narrador, a viagem*³¹⁹, exemplifica essa situação a partir do diário de Maria Graham (“Diário de uma viagem ao Brasil”). A autora nos relata que Maria Graham, ao observar uma mulher no Brasil que se vestia de modo urbano, sem couros, à europeia, se aborreceu muito. Era como se uma personagem destoante da cor local causasse profundo incômodo por não reafirmar as características que a narradora esperava de todas as pessoas vistas:

Mas o que interessa nesse caso é o seu [de Maria Graham] aborrecimento com a figura destoante de mulher, vestida à europeia, sem couros ou tonalidade castanha como os demais. Um quadro típico, original, cuja homogeneidade se vê subitamente quebrada pela presença indisfarçável de traços urbanos, europeus, corriqueiros. É como se o simples registro visual de tais diferenças causasse inevitável irritação a quem desejaria ver reafirmada a cada momento uma imagem – preferencialmente dominada pela cor local – dos brasileiros do interior, do próprio país.³²⁰

Isso significa que, ao mesmo tempo em que se observava a paisagem local e seus traços típicos, esperados conforme as expectativas do viajante, era necessário não ver a paisagem. Isso porque as suas características já estavam pré-dadas de acordo com as ideias que o narrador possuía do local.

³¹⁹ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui – o narrador, a viagem*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

³²⁰ *Ibidem*, p. 25.

Diante do exposto, questiona-se: até que ponto um viajante pode observar com seus próprios olhos a realidade do lugar no qual se encontra? Qual é o limite entre suas expectativas e ideias pré-concebidas a respeito do local por onde viaja e o que ele realmente encontra em sua viagem? Os produtos de uma viagem são em grande parte uma narrativa de si próprio, tal como se tem constatado desde o início desta pesquisa de mestrado.

Além disso, não podemos nos esquecer do impacto, das formas de apropriação que o relato de viagem causa no próprio local que descreve: qual é a importância da narrativa para o lugar descrito? Isso porque o narrador apresenta uma forma de se observar, de organizar a paisagem que é o objeto de seu relato, definindo formas de descrevê-la, de comenta-la.

Antonin Artaud chegou ao México, conforme constatamos nos capítulos anteriores, com ideias pré-concebidas sobre a Revolução Mexicana e as culturas indígenas. Por isso, a esta pesquisa coube também refletir, a partir de seus relatos e impressões, ao longo dos capítulos anteriores, o quanto a vivência neste país americano alterou as suas pré-concepções sobre esses assuntos.

No caso dos produtos de uma viagem, não podemos nos fixar nem na ideia de que o narrador está afirmando somente conceitos pré-concebidos socialmente nem na ideia de que a narrativa é fruto exclusivo de suas próprias experiências e de sua individualidade. É necessária uma conexão entre ambas as partes, tendo consciência, novamente, de que o falar a respeito do outro é sempre falar também a respeito de si mesmo, seja no particular (biografia) e/ou no todo (social).

Diante de tudo isso, podemos buscar no artigo analisado de Artaud pontos de tensão entre o individual e o social: ele afirma em seu texto que há, na Europa, uma espécie de “alucinação coletiva” a respeito da revolução no México. Acredita-se na existência de um movimento anti-europeu bem definido, e também na ideia de que há um desejo do povo mexicano de voltar às raízes pré-cortesianas.³²¹ “Numa palavra, crê-se que a Revolução do México é uma revolução da alma indígena, uma revolução para conquistar a alma indígena tal como existia antes de Cortés”.³²²

³²¹ Segundo Florence de Mèredieu, Artaud teve grandes influências dos meios ocultistas que frequentou. Dois exemplos são o orientalista e espiritualista René Guénon e o filósofo católico Jacques Maritain. Ambos declaram-se “antimodernos” e “preconizam de fato um retorno à civilização medieval”. Artaud, de certa forma, alimentou-se por essas ideias em seus textos escritos no México. In: MÈREDIEU, Florence, *op. cit.*, p. 603.

³²² SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 142.

A partir disso, questiona-se: até que ponto podemos confirmar que essa ideia sobre a Revolução Mexicana na França é coletiva e até que ponto Artaud utiliza-se deste argumento como forma de fortalecer a sua pré-concepção a respeito dos acontecimentos no México? Essa tensão entre o particular e o todo possivelmente ocorre a todo momento em impressões de viagens: mistura-se a base cultural coletiva do narrador com as suas expectativas pessoais, biográficas. É a partir dessa perspectiva que, mais adiante, compararemos as projeções de Antonin Artaud sobre o México com aquelas encontradas em outros artistas que também criaram expectativas sobre o mesmo país e viajaram para lá em período mais ou menos contemporâneo.

Por enquanto, o que podemos confirmar é que aquela seria, portanto, a ideia de Revolução que Artaud possuía antes de sua viagem ao México – uma Revolução próxima das tradições indígenas que o artista pretendia encontrar e conhecer. Com isso, Artaud comenta como deveria ser esse acontecimento histórico a seu ver, e não deixa de explicitar sua decepção ao perceber que a juventude revolucionária mexicana não cuidava muito da “alma indígena”.

Antonin Artaud, ao chegar ao México, também teve que se deparar com si próprio: ao vivenciar o que era a revolução no México, frustrou-se, pois se viu sozinho com a sua idealização do que seria a revolução neste país tão longínquo.

Para ele, era uma grande decepção saber que os jovens revolucionários eram marxistas e que não se importavam com a cultura indígena:

Eu sonhava ao vir para o México numa aliança entre a juventude francesa e a juventude mexicana a fim de realizar um esforço cultural único; mas esta aliança não me parece possível enquanto a juventude mexicana siga sendo exclusivamente marxista. O marxismo pretende ser científico, fala de um espírito de massa, mas não destrói a noção de consciência individual. [...] Mas a destruição da consciência individual representa uma alta ideia de cultura e desta ideia profunda de cultura se deriva toda uma nova forma de civilização.³²³

Assim, a ideia de revolução, para Artaud, passava também pelo projeto de que a nova civilização a ser conquistada dependeria da inexistência de uma consciência individual: “não se sentir vivendo como indivíduo equivale a escapar dessa forma

³²³ *Ibidem*, p. 143.

temível de capitalismo que eu chamo o capitalismo da consciência, já que a alma é o bem de todos”.³²⁴ Seria interessante percebermos neste projeto de Artaud um possível ponto de vista sobre a função do teatro na sociedade: por ser uma arte coletiva, e, para ele, ritualística, cada indivíduo dependeria do coletivo para a criação e emanação de forças “mágicas”, o que resultaria na inexistência da consciência individual como forma principal.

Podemos encontrar essa sensação de idealização do *outro* também na obra de Sergio Buarque de Holanda – *Visão do Paraíso*³²⁵ –, na qual nos deparamos novamente com reflexões sobre relatos de viagens. Neste caso, a atenção volta-se de novo para a conquista das Américas pelos europeus, suas expectativas e as reações ao perceber-se num lugar completamente estranho, desconhecido no período anterior às grandes navegações.

Uma característica de sua obra que podemos observar primeiramente é que o historiador introduz seu trabalho não com as relações de alteridade entre os nativos da América e os europeus, mas sim, com as ideias pré-concebidas que possuíam esses viajantes a respeito de terras desconhecidas.

Os castelhanos, mais próximos dos mitos que cercavam a atmosfera das “descobertas”, acreditavam na existência do Paraíso Terreal – crença, essa, que os acompanhou como uma espécie de ideia fixa durante as navegações. Para Colombo, a Providência os havia levado para a região das novas Índias, que se localizavam na orla do Paraíso Terreal. Desde o começo das navegações, “a tópica das ‘visões do paraíso’ impregna todas as suas descrições daqueles sítios de magia e lenda”.³²⁶

Ao aportarem nas Américas, os europeus chegaram à conclusão de que esse poderia ser o Paraíso que tantos imaginavam:

Essa psicose do maravilhoso não se impunha só à singeleza e credulidade da gente popular. A ideia de que do outro lado do Mar Oceano se acharia, se não o verdadeiro Paraíso Terreal, sem dúvida um símile em tudo digno dele, perseguia, com pequenas diferenças, a todos os espíritos. A imagem daquele jardim fixada através dos tempos em formas rígidas, quase invariáveis, compêndio de concepções bíblicas e idealizações pagãs não se podia separar da

³²⁴ *Idem.*

³²⁵ HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004.

³²⁶ *Ibidem*, p. 15.

suspeita de que essa miragem devesse ganhar corpo num hemisfério ainda inexplorado, que os descobridores costumavam tingir da cor do sonho.³²⁷

Nesse ambiente no qual a realidade e a ficção se fundiam, abrindo espaço para o mito, os conquistadores tentavam confirmar suas ideias e lendas a respeito do novo mundo que acabara de ser encontrado. Nesse sentido, o trabalho de Sergio Buarque de Holanda foca a influência dos mitos nos relatos de viagem – diferentemente da obra de Todorov, que enfatiza a relação entre o europeu e o *outro* que foi encontrado nas Américas.

Antonin Artaud também procurara confirmar o seu próprio mito a respeito da Revolução Mexicana, mas logo tomou consciência por meio de sua vivência no México de que a realidade do país não era essa que ele havia idealizado. O seu *Paraíso Perdido* – ou seja, o seu sonho de um governo influenciado fortemente pela cultura e pelos rituais indígenas – perdeu sua forma prontamente.

Embora os textos aqui analisados sobre relatos e expectativas de viagem sirvam como base para uma reflexão sobre a ida de Artaud ao México, é importante esclarecer que as viagens e a questão da alteridade, no século XX, não correspondem àquelas de período anterior, no qual não havia nenhum conhecimento prévio sobre o que se encontraria ao fim de um trajeto oceânico. A modernidade engendrou uma mundialização da cultura, um mundo mais integrado e de alguma forma conhecedor do que poderia ser encontrado numa viagem da Europa para outros continentes.³²⁸ Nesse sentido, a questão da alteridade é suavizada pela consciência que já existia sobre o mundo e as diferentes sociedades no século passado – e é a partir daí que devemos situar o trajeto de Antonin Artaud ao México.

É possível afirmar que o artigo de Artaud analisado neste tópico – “*Primer contacto con la Revolución Mexicana*” – exemplifica de maneira bem clara a visão de um viajante ao notar que suas expectativas não foram contempladas na vivência com o *outro* visitado. Existe aqui uma consciência de que os elementos pré-concebidos a respeito da revolução eram apenas ideias que não puderam ser confirmadas com a vivência da viagem.

³²⁷ *Ibidem*, p. 184.

³²⁸ Ver, por exemplo: GRUZINSKI, Serge. *Las cuatro partes del mundo: historia de una mundialización*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

A partir deste texto e de todos os outros já analisados nesta pesquisa, podemos perceber que, no geral, Antonin Artaud utilizava-se de suas ideias sobre as sociedades indígenas mexicanas para criticar a sociedade moderna – a sua, europeia, e aquela pós-revolucionária encontrada no México. Ao comentar, por exemplo, a sua decepção com relação à Revolução Mexicana, a qual não consistia num retorno à realidade histórica pré-cortesiana, Artaud, à primeira vista, não enxergava realmente nem as culturas das comunidades indígenas nem a conjuntura pós-revolucionária.

Em muitas passagens de seus textos, é possível afirmar que Artaud não compreendia as contradições que cercavam aquelas comunidades que tanto elogiava – a possível mestiçagem, a ânsia de muitas por colocar-se no contexto nacional com os instrumentos desta ao mesmo tempo em que desejavam alçar-se frente a ela com sua própria cultura.

Artaud, com a mentalidade europeia que tanto repudiava, procurava no contexto da Revolução Mexicana um purismo indígena que só seria possível de ser encontrado dentro de sua utopia artística moderna.

Essa suposição pode ser rapidamente questionada, uma vez que há a reflexão, já colocada, a respeito da existência ou não da possibilidade de um viajante conseguir vivenciar, de alguma forma, experiências que transbordem as suas próprias expectativas pré-concebidas, tanto individuais como históricas.

A meu ver, Artaud estava imbuído de complexas contradições em sua percepção do país que visitava. Muitas vezes é possível afirmar que o artista não reconhecia a realidade que vivenciava – caso dos seus comentários nos quais afirmava a existência de um purismo indígena livre de influências europeias. No entanto, ao mesmo tempo, é possível dizer que em certas passagens de suas correspondências e em suas atitudes gerais Artaud reconhecia e reagia à conjuntura política do México que conhecia em sua viagem.

Uma dessas passagens que exemplificam certo reconhecimento da realidade política mexicana está presente numa carta já mencionada anteriormente a Jean Paulhan, de abril de 1936³²⁹. Ao descrever o estado do México ao amigo, afirma que a questão da participação dos povos indígenas nas disputas eleitorais era mais complexa do que se podia imaginar. Isso porque, ao mesmo tempo em que o governo oferecia terras aos indígenas, levava também as urnas eleitorais. Como reação, os indígenas protestavam

³²⁹ THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 198-203, Tomo V.

que não queriam nem uma coisa nem outra, mas desejavam a Liberdade. Artaud afirma que muitas vezes essa recusa era incentivada pelos sacerdotes católicos. Mas, também por fanatismo “pagão”, os povos indígenas se insurgiam contra os enviados do governo a fim de defender suas crenças. Do lado governamental, também haveria certo fanatismo ligado às ideias marxistas. Para Artaud, havia *maestros* rurais que tratavam Karl Marx como um deus.

Não é possível, nessa pesquisa, averiguar se as ideias de Artaud a respeito da influência religiosa nos conflitos ligados ao Estado estão factualmente corretas, mas é interessante perceber que tal artista demonstra aqui que se apercebera da complexidade presente nas disputas entre os povos indígenas – os quais eram, ao mesmo tempo, camponeses, como o próprio Artaud enfatiza – e os enviados do governo. Isso pode significar que Artaud desejava interferir na realidade, ou seja, que sua projeção sobre o governo mexicano e os povos indígenas representava também um projeto do artista.

Em carta a Gaston Gallimard, de novembro de 1936³³⁰, também é possível notar que Artaud possuía uma percepção da realidade mexicana com a qual convivera durante oito meses. Isso porque ele se oferece para informar a seu correspondente sobre o atual estado de espírito dos intelectuais revolucionários do México a fim de que fossem difundidos certos livros das Edições da *Nouvelle Revue Française* no país latino-americano. O seu interesse em tal assunto era o desejo de que seu livro – *O Teatro e seu Duplo* – fosse levado para Cuba e para o México.

É interessante notar também que Artaud agia, na maioria das vezes, como um artista que ia de encontro a todas as ideias que se encontravam no ambiente no qual estava presente. Como um caleidoscópio, Artaud possuía diferentes pontos de vista e criava diferentes “paisagens” de acordo com o lugar no qual se encontrava – daí também muitas aparentes contradições em seus textos e correspondências sobre o México.

Talvez por sua formação moderna, Artaud buscava chocar os seus ouvintes e leitores, indo contra as ideias mais difundidas sobre o tema do qual tratava. Por meio dessas polêmicas que sempre tratava de criar, é possível afirmar que o artista francês, de certa forma, percebia o *outro* e suas concepções sobre a realidade mexicana. Se estava num Congresso de Teatro Infantil, procurava falar de manequins e de uma forma que chocasse aqueles que o ouviam; se estava preparando um texto referente ao governo

³³⁰ *Ibidem*, p. 210, Tomo V.

mexicano, buscava fortalecer a sua própria ideia a respeito do que deveria ser a Revolução Mexicana. Nesse sentido, apesar de Artaud sempre estar se remetendo ao *próprio*, ele conseguia perceber, como contraposição, de alguma forma, o *outro*. Daí que o seu purismo indígena pode ser entendido, também, como uma reação às políticas indigenistas percebidas pelo artista na conjuntura mexicana. Artaud, contraditoriamente, percebia e não percebia a realidade que tratava de negar a todo momento.

Essa afirmação vai contra a opinião de Todorov sobre a viagem de Artaud ao México. Isso porque o autor afirma, em trecho da obra *Nosotros y los otros, reflexión sobre la diversidad humana*³³¹, que o artista francês já tinha consciência de tudo o que iria saber sobre a realidade mexicana antes mesmo de ir para o país. Dessa forma, Artaud já saberia o que encontraria: um lugar oposto à Europa – “a negação da civilização europeia”.³³² Nesse sentido, enxergou apenas a si próprio durante sua viagem de oito meses. Todorov afirma que Artaud era um “alegorista”, uma vez que fazia dos outros

um uso puramente alegórico, que é ditado, não pela identidade desses outros ou pelo conhecimento que se pode ter deles, mas por um projeto ideológico autônomo concebido fora de todo contato com esse povo chamado a servir exclusivamente de exemplo e ilustração.³³³

Todorov também afirma que Artaud era um primitivista que fora buscar no México aparatos para sua própria tese. Para esse autor, o artista francês era “romântico, anti-humanitário e antidemocrático”, uma vez que se opunha à noção de universalidade humana por crer na diferença das raças, indo de encontro a todas as ideias que iam no sentido de uma unificação.

Creio que essa última afirmação de Todorov poderia demonstrar justamente que Artaud de certa forma percebia o *outro*, ou seja, a realidade política mexicana, ao discutir a sua concepção de que era contra as políticas indigenistas de homogeneização da sociedade do México. Isso porque, ao comentar tal fato em suas correspondências e textos, estava demonstrando que percebia os debates sobre os povos indígenas no México. Assim, apesar de sempre reafirmar a sua busca ideal por uma cultura indígena

³³¹ TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI Ed., 1991.

³³² *Ibidem*, p. 385.

³³³ *Idem*.

livre das influências europeias, também criticava o aparato governamental no que se referia às políticas indigenistas.

Isso nos leva à concepção do *Outro* colocada por Franklin Leopoldo e Silva: talvez poderíamos refletir aqui também sobre a superação da relação Eu/Outro como oposição, ou seja, como solipsismo ou como relação como ponto de origem. Se formos nesse sentido, possivelmente perceberemos que

não estamos nem sós, nem numa comunidade já formada, mas que nosso modo de ser no mundo envolve ambas as possibilidades, e que tanto a solidão quanto a vida em comum estão de algum modo presentes, imbricadas uma na outra, nos primórdios da existência, num momento em que a reflexão ainda não elaborou a dicotomia entre ser-em-si e ser-com-os-outros.³³⁴

A partir dessa perspectiva, coloca-se também a questão do narrador de viagem como um indivíduo singular, com uma biografia única, sendo essa uma das principais reflexões objetivadas no presente capítulo. Até que ponto podemos afirmar que a narrativa realizada provém da experiência que esse ser humano teve exclusivamente em sua viagem? Até que ponto as ideias pré-concebidas sobre o lugar no qual se viaja são de cunho individual e até que ponto são pensamentos coletivos? Como observar o particular numa determinada narrativa?

Na obra *O pequeno x – da biografia à história*³³⁵, Sabina Loriga busca problematizar a relação entre a História e a biografia, entre o individual e o coletivo. Daí o título de sua obra – *O pequeno x*, que, como ela comenta, corresponde a uma expressão do século XIX, de Johann Gustav Droysen. A autora nos relata que Droysen escreve, em 1863, que,

se chamamos *A* o gênio individual, a saber, tudo o que um homem é, possui e faz, então este *A* é formado por $a + x$, em que *a* contém tudo o que lhe vem das circunstâncias externas, de seu país, de seu povo, de sua época etc, e em que *x* representa sua contribuição pessoal, a obra de sua livre vontade.³³⁶

³³⁴ SILVA, Franklin Leopoldo e. *O outro*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012, p. 37-38.

³³⁵ LORIGA, Sabina. *O pequeno x – da biografia à história*. BH: Autêntica Editora, 2011.

³³⁶ *Ibidem*, p. 14.

Antes e depois de Droysen, outros intelectuais pensaram também sobre o “pequeno x”. “Como se forma? É inato? Todos os seres o têm? Deve ser integrado à história? Neste caso, como apreender a relação entre o caso individual singular e o movimento geral da história?”³³⁷

Na segunda parte deste capítulo, o que pretendo é uma aproximação a essas questões, as quais Sabina Loriga analisa por meio da reflexão sobre alguns pensadores do século XIX. No nosso caso, procuraremos refletir sobre a individualidade de Artaud em suas ideias sobre o México comparando-as com as concepções de dois de seus contemporâneos que, como ele, fizeram parte do movimento surrealista e viajaram ao México, tendo escrito também sobre essa experiência.

Assim, a fim de analisarmos até que ponto as ideias de Artaud sobre o México diziam respeito à sua singularidade como artista e até que ponto eram projeções presentes na atmosfera europeia de seu tempo³³⁸, verificaremos posteriormente esses europeus contemporâneos de Artaud que também cruzaram o oceano em busca de suas expectativas criadas sobre o México. A essas projeções, daremos o nome de *mexicanismos*.

Para que seja desenvolvida essa relação entre social/individual, veremos, em primeiro lugar, alguns dos textos do surrealista Benjamin Péret, que viajou ao México em 1941, juntamente com a pintora Remedios Varo numa fuga da Europa durante a II Guerra Mundial. Em seguida, analisaremos alguns trabalhos de André Breton, também surrealista e colega de Artaud, e a sua passagem de quatro meses pelo país latino-americano, no ano de 1938. A proposta seria, portanto, a de comparar brevemente as ideias a respeito do México destes dois artistas europeus que viajaram ao país em período mais ou menos contemporâneo à jornada de Artaud para as mesmas terras e refletir sobre o caráter das concepções deste último tanto individual como historicamente.

³³⁷ *Idem*.

³³⁸ Seria interessante comentar que o próprio Artaud possuía consciência de que suas ideias a respeito do teatro não eram exclusivas a ele. Em carta a Jean Paulhan, de outubro de 1936, o artista se queixa pelo fato de que seu livro ainda não havia sido publicado. Ele aponta que, se a obra tivesse aparecido em fevereiro, tal como acordado, ele teria feito figura de precursor. Já naquele momento, em novembro, poderia ocorrer, “como de costume”, que ele fizesse o papel de seguidor e imitador. In: THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit*, p. 209, Tomo V.

Benjamin Péret e André Breton servirão, portanto, como contraponto a Artaud a fim de que observemos o que era compartilhado e o que não era no pensamento destes artistas.

Olhares surrealistas sobre o México

André Breton, num texto proferido na Universidade de Yale em 1942, afirma que o movimento surrealista ficaria muito satisfeito se, um dia, conseguisse superar as oposições “erroneamente apresentadas como insuperáveis”, tais como o dualismo entre a loucura e a razão, entre o sonho e a ação, entre a representação mental e a percepção física. Todas essas oposições seriam, na verdade, uma faculdade única, original, a qual “o primitivo e a criança guardam vestígios”. Esse reencontro entre o mundo interior e o mundo exterior seria, para a humanidade, a salvação.³³⁹

Antonin Artaud, ao viajar ao México em busca da cultura indígena, compartilhava, com Breton, essa mesma concepção vinculada, pelo último, ao movimento surrealista. Robert Ponge, no texto “Surrealismo e Viagens”, afirma que, já nos anos 1920, num momento em que ainda não era moda a preocupação para com os povos indígenas da América, os surrealistas já falavam sobre o assunto.

Já nessa década eles demonstravam interesse nos trabalhos dos povos “primitivos”, entre esses os povos indígenas da América, os quais serviriam de base para a busca poética dos surrealistas, críticos do mundo moderno e de sua falta de senso do maravilhoso. Tal como comentado anteriormente, seria a partir dessas culturas que o dualismo ocidental entre razão e inconsciente teria fim no mundo ocidental.

Para Ponge, o Surrealismo não foi um movimento com artistas que possuíam grandes interesses em viagens. Com exceção de Artaud, Seligmann e Leiris, todas as outras viagens de surrealistas foram por “necessidades circunstanciais”.³⁴⁰ No entanto, creio que muitas viagens, apesar de terem sido necessárias antes do que desejadas, trouxeram à luz trabalhos muito interessantes a respeito das novas terras visitadas. O fato dessas viagens não terem sido escolhidas apenas por vontade pessoal não exclui, portanto, o interesse por novos povos e novas formas de cultura.

³³⁹ BRETON, André. “Situation du surréalisme entre les deux guerres (Discours aux étudiants français de l’Université Yale, 10 décembre 1942. In: BRETON, André. *La Clé des Champs*. (1953). Paris: Pauvert, 1979, p. 71. *Apud*: PONGE, Robert (org). *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999, p. 43.

³⁴⁰ PONGE, Robert (org), *op. cit*, p. 64.

Benjamin Péret, que morou no México entre os anos de 1941 até o final de 1947, é um exemplo contundente desse vivo interesse nas culturas ditas “primitivas”. Péret, juntamente com a artista surrealista Remedios Varo, chegou ao México por motivos relacionados à II Guerra Mundial, assim como o pintor Wolfgang Paalen e a artista Leonora Carrington, que foi para o mesmo país posteriormente. Péret foi para o México como a única oportunidade de exílio de um antifranquista, já que os Estados Unidos e o Brasil, no qual o artista havia passado o período de 1929 a 1931, estavam fechados para ele. Já em terras mexicanas, Péret trabalha como tradutor e leciona a língua francesa na *Escuela Nacional de Pintura y Escultura da Secretaría de Educación Pública* e em outros lugares. O pintor Esteban Francés também fica instalado no México por alguns meses nesse mesmo período. Residiu também aí, durante dez anos, o poeta peruano César Moro. Nesse mesmo momento, também chegam a terras mexicanas o pintor inglês Gordon Onslow Ford, sua esposa Jacqueline Johnson e, anos mais tarde, Edward James e Luis Buñuel. Esses artistas, embora não tenham feito um grupo tal como o que existia em Paris ou em Nova York em torno da figura de André Breton, que também se encontrava exilado em terras americanas, exerceram parte de seu trabalho no país latino-americano.

O México seria, nesse momento histórico, uma grande fonte de inspiração e de fundamentação dos ideais surrealistas, já que representava a esperança de recuperação dos mitos e da magia que o movimento artístico europeu buscava incansavelmente. Péret sempre procurou estar envolvido com a cultura local, em conhecê-la com profundidade. Ele desgostava da forma como os turistas conheciam os lugares.³⁴¹ Daí talvez a sua minúcia, conforme veremos, nos textos cujo assunto eram as culturas pré-hispânicas.

Para Lourdes Andrade, no texto “De amores e desamores: relações do México com o surrealismo”, tal fenômeno visto em terras mexicanas estava relacionado a uma tendência surgida no século XVIII: a

paulatina recuperação de culturas e valores não-ocidentais, que se inicia com o Iluminismo (pense-se em Rousseau e sua teoria do ‘bom selvagem’) e com o romantismo e que, no início de nosso século, conhece um auge nas artes plásticas, em suas tendências ‘primitivistas’ (Picasso e os *fauves*, com relação às máscaras

³⁴¹ *Ibidem*, p. 149.

africanas; Henry Moore com relação à escultura pré-colombiana, por exemplo).³⁴²

Apesar de pensar que essa busca pela cultura “primitiva” deveria ser diferenciada por meio das singularidades de cada artista que possuía esse afã, creio que esse comentário geral é válido a fim de que possamos refletir sobre a modernidade e o primitivismo – aspecto abordado desde o princípio deste trabalho. Dessa forma, muitos artistas foram ao México em busca de uma cultura arcaica, mas cada um desses possuía uma ideia diferente do que seria esse universo no qual não existiriam os dualismos tão criticados, conforme veremos, em parte, posteriormente.

Os artistas modernos europeus já possuíam alguma noção da arte pré-hispânica muito antes do surgimento do movimento surrealista, uma vez que, nas exposições internacionais de Paris dos anos de 1889 e de 1900, encontravam-se objetos de tal arte que poderiam ser vistos pelos visitantes. Também poderiam ver e se familiarizar com tal cultura por meio das exposições do *Musée Du Trocadéro* e, posteriormente, do *Musée de l’Homme*. Isso revela que os artistas que foram ao México em meados das décadas de 1930 e de 1940 já possuíam ideias a respeito do que encontrariam em se tratando de cultura pré-hispânica.

O governo de Lázaro Cárdenas – muito criticado por Antonin Artaud conforme visto nos capítulos anteriores – foi muito bem visto por diversos artistas contemporâneos a ele, uma vez que era um oásis em meio aos prenúncios de guerra e à política fascista que se fortalecia na Europa. Talvez por esse viés seja possível compreender os textos de Artaud nos quais ele comenta que a revolução presente no México era uma esperança para os seus conterrâneos. Apesar de essa esperança possuir justificativas distintas para Artaud – que observava o México a partir de seu ponto de vista absolutamente pessoal, relacionado à crença de que ainda era possível existir uma cultura indígena livre das influências europeias, conforme analisamos desde o início deste trabalho – e os outros surrealistas que foram ao México – os quais se apegavam não apenas ao primitivismo, mas também à esperança trazida pelo governo pós-revolucionário –, todos eles observavam o país como aquele que poderia trazer uma solução ao crítico período vivido na Europa.

Segundo Lourdes Andrade,

³⁴² *Ibidem*, p. 232.

O governo do general Lázaro Cárdenas, “o único da América que continua sem reconhecer Franco”, que recebe no México não só o revolucionário russo, mas, posteriormente, os republicanos espanhóis, converte-se, muito além da visão bretoniana – em certa literatura associada ao surrealismo –, num símbolo de esperança para uma Europa ameaçada pela guerra e pelo triunfo do fascismo, prenunciado pelos acontecimentos espanhóis.³⁴³

Benjamin Péret, artista vinculado ao Surrealismo, chega ao México, refugiado da Europa, em companhia da pintora Remedios Varo, em setembro de 1941. Eles receberam asilo político da administração do presidente Lázaro Cárdenas.

O Surrealismo mostrava a sua força no México já desde 1940, um ano antes da chegada dos refugiados, quando houve a Exposição Internacional do Surrealismo, na Galeria de Arte Mexicana, organizada por Wolfgang Paalen, o poeta peruano César Moro e André Breton (de Paris).

Pierre Mabilie, já mencionado anteriormente, foi ao México em 1943, hospedando-se na casa de Varo e Péret. Ele deu uma força a mais para as investigações sobre o misticismo feitas pelos exilados europeus.

Com a visita de Rodney Collin em 1948 e de Christopher Fremantle em 1951, foram criados grupos nos quais se transmitia os ensinamentos místicos de Ivanovich Gurdjieff e Pyotr Demianovich Ouspensky. Percebe-se aí que outros artistas além de Artaud fizeram uma relação entre o México e o estudo de assuntos místicos. Varo estudou os ensinamentos de Gurdjieff, mas o fez mais individual do que coletivamente. Assim, ela nunca se uniu formalmente aos grupos formados a partir da década de 1940.

Como afirma Masayo Nonaka, “Varo buscou a harmonia e tratou de sintetizar, ou de criar uma ponte entre o misticismo ou a sabedoria antiga e a mente moderna. Em seu mundo imaginário, o esoterismo alude a certos aspectos da ciência mais avançada [...]”.³⁴⁴

Portanto, assim como Artaud, a pintora Remedios Varo relacionava os assuntos místicos que tanto a interessavam com aspectos da ciência – talvez um ponto em comum entre os estudos a respeito das doutrinas místicas, tais como a Cabala e a Alquimia.

³⁴³ *Ibidem*, p. 236.

³⁴⁴ NONAKA, Masayo. *Remedios Varo: los años en México*. México: Ed. RM, 2012, p. 18.

Entretanto, nos ateremos não à pintora Remedios Varo, mas, sim, ao seu companheiro de exílio que permaneceu no México até o ano de 1947, Benjamin Péret, autor de alguns textos sobre a cultura pré-hispânica e o México, os quais serão aqui analisados e comparados com o ponto de vista de Artaud sobre os mesmos assuntos. Segundo Lourdes Andrade, Péret volta a Paris no ano de 1947 “talvez devido ao relativo isolamento em que se encontrava”³⁴⁵. Contudo, nunca deixa de estudar o México, assim como Artaud nunca se esqueceu de suas vivências nas mesmas terras.

Gostaria de esclarecer que serão utilizados para a análise textos também escritos após o seu retorno para a Europa. Foram selecionados aqueles cujos temas podem lançar luz, quando comparados aos textos de Artaud, nas singularidades e nos aspectos comuns de suas ideias a respeito do México, as quais já foram apresentadas nos capítulos anteriores. O mesmo será feito posteriormente com os textos de André Breton, artista que foi ao mesmo país no ano de 1938.

É importante salientar também que não procuro, de forma alguma, esgotar o assunto “México” nas obras dos autores que serão aqui escolhidos. Tampouco pretendo me ater a detalhes de suas passagens pelo país, tal como foi feito com relação a Artaud nos dois primeiros capítulos deste trabalho. O conteúdo das conferências de Breton no México, por exemplo, não será aqui analisado. Como já mencionado, Benjamin Péret e André Breton servirão sobretudo como contraponto às ideias de Artaud, e não como foco.

O que se pretende aqui é recorrer aos principais textos nos quais se encontram ideias relativas ao México desses autores a fim de conseguir uma amostra de suas convicções para comparar às definições particulares de Artaud. Com isso, esclareço a brevidade dada às análises das obras nas quais mencionam suas ideias sobre o México e à trajetória de cada um deles no mesmo país.

I. Benjamin Péret e o México

Benjamin Péret, no texto introdutório da “*Anthologie des mythes, légends et contes populaires d’Amérique*”, publicado em parte pela primeira vez em Nova York, em 1943, apresenta suas ideias sobre as culturas ditas primitivas. Ele afirma que, se percebemos a natureza como hostil ou indiferente, isso não foi sempre assim. Para os homens “primitivos”, “os animais, as plantas, os fenômenos meteorológicos e os astros

³⁴⁵ PONGE, Robert (org)., *op. cit*, p. 244.

são os ancestrais sempre prontos” a intervir na vida do povo.³⁴⁶ Essa relação estreita entre a natureza e os homens que vivem nela foi também mencionada por Antonin Artaud nos textos sobre a sua viagem para as terras tarahumaras. Com mais exagero, esse autor afirmou que a natureza parecia feita de antemão para os tarahumaras. Nesse sentido, Artaud não conclui que a relação com a natureza é mais próxima entre esses homens devido à sua cultura ainda “primitiva” (como diria Péret), mas, sim, cria a hipótese de um determinismo de que naquelas terras esse povo deveria surgir, fortalecendo o aspecto mágico e providencial que acreditava possuir a natureza da serra tarahumara.

É interessante notar, inicialmente, que Artaud quase não utiliza o termo “primitivo” em seus textos. O artista se utiliza mais de termos como “antigas culturas”, “tradições”, “cultura original”, chegando até a empregar o termo “cultura eterna”, o qual seria provavelmente uma avaliação atemporal.

É possível que isso se dê porque a palavra “primitivismo” pressupõe uma evolução até o presente “civilizado”, relação considerada falsa para Artaud. Isso porque, para ele, não havia uma evolução, mas, sim, um retrocesso, pois a racionalidade europeia estava sustentada pelo fim das culturas que realmente importavam. Segundo nosso artista, “o que se chama de arte primitiva é sempre a manifestação sobrenatural de uma ciência”.³⁴⁷

Para Artaud, como já foi comentado, seria necessário um resgate integral das culturas antigas a fim de salvar a Europa moderna de sua decadência. O artista, influenciado pela relação arte-vida, geralmente não reconhecia o tempo como elemento transformador das culturas em seus textos. Daí que, o que seriam “culturas primitivas” para Benjamin Péret eram, para ele, culturas que possuíam a magia ligada às antigas ciências como aspecto fundamental. Essas culturas poderiam ser analisadas, como já foi mencionado, atemporalmente, já que não importava para Artaud as suas mudanças históricas, sendo importante apenas a sua essência, que ainda se encontrava latente no México. Esse seu aspecto essencialista pode, por sua vez, justificar a adoção do termo “*espírito primitivo*”, o qual poderia ser visualizado ignorando-se a noção temporal.

Apesar dessa reflexão a respeito da raridade do termo “primitivismo” nos textos de Artaud, será utilizado aqui o mesmo a fim de identificar um tema desenvolvido tanto

³⁴⁶ PÉRET, Benjamin. *Oeuvres Complètes*. Paris: Association des amis de Benjamin Péret/ Librairie José Corti, 1992, Tomo VI, p. 16.

³⁴⁷ SCHNEIDER, Luis Mario (org). ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 150.

por esse artista quanto por Benjamin Péret, o qual, ao contrário do primeiro, se utiliza do termo frequentemente.

Conforme mencionado anteriormente, havia uma diferença entre como Péret via a relação entre natureza e povos primitivos e como Artaud a enxergava. Apesar disso, ambos tinham a mesma convicção de que essas sociedades possuíam um vigor e frescor da imaginação. Dessa maneira, Péret afirma que o homem dos tempos mais antigos pensava de modo mais poético e conseguia penetrar intuitivamente com maior profundidade em si mesmo e na natureza:

De fato, o homem de antigamente só sabe pensar de modo poético e, apesar de sua ignorância, penetra talvez intuitivamente mais longe em si mesmo e na natureza da qual ele pouco se diferencia que o pensador racionalista a dissecando a partir de um conhecimento inteiramente livresco.³⁴⁸

Esse aspecto tão vangloriado com relação aos povos não europeus era, conforme já comentado, muito comum entre os artistas ligados de alguma forma ao Surrealismo. Contudo, enquanto Artaud renegava e condenava veementemente o pensamento racionalista, Péret argumenta que não se trata de desprezar tal pensamento, mas, sim, de perceber que esse também nasceu a partir do inconsciente. Para ele, seria necessário acabar com o dualismo entre pensamento racional e irracional, sendo que as gerações futuras restabeleceriam a harmonia entre a ciência e a poesia, mostrando a sua origem comum. Esse tipo de comparação entre ciência e aspectos ligados ao inconsciente, como a poesia, também é feito por Artaud ao mencionar a relação estreita entre magia, misticismo e ciência. Para ele, conforme já analisado, a magia pressupunha uma ciência, e a religião prejudicaria essa relação observada nos primórdios das culturas primitivas.

Para Péret, a magia seria o “denominador comum do feiticeiro, do poeta e do louco”. Ela seria o “sangue e a carne da poesia”. Assim, “na época em que a magia resumia toda a ciência humana, a poesia ainda não se diferenciava”. O artista ainda afirma que os mitos primitivos são em grande parte “resíduos de iluminações, de intuições e de presságios”. Em seguida, tal como a crítica de Artaud a respeito das

³⁴⁸ PÉRET, Benjamin, *op. cit.*, p. 18. (“De fait, l’homme des anciens âges ne sait penser que sur le mode poétique et, malgré son ignorance, pénètre peut-être intuitivement plus loin en lui-même et dans la nature dont il est à peine différencié que le penseur rationaliste en la disséquant à partir d’une connaissance toute livresque”).

religiões, Péret comenta que “nos primeiros mitos e lendas fermentam os deuses que vão colocar à poesia uma camisa de força dos dogmas religiosos, pois, se a poesia crê sobre o rico terreno da magia, os miasmas pestilentos da religião se elevam sobre o mesmo terreno”, o enfraquecendo.³⁴⁹ Para reencontrar o vigor da magia, seria necessário endireitá-la e retirá-la do poder nocivo da religião. Nesse aspecto, percebemos a crítica à religião e a relação entre a magia e a ciência, as quais também aparecem no pensamento de Artaud.

Péret também diferencia as sociedades ocidentais daquelas primitivas a partir dos preceitos morais. Enquanto as últimas criam os seus mitos com uma poesia “exuberante” e com “pobres preceitos morais”, as primeiras, “mais evoluídas” segundo o autor, perdem de sua poesia para “multiplicar as restrições morais”. Para o artista, essa moral é inimiga da poesia e da vida mesma.³⁵⁰ Ainda segundo o autor, podemos ver a criação de mitos sem nenhuma poesia destinados a “canalizar e alimentar um fanatismo religioso latentes na massa que, tendo perdido o contato com a divindade, conserva contudo uma necessidade de consolação religiosa”.³⁵¹

Entretanto, apesar de Péret parecer possuir o mesmo desejo de Artaud de fazer reviver as antigas culturas oprimidas e aparentemente destruídas pelo pensamento racional ocidental tal como elas existiam anteriormente, ele reflete de maneira distinta. Para Péret, “o homem primitivo não se conhece ainda, ele se procura”. Já o “homem atual” está perdido. Caberá ao homem de amanhã “se reencontrar, se reconhecer”, ter consciência de si mesmo. Assim, se o homem primitivo, apesar de não se conhecer, pôde fazer mitos “maravilhosos”, o que se dirá do homem de amanhã, com mais consciência de sua natureza e com maior domínio sobre o mundo?

Para Benjamin Péret, existiria quase uma crença providencial de que no futuro o homem poderia ser muito melhor do que os próprios primitivos. Para isso, seria preciso ser um “maldito”. Tal termo lançado pela sociedade já indicaria uma posição revolucionária. E, quando essa reconhecesse a origem comum da poesia e da ciência, o poeta, com ajuda de todos, poderia criar mitos exaltantes e maravilhosos:

[...] Atualmente ele só pode ser o maldito. Essa maldição que lhe lança a sociedade atual já indica sua posição revolucionária; mas ele sairá de

³⁴⁹ PÉRET, Benjamin, *op. cit.*, p. 25.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 26.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 27.

seu comedimento para se ver à frente da sociedade quando, profundamente transformada, ela haverá reconhecido a origem comum da poesia e da ciência e que o poeta, com a colaboração ativa e passiva de todos, criará os mitos exaltantes e maravilhosos que lançarão o mundo inteiro ao assalto do desconhecido.³⁵²

Apesar de todas as semelhanças aparentes entre o pensamento de Artaud e de Péret a respeito dos povos primitivos, o segundo possuía uma consciência mais histórica do que o primeiro: referia-se às sociedades pré-colombianas como algo pertencente ao passado, e não como aquilo que deveria ser ressuscitado no presente de forma semelhante ao que costumava ser. Péret tinha consciência do sincretismo entre a religião dos negros no Brasil com o cristianismo, por exemplo. Ele também retoma o mito de Quetzalcóatl como algo que fazia parte de um passado histórico. Nesse sentido, Péret não evidencia a cultura pré-cortesiana com a universalidade atemporal da magia e do mito tal como fazia Artaud, mas, sim, com a temporalidade dos fatos ocorridos num dado momento histórico. Segundo Claude Courtot, Péret não adotou uma “etnografia simplória”, designada como “uma idealização ridícula do primitivo e uma não menos vã condenação do civilizado necessariamente apodrecido e exterminador”.³⁵³

A concepção de Artaud de uma cultura única para todos os povos indígenas seria anistórica, já que, para o nosso artista, a mesma cultura encontrada antes da chegada de Cortez poderia ser ressuscitada no século XX. Assim, a concepção histórica e aquela não histórica convivem no pensamento de Artaud, uma vez que ele menciona a miscigenação indígena em sua correspondência e, ao mesmo tempo, posiciona a cultura destes povos num pedestal atemporal.

Por meio do texto contido em “*Livre de Chilám Balám de Chumayel*”³⁵⁴, é possível perceber que Péret tinha noção da mestiçagem contida nos documentos antigos, uma vez que, após a conquista espanhola, ele afirma que os escritos maias foram perdendo cada vez mais o seu conteúdo original:

³⁵² *Ibidem*, p. 30. (“Il ne peut être aujourd’hui que le maudit. Cette malédiction que lui lance la société actuelle indique déjà sa position révolutionnaire; mais il sortira de sa réserve obligée pour se voir placé à la tête de la société lorsque, bouleversée de fond en comble, elle aura reconnu la commune origine de la poésie et de la science et que le poète, avec la collaboration active et passive de tous, créera les mythes exaltants et merveilleux qui enverront le monde entier à l’assaut de l’inconnu”).

³⁵³ PONGE, Robert. (org). *op. cit*, p. 151.

³⁵⁴ PÉRET, Benjamin. *op. cit*, p. 165-179.

Com o tempo e a desintegração das crenças e costumes maias sob a influência espanhola, as diferenças não poderiam deixar de se acentuar entre as novas cópias, ao passo que multiplicariam as interpolações de inspiração europeia. Nesse meio tempo, cada qual já havia acrescentado algo de si a essas cópias: um formulário de medicina indígena, um tratado de astrologia, uma crônica local, fórmulas simbólicas de iniciação religiosa etc. Enfim, o cristianismo penetrava igualmente em todas as entrelinhas, adulterando cada vez mais o documento original.³⁵⁵

Para o escritor, a cultura maia foi a que possuiu o “grau mais elevado de desenvolvimento” entre as culturas do México. Ele ainda afirma que esse povo continuava “supersticioso ao extremo. Suas crenças atuais representam, numa boa parte, os resíduos da religião de seus ancestrais”. A partir disso, podemos afirmar que Péret admitia a dominação espanhola sobre os índios, mas não explicitava o desejo de que essa cultura retornasse, até porque ele possuía consciência da miscigenação. O escritor leva em conta os acontecimentos históricos e as transformações da cultura maia.

Posteriormente, no mesmo texto, apresenta com minúcia uma visita ao sítio arqueológico de *Chichén Itzá*, descrevendo um modo de viver que já não existia – o jogo de pelota, os sacrifícios. Com isso, percebemos também que ele tinha um conhecimento mais pormenorizado a respeito das antigas culturas, não fazendo generalizações como Artaud costumava fazer em seus textos nos quais mencionava as culturas pré-colombianas.

No texto “*Les sacrifices humains dans l’ancien Mexique*”, de 1950, Péret faz também uma descrição minuciosa, dessa vez a respeito dos vários tipos de cerimônias de sacrifício dos astecas. Apesar de o autor não reverenciar os sacrifícios, ele comenta que, com a chegada de Cortez, o cristianismo foi imposto, acabando com a cultura asteca. Os deuses já não recebiam os sacrifícios de coração, mas os indígenas continuaram sendo sacrificados, agora nas fogueiras da Inquisição, para “um novo deus

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 165-166. (“Avec le temps et la désintégration des croyances et coutumes mayas sous l’influence espagnole, les différences ne pouvaient manquer de s’accroître entre les copies nouvelles, tandis que se multipliaient les interpolations d’inspiration européenne. Entre-temps, chacun y avait déjà ajouté du sien: un formulaire de médecine indigène, un traité d’astrologie, une chronique locale, des formules symboliques d’initiation religieuse etc. Enfin, le christianisme s’infiltrait également entre toutes les lignes, adulterant de plus en plus le document original”).

que, pela voz dos padres”, permaneceram afirmando que “os fins justificavam os meios”.

Nesse sentido, Péret critica igualmente os sacrifícios dos astecas e o cristianismo. Há uma crítica geral às religiões, que levam à materialização do princípio maquiavélico de que os fins justificam os meios.³⁵⁶

Assim, tal como Antonin Artaud, Péret criticava duramente a religião. Os dogmas levavam a um engessamento e a uma perda da verdadeira magia a qual se encontrava mais próxima da ciência.

Também como Artaud, Péret acreditava na universalidade dos mitos, concluindo que eles eram semelhantes e comparáveis em todas as culturas primordiais. No texto “*Notes sur l’art pré-colombien*”, ele comenta que num mesmo momento os mesmos mitos chegaram a toda a humanidade. O mito da virgem mãe, por exemplo, já era presente, antes dos espanhóis chegarem, com as mães imaculadas Coatlicue e Chimalma. Para ele, há poucos personagens na mitologia grego-latina que não tem comparação com o Olimpo mexicano ou maia:

A luta da águia e da serpente, que se encontra nos brasões do México contemporâneo, é reencontrada nas velhas inscrições sumérias de milhares de anos antes de nossa era. O mito da virgem mãe, que os conquistadores espanhóis trouxeram à América com todos os flagelos da Europa, já prosperava no mundo religioso do México antigo sob o nome de Coatlicue e de Chimalma, mães imaculadas [...]; e há poucos personagens da mitologia grego-latina cujo equivalente não possa ser reencontrado no Olimpo mexicano ou maia.³⁵⁷

Conforme já analisado anteriormente, Artaud, ao viajar para a terra dos tarahumaras, comparou certos rituais encontrados com outras cerimônias presentes em outros povos e em outros períodos históricos. Para ele, havia um segredo primordial que fazia com que os rituais de várias sociedades de tempos diferentes fossem comparáveis.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 181-185.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 187. (“La lutte de l’aigle et du serpent, qui se trouve sur les armoiries du Mexique contemporain, se retrouve dans les inscriptions sumériennes vieilles de milliers d’années avant notre ère. Le mythe de la vierge mère que les conquérants espagnols ont apporté en Amérique avec tous les fléaux de l’Europe prospérait déjà dans Le monde religieux de l’ancien Mexique sous Le nom de Coatlicue et de Chimalma, mères immaculées [...]; et il y a peu de personnages de la mythologie gréco-latine dont on ne puisse retrouver l’équivalent dans l’Olympe mexicain ou maya”).

É interessante notar que algumas das ideias do psicanalista Carl Gustav Jung (1875-1961) se aproximam também dessa concepção que relaciona misticismo e ciência. Ele afirma que o denominado “inconsciente coletivo” constitui “um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo”. Os conteúdos desse inconsciente coletivo são chamados de arquétipos. Os arquétipos, por sua vez, são “tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos”. A partir disso,

os ensinamentos tribais primitivos tratam de arquétipos de um modo peculiar. Na realidade, eles não são mais conteúdos do inconsciente, pois já se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas segundo a tradição, geralmente sob forma de ensinamentos esotéricos. Estes são uma expressão típica para a transmissão de conteúdos coletivos, originariamente provindos do inconsciente”.³⁵⁸

Essa preocupação com mitos originários foi algo que se manifestou também entre esses artistas que são analisados nessa dissertação.

Para Péret, seria impressionante o “fato banal” de que “em todos os lugares do mundo” o homem “atravessou as mesmas etapas e se muniu das mesmas forças naturais de um poder divino”, antes que idolatrasse sua “submissão a essas mesmas forças”.³⁵⁹

Para esse autor, a imaginação surgida do inconsciente profundo comum a todos os homens e os primitivos hoje em dia não nos permite apenas a percepção do que fomos antigamente, mas mostra que não somos muito mais conscientes de nossa própria natureza do que éramos anteriormente.³⁶⁰ Nesse sentido, Péret também compartilha da ideia de Artaud de que o homem moderno não é consciente de si mesmo como ambos os escritores desejavam que fosse. Seria interessante notar também outro ponto em comum entre ambos no que diz respeito à arte: para Péret, assim como que para Artaud, a arte nasceu de um desejo de “dar formas às divindades” que o homem inventou inconscientemente. Daí a importância dada à magia, aos ritos, às culturas primitivas. Enquanto um escultor grego, por exemplo, atendia à razão com sua arte, os índios do México pré-colombiano falavam à imaginação “na sua própria linguagem”.

³⁵⁸ JUNG, C.G. *Obra completa – Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 12-13.

³⁵⁹ PÉRET, Benjamin. *op. cit.*, p. 187.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 187-188.

Surge aqui, novamente, o raciocínio evolucionista de Péret, construindo a seguinte indagação: poderiam as culturas pré-colombianas “progredir até o nível da Europa, privadas que estavam dos meios materiais? De qualquer forma, o ritmo de sua evolução teria permanecido muito lento, mas essa não seria uma razão suficiente para destruí-las.³⁶¹ Nota-se que, apesar de considerar as culturas pré-colombianas não tão evoluídas como a europeia, Péret de jeito algum se deixa levar pelo elogio da colonização e do fim daquelas culturas.

Já em outro texto, Péret faz um pequeno comentário a respeito do fato, compartilhado com Artaud, de que todos os mitos vieram de uma mesma origem única. Ele afirma, também, que, se uma lenda exprime aspectos comuns a todos os homens, suas particularidades revelam características da história e do povo que as criou:

Se a lenda exprime aspirações comuns a todos os homens, o aspecto particular que ela reveste aqui ou ali não revela com menos precisão sobre as condições de existência dos povos que a criaram e sobre as singularidades históricas desses povos. Por sua vez, estas são dadas pela natureza do país em questão, sua geografia, mesmo sua topografia, assim como sua fauna e sua flora. Trata-se aqui do elemento permanente que constitui a base material submetida à interpretação do poeta moderno, bem como dos antigos criadores de mitos.³⁶²

Daí uma grande diferença entre ambos os artistas: enquanto Péret tinha consciência dos pormenores de várias culturas pré-colombianas, Artaud era dado mais a generalizações que tratava de forma anistórica.

Para Benjamin Péret, no texto “*Souvenir du futur*”, publicado em 1952, a poesia é o “modo natural de pensamento de toda a humanidade”. Ele afirma que “a arte, expressão plástica dessa poesia”, requer um certo domínio do mundo material, e, por isso, “demanda tempo para evoluir”.³⁶³ Provavelmente é por meio desse sentido que

³⁶¹ *Ibidem*, p. 195.

³⁶² *Ibidem*, p. 197. (“Si la légende exprime des aspirations communes à tous les hommes, l’aspect particulier qu’elle revêt ici ou là n’en révèle pas moins avec précision les conditions d’existence des peuples qui l’ont créée et les singularités historiques de ces peuples. A leur tour, celles-ci sont données par la nature du pays considéré, sa géographie, sa topographie même, ainsi que sa faune et sa flore. C’est là l’élément permanent qui constitue la base matérielle soumise à l’interprétation du poète moderne aussi bien que des anciens créateurs de mythes”).

³⁶³ *Ibidem*, p. 199.

devemos compreender o seu comentário apresentado anteriormente de que as culturas pré-colombianas não evoluíram ao ponto da cultura europeia devido à falta dos meios materiais.

Em seguida, ele tece um comentário muito interessante: afirma que, nos tempos atuais, com “a fusão acelerada dos povos e das culturas” e com a multiplicação das trocas intelectuais, uma arte nacional não teria sentido. Entretanto, não seria possível negar que existia uma arte mexicana, a qual “não fora criada pelos artistas em voga” daquele tempo, mas, sim, pelo povo. Ou, melhor do que isso, essa arte mexicana sobrevivia e se desenvolvia “entre as pessoas esmagadas por séculos de colonização feroz e de opressão religiosa”. Essa arte, que estava longe de sair do nada, seria “a prova da rica cultura das sociedades pré-colombianas e da vitalidade” do povo. “Os grandes artistas de outros tempos que decoraram os numerosos templos” sobreviviam nos “ex-voto” e nas pinturas murais das ‘pulquerías’. Seria aí que encontraríamos a “arte num estado embrionário”, e não nos trabalhos de Diego Rivera. Seria possível dizer que, entre os mexicanos, os artistas profissionais seriam os “menos artistas”.

Essa arte popular transpareceria em todos os lugares, mesmo as casas mais pobres das periferias seriam decoradas com “flores como no tempo da conquista quando a arte estava sob a proteção de vários deuses”.³⁶⁴ Assim, no México, se bem que a arte não fosse mais coletiva, ela permanecia, em grande parte, como anônima.

Finalmente, as pinturas das “pulquerías” seriam “comoventes e belas”, uma vez que, de uma forma “perfeita e autêntica”, representariam a “aspiração universal em direção à beleza, livre de toda utilidade”.³⁶⁵

Seria interessante fazer aqui um contraponto com Artaud sobre o que deveria ser, para ambos os artistas, uma arte mexicana. Para Artaud, conforme analisado durante todo este trabalho, a arte do México seria somente aquela provinda do inconsciente relacionado ao período pré-colombiano, sem nenhuma interferência europeia. Nesse sentido, nosso artista não conseguiu encontrar por entre a arte moderna nada que o satisfizesse plenamente nesses termos identitários, uma vez que os artistas contemporâneos a ele tinham uma influência europeia notável em seus trabalhos. Artaud, portanto, buscava no México moderno algo praticamente impossível: um artista que trabalhasse unicamente com referências indígenas.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 201.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 202.

Benjamin Péret já assume o fato de que seria improvável encontrar uma arte nacional em meio a um período no qual a fusão entre as culturas era evidente. No entanto, ele não deixa de entrever na arte popular aquela que seria a verdadeiramente mexicana, com claras influências pré-colombianas.

O seu desejo de encontrar uma arte realmente mexicana me parece, em parte, muito semelhante ao desejo de Artaud, fazendo com que ambos excluíssem a arte moderna do México como possível exemplo dessa arte nacional. Os dois criticam Diego Rivera, mostrando que, para esses artistas, as influências europeias de Rivera eram condenáveis. Entretanto, Péret encontrara algo que o interessaria como arte nacional mexicana – a arte popular feita em período contemporâneo, enquanto Artaud foi buscar em meio aos índios tarahumaras aquelas manifestações primordiais que o comoveriam e que o inspirariam tanto em sua vida pessoal como em sua vida artística.

Por meio do texto “*Les trésors Du Musée National de México: la sculpture aztèque*”, é possível perceber mais claramente a noção de progresso que possuía Benjamin Péret. Para ele, o grau de desenvolvimento não se media apenas pelo progresso material, mas, sim, também pela arte. Nesse sentido, ele sugere que os astecas tiveram um “grau de desenvolvimento que apenas os maias ultrapassaram”. Por meio desse raciocínio, Péret compara, por nível de desenvolvimento, a arte maia com a arte grega e a arte asteca com a arte egípcia.³⁶⁶ A arte asteca, tal como a dos egípcios, tira sua substância “da magia e dos mitos que a alimentaram e sacralizaram”.

Por meio dessa comparação baseada na evolução de cada povo, podemos perceber que Péret, ao explicar para os seus leitores de que consistia uma cultura nunca antes vista por eles, utiliza estratégias comentadas por François Hartog já mencionadas anteriormente neste capítulo. Ele compara o seu objeto com algo já conhecido do público a fim de que esse possa compreender sobre o que se está explicando. Antonin Artaud também se utilizou desse expediente para explicar sua vivência junto dos tarahumaras. Desse modo, é possível concluir que a comparação sugere tanto uma origem semelhante para todos os mitos e cerimônias primordiais quanto uma forma de auxiliar a compreensão do público leitor que desconhece as culturas pré-colombianas e, no caso de Artaud, a cultura tarahumara.

Para Péret, no texto “*L’exposition d’art mexicain*”, de 1952, o México seria aquele que possuía a tradição artística mais rica de toda a América. Entretanto, essa

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 306.

tradição não seria uma linha reta, uma vez que o México antigo era um “campo de batalhas quase incessante”. Tal sociedade, com toda a sua complexidade, foi derrotada pelos espanhóis. Com isso, “se a arte propriamente indígena” se debilitou muito rápido sob a “pressão dos invasores”, os quais impuseram a sua cultura e a sua religião, desaparecendo rapidamente, a necessidade que fez tal arte aparecer permanece ainda “viva no coração desse povo trágico”.³⁶⁷

Péret também comenta que a arte após a chegada de Cortez representa uma ruptura profunda, já que passa a pertencer à Igreja. Ela continua tendo uma existência clandestina, como na Rússia stalinista, nas camadas “profundas da população”. Assim, no México, ainda em seu período atual, todo homem, por mais humilde que fosse sua condição, portaria “em si mesmo uma acepção artística que espera somente as condições favoráveis para se desenvolver”.³⁶⁸

Portanto, a verdadeira arte mexicana de seu tempo seria a arte popular no pleno sentido do termo. Tudo o que o “artesão desse país fabrica torna-se uma obra de arte em suas mãos”. Péret ainda afirma que os artistas profissionais estão na maior parte do tempo muito longe de alcançar a “pureza e a ingenuidade dos artesãos mexicanos”.³⁶⁹

Para Péret, à arte popular mexicana não faltam traços em comum com a arte pré-colombiana. Ela seria o “prolongamento e a metamorfose” dessa. No entanto, enquanto a arte pré-colombiana é “carregada de sacralidade”, a arte popular é geralmente liberada.³⁷⁰

O autor ainda comenta que os Estados Unidos, ao massacrar os povos indígenas, acabaram com toda a possibilidade de criar uma arte popular baseada na cultura indígena e capaz de fazer surgir uma arte que seja própria do país. Desse modo, percebemos que, para Péret, a cultura indígena e a arte popular eram estreitamente vinculadas.

Por fim, o escritor tece um elogio a Rufino Tamayo que, para ele, era o artista mais mexicano da exposição analisada. Isso porque, enquanto os outros artistas descreviam a vida mexicana de uma forma “quase didática”, Tamayo produzia uma “visão lírica”.

Tal como Artaud, Péret estava decepcionado com a arte profissional mexicana. Para ambos, ela não refletia o espírito do México. Talvez isso provenha da expectativa

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 325.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 328.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 329.

³⁷⁰ *Idem*.

de que encontrariam no país trabalhos artísticos exóticos, feito com as pinceladas do primitivismo mais “original” e “puro”. Para ambos, deveria transparecer, no México, o seu passado indígena pré-colombiano, o qual estava imerso numa atmosfera contemporânea que possuía traços marcantes da cultura moderna europeia. Apesar de Artaud não tratar essa tradição antiga com o rigor da História, como o fez Péret, ambos procuravam com ardor esse passado “primitivo” que tanto intrigava e inspirava os artistas modernos europeus. Havia uma ideia de México – um mexicanismo – que não se separava do passado glorioso que havia antes da chegada de Cortez.

A grande diferença da percepção de Artaud e daquela de Péret era o fato de que o segundo sabia que a cultura pré-colombiana não renasceria de suas cinzas de forma semelhante a que havia sido em seu auge, enquanto Artaud assim esperava que ocorresse nesse conturbado período histórico vivido pelo México. Com isso, Péret, mais consolado com o fato de que essas culturas faziam parte de um passado já intocável, busca os seus vestígios na arte popular contemporânea, encontrando algo que o deixaria menos inquieto. Tal inquietude era devido à destruição daquela arte do passado, a qual era guiada pelo inconsciente e pela magia – aspectos louvados pelos surrealistas em geral.³⁷¹

Finalmente, podemos concluir que Artaud possuía um vínculo mais pessoal com a magia e o misticismo, possivelmente devido à sua busca estar vinculada à experiência teatral. Ele pretendia vivenciar a experiência de participar do modo de vida dos povos indígenas, daí a sua viagem à terra dos tarahumaras. Já Péret estava mais interessado no senso de poesia e de maravilhoso nas culturas estudadas. Talvez por isso Artaud falava a respeito de um renascimento da arte pré-colombiana – pelo seu desejo de vê-la pulsando novamente, de sentir sua energia, pretendendo que ela influenciasse o teatro de seu tempo. Enquanto isso, Péret possuía uma relação mais distanciada com relação ao tema, o que possibilitava um tratamento menos pessoal. Arte e vida, para Artaud, estavam realmente imbricados em sua experiência com os povos indígenas.

³⁷¹ Benjamin Péret alimenta essa atmosfera mágica ligada ao México em seu poema “*Air Mexicain*”, de 1952, demonstrando o quanto ficou atraído pela “atmosfera mexicana”. (PÉRET, Benjamin, *op. cit.*, Tomo II, p. 213-232). Segundo Claude Courtot, Péret, neste poema, “não dá a palavra à cultura nahua, ele é a palavra viva, o poeta do povo nahua. Existe um valioso estudo que mostra como as imagens utilizadas neste poema são a tradução de imagens e expressões da língua falada pelos astecas. Esse poema é um soberbo grito de revolta: é a revanche poética de um povo condenado pela História”. In: PONGE, Robert (*org.*). *op. cit.*, p. 154.

II. *André Breton e o México*

André Breton, o grande representante do Surrealismo, também alimentou as suas esperanças em terras mexicanas ao passar quatro meses no país no ano de 1938. Ele afirma no texto “Visita a Leon Trotski”³⁷² que, por necessidades materiais, pediu ao Ministério das Relações Exteriores um cargo de ensino no exterior. Devido às suas posições ideológicas, ofereceram que ele fosse à Tchecoslováquia ou ao México. Ele optou pela segunda alternativa. No entanto, não obteve respostas, o que fez com que, após algum tempo, indagasse a respeito desse silêncio. Com isso, foi oferecido a ele ir à Cidade do México proferir na Universidade conferências sobre o “estado da poesia e da pintura na Europa”.

No entanto, quando Breton e sua esposa aportaram no México, descobriram que nada fora calculado oficialmente a fim de garantir o seu sustento no país. Assim, sem o auxílio de Diego Rivera e Leon Trotski, não teria sido possível a presença do casal no México por mais de uma semana.

Breton havia planejado bem a sua viagem: travara contato com intelectuais e artistas que poderiam ajudá-lo durante o período. Já em 1936, quando começava a planejar a aventura, passou a comunicar-se, em busca de um panorama sobre as artes no México, com o intelectual Luis Cardoza y Aragón, o qual foi também um dos que mais se aproximaram de Artaud em sua estadia na Cidade do México. Outros artistas que Breton contactou foram Rodolfo Usigli, Jorge Cuesta, Carlos Pellicer, Xavier Villaurutia, sendo esse último já mencionado anteriormente por seu contato também com Artaud. No México, Breton também obteve o importante apoio do artista peruano César Moro.

Contudo, os primeiros acontecimentos não foram conforme o planejado por Breton: em período anterior à sua chegada, foram trocadas correspondências a fim de maldizer o artista e sua viagem ao México. Uma campanha contra ele foi armada. Jornalistas comentavam que o Surrealismo era uma arte feita por e para homossexuais, mencionavam que Breton era inferior a Louis Aragon, o qual havia se afiliado ao Partido Comunista Francês (PCF). Acusavam-no também de ser um oportunista ao elogiar a política de Cárdenas, além de o chamarem de “repórter bebedor e

³⁷² BRETON, André. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985, p. 51-65.

extravagante que quer brincar de dar lições”³⁷³. Apesar disso, Breton conseguiu realizar cinco conferências na Cidade do México.

Essas calúnias e acusações feitas contra o grande representante do movimento surrealista foram o resultado de uma rivalidade política entre mexicanos a favor do catolicismo ou do Partido Comunista Mexicano e o posicionamento de Breton, que havia rompido definitivamente com o stalinismo. Em período anterior à sua viagem, segundo Gérard Roche, o artista

[...] denunciou a liquidação física, na Espanha, pela polícia política de Stalin, dos militantes antifascistas pertencentes ao Partido Operário de Unificação Marxista (POUM), à Federação Anarquista Ibérica (FAI) e às organizações trotskistas; sobretudo, levando sua ajuda no ano precedente à Comissão Internacional de Investigação, presidida pelo filósofo norte-americano John Dewey, ele levantou a voz contra os processos falsificados armados em Moscou para derrubar os antigos companheiros de Lenin. O Partido Comunista Francês, por intermédio da Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários (AEAR) e da Casa de Cultura que controla, havia alertado as organizações simpatizantes no México. Particularmente, Commune (a revista da AEAR) teve o cuidado de fazer preceder a chegada de Breton de uma carta circular endereçada aos intelectuais mexicanos, estigmatizando sua atitude política [...]”³⁷⁴

Esses fatos mencionados na citação acima já mostram que a repercussão da viagem de Breton foi, ao contrário daquela feita por Artaud, grande e polêmica. Aqui já podemos notar que, se o foco de Artaud era encontrar a cultura indígena intacta do México, os objetivos de Breton se encontravam mais ligados à política pós-revolucionária que trazia ares esperançosos à Europa. Assim, Breton não relacionava, como Artaud, a Revolução Mexicana com projetos de um retorno ao primitivismo pré-hispânico. Nesse ponto, Breton possuía muito mais informações sobre os acontecimentos no México, estando ele também ligado, antes mesmo de chegar ao país, às reais disputas políticas que Artaud procurou ignorar. Apesar disso, Artaud não conseguira essa façanha de forma completa, pois, como já comentado, ele reagiu e

³⁷³ PONGE, Robert (org), *op. cit.*, p. 217.

³⁷⁴ *Idem.*

escreveu textos que buscavam polemizar com o que ele entendia da política mexicana. Assim, não é possível afirmar que Artaud ignorava totalmente as disputas e os debates do país.

No dia 13 de maio, Breton apresenta a sua primeira conferência na *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM). No entanto, devido à sua proximidade com Leon Trotski, o artista passa a ser vítima da hostilidade de pessoas relacionadas ao Partido Comunista Mexicano, fazendo com que suas demais apresentações fossem adiadas. Este problema levou a um *Apelo à opinião pública*, o qual foi erguido em sua maioria por pessoas independentes de organizações de esquerda e por conhecidos de Diego Rivera e Leon Trotski. Tal resposta levou à demissão do reitor da Universidade, que, se não participava diretamente do problema, tampouco fez alguma coisa para acabar com a sabotagem a Breton.³⁷⁵

Esse fato mostra-se completamente diferente daquele ligado às conferências de Artaud. Enquanto a atmosfera intelectual e artística se moveu e se transformou com a presença de Breton, levando todos a se manifestarem a favor ou contra as apresentações do artista na Universidade, as conferências de Artaud obtiveram dois artigos já comentados como resposta e uma pequena audiência, a qual foi diminuindo conforme as conferências eram apresentadas.

Artaud, ao se pronunciar a respeito do Surrealismo, deixara clara a sua opinião em relação ao marxismo, além de apresentar o seu sonho, quase um delírio, a respeito do que deveria ser a Revolução Mexicana em sua opinião. Ele se encontrava, portanto, desgarrado em relação aos debates culturais e políticos presentes no meio no qual circulava e se pronunciava. Já Breton se encontrava no “olho do furacão”, uma vez que suas opiniões e suas companhias durante a sua viagem estavam completamente integradas aos debates mais atuais a respeito da política e da cultura no México e na Europa.

Breton não buscava contrapor a realidade mexicana àquela encontrada na Europa, sonhando uma insurreição contra os valores ocidentais e a favor das sociedades pré-colombianas, que deveriam reflorescer conforme eram em seu estado primitivo, tal como devaneava Artaud. Breton pretendia, conforme veremos por meio de seus textos, incluir o México no debate artístico e político mais atual da Europa, buscando em Rivera e em Trotski – figuras cujas opiniões eram levadas em conta internacionalmente

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 218.

– o apoio para esse projeto ao mesmo tempo mexicano e mundial. Além disso, Breton fora ao México também para encontrar-se com uma das personagens de maior destaque mundial do momento – Leon Trotski –, daí que o seu objetivo principal não era, como o de Artaud, o de se aproximar de uma cultura indígena que tornava o México absolutamente original e singular. Breton enxergava o México dentro dos debates europeus – artísticos e políticos – mais modernos, criando, conforme veremos, juntamente com Trotski e Rivera, o manifesto “Por uma arte revolucionária independente”.

De acordo com Gérard Roche,

[...] Enquanto Artaud parte em busca de uma civilização indígena, que opõe aos valores culturais da Europa e que finalmente encontrará na Serra Tarahumara, Breton procura “o lugar e a fórmula”, isto é, o ponto de fusão em que se encontram conciliados o passado pré-colombiano do México e as mais altas conquistas da cultura europeia.³⁷⁶

Como Benjamin Péret, Breton não desprezava os aspectos racionais, a herança europeia, tal como fazia Artaud, mas acreditava num fim dos dualismos entre o inconsciente e a razão, conforme já foi comentado anteriormente, sendo o México um lugar ideal para conseguir essa união.

Breton e Trotski acreditavam que deveria haver, na obra de arte, a “sinceridade e a autenticidade, isto é, a fidelidade do artista a si próprio, à sua emoção e ao seu eu interior”³⁷⁷. Nesse sentido, seria possível uma harmonização dos aspectos individuais e sociais na criação artística, sendo que a singularidade não significava, tal como para Artaud, alcançar o inconsciente exclusivamente indígena presente nos artistas e intelectuais mexicanos.

Semelhante a Artaud, André Breton também teceu uma crítica ao trabalho de Diego Rivera, com uma opinião contrária a do primeiro, já citada anteriormente:

Diego Rivera é autor de uma “obra épica”, sem nenhum equivalente na Europa, que retrata a luta ininterrupta do México, já há 100 anos, pela sua independência e através dela a aspiração incessante do

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 220.

³⁷⁷ BRETON, André. *Por uma arte revolucionária independente*, op. cit, p. 19.

homem por mais consciência e liberdade, que se liga, além da época da conquista espanhola, com o que constitui o mais precioso saldo das civilizações indígenas desaparecidas, que antecipa também sobre o que deve ser a verdade humana do amanhã.³⁷⁸

Podemos perceber que, enquanto para Artaud o trabalho de Rivera apresentava uma “opacidade interior das formas” devido à falta do “sentimento de uma força transcendente”, para Breton, a obra de Rivera não possui nenhum equivalente na Europa, retratando a luta no México que se relaciona à “aspiração incessante do homem por mais consciência e liberdade”. Para Artaud, o fato de Rivera ser materialista o diminuía em sua criação e, para Breton, essa característica do artista mexicano tornava-se um ganho para a sua obra.

No dia 14 de maio, Breton encontrou com Trotski pela primeira vez. No seu texto já comentado, “Visita a Leon Trotski”, ele descreve a sua emoção ao encontrar o “camarada Trotski” na Casa Azul.³⁷⁹ Trotski mantinha-se informado do posicionamento político de Breton por meio de Pierre Naville, o qual enviou textos de autoria de Breton a respeito dos Processos de Moscou para a casa onde o exilado da Revolução Russa estava hospedado, em Coyoacán, Cidade do México.

Juntamente com Rivera e Trotski, Breton conhece diversas regiões do país latino-americano, como as cidades de Toluca, Morelia e Cuernavaca e as pirâmides de Nochicalco, Tenayuca, Calixtlahuaca, Teotihuacán e o vulcão Popocatepetl.³⁸⁰

No início do mês de julho, após conhecer Breton um pouco mais, Trotski pede para que o artista crie um manifesto a fim de unir os artistas e escritores revolucionários, contrapondo-os àqueles favoráveis a Stálin. É criado, então, a partir disso, o que veio a se chamar de “Por uma arte revolucionária independente”. Neste texto, os autores explicam que a situação da arte e da ciência tornou-se intolerável, uma vez que estavam sendo desrespeitadas as leis da criação artística. Com isso, passam a criticar o desrespeito à obra de arte e à “personalidade artística” nos governos de Hitler e da URSS.

Para os autores, a arte verdadeira deveria ser revolucionária, sendo o seu maior objetivo uma transformação radical da sociedade. No entanto, ao mesmo tempo, apenas a revolução social poderia abrir espaço para uma mudança, para uma nova cultura. Eles

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 58.

³⁷⁹ *Idem*.

³⁸⁰ PONGE, Robert., *op. cit.*, p. 224.

esclarecem também que a arte oficial da época stalinista mostrava os “esforços irrisórios desses homens para enganar e mascarar seu verdadeiro papel mercenário”³⁸¹. A oposição artística seria uma forma de ajudar a romper com os regimes políticos que negavam a necessidade de um levante da classe explorada em busca de um mundo melhor.

Para que essa oposição fosse criada seria necessário dar toda a liberdade aos artistas, sendo esse um direito inalienável. “Toda licença em arte”³⁸², os autores argumentavam. Para tanto, seria necessário que a criação intelectual fosse “um regime anarquista de liberdade individual”, ao contrário do regime socialista de plano centralizado que deveria ser erigido a fim de que se desenvolvessem as forças produtivas materiais.³⁸³

Assim, a ideia suprema da arte na época contemporânea ao manifesto deveria ser

[...] participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior.³⁸⁴

Por fim, eles esclarecem o seu objetivo: “encontrar um terreno para reunir todos os defensores revolucionários da arte, para servir a revolução pelos métodos da arte e defender a própria liberdade da arte contra os usurpadores da revolução”.³⁸⁵ Para tanto, sugeriam a criação da Federação Internacional de Arte Revolucionária (FIARI) a fim de lutar a favor de seus desejos: “a independência da arte – para a revolução. A revolução – para a libertação definitiva da arte”.³⁸⁶

Breton retorna à Europa com a incumbência de criar a FIARI. Trotski também fica responsável por formá-la no México. No entanto, os resultados estiveram longe do que fora idealizado por eles, mostrando-se até decepcionantes. Nos Estados Unidos, devido a debates acerca do manifesto, uma organização aliada foi criada tardiamente.

³⁸¹ BRETON, André. *Por uma arte revolucionária independente*, op. cit., p. 38.

³⁸² *Ibidem*, p. 42.

³⁸³ *Ibidem*, p. 42-43.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 43.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 45.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 46.

Porém, já no ano de 1939, um conflito entre Rivera e Trotski rompe as suas relações, o que se reflete também na organização da FIARI. Com a guerra, os contatos são ainda mais prejudicados, fazendo com que cada um passasse a seguir a sua vida individualmente.

Apesar de Breton ter sido um artista em dia com os debates políticos de sua época, alguns textos de sua autoria a respeito do México trazem marcas do primitivismo presente nas ideias sobre o país naquele período. Para esse artista, o México é um país surrealista e revolucionário por natureza.³⁸⁷ É possível perceber isso na maneira como Breton descreve a atmosfera da natureza e do povo mexicano nos textos “*Souvenir du Mexique*” e “*Frida Kahlo de Rivera*”, que serão analisados posteriormente.

Para Nathaniel Hooper Zingg, apesar de seus trabalhos sobre o México serem geralmente separados entre poéticos e políticos, “*Souvenir du Mexique*”, considerado como poético, pode ser analisado também como político pelo fato de representar a luta contra o realismo soviético em seus aspectos formais. Para esse autor, tal trabalho alude diretamente a uma agenda política que é anárquica e libertária naturalmente.³⁸⁸

Esse texto de Breton, apresentado na publicação *Minotaure*, em 1939, repleto de imagens, já se inicia com uma descrição do México que pode ser relacionada às características de um país especial, mágico, aspectos também presentes nas descrições de Artaud a respeito do país. No primeiro parágrafo do trabalho, Breton menciona um lugar de terra vermelha, terra na qual a vida do homem não tem preço. Esse lugar onde os ventos libertadores não acabaram como em outros lugares é o México, país no qual o espírito de 1810 e de 1910 – datas da Independência e da Revolução Mexicanas – ainda continua vivo, pronto a aparecer novamente. O artista descreve uma imagem romântica de um cacto tendo por trás um homem com um fuzil. Para ele, a força latente dessa imagem pode se elevar subitamente da inconsciência e da desgraça:

Terra vermelha, terra virgem impregnada do mais generoso sangue,
terra onde a vida do homem não tem preço, sempre pronta como o
agave a perder de vista, que o exprime a se consumir em uma flor de
desejo e de perigo! Pelo menos resta ao mundo um país onde o vento

³⁸⁷ ZINGG, Nathaniel Hooper. *André Breton in Mexico: Surrealist Visions of an “Independent Revolutionary” Landscape*. The University of Texas at Austin, 2012, p. 04. Disponível em: <http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/ETD-UT-2012-05-5829/ZINGG-MASTERS-REPORT.pdf?sequence=1>

³⁸⁸ *Idem*.

da libertação não morreu. Esse vento, em 1810, em 1910, irresistivelmente ressoou da voz de todos os órgãos verdes que ali se lançam sob o céu da tempestade: um dos primeiros fantasmas do México é feito de um desses cactos gigantes do tipo candelabro de trás do qual surge, os olhos em fogo, um homem segurando um fuzil. Não há o que discutir sobre essa imagem romântica: séculos de opressão e de louca miséria em dois momentos lhe conferiram uma realidade radiante e, esta realidade, nada pode fazer que ela não permaneça latente, que não persista a cobri-la o aparente sono das extensões desérticas. O homem armado está sempre ali, em seus esplêndidos farrapos, como ele pode sozinho se levantar repentinamente da inconsciência e da tristeza.³⁸⁹

Assim, o México arde com todas as esperanças que foram depositadas em outros países, tais como a URSS, a Alemanha, a China e a Espanha, e que se viram “dramaticamente frustradas”. No entanto, para Breton, existe a consciência de que elas vencerão aqueles que as destruíram, pois são inseparáveis do que existe de “mais vivo, de mais misterioso” no homem, sendo que está em sua natureza o voltar sempre a “florescer”.³⁹⁰ O México era, portanto, o país no qual os europeus, desiludidos com os rumos que o seu continente estava tomando, poderiam renovar as suas forças e colocar suas esperanças. Havia ainda no mundo um lugar onde as artes e a política poderiam se desenvolver, apesar de todos os empecilhos que impediam os artistas e intelectuais de acreditarem num mundo novo, revolucionário, olhando somente para a Europa.

Nesse sentido, é possível afirmar que Breton não se distanciou muito dos comentários vivazes feitos por Artaud sobre o mesmo país. Artaud, assim como Breton, fora ao México em busca de um lugar onde, segundo eles, ainda havia esperança para as transformações sociais que estavam fora da perspectiva deles naquele momento

³⁸⁹ BRETON, André. *La clé des champs*. Paris: Société nouvelle des éditions pauvert, 1979, p. 35. (“Terre rouge, terre vierge tout imprégnée du plus généreux sang, terre où la vie de l’homme est sans prix, toujours prête comme l’agave à perte de vue qui l’exprime à se consumer dans une fleur de désir et de danger! Du moins reste-t-il au monde un pays où le vent de la libération n’est pas tombé. Ce vent en 1810, en 1910 irrésistiblement a grondé de la voix de toutes les orgues vertes qui s’élancent là-bas sous le ciel d’orage: un des premiers fantasmes du Mexique est fait d’un de ces cactus géants du type candélabre de derrière le quel surgit, les yeux en feu, un homme tenant un fusil. Il n’y a pas à discuter cette image romantique: des siècles d’oppression et de folle misère lui ont conféré à deux reprises une éclatante réalité et, cette réalité, rien ne peut faire qu’elle ne demeure latente, que ne persiste à la couvrir l’apparent sommeil des étendues désertiques. L’homme armé est toujours là, dans ses loques splendides, comme il peut seul se relever soudainement de l’inconscience et du malheur”).

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 36.

histórico. Entretanto, para Artaud, as esperanças eram depositadas num espírito primitivista, visualizado por ele, que pretendia reavivar as culturas pré-hispânicas de forma semelhante ao que eram antes dos espanhóis chegarem ali. Essa concepção de revolução era, na opinião de Artaud, o alvo que a luta dos mexicanos deveria querer atingir. Apesar disso, ele percebeu, posteriormente, que não se tratava de uma luta indigenista, tal como ele pensava que fosse, conforme foi analisado com mais minúcias na primeira parte deste capítulo.

Já para Breton, a concepção de revolução era aquela ligada às datas emblemáticas de 1810 e de 1910, o que o colocaria lado a lado do grupo de intelectuais e artistas mexicanos que comemoravam o governo Cárdenas e suas medidas políticas pós-revolucionárias. No texto “Visita a Leon Trotski” ele comenta que o governo Cárdenas deveria ser homenageado por sua política de proteção a Trotski:

Os membros desse governo, tendo alguns deles desempenhado os mais importantes papéis da Revolução de 1910, tendo combatido sob as ordens de Zapata ou tendo sido formados na sua escola, admiram sem restrição um homem da têmpera de Trotski.³⁹¹

Breton tece comentários inclusive a respeito da expropriação do petróleo feita pelo mesmo governo, afirmando não ser essa uma medida comunista ou socialista, mas, sim, uma ação “profundamente progressiva de autodefesa nacional”. Essa opinião demonstra como Breton estava por dentro da política do país, chegando até a participar do debate promovido no espaço público mexicano.

Apesar desse teor político presente até no texto “*Souvenir du Mexique*”, considerado mais poético, é possível perceber uma certa influência primitivista nas ideias sobre o México levantadas por Breton. Para o artista, o principal atrativo de que dispunha o México era o “poder de conciliação de vida e morte” que o país possuía. Novamente as terras mexicanas, colocadas sob o ponto de vista de uma atmosfera sensível, são vistas como o lugar propício para o fim das antinomias.³⁹²

Breton ainda desenvolve a ideia de que o México nos faria refletir a respeito dos “fins da atividade do homem, com suas pirâmides formadas por várias camadas de pedras correspondentes a culturas muito distantes” que foram se penetrando

³⁹¹ BRETON, André. *Por uma arte revolucionária independente*, op. cit, p. 61.

³⁹² BRETON, André. *La clé des champs*, op. cit, p. 37.

obscuramente. Para ele, portanto, o México poderia oferecer a oportunidade de uma reflexão sobre o aspecto temporal materializado em monumentos – muito diferente de Artaud, para quem as culturas indígenas poderiam ser vivenciadas em seus aspectos primordiais se percebidas em sua forma latente que deveria nascer novamente na época contemporânea.

É interessante perceber, na linha desse raciocínio, que Artaud estava imbricado numa contradição ao mencionar esse resgate da cultura indígena atemporal, uma vez que, em suas correspondências, ele chega a comentar, como já analisado anteriormente, que os povos indígenas se misturaram entre si antes de os espanhóis chegarem ao México – o que evidencia o aspecto histórico dessas culturas. Entretanto, ao falar sobre o seu desejo de que a “cultura indígena” (segundo a concepção de Artaud, havia apenas uma cultura, como já comentado) fosse reavivada, Artaud procura ignorar esse aspecto temporal do qual tinha consciência, elevando-a a uma concepção idealizada, anistórica, a partir da qual ele não produz nenhuma reflexão que dê conta desses aspectos contraditórios não resolvidos.

Apesar do grande conhecimento que Breton possuía sobre as lutas recentes no México, ele se deixa levar em seu texto mencionado acima pelas ideias primitivistas tão caras à sua geração. Isso porque ele afirma que o “México, mal desperto ainda de seu passado mitológico, continua evoluindo sob a proteção de Xochipilli, deus das flores e da poesia lírica, e de Cuatlicue, deusa da terra e da morte violenta”.³⁹³ Com isso, o artista evidencia a sua ideia de que o México poderia superar a oposição vida e morte, o que fazia dele um país surrealista por natureza.

Enquanto Artaud lutava por estabelecer uma ideia de que o México era essencialmente indígena em suas entranhas, apesar dos obstáculos trazidos pelos europeus que trataram de destruir essa cultura ainda latente, Breton clamava por um país onde as duas temporalidades – pré-revolucionária e pós-revolucionária – se fizessem presentes ao mesmo tempo. Assim, para Artaud o México se dividiu e foi prejudicado devido à chegada dos europeus. Já para Breton, os acontecimentos de maior destaque na história do país eram as lutas revolucionárias, as quais criavam uma atmosfera única para o México, atraindo aqueles que ainda buscavam por uma faísca de esperança apesar dos acontecimentos recentes na Europa. É possível afirmar que, nos textos de Breton, o espírito revolucionário é ainda mais amplo do que as lutas datadas na história

³⁹³ *Idem.*

do México, uma vez que ele é algo sempre presente, não sendo limitado dentro de um momento histórico específico.

Na segunda parte do texto “*Souvenir du Mexique*”, Breton descreve um episódio ocorrido quando estava em companhia de Diego Rivera. Os dois tiveram a oportunidade de conhecer uma casa na qual parecia que várias temporalidades se apresentavam simultaneamente. O passado do lugar visitado e seus habitantes se encontravam com a condição atual do mesmo e os seus novos habitantes:

Como eu soube em seguida, o cômodo onde ela [a porta] conduzia foi privado de qualquer saída assim que se procedeu ao embalsamento da antiga chefe da família, a mãe dos atuais ocupantes, que havia exprimido a vontade de ali repousar para sempre. Todo o problema da casa tende naturalmente a se justificar pela presença tão invisível quanto abusiva dessa grande dama. Na galeria superior, naquela manhã, um homem, de porte elegante, cantava em alta voz. [...] Os cantos dos pátios, semicerrados e resguardados por meios do acaso, serviam de refúgio a famílias inteiras de miseráveis que vagavam, sem mais preocupações além de uma carroça, com suas ocupações e seus jogos. [...] O México inteiro estava ali, em sua ascensão abrupta que a vizinhança de um país economicamente muito evoluído obriga a se realizar sem transição, por uma série de elevações vertiginosas como no trapézio.³⁹⁴

Essa paisagem descrita por Breton no texto parece se encontrar desvincilhada do tempo racional – assim, parece uma fuga da realidade ordinária. Nesse trabalho, tudo se conecta como numa paisagem mágica, fora do tempo real.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 39-40. (“Comme je l’apppris par la suite, la pièce où elle conduisait fut privée de toute issue si tôt qu’on y eut procédé à l’embaumement de l’ancienne maîtresse de céans, la mère des actuels occupants en titre, qui avait exprimé la volonté d’y reposer pour toujours. Tout le trouble de la maison tend naturellement à se justifier par la présence invisible et d’autant plus abusive de cette grande dame. À la galerie supérieure ce matin-là, un homme, d’allure élégante, chantait à tue-tête. [...] Les angles de la cour, mi-clos et abrités par des moyens de fortune, servaient de refuge à des familles entières de miséreux qui vaquaient, sans plus de gêne qu’autour d’une roulotte, à leurs occupations et à leurs jeux. [...] Le Mexique tout entier était là, dans son ascension abrupte que le voisinage d’un pays économiquement très évolué oblige à s’accomplir sans transition, par une suite de rétablissements vertigineux comme au trapeze”).

Essa ideia de um país mágico, capaz de unir a vida e a morte, também está presente no texto “Frida Kahlo de Rivera”, o único artigo a respeito de uma artista publicado no livro de autoria de Breton, *Le Surréalisme et la peinture*³⁹⁵.

Ele inicia o texto reverenciando o seu ponto de vista sobre a atmosfera mexicana:

Há um país onde o coração do mundo se abre, aliviado do sentimento opressivo de que a natureza por toda parte é monótona e não empreendedora... [um país que é separado] das leis econômicas da sociedade moderna que a tudo envolvem.³⁹⁶

É possível perceber, por meio dos textos aqui analisados, que Breton, apesar de estar muito presente nos debates políticos de sua época, não ignorava a imagem do México como um país essencialmente mágico, dono de um primitivismo adorado pelos artistas europeus que eram seus contemporâneos. Ao mesmo tempo, podemos afirmar que os artistas provindos da Europa para o México também ajudavam a construir esse mexicanismo do qual se alimentavam antes da viagem e o qual desenvolviam ainda mais para seus pares com a publicação de impressões a respeito do mesmo país. O mexicanismo do início do século XX é, portanto, construído antes e depois das viagens responsáveis por essa atração pelo México. Antonin Artaud, Benjamin Péret, André Breton – artistas ao mesmo tempo reverenciadores das ideias sobre o México e responsáveis também por essa imagem que foi ao longo do tempo sendo construída a respeito do país.

No texto sobre Frida Kahlo, Breton também tece um comentário sobre Diego Rivera, com quem Frida era casada. Para o autor, Rivera encarnava, “aos olhos de todo um continente”, a luta contra “todos os poderes de escravização”. Com isso, Breton unia mais uma vez os seus comentários relacionados à política e à poesia, os quais deveriam estar imbricados em sua concepção de arte, que teria que ser ao mesmo tempo subjetiva e social. Já para Artaud, a arte deveria estar sempre próxima do reconhecimento de sociedades que ainda viviam em seu cotidiano práticas ligadas a antigas ciências tão almeçadas pelo artista. A arte deveria caminhar sempre com os mistérios ligados à magia ainda presente, por exemplo, nos rituais tarahumaras. O inconsciente deveria ter

³⁹⁵ BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1979.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 141. Apud: FER, Briony. BATCHELOR, David. Wood, Paul, *op. cit*, p. 240.

destaque nos processos de criação, uma vez que ali se encontravam as imagens dessas práticas mágicas antigas.

Aquele ideal de Breton de uma arte ao mesmo tempo individual e coletiva foi encontrado por ele no trabalho de Frida Kahlo, o qual estava, segundo o artista, situado no “ponto de intersecção da linha política (filosófica) e da linha artística” – unificação desejada para que se formasse uma “mesma consciência revolucionária”. Para o autor, Frida, sem conhecer o grupo de Breton, florescia em pleno Surrealismo. Nesse sentido, para Breton, a política e o âmbito subjetivo deveriam, nesse movimento artístico, andar juntos para criar algo revolucionário, enquanto que, para Artaud, já naquele período, somente o inconsciente e os rituais tradicionais realmente interessavam para a sua forma ideal de teatro.

Para Breton, à arte de Frida Kahlo não faltava nem sequer a “crueldade e o humor único capaz de unir os raros poderes afetivos que entram em composição para formar o filtro do qual o México possui o segredo”.³⁹⁷ O México, mais uma vez, visto como aquele capaz de unir antagonismos – experiência, essa, tão cara ao movimento surrealista representado por Breton.

Por fim, Breton também apresenta, neste texto, a ideia que possuía sobre a arte mexicana: para ele, essa era, desde o século XIX, a que melhor se defendeu “de toda influência estrangeira”, a “mais profundamente apaixonada por seus recursos próprios”.³⁹⁸

Essa percepção vai de encontro com o olhar de Artaud para a arte da mesma nação, já que, para o último, não havia uma arte realmente mexicana, pois os artistas deste país se apoiavam nas concepções artísticas modernas europeias – o que seria, para Artaud, um equívoco, uma vez que o ideal seria que eles recorressem somente ao seu inconsciente indígena a fim de produzir uma arte genuinamente mexicana. Essa ideia de Breton também se contrapõe com a percepção de Benjamin Péret, que acreditava no poder e na força genuína da arte popular.

Na mesma obra de Breton podemos encontrar também uma crítica, de 1950, a outro artista mexicano: Rufino Tamayo. Neste texto, Breton afirma que, a partir de 1920, no México, a vontade de subordinar a pintura à ação social passou a se manifestar, e a lembrança de 1910 provocou um avivamento do sentimento nacional. A intervenção de Rufino Tamayo se produziu nessas difíceis circunstâncias. Segundo esse

³⁹⁷ BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit. p. 144.

³⁹⁸ *Idem*.

artista mexicano, essa preocupação dos pintores de fazer menos arte do que arte mexicana levou-os a “negligenciar os problemas plásticos”. Diante disso, Tamayo afirma que a pintura deveria ser “mexicana em essência”. Assim, para Breton, o itinerário de Tamayo se inspirava em duas necessidades vitais: “reabrir a via de grande comunicação que a pintura” pode praticar por meio da técnica, que seria a única forma de unificação, e extrair “o que pode ter de acidental em seus aspectos ou de episódico em suas lutas para verter o cadinho da alma humana, o México eterno”. Portanto, para Breton o trabalho deste artista mexicano, elogiado em sua crítica, seria baseado na vida de todos os dias, no cotidiano.³⁹⁹

Já em período anterior a este, 1939, em Paris, André Breton encontrou-se ligado a uma exposição sobre o México na galeria *Renou e Colle*, cujo título era *Mexique*. Os textos do catálogo, escrito pelo surrealista, mais uma vez dão mostras das ideias que o autor possuía sobre o país visitado.

Já no prefácio, Breton comenta que o relevo, o clima, a flora, o espírito do México rompem com todas as leis às quais os europeus estavam submetidos em seu próprio continente.⁴⁰⁰ Novamente, o México é colocado numa categoria especial, revolucionária.

O artista também explica no prefácio que a exposição apresentada abarcaria desde as origens do México até os tempos atuais. Isso significa que, implicitamente, estava ali presente uma linha de continuidade dos povos indígenas até o período da Revolução Mexicana, tal como os muralistas, dotados de um nacionalismo já comentado no primeiro capítulo, deixavam entrever em suas obras públicas.

Breton comenta, em seguida, sobre os objetos populares encontrados na exposição. Para o artista, esses devem ser considerados por eles mesmos, “isto é, independentemente do enfadonho ponto de vista pedagógico que se vincula ao folclore”. Era necessário que se guardasse ao menor objeto que fosse seu “acento individual, artístico”. Tais objetos atestariam sua “necessidade imperiosa, após longo tempo reprimidos pela economia dos países ‘avançados’”.⁴⁰¹ Breton dá importância para esses objetos tal como Benjamin Péret, mas de uma forma mais branda, já que o segundo deu a esses o papel principal dentre as formas artísticas genuínas no México.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 230-234.

⁴⁰⁰ BRETON, André. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1992, Tomo II, p. 1233.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 1235, 1236.

Além disso, Breton também comenta sobre a miscigenação e o hibridismo religioso no campo mexicano, sugerindo uma mistura entre o cristianismo e o paganismo nas cerimônias e orações.

Por fim, o artista apresenta um texto sobre a arte pré-colombiana, também presente na exposição *Mexique*. Segundo o autor, o passado do México era mais conhecido do que o presente. A arte americana de antes da conquista era uma das que mais influenciava os artistas de seus tempos atuais. Dessa forma, evocar o México somente seria possível se fosse dedicada uma parte larga a essas “primeiras manifestações de seu gênio”.⁴⁰²

André Breton e Benjamin Péret podem nos apontar para diversos aspectos subjetivos e sociais presentes nos textos de Artaud. Conforme já analisado em capítulo anterior, esse último artista acreditava que havia apenas uma cultura primordial no México, e ele estava à procura dessa, a qual possuía diferentes elementos de acordo com o povo que a manifestava. Essa ideia de cultura única permitia a Artaud acreditar num renascimento do México pré-cortesiano – talvez uma das maiores diferenças entre as suas ideias e aquelas de Breton e Péret. Assim, é possível afirmar que o sonho de Artaud de reencontrar e vivenciar o México como era antes da chegada de Cortez corresponde a uma ideia subjetiva, que pode ser relacionada, de certa forma, com a experiência vivenciada por meio da ação teatral, tão cara ao artista.

Nesse sentido, esse devaneio, esse desejo de uma cultura renascida, parece ser bastante único do pensamento de Artaud em sua linha tênue entre a lucidez e a loucura. Por outro lado, faz-se também presente em Breton e Péret os comentários a respeito de um México mágico, no qual as características primitivistas ainda presentes no tempo contemporâneo dariam uma efetiva particularidade ao país, tornando-o especial. Contudo, Breton e Péret estavam conscientes da hibridização da cultura mexicana, dando aos povos pré-hispânicos o seu peso histórico dentro da trajetória do México até os tempos atuais.

Péret ainda possui outro ponto em comum com Artaud: ele acreditava também na universalidade das manifestações inconscientes do ser humano, dando aos rituais

⁴⁰² *Ibidem*, p. 1236.

mágicos anteriores às religiões dos diversos povos uma origem semelhante, que chegava a corresponder a uma ciência.

No que diz respeito aos aspectos contemporâneos do México, Breton e Péret possuíam mais conhecimento do que Artaud, até porque eles estavam engajados nos debates políticos mais recentes da Europa e das Américas, sendo Péret, assim como Breton, um trotskista convicto.

Enquanto Artaud manifestava a sua decepção para com a Revolução Mexicana, a qual não fora, como ele esperava, um movimento de retorno às civilizações pré-hispânicas, Breton viajou ao México com a perspectiva de encontrar um lugar esperançoso devido ao governo de Lázaro Cárdenas, o que o fez elogiar a política mexicana, aspecto repudiado por Artaud devido às suas críticas ao marxismo e aos programas de integração dos povos indígenas à nação.

Apesar de as ideias de Artaud sobre o México terem sido comparadas com apenas dois dentre os vários artistas que foram ao mesmo país em período semelhante, acredito que tal análise pode ser válida devido ao fato de que os dois escolhidos – André Breton e Benjamin Péret – foram muito próximos de Artaud por estarem ambos no movimento surrealista, do qual Artaud também fez parte. Dessa maneira, tendo a formação e o trajeto dos três se destacado numa mesma atmosfera artística, as opiniões desses artistas apresentam aspectos comuns. Por fim, essas semelhanças encontradas em suas concepções fazem também com que as manifestações particulares de cada um tenham destaque dentro desse discurso construído por eles. E, para os objetivos deste capítulo, as suas aproximações contaram tanto quanto suas divergências para que o discurso de Artaud fosse analisado em seus aspectos históricos e subjetivos.

Considerações Finais

Antonin Artaud, ator, dramaturgo, poeta, pintor e escritor, foi, sobretudo, um homem do teatro. Talvez uma das melhores descrições para o multiartista seja aquela elaborada por Jerzy Grotowski, um dos maiores nomes do teatro contemporâneo. Para ele, “Artaud foi um grande poeta de teatro, o que quer dizer um poeta das possibilidades do teatro [...]”.⁴⁰³

Ao longo deste trabalho, Artaud foi tratado, sobretudo, como um artista relacionado à arte moderna no que diz respeito às artes cênicas. Isso significa que ele estava sempre ligado ao signo da teatralidade em seus projetos, independentemente do tema que estava sendo tratado.

Nesse sentido, a sua viagem ao México, situada entre o período de fevereiro de 1936 e outubro do mesmo ano, também pode ser situada dentro do viés da teatralidade, uma vez que ele buscava no país latino-americano uma fonte latente do que ele denominava de antiga ciência primitiva, a qual poderia auxiliá-lo em seu projeto artístico teatral – o Teatro da Crueldade, cujos ideais acabaram ficando, em sua maioria, somente no papel durante a sua trajetória como artista. Os rituais indígenas captariam a magia que Artaud pretendia que fosse sentida durante um espetáculo teatral. Além disso, a cultura indígena, que deveria ser ressuscitada no México, traria junto com ela uma solução para a racionalidade extrema presente no continente europeu, a qual fragmentara a cultura anteriormente única e dividira os âmbitos da matéria e do espírito, aspectos do ser humano que, tal como nos povos primitivos, teriam que formar, em sua opinião, uma unidade.

Durante a viagem ao México, Artaud se decepcionou profundamente com o que encontrou, uma vez que a conjuntura do país não correspondia à sua idealização pré-concebida sobre a Revolução Mexicana. Para ele, a Revolução deveria preconizar a cultura indígena como aquela que seria a ideal para o país, aspecto não encontrado pelo nosso artista em terras mexicanas, já que percebera que a política pós-revolucionária procurava, ao contrário disso, absorver os povos indígenas e integrá-los à cultura ocidental. Isso nos permite supor que Artaud já antecipava, de certa forma, um debate que seria levado à tona somente tempos depois – o da multiculturalidade.

Com a sua ideia de que a arte mexicana deveria ser aberta somente ao espírito indígena do país, Artaud não encontrou no panorama da arte moderna do México

⁴⁰³ GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011, p. 90.

nenhum artista que o satisfizesse plenamente, uma vez que, segundo ele, em todos os trabalhos que observava estavam presentes conceitos da arte moderna europeia. O seu purismo indígena, portanto, uma idealização que beirava a obsessão, o distanciava do círculo artístico-intelectual do México, o qual debatia se as artes deveriam ser desinteressadas ou não, e se deveriam possuir elementos locais ou cosmopolitas – os *nacionalistas* versus os *universalistas*. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais Artaud não obteve um grande reconhecimento por parte dos artistas mexicanos, diferentemente de André Breton, que foi ao México dois anos depois.

Conforme vimos, Artaud esperava uma ressurreição do espírito indígena no México, o que o fazia possuidor de uma concepção purista e anistórica a respeito dos povos pré-colombianos. No entanto, ao mesmo tempo, mostrava-se consciente da miscigenação entre os povos indígenas – aspecto que reforçaria o seu caráter temporal.

Apesar de parecer uma contradição, é interessante observar que o conceito de cultura indígena mexicana para Artaud seria a de que ela era única e eterna, e possuiria diferentes manifestações de acordo com as diferenças entre os povos. Dessa forma, o pensamento de Artaud leva a crer que a cultura indígena seria atemporal, contudo, ele percebia que os povos indígenas haviam sofrido transformações ao longo de sua história, já que os povos pré-colombianos teriam se miscigenado durante os séculos antes da chegada dos espanhóis. E, diante disso, o que importaria para o nosso artista numa revolução seria o renascimento dessa cultura eterna, ainda latente no solo indígena, a qual traria para o país o fim dos dualismos tão criticados por Artaud e por seus contemporâneos surrealistas.

Como um artista moderno, Artaud buscava constantemente o choque, a polêmica, elemento que não ficou ausente durante os oito meses passados no México. Assim, ao criticar a política pós-revolucionária e tratar de assuntos polêmicos em suas conferências, Artaud mostrou que, embora tivesse uma obsessão para com a ideia de um renascimento indígena, de forma purista, ele observava o que estava se passando na atmosfera artístico-intelectual do México. Dessa maneira, podemos afirmar que ele soube, de certa forma, perceber o *outro* mexicano.

A sua viagem à terra dos tarahumaras, em meados de agosto até outubro, deixa transparecer o seu objetivo de participar dos rituais indígenas como uma experiência ao mesmo tempo artística e de cura, já que a sua vivência nesta forma de misticismo o deixava com esperanças de melhorar dos seus problemas psíquicos, que incluíam o vício em medicamentos que amenizavam o seu sofrimento. Nessa experiência, ele

participaria do ritual do peyote e observaria os costumes diários desse povo e os elementos ligados à sua vida mística utilizados no cotidiano, o que levaria Artaud a chamar a serra tarahumara de “montanha dos signos”. Nesse lugar, o artista reconheceria uma organização social distinta daquela que ele conhecia na Europa, levando-o a enxergar nessa vivência uma melhor forma de levar a vida, sem aquela crítica divisão entre o corpo e o espírito típica do mundo ocidental no qual ele estava inserido.

Apesar de suas singularidades como artista moderno, desde a introdução deste trabalho existiu a preocupação de se explicitar que Artaud seria tratado, sobretudo, por um viés antes histórico do que biográfico. Isso permitiu uma análise que abrangeu mais as questões históricas do artista do que as suas questões individuais. Nesse sentido, foi possível apresentar a atmosfera das artes europeias no período entre-guerras e a relação entre a viagem de Artaud ao México e a arte moderna. Também foi possível mostrar que Artaud estava muito integrado às problematizações a respeito do teatro que havia no círculo artístico-intelectual europeu deste período. Assim, apesar de Artaud ser único ao aclamar uma espécie de luta pela ressurreição da alma indígena no México, ele dividia com seus contemporâneos as preocupações sobre uma revolução no teatro tal como era construído nesta época no Ocidente. A relação entre Surrealismo, misticismo e ciência era bastante presente nos projetos dos artistas da época, além do fato de que muitas de suas questões ligadas à teatralidade eram comuns entre os nomes do teatro moderno daquele período.

Também foi possível, neste trabalho, elaborar uma breve comparação entre as ideias sobre o México de Artaud, André Breton e Benjamin Péret, artistas europeus surrealistas que viajaram ao mesmo país latino-americano. Por meio dessa análise, pudemos perceber que concepções como alternativas para acabar com os dualismos presentes no mundo ocidental, primitivismo, misticismo e ciência estavam presentes na discussão artística da Europa – sendo Artaud também participante desta atmosfera, apesar de suas singularidades.

Como uma última consideração, penso ser interessante notar que as inquietações artísticas analisadas neste trabalho ainda movem certas esferas das artes no mundo contemporâneo, o que nos transpõe da atmosfera dos anos 1930 para preocupações ainda vivas no tempo presente.

Bibliografia

- ALTAMIRANO, Carlos. *Historia de los intelectuales en America Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *As mamãs de Tirésias*. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1985.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Poesia moderna*. Barcelona: Libros Rio Nuevo, 1981.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh – O suicida da sociedade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- BATCHELOR, David. FER, Briony. WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.
- BEHAR, Henry. *Sobre el teatro Dadá y Surrealista*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- BERTOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- BODET, Jaime Torres. *Contemporâneos – la crítica literária en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad de Colima, 1987.
- BOMENY, Helena (org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BRADU, Fabienne. *Artaud, todavía (correspondência Luis Cardoza y Aragón/ Paule Thévenin)*. México: Fondo de Cultura Económico, 2008.
- BRETON, André. *La clé des champs*. Paris: Societé nouvelle des éditions pauvert, 1979.
- BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1979.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- BRETON, André. *Ouevres Complètes*. França: Gallimard, 1992.

BRETON, André. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

CAMBI, Franco. *História da pedagogia*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

CAMÍN, Héctor Aguilar. MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CAMPOS, Armando de María y. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956.

CAMPOS, Armando de María y. *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*. México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro – estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CHATIER, Roger. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

COMPAGNON, Olivier. *L'adieu à l'Europe. L'Amérique latine et la Grande Guerre (Argentine et Brésil, 1914-1939)*. Paris: Fayard, 2013.

CRESPO, Regina. *Itinerarios intelectuales: Vasconcelos, Lobato y sus proyectos para la Nación*. México, DF: UNAM, 2004.

CUEVA, Alicia Azuela de la. *Arte y poder*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán – Fondo de Cultura Econômica, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

EDER, Rita (org.). *El arte en México: Autores, temas y problemas*. México: Conacult, 2003.

E.H.GOMBRICH. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan S.A., 1993.

ESQUIVEL, Antonio Magaña. *Imagen y realidad del teatro en México*. México, DF: Escenología, 2000.

ESSLIN, Martin. *Artaud*. Ed. Cultrix. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

FARIAS, José Niraldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

FUNES, Patricia. *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

G. DE LA CONCHA, Victor (Ed.). *El Surrealismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

GARCIA, Ricardo León. HERRERA, Carlos González. *Civilizar o exterminar. Tarahumaras y apaches em Chihuahua, siglo XIX*. México: Ciesas, 2000.

GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó – Teatro das Vanguardas Históricas*. São Paulo: Ed. Hucitec, FAPESP, 1997.

GARCIADIEGO, Javier (org). *La Revolución Mexicana – crônicas, documentos, planes y testimonios*. México, DF: UNAM, 2005.

GAY, Peter. Modernismo. *O fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

GRUZINSKI, Serge. *Las cuatro partes del mundo: historia de una mundialización*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

GUINSBURG, J. LEIRNER, Sheila (org). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

História General de México. México, DF: El Colégio de México, 2000.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004.

HULME, Peter. YOUNGS, Tim. (Ed). *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: University Press, 2002.

IVÁNOV, Vsiatchesláv Vsiévolodovitch. *Dos diários de Sergei Eisenstein e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2009.

JUNG, C.G. *Obra completa – Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

KATZ, Friedrich. *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*. México: 1976, Ediciones Era.

KÖNIG, Hans-Joachim (ed.). *El indio como sujeto y objeto de la historia latinoamericana – pasado y presente*. Frankfurt/Main: Vervuet, 1998. Madrid: Iberoamericana.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LLOSA, Mario Vargas. *O Paraíso na Outra Esquina*. São Paulo: Arx, 2006.

LORIGA, Sabina. *O pequeno X – da biografia à história*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã – Surrealismo e Marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LÖWY, Michael. *Revolta e melancolia: o romantismo na construção da modernidade*. Petropolis-RJ: Vozes, 1995.

LUKACS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

MATUTE, Álvaro. *El ateneo de la juventud*. México: Fondo de Cultura Económico, s/d. (Disponível em: <http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/fondo2000/vol2/25/htm/libro29.htm>)

MATUTE, Álvaro (editor). *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, v. 13.

MEDIN, Tzvi. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. México, Siglo XXI, 1980.

MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

DE MICELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MIRLAS, León. *Artaud y el teatro moderno*. Buenos Aires, El Ateneo, 1978.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *Cultura Ilhada – Imprensa e Revolução Cubana (1959-1961)*. São Paulo: Ed. Xamã, 2003.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Do positivismo à desconstrução – ideias francesas na América*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2004.

MONTERO, Paula (org). *Deus na aldeia: missionários, índios e mediação cultural*. São Paulo, Globo, 2006.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. *Nietzsche: civilização e cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

NONAKA, Masayo. *Remedios Varo: los años en México*. México: Ed. RM, 2012.

PARANHOS, Kátia R (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

PAZ, Octavio. Xavier Villaurrutia en persona y en obra. México, DF: Fondo de Cultura Económico, 1978.

PÉRET, Benjamin. *Oeuvres Complètes*. Paris: Association des amis de Benjamin Péret/ Librairie José Corti, 1992, Tomo VI.

PINSKY, Carla (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

PONGE, Robert. *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1999.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império. Relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud, teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.

REYES, Marcela del Río. *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*. México, DF: Fondo de Cultura Económico, 1997.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El Surrealismo y el arte fantástico de México*. México: UNAM, 1983.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto I*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle – política e cultura*. São Paulo: Ed. da Unicamp/ Cia. das Letras, 1988.

SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin. *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP, 2008.

SHERIDAN, Guillermo. *Los contemporáneos de ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *O outro*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012.

SOARES, Gabriela Pellegrino. *Semear horizontes. Uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. São Paulo: L&PM, 1972.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui – o narrador, a viagem*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

THÉVENIN, Paule (org). ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard. 26 tomos.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América – a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI Ed, 1991.

VASCONCELOS, Camilo de Mello. *Imagens da Revolução Mexicana – o Museu Nacional de História de México – 1940-1982*. São Paulo: Alameda, 2007.

VAUGHAN, Mary Kay. *La política cultural en la Revolución – Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2000.

VERSÉNYI, Adam. *El teatro en América Latina*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

VEGA ALFARO, Eduardo de la. *Eisenstein e a pintura mural mexicana*. São Paulo: Fund. Memorial da América Latina, 2006.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

Fontes

C. “La universidad y el teatro”. *El Espectador*, 5 de junho de 1930, n.20, p.1.

C.G. “En defensa del teatro mexicano”. *El Espectador*, 5 de junho de 1930, n.20, p. 1-2.

CRITILO. “El teatro del futuro”. *El Espectador*, 19 de junho de 1930, n.22, p. 5-6.

CUESTA, Jorge. “El teatro universitario”. *El Espectador*, 17 de julho de 1930, n. 26, p. 1-2.

Artigos

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Artaud en México*. In: *Revista Plural*, 19. Abril de 1973, p. 12.

HOUVENAGHEL, Eugenia. “Alfonso Reyes y la polémica nacionalista de 1932”.

Disponível em:

<http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/foro/2002/00000022/00000001/art00004>.

SOARES, Gabriela Pellegrino. *Letramento e mediações culturais em pueblos indígenas do centro sul do México no século XIX*. História Revista (UFG), v. 15, p. 97-118, 2010, p. 98).

Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/historia/article/view/10821/9081>.

TIBOL, Raquel. “Remedios Varo: apuntamientos y testimonios”. Disponível em:

<http://www.jornada.unam.mx/2013/09/29/opinion/a03a1cul>.

ZINGG, Nathaniel Hooper. André Breton in Mexico: Surrealist Visions of an “Independent Revolutionary” Landscape. The University of Texas at Austin, 2012.

Disponível em:

<http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/ETD-UT-2012-05-5829/ZINGG-MASTERS-REPORT.pdf?sequence=1>