

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Sara Guerreiro Parada

EM BUSCA DO “VERDADEIRO DRAMA”: A EXPERIÊNCIA DA ALTERIDADE
EM ANTONIN ARTAUD

CURITIBA
2016

Sara Guerreiro Parada

EM BUSCA DO “VERDADEIRO DRAMA”: A EXPERIÊNCIA DA ALTERIDADE
EM ANTONIN ARTAUD

Dissertação apresentada para
obtenção do grau de Mestre em
Antropologia Social da Universidade
Federal do Paraná

Orientador: Prof. Dr. João Frederico
Rickli

CURITIBA
2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Parada, Sara Guerreiro
Em busca do "Verdadeiro Drama": a experiência da alteridade em
Antonin Artaud / Sara Guerreiro Parada – Curitiba, 2016.
132 f.

Orientador: Prof. Dr. João Frederico Rickli
Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de
Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Artaud, Antonin, 1896-1948. 2. Teatro francês – História e
crítica. 3. Alteridade – Teatro. I. Título.

CDD 842

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Paraná (PPGA) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **Sara Guerreiro Parada**, intitulada: "EM BUSCA DO 'VERDADEIRO DRAMA': A EXPERIÊNCIA DA ALTERIDADE EM ANTONIN ARTAUD", após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua... APROVAÇÃO ... completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em Antropologia Social**

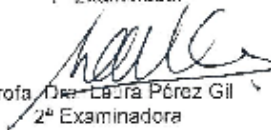
Considerações adicionais da Banca Examinadora:

A BANCA RECOMENDA A PUBLICAÇÃO DE SEUS ARTIGOS A PARTIR DAS CONSIDERAÇÕES APRESENTADAS NA DEFEZA.

Curitiba, 15 de abril de 2016.


Prof. Dr. João Frederico Rickli
Presidente da Banca Examinadora


Prof. Dr. Alan de Paula Oliveira
1º Examinador


Profa. Dra. Laura Pérez Gil
2ª Examinadora

*Para Amália Guerreiro e Terezinha Guerreiro,
por acolherem minhas escolhas, pelo amor e
confiança.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, de forma especial, ao meu orientador João Frederico Rickli, por todas as suas contribuições e sugestões de leituras, pela sua generosidade e incentivo no processo de pesquisa.

À professora Laura Perez Gil, por ter acompanhado esse trabalho desde o início, pelas sugestões e comentários sempre pertinentes.

À professora Ana Luisa Sallas, pelas sugestões realizadas durante o exame de qualificação.

À professora Eva Scheliga pela contribuição que sua disciplina deu a minha formação, por sua amizade e carinho.

Às especiais Fernanda, Laís e Lise pelo incentivo e amizade.

À minha tia, Ivone Guerreiro, por sempre lembrar a importância dos estudos e do conhecimento.

À Vilma Calixto, pelos comentários e pela leitura atenta desta dissertação.

E por fim, ao meu grande parceiro, Thiago, pelo companheirismo, pelo sorriso e pelas infindáveis leituras desta pesquisa.

Eu desejaria fazer um livro que pertube os homens, que seja uma porta aberta e que os conduza aonde eles jamais haveriam consentido ir, uma porta simplesmente contígua com a realidade (ARTAUD, O.C, I, p.50).

RESUMO

O estudo busca refletir sobre a singular relação entre a produção artística de Artaud e suas experiências de alteridade. Para isso, o material etnográfico utilizado é referente à produção artística de dois períodos de sua trajetória: 1-) Sua relação com o Surrealismo (1924 a 1926); 2-) A viagem para o México (1936). Os textos utilizados constituem-se na forma de cartas, ensaios e artigos. Para entender as motivações do artista em integrar o Surrealismo, são analisadas as figuras de alteridade presentes no movimento, tais como as produzidas por influência da teoria freudiana do inconsciente, bem como o interesse pelas artes ditas primitivas. Através de cartas e artigos é destacado como a viagem ao México influenciou as concepções teatrais de Artaud, principalmente devido ao contato com o povo Tarahumara. Nesse contexto, discute-se como essa experiência da alteridade influenciou na crítica à sociedade ocidental realizada a partir da noção de teatro-ritual.

Palavras-Chave: Alteridade, Antonin Artaud, Teatro

ABSTRACT

The study aims to reflect on the unique relationship between Artaud's artistic product and his experiences of otherness. For this, the ethnographic material used is related to the artistic production of two periods of his career: 1) Your relationship with Surrealism (1924-1926); 2) The trip to Mexico (1936). The texts used are in the form of letters, essays and articles. To understand the motivations of the artist to integrate Surrealism, are analyzed the figures of otherness present in the movement, such as those produced by the influence of Freud's theory of the unconscious, and the interest in so-called primitive arts. Through letters and articles is highlighted as the trip to Mexico influenced the theatrical conceptions of Artaud, mainly due to contact with the people Tarahumara. In this context, it discusses how this experience of otherness influenced the critique of Western society held from theater-ritual notion.

Keywords: Otherness, Antonin Artaud, Theater

LISTRA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1- CAPA DE LA RÉVOLUTION SURREALISTE	26
FIGURA 2- CONTRA CAPA DE LA RÉVOLUTION SURREALISTE.....	27
FIGURA 3- CAPA DE LITTÉRATURE	33
FIGURA 4- OBJETO INVISÍVEL	37
FIGURA 5- FIFTY YEARS OF HYSTERIA	41
FIGURA 6- OBJET: DÉJEUNER FOURRURE DE MERET DE OPPNHEIM	42
FIGURA 7- OBJET: DÉJEUNER FOURRURE DE DORA MAAR	43
FIGURA 8- OBJET: DÉJEUNER FOURRURE DE MAN RAY	43
FIGURA 9- QUARE DE VULVA EDEIXISTE ME	44
FIGURA 10- SUEÑO Y PRESENTIMENTO	71
FIGURA 11- A REFEIÇÃO	92
FIGURA 12- JOVENS TAITIANAS	93

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 A TRAJETÓRIA DE ANTONIN ARTAUD NO SURREALISMO	23
2.1 O INÍCIO DA EXPERIÊNCIA	23
2.2 SURREALISMO E ALTERIDADE NOS TEXTOS DE ARTAUD	45
2.3 ARTE, REVOLUÇÃO E OS CAMINHOS PARA O ROMPIMENTO	54
3 A EXPERIÊNCIA DE ANTONIN ARTAUD NO MÉXICO	63
3.1 O CONTEXTO ANTERIOR À VIAGEM: MOTIVAÇÕES E TEXTOS REFERENTES AO MÉXICO	63
3.2 ARTE E POLÍTICA NO MÉXICO DOS ANOS 30	69
3.3 O ENCONTRO COM OS TARAHUMARAS: UM ARTISTA MODERNO EM BUSCA DO “PRIMITIVO”	79
4 O TEATRO-RITUAL: UMA MANIFESTAÇÃO CRÍTICA À “CULTURA”	96
4.1 AS REFLEXÕES DE ARTAUD APÓS A EXPERIÊNCIA NO MÉXICO.....	96
4.2 O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO	112
4.3 TEATRO E AÇÃO: O PAPEL POLÍTICO DE ARTAUD	117
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	128
ANEXOS	133

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é protagonizada pela figura de Antonin Artaud, artista nascido em Marselha, no ano de 1896. Um homem que circulou por diversas áreas artísticas como a poesia e a pintura, tornando-se conhecido, principalmente, pelas suas contribuições no âmbito da arte teatral. As ideias desenvolvidas por Artaud, referentes ao teatro, serão caracterizadas por uma singular relação com a alteridade. Para constituir sua concepção de arte, Artaud recorreu de diferentes formas a elementos “externos” como, por exemplo, à inspiração em outras “culturas”. Esse traço característico da produção artudiana será o fio condutor da análise que permeia os capítulos a seguir. Contudo, antes de iniciarmos nossa incursão pelo universo de Artaud, torna-se pertinente refletirmos brevemente sobre o termo “alteridade” – palavra chave para pensar a produção do artista, assim como para a Antropologia.

A obra *A conquista da América – a questão do outro* (2010) de Todorov pode ser um ponto de partida para a reflexão sobre o tema da alteridade. Neste texto, o autor búlgaro reflete sobre as relações entre os europeus e os nativos da América em seu primeiro contato. Todorov afirma que o livro seria uma tentativa de entender os acontecimentos desde o dia em que os europeus encontraram a América e como foram constituídas as suas relações nos séculos seguintes. O escritor deixa claro no início da obra que seu principal objetivo é “falar da descoberta que o eu faz do outro” (TODOROV, 2010, p. 4). Ele procurou enfatizar as mentalidades desses personagens históricos, mostrando as diferenças culturais existentes entre os espanhóis e os habitantes da América. O autor escolheu a relação entre os espanhóis e indígenas por considerar esse o encontro mais impactante ocorrido entre diferentes povos.

Um dos protagonistas da obra é Cristovão Colombo. O colonizador é descrito como um homem que acreditava ter uma missão concedida por Deus, isto é, levar a história de Jesus Cristo àqueles homens, considerados desprovidos de um conhecimento verdadeiro: costumes “civilizados” e religião.

Outras duas figuras retomadas por Todorov são Hernán Cortéz, conquistador espanhol; e Montezuma, líder do império asteca. Todorov irá narrar como o exército liderado por Cortéz conseguiu dominar e conquistar o

império asteca. Contudo, os fatos históricos da conquista não são o objetivo principal do livro, mas sim a diferença entre as mentalidades e culturas demonstradas em diversos exemplos no decorrer da narração de Todorov. Por tratar das diferenças nesses termos, o autor pode contribuir para um esboço do termo alteridade: uma relação que é desencadeada pela descoberta do “outro”.

Desde o início, os estudos antropológicos foram motivados pela investigação e análise de sociedades não pertencentes ao continente europeu, constituindo um tipo de relação de alteridade. Esse profundo interesse pelo “outro” marcou a constituição da Antropologia como ciência no século XIX. Nesse período, as principais ideias e métodos eram baseados no evolucionismo cultural, tradição antropológica que entendia os fenômenos naturais e culturais como um progresso que partia das formas simples às complexas.

Ao longo da história da disciplina, os pressupostos evolucionistas foram questionados, e surgiram diferentes posições epistemológicas sobre a constituição do “outro”. A Antropologia modificou a relação com seu principal objeto de pesquisa, desde o desenvolvimento do método etnográfico (Malinowski e Boas), até a antropologia pós-moderna, os estudos culturais e pós-coloniais dos últimos 30 anos.

Nesse contexto, alguns autores problematizaram a forma como a Antropologia estabeleceu seu objeto de pesquisa. Johannes Fabian (2013), por exemplo, irá abordar criticamente como a Antropologia utilizou o tempo para refletir sobre o “outro”. Em sua obra – *O tempo e o Outro* – Fabian irá realizar um relato histórico da função constitutiva da noção de tempo na antropologia anglo-americana e francesa. Segundo o autor: “Creio que se possa demonstrar que o antropólogo no campo muitas vezes emprega concepções de Tempo bastante diferentes daquelas que atualizam relatórios sobre suas descobertas” (FABIAN, 2013, p. 10).

A principal crítica de Fabian consiste no que ele chama de “negação da coetaneidade”, que resulta de uma desconsideração sobre a simultaneidade e a contemporaneidade do encontro etnográfico. O tempo concebido dessa maneira insere o antropólogo e seus leitores numa estrutura temporal privilegiada e desloca o “outro” para um estágio de desenvolvimento inferior. Para Fabian, essa maneira de conceber o tempo nos registros etnográficos foi

responsável pelo uso e exploração de categorias como as noções de “selvagem” e “primitivo”, conceitos utilizados pela Antropologia na segunda metade do século XIX.

Apesar da noção de alteridade estar intimamente relacionada à disciplina antropológica e ao seu surgimento, ela não pode ser pensada apenas nos termos da pesquisa e da cultura europeia. Tal reflexão pode ser compreendida por meio da obra *Pacificando o Branco* (2000), organizada por Bruce Albert e Rita Ramos. O campo etnográfico deste livro está na região norte-amazônica e contempla estudos referentes a dezesseis grupos indígenas, dentre eles os Waiwai, Wayana-Aparai, Desana, Matis, Yanomami, Ticuna, entre outros. A alteridade é discutida nesses artigos por meio das experiências interétnicas extremamente diversas vividas por esses povos. Pode-se citar, por exemplo, a descrição dos “primeiros contatos” dos povos Waimiri-Atroari e Arara e a escravidão dos antepassados dos povos Baniwa e Makuxi no século XVIII.

Segundo Albert (2000), as teorias da alteridade desenvolvidas na obra reavaliam a diversidade interna das interpretações dos “brancos” e de seus feitos pelas sociedades indígenas. Nas palavras do antropólogo, a principal intenção destas reflexões seria cruzar “as dimensões histórica (processo colonial), política (estratégias de reprodução social) e simbólica (teorias da alteridade), embutidas tanto nas ações quanto nas interpretações do contato” (ALBERT, 2000, p.10). Essas pesquisas revelam não somente formas de representação, mas também um tipo de domesticação simbólica e ritual da alteridade dos “brancos”. Sendo assim, essa obra não possui como principal objetivo descrever a identidade dos povos indígenas estudados, mas “trata-se de analisar as construções de nossa alteridade pelo Outro” (ALBERT, 2000, p.10). Nesse caso, o campo etnográfico está relacionado às reflexões dos indígenas sobre os “brancos”.

Dessa forma, percebemos que cada povo irá construir sua própria noção do “outro”. A alteridade antropológica será sempre acompanhada de uma variável cultural, jamais será um conceito fixo, pois está subordinada ao povo que a constrói e às relações que a constituem.

O “olhar” para além do Ocidente não foi uma prática exclusivamente antropológica. Nas artes, a procura por novas possibilidades estéticas fez com

que diversos artistas considerassem vivenciar outras experiências. Mario de Micheli (2004) descreverá como o período artístico situado entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX está permeado pelos chamados “mitos de evasão”. O historiador demonstrará como muitos artistas se opuseram à cultura dominante e à arte considerada burguesa por meio do afastamento, realizando um protesto através da evasão.

Muitas das personalidades europeias estariam envoltas numa atmosfera de cansaço e insatisfeitas com as formas de vida no Ocidente. Tal sentimento os motivou na busca pelas formas “selvagens” e “primitivas”. Contudo, essa relação de alteridade criada pelos artistas apresenta-se como diferente das vias da Antropologia. Enquanto que a ciência antropológica analisou o “outro” como objeto de estudo e procurou reconhecer como ele se constituía, os artistas modernos acreditavam que era preciso buscar nesses povos características perdidas pela sociedade ocidental. Era necessário recuperar um “valor selvagem”, como nos disse Gauguin em sua experiência no Taiti.

Essa busca por possibilidades para além da cultura hegemônica teria sido impulsionada pela Antropologia. Els Lagrou (2007, p.62) nos mostrará que autores “como Clifford (1988) e Marcus e Myers (1995) chamam atenção para a simultaneidade e a interdependência do nascimento da arte moderna e da antropologia enquanto disciplina”. A Antropologia teria auxiliado, a partir da apresentação dessas novas visões de mundo, um campo para que fosse estabelecida uma crítica cultural por esses artistas.

Nosso artista, Antonin Artaud, também será influenciado por esta característica da arte moderna: a busca pela alteridade em sua arte. Contudo, sua relação com a alteridade não pode ser entendida somente como um reflexo do contexto artístico de que participa. Veremos que esta iniciativa também será motivada por razões pessoais, além de apresentar-se de diferentes formas durante sua trajetória.

Nesse contexto, este trabalho possui como principal objetivo analisar como Artaud utilizou recursos relacionados ao “outro” para constituir sua obra. Pretende-se problematizar quais são as experiências de alteridade vivenciadas por Artaud e como essa noção não é um conceito estável dentro de sua produção artística. Para tanto, escolhemos as produções literárias decorrentes de dois momentos específicos: 1-) Sua relação com o Surrealismo (1924 a

1926); 2-) A viagem para o México (1936). A pesquisa está dividida em três capítulos em que discutiremos essas diferentes relações de alteridade e seus efeitos.

O primeiro capítulo tratará da experiência de Artaud no Surrealismo. Refletiremos sobre como as críticas do movimento ao racionalismo burguês refletiram no uso de elementos de alteridade, como o direito à imaginação e aspectos relacionados ao inconsciente. De acordo com Briony Fer (1998, p.177): “O Surrealismo valorizou e atraiu a atenção para tudo o que o ‘chamado à ordem’ (...) havia reprimido – o subterrâneo da modernidade, o erótico, o bizarro, a substância inconsciente da atividade mental. Nas artes, a utilização do “outro”, do estranho ou daquilo que é estrangeiro aparece como uma forma de contestação da ordem cultural ocidental (Cardinal, 1972). Esta alteridade influenciou o Surrealismo a partir de duas formas: as artes ditas primitivas, assim como a noção freudiana de inconsciente.

Para Els Lagrou (2008), os surrealistas utilizaram a inspiração em formas artísticas de outras culturas como uma maneira de questionar padrões do Ocidente. De acordo com a antropóloga:

Podemos adiantar a esse respeito que era na negação do que existia enquanto arte e discursos consagrados no Ocidente que se encontrava o motor da procura por outros mundos, mundos estes que pareciam escapar ao discurso racionalizante do Ocidente e a representação objetivante do real (LAGROU, 2008, p. 224).

Um outro exemplo das alteridades utilizadas pelo Surrealismo centra-se sobre a noção freudiana de inconsciente. Breton e os outros surrealistas usaram os fundamentos científicos de Freud como base de suas investigações estéticas. Um dos principais argumentos do pensador era que os sonhos representavam tudo aquilo que era reprimido em estado de vigília. O sonho representaria, de maneira distorcida, algo que estaria no inconsciente. A tarefa da interpretação dos sonhos seria descobrir o significado dessa manifestação (Freud, 1916). Dessa forma, os sonhos permitiam uma espécie de libertação, que atraía os surrealistas.

É interessante ressaltar que, nesta pesquisa, o inconsciente não é considerado como um “outro” concreto, visto que a teoria freudiana o define como parte fundamental da subjetividade dos indivíduos. O inconsciente se apresenta como um espaço onde tudo aquilo que é “estranho” se mostra de

forma privilegiada, como um convite ao descentramento do sujeito. Nesse sentido, embora não carregue o mesmo significado da noção de alteridade, o inconsciente trata de reconhecer algo “outro” dentro da própria constituição do “eu”. Essa característica atraiu os surrealistas e por isso, poderia ser aproximado do interesse pelo “outro” mais concreto.

As concepções do Surrealismo, baseadas em diferentes alteridades, foram expostas na revista *La Révolution Surréaliste*, n.º 11, publicada em 1928, que se encontra no site da Biblioteca Nacional Francesa. Este periódico será uma das fontes desta dissertação, pois utilizamos trechos da primeira edição, publicada em 1924. *La Révolution Surréaliste* também possui uma importante relação com Artaud. O artista assumiu a direção da revista a partir de sua segunda edição, em 1925.

As alteridades referentes ao primitivo e ao inconsciente criavam uma espécie de desestabilização em relação ao conceito de arte e Artaud parece ter sido atraído para esta vanguarda justamente por ela abarcar essas características. Para o escritor francês, o Surrealismo “sempre se empenha em extrair algo”. Pois, para ele, “o inconsciente físico e o ilógico é o segredo de uma ordem na qual se expressa um segredo da vida” (ARTAUD, 1983, p. 88). Para compreender como as influências surrealistas operaram em Artaud, analisaremos a peça *Jato de Sangue* (1925) e verificaremos como as alusões ao inconsciente e à crítica aos pressupostos lógicos do Ocidente são abordados.

A proposta artística surrealista encantou o escritor francês. Contudo, as visões de mundo de Artaud e alguns surrealistas passaram a divergir. A aproximação do movimento surrealista aos ideais marxistas desagradaram profundamente Artaud, que possuía uma ideia de revolução não relacionada às concepções políticas¹. Com o intuito de compreender as motivações dessa separação analisaremos a obra *Em plena noite ou o bluff surrealista* (1927), onde o autor explica claramente as razões desse distanciamento.

As inúmeras frustrações vivenciadas por Artaud após a separação dos surrealistas o motivou a buscar uma nova aventura nos anos 30: a viagem ao

¹ Para compreendermos essa relação com o Surrealismo, assim como outros momentos de sua trajetória, utilizamos como fonte a biografia produzida por Florence de Mériedieu *Eis Antonin Artaud* (2011).

México. Essa experiência teve início em 6 de fevereiro de 1936 e marcaria de maneira muito representativa suas concepções artísticas. A descrição dessa viagem e os seus impactos para as produções literárias de Artaud estarão no segundo capítulo dessa dissertação.

O material etnográfico utilizado para esta seção encontra-se em duas obras: *Os Tarahumaras* (2000), de Antonin Artaud e *México y Viaje al país de los tarahumaras* (1984), organizada por Mario Schneider². A primeira obra trata de ensaios e cartas referentes ao contato de Artaud com os Tarahumaras, povo habitante das montanhas do noroeste do México. Os ensaios estão relacionados a alguns rituais vivenciados por Artaud junto aos Tarahumaras, como o rito do peyote, bem como reflexões acerca desse povo, quase sempre os considerando como uma sociedade “primeva”: “Os Tarahumaras dizem que são, sentem-se e julgam-se uma raça princípio” (ARTAUD, 2000, p.73).

A segunda obra está dividida em duas partes: no primeiro subtítulo, denominado *México*, constam as conferências e os ensaios escritos por Artaud durante sua estadia no México. Nesta seção há um adendo chamado de “Documentos complementarios del viaje a México”, no qual estão reunidos textos a respeito do México escritos em uma fase anterior à viagem de Artaud. Na segunda parte, *Viaje ao país de los Tarahumaras*, estão reunidos os textos que tratam desse encontro vivido por Artaud.

Através desses textos, procuraremos entender como o contato com os Tarahumaras impactaram a concepção artística de Artaud, em específico a noção de teatro. Primeiramente, situaremos Artaud num contexto artístico e cultural que é moderno. Analisaremos como a arte moderna se relacionou com a alteridade: sua tentativa em recuperar aspectos perdidos no Ocidente, bem como a busca por novas possibilidades estéticas.

A crença de que os Tarahumaras mantinham aspectos já não presentes no Ocidente fez com que o autor se aproximasse desse povo. A partir das observações de seus rituais, o artista perceberá características que poderiam compor o teatro Ocidental. De acordo com Artaud, essa arte estava

² Luis Mario Schneider (1931-1999) foi pesquisador, poeta, crítico, romancista e tradutor. Nasceu na Argentina e mudou-se para o México em 1960. Graduou-se em humanidades pela Universidade de Córdoba, Argentina (1955) e tornou-se doutor em Letras pela UNAM (1969). Atuou como professor universitário em importantes universidades da Argentina, México e E.U.A.

demasiadamente pautada na literatura e não possuía autonomia enquanto forma artística. Era necessário imprimir ao teatro algo dos rituais e das danças sagradas para que ele pudesse recuperar seu sentido mágico e místico. Para Artaud (2006, p.135), a maneira como o teatro foi concebido na modernidade não representava mais uma arte, mas sim uma “arte inútil”. O escritor sugere essa afirmação por acreditar que o fazer teatral estaria subordinado à concepção artística ocidental, que produzia “sentimentos decorativos e inúteis, de atividades sem objetivo, unicamente devotadas ao agradável e ao pitoresco” (ARTAUD, 2006,p.135). A convivência com os Tarahumaras será fundamental para a noção de teatro-ritual, que analisaremos no terceiro capítulo.

Primeiramente, abordaremos o conceito de Teatro da Crueldade desenvolvido pelo artista, antes de sua viagem ao México. Apoiaremos nossa análise em três manifestos: “Teatro da Crueldade” , “Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto)” e “Teatro da Crueldade (Segundo Manifesto)”, todos pertencentes à obra *O teatro e seu duplo*, publicada em 1938. As ideias sobre a Crueldade aparecem também em outros textos que compõem a principal obra teatral de Artaud, entre eles há algumas cartas e ensaios, como o “O Teatro e a Peste”. Em geral, esses escritos discutem seu novo projeto teatral, destacando a linguagem que seria utilizada.

Após a compreensão da proposta teatral artudiana, antes de sua viagem ao México, analisaremos dois textos publicados após a viagem: 1-) “A dança do peyote” publicado após o retorno de Artaud à Paris, em 1937; 2-) o prefácio de *O Teatro e seu Duplo*, intitulado “O Teatro e a Cultura”. O principal objetivo será investigar nesses textos em que medida essa experiência de alteridade impactou suas concepções artísticas e pessoais. O capítulo também abordará o potencial político expresso na proposta artística de Artaud por meio dos questionamentos de conceitos chave para a comunicação teatral, tais como “representação”, “ação” e “vida”. O intuito é refletir sobre como a alteridade é utilizada pelo autor para questionar esses pilares do teatro ocidental.

Para realizar a reflexão proposta nestes três capítulos, esta pesquisa baseia-se num exame etnográfico de diferentes tipos de documentos: cartas,

textos publicados em revistas da época, artigos redigidos para conferências, registros biográficos e ensaios³.

Desde Malinowski, a Antropologia adquiriu uma importante prática que a diferenciava de outras disciplinas: o trabalho de campo. Mesmo não tendo sido o primeiro antropólogo a realizar esta prática, Malinowski a consagrou com a publicação de *Argonautas do Pacífico Ocidental*, em 1922. Nessa obra, Malinowski incita o antropólogo a sair de seu “gabinete” para coletar dados, realizando entrevistas por meio da observação participante. De acordo com o antropólogo, para poder se integrar ao grupo estudado seriam necessárias duas atitudes: conhecer a língua nativa e concentrar-se no seu objeto de estudo, podendo até ter certo isolamento de sua sociedade de origem.

Para Adriana Facina (2004), o mito fundador criado por Malinowski permanece poderoso. De acordo com a antropóloga: “a ideia de que o pesquisador distanciado do seu próprio mundo e imerso no campo, tem, a princípio, condições de produzir um trabalho com uma qualidade infinitamente superior ao dos que não têm essa prática é amplamente aceita na Antropologia” (FACINA, 2004, p.17). Sendo assim, o trabalho de campo assume uma característica fundamental para a disciplina, uma experiência que transforma o pesquisador por provocar o surgimento de novos olhares diante de seu objeto.

Apesar de alguns pesquisadores importantes na área da Antropologia não terem realizado pesquisa de campo no sentido malinowskiano – pode-se destacar Mauss e Lévi-Strauss – para Celso Castro e Olívia Gomes da Cunha essa prática aparece como uma “espécie de ritual de passagem identitário para os próprios antropólogos, como se quem não fizesse pesquisa de campo não ‘fosse’ realmente um antropólogo” (CASTRO; CUNHA, 2005,p.4).

A identificação da pesquisa em arquivos com as práticas antropológicas, tais como a pesquisa de campo e a produção de etnografias, pode gerar algumas tensões. Segundo Cunha (2004), isso está associado à impossibilidade de estar “fisicamente” no campo, o que implicaria no uso de formas secundárias de contato entre observadores e “nativos”, pois os arquivos

³ Ver anexo 1, onde há uma lista com os textos de Artaud analisados nesta dissertação.

estariam contaminados por interpretações alheias a do pesquisador. Sendo assim, a prática da pesquisa :

[...] ou está afastada temporal daquilo que os antropólogos de fato fazem – caracterizando a prática dos chamados antropólogo de gabinete – ou constitui marcadores fronteirços da antropologia com outras disciplinas – uma vez vinculados à prática dos historiadores, museólogos e arquivistas (CUNHA, 2004, p.7).

Nesse sentido, como proceder quando o objeto de estudo não possibilita a relação de um trabalho de campo nos moldes tradicionais? Para Cunha (2005), os arquivos podem se caracterizar como um campo etnográfico. De acordo com os antropólogos, é possível uma interlocução através dos arquivos, pois eles foram constituídos, alimentados e mantidos por pessoas, grupos sociais e instituições. Dessa forma, os arquivos apresentam-se povoados por sujeitos, práticas e relações que podem abarcar a análise antropológica.

Para Facina (2004), o pesquisador que olha para o passado obviamente não será um observador participante de seu objeto de estudo, mas isto não elimina a possibilidade em tratar seu campo etnograficamente. Diante da documentação disponível, pode produzir um relato, no qual se busca entender como aqueles indivíduos pensam e interpretam sua sociedade, ainda que os universos temporais não sejam equivalentes.

A antropóloga destaca que o olhar etnográfico é muito importante quando o objeto é a criação artística. Segundo ela, para realizar uma perspectiva etnográfica da criação artística não se pode considerar seu objeto como uma esfera isolada de outras atividades humanas. Este olhar possibilita que a vida e obra do artista não sejam considerados como âmbitos separados entre si, visto que os dois segmentos podem contribuir para a análise do processo criativo. Nesse contexto, deve-se considerar a reconstrução do campo em que obra e artista estavam inseridos.

No caso de Artaud essa perspectiva de análise torna-se particularmente interessante. Na visão de Alan Virmaux (2000), Artaud não costumava separar obra e vida. O escritor francês parecia visualizar a sociedade como um grande espetáculo, sem um roteiro prévio a ser seguido. Nesse sentido, para pensarmos a obra de Artaud é fundamental considerar que “a cisão entre o homem e seus escritos seria tão absurda quanto a divisão, às vezes sugerida

por sua obra, entre textos sãos e textos delirantes. Idêntica projeção do teatro em suas obras e em seu comportamento cotidiano” (Virmaux, 2000, p.24).

Essa perspectiva possibilita a superação do conceito de obra de arte como algo autônomo, que deve ser analisado isoladamente. E, por outro lado, não nos restringe a relacionar a obra diretamente ao seu contexto social de produção. Para Facina(2004, p.19), uma etnografia do artista criador “exige que se tome a sua obra como fruto de sua época, historicizando sua própria criação”.

Neste processo, deve haver também uma relativização da ideia do artista como gênio, uma pessoa que se destacou em sua época, dotada de talentos inatos. No caso de Artaud, desconstruir essa imagem faz parte da tentativa em elaborar uma etnografia de sua criação artística. Virmaux nos mostra que a distância no tempo permite-nos falar sobre Artaud, mas não de modo totalmente livre, “porque um novo obstáculo interpõe-se agora entre ele e nós: o mito” (VIRMAUX, 2000, p.3).

Desfazer-se do “mito Artaud” torna-se fundamental para que possamos etnografar sua criação artística. A partir disso, pode-se problematizar períodos de sua trajetória, o campo intelectual e artístico no qual ele se inseria, sua visão de mundo. Ou seja, todos os aspectos que de alguma forma contribuem para a mediação de sua obra.

Diante dessas considerações, procuramos situar Artaud dentro de seu campo artístico e cultural, bem como realizar interpretações acerca de suas produções artísticas, privilegiando as visões de mundo que abarcam sua produção literária. Nesse cenário, a alteridade, entendida como uma relação entre Artaud e aspectos “externos” - seja o inconsciente e a imaginação; ou culturas diferentes da europeia - protagonizará as reflexões realizadas neste espaço. Essa pesquisa é movida pela curiosidade de como o artista, em diferentes momentos de sua trajetória, buscou no “outro” aspectos para significar sua obra.

2 A TRAJETÓRIA DE ANTONIN ARTAUD NO SURREALISMO

2.1 O INÍCIO DA EXPERIÊNCIA

Com o intuito de investigar as motivações que levaram Antonin Artaud a integrar o Surrealismo, bem como o seu impacto na concepção artística do escritor, serão abordadas algumas das ideias presentes no cerne desse movimento. De acordo com Maurice Nadeau (1985) e David Batchelor (1998), a vanguarda surrealista teve, como um de seus principais objetivos, questionar e contestar a sociedade europeia, por considerá-la como um espaço dominado pela racionalidade e por preceitos utilitários. Nesse contexto, o homem moderno era considerado preso ao racionalismo burguês, o que resultava na privação da fantasia, da imaginação e de aspectos relacionados ao inconsciente.

Essa concepção motivou o uso, no interior do Surrealismo, de imagens oníricas, devaneios, sonhos – que aproximo aqui da noção de alteridade - e da inspiração na arte de outras culturas. Artaud compartilhava dessa crítica e por isso fará uso de algumas dessas figuras de alteridade no interior de sua obra. No decorrer do capítulo, veremos como muitos textos desse período estão marcados por referências ao inconsciente e à imaginação, assim como apresentam um grande questionamento ao pensamento demasiadamente lógico da sociedade europeia.

A aventura surrealista vivida por Artaud teve início no ano de 1924. O escritor francês foi apresentado ao movimento por André Masson e, a partir de outubro desse ano, passou a integrar ativamente a vanguarda. André Breton lera as correspondências de Artaud com Jacques Rivière⁴ e, atraído pelo tom original desses escritos, convidou o jovem autor a se reunir ao grupo.

Quando Artaud uniu-se ao movimento, o grupo composto por personalidades como Breton, Éluar, Aragon, Picabia, Péret, Desnos, Masson,

⁴ No ano de 1924, Artaud mandou uma série de poemas para a revista coordenada por Jacques Rivière, *La Nouvelle Revue Française*, contudo seus escritos foram rejeitados. Diante deste fato, Artaud iniciou uma constante correspondência com Rivière sobre a recusa do editor em publicar as cartas, além de refletir com frequência sobre seu fazer poético. Em 24 de maio, Rivière propôs a edição da correspondência sob a forma de “um pequeno diálogo epistolar”. Os textos foram publicados em 1º de setembro de 1924, no nº 132 de *La Nouvelle Revue Française*, sob o título: *Une Correspondance*.

Pierre Naville, Georges Limbour⁵, entre outros, já estava fortemente constituído. Nesse mesmo ano, havia sido publicado o Primeiro Manifesto Surrealista, escrito por Breton, e que marcou a fundação do movimento .

De acordo com Batchelor (1998), esse manifesto se caracteriza como um texto amplo dotado de particularidades biográficas de amigos, narrativas ficcionais, exemplos de poesias surrealistas. Seu tom e formato diferenciavam-se dos manifestos dadaístas que eram menores, contraditórios e constituídos de um conteúdo mais agressivo. Para Batchelor, Breton imprimiu ao texto características eruditas e acadêmicas, pois dialogou com a filosofia, psicologia e história literária para fundamentar seus argumentos.

Dois temas principais aparecem nesse manifesto que, segundo Batchelor (1998), constituem, para os surrealistas, os principais instrumentos teóricos da crítica da cultura contemporânea. Primeiramente, Breton construiu representações sobre a imaginação humana quando a compara com um animal enclausurado, “avançando e recuando para trás das grades do racionalismo contemporâneo” (BATCHELOR, 1998, p.50). O teórico mostra que essas imagens provêm de uma tradição filosófica e cultural do Romantismo, na qual a imaginação era vista como algo sem limites, porém, na realidade era composta por características limitadoras e repressivas da civilização e da racionalidade. Associado a esse âmbito romântico da imaginação, Breton aborda a representação psicanalítica da mente dividida entre a parte consciente e a inconsciente, esta última caracterizada pelo desejo e instinto. As teorias freudianas, para Breton, ajudariam a imaginação a “recuperar seus direitos”. Nas palavras dele:

O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e substituí-los na solução dos principais problemas da vida (BRETON, 1985, p.55).

Cláudio Willer (1986), no prefácio do livro *Manifestos do Surrealismo* de Breton, reflete que o fundamento desse movimento não consistia somente

⁵André Masson (1896-1987), pintor francês; Benjamin Péret (1899-1959), poeta francês; Georges Limbour (1900-1970), poeta francês; Louis Aragon (1897-1982), poeta e romancista francês; Paul Éluar(1895-1952), poeta francês; Picabia (1879-1953), pintor francês; Pierre Naville (1904 a 1993) sociólogo e escritor francês; Robert Desnos (1900-1945), poeta francês.

em revolucionar ou questionar a criação artística, mas em transformar o homem e suas relações com a sociedade. Nas palavras do autor:

Pensar e refazer o homem, a sociedade, e a relação entre o homem e a sociedade, passando pela revalorização do sujeito, porém entendido dialeticamente, como relação com o que lhe é exterior e com o inconsciente, o não sujeito consciente, o outro, o “duplo” do romantismo (e é neste ponto que não pode haver confusão entre o Surrealismo e qualquer modalidade de idealismo) (WILLER, 1986, p.50).

Nesse sentido, o Surrealismo é considerado por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento. Maurice Nadeau (1985) mostra que os integrantes desse movimento o consideravam como uma possibilidade de conhecer “continentes que até então não haviam sido explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma o avesso do cenário lógico” (NADEAU, 1985, p. 46).

Com o intuito de refletir e divulgar as suas concepções artísticas e filosóficas, o grupo surrealista criou seu próprio espaço: o Bureau de Pesquisas Surrealistas, na rua de Grenelle, nº15. De acordo com Nadeau, eram convidados a integrar este lugar todos aqueles que tinham “alguma coisa a dizer, a confessar, a criar e que, apanhados nas malhas da vida monotonamente rotineira, não sabem como livrar-se do peso que os sufoca” (NADEAU, 1985, p.57).

O grupo também criou a revista *La Révolution Surréaliste* que permitiu o registro e a disseminação de seus ideais artísticos. De acordo com Nadeau, ela diferia muito de uma revista literária comum e se assemelhava a uma revista científica. Pierre Naville e Benjamin Péret, seus diretores, desejaram aproximar o seu formato de periódicos científicos como *La Nature*, jornal científico bem conhecido na época.

La Révolution Surréaliste era um dos principais espaços de debate das ideias do movimento. Nos primeiros números da revista, há uma série de textos que percorrem diferentes assuntos, desde longas discussões sobre sonhos e temáticas referentes à psicanálise, até mesmo, pequenas e inflamadas críticas à instituições do Estado francês. Segundo Batchelor (1998), há poucas referências textuais à poesia e à arte, ou seja, aos aspectos pelos quais o Surrealismo é lembrado nos dias atuais. Somente no quarto número, houve

uma discussão mais específica sobre arte - “Surrealismo e Pintura”, de Breton – e um aumento na quantidade de poesias publicadas.

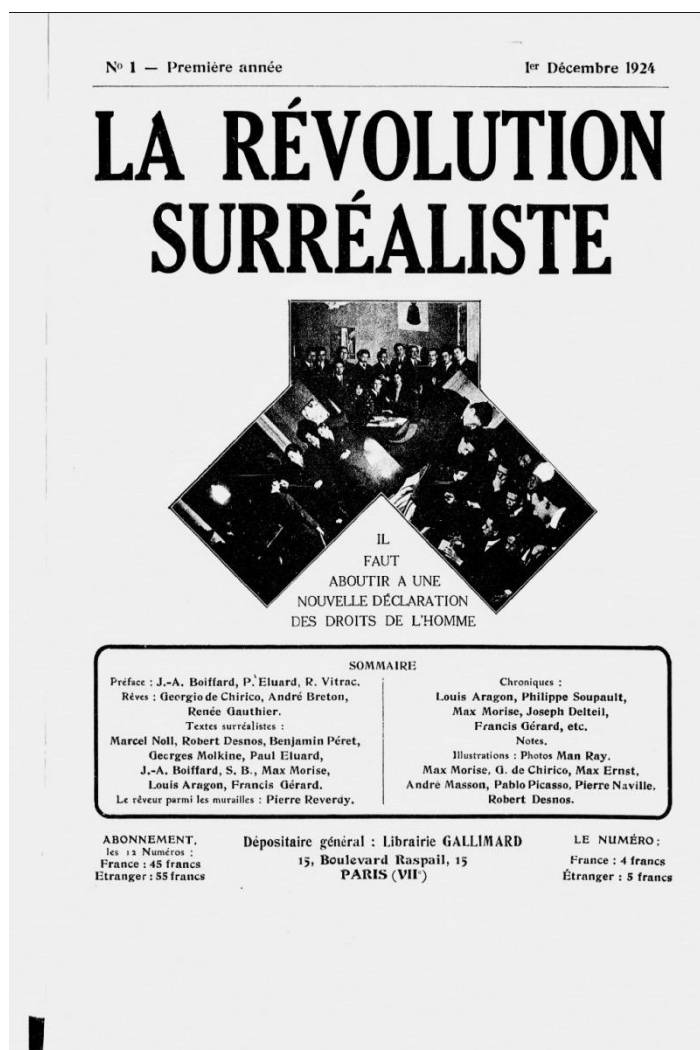


Figura 1 Capa de *La révolution Surréaliste*, nº 1, 1924

Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34381250f/date>, acesso em 02/11/2015

A contra-capa da revista já trazia alguns dos pressupostos surrealistas que seriam de suma importância para o desenvolvimento de suas concepções artísticas, entre eles, a escrita automática e o papel dos sonhos:

O Surrealismo não se apresenta como a exposição de uma doutrina. Certas ideias que atualmente lhe servem de ponto de apoio não permitem prejudicar o seu desenvolvimento ulterior. Este primeiro número de *La Révolution Surréaliste* não oferece qualquer revelação definitiva. Os resultados obtidos pela escrita automática, pelo relato dos sonhos, por exemplo, são representados, mas não se consigna qualquer resultado de pesquisas, de experiências ou de trabalhos: é preciso aguardar tudo do futuro (LA RÉVOLUTION SURREALISTE, 1924, p.2)

LA RÉVOLUTION SURREALISTE

Directeurs :
Pierre NAVILLE et Benjamin PÉRET
15, Rue de Grenelle
PARIS (7^e)

Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine. Certaines idées qui lui servent actuellement de point d'appui ne permettent en rien de préjuger de son développement ultérieur. Ce premier numéro de la Révolution Surréaliste n'offre donc aucune révélation définitive. Les résultats obtenus par l'écriture automatique, le récit de rêve, par exemple, y sont représentés, mais aucun résultat d'enquêtes, d'expériences ou de travaux n'y est encore consigné : il faut tout attendre de l'avenir.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 2: Contra capa de La Révolution Surréaliste, nº 1, 1924.

Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34381250f/date>, acesso em 02/11/2015

A primeira edição contou com um prefácio, assinado por J. -A. Boiffard⁶, Paul Éluard e Roger Vitrac⁷, que fazia apologia à prática de compartilhar o sonho todas as manhãs com os familiares. Nessa publicação, havia também uma pesquisa que abordava a questão do suicídio, uma espécie de enquete, assim como relatos de sonhos de alguns dos integrantes do movimento: Giorgio de Chirico⁸, André Breton e Renée Gautier⁹.

⁶ J. -A. Boiffard (1902-1961), fotógrafo francês.

⁷ Roger Vitrac (1889-1952), poeta e dramaturgo francês.

⁸ Giorgio de Chirico (1888-1978), pintor italiano.

⁹ Renée Gautier, amiga próxima de Péret Benjamin, uma das primeiras mulheres a se envolver com o movimento surrealista.

La Révolution Surréaliste marcou um período importante do envolvimento de Artaud com os surrealistas. De acordo com Florence de Mèredieu (2011), autora da biografia *Eis Artaud*, este artista fora levado a assumir a direção dessa revista, a partir de sua segunda edição. Artaud, anteriormente, já havia participado na elaboração e construção de outros periódicos. Quando foi tratado por Dr. Toulouse em 1920 – psiquiatra e autor de inúmeras obras e artigos – o poeta francês organizou e prefaciou, em 1922, uma antologia de escritos do médico, intitulada *Au fil des préjugés*.

Para Pierre Naville, a presença de Artaud foi de suma importância para que a revista continuasse com seu potencial revolucionário: “Artaud nos deu em pouco tempo um socorro poderoso que nos ajudou a situar alguns colaboradores cuja verve continuava muito tradicional” (NAVILLE, 1977, p.91). Para ele, desde o segundo número, Artaud foi o “inspirador chave” de temas fortes e provocativos.

Neste período, segundo Mèredieu (2011), a presença de Artaud foi de suma importância, pois os integrantes do grupo surrealista estavam divergindo com frequência, diante dos conteúdos que iriam compor a revista. Os artistas tinham dificuldades em encontrar uma atitude que satisfizesse o grupo todo e Artaud contribuiu para que os interesses convergissem. Na visão da biógrafa, as atitudes dele complementavam as de Breton, pois Artaud foi o primeiro surrealista a questionar radicalmente as instituições, assim como desconfiar e refletir sobre a sua própria produção poética.

No ano de 1925, a direção da Central Surrealista fora confiada a Artaud. Neste momento, o artista produziu manifestos, assim como cartas destinadas ao Papa, Dalai-Lama, aos cardeais da França, aos ministros de Instrução Pública e de Higiene e a Daladier (1884 - 1970), político francês, que ocupou o cargo de Presidente do Conselho (cargo correspondente ao de primeiro-ministro) da França por três vezes. Nesses textos são relatadas as intenções revolucionárias dos surrealistas. Porém, o sentido revolucionário atribuído por Artaud não parece ter como objetivo modificar a realidade material e psíquica do mundo, mas sim de operar uma revolução nos “espíritos” e na mentalidade dos homens. Nas palavras do escritor:

O surrealista está em luta, em insurreição contra todo aspecto possível e impossível da realidade. Todo verdadeiro adepto da revolução surrealista tende a considerar que o movimento surrealista

não é um movimento no abstrato e especialmente em certo abstrato poético, do mais execrável, mas é realmente capaz de mudar algo nos espíritos (ARTAUD,1983, p.23).

Nesse trecho Artaud afirma que a revolução surrealista seria capaz de transformar os indivíduos. Contudo, é interessante ressaltar que essa mudança não se refere somente à questões políticas para ele. A ideia de revolução - por meio das artes e a transformação que ela pode provocar nos atores sociais - será desenvolvida por ele após sua viagem para o México. Nesse momento, o artista começou a delinear suas concepções acerca desse tema e elas coincidiam, em parte, com os ideais surrealistas.

Em 18 de abril desse mesmo ano, Artaud foi apresentado por Aragon, em uma conferência em Madri, como um dos instigadores da revolução socialista. Para Aragon, Artaud e outros integrantes do grupo, iriam arrastar multidões na direção de uma revolução que subverteria todas as instituições. Fragmentos desse texto serão publicados no nº4 de *La Révolution Surréaliste* de 15 de julho de 1925. Nas palavras de Aragon:

Eu lhes anuncio o advento de um ditador: Antonin Artaud é aquele que se lançou ao mar. Ele assume hoje a tarefa de arrastar quarenta homens que querem sê-lo na direção de um abismo desconhecido, onde se inflama uma enorme chama que nada respeitará, nem vossas escolas, nem vossas vidas, nem vossos mais secretos pensamentos (ARAGON, 1925, p.15).

Com base nesse trecho, tem-se a impressão de que Aragon projetou em Artaud, a figura de um grande líder revolucionário. Contudo, como será abordado mais adiante nesta pesquisa, o ideal artudiano de revolução não estará relacionado à questões políticas. Sua concepção acerca do tema se desenvolverá a partir de uma de suas experiências da alteridade – o contato com os Tarahumaras – e se distanciará desta ideia proposta por Aragon. A ideia de revolução artudiana estará mais associada à mudança do “espírito” do que à revolução material.

Devido a algumas divergências ideológicas, Artaud abandonou o grupo surrealista no ano de 1926. O rompimento ocorreu na primeira grande “divisão” da vanguarda, quando Desnos, Soupault e Vitrac também deixaram de participar do movimento. Esse período coincide com a integração do Surrealismo ao Partido Comunista.

Mesmo que Artaud tenha se desligado do Surrealismo, torna-se importante investigar as motivações que o levaram a integrar esse movimento, bem como os impactos da vanguarda artística em sua arte. O estudo das divergências entre Artaud e o Surrealismo – após a aproximação dos ideais marxistas – também são profícuos para este estudo. A partir deste conflito verificamos o delinear de muitos dos pressupostos assumidos pelo artista em relação a sua arte.

Para iniciar esta reflexão teremos como ponto de partida as possíveis motivações de Artaud em integrar o Surrealismo. Para tanto, o entendimento da vanguarda enquanto um espaço que abriga múltiplas alteridades, como as imagens oníricas e as referências artísticas de outras culturas, pode auxiliar neste processo.

2.2 O SURREALISMO COMO UM ESPAÇO DE ALTERIDADES

Com o intuito de compreender as principais concepções do Surrealismo e o papel das múltiplas alteridades que o abarcam, serão utilizadas duas linhas de problematização teórica para esta seção. A primeira delas está relacionada ao interesse dos surrealistas pelas artes ditas primitivas. Serão utilizadas as contribuições de James Clifford (2002) e Els Lagrou (2008) acerca do tema. Na sequência, será abordada a importância do sonho para o Surrealismo e de que maneira sua representação no movimento se aproxima da noção de alteridade. As teorias do estudo em Arte de Maurice Nadeau (1985) e de David Batchelor (1998), bem como as análises de Briony Fer (1998) acerca de elementos fundamentais para Surrealismo, contribuirão para o entendimento do papel destas alteridades na vanguarda.

De acordo com Nadeau (1985) não se pode compreender um movimento de ideias sem antes refletir sobre aspectos que o precederam e seguiram. Para o autor, o Surrealismo “constitui o herdeiro e o continuador dos movimentos artísticos que o precederam, sem os quais não teria existido” (NADEAU, 1985, p.14).

O movimento, constituído entre 1918 e 1940, foi contemporâneo a acontecimentos sociais, políticos, científicos e filosóficos muito importantes. Alguns foram mais marcantes, como o advento da psicanálise desenvolvido por

Freud, o qual será abordado mais adiante. Nascido em Paris, não ficou restrito à França e teve adeptos na Inglaterra, Bélgica, Espanha, Suíça, Alemanha, Tcheco-Eslováquia, Iugoslávia, e em outros continentes: África, Ásia (Japão), América (México, Brasil, Estados Unidos)¹⁰.

Precedido pelo Cubismo, Futurismo e Dadaísmo, quatro de seus principais integrantes – Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret – formaram o grupo dadá francês até 1922. De acordo com Nadeau, estes quatro artistas foram profundamente marcados pela guerra: “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 à arte, mas a todas as manifestações desta civilização”(NADEAU, 1985, p.15).

Em entrevista concedida para a rádio francesa, em 1950, Tristan Tzara - artista romeno e fundador do movimento dadaísta – abordou as relações entre a Primeira guerra e a vanguarda artística. De acordo com Tzara:

Para compreender como nasceu Dada é preciso imaginar, de um lado, o espírito de um grupo de jovens naquela espécie de prisão que era a Suíça na época da Primeira Guerra Mundial e, de outro, o nível intelectual da arte e da literatura naquele tempo. Claro, a guerra tinha que acabar e, depois dela, nós iríamos ter outras. Mas, por volta de 1916-1917, a guerra parecia que não teria mais fim. Além disso, de longe, tanto para mim como para meus amigos, ela assumiu proporções falseadas por uma perspectiva demasiado ampla. Daí o desgosto e a revolta. (...) A impaciência de viver era grande, o desgosto aplicava-se a todas as formas de civilização dita moderna, as suas próprias bases, à lógica, à linguagem, e a revolta assumia formas que o grotesco e o absurdo superavam de longe os valores estéticos(<https://revistaflamboyantliteraria.wordpress.com/2012/10/12/a-arte-ataca-a-arte-o-niilismo-dadaista-do-pos-guerra/>, acesso em 21/10/2015).

Para os dadaístas, a guerra era um indício da decadência da sociedade burguesa. Nesse contexto, os artistas do período, encontraram no questionamento dos preceitos da arte oficial burguesa, uma maneira de criticar os acontecimentos sociais relacionados à guerra. Em Zurique, no ano de 1918, Tristan Tzara publicara *Dada Manifesto 1918*, um ensaio de oito páginas que explicava as principais ideias deste movimento:

Todo produto repugnante capaz de tornar-se uma negação da família é dadá; um protesto com suas totalidade engajada em ação destrutiva: dadá; o conhecimento de todos os meios rejeitados até agora pelo sexo pudico do compromisso conformista e das boas

¹⁰ Na Exposição Internacional do Surrealismo, realizada em Paris (jan-fev. 1938), estavam representados 14 países.

maneiras: dadá; a abolição de toda a lógica, que é a dança dos impotentes para criar: dadá...a abolição da memória: dadá; abolição da arqueologia: dadá; a abolição dos profetas: dadá; a abolição do futuro: dadá; fé absoluta e inquestionável em qualquer deus que seja produto imediato da espontaneidade, dadá... (TZARA, 1968, p. 20).

O manifesto dadaísta, na visão de Batchelor (1998), pretendia atrair a atenção tanto dos indivíduos de opinião similar quanto aqueles que discordavam de suas ideias. O texto trazia uma espécie de celebração da negação, da contradição, da espontaneidade por meio de metáforas e desordens gramaticais deliberadas que, claramente, pretendiam contrariar o tom calculado dos pronunciamentos dos puristas. Batchelor aponta que, por meio deste manifesto, Tzara buscava obter a aprovação de pessoas como Vauxcelles¹¹ e De Segonzac¹². Segundo Carlos Lima (2008), autor do artigo “O teatro surrealista revolução e utopia”, este “explosivo espírito anarquista, que conjuga a união e conjura a todos os poetas para o *front* do novo e da ação da vanguarda utópica, foi incorporado pelos surrealistas” (LIMA, 2008, p.370).

Neste período, Breton, Aragon e Soupault organizaram-se e começaram a veicular suas principais ideias por meio de um revista chamada *Littérature*¹³.

¹¹ Louis Vauxcelles (1870-1943) foi um influente crítico francês de arte. São atribuídos a ele os termos Fauvismo (1905) e Cubismo (1908).

¹² André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) foi um pintor e artista gráfico francês.

¹³ *Littérature* teve vinte números lançados entre março de 1919 e agosto de 1921. Depois de uma interrupção de sete meses, a revista foi publicada treze vezes até junho de 1924. Assim como a maioria das revistas desse gênero, buscou uma periodicidade mensal, o que nunca chegou a ser alcançado de forma duradoura. *Littérature* era uma revista de formato pequeno, contendo em torno de 14 a 32 páginas de poemas, pequenas críticas e ensaios ocasionais produzidos por seus editores: Aragon, Breton e Soupault (BATCHELOR, 1998).



Figura 3: Capa da revista *Littérature*, nº 13, 1920

Fonte: <http://www.warholstars.org/abstractexpressionism/artists/andrebreton/andrebreton>, acesso em 2/11/2015.

No ano de 1919, Tzara fora a Paris e tivera contato com Breton, Aragon e Soupault. O artista romeno influenciara, a partir dos ideais dadaístas, as concepções artísticas dos editores de *Littérature*. Contudo, no ano de 1922, Tzara não compareceu ao Congresso Internacional para a Determinação das Diretrizes e a Defesa do Espírito Moderno, cuja presença tinha sido solicitada por Breton. Sua ausência contribuiu para a cisão entre o grupo e o Dadaísmo. Dessa forma, *Littérature* tornou-se independente das ideias dadaístas, assim como seus criadores.

Para Nadeau (1985), essa ruptura foi necessária devido às diferentes preocupações de Tzara e Breton. Enquanto o primeiro preocupava-se em prolongar artificialmente, no âmbito ideológico, o estado anárquico do Armistício, o segundo se via cada vez mais influenciado pelas ideias de Einstein, Heisenberg, Freud, cujas teorias traziam uma nova concepção acerca do mundo e do homem. Nas palavras de Nadeau:

O gênio de Breton reside em ter tido a intuição dessa nova partida. Ao dizer que o dadaísmo não fora, para ele e seus amigos, senão um “estado de espírito”, ele querida dar a entender que, se haviam

participado do movimento, eles o ultrapassavam. Por seu lado, ele esperava evadir-se dele, superando-o (NADEAU, 1985, p. 46).

É interessante ressaltar que havia uma tendência, como mostra Batchelor (1998), em associar o Surrealismo como uma consequência do movimento dadaísta. Existem conexões entre os dois grupos, contudo a maioria dos escritores que aderiram ao Surrealismo em 1924 já haviam trabalhado juntos e de maneira independente do Dadaísmo, antes mesmo que Dadá emergisse em Paris.

O ano de 1924 registra a fundação oficial do grupo surrealista, que tem como um de seus principais registros a produção de seu primeiro manifesto, produzido por Breton. Uma das principais ideias desenvolvidas neste texto é a crítica ao mundo burguês, dominado pela racionalidade, de acordo com Breton:

Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido, onde eu queria chegar. Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites. Ela circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair (...) A pretexto da civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum (BRETON, 1985, p.40).

Para os surrealistas, o homem moderno encontra-se enclausurado pelo racionalismo burguês¹⁴. Torna-se necessário, nesse contexto, recuperar a fantasia, a imaginação e o inconsciente destes sujeitos. O Surrealismo, portanto, seria uma expressão artística capaz de auxiliar neste processo. Ele seria uma celebração do “irracional, do fantástico e dos sonhos” (BATCHELOR, 1998, p.50).

Uma das formas que o movimento encontrou para realizar esta contestação foi propor novas representações artísticas por meio de múltiplas alteridades. Pode-se citar como exemplo a recorrente inspiração nos modelos artísticos de outras culturas. De acordo com Els Lagrou (2008, p.8) era na “negação do que existia enquanto arte e discursos consagrados no Ocidente que se encontrava o motor da procura por outros mundos”. Para os surrealistas

¹⁴ A crítica proposta por Breton e outros artistas integrantes do movimento também estará presente no segundo manifesto do Surrealismo (1930), no qual foi amadurecida a partir das leituras da teoria marxista. Nesse texto, é tematizado o compromisso do Surrealismo com a revolução e com o comunismo. Nele aparecem diversas citações de Engels, Marx e Trotsky.

esses mundos pareciam estar distantes das concepções racionalizantes do Ocidente. Os artefatos produzidos nessas outras realidades poderiam possibilitar outras experiências.

Nesse sentido, James Clifford (2002) aponta que a África (e em menor grau a Oceania e a América) mostravam outras formas de arte e crença para esses artistas. O antropólogo aproxima esse interesse dos surrealistas a uma atitude etnográfica. Segundo ele: “Isto sugere um segundo elemento da atitude etnográfica surrealista, a crença de que o outro, seja ele acessível através dos sonhos, dos fetiches ou da *mentalité primitive* de Lévy-Bruhl, era um objeto crucial da pesquisa moderna” (CLIFFORD, 2002, p. 136).

O autor atribui a característica etnográfica a uma atitude de observação participante “entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha” (CLIFFORD, 2002,p.136). Os surrealistas tinham muito interesse em mundos exóticos. Uma atitude que pode ser comparada ao pesquisador de campo, que tenta tornar compreensível aquilo que não é familiar a sua cultura. Contudo, na visão de Clifford, os surrealistas faziam o caminho inverso, tornando o familiar estranho. A relação entre elementos contrastantes só era possível devido à moderna situação cultural em que a vanguarda europeia surgiu.

O antropólogo mostra que o mundo da cidade para os surrealistas era “uma fonte de inesperado e o significativo – significativo por sugerir, para além da veneração tediosa do real, a possibilidade de outro mundo mais miraculoso, baseado em princípios radicalmente diferentes de classificação e ordem” (CLIFFORD, 2002, p. 137). O grupo frequentava o *Marché aux puces*, famoso mercado de pulgas em Paris, onde havia diversos artefatos provindos de outros lugares. Os artistas poderiam trazer para casa objetos inesperados, obras de arte sem lugar definido: os *ready-mades*, como a prateleira de garrafas de Marcel Duchamp ou *objets sauvages*, como esculturas africanas ou da oceania.

De acordo com Lagrou (2008) o encontro ocasional com algum objeto desse tipo poderia produzir um processo de livre associação ou soluções estéticas até então não consideradas em processos criativos. Pode-se citar como exemplo, a narrativa de Breton em *L'Amor Fou* (1937). Neste livro, o artista relata uma situação vivida, juntamente com Giacometti, em um mercado de pulgas francês, onde cada um dos artistas é compelido a comprar um

objeto, aparentemente inútil, contra sua vontade. Giacometti escolhera uma máscara supostamente guerreira, que nem ele nem Breton conseguiram definir a utilidade original. Contudo, Breton afirma que nem ele, nem Giacometti, se preocupavam com a origem do objeto, mas sim com seu destino final. A máscara serviria para resolver os conflitos que surgiram no processo criativo de Giacometti quando elaborava seu “objeto invisível”. De acordo com Breton, o artista teria tido dúvidas sobre como elaborar a cabeça de sua escultura e, nesse caso, a máscara guerreira o teria inspirado. Sendo assim, para o artista francês, o objeto encontrado no mercado de pulgas teria funcionado como uma espécie de sonho, liberando a mente de emoções que a paralisam e permitindo a construção da escultura.

Lagrou 92008) cita que o exemplo do “objeto invisível” de Giacometti, pode apontar para duas possíveis leituras referentes à inspiração da arte dos outros nas concepções artísticas do Surrealismo. Primeiramente, há um viés – próximo ao da interpretação de Breton – que compara os objetos à função do sonho. Nesse caso, estes objetos serviriam para liberar o inconsciente e fazer aflorar as sensações escondidas por trás da racionalidade. Já a segunda possibilidade estaria relacionada às teorias de Reinhold Hohl (1972). O pesquisador sugere que existe uma influência formal da arte de outros povos, quando os surrealistas encontravam problemas formais para concluir suas obras.

Percebemos que, para Breton, Giacometti não teria conseguido finalizar o “objeto invisível” sem a máscara. O pesquisador Reinhold Hohl, autoridade em Giacometti, irá contra essa versão de Breton e afirmará que o escultor foi de fato influenciado por concepções artísticas advindas da Oceania. Para tanto, cita uma estátua da Nova Guiné com a qual, possivelmente, o escultor teve contato no museu de Basileia na Suíça.



Figura 4: Giacometti, *Objeto Invisível*, 1934

Fonte: <http://historiadooelho.blog.uol.com.br/>, acesso em 2/11/2015

Nesse sentido, se no primeiro caso os objetos podem contribuir para que o inconsciente se liberte, permitindo o uso nas artes de emoções até então “castradas” pela racionalidade; no segundo tem-se a apresentação de um novo mundo, onde há a construção de uma espécie de catálogo de formas para que os artistas ganhem inspiração.

A inspiração nas artes dos povos ditos primitivos foi responsável por construir elementos de alteridade dentro do Surrealismo e considerada como aspecto fundamental para a caracterização do movimento. Cardinal (1972) aborda o entusiasmo surrealista em relação a essas temáticas:

Surrealism established a particular tone of response to imaginative creations unshaped by external dogma. The primitivism of Oceanic arte was especially prized by André Breton, who admired it as being more flamboyant, more explosive than the poised, stylized art of Africa. As for madness, the surrealists saw it as a creative rather than a destructive condition, something more positive. (CARDINAL, 1972, p.15)

Diante dessa perspectiva do Surrealismo, o autor de *Outsider art* analisa essa busca pelo primitivo e por teorias do inconsciente de maneira crítica. Cardinal aponta que a arte surrealista não conseguiu ser tão “primitiva” quanto desejava. Sabemos que existia um grande interesse por aspectos de alteridade, mas o autor mostra que havia um grande desejo dos artistas surrealistas por reconhecimento oficial e institucional. Isso poderia causar uma espécie de “domesticação” dos aspectos de alteridade até então usados pelos surrealistas, tornando-os aceitáveis dentro das normas culturais.

Um outro aspecto crítico, foi o fato de os surrealistas não terem interesse em uma análise mais contextualizadora dos objetos pertencentes aos ditos primitivos. Poucos viajavam para conhecer aqueles que fizeram as obras admiradas. Breton, em 1935, irá lamentar sobre o desencontro entre etnologia e o Surrealismo:

Infelizmente a etnografia não foi capaz de tomar passos suficientemente largos para reduzir, não obstante nossa impaciência, a distância que nos separa dos maias antigos ou da cultura aborígine contemporânea da Austrália, porque continuamos largamente ignorantes das suas aspirações e temos somente um conhecimento muito parcial dos seus costumes. A inspiração que fomos capazes de tirar da sua arte permaneceu no fim das contas ineficaz por causa de uma falta de contato orgânico básico, deixando uma impressão de desenraizamento. (BRETON *apud* LAGROU, 2006, p. 227).

É interessante perceber a crítica de Breton diante da forma com que os surrealistas utilizaram a arte de outros povos. O artista reconheceu que deveria haver uma maior pesquisa em relação àqueles que produziam os objetos utilizados, bem como o significado em seus contextos de atuação. Para Breton, esse conhecimento poderia ter contribuído para uma das principais características do Surrealismo: a crítica à ordem social estabelecida.

Alguns artistas reconheceram – assim como Breton, posteriormente – algumas falhas no movimento em alcançar esse objetivo. Para eles, o Surrealismo não conseguiu realizar completamente uma crítica à ordem estabelecida ou à liberação do inconsciente. Pode-se citar como exemplo o caso de Bataille e nosso artista, Antonin Artaud.

O interesse do Surrealismo por esta “outra” arte não foi a única escolha do movimento para realizar suas contestações. A noção freudiana de inconsciente foi outra forma de alteridade usada para formular as concepções surrealistas. De acordo com Fer, “para compreender os mecanismos do

inconsciente, os surrealistas exploram a linguagem e os processos de funcionamento do sonho” (FER, 1998,p.81).

O fato de Freud afirmar que os sonhos representavam tudo aquilo que fora reprimido no estado de vigília despertou o interesse dos surrealistas. Para ele: “o sonho como um todo, é o substituto distorcido de alguma outra coisa, algo inconsciente, e a tarefa de interpretar um sonho é descobrir esse material inconsciente”. (FREUD, 2004, p.118). Freud também afirmou que no sonho há sempre dois conteúdos um “manifesto” e outro “latente”. O primeiro é o que aparece; e o segundo é o latente caracterizado como algo que a mente não quer mostrar. Nesse âmbito, há um processo de “condensação”, no qual o conteúdo latente é comprimido dentro daquele que é manifesto. Há ainda o chamado “deslocamento” que se caracteriza por transferir o foco do sonho de um elemento importante para um aparentemente insignificante através da censura. Sendo assim, os sonhos libertavam o inconsciente de uma forma que quando acordados seria impossível isso ocorrer (FREUD, 2004).

Os surrealistas pareciam estar interessados nessas ideias, pois desejavam o que Breton (1924, p.28) chamou de “arbitrariedade de mais alto grau” . Esse interesse, para Fer (1998, p.182), parece explicar “por que Freud e a psicanálise representaram uma espécie de impulso histórico no sentimento de revolta dos surrealistas”. As teorias freudianas abordavam aspectos que foram reprimidos, trazendo à tona a importância dos conteúdos latentes para a compreensão dos manifestos. Sabe-se que uma das principais críticas dos surrealistas era referente à racionalidade presente na modernidade e Freud mostrava, por meio de seus modelos explicativos, outras possibilidades de representação.

Desta teoria relacionada ao inconsciente, os surrealistas tomaram também o conceito de automatismo. A técnica da escrita automática possibilitava que os psicanalistas conseguissem pistas sobre o funcionamento do inconsciente de seus pacientes. Essa prática contribuiria para o diagnóstico de tratamento de algumas práticas mentais. Nesse sentido, esta modalidade de escrita permitiria o acesso ao inconsciente e possibilitaria aos surrealistas encontrar aspectos reprimidos pela vida social. Como mostra Batchelor:

Para os surrealistas, a teoria do inconsciente e a técnica do automatismo funcionariam, não como um meio de ajudar os indivíduos a ajustar-se às normas sociais estabelecidas, mas como

um meio, em primeiro lugar, de sistematicamente desviar-se dessas normas, em seguida de equipar-se do material necessário para demonstrar seu caráter limitado e repressivo (BATCHELOR, 1998, p.52).

Breton, no primeiro manifesto, criou um verbete para definir Surrealismo, onde o classifica como um “automatismo psíquico em seu estado puro, pelo qual se propõe expressar – verbalmente, pelo meio da palavra escrita, ou de qualquer outra maneira – o funcionamento real do pensamento” (BRETON, 1985, p.26).

Os resultados dos primeiros experimentos com a escrita automática foram publicados como *Les Champs magnétiques*. Nesse trabalho, Breton e Soupault tentaram reproduzir o fluxo de pensamentos e imagens que os psicanalistas buscavam extrair de seus pacientes. Para Breton *Les Champs magnétiques* era a primeira obra surrealista.

Além da atenção à dimensão inconsciente do homem¹⁵, as patologias mentais, assim como traços histéricos e paranoicos expressos por meio de subjetividades, começaram a ter grande importância para os surrealistas. Para eles, a histeria, por exemplo, não seria uma patologia, mas uma manifestação poética. Os integrantes do Surrealismo a consideravam como uma atitude estética que era exemplo de subversão da moralidade e da ordem social. Nas palavras de Breton e Aragon (1925, p.20): “A histeria não é, de modo algum, um sintoma patológico, podendo, de todas maneiras, ser considerada uma forma de expressão”. Alguns dos artigos de Breton e Aragon foram ilustrados por fotografias de uma paciente de Charcot¹⁶ em 1878. “Augustine”, a jovem considerada histérica, havia sido fotografada em estados involuntários, chamados de “atitudes passionais”.

¹⁵ É interessante ressaltar que a interpretação das teorias freudianas pelos surrealistas foi realizada de forma livre e autoral. Freud escreveu uma carta a Breton em dezembro de 1922, na qual dizia não compreender o que era o Surrealismo nem para que servia.

¹⁶ Nesta época, Charcot teve posição de destaque na psiquiatria, devidos aos seus estudos sobre os distúrbios relacionados à histeria. O médico trabalhou no hospital parisiense chamado La Salpêtrière, local onde Freud estagiou no final do século XIX. Foi nesse lugar e em contato com os doentes que as primeiras ideias referentes ao inconsciente e à cura psicanalítica despertaram em Freud.

LE CINQUANTENAIRE DE L'HYSTERIE

(1878-1928)

NOUS, SURMÉDECINS, TENONS À FÉLICITER VOUS LE
CINQUANTENAIRE DE L'HYSTERIE. LA PLUS GRANDE
DÉCOUVERTE MÉDICALE DE LA FIN DU XIX^{ÈME} SIÈCLE, ET
CELA AU MOMENT MÊME DU DÉVELOPPEMENT DU
SCHEMPF DE L'HYSTERIE PARAIT ÇA ET LÀ CONNUE.
NOUS QUI N'AVONS ENCORE VU QUE LES DÉVIATIONS DES
TENDANCES, SONT LE TRUC PARFAIT POUR LES HOMMES
PAR L'ORGANISATION RELATIVE À LA MÉTAPHYSIQUE X. L.
L'HYSTERIE ENFIN À LA SÉPULTURE DANS LE
MÉMORIE DU D^R CHARCOT LE 22 OCTOBRE 1875, A
CÔTÉ DE LA SÈVE U. L. CONDUIT DÉMOCRATIQUEMENT
ORGANISÉ, DANS LE PAYS DE NÔS JAMAIS
QU'ON VIENT DES HOMMES MÉDECINS CÉLÈS DE L'ÉTRANGER
YERRE ? QUELLE PÈRE ? M. BARRIÈRE, L'HYSTERIE LE
PLUS DÉVELOPPÉ DES DEUX AFFAÏCÉS À CÉLÈS
SCHEMPF, HAIT FORTUNÉ EN 1913 : « QUAND VOUS
ÉMOUVEZ UN AMÈRE, PROFONDE, MOINS L'ÂME DE
NÔS, IL Y'A PLUS DE PLACE POUR L'HYSTERIE ».
ET VOUS ENCORE CE QU'ON N'EST À DÉFINIR À S'É
PROFONDE DE NÔS. FINIS, VOUS SONT À CHARCOT
DES MÉDECINS, DU TRUC DE LA SÉPULTURE
OCCUPATION DES MÉDECINS PROFESSIONNELS, ET LES
OÛT DE L'HYSTERIE, QU'À LA VOIX TONNANTE, LES
MÉDECINS LES MÉDECINS DE LA FIN DU XIX^{ÈME} SIÈCLE
VAIENT DANS NÔS LES T. LES CONNUEMENT EN-
DENTE PATERNEMENT, POUR LES MÉDECINS DE LA CAUSE
MÉDICALE, QUI SE DÉFINIT PAR LES ATTEintes

PASSIONNELLES SOUS-ENTENDEMENT PATRIOTIQUES QUI
LEUR ÉTAIENT, ET NOS NOTRE MÉDECIN, BARRIÈRE,
MOMENT, SI PRÉCÉDENT, APRÈS CONSTATER QUE
L'HYSTERIE DE NÔS EST ELLE MÔS ? T. D. V. V. V.
TOUTOURE, LE DOCTEUR L'HYSTERIE MÔS ?
MAIS VOUS SONT LES CONSTATIONS DE NÔS MÔS
LA SÉPULTURE DE NÔS DE NÔS ? OÙ
SONT LES FOIENNES DÉVELOPPÉES PAR LA SÉPULTURE
TOUTOURE DE LA MÉTAPHYSIQUE, CAPOT VINCENOT ?
AUX DOCTEURS DÉFINITIONS DE L'HYSTERIE, VOUS
ONT DES HOMMES JAMAIS DE NÔS DE L'HYSTERIE,
MÔS, DANS L'HYSTERIE, JAMAIS DE NÔS.
AUX, DES MÉDECINS DE L'HYSTERIE, VOUS DÉVELOPPÉES
DE NÔS ? OÙ DÉFINIS ? OÙ DÉFINIS ? OÙ DÉFINIS ?
VOUS, DÉFINITIONS MÉTAPHYSIQUES, DÉFINITIONS DE NÔS
DEVELOPPÉES MÉTAPHYSIQUES, DÉFINITIONS MÉTAPHYSIQUES,
MÔS, MÔS, MÔS, MÔS, MÔS, MÔS, MÔS, MÔS, MÔS, MÔS,
CETTE ? MÉTAPHYSIQUES COMPLEXES ET PROFONDES APRÈS
LES MÉTAPHYSIQUES QUI DÉFINIS À NÔS DÉFINITIONS ?
(Définitions) LES DÉFINITIONS DE NÔS MÔS VIEL
LA SÉPULTURE À TRAVERS LES JAMAIS ? NE DÉFINIS
PÉRIODE COMPARAISON APRÈS TRAVAIL DES SÉPULTURE
OU DANS LA SALLE DES DÉFINITIONS PLUS VIEL
QUE CÉLÈS DES DÉFINITIONS D'HYSTERIE, DE NÔS
OÙ L'HYSTERIE MÔS COMME UNE DÉFINITION DÉFINIE,
DE NÔS QUI DÉFINIS LA DÉFINIE, DE NÔS
QUE LA DÉFINIE DE NÔS MÔS DE NÔS MÔS ET LA
SONT NÔS RA NÔS DÉFINIS JAMAIS L'HYSTERIE,
OÙ OÙ ? NÔS, MÔS, MÔS, MÔS, MÔS, MÔS, MÔS, MÔS, MÔS, MÔS,



Figura 5: *La Révolution Surréaliste*, number 11 “Fifty Years of Hysteria” article by Andre Breton and Louis Aragon
Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34381250f/date>, acesso em 02/11/2015

No ano de 1885 a protagonista da foto, a jovem Augustine, lutava para controlar seus ataques que surgiam sem uma explicação aparente. Foi levada para tratar-se com Charcot, que utilizava métodos ditos revolucionários para a época. A hipnose era uma de suas principais técnicas e era utilizada para aliviar os sintomas das doentes¹⁷. A fotografia também era um recurso utilizado por Charcot para a investigação das enfermidades neurológicas, o objetivo era a catalogação das formas e dos ciclos de um ataque histérico. Fotógrafos como Londe e Régnard colaboraram para os trabalhos do médico.

Para Breton e Aragon, a condição da paciente de Charcot era um exemplo de ruptura de leis repressivas, nas palavras dos artistas: “ A histeria é um estado mental mais ou menos irreduzível e que é caracterizado pela subversão das relações entre o sujeito e o mundo da moralidade, ao qual ele se opõe, fora de qualquer sistema de delírio” (BRETON; ARAGON, 1925, p.22).

¹⁷ A referência foi feita no trecho acima, como “as doentes”, pois a maior parte dos pacientes acometidos por sintomas relacionados à histeria eram mulheres.

Nesse sentido, a desordem psíquica na estética surrealista atua como uma forma de libertação das pressões sociais externas. Breton elogiará aqueles que são considerados por nossa sociedade como insanos e loucos, pois esses possuem uma maior possibilidade expressiva, são subversivos.

A partir do uso das formas de alteridade discutidas acima, o Surrealismo foi capaz de transpor fronteiras e permitir transgressões que, normalmente, eram inconcebíveis. Pode-citar, como exemplo, entre tantas obras, a de Meret Oppenheim, *Objet: déjeuner en fourrure*¹⁸, produzida quando a artista foi convidada a colaborar em uma exibição de objetos surrealistas na Galerie Charles Ratton em Paris, em 1936. Oppenheim comprou a xícara, o pires e a colher, e os cobriu pele de gazela chinesa. Breton chamou a composição de “Desjejum em Pele” e parodiou o tema do *dejeuner* na pintura moderna – de *Déjeuner sur l’herbe* de Manet até le *Grand Déjeuner*, de Fernand Léger.



Figura 6: Meret Oppenheim, *Objet : déjeuner en fourrure*, 1936.
Fonte: FER, 1998, p.175

Na imagem, observa-se que a forma padrão da xícara e do pires foi destruída devido ao uso de um material inesperado, pela impressão de ter sido feita da pele de um animal. A combinação é deliberadamente absurda. Existe uma recusa em reconhecer a utilidade ou a suposta racionalidade do objeto.

¹⁸Man Ray e Dora Maar fotografaram a peça de diferentes perspectivas. Man Ray iluminou a xícara e o pires pela frente, fazendo com que surgisse uma sombra por trás, trazendo a ideia de um arranjo comum de objetos à mesa. Tal disposição dos objetos faria com que houvesse um choque entre a ideia comum que eles traziam e o material que estava ali exposto. Já Dora Maar optou por fotografar o objeto de cima e colocar os itens sobre um quadradinho quadrado. Segundo Fer, a artista programou o objeto “para aparecer na foto como uma forma elouquecida do familiar” (FER, 1998, p.176).

Fer (1998, p.174) aponta que nessa obra “há um motivo aparentemente aleatório e incongruente que desafia a lógica da mente racional”. A forma como esse objeto aparece recriado parece ter o objetivo de chocar, de confundir as expectativas convencionais. De acordo com Fer, *Objeto: desjejum em pele* tornou-se um ícone do Surrealismo quase imediatamente após ser lançado.

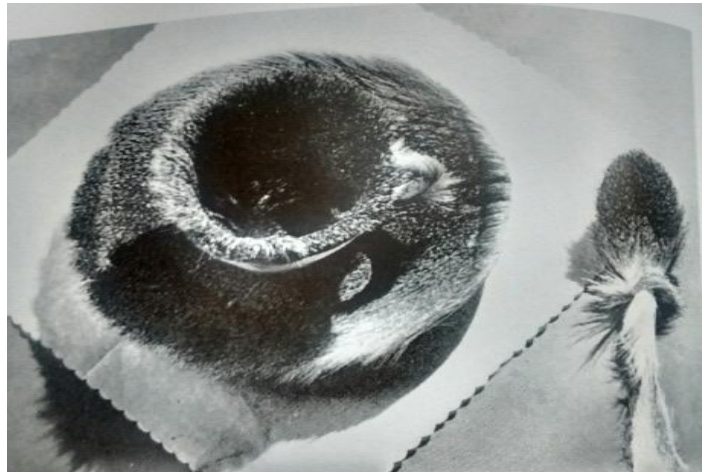


Figura 7: Dora Maar, *Object : déjeuner en fourrure*, 1936
Fonte : FER, 1998, p.176



Figura 8: Man Ray, *Object: déjeuner en fourrure*, 1936
Fonte : FER, 1998, p.175

As obras surrealistas, no geral, carregavam em si a ideia de desestabilização de fronteiras. Pode-se notar isso também na obra *Quare de*

vulva eduxisti me (Por que me tiraste do útero?) de 1923, produzida por André Masson, artista que mediou a entrada de Artaud no movimento.



Figura 9: André Masson, *Quare de vulva eduxisti me*, 1926.
Fonte: FER, 1998, p. 174

Nesta imagem, há uma aparente condição de ambiguidade. Não está claro se ela representa o corpo de uma, ou duas mulheres, ou até mesmo, uma mulher e um homem. A obra é composta por uma linha de tinta rabiscada em torno da página, remetendo aos pontos eróticos do corpo. Verifica-se isso, mais explicitamente, nas marcas arranhadas que parecem representar os pelos púbicos. A ideia do erótico é quase imposta na imagem, mesmo que as linhas surgiram somente partes do corpo, as quais não estão claramente definidas. A ambiguidade parece ser necessária, neste contexto, pois a expressão dela ocorre por meio de fragmentos, que representam um corpo inteiro.

Diante da análise dessa imagem, percebe-se a presença da desestabilização. Observá-la é mover-se de um fragmento a outro para encontrar seu sentido. No entanto, a obra não fornece uma interpretação clara, justamente por ser carregada de ambiguidades. A sensação que ela causa corresponde à ideia de Breton (1985, p.173) do Surrealismo como um “estado de completa perturbação mental”. Dessa maneira, além desse tipo de arte desestabilizar certezas, acaba por fazer o mesmo com a própria noção de arte.

O fato de o Surrealismo ter como uma de suas principais características a presença de múltiplas alteridades, que serviram para questionar preceitos importantes de sua época e sociedade, sem dúvida, atraíram o interesse de Antonin Artaud. O artista francês, como será visto adiante, também desejou desenvolver uma arte que se diferenciasse dos padrões da época. Este desejo de Artaud centrava-se em modificar o significado do fazer artístico na Europa. O escritor buscou também uma espécie de “transgressão”, em específico no teatro, e pode ter visto no Surrealismo, um caminho interessante para traçar este objetivo.

2.2 SURREALISMO E ALTERIDADE NOS TEXTOS DE ARTAUD

A proposta do Surrealismo consistia em realizar uma arte pautada em universos, até então, pouco explorados: o inconsciente, o sonho, a loucura, a arte de outras culturas, tudo aquilo que representasse o avesso da lógica burguesa. O movimento se auto definia como uma maneira de conhecer espaços nunca antes explorados. Essa proposta do Surrealismo, por meio das suas múltiplas alteridades, implicaria numa transformação do ser.

Antonin Artaud buscou uma proposta artística que também transformasse os indivíduos em contato com ela. Diante desse propósito em comum, o artista possivelmente viu nas figuras de alteridade do Surrealismo um caminho para concretizar suas ideias. A partir dessa hipótese, nesta seção serão analisados textos de Artaud produzidos durante o período em que o artista esteve ligado ao movimento surrealista. A intenção é verificar em que medida as diferentes alteridades utilizadas pela vanguarda europeia aparecem na obra artudiana e como contribuem para sua proposta artística. Para tanto, foram escolhidos três textos para análise: 1-) O ato dialogado Jato de Sangue,

texto pertencente à obra *O umbigo dos limbos* (1925), 2-) trechos de *O pesa nervos* (1925) coletânea que contempla cartas, manifestos, artigos e poemas em prosa; 3) a carta-manifesto integrante da edição número 3 de *La Révolution Surréaliste* (1925): *O suicídio é uma solução?*

A entrada de Artaud na cena literária ocorreu por meio de intensa correspondência com Jacques Rivière, nos anos de 1923 e 1924, período anterior a sua ligação com o Surrealismo. Nestes escritos podem-se notar indícios da concepção de arte pretendida pelo poeta: uma forma de escrever mais livre e menos “literária”. Artaud assinala para Rivière que:

Eu sofro de uma terrível doença do espírito. Meu pensamento me abandona em todos os níveis. Desde o simples fato de pensá-lo até o fato de materilizá-lo em palavras. Palavras, formas de frases, direções internas do pensamento, reações simples do espírito, eu estou em busca constante do meu ser intelectual. Quando consigo apreender uma forma, tão imperfeita que seja eu a fixo, no temor de perder todo o meu pensamento. Eu estou abaixo de mim mesmo, eu o sei, eu sofro, mas consinto exatamente para não morrer (ARTAUD, 2004, p.69) .

Nesse trecho, o escritor apresenta dificuldades em materializar o sentido das palavras que estão em seu pensamento. Além disso, não consegue encontrar uma forma exata para a expressão delas. Como apontou Carlos Lima (2008, p.368), Artaud se apresenta como o “renegado do discurso linear”, um autor que, desde o início, não conseguia se enquadrar nos moldes de uma arte convencional.

O ato dialogado *Jato de Sangue*, escrito por Artaud em 1925, nos traz algumas dessas características, já mencionadas na correspondência com Rivière. O texto pertence à obra *O Umbigo dos Limbos*, composta também por poemas e cartas-manifesto. A maioria das produções desse livro são textos destinados à reflexão sobre o fazer poético de Artaud.

Essa peça de Artaud possui dois grupos de personagens. Primeiramente são apresentados para o leitor: rapaz, moça, cavalheiro, ama-de-leite. Na sequência dos acontecimentos, o texto introduz aqueles que são denominados como “sombras”: padre, sapateiro, sacristão, alcoviteira, juiz e verdureira. A história não possui uma sequência linear de fatos, ou seja, não se apresenta como uma narrativa convencional dotada de começo, meio e fim.

O único ato da peça inicia-se com um diálogo entre as figuras do rapaz e da moça. Nessa conversa, os personagens declaram o amor que possuem um pelo outro:

RAPAZ – Eu te amo e tudo é belo.
MOÇA – *(com a voz trêmula)* – Você me ama e tudo é belo.
RAPAZ – *(quase sussurando)* – Eu te amo e tudo é belo.
MOÇA – *(com voz ainda mais sussurante)* – Você me ama e tudo é belo
RAPAZ – *(afastando-se bruscamente)* – Te amo. *(pausa)* Fique de frente.
MOÇA - *(afastando-se e colocando-se de frente para ele)* – Pronto.
RAPAZ – *(em tom exaltado, agudíssimo)* – Te amo, sou grande, sou lúcido, sou musculoso, sou denso.
MOÇA – *(em um mesmo tom agudíssimo)* – Nós nos amamos.
RAPAZ – Somos intensos. Ah! Que bem organizado está o mundo! (ARTAUD, 2001,p.1).

O clima acima é interrompido pelo choque de dois astros, como nos mostra a rubrica que aparece logo em seguida:

Pausa. Se ouve o ruído de uma imensa roda que gira, expelindo vento. Um furacão separa-os. Nesse momento, dois astros se chocam e começam a cair, em carne viva, pernas pés, mãos, cabeleiras, máscaras, colunas, pórticos, templos, alambiques; caem, mas cada vez mais devagar, como se caíssem no vácuo(...) (ARTAUD, 2001, p. 1).

Nessa cena parece haver uma dissolução da ideia de romantização do amor, bem como de uma sociedade estabelecida e ordenada. Os dois primeiros personagens apresentados - a moça e o rapaz - parecem desenvolver um diálogo lógico: quando uma personagem coloca uma questão, a outra responde de forma relacionada à pergunta. Contudo, essa harmonia dialógica é quebrada pelo choque dos astros e dos elementos que começam a cair: carne viva, pés, mãos, entre outros.

Nesse contexto, cria-se uma atmosfera onírica devido à maneira como esses acontecimentos são descritos. Esse cenário, próximo de um sonho, manifesta-se primeiramente na impossibilidade de partes do corpo despontarem do céu, ou seja, na inverossimilhança deste fato. A presença do onírico é reforçada pela justaposição dessas imagens à cena anterior, remetendo à ideia do inconsciente utilizada pelos surrealistas: um espaço em que os pensamentos não se apresentam de maneira organizada e não são cerceados pela lógica.

A próxima ação da peça consiste na chegada de um cavalheiro medieval com uma “armadura enorme”, acompanhado de uma ama de leite “que segura os peitos com as mãos, resfolegante por causa de seus seios

muito inchados” (ARTAUD, 1925,p.1). O cavalheiro estabelece um curto diálogo com a ama-de-leite, no qual pede alguns papéis para a mulher. Ela ignora a sua ordem, pois parece estar observando a ação de um casal, que não aparece claramente em cena:

CAVALHEIRO – Deixa em paz os seus peitos e traga os papéis.
AMA-DE-LEITE (*lançando um grito agudíssimo*) – Ai!Ai!Ai!
CAVALHEIRO – Porra! Que foi?
AMA-DE-LEITE – Nossa filha ali com ele!
CAVALHEIRO – Não tem nenhuma moça lá. Cala a boca!
AMA-DE-LEITE – Digo que estão fornicando.
CAVALHEIRO – E que me importa se estão fornicando ou não.
AMA-DE-LEITE – Incesto
CAVALHEIRO – Bisbilhoteira
AMA-DE-LEITE – (*metendo as mãos nos bolsos, tão volumosos como seus peitos*) – Cafetão.
Atira-lhes os papéis (ARTAUD, 2001, p.1).

As duas figuras descritas acima não estão diretamente relacionadas aos acontecimentos anteriores e surgem de forma aleatória em cena, intensificando este ambiente permeado pelo sonho e pela ausência da lógica.

A maneira como os dois personagens são introduzidos gera uma justaposição de imagens. De acordo com Adorno (2003), esse era um procedimento comumente utilizado pelos surrealistas. Por meio do uso de dois personagens anacrônicos – o cavalheiro, seguido da ama-de-leite – Artaud utiliza o chamado “antiquado”, denominado por Adorno como um recurso que auxilia na construção dessas imagens e tem como principal objetivo provocar a estranheza em cena, efeito desejado pelos surrealistas.

Após terminar o diálogo entre a Ama-de-leite e o Cavalheiro, aparece novamente o personagem Rapaz e são inseridos os outros personagens à cena:

Sai Correndo. Entra o Rapaz.
RAPAZ – Vi, ouvi, entendi. Aqui a praça, o sapateiro, a verdureira, a entrada da igreja, o lampião do prostíbulo, a balança da justiça. Não Posso mais!
Como sombras vão chegando um padre, um sapateiro, um sacristão, uma alcoviteira, um juiz, uma verdureira.
RAPAZ- Eu a perdi. Me devolve!
TODOS (*em diferentes tons*) – Quem? Quem, Quem, Quem?
RAPAZ – A minha esposa.
SACRISTÃO (*astuto*) – A sua esposa? Qual é, gozador!
RAPAZ – Gozador? Queria ver se fosse a sua!
SACRISTÃO (*batendo na testa*) – Vai ver que é verdade.
Sai correndo. Por sua vez, o Padre se afasta do grupo e passa o braço em torno do pescoço do Rapaz:
PADRE (*como em um confessorário*) – A que parte de seu corpo você se refere com mais frequência? (ARTAUD, 2001, p.2)

RAPAZ – A Deus.

O Padre desconcertado pela resposta, adota imediatamente um sotaque suíço.

PADRE (com sotaque suíço) – Isso já não se faz. Não nos interessa. Temos de deixá-lo para os vulcões, os terremotos. Nós nos sustentamos com a imundice dos homens no confessionário. E isso é tudo. É a vida.

RAPAZ (muito impressionado) – Ah! Com que então é a vida! Pois que se danem!

PADRE (com sotaque suíço) – Assim seja (ARTAUD, 2001, p.2).

Na cena descrita acima, os personagens parecem funcionar como alegorias da religião (padre), do trabalho (sapateiro e verdureira), do sexo (alcoviteira) e da justiça (juiz). Eles são evocados pela figura do rapaz que aparenta ter vivido uma intensa experiência com esses personagens arquetípicos, pois profere a seguinte frase: “Vi, ouvi, entendi!”. Veremos mais adiante que estas figuras podem representar moralismos e instituições que foram consideradas por Artaud como sinônimo de censura e repressão.

Por meio de suas falas, estas personagens provocam, desagradam e desconstroem tabus sociais. Pode-se citar, como exemplo, a crítica expressa por meio da fala do Padre, que subordina a sobrevivência da igreja “à imundice dos confessionários”. Temos a sugestão de que a igreja só se mantém devido aos “pecados” realizados por seus próprios seguidores.

Nessa passagem, os discursos apresentam-se novamente desordenados e provocam tensões que estimulam nossas questões sobre o real sentido desta peça. Há uma liberdade de pensamento e de palavras como se houvesse espaço para o fluxo de um inconsciente que se manifesta. Sendo assim, Artaud parece explorar os sonhos, o inconsciente, os desejos, a ditadura da razão, bem como os convencionalismos presentes em sua sociedade.

As próximas cenas começam a delinear o desfecho da peça. Novamente os personagens são colocados num contexto imprevisível, onde “*Treme a terra. Retumbam trovões, com relâmpagos que zig-zagueiam por toda parte (...) Vê-se todos os personagens que correm (...) caem no chão e voltam a se levantar como loucos*” (ARTAUD, 1925, p.1). Eles estão inseridos num ambiente hostil e demonstram-se impotentes diante da força dos astros e da natureza, enfrentam o caos e um poder misterioso que sempre os mutila. Após estes acontecimentos a Alcoviteira diz:

ALCOVITEIRA – Deixa-me, Deus!

Morde o punho de deus. Um imenso jorro de sangue dilacera o cenário e, enquanto soa um relâmpago mais longo que os outros, vê-se o padre que se persigna. Quando volta a luz, todos os personagens estão mortos e seus cadáveres jazem no solo por toda parte. Apenas ficam o Rapaz e a Alcoviteira, que se devoram com os olhos. A Alcoviteira cai nos braços do Rapaz (ARTAUD, 2001, p.3).

A ideia do jorro de sangue pode estar relacionada à proposta surrealista de escrita automática, devido à forma como os diálogos são construídos na peça. Como vimos na seção anterior, esse tipo de escrita é marcado pelo fluxo contínuo do pensamento e não se baseia numa construção lógico-formal.

Artaud confere atenção para a escrita automática e poder de criação atrelado a ela. O escritor afirma que:

O Surrealismo inventou a escrita automática, que é uma desintoxicação do espírito. A mão liberta do cérebro, vai onde a caneta a conduz: e, principalmente, um espantoso enfeitamento guia a caneta de forma a torná-la viva; tendo perdido todo o contato com a lógica, esta mão, assim reconstruída, retoma o contato com o inconsciente. Por esse milagre, é negada a estúpida contradição das escolas entre espírito e matéria, entre matéria e espírito (ARTAUD, 1983, p. 89).

Para Artaud, o Surrealismo permitiria um universo poético onde a imaginação, o sonho, o maravilhoso pudessem estar relacionados à arte. O mundo real, aquele que abriga a lógica, deveria ser combatido em nome de uma existência poética baseada na imaginação e guiada pela liberdade. Dessa forma, o autor destaca a importância do inconsciente na produção artística. Ele afirma que, por meio dele, surgiriam novos sentimentos a serem impressos nas obras. O inconsciente seria uma peça chave para uma arte inovadora. De acordo com o artista:

Onde a poesia ataca as palavras, o inconsciente ataca as imagens, mas um espírito mais secreto ainda empenha-se em colar novamente os pedaços de estátua. A ideia é estilhaçar o real, desorientar os sentidos, desmoralizar ao máximo as aparências, mas sempre com uma noção do concreto. Do seu obstinado massacre. O Surrealismo sempre se empenha em extrair algo. Pois, para ele, o inconsciente é físico e o ilógico é o segredo de uma ordem na qual se expressa um segredo da vida [...] (ARTAUD, 1983, 88-89).

Na peça *Jato de Sangue* há destaque para o sonho e o inconsciente que aproximam-se da noção de alteridade. Artaud parece utilizá-los em seu projeto teatral para atingir um dos seus principais objetivos artísticos: a transformação dos indivíduos que vivenciam esta experiência. Para o artista francês, a

mudança ocorreria por meio deste teatro capaz de liberar forças inconscientes nos sujeitos envolvidos.

Para que essa transformação de fato ocorresse Artaud buscou atingir o inconsciente , o pensamento “verdadeiro” sem separá-lo da vida. Como já citado acima, um desejo semelhante ao de Breton que buscará o “funcionamento real do pensamento”. Com o intuito de alcançar esse objetivo, Artaud superou o uso das palavras e utiliza essas figuras de alteridade do Surrealismo para fundir corpo e espírito. Na abertura da obra *O Umbigo dos Limbos* Artaud afirma que:

Ali onde outros propõem obras eu não pretendo outra coisa a não ser mostrar meu espírito. A vida é um consumir-se em perguntas. Não concebo a obra separada da vida. Não amo a criação separada. Não concebo também o espírito separado de si mesmo(...).
Me reconheço tanto em uma carta escrita para explicar o recolhimento íntimo de meu ser e a castração insensata de minha vida, como em um ensaio exterior a mim mesmo e que aparece em mim como um aborto indiferente de meu espírito. Sofro porque o espírito não está na vida e porque a vida não está no espírito (ARTAUD, 2001, p.7).

Neste trecho, Artaud clama por uma obra que seja capaz de conciliar corpo e espírito. Mais adiante será visto que esse ideal aparecerá na maioria de seus escritos. Artaud desejará uma cultura que seja capaz de unir a sociedade ao místico e mágico, aspectos fundamentais para as artes, em sua visão.

Algumas das concepções artudianas discutidas acima, também estarão presentes em outros textos produzidos no período surrealista. Iremos iniciar esta reflexão a partir de dois trechos de *O Pesa Nervos* (1925):

No primeiro deles, Artaud nos diz:

Toda escrita é porcaria
Todos aqueles que saem de um lugar qualquer, para tentar explicar seja lá o que lhes passa no pensamento são porcos.
Toda gente literária é porca (...)
Todos os que possuem pontos de referência no espírito, quero dizer, de um lado certo da cabeça, sobre lugares bem demarcados do cérebro, todos aqueles que são mestres da língua; todos aqueles para que as palavras têm sentido; todos aqueles para quem existem elevações da alma e correntes do pensamento, aqueles que são o espírito de sua época e que nomeiam essas correntes do pensamento; penso nas suas mesquinhas atividades precisas e nesse ranger de autômatos vomitado para todos os lados por seu espírito; são porcos (ARTAUD, 1983, p. 20-21).

Esse texto, assim como outros deste período, estão no Volume I das obras completas e como já dito, marcam a decisão do artista em escrever de uma maneira mais livre e menos “literária”. Artaud critica a escrita de sua época por associá-la a pressupostos lógicos e, como vimos, isso não representaria o “verdadeiro” pensamento para o artista. O descontentamento de Artaud com os que atribuem sentido às palavras, assim como aqueles que estabelecem nomes para as correntes de pensamento é claro: o artista os compara a “porcos”.

Na sequência, Artaud irá dizer que:

Aqueles para quem os sentimentos são classificados e que discutem um grau das hilariantes classificações, aqueles que acreditam em “termos” os que mexem com as ideologias de destaque; aqueles cujas mulheres falam tão bem, e suas mulheres também, que falam tão bem, e falam das tendências da sua época; os que seguem caminhos, que acenam com nomes, que fazem gritar as páginas dos livros;
- esses são os piores porcos (ARTAUD, 1983, p. 21).

Novamente, Artaud parece criticar a forma como seu meio lida com o conhecimento. No trecho selecionado, não existe uma crítica a alguém ou a uma instituição em específico, mas sim um descontentamento perante a forma racionalizada com que sua sociedade lida com seus sistemas de pensamento. Artaud parece se referir a instituições que atuariam como determinantes nas formulações dessas bases, isso fica evidente com as afirmações: “aqueles que acreditam em termos”, “que mexem com as ideologias de destaque da época”, “que fazem gritar as páginas dos livros”. Veremos no próximo capítulo que quando o artista conviveu com os índios mexicanos Tarahumaras e passou a observar novas visões de mundo, essa crítica - referente à maneira como o Ocidente encara suas formas de conhecimento - será retomada por ele.

O descontentamento de Artaud com alguns preceitos da cultura ocidental começaram a ficar cada vez mais evidentes em seus textos produzidos neste período. O artista carregava um sentimento de rebelião contra sua sociedade, algo que influenciou os surrealistas. Sobre essa influência, Breton diz:

Sob o impulso de Artaud, textos coletivos de uma grande veemência são publicados nesse momento (...) estes textos são bruscamente acometidos de um ardor insurrecional. É o caso da “Declaração fr 27 de janeiro de 1925”, da que se intitula “Abram as prisões, desmobilizem o exército”, as mensagens “ao Papa” e ao “Dalai-Lama”, das cartas “Aos reitores das universidades europeias” e as

“Escolas de Buda”, da carta “Aos médicos-chefes do asilo de loucos” (...) Amo esses textos sobretudo aqueles em que mais fortemente se faz sentir o cunho de Artaud. Em função do que veio a ser o seu destino, avalio uma vez mais a grande soma de sofrimento motivando a recusa quase total que foi a sua e era também a nossa, mas que ele foi o mais apto, o mais ardente em formular (BRETON, 1952, p.115).

Breton, o homem que irá votar pelo desligamento de Artaud do Surrealismo em 1926, reconhece o poder da recusa, bem como o sentimento de rebelião que a poética artudiana incita. Nesse contexto, Artaud viu no Surrealismo mais do que uma estética, mas um caminho para expressar a insatisfação com as imposições relacionadas à lógica e à moral. Um dos textos em que aparece novamente esse sentimento está numa das famosas enquetes promovidas pelos surrealistas, sobre a questão do suicídio: “*O Suicídio é uma solução?*”. Nesta enquete, Artaud diz:

Tolero terrivelmente mal a vida. Não existe estado que eu possa atingir. E certamente já morri faz tempo, já me suicidei. Me *suicidaram*, quero dizer. Mas que achariam de um suicídio anterior, de um suicídio que nos fizesse dar a volta, porém para o outro lado da existência; não para o lado da morte? Só este teria valor para mim. Não sinto o apetite da morte, sinto o apetite de *não* ser, de jamais ter caído neste torvelinho de imbecilidades, de abdições, de renúncias e de encontros obtusos que é o eu de Antonin Artaud, bem mais frágil que ele. O eu deste enfermo errante que de vez em quando vem oferecer sua sombra sobre a qual ele já cuspiu e faz muito tempo, este eu capenga, apoiado em muletas, que se arrasta; este eu virtual, impossível e que toda via se encontra na realidade. Ninguém como ele sentiu a fraqueza que é a fraqueza principal, essencial da humanidade. A ser destruída, a não existir. (ARTAUD, 1983, p. 23).

Neste texto Artaud levanta a questão dos suicídios pela sociedade, temática que será desenvolvida posteriormente em seu livro sobre Van Gogh. O artista manifesta seu sofrimento por meio de um embate com as instituições do mundo burguês, responsáveis pelo “suicídio” de sua sociedade. Através de suas cartas-manifesto – “Cartas aos reitores das universidades europeias”, “Carta ao Papa” e “Carta aos médicos chefes dos asilos” - Artaud criticou as instituições consideradas por ele como disciplinares. Na visão do artista, igreja, universidades, manicômios são poderes que atuam diretamente sobre os indivíduos, normatizando suas subjetividades e os condenando a uma “não existência”. Por isso, a ideia de suicídio.

O texto publicado em *Révolution Surréaliste* nos trará um prelúdio dessas questões posteriormente desenvolvidas por Artaud. O escritor denunciara com frequência o que ele chama de “domesticação do espírito”, realizada por estes segmentos sociais. Novamente, o Surrealismo neste âmbito, poderia auxiliá-lo a denunciar esses aspectos, abrindo espaço para um caminho desconhecido. Um trajeto que irá se configurar após a formulação do teatro da crueldade, a experiência no México e com os escritos de Rodez, em seus últimos anos.

2.3 ARTE, REVOLUÇÃO E OS CAMINHOS PARA O ROMPIMENTO

O movimento surrealista foi marcado por um sentimento de revolta e rebelião que possibilitou o desenvolvimento de debates políticos em torno da arte e do engajamento revolucionário. De acordo com Silvana Garcia (1997, p.230), o movimento foi “permanentemente sacudido por impasses de natureza política, os quais muitas vezes coincidem com momentos de cisões e disputas que misturam o debate intelectual e ideológico com questões de ordem pessoal”. Dentre esses rompimentos, nos interessa o do caso de Artaud. O artista se desligou oficialmente desse movimento em 1926.

Artaud manteve relações muito amigáveis com os surrealistas até 1925, a partir desse período, o autor começou a se descontentar com alguns aspectos do movimento. Um deles foram certas omissões que ocorreram no número 3 de *La Révolution Surréaliste*. Artaud reclamou da ausência de protestos e textos que deveriam compor essa edição, contudo não foram publicados na revista tais como: “Clube dos bebedores de esperma”, de Desnos e seu próprio texto “O cinema e o maravilhoso”.

Nesse mesmo período, Breton comunicou a Naville suas inquietações e o seu descontentamento com um suposto “misticismo de Artaud”. Sabe-se que para atingir o objetivo de unir sonho e realidade, os surrealistas desenvolveram técnicas como a escrita automática, jogos e experimentos com hipnose, sessões espíritas e estados de transe. Na visão desses artistas, tais técnicas conseguiriam alcançar as profundezas do inconsciente mental. Durante essas tentativas, mesmo que Breton rejeitasse a existência do sobrenatural, alguns surrealistas se aproximaram de questões espirituais.

Para Nadeau (1985), quase toda a 3ª edição de *La Révolution Surréaliste* – número editado por Artaud - era “um hosana em honra ao leste”. De acordo com o historiador, Artaud, Desnos e outros tinham descoberto um novo tipo de misticismo, relacionado a figuras como Buda e Dalai Lama. Nessa edição da revista, Artaud publicou uma carta endereçada a Dalai Lama, onde afirma:

Somos teus mui fiéis, ó Grande Lama, concede-nos, envia-nos tuas luzes numa linguagem que nossos contaminados espíritos de europeus possam entender e, se necessário, transforma nosso Espírito do Homem já não sofre mais.

Dá-nos um Espírito sem hábitos, um espírito verdadeiramente congelado dentro do Espírito, ou então um Espírito com hábitos mais puros, os teus, se forem bons para a liberdade.

Estamos rodeados de papas decrepitos, literatos, críticos, cachorros; nosso Espírito está entre cães que pensam imediatamente ao nível da terra, que pensam irremediavelmente com o presente.

Ensina-nos, Lama, a levitação material dos corpos e como poderíamos deixar de estar presos à terra.

Pois bem sabes a que libertação transparente das almas, a que liberdade do Espírito no Espírito, oh Papa aceitável, oh Papa em espírito verdadeiro, nós nos referimos.

É com o olho interior que te contemplo, oh Papa no ápice do interior.

É a partir do interior que me assemelho a ti, eu, ímpeto, ideia, língua, levitação, sonho, grito, renúncia à ideia, suspenso entre as formas, só esperando o vento (ARTAUD, 1983, p.29-30)

De acordo com Merèdieu (2011), a partir das tendências mais espiritualistas assumidas por figuras como Artaud e Desnos, surgiu dentro do movimento uma polêmica entre o místico e o racional. Breton começara a se manifestar reticente diante de tendências místicas muito evidentes. Para ele, o misticismo só era aceitável no contexto do poético e do maravilhoso¹⁹. A relação de Artaud com o místico seria um índice da separação que estaria por vir. Essa tendência assumida pelo escritor revelava-se antagônica ao materialismo e ao compromisso político que o Surrealismo assumiria posteriormente.

Sabe-se que o principal ponto de encontro entre Artaud e o Surrealismo ocorreu devido a um objetivo em comum: a transformação dos homens diante

¹⁹ Outros artistas utilizaram o tema do místico de formas mais próximas aos ideias surrealistas. Há o exemplo de Salvador Dalí que tinha certo interesse pela tradição mística. O artista produziu a obra *Phénomène de l'Éxtase*, em 1933. Nela aparecem uma série de rostos com uma expressão erótica, entre eles, está a imagem de Santa Tereza. Os personagens das fotografias parecem estar vivendo uma espécie de êxtase. Nesse conjunto de imagens, o misticismo está relacionado ao erótico, na medida que o corpo parece permitir um estado de abertura e descontrole.

da arte. Para Artaud o objetivo era algo que fosse além das palavras, a chamada por ele “revolução dos espíritos”. Nas palavras do escritor:

A imaginação, o sonho, toda essa intensa libertação do inconsciente que tem por fim fazer aflorar à superfície da alma o que ela costuma conservar escondido, devem necessariamente introduzir profundas transformações na escala das aparências, nos valores de significação e no simbolismo da coisa criada. (ARTAUD, 2000, p.15).

Apesar do objetivo em comum, o conceito de “transformação” para Artaud começou a se delinear de maneira diferente do proposto pelos surrealistas. De acordo com Breton, acompanhado de Aragon, Éluard, Péret e Unik, em seus muitos debates sobre o papel político da arte surrealista, se questionaram sobre as equivalências entre uma revolução do “espírito” e uma revolução pautada em causas sociais. Com base nestas questões, Pierre Naville, em *A Revolução e os intelectuais* (1926), irá dizer que esse ideal de transformação desejado pelos surrealistas carrega uma grande contradição. Naville questiona como seria possível realizar todas as necessidades do espírito, sem antes sanar as dificuldades materiais da sociedade. Para o escritor: “Uma liberação do espírito anterior à abolição das condições burguesas da vida material é até certo ponto independente dela? Ou, ao contrário, a abolição das condições burguesas da vida material é condição necessária para a liberação do espírito?” (NAVILLE *apud* NADEAU, 1985, p.90)

Naville se mostra crítico em relação ao segmento do Surrealismo que é a favor de uma revolta de ordem “anárquica”, considerada por ele como uma força individualista. O poeta atribui ao proletariado a única força capaz de realizar a revolução exigida pelo Surrealismo, e somente ele poderia constituir uma força capaz de reverter os valores da burguesia . Naville se posiciona, portanto, a favor de uma via revolucionária que se aproximou dos ideais marxistas.

De acordo com Batchelor (1998), a partir do quarto número de *La Révolution Surréaliste* (julho de 1925 e o primeiro a ser editado por Breton) ficou claro que o conceito de revolução pós-1917 estava cada vez mais sendo enfatizado. No ano de 1927, Breton, Aragon e outros aderiram ao Partido

Comunista da França (PCF)²⁰. Nas palavras de Batchelor (1998, p.51): “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 no grupo”.

No número cinco de *La Révolution Surréaliste*, publicada em outubro de 1925, Breton escreveu um artigo chamado *Leon Trotsky: Lênin*, no qual abordava suas impressões acerca do livro de Trotsky sobre Lênin. No artigo, Breton condena a propaganda negativa de Lênin no Ocidente, assim como é contrário a ideia de que a revolução russa teria chegado ao fim. Para o artista, não era possível que uma revolução com tamanha dimensão tivesse terminado.

O processo de aproximação e união ao PCF (Partido Comunista Francês) estendeu-se ao longo de quase uma década. De acordo com Silvana Garcia (1997, p.230), durante este período “O Surrealismo foi afirmando em seus princípios e, principalmente por meio de Breton, sem dúvida seu mais persistente paladino e teórico, deixando atrás de si um rastro de intransigências, sempre na defesa desses princípios, mas não sem traços de contradições”. Os surrealistas não foram aceitos inicialmente pelo Partido, pelo contrário, eram alvo de desconfiança. Segundo Garcia, algumas atitudes dos intelectuais do Surrealismo eram constantemente consideradas duvidosas pelo Partido, ocasionando explicações públicas, nas quais os integrantes da vanguarda deveriam esclarecer suas posições. A autora aponta que o fato de o grupo propagar suas posições e ideologias de maneira independente no interior do Partido já revelava uma ausência de disciplina. Uma atitude não comportada pela política de hegemonia do PCURSS (Partido Comunista da União Soviética).

A adesão dos surrealistas às ideias do marxismo apresenta-se uma das motivações do rompimento de Artaud com a vanguarda. O episódio será relatado por ele em sua primeira conferência proferida no México, *El surrealismo y la Revolución* (1936) :

²⁰ Em 1930 , o grupo desenvolveu o *Segundo Manifesto do Surrealismo*, onde ficou explícito a ligação destes artistas com o marxismo. Breton confirmou essa aproximação quando disse que o Surrealismo se considera indissolúvelmente ligado [...] “à abordagem do pensamento marxista e somente a ela” (BRETON, 1985, p.56)

El 10 de diciembre de 1926 a las nueve de la noche en el café de Prophete en París los surrealistas se reunieron en congreso. Se trata de saber que hará el Surrealismo de su propio movimiento frente a la revolución social que ronda. Para mí la cuestión no podía ni plantearse, tomando en cuenta lo que sabemos del comunismo marxista al que se trataba de afiliarse. Y se me preguntó ¿A Artaud no le importa un carajo la revolución? “No me importa un carajo la suya y no la mía” le repondí abandonando el Surrealismo porque el Surrealismo se había convertido en un partido también (ARTAUD, 1984, p. 108).

No artigo *O grande dia* – publicado em maio de 1927 – Breton justificou as motivações referentes ao desligamento de Artaud. Breton também fará referência a Soupault, expulso do movimento no mesmo período em que Artaud. Segundo Breton:

A notável falta de rigor que mantinham entre nós, o evidente contrassenso que implica, no que lhes concerne, a busca isolada da estúpida aventura literária, o abuso de confiança no qual ambos se empenham, já havia sido por muito tempo objeto de nossa intolerância. (BRETON, 1976, p. 252)

Artaud e Breton passaram a enxergar os caminhos de transformação por meio da arte de maneira distinta: o primeiro acreditava em uma transformação a partir do indivíduo, enquanto que o segundo buscava uma transformação coletiva. Nota-se a crítica do líder surrealista quando ele declara que Artaud exercera uma “busca isolada da estúpida aventura literária”.

Em *À luz do dia* Aragon, Breton, Éluard, Péret e Unik atacam claramente as concepções artísticas de Artaud:

Não poderíamos ser mais explícitos a respeito de Artaud. Está claro que ele sempre obedeceu aos meios mais baixos. Ele usou truques literários, criando um campo novo das mais repugnantes vulgaridades... É certo que, entre outras coisas, este inimigo da literatura e das artes interviu somente nas ocasiões em que tinha interesses literários, que seu interesse se dirigiu aos objetos mais irrisórios, naqueles em que não estava em jogo nada de essencial ao espírito e a vida. (ARTAUD, p.8)

A resposta de Artaud virá em junho de 1927 com a publicação de *A Grande noite ou o bluff surrealista*. O texto é caracterizado como uma defesa aos ataques dos surrealistas, mas acima de tudo, apresenta-se como uma declaração do seu engajamento como artista e das virtudes do Surrealismo. Na obra existem quatro temas de destaque: 1-) O conceito de revolução para Artaud, uma concepção que começava a ser delineada e apresentava pressupostos diferentes da revolução surrealista, tema mais abordado em *A Grande Noite*; 2-) as características do Surrealismo que atraíram Artaud; 3-)

crítica aos ideais marxistas incorporados ao Surrealismo; 4-) O papel do inconsciente na transformação do indivíduo. Os quatro temas aparecem de forma bastante interligada e são utilizados de maneira bem poética para explicar as concepções do artista.

Em *A grande noite* Artaud irá comparar o Surrealismo com uma “espécie de magia”. O artista apontava que algumas das formas de alteridade desta vanguarda seriam caminhos para a transformação que desejava alcançar nos espíritos. Para ele: “ a imaginação, o sonho, toda essa intensa libertação do inconsciente que tem por fim fazer aflorar à superfície da alma o que ela costuma conservar escondido, devem necessariamente introduzir profundas transformações na escala das aparências(...)” (ARTAUD, 2000, p.15). Artaud acreditava que a transformação alcançada por meio destas figuras de alteridade do Surrealismo poderia haver uma “revolução dos espíritos”.

O movimento surrealista também desejava a transformação social. Contudo, devido à aproximação da vanguarda aos ideais marxistas, o conceito de revolução se diferenciou daquele que começava a ser construído por Artaud. Dizemos “começava”, pois esta ideia artudiana foi amadurecida durante o período em que Artaud esteve no México, cujo tema será abordado no próximo capítulo desta pesquisa. Sobre a nova proposta surrealista, Artaud pontua:

Trata-se sim desta deslocação do centro espiritual do mundo, este desnivelamento das aparências, esta transfiguração do possível, que o Surrealismo deveria contribuir para provocar. Toda a matéria começa por uma desordem espiritual. Confiar às coisas, as suas transformações, o cuidado de nos conduzir , é a ótica de qualquer bruto obscuro, de qualquer especulador do real. Nunca ninguém compreendeu nada e os próprios surrealistas não compreendem nem podem prever onde os os levará a sua vontade de Revolução. Incapazes de imaginar, de visualizar uma Revolução que não se desenvolva no quadro desesperante da matéria, deixam à fatalidade, a um certo acaso de debilidade e impotência que lhes é próprio, o cuidado de explicar a sua inércia, a sua esterilidade (ARTAUD, 2000, p. 14 e 15).

Artaud parece ter visto na teoria de Marx algo que se distanciava da relação corpo-espírito proposta por ele e relacionada ao seu ideal de revolução. De acordo com os historiadores Kalina Vanderlei e Maciel Henrique Silva (2010), Marx desenvolveu uma teoria pautada no princípio de que toda a sociedade deve assegurar a produção das condições materiais de sua existência. Nesse contexto, é sobre a produção que Marx desenvolveu suas

principais ideias. Segundo Silva e Silva (2010, p.269), “Marx elaborou uma teoria histórica que privilegiava as *forças produtivas* (ou a técnica), cujo desenvolvimento se daria de modo autônomo em relação ao restante das relações sociais”.

O materialismo histórico – uma das terminologias mais empregadas para se referir à teoria de Marx – seria uma forma de explicar a realidade por meio da base material das sociedades. Contudo, para Artaud (2000, p.20) “o plano social, o plano material para onde os surrealistas viram as suas pobres veleidades de ação, os seus ódios irreversivelmente virtuais, não passa de uma representação inútil e subtendida”.

O escritor não verá vantagem nessa proposta revolucionária de bases marxistas, porque almeja uma revolução individual, em *A grande noite*, Artaud nos diz:

Que me adianta qualquer Revolução no mundo sabendo que vou permanecer eternamente dolorido e miserável dentro deste monte de ossos? Que cada homem não conte com mais nada além de sua sensibilidade profunda, do seu íntimo, eis para mim a Revolução integral. A boa revolução é aquela que me traz vantagens, a mim e às pessoas como eu. As forças revolucionárias de qualquer movimento são as capazes de abalar os atuais fundamentos das coisas, de alterar o ângulo da realidade (ARTAUD,2000 p.25)

Artaud mostra que a revolução política pretendida pelos surrealistas não é pertinente a sua busca enquanto artista. O escritor francês buscou uma revolução que não era social, mas sim interior. Nise da Silveira (1989b, p.5) no artigo *Antonin Artaud: um homem em busca de seu mito*, aponta que a revolução social desejada por Artaud era uma transformação que ‘curasse a vida’.

Garcia (1997) aponta que no texto *Carta aos surrealistas não comunistas*, escrito por Aragon, Breton, Éluard, Péret e Unik, os artistas esclarecem os motivos de sua filiação ao PCF afirmando que era necessário resolver por meios ainda inusitados as diversas antinomias que derivam do processo do mundo real. Para esses artistas, enquanto não fosse conquistada pela via revolucionária uma sociedade em condições igualitárias, não poderia existir uma revolução do “espírito”, essa questão caracterizava a principal “antinomia” para os surrealistas. Artaud negará essa concepção de que o marxismo seria a “solução histórica” do Surrealismo. Em *A Grande Noite*:

A ideia de Revolução nunca neles passará de uma ideia, sem que a força de envelhecer adquira essa ideia a mais leve sombra de eficácia.

Ao mostrarem a necessidade de irromper o seu desenvolvimento interior, verdadeiro desenvolvimento, para o escorar com uma adesão de princípio ou de fato ao Partido comunista francês, eles não vêm como põem a nu a inanição do próprio movimento surrealista, do Surrealismo incólume de qualquer contaminação. Seria isto a revolta, o incêndio nos fundamentos de toda a realidade? Para viver, teria o Surrealismo necessidade de se encarnar numa revolta de fato, de se confundir com reivindicações como dia de trabalho de oito horas, ou o reajustamento salarial, ou a luta contra a carestia de vida? Que brincadeira! Que baixeza de alma! No entanto, é bem isso que parecem dizer: que a adesão ao Partido Comunista Francês se lhes apresentou como sequência lógica do desenvolvimento da ideia surrealista e sua única salva-guarda ideológica!!! (ARTAUD, 2000,p.26)

A partir dessa declaração fica evidente que o objetivo de Artaud não se tratava de mudar a realidade material e psíquica do mundo, e sim de operar uma revolução nos espíritos e nas mentalidades. O Surrealismo, no entanto, visou uma transformação da realidade, mais especificamente, em seus aspectos materiais.

Após a separação do grupo, Artaud tentou colocar em prática sua concepção de Surrealismo fundando o teatro Alfred Jarry. Ao seu lado estavam Roger Vitrac e Robert Aron. O primeiro manifesto desse teatro dizia:

O teatro participa deste descrédito no qual caem uma após outra todas as formas de arte. Em meio a 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 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 sobre o palco. (...) O espetáculo 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 (ARTAUD *apud* LIMA, 2008, p. 371)

O programa descrito por Artaud apresenta três apontamentos interessantes: 1-) uma crítica ao Surrealismo, quando considerou o teatro como uma arte limitada por possuir uma forma pré-estabelecida; 2-) o início da preocupação de Artaud com a ação do teatro sobre os homens e o 3-) a aproximação entre teatro e vida. Os dois últimos itens serão levados adiante por Artaud. O escritor cada vez mais passará a enxergar a sociedade como um grande espetáculo, sem roteiro prévio a ser seguido. Artaud defenderá que a

verdadeira arte deveria ser capaz de construir a vida e atuar como um instrumento e meio de ação sobre o mundo e o homem.

Dentre as principais peças apresentadas por este grupo teatral, podem se destacar: *Ventre queimado ou a mãe louca*, esboço musical de Artaud; *Os Mistérios do Amor*, de Roger Vitrac; *Partilha do Meio-Dia*, de Paul Claudel; *O Sonho ou Jogos de Sonhos*, de August Strindberg; e *Victor ou as crianças no poder*. Esta última foi direcionada contra a família burguesa e trouxe os temas do adultério, incesto, escatologia, cólera, loucura, vergonha e morte. Esta representação marcou a última produção do Teatro Alfred Jarry.

A história deste desfecho foi publicada por Artaud e Vitrac em *O teatro Alfred Jarry e a Hostilidade Pública*. Como Artaud rompera com o Surrealismo em 1926, ele creditou muito da recepção negativa destas peças aos seus ex-companheiros.

O fracasso diante da separação do grupo surrealista e da tentativa colocar em prática os principais conceitos do movimento em seu teatro foram fundamentais para a realização de uma das suas experiências mais importantes enquanto artista: a ida ao México. Nesse sentido, de acordo com Schneider (1984, p.12):“ el fracaso inmediato de estas acciones lo indujo a internarse en una vía de ensimismamiento y de misticismo, en donde elementos ocultistas emperazon a serle determinantes. La obsesión de encontrar la realidad en otra realidad mas profunda, pura y primitiva” (Schneider, 1984,p.12).

Nos anos 30, portanto, Artaud iniciará uma nova aventura, sua ida ao México. O artista irá em busca de uma cultura que acredite em aspectos mágicos, distante da Europa racionalizada. Artaud tentará encontrar seus mitos ancestrais, assim como os surrealistas tentaram encontrar a si mesmos através de seu inconsciente. Nesse sentido, a experiência com o Surrealismo parece ter sido uma ponte interessante para a formulação das concepções artísticas de Artaud. A alteridade assumirá uma nova forma na próxima etapa da vivência do artista. Ela estará no México e próxima aos Tarahumaras.

3 A EXPERIÊNCIA DE ANTONIN ARTAUD NO MÉXICO

3.1 O CONTEXTO ANTERIOR À VIAGEM: MOTIVAÇÕES E TEXTOS REFERENTES AO MÉXICO

Os escritos de Antonin Artaud acerca de sua viagem ao México, em 1936, sugerem que a escolha desse local ocorreu devido a um interesse de reflexão sobre o papel das culturas tradicionais no mundo moderno, o qual – na visão do artista – estaria dominado pela mentalidade do Ocidente. Para Artaud, o México se mostrou como um dos poucos espaços onde ainda estariam presentes, mesmo que ocultos pela civilização europeia, evidências de antigas civilizações. Nas palavras de Cassiano Quilici (2004, p.161): “nas terras mexicanas pulsaria um conhecimento outrora existente em diversos lugares do mundo”.

O México deveria contribuir para que o Ocidente pudesse relembrar um conhecimento já esquecido. O artista buscava uma cultura capaz de reconciliar os homens com os deuses, bem como a uma visão sagrada de existência. Para ele, a cultura do Ocidente havia perdido seu sentido místico e mágico, aspectos necessários para as artes, em específico para o teatro. Esta arte deveria conter forças mágicas capazes de promover um renascimento, uma modificação do homem em contato com elas.

De acordo com Florence de Mèredieu (2011), o interesse de Artaud pela cultura mexicana e pelos povos pré-colombianos é antigo. Desde a infância, o escritor lia o *Journal des Voyages*, no qual muitas páginas eram dedicadas às civilizações pré-colombianas. Possivelmente, essa curiosidade foi reforçada quando integrou o movimento surrealista em 1924. Como abordado, anteriormente, a vanguarda se interessou pelas artes dos povos ditos primitivos.

No período de 1930 a 1934, Artaud se reunia com diversos artistas no estúdio pertencente a Robert Desnos, localizado na praça Dauphine. Dentre eles estava Ignácio Fernandez Esperón, músico mexicano, a quem chamavam de Tata Nacho (Papai Inácio). Esse músico havia percorrido todo o México recolhendo cantos indígenas. Ele os tocava ao piano, proferindo gritos e urros

próximos ao *Cante Jondo*²¹. O estilo de Esperón fascinava Artaud. O escritor cubano Alejo Carpentier, também integrante destas reuniões, sugeriu que as melopeias de Tata Nacho fizeram parte dos elementos que estimularam a ida de Artaud ao México.

Outros artistas e intelectuais latino-americanos mantiveram relações com o artista francês, tais como os peruanos Helba Huara - dançarina - e seu marido Gonzalo Moré (ou Mores), jornalista defensor da causa dos índios andinos. Artaud produziu a iluminação de alguns espetáculos de Helba e trabalhou em projetos teatrais com o jornalista. Tal contexto nos mostra o interesse de Artaud por vivências artísticas para além da Europa e que o motivaram a realizar um verdadeiro périplo: sua viagem para terras mexicanas.

Embora sua viagem para esse país tenha ocorrido em 1936, antes desse período o escritor já fazia menção ao lugar. Pode-se citar como exemplo *A conquista do México* (1932), que fora produzido para ser o primeiro espetáculo do Teatro da Crueldade. Neste projeto, Artaud nos traz o tema da colonização e tem como desejo “reviver, de modo brutal, implacável, sangrento, a fatuidade persistente da Europa” (ARTAUD, 2006, p.64). O texto tem como principal objetivo criticar o sentimento de superioridade da civilização europeia em relação aos povos que vivenciaram os processos de colonização. Segundo o artista:

Ao colocar a questão terrivelmente atual da colonização e do direito que um continente acredita ter de subjugar outro, essa peça coloca a questão da superioridade, esta real, de certas raças sobre outras e mostra a filiação interna que liga o gênio de uma raça a formas precisas de civilização. Ela opõe a tirânica anarquia dos colonizadores à profunda harmonia moral dos futuros colonizados (ARTAUD, 2006, p.64).

Artaud pretendia retratar uma monarquia asteca pautada em princípios espirituais e distintos da monarquia europeia que era baseada em preceitos materiais, a seu ver, “injustos” e “grosseiros”. A encenação deveria abarcar a ideia de uma sociedade que “sabia dar de comer a todo mundo e na qual a Revolução sempre se realizou, desde as origens” (ARTAUD, 2006, p.64). Para Quilici (2004), esse conceito de “revolução”, utilizado por Artaud, realiza também crítica à ideia de “progresso”, quando é relacionado somente aos

²¹ O *cante Jondo* se caracteriza como um dos símbolos musicais da cultura andaluza

âmbitos sociais e tecnológicos. Segundo o antropólogo, Artaud admitiu os recursos e conquistas das sociedades modernas. Contudo, as suas principais referências para uma revolução estariam na base das culturas “primitivas”. As coletividades humanas deveriam basear suas escolhas e vivências numa visão “sagrada” de existência, algo próximo do que é encontrado em algumas culturas admiradas pelo escritor. Nas palavras de Quilici (2004, p. 155): “ ‘revolução’ é, portanto, recuperação não das formas antigas de vida, o que poderia desembocar numa espécie de ‘fundamentalismo’, mas dos ‘princípios’ que fundam a visão ‘arcaica’ do homem e do universo”.

Além desse projeto de peça, Schneider (1984) aponta que há rascunhos de textos sobre o México também em 1935. Uma dessas anotações é chamada de “O México e a Civilização”. Nela, Artaud criticou a admiração que a Europa tinha pela noção de progresso. E, na sequência, aponta os problemas referentes à ideia de cultura estabelecida pela sociedade europeia de seu tempo. Segundo Artaud, se em uma dada civilização só integram a cultura aqueles chamados de “cultivados” esse lugar rompeu com as fontes “primitivas” de inspiração. De acordo com Artaud:

Desde hace mucho ya no existen en Europa mitos en los que pueda creer la colectividad. Todos tratamos de expiar el nacimiento de un Mito válido y colectivo.

Y pienso que según México renace podrá reenseñarnos a vivificar esos Mitos. Porque también México expía los Mitos que empiezan a resucitar.

Pero al contrario de lo que se ha producido entre nosotros, México no ha tenido tiempo de ver morir sus viejos Mitos (ARTAUD,1984 p.231).

O escritor acreditava que sua sociedade separou corpo e espírito, criando uma espécie de dualidade entre eles, aspecto que o desagradava profundamente. Dessa forma, viu nos deuses do México a esperança de encontrar seus ideais. Para Artaud, esses deuses possibilitavam uma “magia” unificadora (entre corpo e espírito) e seriam fontes que ajudariam a reestabelecer aspectos perdidos no Ocidente. Nesse momento, o conceito de revolução para Artaud, iniciado no Surrealismo, se clarifica: a busca pela união entre corpo e espírito, e por consequência, a transformação dos homens, poderia ser encontradas nas bases das culturas ditas primitivas.

Pouco antes de Artaud partir para solo mexicano ele escreveu o texto “Pássaro Trovão” (1935), publicado em *La Bête noire*, número seis. Segundo

Florence de Mèredieu (2011) o texto se caracterizava como um verdadeiro programa de pesquisa, no qual Artaud expôs suas concepções sobre a situação mexicana da época. Nos anos 30, de acordo com Dawson (1998), havia indigenistas que consideravam os índios como componentes importantes para a formação do México. O índio era visto como modelo para o futuro da nação. Para o historiador, construiu-se uma imagem idealizada do indígena, principalmente daqueles que eram descendentes dos povos pré-colombianos, cuja cultura era muito valorizada pela história mexicana. Nesse contexto, os índios tornaram-se modelos de políticas igualitárias, de consciência social e de virtude para o Estado Moderno que se formava naquele momento. Os indígenas componentes deste grupo eram vistos como membros ativos nesta comunidade nacional. Contudo, não podemos deixar de destacar que esta política indigenista foi dotada de muitas nuances, inclusive visões contrárias a esta descrita acima. Mais adiante abordaremos brevemente aspectos importantes deste momento histórico do México e sua relação com Artaud.

O “Pássaro Trovão” inicia-se com a afirmação de que os acontecimentos recentes no país – a valorização da cultura indígena - devem ser considerados importantes para a civilização, pois eram um sinônimo do retorno aos aspectos que Artaud considerava como essenciais e que serão desenvolvidos mais adiante. Em seguida, o artista relata um projeto de descrição dos rituais indígenas mexicanos, bem como a pesquisa de instrumentos antigos e musicais destes povos.

Neste artigo Artaud também destaca que existem diferenças na forma como os “mexicanos” e os europeus concebem a arte. Para ele, a Europa baseia sua arte no prazer diante da beleza, enquanto as imagens “mexicanas” tinham por objetivo captar forças ou tornar possível a captação delas. Assim, as criações artísticas possuíam uma estreita relação com a magia.

Florence de Mèredieu (2011) acredita que o texto foi, possivelmente, escrito para manter uma interlocução com os contatos de Artaud no México. Após esta publicação, Artaud escreveu cartas e criou dossiês para preparar sua viagem. Ele contatou as autoridades francesas em missão no México e as

autoridades mexicanas em Paris, enviou seu currículo e intenções de pesquisa²².

Os órgãos governamentais mexicanos ficaram interessados em seus propostas teatrais e pediram-lhe o envio de suas Obras Completas²³. Em carta a Jean Paulhan, Artaud citou a boa aceitação de sua missão pelo Ministério da Educação Nacional e como a Representação Diplomática mexicana estava empenhada em conseguir-lhe as conferências e um alojamento no México. Na carta enviada à senhora Paulhan, em setembro de 1935, Artaud disse:

Las cosas están dispuestas de manera admirable. No sólo no tienen que pagar el permiso de entrada , pero también me dijo en la Legación de México envió una nota a mi respeto por México y que hay personas en los círculos gubernamentales están mostrando un interés en ver lo que podía hacer por el teatro. (ARTAUD, 1985, p.276)

Em 30 de dezembro de 1935, Jaime Torres Bodet²⁴ indica o recebimento das seguintes obras: *A arte e a morte*, *Heliogábalos*, *O Monge*, um folheto de 1933 e “Teatro da Crueldade”. Bodet enviou-lhe duas cartas de apresentação, uma para o subsecretário de Estado de Negócios Estrangeiros e ao secretário de Estado da Educação Pública, Sr. Lic. [Licenciado] Don Gonzalo Vasques Vela. Nessa carta, Bodet (*Apud* Mèredieu, p. 532) afirma que “ O portador dessas linhas, o senhor Antonin Artaud, é um escritor famoso de nacionalidade francesa a quem o Ministério da Educação da França acaba de confiar uma missão informativa em nosso país”. Durante sua estadia no México, estava previsto que Artaud – considerado um escritor de méritos literários - produzisse um filme sobre a conquista do México e uma tragédia sobre a vida de Montezuma que seria encenada em Paris.

Em 10 de janeiro, Artaud embarcou com destino às terras mexicanas. Sua estadia no local se estenderia de fevereiro a outubro do mesmo ano. Em 25 de janeiro o navio fez escala em um pequeno porto da América do Norte.

²² De acordo com Florence de Mèredieu os itens do currículo de Artaud enviados à Aliança francesa eram: 1-) Teatro Alfred Jarry 4 espetáculos; 2-) *Os Cenci*; 3-) Muitas conferências na Sorbonne; 4-) 2 fascículos do Teatro da Crueldade; 5-) 2 ex NRF *O Teatro e a Peste*; 6-) *Encenação e Metafísica*; 7-) *A teogonia Mexicana e a Ciência*; 8-) *O Teatro Tradicional na França*; 9-) *A Nova Cultura francesa*; 10-) *O Pensamento Animista na Poesia Mexicana*.

²³ Artaud solicita um exemplar de “*O Teatro e a Peste*” (outubro de 1934) e um exemplar de “*Encenação e a Metafísica*” (fevereiro de 1932).

²⁴ Escritor mexicano que na época trabalhava no gabinete executivo de Cardenas.

Artaud enviou um postal para Jean Paulhan informando que o título de sua obra seria *O teatro e seu duplo*:

Pois se o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro e isso não tem nada a ver com as ideias de Oscar Wilde sobre a Arte. O título responderá a todos os duplos do teatro que acredito ter encontrado durante tantos anos: a metafísica, a peste, a crueldade... [...]. E, por esse duplo eu entendo o grande agente mágico do qual o teatro, por suas formas, é apenas a figuração, esperando que ele se torne a transfiguração (ARTAUD *apud* MÈREDIEU, 2006, p.533).

É interessante ressaltar que antes de sua partida, junto a Paulhan, Artaud organizou os detalhes do livro. De acordo com Florence de Mèredieu, o autor se preocupou com a escolha dos textos, sua ordem e com às devidas correções. Em carta a Paulhan em 29 de dezembro de 1935, diz ser urgente a publicação de seu livro, pois tinha muito medo que imitassem suas ideias. Essa obra, cujo nome ainda não havia sido decidido nesta data, só foi publicada mais tarde, em fevereiro de 1938, após a internação do poeta.

De acordo com sua biógrafa, quando Artaud chegou em Havana, escreveu novamente a Paulhan que precisaria de um pouco de dinheiro (um adiantamento pelo seu livro). Mèredieu aponta que à margem da carta assinada é possível ler uma nota a Paulhan perguntando sobre a possibilidade de enviar quinhentos francos ao escritor e a possível resposta: “não”.

Durante a viagem, o artista parecia estar muito orientado pelas suas crenças “místicas”, pois sempre se referia a magos e videntes. Em Havana, um feiticeiro cubano lhe deu uma espécie de talismã, uma espada de Toledo que Artaud guardou e mostrou a Alejo Carpentier em seu regresso. O escritor não se separou mais desta espada, que protagonizará, junto a ele, importantes acontecimentos na Irlanda.

Artaud desembarcou em Vera Cruz no dia sete de fevereiro. No registro oficial conta como “Chegado ao México por Veracruz em seis de fevereiro de 1936” como ‘transeunte’ (carteira de identidade liberada pelo Consulado-Geral do México em Paris em 31 de dezembro de 1935). O artista acreditava que ter aportado na cidade de Vera Cruz – cujo nome significa a “verdadeira cruz” - não era uma coincidência, mas sim uma predestinação. Para Mèredieu (2011), o símbolo da cruz iria assombrar e obscecar Artaud em toda a sua temporada mexicana, tendo impactos “até o fim de sua vida.

3.2 ARTE E POLÍTICA NO MÉXICO DOS ANOS 30

Nos anos 20, o México havia entrado em contato com algumas correntes vanguardistas como o estridentismo, que exaltou a modernidade e provocou uma aproximação com as vanguardas europeias do início do século²⁵. Quando Artaud chegou ao país, essas influências eram evidentes e foram destacadas pelo artista. Contudo, essas vertentes não o interessaram, pelo contrário, representavam sinônimo de decadência e muito distantes do indigenismo que Artaud esperava encontrar.

De acordo com Mèredieu (2011), logo quando chegou ao México, encontrou Luis Cardosa y Aragon, artista já conhecido pelo escritor. Robert Desnos os apresentou alguns anos antes em Paris, no café de Flore. Neste meio intelectual existiam duas grandes correntes: os contemporâneos representados por Xavier Villaurutia, Samuel Ramos, Carlos Pellicer, Agustín Lazo, José Gorostiza; e a Liga dos Escritores e Artistas Revolucionários, da qual Luis Cardosa foi integrante. Todavia, essa segunda vertente era adepta de uma arte que se aproximava da propaganda com intenções populistas, características que desagradaram Luis Cardosa e o estimularam a abandonar esta corrente para se unir aos Contemporâneos.

Florence de Mèredieu (2011) aponta que Luis Cardosa achava interessante a visão que Artaud tinha do México, mas não a compartilhava. Para ele, “a autêntica mexicanidade é um inútil conceito metafísico e provinciano. Estereótipos nacionais, conceito junguiano de inconsciente coletivo”(CARDOSA Y ARAGON *apud* MÈREDIEU ,2011, p. 539). Nesse sentido, os artistas mexicanos – com os quais Cardosa se identificava – sentiam-se como cidadãos do mundo e não procuravam ressaltar e expressar o indigenismo que Artaud veio buscar.

Diante desse contexto artístico, Artaud afirmou ter se deparado com um cenário onde aparecem muitas cópias da arte europeia e poucos traços de uma “cultura” de fato “mexicana”. O artista manifestou um descontentamento sobre isso no artigo *“Un Técnico del trabajo de la piedra: Monástério”*,

²⁵ Neoimpressionismo, Fauvismo, Futurismo, Cubismo, Expressionismo.

publicado em fevereiro de 1968, na *Revista de la Universidad de México*. Artaud inicia o texto afirmando que “ en México no hay arte mexicano. No he encontrado en parte alguna ese zaparso refulgente, ese brote inconfundible de una raza” (ARTAUD, 1984,p. 213). Para ele, a revolução mexicana de 1910 fizera emergir “el inconsciente olvidado de la raza”, contudo muitos mexicanos modernos não compreenderam o sentido desta libertação. Neste artigo, Artaud refletiu sobre a obra do escultor Ortiz Monasterio (1906-1990), um dos poucos artistas que criticou diretamente durante a sua estadia no México.

Artaud apontou que na obra de Monasterio há um sentimento de opressão do México, contudo os aspectos formais de seus trabalhos se assemelham muito aos das esculturas parisienses. Segundo Artaud, os artistas de Paris seriam conscientes de que a arte europeia “branca” teria alcançado seu esgotamento de formas e passariam a buscar influências nas artes do passado. Para Artaud, a inspiração na arte europeia fez com que a obra de Monasterio fosse dotada de uma estilização de segundo grau. Nas palavras do escritor:

La técnica de Monasterio es potente. Es a grandes golpes que hace saltar la piedra y descubre bajo ella una vida redonda, cuerpos sin ángulos, donde ya no sé qué fuerza simple resplandece circularmente. He visto ya, en la escultura de París, esta técnica generosa y amplia, que es además voluntaria y no espontánea. La escultura francesa moderna ha llevado hasta la escultura negra, y sobre todo de ciertos bajorrelieves hititas o asirios (ARTAUD, 1984,p 214).

Embora Artaud tenha criticado este cenário artístico, o escritor encontrou na obra de Maria Izquierdo (1902-1955), pintora mexicana, uma “comunicación con las verdaderas fuerzas de la alma india” (ARTAUD, 1984, p.202). Em seu artigo “La pintura de Maria Izquierdo”, publicado na *Revista de las revistas*, em agosto de 1936, Artaud aponta a obra da artista como uma exceção – apesar de conter traços da arte moderna europeia – pois:

Si, en México mismo, el espíritu primitivo está en decadencia, es demasiado evidente que un artista indio no puede ser él mismo sino cuando verdaderamente se inspira de ese espíritu, en lugar de reproducir, como lo hace a veces María Izquierdo, imágenes de Europa que no son más que la reminiscencia de las formas puras que giran en su propio inconsciente. El espíritu indio, cuando subiste, continúa produciendo obstinadamente aquellos símbolos, aquellas formas-signos que causan nuestro asombro (ARTAUD, 1984, p. 211).



Figura 10: Izquierdo, Maria. *Sueño y Presentimiento*. 1947
Fonte: <http://picdit.info/pages/m/maria-izquierdo-artwork/>, acesso em 02/11/2015

Na pintura (figura 10), podem-se notar, em seus aspectos formais, possíveis influências do Surrealismo europeu, como as árvores desenraizadas, num movimento flutuante. Contudo, o conteúdo tratado na obra por Izquierdo parece ser referente a uma situação específica do México: a questão indígena e os processos de aculturação. Há uma mulher na janela, que segura a cabeça cortada de outra figura feminina. A mulher decaptada tem os fios de seus cabelos entrelaçados na árvore que, por sua vez, está com suas raízes arrancadas. Tal imagem poderia simbolizar uma crítica à “perda das origens indígenas” por meio da ação dos colonizadores espanhóis. Esta ideia é reforçada por meio da imagem de um suposto barco que porta uma cruz, um símbolo que pode carregar dois significados: a morte e a religião cristã. Os cabelos da índia decaptada se prendem à raiz das árvores, mas também caem como folhas em cima deste vaso. Temos também corpos sem cabeça andando em direção à noite escura, são vermelhos e amarelos e podem fazer referência aos mestiços que não possuem nem a identidade índia, nem branca europeia.

O artista viu na obra de Izquierdo a manifestação de um “inconsciente de raza”, uma atitude que caracterizava sua arte como dotada de uma “alma índia”, diferenciando-se de outros artistas que apresentavam somente influências e repetições da arte europeia. A obra de Izquierdo, mesmo tendo contato e incorporado algumas destas referências, representava um espírito “primitivo” para Artaud.

Durante esse contato com o cenário artístico do México, Artaud realizou algumas conferências onde discorreu sobre suas concepções artísticas. Essas

apresentações ocorreram nos dias 26, 27 e 29 de fevereiro, no Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria . Os títulos eram, respectivamente: *El Surrealismo y la revolución*, *El hombre contra el destino*, *El teatro y los dioses*.

El hombre contra el destino foi a única das conferências completamente traduzida para o espanhol e publicada no periódico *El Nacional*, nos dias 26 de abril e 3, 10 e 24 de maio. Os intelectuais encarregados de traduzir os textos de Artaud na época foram José Gorostiza, Samuel Ramos, Xavier Villaurrutia e Luis Cardoza y Aragon e Alberto RuzLhuillier, arqueólogo. A terceira conferência, *O teatro e os deuses*, foi publicada parcialmente no periódico *El Nacional* em 24 de maio e foi traduzida por José Ferrel.

A última conferência de Artaud, chamada de *Primer contacto con la Revolución Mexicana*, aconteceu entre o final de março e começo de abril (não há registro de uma data precisa) na Liga de Escritores e Artistas Revolucionários (L.E.A.R.). Esse grupo de artistas contava com pintores, escritores, intelectuais e pessoas do teatro que eram donos de uma postura engajada e antifascista. A proposta artística deste grupo, fundado em 1933, era produzir uma arte engajada e militante com influências do realismo social.

Artaud desejava com as conferências explicar para a juventude mexicana o conceito de Surrealismo, movimento de que já estava distante há uma década, assim como alertá-los sobre o marxismo. E, principalmente, o quão danoso seria se a juventude mexicana incorporasse os valores europeus.

A primeira conferência *Surrealismo y Revolución* se inicia com uma breve definição do que fora o movimento para Artaud “El Surrealismo nació de una desesperación (...) fue más que un movimiento literario, una revuelta moral, el grito orgánico del hombre, las patadas del ser que dentro de nosotros lucha contra toda coerción”(ARTAUD, 1984, p.101). Na sequência, afirma o que pensa acerca das relações entre o Surrealismo e a revolução marxista. Para o autor, a revolta em busca do conhecimento que a revolução surrealista pretendia fazer, ao aproximar-se das concepções marxistas, nada tinha a ver com aquela que pretendia conhecer o homem. Mas, pelo contrário, faria o homem prisioneiro de seus limites.

Essa temática é novamente reforçada na segunda conferência *El hombre contra el destino*, na qual Artaud considera o marxismo como uma “invención de la conciencia europea”, assim como todo o pensamento racionalista que, em sua visão, tem dominado o mundo. Para Artaud (1984, p.114), “Si lo considero en su esencia misma, el Surrealismo ha sido para mí una reivindicación de la vida contra todas sus caricaturas y la revolución inventada por Marx es una caricatura de la vida”.

O artista não irá criticar Marx diretamente, mas sim a parcialidade do conhecimento que o comunismo proporciona em relação ao homem. Artaud destacará a idolatria em torno das ideias comunistas, e como este caminho estaria distante da “metafísica”, em suas palavras:

Marx partió de un hecho, pero se prohibió toda metafísica. Y la juventud francesa de hoy considera que la explicación materialista del mundo es una metafísica falsa. Frente la juventud francesa no desea místicas en el espíritu, desea que se deje de alucinar al espíritu; tiene hambre de una verdad humana, humana sin engaños (ARTAUD, 1984,p. 115).

Nesses discursos, Artaud abordou as características do materialismo histórico de Karl Marx de forma semelhante àquela discutida *Em a grande noite*, explicando que o movimento já não contemplara mais suas aspirações artísticas.

Em *Surrealismo y Revolución*, mais especificamente em seus dizeres finais, Artaud explicará o que busca encontrar no México. O artista dirá que veio ao país buscar elementos de uma cultura “mágica” e espera encontrar isto com os indígenas:

Toda verdadera cultura se apoya en la raza y en la sangre. La sangre india de México conserva un antiguo secreto de raza y antes que la raza se pierda creo que hay que exigirle la fuerza se du antiguo secreto. El méxico actual copia a la Europa y en eso creo que es la civilización europea la que debe perderle a México su secreto. La cultura racionalista de Europa ha fracasado y he venido a la tierra de México para buscar las bases de una cultura mágica que aún puede manadr de las fuerzas del suelo indio (ARTAUD, 1984,p.56).

Ironicamente, essa valorização da cultura indígena e da proposta de retorno as suas bases feita por Artaud, apresentavam-se como contrárias ao governo presidido por Cardenas. Nos anos 30, o principal segmento governamental do país se interessava pelos índios de maneira totalmente distinta da do escritor.

De acordo com Sánchez (1999), após a Revolução Mexicana em 1910, os responsáveis pelas políticas indigenistas, acadêmicos e administradores – inclusive muitos deles eram egressos da Escola Mexicana de Antropologia e discípulos de Boas e Dewey – desenvolveram estratégias de integração como a Direção de Antropologia. Esses responsáveis acreditavam que a multietnicidade era um fator determinante para o impedimento do progresso no México.

Diante desse pensamento, as políticas indigenistas surgiram para criar uma nação “integrada”, pois somente assim o país poderia crescer enquanto nação. Nesse contexto, a adoção do espanhol como o principal idioma e a incorporação de valores ocidentais foram importantes para este processo: a aculturação seria fundamental para a construção desta nação homogênea. Sánchez (1999) aponta este momento como um “nacionalismo integracionista”. De acordo com o historiador, para os intelectuais pertencentes às camadas dominantes revolucionárias, os povos indígenas eram um obstáculo para realizar um projeto modernizador.

Segundo o historiador os primeiros indigenistas foram importantes, pois conferiram destaque às populações indígenas e frisaram sua importância como legítimos descendentes das culturas indígenas antigas. Contudo, viam suas características socioculturais como tradicionais e contrárias ao progresso e à civilização. As principais figuras intelectuais deste contexto foram Andrés Molina Enríquez, Manuel Gamio, José Vasconcelos e Moisés Sáenz.

A política indigenista teve várias nuances, de acordo com Antonio Carlos Amador Gil (2011). Nos anos 30, período contemporâneo à ida de Artaud, os comunistas e seguidores de Vicente Lombardo – presidente da Comissão de Educação da Confederación Regional Obrera Mexicana – criticaram as motivações da integração. Para Dawson (1998), alguns indigenistas desse período, em vez de descrever o índio de maneira negativa, consideravam o indígena como um modelo de política revolucionária e cultural.

Entre meados dos anos 20 e o final dos anos 30, para Gil (2011), a imagem do indígena construída no período pós-revolucionário era dotada de visões distintas e que competiam entre si. No período de Vasconcelos, as tendências de incorporação social dominavam o cenário. Por outro lado, há o exemplo de Antonio Gutierrez y Oliveros, professor da Casa do Estudante

indígena, que publicou o livro “Valores espirituales de la raza indigena”. Nesse texto, o autor abordava 28 características dos indígenas mexicanos, esses atributos eram referentes tanto aos índios “antigos” como os “modernos”. Algumas das características destacadas eram bravura, fidelidade, virtude e caráter moral.

O governo de Cardenas via de maneira negativa o estímulo à consciência étnica dos indígenas. Segundo Gil (2011, p.12), esse olhar se intensificava caso houvesse “qualquer ligação que pudesse ser feita com o direito internacional das nacionalidades (nacionalidades oprimidas)”. Nesse contexto, Dawson(1998) aponta que o Departamento Autónomo de Assuntos Indígenas (DAAI), separava a população indígena mexicana em dois grupos, os indígenas que tinham direitos garantidos e os que não possuíam. Nesse último grupo estavam todos aqueles que discordavam das políticas de integração. Os índios eram considerados como “pré-políticos”, “primitivos”. Esses povos tornavam-se “cidadãos” a partir do momento que incorporavam valores ocidentais. Dessa forma, a política indigenista oficial dos anos 30 era extremamente restritiva.

Diante desse cenário, percebemos o quanto a afirmação final da conferência *Surrealismo y Revolucion* apresentou-se contraditória às políticas indigenistas dominantes. Artaud clamava a volta das origens das culturas indígenas “primitivas” , enquanto que o governo queria integrar o índio à civilização tecnológica, mecanizar o campo, com o objetivo de construir uma nação”. Artaud chegou ao México preconizando a destruição de uma cultura racionalista e tecnológica que, em sua visão, destrói o homem. Em contrapartida, o México tentava incorporar com suas políticas de integração esses valores renegados por Artaud.

No artigo “*Las Fuerzas ocultas de México*”, publicado no periódico *El Nacional* em agosto de 1936, Artaud declara explicitamente sua frustração diante desse contexto no México. O primeiro aspecto ressaltado foi que “para Francia, la Revolución del México moderno es una revolución del hombre. Quiero decir, que tiene por objeto la constitución interna del hombre y no solamente la constitución de la sociedad” (ARTAUD, 1984, p.196). De acordo com essa afirmação, Artaud parece ter visto na Revolução Mexicana objetivos em comum com aquilo que desejara enquanto artista. O escritor disse também

que a considerava como “una Revolución contra el progreso, contra las ideas del mundo moderno, contra la civilización científica de hoy día” (ARTAUD, 1984, p.196).

Mais adiante, Artaud irá citar as políticas indigenistas no México e afirmará que, inicialmente, as concebeu como algo positivo, pois acreditou no despertar do “espírito índio” que elas desencadeariam. O artista apontou que se sentiu muito animado por ver nestas políticas mexicanas um despertar das “origenes culturales, que se remonta a las fuentes del espíritu primitivo”. Contudo, Artaud é categórico em expressar seu desapontamento perante a forma como o governo mexicano tratava os seus índios. Segundo o escritor (1984, p.196), “ho hay tal despertar del espíritu indio de México, y la Revolución, tal como se imagina en Francia, no existe en suelo de México”. Artaud irá detalhar esse desapontamento em carta enviada a Jean Paulhan em 26 de abril de 1936:

La política del Gobierno es Indigenista, quiero decir que no es de espíritu Indio. Nos es tampoco lo Pro-India que los periódicos pretenden. México no busca convertirse o volver a convertirse en Indio. Simplemente el Gobierno de México protege a los Indios en tanto que hombres, no en tanto que Indios. Después de La Revolución el Indio ha dejado de ser el paria de México; pero es todo. No se le ha dado un lugar aparte. Yo diría más: no se le protegen sus ritos; se contentan con respetar sus costumbres. No es la misma cosa. (ARTAUD, 1984, p.262)

Nessa carta, o escritor também afirma que os índios eram considerados como pertencentes a uma “raça” inferior e eram caracterizados como “selvagens”. Para o governo mexicano, esses povos eram vistos como “la masa inculta” e a única solução seria a incorporação de noções da cultura ocidental por parte desses povos. O escritor também cita os Maestros de Escuelas, que são chamados de Rurales, que “van a las masas indígenas para predicar el evangelio de Karl Marx” (ARTAUD, 1984, p.262).

Apesar desse contexto, há em Artaud um desejo idealista de encontrar as raízes indígenas “puras”. Ele nutria uma esperança de que junto a esses povos poderia encontrar modos de vida mais inspiradores do que o ambiente entre-guerras vivenciado por ele na França. Essa intenção estaria relacionada a sua ideia de “revolução” que só poderia ser concretizada a partir de bases pertencentes às culturas “primitivas”. Dessa forma, o pensamento do artista apresenta-se contrário ao do governo mexicano da época, que de maneira

geral, concebia a ideia de progresso como algo distante das tradições indígenas.

Como vimos anteriormente, o artista critica, em muitos momentos, a noção de progresso relacionada à técnica e à modernidade. Artaud carrega em seus questionamentos um sentimento de “perda” e parece considerar o “desenvolvimento” como tragédia. Segundo Luiz Fernando Dias Duarte (2004) essa sensação foi compartilhada por muitos artistas a partir do século XVIII, período permeado pelo que Louis Dumont (1972) chama de “ideologia do individualismo”²⁶. Para Duarte, a consolidação desse pensamento na sociedade ocidental completou-se após as grandes transformações do século XVIII, com a criação das repúblicas norte-americana e francesa. Nas palavras do antropólogo:

A ideologia do individualismo em seu sentido estrito é sobretudo uma ideologia política, relativa ao valor do indivíduo livre e igual, cidadão autônomo dos novos Estados-nação em gestação. Ela teve como corolários outros princípios ideológicos concomitantes, de implicações mais gerais, epistemológicas ou cosmológicas. Podemos resumir-los em uma grande rubrica: a da ideologia do universalismo (DUARTE, 2004, p.2).

Nesse período, houve a emergência de uma nova concepção de mundo, chamada “universo” e sustentada pelo universalismo. O mundo começou a ser representado como um espaço sem limites temporais nem espaciais, a noção de infinito surge nesse contexto. Para Duarte, as características de racionalismo e cientificismo são elementos ativos dessa ideologia universalista. A sociedade europeia teria construído um novo cosmos: um universo que é representado por meio de elementos físicos, materiais e “naturais”, sendo excluídos aqueles considerados como “sobrenaturais”. Esses seriam os elementos ideológicos que inauguram a dimensão moderna de nossa cultura. O antropólogo não deixa de destacar que essa transformação ocorreu por meio de mecanismos econômicos e políticos complexos que abarcam o sistema capitalista e o surgimento das grandes indústrias.

Em meio a esse cenário marcado pelo “progresso” e “avanço”, havia na Europa, alguns segmentos intelectuais incomodados com essa nova visão.

²⁶ Essa ideologia constitui-se e consolidou-se no mundo ocidental a partir de processos muito complexos. Para uma melhor compreensão ver ideias de Dumont (1965) e Duarte e Giumbelli (1994).

Duarte (2004, p.7) aponta que “as denúncias dos males da civilização começaram a ser veiculadas ao mesmo tempo em que se compunham os hinos à sua vitória”. O tom de denúncia era relacionado à representação de um passado perdido. O “desenvolvimento” era concebido como algo ameaçador e implicava no desaparecimento “de sentimentos sensíveis a que todos eram apegados”. Duarte mostra que esse sentimento irá aparecer em forma de denúncia em movimentos artísticos como o Romantismo.

Sabemos que Artaud não era um artista do século XVIII e muito menos fazia uso de pressupostos do Romantismo em suas obras, contudo, parece ter sido afetado pelo sentimento de perda decorrente da ideologia do individualismo. Artaud pertence a uma época em que a fragmentação do mundo, devido às transformações sociais, políticas e científicas do século XVIII, já estavam consolidadas. O nosso artista, quando buscou os Tarahumaras, estava em busca de uma totalidade perdida e que, em sua visão, precisava ser recuperada.

Em carta a Paulhan, Artaud confidenciou que gostaria de estar em terra indígena e anunciou sua partida para Cuernavaca, a duas horas do México: “ali batem o famoso *teponextli*, tambor ritual. Depois tentarei ver as pessoas que esfolam os touros vivos e explodem de rir (Índios Yosquis) (ARTAUD *apud* MÈREDIEU, p.545).

Esse interesse ficou explícito por meio de um artigo publicado em maio de 1936, no periódico *El Nacional*, intitulado “Carta abierta a los gobernadores de los estados”. Nesse artigo, o artista explica ao governadores mexicanos que possuía a missão – atribuída pela Secretaria de Educação Nacional da França – de estudar todas as manifestações da arte teatral mexicana, tendo como principal foco a arte indígena. Segundo o artista:

Es el arte indígena de México el que me interesa aquí por encima de todo. Para mí, la cultura de Europa ha fracasado y considero que, con el desarrollo desenfreado de sus máquinas, Europa ha traicionado a la verdadera cultura; yo, a mi vez me declaro traidor a la concepción europea del progreso. Los ritos e las danzas sagradas de los indios son la más bella forma posible del teatro y la única que en realidad pueda justificarse (ARTAUD, 1984, p.133).

No trecho, Artaud deixa claro o seu descontentamento referente à ideia de “progresso” e considera a Europa como um local fracassado por apoiar suas bases nessa concepção. Para ele, torna-se necessário buscar um local com

outros valores, um cenário que as máquinas comandadas pelo sistema capitalista não tivessem alcançado. Além de procurar elementos capazes de operar a “revolução” que desejara, não podemos esquecer que Artaud também procurava inspirações para repensar o teatro europeu, justamente por ver esta arte como um instrumento de transformação.

De acordo com ele, essa arte estava demasiadamente pautada na literatura e não possuía autonomia enquanto forma artística. Era necessário imprimir ao teatro algo dos rituais e das danças sagradas para que ele pudesse recuperar seu sentido mágico e místico. Para Artaud (2006), a maneira como o teatro foi concebido na modernidade não representava mais uma arte, mas sim uma “arte inútil”. O escritor sugere esta afirmação por acreditar que o fazer teatral estaria subordinado à concepção artística ocidental, que produzia “sentimentos decorativos e inúteis, de atividades sem objetivo, unicamente devotadas ao agradável e ao pitoresco” (ARTAUD, 2006, p.135).

O verdadeiro teatro, para o escritor francês, seria capaz de reconstruir a vida, atuando por meio de uma cerimônia mágica e mística. Ela deveria funcionar como um instrumento e meio de ação sobre o mundo e o homem, transcendendo ao autor, ator e público do espetáculo. Parte das ideias foi desenvolvida por Artaud a partir de seu encontro com os Tarahumaras. O artista identificou aspectos nos rituais tarahumaras que, em sua visão, poderiam ser incorporados ao teatro europeu com o objetivo de promover a transformação nos indivíduos participantes.

3.3 O ENCONTRO COM OS TARAHUMARAS: UM ARTISTA MODERNO EM BUSCA DO PRIMITIVO

Existem registros de cartas escritas por Artaud a Jean-Louis Barrault, nas datas de 17 de junho e 10 de julho, onde o autor pergunta se seu amigo poderia lhe conceder alguma ajuda financeira. Nessas correspondências, Artaud descrevia uma vida material difícil. Em suas palavras: “tenho de encontrar algo precioso; quando estiver com isso em mãos, poderei automaticamente criar o verdadeiro drama que devo fazer, com certeza de conseguir desta vez. Talvez não se trate de teatro sobre tablado” (ARTAUD *apud* MÈREDIEU, p.550).

Nesse período, uma petição assinada por intelectuais e artistas mexicanos foi enviada ao presidente do México para que Artaud pudesse estar junto “às velhas raças indígenas”. Em primeiro de agosto, o escritor é beneficiado com um “prolongamento de permanência” de seis meses, válido até seis de janeiro de 1937. De acordo com Florence de Mèredieu, os papéis da imigração indicavam que a prorrogação foi aceita “tendo em vista as pesquisas de natureza etnográfica e demográfica que o Senhor Antonin Artaud realiza” (MÈREDIEU, 2011, p.551).

No final do mês de agosto, Artaud partiu para a Serra Tarahumara, onde chegou somente nos primeiros dias de outubro. Segundo sua biógrafa:

Uma carta a Jean Paulhan, da província de Chihuahua, prova que Artaud esteve na região, em 7 de outubro de 1936! Quanto a Luis Cardoza, este atesta a realidade dessa viagem e se lembra muito bem de sua partida, que o havia assustado um pouco. Artaud partiu para a Sierra Tarahumara, dirá ele, com uma calça de flanela e com os sapatos que ele lhe dera (MÈREDIEU, 2011, p.552).

Nesse contexto, com o intuito de vivenciar os rituais indígenas, entrou em contato com os índios Tarahumaras, do tronco linguístico *nahuas* (relacionados aos astecas), habitantes das montanhas do noroeste do México. Uma das consequências deste encontro é a obra *Viajem ao país de los Tarahumaras*. O livro é organizado de acordo com duas seções. A primeira delas é referente às reflexões de Artaud acerca das experiências junto aos Tarahumaras, os principais textos são: 1-) os artigos publicados no periódico *El Nacional*: A terra dos reis magos, A natureza fez os dançarinos, Uma raça-princípio e O Rito dos Reis de Atlântida; 2-) A dança do peyote; 3-) O rito do peyote entre os Tarahumaras. Na segunda parte da obra, existem algumas cartas, relativas aos Tarahumaras, enviadas a Jean Paulhan. Esta correspondência ocorreu de fevereiro de 1937 a setembro do mesmo ano.

O texto “O rito do peyote entre os Tarahumaras” nos concede um pouco da dimensão da experiência vivida por Artaud. Contudo, é interessante ressaltar que esse texto foi produzido em seu primeiro ano de internamento em Rodez. De acordo com Artaud:

O Rito de Peyote foi escrito em Rodez no primeiro ano em que estive nesse asilo, depois de internado sete anos, três dos quais incomunicável, com sistemáticos e diários envenenamentos. Representa o meu primeiro esforço para reentrar em mim depois de sete anos de afastamento e castração de tudo (ARTAUD, 2000,p.32).

Artaud inicia essa narrativa nos contando que foram os sacerdotes do *Tutuguri* os mediadores de seu encontro com o peyote, planta chamada pelos Tarahumara de *Ciguri*. De acordo com o escritor, o *Tutuguri* é visto por esse povo como “senhor de todas as coisas”. Esta figura mítica seria responsável por presidir todas as relações exteriores entre os homens: amizade, compaixão, esmola, fidelidade, piedade, generosidade, trabalho. Artaud nos relata que ninguém pode receber a unção dos sacerdotes do Sol, assim como “a marca imersiva e reagregadora dos que pertencem ao Ciguri”, sem antes ser tocado pela espada do velho chefe índio.

O encontro entre ele o velho sacerdote é descrito da seguinte maneira:

Num domingo de manhã é que o velho chefe índio me abriu a consciência com um golpe de gládio entre o baço e o coração: << Tem confiança, disse ele, não tenhas medo que não vou fazer-te nenhum mal >> e recuou muito depressa três ou quatro passos e descreveu no ar um círculo com o gládio agarrado pelo punho e para trás, como se quisesse exterminar-me. Se a ponta do gládio me tocou a pele foi de raspão e só me fez deitar uma minúscula gota de sangue. Não senti nenhuma dor mas tive realmente a sensação de acordar a uma coisa para a qual eu estava até ali malnascido e orientado de errada forma, cheio de uma luz que eu nunca tinha possuído (ARTAUD, 2000, p.12)

O contato com o *Ciguri* ocorreu dois dias após este episódio com os sacerdotes. Antes disso, o artista relata que interrogara uma grande quantidade de Tarahumaras e passara uma noite com um casal bastante jovem cujo marido era adepto deste rito. Artaud fala sobre as “explicações maravilhosas” e os “esclarecimentos de uma precisão extrema” de como peyote “ressucita a memória dessas verdades soberanas e não fazem, foi-me dito, perder mais nada à consciência humana, e ao contrário permitem que ela recupera a percepção do infinito” (ARTAUD, 2000, p.14).

Apesar do *Ciguri* fazer parte da cultura Tarahumara, havia conotações de medo e respeito junto ao nome desta entidade. Artaud possuía um guia e intérprete mestiço que lhe alertou sobre isto. O homem pediu para que quando Artaud falasse sobre o *Ciguri*, usasse um tom de temor e respeito. Essa informação agradou Artaud, pois segundo o artista, isso seria um indício do quão sagrado eram para este povo o ritual e o *Ciguri*.

Quanto mais aprendia sobre este rito, mais o artista se interessava em participar dele. Contudo, havia uma série de complexidades relacionadas à realização desta experiência. A amizade com o jovem índio tarahumara lhe

abriu alguns caminhos. Entretanto, Artaud sugere que a sua admissão nos ritos do *Ciguri* era dependente das suas atitudes em relação às resistências do exército mestiço do México aos rituais. O escritor aponta situações semelhantes às descritas por Dawson (1998) acerca das políticas indigenistas nos anos 30:

Mestiço este governo, é pró-índio porque formado de homens mais vermelhos do que brancos. Mas não no mesmo grau, e na montanha os seus mandatários são quase todos de sangue misturado. E consideram perigosas as crenças dos Velhos mexicanos. O actual Governo do México construiu na montanha escolas indígenas onde a filhos de índios se ministra uma instrução decalcada das escolas comunais francesas, e o ministro da Instrução Pública do México, de quem o ministro da França conseguiu o meu salvo-conduto, mandou instalar-me nos edifícios da escola indígena dos Tarahumaras (ARTAUD, 2000, p.17).

Por estar instalado nos edifícios da escola Tarahumara, Artaud esteve em contato com o diretor do lugar, um homem que havia ficado encarregado de manter a “ordem” por todo o território Tarahumara, juntamente a uma cavalaria. Devido ao constante contato com este homem, Artaud sabia que ele ainda não havia se decidido a respeito da realização da festa do peyote, prevista para breve. No entanto, desconfiava que sua intenção era proibí-la.

Em sua religião, os Tarahumaras promovem outras festas tais como a Páscoa (similar a tradição cristã), a Ascensão, a Assunção e a Imaculada Conceição. A antropóloga Ana Paula Cortina (2004), pesquisadora deste povo indígena, afirma que embora algumas festas tarahumara coincidam com o calendário litúrgico cristão, essas celebrações adquirem um sentido profundamente rarámuri²⁷. A pesquisadora mostra que as festas tarahumara podem se dividir em dois grandes grupos: as que realizam nos templos “católicos” o *riobachi* e as que fazem em suas casas, chamadas de festas de pátio o *awílachi*.

A festa referente ao *Ciguri* só ocorria uma vez ao ano. Nas outras celebrações, os Tarahumaras também tomavam um pouco de peyote, mas de maneira ocasional. Em sua descrição, Artaud afirma que o uso do peyote estava sendo extinto, pois os soldados haviam sido enviados justamente para reprimir o uso da substância, eles foram incumbidos de “impedir” a cultura Tarahumara: “no momento em que cheguei a montanha encontrei os

²⁷ Os Tarahumaras chamam a si mesmos de rarámuri, que é traduzido como gente e representa uma oposição aos termos “mestiço” e “homem de barba”.

Tarahumaras num verdadeiro desespero por causa da destruição de um campo de Peyote” (ARTAUD, 2000,p.18).

Diante desta situação, o artista presenciou a revolta dos índios contra uma ação do governo para destruir os campos de *peyote* quando estava hospedado na Escola Indígena instalada pelo Estado. Para tentar facilitar a celebração das festas Tarahumaras, Artaud tentou intervir junto ao diretor desta escola (que tinha uma milícia sob seu comando). Nas palavras de Artaud:

Nunca vão desculpar-lhes este massacre... Com uma guerra destas, ateando assim a guerra civil, que seria feito do regresso do México à cultura índia? Se querem os Tarahumaras convosco têm desde já que autorizar a Festa e dar às tribos facilidades de reunião para eles sentirem que vocês estão do seu lado” (ARTAUD, 2000,p.19).

Segundo Artaud, este diretor era dotado de uma postura ambígua. Ao mesmo tempo que iria acatar as ordens de destruir os campos de *peyote*, tinha certa simpatia pelos índios. Artaud tenta convencê-lo afirmando que se os índios ficam como loucos depois de tomarem *peyote* é porque se sujeitam a embriaguez e se distanciam do verdadeiro significado do rito. Para convencer o diretor, Artaud utilizou de um dos discursos do sacerdote que conheceu: “Mas beber Ciguri é justamente não ultrapassar a dose, porque Ciguri é o Infinito, e o mistério da acção terapêutica dos remédios está ligado à dosagem com que o nosso organismo os toma. Ultrapassar o necessário é DEVASTAR a sua acção” (ARTAUD, 2000,p.19).

Diante do argumento de Artaud, o diretor pede que o escritor contate uma família de sacerdotes do Ciguri e “ conte-lhes o que me disse agora e tenho a certeza de que vamos conseguir esta vez ainda e talvez mais do que nas anteriores que a absorção do *peyote* seja regulamentada, e digas-lhes também que vai ser autorizada a festa (ARTAUD, 2000, p.21).

Na noite seguinte, Artaud dirigiu-se para o local onde o rito iria ser realizado. O escritor conta que chegaram ao local o sacerdote, dois ajudantes - um homem e uma mulher - e mais duas crianças. O sacerdote traçou na terra uma espécie de grande semicírculo, onde ficaram os ajudantes. O espaço foi fechado com um grande tronco e foi neste lugar que Artaud ficou autorizado a ficar. Havia à direita do círculo um recanto em forma de oito que representava para os Sacerdotes, o Santos dos Santos. À esquerda havia um espaço vazio

onde ficavam as crianças. No lugar destinado ao Santo dos Santos foi colocado um velho vaso de madeira com raízes de peyote. Artaud destaca que os Sacerdotes já não dispunham de uma planta inteira para seus ritos particulares.

Durante a cerimônia o sacerdote retirou de seu peito um pequeno saco e despejou nas mãos dos índios uma espécie de pó branco que foi absorvido rapidamente. E então, começaram a dançar. Artaud (2000, p.21) afirma que quando aspiravam o peyote percebeu que “iam mostra-me qualquer coisa que eu nunca tinha visto”. Na sequência o homem e a mulher deitaram-se ao chão como se estivessem mortos. Artaud ressalta que o velho sacerdote, provavelmente sob efeito do pó do peyote, estava com uma expressão “desumana”. Com uma espécie de cajado, o sacerdote deu duas ou três pancadas na terra e entrou no 8 que ele traçara à direita do Campo Ritual. Nesse momento, os ajudantes pareciam ter retornado a vida novamente: o homem sacudia a cabeça e a mulher remexia as costas. Depois, segundo Artaud, o sacerdote cuspiu uma espécie de sopro: “através dos dentes expulsou ruidosamente um sopro. E sob a ação deste abalo pulmonar homem e mulher se animaram ao mesmo tempo e puseram-se de pé” (ARTAUD, 2000, p.21).

Após observar o ritual, Artaud conversou com o velho sacerdote e lhe disse que não estava ali somente como curioso, mas sim interessado em encontrar uma verdade, algo além da sociedade europeia, um conhecimento que os Tarahumaras haviam conservado. Sabendo das tentativas de mediação de Artaud entre o diretor da escola e os índios tarahumaras com o objetivo de liberar a realização dos rituais, o sacerdote pergunta se o artista não tinha interesse em tomar o *Ciguri* e assim, aproximar-se da verdade que ele tanto desejava.

Artaud, por fim, experiencia o *Ciguri* e escreve o seguinte relato:

O que saía do baço ou do fígado vinha em forma de letras de um antiquíssimo e misterioso alfabeto mastigado por uma boca enorme mas assustadoramente pressionada, orgulhosa, ilegível, ciosa da sua invisibilidade; sinais varridos em todos os sentidos do espaço ao mesmo tempo que eu tinha a sensação de subir através dele, embora acompanhado. Com a ajuda de uma força insólita. E bastante mais livre do que na terra, na altura em que lá estava só.

Em dado instante levantou-se qualquer coisa que parecia vento e os espaços recuaram. Do lado meu baço foi cavado um vazio imenso que se coloriu de cinza e rosa como a beira-mar (ARTAUD, 2000, p.27).

Ao terminar esse relato, Artaud afirmou ter visto o verdadeiro espírito do *Ciguri*: “uma representação transcendental *pintada* das últimas e mais altas realidades”. O peyote, segundo ele, conduz o eu às verdadeiras “fontes”. Quando o indivíduo termina a experiência ele não poderá mais confundir mentira e verdade, além de saber de onde veio e adquirir um grande autoconhecimento. “Não há emoção nem influência exterior que possa desviar-nos disto” (ARTAUD, 2000, p.27).

A experiência junto aos Tarahumaras reforçou o sentido da busca de Artaud por uma cultura que servisse de contraponto à mentalidade europeia. Os textos produzidos durante este período – “Uma Raça- Princípio” e “O rito dos reis de Atlântida” – irão demonstrar com o artista teria entrado em contato com uma cultura “primordial”, uma das características da alteridade para Artaud.

Em “Uma raça princípio”²⁸, Artaud inicia o texto afirmando quão o universo Tarahumara é anacrônico e desafiante. O artista atribui essas duas características por considerar esse povo como uma Raça-Princípio. De acordo com suas palavras: “Raça- princípio ninguém hoje sabe o que significa, e não tivesse eu visto os Tarahumaras poderia acreditar que fosse expressão ocultadora de um mito. Mas na Sierra Tarahumara, muitos mitos voltam a ser actualidade” (ARTAUD, 2000, 72). A conotação daquilo que é “primordial”, “primevo” é designada por Artaud aos Tarahumaras, porque o artista acredita que esse povo está perto das forças da natureza e compartilha de todos os seus segredos. Na visão do artista, os Tarahumaras são fortes como a natureza, mas não porque desenvolveram características materiais ao ponto de a controlar, mas sim por serem constituídos de elementos semelhantes a ela. Para Artaud, este povo é uma manifestação autêntica da natureza, pois “nasceram de um primitivo amálgama”. (ARTAUD, 2000, p.73). Ao longo do texto, Artaud justifica quais são os motivos para considerar os Tarahumaras como uma raça-princípio. O autor destaca, por exemplo, suas virtudes corporais: resistência à fadiga, seu desprezo pela dor física, pelos tormentos e doenças.

²⁸ Texto publicado em espanhol no *El Nacional*, com o título “Uma Raça-Princípio” em 17 de Novembro de 1936, já depois de Antonin Artaud ter saído do México.

Nesse artigo, percebe-se também a valorização de Artaud em relação aos conhecimentos dos Tarahumaras. O artista pontua que, mesmo não dominando o trabalho com metais ou possuindo hábitos de vestimenta, os saberes desse povo seriam tão complexos quanto os da Europa. Os Tarahumaras teriam um conhecimento do “movimento filosófico da natureza”. Para Artaud, o conhecimento deste povo estaria num plano metafísico: “a verdade é que os Tarahumaras desprezam a vida do corpo e só vivem pelas ideias; quero dizer numa comunicação constante e quase mágica com a vida superior destas ideias” (ARTAUD, 2000, p.76).

Artaud observa também, que, para os Tarahumaras, a noção de mal não está associada à de pecado. O mal seria caracterizado por uma perda de consciência. Diante disso, o artista constata que esse povo estaria mais ligado às questões filosóficas do que os ocidentais, uma civilização presa a preceitos morais. Quando Artaud estabelece essa crítica à civilização europeia não utiliza figuras clássicas de oposição entre o “primitivo” e o “civilizado”, assim como não apela para a bondade e pureza desta “raça princípio”.

Carlos Fausto (2004) no prefácio de sua obra *Inimigos Fiéis* irá contextualizar politicamente as motivações europeias para a construção da imagem do índio associada à inocência “natural”. O antropólogo irá mostrar que a civilização europeia sempre esteve entre a imagem do nobre selvagem vivendo em liberdade natural e aquela que concebe o índio em um estado de guerra crônica, muitas vezes, associando-o à figura do canibal. Embora essas definições sejam antagônicas, elas acabaram por influenciar-se mutuamente. De acordo com Fausto:

Em conjunto, definiram uma atitude mental e um campo de significados, fornecendo um esquema simples para classificar, conhecer e dominar as populações indígenas da América. Assim o foi desde os primeiros tempos da colonização, e assim continua sendo na sociedade contemporânea (FAUSTO, 2004, p.18).

O motivo da inocência natural é concomitante à conquista, na visão de Fausto. Segundo ele, a ideia de uma bondade inata domina as primeiras impressões de Colombo, a carta de Caminha e as ilusões iniciais sobre a catequese dos nativos, “gentio sem fé prévia no qual se inscreveria facilmente a verdadeira fé” (FAUSTO, 2004, p.18). Colombo, em carta aos reis da Espanha, afirmara que os nativos eram tão inocentes que não conseguiam

fazer a distinção entre o que era deles e dos outros, eram movidos por sentimentos de generosidade.

Para Fausto (2004), essas representações concebidas no contexto colonial eram baseadas em duas imagens construídas no período contratualista: 1-) a guerra de todos contra todos que Hobbes afirmava subsistir entre os povos “selvagens” da América; 2-) a bondade e as virtudes naturais, da piedade e reciprocidade associadas à figura do bom selvagem, desenvolvida por Rousseau. No século XIX, essas imagens ganhavam novas formas: o pensamento de Hobbes teria influenciado as concepções de escala evolutiva que atribuíram uma condição “primitiva” aos povos ameríndios; enquanto que as de Rousseau receberam o influxo do Romantismo, considerando a comunidade (primitiva) um modelo superior de sociedade humana.

Embora não se possa reconhecer na obra de Artaud uma associação ingênua dos Tarahumaras ao mito do bom selvagem, é possível identificar que ele não se abstém totalmente da idealização presente no pensamento romântico do século XIX. O escritor francês irá apontar a superioridade de algumas características tarahumaras em relação à sociedade europeia, como vimos no trecho acima.

Outro texto que nos possibilita uma rica análise é o “Rito dos reis da Atlântida”²⁹. Nele, o escritor compara um ritual visto na serra tarahumara com o rito dos reis da Atlântida descrito por Platão em *Crítias*:

A 16 de setembro, dia da festa da independência do México, em Norogachic, ao fundo da Sierra Tarahumara, vi os ritos dos reis de Atlântida como é descrito por Platão nas páginas do *Crítias*. Platão fala de um rito estranho a que os reis da Atlântida se entregavam nas circunstâncias desesperadas da sua raça (ARTAUD, 2000,p.76).

O ritual descrito por Platão é o do julgamento dos reis que afirmam mutuamente “julgar em conformidade com a lei” e punir aqueles que não seguiam as leis inscritas na pedra sagrada. De acordo com o escritor: “apesar de ser um tanto mítica a existência da Atlântida, Platão descreve os Atlantes como uma raça de origem mágica. Os tarahumaras que são para mim os

²⁹ Texto publicado em espanhol no *El Nacional*, com o título “ O Rito dos reis de Atlântida”, em 9 de novembro de 1936, depois de Antonin Artaud ter deixado o México. Incluído por Luis Cardosa y Aragón no volume *México*. Até hoje não se encontrou o original em francês.

descendentes diretos dos Atlantes continuam a voltar-se ao culto dos ritos mágicos” (ARTAUD, 2000, p.76). O ritual descrito por ele era referente ao sacrifício de um boi, cuja celebração – através de danças – durou toda uma noite. De acordo com Florence de Mèredieu (2011) essa manifestação se chamava dança dos *matachines*³⁰. Artaud comparou esse rito ao descrito por Platão, quando o filósofo citou os Reis de Atlântida e mencionou a utilização do mesmo animal usado nas cerimônias tarahumaras. Artaud descreve :

Os bailadores de *matachines*, reuniram-se em frente do touro e quando ficou bem morto entregaram-se às danças de flor. Porque os índios a frente daquela carnificina, dançam danças de flor, libélula, pássaro e muitas outras coisas, e na verdade era um espetáculo estranho os dois índios montados no touro morto, empenhados em fazer jorrar o sangue e a cortar à machadada pedaços, enquanto os outros índios vestidos como reis e com uma coroa de espelhos na cabeça executavam as suas danças de libélula, pássaro, vento, coisas, flor (ARTAUD, 2000, p.78).

De acordo com Artaud, a dança expressa nesse ritual dos Tarahumara, era de origem espanhola, porém os índios lhe atribuíram uma forma cosmogônica particular. Eles dançavam como se estivessem no centro de um grande quadrante solar , ao som de uma música repetitiva, acompanhada de muitos gritos que “passam de boca em boca, tal qual uma escala humana que adquire na obscuridade o valor de um apelo” (ARTAUD, 2000, p.78). Para Artaud esta dança não era um rito sagrado, mas uma dança popular, profana, trazida ao México pelo espanhol. Contudo, os Tarahumaras a adaptaram de acordo com seus costumes e “marcaram-na” com seu espírito. Para o escritor:

Dançam ao som de uma música pueril e requintada que nenhum ouvido europeu pode captar; parece que se escuta sempre o mesmo som, marcado sempre pelo mesmo ritmo; mas estes sons sempre iguais e este ritmo com o tempo despertam em nós como que a memória de um grande mito; evocam a sensação de uma história misteriosa e complicada (ARTAUD, 2000, p. 79).

Após a descrição da dança, Artaud retoma os aspectos semelhantes entre o rito descrito por Platão e o que vira na serra tarahumara:

Que as pessoas pensem o que quiserem das associações que faço. De qualquer forma, como Platão nunca foi ao México nem os índios Tarahumaras alguma vez o viram, somos obrigados a admitir que a ideia deste rito sagrado é colhida numa mesma fonte fabulosa e pré-histórica. E ora aqui temos o que pretendi sugerir no texto (ARTAUD, 2000, p.80).

³⁰ Abatedores, magarefes. A palavra é indiferentemente empregada para designar o próprio rito ou os executores do rito.

Neste trecho há sugestão de uma origem comum ou similar entre o rito tarahumara e o descrito por Platão, afirmação que evidencia a crença de Artaud em uma cultura primordial que deveria ser resgatada e mantida. A primordialidade, aparece nesse contexto, como uma característica de alteridade. O autor a considera de maneira positiva e ressalta o desejo de incorporá-la à cultura ocidental.

Ainda nesse texto, Artaud faz considerações sobre conceito de progresso e o coloca como um problema frente a qualquer “tradição autêntica”. Segundo ele, as verdadeiras tradições não poderiam progredir, pois representariam o ponto mais avançado de “toda a verdade” (ARTAUD, 2000, p. 77). O único progresso seria conservar a forma e a força dessas tradições.

A partir da análise desses escritos de Artaud, verifica-se que a experiência da alteridade vivenciada pelo artista tem como principal característica essa busca por tradições – consideradas como primordiais – que não estariam presentes na sociedade Ocidental. Além disto, esta experiência é marcada pela busca da “verdadeira natureza humana” (QUILICI, 2004, p.55), sentimento compartilhado por muitos artistas deste período.

Embora Artaud aborde a questão de uma origem ou princípio nos Tarahumaras, e compartilhe com os evolucionistas a crença num espírito humano “primevo”, o autor constrói sua abordagem de maneira diferente daquela sustentada por antropólogos britânicos como Frazer. Em sua perspectiva evolucionista, o teórico refletiu que “a magia abriu caminho para a ciência (...) e foi igualmente a mãe da liberdade e da verdade” (FRAZER, 1908,p.46).

Para Artaud, a ciência ocidental moderna não é considerada como a última etapa do desenvolvimento humano. A “magia primitiva” é utilizada como uma forma de pensar a arte sob outra perspectiva. Dessa forma, Artaud procurou, assim como os antropólogos modernos³¹, resgatar a importância do “pensamento selvagem” e da ação ritual.

³¹ Em “*A ciência do concreto*”, (2005) Levi-Strauss criticou o pensamento que apontava as sociedades tribais como dotadas de um sistema de pensamento que só classificava e conceituava tudo aquilo que lhes era útil. Com base no trabalho de vários etnógrafos e viajantes, o autor observou a amplitude do pensamento “selvagem”. Ele demonstrou, como exemplo, a sociedade hanunoo das Filipinas, as quais classificavam milhares de animais e insetos em mais de 450 categorias organizadas por semelhanças, e um número similar para a ordenação de vegetais. Além destas, possuíam classificações para plantas e animais. Na

É interessante ressaltar que o interesse do artista pela “magia primitiva” é dotado de uma finalidade específica, como aponta Quilici (2004, p.43): “não se trata apenas de reconhecer uma outra “lógica”, ou forma de se “pensar” o mundo, mas de “usar” a magia como uma ideia provocativa dentro da própria cultura contemporânea”. Para o antropólogo, o uso desse aspecto da cultura Tarahumara na arte, portanto, contribuiria para pensarmos a arte fora de seu enquadramento estético formulado pela cultura europeia.

Nas artes, a necessidade por novas possibilidades estéticas fez com que diversos artistas recorressem a outras experiências. Cardinal (1972) aponta que a busca por valores considerados como “estrangeiros” ou “externos” nos movimentos artísticos aparece como uma tentativa de contestar a ordem cultural ocidental. Muitos artistas assumiram essa postura e questionaram certos preceitos que julgavam como opressores em sua sociedade. Dessa forma, contribuíram para a construção de movimentos anti-culturais nas artes (Cardinal,1972)³².

O historiador Mario de Micheli (2004) denomina como “mitos de evasão” todas as ideias e iniciativas , desde o fim do século XIX até a primeira metade do século XX, que buscam o primitivo como uma tentativa de oposição à ordem social e a arte oficial. Segundo o autor, essa oposição estaria no cerne das vanguardas artísticas:

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 (MICHELI, 2004, p. 45).

A oposição de diversos artistas à cultura dominante e à arte burguesa foi feita por meio do afastamento, um protesto realizado pela evasão. Esses artistas insatisfeitos viam na Europa uma atmosfera de cansaço. Uma espécie

opinião de Lévi-Strauss, esta forma de constituição do pensamento não poderia estar em função somente de uma utilidade prática. Sendo assim, o pesquisador sustentou que o objetivo de classificação destas tribos não é de ordem prática, mas sim correspondente a uma necessidade intelectual. Os elementos precisam ser agrupados para poderem ser pensados e relacionados, contribuindo para uma ordenação que elimina o caos.

³² De acordo com Mario de Micheli, havia no século XIX uma unidade histórica , política e cultural das forças burguesas populares que foi rompida. A partir da crise e a conseqüentemente ruptura dessa unidade nasce a arte de vanguarda e grande parte do pensamento artístico contemporâneo.

de esgotamento diante das formas de ser do Ocidente. Nesse contexto, muitos desejaram tornar-se “selvagens”, pois somente assim poderiam evadir-se da sociedade, a qual consideravam como insuportável.

Pode-se citar o exemplo de Rimbaud que, desde o início de sua juventude tentou abandonar sua cidade natal diversas vezes. Constantes viagens foram feitas ao longo de sua vida. Contudo, o ápice de sua evasão está em sua viagem para a África, onde deixou as suas atividades como escritor e passou a viver do contrabando e outras atividades ilícitas. O poeta renunciou ao Cristianismo e às leis “morais” que governavam a sua sociedade. De acordo com suas palavras: “padres, professores, mestres, vocês estão enganados me entregando nas mãos da justiça. Eu nunca fui cristão: eu sou da raça que cantava durante o suplício; eu não entendo as leis; eu não tenho senso moral; eu sou um bruto” (RIMBAUD *apud* MICHELI, 2004, p.41).

É interessante ressaltar que o mito do selvagem, especialmente na cultura francesa, não era novo. Todo o século XVIII foi envolvido por ele. Para Micheli:

No Iluminismo, o conceito de selvagem era um conceito ativo, voltado contra as injunções da sociedade feudal, contra os preconceitos da moral corrente, enfim, contra tudo que tentava deformar a livre e natural espontaneidade do homem. O homem natural de Rousseau é a concretização do mito do bom selvagem numa ideologia política (Micheli, 2004,p.42).

Contudo, nesse contexto de Rimbaud, o mito do bom selvagem não é um argumento utilizado para transformar a sociedade e dar-lhe um caráter livre e natural. O espaço social aparece como um lugar perdido, envolto – como descrito acima – em uma atmosfera de cansaço, e o mito do bom selvagem torna-se um caminho para evadir-se dela. Para alguns artistas, esse mito se sustentava por um exotismo. Num estímulo literário, como pontua Mallarmé : “Partirei. Embarcação que balanças a tua maestração/ iça a âncora rumo a uma natureza exótica!” (MALLARMÉ *apud* MICHELI, p.42).

Para outros, consistiu numa tentativa de salvação, como foi o caso de Paul Gauguin. Percebe-se, no pintor, uma verdadeira crítica à sociedade que é caracterizada por ele como “criminosa, mal organizada” e “governada pelo ouro”. Como Rimbaud, ele também acreditava que o cristianismo foi responsável por fazer com que o homem não confiasse mais em seus “instintos primitivos” e em si mesmo.

As tentativas de evasão propostas por Gauguin ocorreram em duas direções: 1-) relacionada ao mito da espiritualidade popular em suas estadas na Bretanha; 2-) no mito do primitivo, com as suas duas viagens para Taiti e com a última estada na ilha Dominique, no Arquipélago das Marquesas, onde morreu no mês de maio de 1903. De acordo com Michelli, a Bretanha foi escolhida por ser uma região da França que era povoada de muitas lendas e menos atingida pela “civilização”. Provavelmente, o pintor tinha essa sensação por encontrar nesta terra “ grandes crucifixões, rudes, sumárias, ingenuamente místicas, esculpidas na madeira por mãos artesãs e camponesas segundo antigos esquemas hieráticos” (MICHELI, 2004, p.43).

Gauguin defende esse “valor selvagem” e acredita que esse aspecto estaria perdido na arte europeia, a qual era contaminada por pressupostos pautados no dinheiro e na exploração. O artista atribui aos “instintos” um dos mais preciosos meios para o homem desenvolver sua imaginação e, por consequência, criar a sua arte (MICHELI, 2004).



Figura 11: Gauguin, Paul. *A refeição*, 1981.
Fonte: <http://valiteratura.blogspot.com.br/2011/04/paul-gauguin-pós-impressionista.html>, acesso em 02/11/2015.

Na década de 1890, Gauguin viveu no Taiti e produziu uma série de telas que constitui a parte mais conhecida de sua obra. O protagonismo dos nativos é evidente na maioria dos quadros produzidos por Gauguin. Com longas pinceladas e cores cada vez mais agressivas, o pintor manteve temas

procedentes da tradição pictórica europeia, mas subverteu-se com maestria por meio de transformações nos motivos e traços.

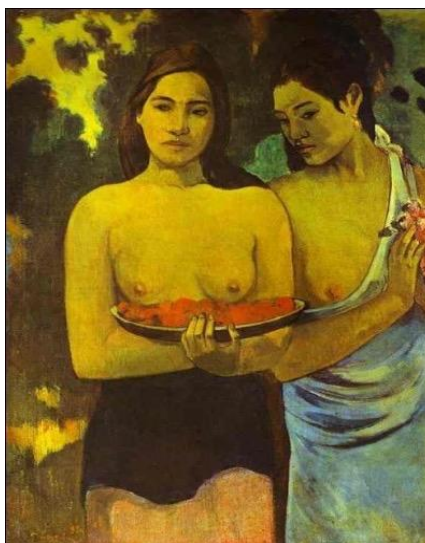


Figura 12: Gauguim, Paul. *Jovens taitianas com flores de manga*, 1889.
Fonte: <http://jartesteodoro.blogspot.com.br/2012/08/jovens-taitianas-com-flores-de-manga.html>, acesso em 02/11/2015.

Nesta tela, Gauguim registra duas jovens no Taiti. O artista parece querer retratar de uma forma lírica e simples as duas mulheres. A maioria dos quadros desse período trazem personagens em meio a um ambiente mais próximo à natureza com o objetivo de retratar uma vida diferente daquela da civilização europeia

Muitos artistas europeus, na esteira de Gauguim, compartilharam de diversas maneiras e medidas o interesse pelo que estava além do Ocidente. Pode-se citar Picasso, Léger, Lipchitz, Laurens, Brancusi, Modigliani, Klee, Miró, entre tantos. O exotismo desses artistas, dos pintores e dos escultores de vanguarda, surgiu de uma repulsa ativa. Nos primeiros anos do século essa atitude se tornou cada vez mais radical. Chegou-se a repelir nas artes a grande herança figurativa da Europa ocidental. Neste contexto enraizam-se as buscas da verdadeira vanguarda por um estado de pureza e uma linguagem virgem, fora da tradição.

Pode-se sugerir, portanto, uma motivação em comum³³ nesses artistas. Eles pareciam estar interessados em encontrar aspectos que julgavam estar

³³ É interessante ressaltar que estes artistas se basearam em um denominador comum para se manifestarem contrários à arte oficial, utilizando-se da evasão, mas o modo como eles se

perdidos, a sua “natureza de homens” , como destaca Micheli (2004). Essas personalidades viram no “primitivo” uma espécie de princípio/origem de sua natureza humana, um ser dotado de características adormecidas na Europa.

Diante desse cenário, no qual alguns artistas desejavam novas possibilidades para além daquela cultura –considerada como hegemônica – a Antropologia contribuiu consideravelmente para esta busca. De acordo com Els Lagrou (2007), autores como Clifford (1988) e Marcus e Myers (1995) abordam a simultaneidade e a interdependência do nascimento da arte moderna e da antropologia como disciplina. Lagrou (2007, p.39) escreve: “na visão de Marcus e Myers, o dever da antropologia não seria o de se abster de qualquer julgamento, mas o de se unir à vocação da arte moderna e contemporânea e de ser o motor de uma permanente ‘crítica cultural’”.

De acordo com os apontamentos feitos por Marcus e Myers (1995), na introdução do livro *The Traffic in culture: refiguring art and anthropology*, a figura do “primitivo” foi relacionada ao conceito de alteridade e permitiu que projetos de crítica cultural pudessem ser desenvolvidos. Desde então, se tornou uma imagem central na arte modernista. Nas palavras dos autores:

The manner in which the visual products of non-Western peoples have provided inspiration for “art” developed in the “modern” West has been the subject of a substantial literature and criticism. Scholars have noted, for example, that the work of “primitives” has provided new and “different ways of seeing”, highly valued by an avant-garde concerned not only to challenge existing *visual conventions* as limitations on perception and imagination, but also in search of new ways to attack the status quo (...) (MARCUS e MYERS, 1995, p. 14.)

Marcus e Myers ressaltam que a disciplina forneceu elementos para que esses artistas pudessem abordar o tema da “diferença”, do “primitivo”, do “exótico” ou “tribal”. O uso desses novos aspectos nas artes teria duas motivações principais: 1-) causariam o impacto do “novo”, uma das características das vanguardas modernas; 2-) as descobertas antropológicas mostraram diferentes formas de vida e os artistas usaram isso para quebrar convenções dominantes na história da arte.

A partir dos elementos resultantes da experiência da alteridade, a Antropologia teria contribuído para a ampliação da crítica cultural e estética, possibilitando uma nova abordagem de parâmetros expressivos e perceptivos.

voltavam para as civilizações “ pré-clássicas” ou o homem dito “primitivo” nem sempre era igual e não propiciava os mesmos resultados.

Nesse contexto, muitos artistas – sustentados por uma crença na perda de valores considerados como “primordiais”, “selvagens” e “essenciais” – buscaram o “primitivo” como uma forma de questionar a cultura ocidental e a arte oficial burguesa³⁴.

Diante das análises realizadas acima, a possibilidade de uma nova arte baseada em valores não ocidentais foi algo que motivou e impulsionou os artistas modernos, que partiram em busca de referências externas como as esculturas africanas, as paisagens do pacífico, os ornamentos indígenas, entre outros. Outros buscaram em rituais de povos tradicionais inspirações para suas propostas artísticas, como é o caso de Artaud no México.

Contudo, verifica-se que esses artistas não tinham como principal objetivo descrever “o outro”, mas sim realizar uma crítica cultural aos preceitos relacionados às formas de pensamento e expressão da sociedade europeia. Nesse caso, a alteridade era utilizada no auxílio dessa crítica. Marcus e Myers (1995) apontam que esse esforço foi contemporâneo à afirmação da Antropologia enquanto disciplina, cujo arcabouço teórico, neste período, era marcado por bases evolucionistas e etnocêntricas. Neste sentido, a arte moderna, a crítica cultural que surge atrelada a ela e a Antropologia estariam historicamente unidas por um mesmo contexto. Um cenário pautado na importância da observação do outro, e na apreensão de experiências da alteridade.

No caso de Artaud, especificamente, temos o encontro de arte, literatura e etnografia³⁵, pois ele condensa uma abordagem poética à questões culturais que já foram discutidas pela antropologia. Em sua proposta artística, observam-se evidências de que a sua busca pela alteridade foi, em parte, influenciada pelo seu contexto de formação. Artaud é um artista moderno e as suas motivações demonstram isso. Em sua maioria, esses artistas procuravam uma arte complexa que fosse capaz de unir corpo e espírito. Em Artaud, esses

³⁴ Segundo Micheli (2004), a ideia de uma “arte oficial burguesa” estava historicamente associada à conquista do poder pela burguesia.

³⁵ A definição de etnografia citada por Paulo Raposo pode ser pertinente para este contexto: “Etnografar – aquilo que fazem os antropólogos e sobretudo depois da crítica reflexiva da disciplina após *Writing Culture* de Marcus e Clifford – etnografar, dizia, para além de ser uma experiência vivida pelo antropólogo, é também uma expressão, uma revelação de experiências vividas, ou seja, em certo sentido, uma lupa, um altifalante, um pedestal. (RAPOSO, 2010,p.20).

valores contribuíram para o sentido “ritual” que o artista propôs às artes cênicas.

4 O TEATRO-RITUAL: UMA MANIFESTAÇÃO CRÍTICA À “CULTURA”

4.1 AS REFLEXÕES DE ARTAUD APÓS A EXPERIÊNCIA NO MÉXICO

O debate do teatro como ritual começou a ganhar destaque na obra de Artaud a partir de seu encontro com o teatro balinês, na Exposição Colonial em Paris, em 1931. Antes disso, o artista já havia criticado a linguagem teatral exclusivamente baseada na literatura, quando integrou o Surrealismo (1924-1926) e o grupo Alfred Jarry (1927-30). De acordo com Quilici (2004), os ataques ao teatro convencional revelavam um projeto de reconstrução do próprio artista, no qual as fronteiras entre vida e arte ficavam cada vez mais próximas. Para o antropólogo, Artaud buscou em sua arte uma eficácia “orgânica” e “espiritual” que convergiu na ideia de uma “ação ritual” baseada em referências culturais diferentes da europeia.

Nesse processo de elaboração das suas principais ideias acerca do teatro, o impacto da cena balinesa foi fundamental para o desenvolvimento de sua poética e do que ele chamou no futuro de “Teatro da Crueldade”. Como aponta Quilici (2004, p.116), “ ele inspirou-se no teatro balinês para sonhar uma outra cena para o Ocidente”. Quando refletiu sobre a arte balinesa, o autor destacou aspectos que eram contrários à concepção teatral do Ocidente. Para os balineses, o desenvolvimento e complexidade do enredo não eram elementos de suma importância, havia o destaque para outros procedimentos de encenação, diferentes códigos. Não se pode dizer que o teatro de Bali não possuía história, pois sempre havia uma narrativa, geralmente baseada nos livros sagrados hindus (Ramayana, Mahabaratha) ou lendas nativas. Todavia, caracterizam-se como “esquetes simbólicos, apresentados de forma esquemática e genérica” (ARTAUD, 2006, p. 117). O centro desse teatro não está no desenvolvimento do enredo, nos constantes conflitos e ações protagonizadas pelos personagens, como ocorre na tradição ocidental do teatro de base aristotélica.

A valorização dos aspectos utilizados no teatro balinês nos mostra como Artaud procurou romper certo etnocentrismo por reconhecer na cena balinesa uma complexidade diferente da do teatro ocidental. Essa forma de conceber as artes cênicas não se caracterizaria como um “teatro primitivo”, que não acompanhou a evolução das formas dramáticas, mas sim um teatro direcionado aos “gestos feitos para evoluir no espaço e que não podem ter significado fora dele”(ARTAUD, 2006, p.28). Artaud observou, entre outras características, os códigos não-verbais como intensos canais comunicativos. Em sua análise, há destaque para os aspectos sonoros, vocais, instrumentais e gestuais, ou seja, uma linguagem não pautada no diálogo. Posteriormente, tais elementos foram considerados pelo artista como essenciais para a idealização de um dos seus principais projetos: o “Teatro da Crueldade”.

Essa proposta teatral, descrita por ele, em 1933, foi definida em três principais textos: “Teatro da Crueldade” , “Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto)” e “Teatro da Crueldade (Segundo Manifesto)”, todos pertencentes à obra *Teatro e seu Duplo* publicada em 1938. As ideias sobre a Crueldade aparecem também em outros textos que compõem a principal obra teatral de Artaud, entre elas estão algumas cartas e ensaios como o “Teatro e a Peste”. Em geral, esses escritos discutem sobre o novo projeto teatral de Artaud, destacando a linguagem que seria utilizada.

No primeiro texto “Teatro da Crueldade”, Artaud traz uma reflexão sobre a perda de espaço do teatro para outras formas de entretenimento como o cinema. O artista apontou que era necessário recuperar o prestígio perdido pela arte teatral. Segundo ele, “o cinema, por sua vez, que nos assassina com reflexos, que, filtrado pela máquina, não consegue mais *alcançar* nossa sensibilidade mantém-nos há dez anos num entorpecimento ineficaz” (ARTAUD, 2006, p.41). O escritor considerava o cinema como uma espécie de “espetáculo de distração”, e por possuir somente essa finalidade não seria capaz de alcançar os “nervos e coração”.

A ideia de uma ação levada ao extremo aparece como uma das primeiras definições de crueldade pelo artista: “ tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar” (ARTAUD, 2006, p.41). Essa ação estaria acompanhada dos sentimentos mais intensos presentes no amor, no crime, na guerra e na

loucura. Esse teatro seria constituído por personagens famosas, crimes atrozes, afetos sobre-humanos. Nesse sentido, Artaud (2006,p.41) explica que “queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira”. Artaud pretende com esse teatro trazer a ideia de um espetáculo total, no qual a cena teatral se assemelhe à vida e não haja uma separação demarcada entre elas, “ esta separação entre o teatro de análise e o mundo plástico parece-nos uma estupidez” (ARTAUD, 2006, p.42). Essa proposta teatral se afastará da ideia do teatro como representação e enfatizará o poder de ação contido nessa arte.

O primeiro manifesto irá complementar as ideias desenvolvidas nesse primeiro texto acerca da crueldade. Nele Artaud refletiu sobre a linguagem pretendida por essa proposta teatral. O artista ressalta a busca por uma forma de expressão que esteja entre o gesto e pensamento. Ele pontua que essa linguagem só poderia ser alcançada por meio de uma expressão dinâmica oposta à palavra dialogada. O artista explicou como seria esse meio expressivo:

Aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervêm, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto (ARTAUD, 2006, p.43).

No texto Artaud propõe uma linguagem de sons, gritos, luzes e onomatopeias. O teatro deveria ser capaz de organizar esses elementos, permitindo que os personagens transformem-se em “verdadeiros hieróglifos”. A palavra, nesse contexto, deve ser abandonada em seu sentido ocidental e deve funcionar como um tipo de “encantamento”. Para Artaud, a linguagem pode se aproveitar das vibrações e das qualidades da voz. O escritor afirma que não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de atribuir às palavras a “importância que elas têm no sonho” (ARTAUD, 2006, p.45). O Teatro da Crueldade será caracterizado como aquele que abarcará temas correspondentes à “agitação e à inquietude características de nossa época” (ARTAUD, 2006, p.61).

Nesse sentido, Artaud inicia o segundo manifesto afirmando que não pretendia deixar para o cinema a tarefa de expressar os “Mitos do homem e da vida modernos”. Contudo, sua proposta teatral realizaria tal tarefa de maneira própria, o artista desejava “pôr em moda as grandes preocupações e as grandes paixões essenciais que o teatro moderno cobriu com o verniz do homem falsamente civilizado” (ARTAUD, 2006, p.61). Para alcançar esse objetivo, Artaud pretendia encenar temas retirados das cosmogonias mexicana, hindu e judaica, vistas por ele como universais. O artista menciona o retorno aos velhos “Mitos primitivos” aliados a uma linguagem capaz de materializar esses temas em movimentos, expressões e gestos antes de se tornarem palavras. Sendo assim, esse desejo de Artaud expressa a concepção de teatro desejada por ele, bem como a essência primordial que poderia ser resgatada via alteridade.

Em carta a Jean Paulhan - em 13 de setembro de 1932 – Artaud explica como essa crueldade não está relacionada com sadismo, sangue ou violência em seus termos mais convencionais. Artaud (2006, p.50), afirma: “não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído”. Artaud desejava com isso romper o sentido usual em que essa palavra era empregada e voltar às origens etmológicas da língua que, “através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta” (ARTAUD, 2006, p.50). O artista pontua que se atribui erroneamente à palavra crueldade um sentido de rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico: “ de fato a crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado. Essa identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto muito pequeno da questão” (ARTAUD, 2006,p.50).

Artaud descarta essas associações convencionais para estabelecer um outro sentido para a crueldade, em suas palavras: “Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém” (ARTAUD, 2006, p.50). De acordo com o artista, o sentido da crueldade estaria associado a um ato de lucidez que promoveria uma mudança naqueles que estão vivenciando a

experiência teatral. Para Artaud, a crueldade seria capaz de permitir a expressão de tudo que está distorcido pela razão e pelo discurso narrativo.

Essa ideia de transformação está relacionada aos termos vida e morte citados pelo autor. Para Artaud, essa experiência teria uma grande dimensão, pois poderia provocar uma espécie de renascimento naqueles que vivenciaram a crueldade.

No texto “Teatro e a peste” o autor aponta que uma verdadeira peça de teatro é capaz de perturbar o repouso dos sentidos, liberando o inconsciente e impondo às coletividades ali reunidas uma “atitude heróica e difícil”. Para Artaud:

O teatro convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e se 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 assumiram (ARTAUD, 2006,p.14).

A ideia de mudança está no cerne da crueldade para Artaud. Por meio da ação do teatro, os homens poderiam enxergar quem realmente são, fato que provocaria neles uma espécie de transformação. A mudança ocorreria precisamente pela capacidade do teatro em permitir o acesso a um tipo de comunicação mais profunda, mais “primeva” e corporal do que a razão.

Essa concepção está relacionada ao sentido ritual que Artaud atribuiu às artes cênicas. O escritor, por diversas vezes, menciona que o teatro é uma arte dotada de características rituais e mágicas. Contudo, na visão de Artaud, esses componentes teatrais estavam distantes da arte europeia. Em alguns manifestos, o artista retoma essa necessidade da arte ocidental em recuperar esses elementos perdidos. Podemos citar como exemplo o texto “ O teatro, antes de tudo, Ritual e Mágico” produzido em 1932. Segundo Artaud:

Nós estamos, agora, no estágio da vida aplicada, onde tudo desapareceu, natureza, magia, imagens, forças; no estado de estagnação em que o homem vive de seu dote, com uma reserva sentimental e moral há um século imutável. Neste estágio o teatro não cria mais mitos. Os mitos mecânicos da vida moderna, foi o cinema que assumiu” (ARTAUD, 1995, p.76)

Para ele, o modo de vida europeu assumiu uma condição utilitarista que o afastou de elementos essenciais à arte como a natureza e magia. O teatro, por possuir propriedades mágicas e espirituais, seria capaz de resgatar nesses indivíduos um “estado de vida poética resplandecente” (ARTAUD, 1994, p.76). Contudo, devido a esse contexto de distanciamento e perda de espaço do teatro na sociedade ocidental, a arte encontrava-se muito próxima de sua decadência. Por isso, na visão do artista, o cinema se transformou num importante meio de representação dos “mitos mecânicos da vida moderna”, justamente por não estabelecer relação com as “origens” do homem, mas sim por estar mais próximo à ideia de progresso.

A ideia de um teatro ritual, contemplado por uma ação mágica, aparece novamente no texto intitulado “O teatro que vou fundar” (1932). Artaud assinala:

Eu tenho do teatro uma ideia religiosa e metafísica, porém no sentido de uma ação mágica, real, absolutamente efetiva. E é preciso entender que tomo as palavras “religioso” e “metafísico” em um sentido que não tem nada a ver com religião ou com a metafísica, da maneira como são entendidas habitualmente. Demonstrando, assim, até que ponto esse teatro tem intenção de romper com todas as idéias que alimentam o teatro na Europa em 1932 (ARTAUD, 1995, p.79)

A proposta teatral descrita estava baseada em uma eficácia diretamente ligada aos ritos do teatro. Para Artaud, eles seriam o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica e espiritual. Nesse contexto, o rito não deve ser compreendido como a expressão de um conteúdo religioso, mas sim como um elemento responsável por desencadear uma vivência singular, resgatando um sentido “primitivo” para aquela experiência. Para Quilici (2004), a magia presente nesses ritos teatrais atuaria como uma ação poética, realizada por meio da linguagem, permitindo o acesso a novos modos de percepção e outras dimensões da realidade.

Para compreendermos a noção de rito, ritual e sua relação com a proposta artística artudiana, torna-se pertinente apresentar e debater concepções antropológicas acerca desses temas. Nesse caso, a relação entre teatro e ritual estabelecida por Victor Turner (2008), pode ser proveitosa para essa pesquisa. O aspecto da “liminaridade” nas experiências rituais é o principal foco deste antropólogo. A “liminaridade” se caracteriza como um

termo emprestado de Arnold Van Gennep (1978), autor que havia visto nos ritos um profícuo objeto de investigação. Gennep chamou de “ritos de passagem” diferentes cerimônias “primitivas” – elas poderiam estar relacionadas a gravidez, parto, casamento, funeral, iniciações xamânicas – e as caracterizava como maneiras de promover *transições* na vida individual ou coletiva de determinados povos.

No geral, esses ritos estavam integrados a mudanças de estado, posição social ou ciclos etários. Segundo Quilici (2004, p.67) “a própria vida social será concebida como uma espécie de sucessão de deslocamentos, no tempo e no espaço, em que indivíduos e grupos vão assumindo diferentes “papéis” e funções”. A construção destes novos “papéis” estaria subordinada aos mecanismos estruturantes dos ritos, numa sequência composta por três períodos. 1-) a fase da separação, a qual corresponde a um comportamento simbólico, no qual há o afastamento da vida cotidiana e o sujeito parece estar “fora” de sua sociedade; 2-) a fase da “margem” ou “liminaridade”, nela o sujeito vivencia experiências que promovem a dissolução dos antigos papéis e começa a criar novos³⁶; ele passa por um domínio simbólico com poucos ou nenhum dos atributos do seu estado passado ou vindouro”(TUR

NER,2008, 216; 3-) a fase da “reagregação”, na qual os indivíduos são recebidos pela sociedade e assumem um novo status social³⁷.

A fase “Liminar”, principal interesse de Tuner, foi descrita como :

Ocasões em que uma sociedade toma *conhecimento de si mesma* ou, melhor dizendo, quando, num intervalo entre posições fixas específicas, os membros desta sociedade conseguem aproximar-se, mesmo que limitadamente, de uma visão global do lugar do homem no cosmo e de sua relação com outras categorias de entidades visíveis ou invisíveis. Outro fato importante é que no mito e no ritual o indivíduo que faz a passagem pode apreender todo o padrão de relações sociais envolvido em transição e dessa maneira se transformar (TURNER, 2008, p. 223).

Para ele, essa condição sempre está atrelada a um espaço fora da vida cotidiana, podendo compreender diferentes manifestações: jogos, lutas, aprendizado de danças, dramatizações, músicas, instruções sobre mitos e símbolos sagrados, provas de coragem etc. O autor ressalta que os códigos

³⁶ Para Turner no decorrer do período liminar “o estado do sujeito ritual torna-se ambíguo, nem lá, nem cá, *betwixt and between* qualquer ponto fixo de classificação” (TURNER, 2008, 217).

³⁷ É interessante ressaltar que nem sempre o neófito retorna a estrutura social numa posição mais elevada.

de expressão utilizados nesse processo são dos mais variados – ruídos, músicas, dança, pintura, oferendas alimentares, códigos gestuais, verbais – utilizados para se referir a experiências difíceis de serem nomeadas pela linguagem cotidiana.

De acordo com Dawsey (2005), as experiências que irrompem em tempos e espaços liminares são responsáveis por trazer à superfície fenômenos suprimidos socialmente. Sendo assim, abrem-se possibilidades de comunicação em estratos inferiores mais profundos e amplos da vida social. Para o antropólogo (2005, p.4): “no espelho mágico de uma experiência liminar, a sociedade pode ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando num estado de subjuntividade com as formas alteradas do ser”. Nesse âmbito, a limiaridade pode ser descrita, de acordo com os termos de Turner, como “um caos frutífero, um armazém de possibilidades”. Um espaço onde há a busca por novas formas e estruturas.

No texto *Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência* (2005), Turner irá considerar o teatro como um dos herdeiros do grande sistema chamado “ritual tribal”. O antropólogo irá caracterizar esse tipo de ritual como um espaço no qual coexistem imagens que convencionalmente não estariam juntas. Ele cita como exemplo o cosmos junto ao caos, palhaços e suas folias com deuses e suas solenidades. Turner aponta que nesses rituais há o entrelaçamento de danças, diferentes tipos de linguagens corporais, canções, cânticos, formas arquitetônicas (templos e anfiteatros), pinturas, oferendas, ingestão de poções, encenação de tramas míticas e heróicas retiradas de tradições orais, entre outros. No entanto, algumas mudanças sociais – a exemplo da industrialização – modificaram consideravelmente esse espaço liminar, nas palavras de Turner:

Os rápidos avanços na escala e complexidade da sociedade, fizeram passar essa configuração liminar unificada pelo prisma da divisão do trabalho, com suas especializações e profissionalizações, reduzindo cada um dos seus domínios sensoriais a um conjunto de gêneros de entretenimento que florescem no tempo de lazer da sociedade, não mais no lugar central de controle (TURNER, 2005,p.8).

Na modernidade, a linguagem dos rituais ditos primitivos se transformou em diferentes gêneros culturais (teatro, dança, música, poesia). Além disso, essas artes assumiram características de entretenimento e lazer, uma condição

diferente daquela vista nos rituais primitivos. Nessas celebrações, as artes eram dotadas de uma relação direta com a vida dos participantes .

Turner acredita que o teatro seja um dos herdeiros de alguns dos sistemas de rituais das sociedades pré-industriais. Ele reconhece aproximações entre a fase liminar dos rituais e alguns processos artísticos. Nos dois âmbitos apresentam-se espaços paralelos à vida cotidiana, onde são construídas novas formas de sentir e representar o mundo. Esses gêneros artísticos modernos possuem tendência em assumir uma perspectiva racionalista, construindo representações do mundo (mímesis), diferenciando-se dos rituais primitivos, onde a experiência racional não possui tanto espaço.

A proposta artística de Artaud centra-se justamente em recuperar a experiência “primeva” dos rituais, resgatando a aproximação entre arte e vida. Para tanto, o rito presente na arte artuadiana, pretende possibilitar um trânsito do ser para outros estados físicos ou mentais, levando-o para outras perspectivas, distanciando-se de seu mundo cotidiano. Dessa forma, Artaud incita uma transformação no indivíduo que a experimenta ou vivencia. Assim como num *ritual de passagem*, os integrantes desse teatro, por meio da crueldade, renascem sob uma outra forma. Esse projeto teatral distanciou-se do mero entretenimento e assumiu um papel determinado, tendo como principal objetivo a transformação do homem. A linguagem proposta no teatro artuadiano leva os sujeitos a uma espécie de ação poética que possibilitaria o encontro com novas maneiras de perceber o mundo e a realidade. Ou seja, um meio de provocar alterações concretas no mundo.

Nesse espaço “liminar” Artaud defende o uso de imagens eloquentes e “cruéis” para afirmar o poder do teatro e dos rituais. Para Quilici (2004), a comparação feita entre o teatro e a peste , por exemplo, tinha por objetivo mostrar o poder desestruturador da arte, colocando o homem diante de situações extremas, fazendo com que ele reagisse diante da vida. Artaud buscou construir uma proposta teatral na qual o homem questione e reflita sobre a sua própria existência. O teatro, nesse sentido, seria uma experiência de risco e, enquanto arte, teria o poder de transformar e ressignificar sensações e pensamentos dos seus participantes. Ou seja, contribuiria para a produção de novos significados.

Essa proposta teatral pautada na ação ritual e distante do teatro convencional que vigorava na Europa nos anos 30, também estimulou a viagem de Antonin Artaud para o México. Como mencionamos acima, o artista não viajou ao México somente para proferir conferências e escrever artigos. Seu principal interesse sempre foi estabelecer contato com os povos indígenas mexicanos. O artista mostrava-se interessado em reconhecer as características culturais de um povo que pudesse se contrapor a mentalidade europeia. Contudo, a partir de alguns de seus relatos junto aos Tarahumaras, percebemos que esta experiência da alteridade não era dotada somente de motivações artísticas.

O texto “A dança do Peyote”, publicado após o retorno de Artaud à Paris, em 1937, nos traz uma grande dose de pessoalidade misturada a impressões artísticas. O escritor inicia o relato nos posicionando sobre seu estado físico: “A influência física nunca deixava de se fazer notar. Este cataclismo que meu corpo era... Depois de esperar vinte e oito dias, eu ainda não tinha voltado a mim – melhor diria saído a mim. A mim, este conjunto desmanchado, este pedaço de geologia deteriorada ” (ARTAUD, 2000, p. 42). Em muitos momentos da biografia do escritor, Mèredieu (2011), aponta os diversos internamentos e tratamentos sofridos por Artaud. O artista desde sua infância sofria com recorrentes dores de cabeça e até sua ida ao México, não havia um laudo preciso sobre uma possível doença. A biógrafa de Artaud nos mostra uma declaração médica datada de 9 de outubro de 1922:

Antonin Artaud, 26 anos. Aos 19 anos, crise de astenia que dura vários anos. Descoberta em 1917, teste de Wassermann em seu sangue e no líquido cefalorraquidiano. Melhora lenta por injeção de hectina e de Galyl (dr. Binel). Apresenta cefaleias. (MÈREDIEU, 2011, p.74).

As constantes dores de cabeça levaram Artaud a passar por inúmeros tratamentos, bem como fazer uso de drogas como láudano e ópio com frequência. Nas palavras do escritor:

Minha primeira injeção de láudano deve remontar a maio de 1919. Ela foi aplicada em mim a meu pedido expresso e depois de muitas semanas de insistência da minha parte, para lutar contra os estados de dores errantes e de angústia que eu sofria desde a idade de 19 anos, ou seja, desde 1915 (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 220).

Nesta pesquisa, não há um interesse direto em investigar os problemas de ordem médica de Artaud, contudo não podemos deixar de mencionar que sua visita aos Tarahumaras também tinha objetivos pessoais. Sabe-se que as dores sempre permearam a vida do artista, desde a meningite que o acometeu aos cinco anos até o câncer no reto que o levou à morte. Artaud estava interessado no poder de cura do Peyote e viu no ritual tarahumara uma última esperança: desejava eliminar as dores que há muito tempo carregara. Nesta época o escritor também estava viciado em morfina e desejava se desintoxicar. Em “ A Dança do Peyote” Artaud afirma:

Alegria não tinha eu sabido nunca o que era, nunca na vida eu tinha tido sensação que não fosse de angústia ou irremissível desespero; não sabia de outro estado que não fosse esta dor fendilhada que todas as noites me perseguia. Mas qualquer coisa havia agora que não ficava, para mim, à porta da agonia, e se ao menos fosse possível encontrar um corpo, um único corpo de homem que escapasse à minha perpétua crucificação (ARTAUD, 2000, p. 43).

Nesse texto Artaud descreve detalhadamente os elementos desta cerimônia, que parece ter sido realizada exclusivamente para ele. O artista conta que a dança era dotada de doze fases, a última delas era demarcada pelo nascer da aurora. Nesse período, entregava-se para os participantes o peyote moído, que parecia “um caldo lodoso”. À frente das pessoas havia uma cova onde a deveriam escarrar. Artaud lembra que o bailarino pedia-lhe para cuspir: “- Cospe – disse-me o bailarino – no mais fundo da terra que te for possível; pois nenhuma parcela de Ciguri deve voltar de cima” (ARTAUD, 2000, p. 50). Temos a impressão que o escarro simboliza a doença que sai do corpo e seria a primeira parte do processo de cura. A última parte do ritual e o momento onde ocorreria a cura final é descrito por Artaud:

Desperto e vacilante levaram-me às cruzes para a cura final, lá, onde os feiticeiros poem o ralador a vibrar por cima da cabeça dos pacientes.

Particpei no rito da água, pancadas na cabeça, essa espécie de cura mútua que ali se dá, e em abluções desmesuradas. Enquanto me aspergiam de água pronunciaram estranhas palavras por cima de mim; depois aspergiram-se nervosamente uns aos outros, porque a mistura de álcool de milho e peyote começava a enlouquecê-los.

Em com estes derradeiros passes é que a dança do peyote terminou (ARTAUD, 2000, p. 50).

Nessa narrativa, o artista compartilha com seus leitores os efeitos e as sensações diante deste ritual de cura³⁸. O escritor parece ter experienciado um estado de transe que o encaminhou para uma espécie de êxtase. Segundo Artaud:

Deitado no chão para o rito me cair em cima, o fogo, os cantos, os gritos, a dança, e para a própria noite como cúpula animada, humana, dar voltas, viva por cima de mim. Lá estava, pois, aquela cúpula móvel, aquele conjunto material de gritos, entoações, passos, cantos. Mas acima de tudo, para lá de tudo, a sensação que voltava, atrás de tudo aquilo e mais do que tudo, a sensação que voltava, atrás de tudo aquilo e mais do que tudo, e além dele, outra coisa dissimulava ainda: o *Principal* (ARTAUD, 2000, p. 52).

Apesar de não podermos afirmar precisamente se Artaud livrou-se das suas dores físicas depois deste ritual, o trecho descrito sugere o encontro com uma sensação denominada por ele como “Principal”. Durante essa experiência, Artaud parece vivenciar os aspectos que o levaram ao México: a união de corpo e espírito que promove o contato dos homens com o divino e o cósmico. Para o artista, o Ocidente perdeu essa capacidade e era preciso reencontrá-la. A retomada dessa característica considerada por ele como inerente ao homem, simbolizaria a cura do Ocidente. Essa ideia está relacionada ao efeito que sua proposta artística causaria.

O artista propõe uma “cura cruel” por meio da experiência do transe. Segundo Roubine (2000, p.170), “o transe é provavelmente o único meio de fazê-lo perder de vista referências que o protegem, de mergulhá-lo oferecido e vulnerável, no turbilhão da Crueldade”. Para Artaud, se a prática do teatro

³⁸ Embora “A dança do Peyote” seja um texto no qual Artaud descreve o ritual tarahumara, ele não pode ser considerado como uma etnografia. O artista tem intenção em relatar os detalhes desse ritual, contudo não objetiva nisso o estudo acadêmico. A principal intenção de Artaud foi realizar um relato pessoal de sua experiência. Nesse sentido, o texto adquire um formato literário, no qual há uma série de impressões pessoais aliadas a usos metafóricos, distanciando-se de uma prática científica. Stocking (1983) aponta que em algumas etnografias, como a de Malinowski, *Os Argonautas do pacífico ocidental*, existem muitas estratégias que poderiam aproximar este relato a um texto literário. Entre elas estão construções envolventes, os usos de verbos no presente etnográfico, assim como dramatizações encenadas pelo autor em momentos vividos na sociedade trobriandesa. Entretanto, mesmo essa narrativa sendo complexa, ela ainda mantém o seu objetivo principal: etnografar um determinado povo a partir de um trabalho de campo investigativo. Artaud não tinha como propósito estudar os Tarahumaras e divulgar para a comunidade científica suas descobertas. O artista desejava registrar sua experiência mística junto a esse povo.

fosse capaz de proporcionar ao espectador essa experiência, ou seja, um tipo de vertigem alucinatória, na qual perdesse sua identidade por alguns instantes, seria possível retornar desse estado com uma identidade mais forte e sólida. Nesse sentido, para Artaud, o transe aparece como uma experiência eficaz permitindo que os homens aprendam a governar de outra maneira a sua existência.

A vivência junto aos Tarahumaras e as impressões obtidas por Artaud foram determinantes para a escrita do prefácio de sua obra *Teatro e seu duplo*. Este texto, intitulado “O Teatro e a Cultura”, será importante, pois além de apresentar a concepção teatral de Artaud, abarcará muitas de suas reflexões após o México. Em carta a Jean Paulhan em 13 de abril de 1937, Artaud (2000, p.116) afirma: “Recebi as provas do <<Teatro e seu Duplo>>. Faço muita questão do Prefácio ser impresso a itálico. Aliás *voltei a escrevê-lo*”.

O prefácio tem início com a reflexão de conceitos chaves para a sociedade ocidental: civilização e cultura. A primeira análise de Artaud consistiu em contrapor o conceito de cultura à fome. Em suas palavras:

Constato que o mundo tem fome e que não se preocupa com a cultura; e que é de um modo artificial que se pretende dirigir para a cultura pensamentos voltados apenas para a fome. O mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de se viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome (ARTAUD, 2006, p. 2).

O trecho nos sugere que, para Artaud, a sociedade possui preocupações muito mais “vitais” do que o conceito de cultura. O artista questiona a utilidade do termo, acredita que, mesmo vivendo sob o solo da cultura, as pessoas ainda sentem fome. Nesse sentido, qual seria a sua utilidade real? Para ele, essa concepção ocidental deveria ser repensada, pois ela nunca sanou as necessidades “reais” da sociedade. Seria necessário extrair da cultura algo de visceral que expressasse as necessidades da vida, algo comparado ao ato orgânico da fome.

O conceito de cultura criticado por Artaud parece carregar o sentido contemporâneo do termo (sentido “sala de ópera”) analisado por Roy Wagner (2009) na obra *A invenção da Cultura*. O antropólogo pontua que a palavra “cultura” – culture – deriva do particípio passado do verbo latino colere, “cultivar”, e extrai alguns de seus significados dessa relação com o cultivo do

solo. Segundo ele, com o passar do tempo, o termo cultura assumiu um significado mais específico e começou a designar um processo de procriação e refinamento progressivo de um dado processo. Sendo assim, surgiram os termos agricultura, apicultura ou “cultura” bacteriana.

Após essas associações, Wagner afirma que o sentido contemporâneo do termo (um sentido “sala de ópera”) surgiu por meio de uma metáfora elaborada, relacionada à terminologia da procriação e aperfeiçoamento agrícola com o objetivo de criar uma “imagem de controle, refinamento e “domesticação” do homem” (WAGNER, 2009.). O antropólogo reflete que nas salas de estar dos séculos XVIII e XIX, fala-se de uma pessoa “cultivada” como alguém que era dotado de “cultura”. O indivíduo pertencente a esse contexto desenvolveria seus interesses e feitos a partir de padrões pré-estabelecidos, criando e desenvolvendo a sua personalidade do mesmo modo que uma planta cultivada. Nesse sentido, Wagner refletirá que o entendimento da “cultura”, nesses termos, carrega um significado elitista e aristocrático. Segundo o antropólogo:

(...) representa a noção de domesticação e refinamento humano do indivíduo para o coletivo, de modo que podemos falar de cultura como controle. Refinamento e aperfeiçoamento gerais do homem por ele mesmo. Empregada nesse sentido, a palavra também carrega fortes conotações da concepção de Locke e Rousseau do “contrato social” da moderação dos instintos e desejos “naturais” do homem por uma imposição arbitrária da linguagem (Wagner, 2009, p 77-78.)

O escritor francês parece acreditar que a sociedade ocidental conceba o conceito de cultura nesse sentido “sala de ópera” e defende o seu rompimento e transformação. No Prefácio de *O Teatro e seu duplo* o artista explicitará o desejo de encontrar esta verdadeira “cultura”, um conceito que não está separado das necessidades vitais humanas. Para ele, não há diferença entre as acepções de cultura e vida, os dois termos são equivalentes. Sua ideia de cultura aproxima-se da concepção antropológica do termo na medida em que a considera como algo totalizante e inseparável das práticas cotidianas, permeando todos os domínios da vida social, ao ponto de ser confundida com ela. Entretanto, o seu entendimento do termo está relacionado a um caráter essencialista, místico e transcendente, dessa maneira diferenciando-se da acepção antropológica.

Segundo Artaud (2006, p.3), “ protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida”. Para explicar essa afirmação, Artaud cita como exemplo uma situação hipotética, na qual a biblioteca de Alexandria fosse queimada. Para ele, existem forças que estão além e acima dos papiros de Alexandria e, mesmo com o local sendo destruído, essas forças seriam reencontradas. Segundo o escritor, seria bom que algumas formas de conhecimento desaparecessem e caíssem no esquecimento, assim a “cultura sem espaço nem tempo, ressurgirá com mais energia” (ARTAUD, 2006,p.3). Artaud pontua que seria justo, de tempos em tempos, a produção de cataclismos para que pudéssemos retornar a nossa natureza, ou seja, “reencontrar a vida”. Ele acredita que a verdadeira cultura baseia-se nos “meios bárbaros e primitivos” e a classifica como espontânea e dotada de forças que o Ocidente precisava reencontrar.

A ideia ocidental de arte e uso que se faz dela seriam os principais motivos para a perda da cultura, na visão de Artaud. Para explicar essa afirmação, o artista utiliza o exemplo do México:

No México, uma vez que se trata do México, não existe arte e as coisas servem. E o mundo está em perpétua exaltação. À nossa ideia inerte e desinteressada da arte uma cultura autêntica opõe uma idéia mágica e violentamente egoísta, isto é, interessada. É que os mexicanos captam os *Manas*, as forças que dormem em todas as formas e que não podem surgir de uma contemplação das formas por si sós (...) (ARTAUD, 2006, p. 4)

Após a sua experiência junto aos Tarahumaras, o artista declara que o conceito de arte, associado a uma categoria “estética”, não existe para este povo. Ele descreve que os índios mexicanos não possuem uma relação de apreciação com suas formas, mas sim de identificação mágica. Nesse sentido, Artaud critica a definição de arte ocidental por acreditar que ela está inteiramente relacionada a questões apreciativas e, portanto, perdera sua força mágica de comunicação com os indivíduos. A arte associada à “estética”, criada pelo Ocidente, consiste na principal crítica de Artaud.

No primeiro capítulo de *Art and Agency* (1998), Gell irá refletir sobre a possibilidade da existência de algo semelhante a uma “estética” como traço pertencente a todas as culturas. Na visão do antropólogo, não há como afirmar

se existe em toda “cultura” um componente ideacional comparável à nossa “estética”. Para ele, o desejo de conceber a arte de outras culturas esteticamente nos diz mais a respeito de nossa própria ideologia e a veneração quase religiosa dos objetos de arte, do que a respeito de outros povos.

O autor pontua que, caso houvesse um projeto de uma “estética indígena”, por exemplo, ele estaria associado ao refinamento e à expansão das sensibilidades estéticas do público de arte ocidental. Sendo assim, esse projeto seria responsável por fornecer um contexto cultural, no qual os objetos de arte não ocidentais poderiam ser assimilados às categorias de apreciação estética ocidental. Gell aponta para a impossibilidade de utilizar a estética como um caráter inerente a todas as culturas, pois esse conceito reflete preceitos da própria sociedade ocidental.

As visões de Artaud e Gell possuem similaridades. Para o antropólogo, a impossibilidade de se pensar num conceito abstrato e geral de estética está relacionada ao fato de nenhuma cultura poder ser reduzida a outra, assim como a dificuldade de se pensar sobre o “outro” para além dos limites impostos por nossa própria visão de mundo. Para Artaud, por sua vez, a inexistência da estética como categoria autônoma é resultado de um desenvolvimento (negativo) do Ocidente, resultando numa perda de características essenciais que poderiam ser recuperadas.

Após a reflexão crítica acerca da concepção de arte associada aos aspectos estéticos, Artaud abordará a problemática do teatro. Ele ressaltará novamente a importância de uma nova linguagem que se estabeleça a partir de múltiplos elementos: gestos, sons, palavras, fogo, gritos. Contudo, a limitação do teatro à única linguagem (palavra escrita, música, luzes, sons) indicaria o seu fim a curto prazo: “ a escolha de uma única linguagem demonstra o gosto que se tem pelas facilidades dessa linguagem; e o ressecamento da linguagem acompanha a sua limitação” (ARTAUD, 2006,p.5).

No fim de seu prefácio, Artaud apresenta o teatro que pretende fundar. O principal componente seria romper a linguagem para “tocar a vida”. O artista aborda a necessidade de acreditar num sentido de vida renovado pelo teatro, no qual o homem torna-se senhor de seu próprio destino e renasce.

Quando aborda a relação entre teatro e vida, o escritor define este último termo: “ quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se

trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 2006, p.5). Artaud finaliza a reflexão dizendo que se existe “algo de infernal nesses tempos” seria o apego artístico às formas. O texto termina com a aproximação entre teatro e vida, bem como a defesa de uma nova linguagem.

Artaud nutria o desejo de que a sociedade europeia pudesse conceber a arte de forma “mágica”. Para alcançar tal objetivo, o escritor propôs às artes cênicas um sentido ritual, no qual repensou conceitos fundamentais do teatro, tais como representação e ação. Nesse sentido, interessa-nos refletir sobre como esses elementos rituais, incorporados a sua proposta, revelam uma posição política construída a partir dessa crítica aos conceitos essenciais da comunicação teatral.

4.2 O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO

A ideia da encenação subordinada ao texto era um consenso no início do século XX na Europa. Em 1922, autores como Jacques Copeau (1879-1949) e Louis Jouvet (1887 – 1951) definiram o texto como o “coração vivo de uma direção”. O teatro não se apresentava como uma arte independente da literatura. O texto era, para esses autores, a parte essencial do drama, somente ele poderia conduzir a representação. Nesse contexto, quando Artaud buscou uma nova linguagem para a arte teatral, aproximando-a dos rituais, acabou por questionar certos preceitos dessa época - dentre eles as categorias de “literatura”, “teatro”, “obra” e, até mesmo, “cultura” como vimos anteriormente.

De acordo com Derrida (1971), a crítica de Artaud ao teatro predominante da época revela questionamentos não só relacionados à arte, mas também à esferas sociais como a política e a religião. Nesse sentido, interessa-nos refletir sobre como o ataque de Artaud à ideia da “representação” teatral designa, na verdade, uma atitude de protesto a diferentes aspectos da sociedade ocidental, assim como possibilitou o surgimento de uma nova via de um teatro “político”.

O teatro francês, contemporâneo a Artaud, era marcado pela primazia do texto como aponta Roubine (2000). Copeau (1952, p.144) em 1922 irá

exemplificar bem essa atmosfera: “ o texto é a parte essencial do drama. É para o drama o que o caroço é para a fruta, o centro sólido em torno do qual vêm se organizar os outros elementos”. Essa ideia será também reforçada por Jouvett (1952, p.144): “ é apenas o ensino do texto que guia, é apenas o texto que conduz uma representação”.

Segundo esses autores, para dirigir uma peça é necessário colocar-se à escuta do texto. A representação deveria abarcar todos os elementos impostos por ele e atuar como o veículo que estabeleceria a ligação entre o espectador e o texto teatral. Diante dessa perspectiva, a direção não é uma arte da invenção, o texto assumiria este papel. A função do diretor estaria centralizada em explicar as potencialidades que o texto teatral poderia adquirir por meio do ator. De acordo com Rosenfeld:

Assim definida, a representação é elaborada a partir de uma tensão dialética em que dois imaginários, o do autor e do diretor, se chocam antes de se fundirem. No entanto, o diretor vem “depois”. Logo, não poderia ser colocado num pé de igualdade com aquele que vem “primeiro”, o inventor do texto, quer dizer, do essencial (ROSENFELD, 2000, p.145).

A proposta artudiana, contemporânea a esses escritores franceses, irá questionar a primazia do texto ao propor uma nova linguagem por meio dos manifestos da crueldade, como já discutimos acima. Contudo, o projeto teatral de Artaud não era somente uma manifestação crítica ao teatro coercitivo do período, mas sim à sua própria sociedade. Nesse sentido, a alteridade torna-se um elemento chave. Podemos observar em seus registros, sobre sua experiência juntos aos Tarahumaras, como os rituais deste povo influenciaram a sua reflexão acerca do problema da “representação”. Para o escritor, esses ritos expressavam materialmente seus conflitos (isso ficava claro por meio dos gestos utilizados), assim como eram capazes de representar aquilo que era invisível e abstrato. Artaud deixa clara essa percepção no texto *Ritual do Peyote*, quando descreve a maneira como os dançarinos se relacionavam no ritual:

Mas acima de tudo uma coisa me impressionou naquela forma de se ameaçarem, evitarem, entrechocarem, para consentirem no fim de contas em seguir a par. É que estes princípios não estavam no corpo, não chegavam a tocar o corpo, mas permaneciam obstinadamente como duas ideias materiais suspensas fora do Ser, desde sempre opostas a ELE, e por outro lado faziam *o seu corpo limpo*, corpo onde a ideia de matéria é volatilizada por CIGURI. Ao vê-los recordei-me

de tudo aquilo que poetas, professores, artistas de toda espécie que eu conheci no México, me disseram sobre a religião e a cultura índias e o que eu já lera em todos os livros que lá me tinham emprestado sobre as tradições metafísicas dos Mexicanos (ARTAUD, 2000, p. 22).

Segundo o artista, os dançarinos não deveriam ser vistos como pessoas que representavam um papel. Eles pareciam vivenciar de fato as suas sensações. Pode-se perceber que Artaud destaca que elementos “abstratos” e “metafísicos” foram materializados pela maneira como os dançarinos portavam-se no ritual. A representação não era o elemento principal, pois os dois integrantes descritos por Artaud – um homem e uma mulher – já não eram mais vistos de acordo com os seus gêneros sociais. De acordo com o escritor: “pela forma de ficarem um na frente do outro, sobretudo ficar cada qual no seu espaço, como se estivessem em bolsas de vazio e frações do infinito, compreendia-se que já não se tratava ali de homem e mulher, mas de dois princípios”(ARTAUD, 2000,p. 21).

Sendo assim, o campo ritual não é apenas uma representação que mostra uma determinada visão de mundo, mas sim um local onde há uma vivência real, capaz de transformar os indivíduos daquele contexto. Essa experiência de Artaud junto aos rituais Tarahumaras o fez repensar o teatro no Ocidente, pois esta arte na Europa poderia incorporar alguns desses elementos.

Obviamente, não se trata de transportar elementos dos rituais para um outro contexto com um objetivo de reproduzir os seus mesmos efeitos. A eficácia de um ritual só é concreta em um sistema cultural, no qual os indivíduos enxerguem significado no ritual de que participam. Transportar as características dessas cerimônias implicaria numa ressignificação e, até mesmo, numa transformação dessas formas. Artaud não estava preocupado em definir técnicas específicas que resgatassem essa atmosfera mágica perdida pelo Ocidente, mas sim em propor um teatro que deixando de ter uma função meramente representativa, poderia assumir um papel de agência para que os homens recuperassem uma característica primordial para o artista: a união entre corpo e espírito.

No Prefácio “Teatro e a Cultura”, o problema da representação também é destacado por Artaud. Segundo ele, a civilização ocidental definiria modelos,

sistemas e representações que são colocadas em um status de idolatria. A consequência disso seria um estreitamento das potencialidades do viver. Nas palavras do artista:

Se o signo da época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as ideias, os signos que são as representações dessas coisas. O que falta, certamente, não são sistemas de pensamento; sua quantidade e suas contradições caracterizam nossa velha cultura européia e francesa; mas quando foi que a vida, a nossa vida, foi afetada por esses sistemas? (ARTAUD, 2006, p. 2)

Nesse sentido, assim como o primado do texto, o domínio da representação na cultura ocidental atua como uma tentativa de reger e de dominar as forças vitais e criativas para o Artaud. Assim como o teatro pautado exclusivamente no uso do texto torna-se limitador e coercitivo, uma sociedade apoiada em seus sistemas de representação também se torna limitadora para seus integrantes.

Na visão de Artaud seria necessário reconectar a arte, cultura e vida. Para ele, cultura e teatro estão diretamente relacionados e são capazes de uma mobilização e intervenção sob a realidade. A crítica de Artaud que extrapola a linguagem teatral não é, portanto, somente uma apresentação de novos códigos que compõem a cena, libertando-a do texto. Ela não propõe a construção de uma nova semiótica, mas sim questiona a nossa própria ideia de estrutura, pois propõe diversas desestabilizações.

A auto-crítica de Artaud à cultura europeia se estendeu por toda sua trajetória. Para Quilici (2004, p.182), o escritor, no final de sua vida, protestará mais do que nunca contra os “modos de escravidão da consciência contemporâneos”. A obra *Van Gogh: o suicida da sociedade* será um grande exemplo dessa crítica.

Esse livro, publicado em 1947, alguns meses antes de sua morte, trata de uma grande homenagem a Van Gogh. O principal objetivo era argumentar que o pintor – tido como louco pela medicina – era, na verdade, uma personalidade dotada de lucidez, mas que não fora compreendido pelo seu próprio meio. Artaud provoca sua sociedade afirmando que personalidades como Van Gogh teriam sido “suicidas” gradativamente. Para ele: “foi assim que calaram Baudelaire, Edgar Alan Poe, Gérard de Nerval e o impensável Lautréamont. Porque tiveram medo que suas poesias saíssem dos livros e

revertessem a realidade (ARTAUD, 2007,p.14). O artista afirma que a poesia de todos esses escritores é verdadeira, pois eles inventaram uma nova linguagem capaz de combater os fundamentos racionais da lógica ocidental. Aqueles que não aceitam isso são considerados por Artaud como alienados.

A medicina será um dos principais alvos de Artaud nessa obra:

A medicina nasceu do mal, se é que não nasceu da doença, e se não a provocou e criou, peça por peça, para se atribuir uma razão de existir; mas a psiquiatria nasceu da turba plebéia de seres que quiseram conservar o mal na fonte da doença e que, assim, extirparam de seu próprio nada uma espécie de guarda suíça para deter em seu nascedouro o impulso de rebelião reivindicador que está na origem do gênio. Há em todo demente um gênio incompreendido em cuja mente brilha uma ideia assustadora, e que só no delírio consegue encontrar uma saída para as correções que a vida lhe preparou (ARTAUD, 2007, p.53).

Uma sociedade deteriorada, na visão de Artaud, inventou a psiquiatria para se defender das mentes consideradas por ele superiores. Quando Artaud se refere à situação de Van Gogh também está analisando a própria, pois o artista esteve internado em hospitais psiquiátricos desde outubro de 1937 até 1946.

A denúncia dos hospitais psiquiátricos e da violência contra aqueles considerados como “loucos” parece ser um prelúdio daquilo que Deleuze chamará de “sociedade do controle”. Por isso, Artaud tornou-se uma referência para pensadores contemporâneos que discutem essas temáticas relacionadas à instituições e as consequentes interdições realizadas por elas.

Nesse contexto, o teatro nunca deixou de ser para Artaud um instrumento de protesto. Mesmo fora dos palcos continuou com sua produção artística, desde as cartas escritas em Rodez – onde ainda reflete sobre o teatro – até a peça radiofônica produzida em 1947 , intitulada *Para acabar com o julgamento de deus*. Tais discursos de Artaud eram carregados de certa eloquência e violência o que revela o caráter extremamente político da sua obra.

4.3 TEATRO E AÇÃO: O PAPEL POLÍTICO DE ARTAUD

As produções de Artaud durante o período surrealista já demonstravam questionamentos à sua sociedade. E, após a sua viagem ao México, essas críticas tornaram-se muito claras. Sua visita ao local será fundamental para marcar uma nova etapa de seu posicionamento como artista. Em suas palavras: “vim ao México à procura de homens políticos” (ARTAUD, 2000, p. 209). Artaud acreditava que o artista deveria agir, mas essa ação teria um sentido diferente daquele que convencionalmente se atribui à política. O sentido dessa palavra deveria ser reinventado.

No campo teatral, Artaud negou a mimese – a mera representação da realidade - e buscou uma cena que pudesse transformar seus expectadores, de modo a transcender aquilo que fora realizado no palco. O significado de ação seria posicionar-se frente à sua época. Entretanto, a arte não seria responsável por fornecer uma direção ideológica, mas sim recuperar uma força perdida . Essa “força” teria se perdido na sociedade ocidental fragmentada, pois nela há uma separação entre corpo e espírito.

Para Quilici (2004), essa proposta de Artaud inaugura uma nova via do chamado “teatro político”³⁹. De acordo com o antropólogo, Artaud rompe com as formas “burguesas” de divertimento e por isso nos leva a repensar alguns conceitos fundamentais da comunicação teatral, tais como “representação”, “ação” e “vida”.

Apesar do teatro contemporâneo a Artaud ter como consenso a ideia de encenação ligada à representação de um texto dramático, Paulo Raposo (2010) mostra que, ao longo dos séculos XIX e XX, no campo artístico ocidental houve um deslocamento do foco da teatralidade para a performatividade. Já no

³⁹ O termo “teatro político” é utilizado comumente para se referir a produções teatrais de autores como Bertold Brecht (1898-1956). Segundo Patrice Pavis (2008), o teatro brechtiano é caracterizado por uma técnica de atuação que favorece a atividade do espectador, graças principalmente ao caráter demonstrativo do ator. Muitas vezes, esse teatro propõe um estilo de encenação que insiste no caráter histórico da realidade apresentada (historicização) e sugere ao espectador que tome distância, que não se deixe enganar pelo caráter trágico, dramático ou simplesmente ilusionista da peça. O teatro de Brecht é marcado pelo engajamento, pois critica a realidade em vez de imitá-la passivamente. O objetivo do dramaturgo era modificar aqueles que participassem de seu teatro. Contudo, torna-se importante ressaltar que sua proposta artística se distancia de Artaud. Brecht buscava uma mudança ideológica em seus espectadores, no sentido político do termo.

teatro naturalista do final do século XIX, os atores esforçavam-se em criar cenas em que a vida fosse expressa, nos palcos, de forma muito verossímil. O teatro realista, mais especificamente o épico, cujo principal representante foi Brecht, não se codunava com essa abordagem. As encenações brechitianas procuravam não se acomodar a esse modelo *lifelike* (igual à vida) e tinham como principal objetivo tornar desconfortável o poder da ilusão teatral para que os espectadores e atores refletissem criticamente sobre o que viam. Samuel Beckett potencializou o desconforto dos espectadores fragmentando em *puzzles* de personagens, espaços e situações que eram distintas do modelo naturalista.

Artaud procurou um efeito similar por meio do teatro da crueldade, onde a vida humana era representada num palco que pudesse resgatar o sagrado e o ritualístico. Paulo Raposo afirma que:

A ideia de representação (ilusão teatral) estaria aqui convocada a ser abolida e a vida de fato nascia e fluía justamente através da performance. E creio que foi esta rejeição da ideia de trânsito entre teatralidade e performatividade, que consagrou a performance art na deriva da ilusão ou da imitação da vida e lhe deu origem a um outra postura: a do caráter de vivência (*liveness*) e de realidade (*realness*) da performance ela própria (RAPOSO, 2010, p.23).

Na proposta teatral artudiana, temos a substituição da representação mimética para a vivência de fato, daí o fascínio do artista pelos rituais tarahumaras. Segundo ele, não havia nessas cerimônias representações de personagens, pois os atuantes se fundiam com o que estavam atuando, se tornando um único elemento. Um estado muitas vezes identificado como transe.

Diante do uso dos rituais por Artaud, como meio de fornecer uma experiência real aos seus envolvidos no ambiente teatral, as reflexões de Richard Schechner⁴⁰ sobre o conceito de performance podem ser proveitosas para este trabalho. Pesquisador da área de estudos teatrais, Schechner deslocou seu interesse para a Antropologia quando refletiu sobre a performance como uma nova abordagem da ação humana, estabelecendo

⁴⁰ Richard Schechner é professor da New York University, diretor de teatro e fundador e editor da revista *The Drama Review*, publicada pela NYU. Entre os seus livros se destacam: *Environmental Theater*, Hawthorn Books, Inc. 1973; *Performance Theory*, Routledge, 1977; *The Future of the ritual*, Routledge, 1993; *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985; *Performance Studies, An introduction*, Routledge, 2002.

relações entre essa manifestação e os rituais. Em uma de suas tentativas de definição do termo performance Schechner demonstra que:

Performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através da interação entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo (SCHECHNER, 2012, p.49).

Para o autor, performance e ritual são dois conceitos que dificilmente serão analisados de maneira distinta. Em muitos momentos de sua obra, ele questiona sobre qual deles teria sido o primeiro a surgir. Contudo, conclui que essa questão não pode ser resolvida, pois ambos são muito próximos. Dentre as aproximações analisadas pelo autor, uma em especial nos interessa para a compreensão da proposta artística de Artaud: a noção de “transporte e transformação”. De acordo com Schechner, no momento limiar do ritual – nesse caso ele utiliza o conceito de fase limiar de Van Gennep, assim como o desenvolvimento desse conceito por Turner – os indivíduos que participam desta experiência são transportados para um espaço ritual, no qual podem ou não sofrer transformações. Sendo assim, estão num espaço liminar – uma espécie de margem – em que as pessoas são desprovidas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; “elas entram num tempo-espaço onde não são isto nem aquilo, nem aqui nem lá, no meio de uma jornada que vai de um eu social a outro (SCHECHNER, 2012,p.63)”. Nesse cenário, elas são desprovidas de poder e muitas vezes de identidade. Será nessa fase limiar que as pessoas internalizarão suas novas identidades.

A ideia de transporte e transformação pode ocorrer para Schechner não somente em situações rituais, mas também em performances estéticas. Para ele, esse tipo de manifestação é para onde todas as performances convergem. Ele cita que atores, atletas, dançarinos, xamãs, artistas, músicos clássicos treinam, ensaiam ou praticam para “deixar a si mesmos” e se tornarem aquilo que pretendem performar.

Assim, a proposta artudiana de teatro encontra-se nessa intersecção do ritual e da performance, e distante da ideia da representação. O objetivo é aproximar o teatro dos rituais e o transformar em um meio de ação, quando incita uma transformação no indivíduo. Esse processo só seria possível através de uma experiência real que somente a performance proporcionaria.

A obra proposta pelo artista francês, nesse período de sua vida, parece estar focada em uma ação (ritual) e nas relações sociais que a rodeiam. Nesse sentido, não seria pertinente tentar compreender somente seu sentido/significado. Quando Artaud critica a sociedade quando esta vê o teatro somente como um sistema simbólico, o pensamento de Alfred Gell pode contribuir para a compreensão e análise do papel da arte no âmbito proposto por Artaud.

Els Lagrou (2007) afirma que se Marcus e Myers evidenciam as aproximações entre arte moderna e antropologia – pois ambas se caracterizariam pela vocação crítica e seu fascínio pela alteridade – Gell as distancia. Na visão do autor, a antropologia social moderna é “essencialmente, constitucionalmente, anti-arte” (GELL, 1992,p.40)

A antropóloga nos mostra que entre a provocação citada acima e a solução proposta no livro *Art and Agency*, Gell produziu dois outros trabalhos: 1- um livro sobre tatuagens intulado *Wrapping in Images* (1993) e um artigo chamado de “A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas” (1996, 2001). Nesses trabalhos, o antropólogo volta-se para o tema da arte numa perspectiva dessacralizante, observando o comportamento de veneração – próximo de uma atitude religiosa – que a nossa sociedade tem pela estética e pelos objetos de arte. O autor propõe uma aproximação entre magia e arte, destacando em ambos os fenômenos uma evidência do encantamento da tecnologia. Para Lagrou, “esta visão seria um subproduto do estatuto quase-religioso que a arte detém, como que substituindo a religião numa sociedade laicizada pós-iluminista” (LAGROU, 2007, p.43).

No artigo, Gell irá utilizar como exemplo uma proa superdecorada que era dotada de uma eficácia ritual. A decoração deste artefato não era somente bonita, mas poderosa. Tinha como objetivo uma eficácia, ou seja, uma agência que visava resultados práticos ao invés da contemplação. Nesse sentido, a arte possui uma função nas relações entre os agentes sociais envolvidos. A proposição de Gell vem ao encontro da proposta artística de Artaud, no sentido desta ser baseada na ação sobre o homem, e não somente na representação.

Gell não utiliza o conceito de “significado simbólico” e não vê as manifestações artísticas somente como sistemas de comunicação.⁴¹. Nas palavras do antropólogo (1996, p.6): “In place of symbolic communication, I place all the emphasis on *agency, intention, causation, result, and transformation*. I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it” (GELL, 1996,p. 6). O antropólogo desenvolve essa proposta de análise da arte por considerá-la mais próxima da antropologia, visto que possui um papel prático de mediação nos processos sociais. Concepção que se distancia da análise da semiótica alternativa, a qual encara os processos artísticos como se fossem “textos”.

É preciso entender os domínios da ação desta obra. A partir de uma concepção de arte enquanto um instrumento de agência e transformação, e não somente um sistema simbólico de representação, percebe-se a tentativa de Artaud em reconstruir um teatro-ritual, no qual a experiência da alteridade foi essencial para a formulação dessas ideias. O autor viu na alteridade a esperança em recuperar o prestígio e a função transformadora da arte teatral que tanto desejava.

⁴¹ É importante ressaltar que para Gell desenvolver sua teoria, ele utiliza como exemplo os objetos de arte e imagens, contudo, nesta análise iremos trazer esta teoria num plano abstrato aplicado à teoria artudiana sobre o teatro e a função dessa arte no Ocidente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As concepções artísticas formuladas por Antonin Artaud (1896-1948) – ator, escritor e encenador francês – sem dúvida transformaram aspectos significativos do fazer teatral. O autor buscou renovar a concepção de teatro de seu tempo, reformulando elementos centrais dessa arte. Artaud fez desta incessante busca, mais do que um pensar sobre o teatro, um projeto de vida pessoal.

Esta pesquisa foi movida, a princípio, pelo desejo de compreender parte dessa produção artística. Contudo, seu principal objetivo não está somente relacionado à compreensão de características estruturais ou à análise da contribuição de Artaud para as artes cênicas. A principal inquietação desta pesquisa foi, sobretudo, estimulada pelo desejo em entender a visão de mundo veiculada nesses escritos.

Nesse processo, ao investigarmos os sentidos expressos pelos textos artudianos, encontramos uma relação intensa de seu conteúdo com a alteridade. Em diferentes momentos, percebe-se o uso de figuras “externas” tais como o sonho, imaginação e as referências às culturas diferentes da europeia. Sendo assim, construímos a principal problemática para esta pesquisa: o papel da alteridade no interior da obra artudiana.

O uso de elementos de alteridade nas artes não foi uma característica exclusiva de Artaud, mas sim de muitos artistas europeus tidos como modernos. Clifford (1988) e Myers (1995) afirmam que o nascimento da Antropologia enquanto disciplina foi determinante nesse contexto. As descobertas dessa ciência, sobre os povos diferentes daqueles do continente europeu, teriam fornecido a alteridade que os artistas modernos desejavam para estabelecer uma crítica cultural ao ambiente pós-guerra.

Personalidades como Picasso, Klee, Miró, Gauguin e Rimbaud utilizaram a alteridade sob a forma de um exotismo que implicava numa repulsa ativa às formas ocidentais “tradicionais”. Nos primeiros anos do século XIX chegou-se a repelir nas artes a grande herança figurativa da Europa ocidental. Enraizaram-se as buscas da verdadeira vanguarda por um estado de pureza e uma linguagem virgem, fora da tradição. Eles se preocupavam em resgatar

aspectos que julgavam estar perdidos: uma espécie de “primordialidade ancestral” que somente “o outro” teria.

Artaud foi influenciado pelo contexto artístico de que fez parte e utilizou também figuras de alteridade na composição de sua obra. Contudo, apesar dessa característica ser uma constante, observamos que a alteridade não se manifestará de maneira estável em seus escritos.

O primeiro caminho para desenvolver essa problemática foi por meio da relação do escritor com movimento surrealista no período de 1924 a 1926. Como vimos no decorrer do primeiro capítulo, a vanguarda utilizou a alteridade não apenas através do apelo às artes ditas primitivas, mas também pela noção freudiana de inconsciente, que analisei aqui como uma espécie de “outro” interno, na medida em que possibilita um decentramento do sujeito e uma fuga da racionalidade ocidental. A inspiração nesses elementos manifestava uma maneira de questionar os padrões do Ocidente.

Nesse momento adquiria importância a noção de inconsciente, inspirada nas teorias de Freud. Sua principal peça, *Jato de Sangue* (1925), será marcada pela descrição de uma sociedade desordenada, na qual personagens não conseguem conceber diálogos lógicos. Além disso, a atmosfera onírica é reforçada por “mãos” e “pés” despontando dos céus. Nesta fase literária, junto a esta peça, existem outros textos que são influenciados pela decisão de Artaud em escrever de uma forma mais livre e menos “literária”. O artista criticou a escrita de sua época por associá-la a pressupostos lógicos. Artaud compartilhou com os surrealistas a concepção de que a sociedade ocidental era dominada pela racionalidade, não permitindo que os indivíduos expressassem aqueles sentimentos atrelados ao inconsciente ou à imaginação.

A noção de inconsciente, o sonho e imaginação, juntamente à escrita não-linear são as primeiras manifestações de alteridade na obra artudiana. Nesse período, o artista começou a delinear um de seus principais objetivos - operar uma transformação nos indivíduos que vivenciam a experiência teatral.

O Surrealismo foi um movimento que também desejou a transformação social. Contudo, a partir da aproximação da vanguarda aos ideais marxistas, o conceito de revolução se distanciou daquele que começava ser constituído pelo dramaturgo. Percebemos, pelas declarações em *A Grande Noite*, que o objetivo de Artaud não era pautado na mudança da realidade material e

psíquica do mundo, mas sim de constituir uma revolução nos espíritos e nas mentalidades. Uma revolução individual, diferente da proposta pelos surrealistas marxistas, que era coletiva.

Após separar-se do movimento, o artista seguiu para o México, movido pelo desejo de encontrar o “verdadeiro drama”. Artaud buscara um lugar onde não houvesse a separação entre teatro e vida; corpo e espírito. Para ele, esses aspectos transformaram-se em dicotomias na sociedade europeia. Em “Pássaro Trovão”, vemos que a escolha do México - como um espaço que reunia todas essas características – ocorreu devido às políticas indigenistas que ocorreram na década de 30. Para Artaud, isso significou, inicialmente, que o México retornava a aspectos que o artista valorizava.

As principais referências para a revolução individual que propunha estariam na base das “culturas ditas primitivas”. No entanto, percebemos que nosso artista não tinha como objetivo o retorno à forma de vida desses povos, mas sim pretendia recuperar alguns “princípios” referentes as suas visões de mundo.

Em sua conferência *El Surrealismo Y La Revolucion*, sugeriu a retomada de elementos das culturas indígenas primitivas, constituindo uma visão contraditória às políticas indigenistas do México nos anos 30. Enquanto o governo desejava integrar o índio à civilização tecnológica, mecanizar o campo, com o objetivo de construir uma “nação”, Artaud esteve no México com o intuito de buscar uma cultura menos racionalista e menos tecnológica, características destrutivas para a sociedade, em sua visão.

Apesar da frustração diante do cenário político mexicano, o artista entrou em contato com os Tarahumaras, com o intuito de vivenciar os rituais indígenas. Uma das principais consequências desta experiência é a obra *Viagem ao país dos Tarahumaras*. Nessa experiência, o artista conheceu o peyote, e o considerou um condutor às “verdadeiras fontes”. Para Artaud, após experimentar o peyote e vivenciar os rituais, os indivíduos adquirem grande autoconhecimento, uma consciência de onde vieram e o que constitui sua identidade.

Nesse contexto, temos outra referência à alteridade na obra de Artaud. Ele irá associar os Tarahumaras e os seus comportamentos à conotação daquilo que é “primordial”, “primevo”. Os Tarahumaras são comparados à força

da natureza, mas não porque desenvolveram aspectos materiais capazes de controlá-la, mas porque este povo estaria perto dela e conheceria todos os seus segredos. Eles são a natureza “amálgama”, ou seja, são parte dela.

Contudo, apesar de enxergar características perdidas pelo homem ocidental, Artaud não vê nesses índios mexicanos a figura do bom selvagem. Ele não destaca elementos como pureza ou inocência, mas os define como donos de características superiores, Artaud afirma que o índio tarahumara “sabe aquilo que é e quem é muito melhor do que nós próprios sabemos o que somos e queremos” (ARTAUD, 2000, p.16).

Além da busca pela “primordialidade”, o artista percebeu nesses rituais elementos que ele julgara importantes para a arte teatral. Antes de sua viagem ao México, Artaud já havia delineado suas principais concepções teatrais por meio dos manifestos da crueldade. Nesses textos, o artista refletiu sobre a perda de espaço do teatro para outras formas de entretenimento como o cinema, e como seria necessário recuperar o prestígio perdido. O cinema era o espetáculo da distração, não seria uma arte capaz de operar transformações como o teatro.

A definição de teatro da crueldade também está relacionada à alteridade. Esse projeto foi pensado para encenar temas retirados das cosmogonias mexicana, hindu e judaicas, consideradas por Artaud como visões de mundo universais. Artaud desejava o retorno aos mitos destes povos, através de uma linguagem capaz de materializar esses temas em movimentos, sem depender exclusivamente da palavra. O artista rompe com a soberania do discurso articulado, propondo uma nova forma de linguagem. Nesse sentido, a união destes temas à nova linguagem carrega o desejo de alcançar uma essência primordial que poderia ser resgatada via alteridade.

O sentido atribuído à crueldade remete ao desenvolvimento de uma consciência, um ato de lucidez. Uma sensação próxima da vivenciada pelos Tarahumaras ao terem contato com o peyote. Nas palavras de Artaud: “sua consciência pessoal se engrandece neste trabalho de separação e distribuição interna aonde o Peyote o conduziu” (ARTAUD, 2000, p.16). A lucidez alcançada por meio do teatro da crueldade seria capaz de permitir uma mudança naqueles que fazem parte da experiência teatral. Para o autor uma verdadeira peça teatral seria capaz de libertar o inconsciente e promover a

transformação. Por meio da ação do teatro, os homens poderiam enxergar quem realmente são. Esse teatro permitiria um acesso a um tipo de comunicação mais “primeva” e corporal do que a razão.

Essa cena que nega a mímese – a mera representação da realidade – possui um potencial político, por incitar a transformação em seus expectadores. O teatro deixa o patamar da representação e apresenta-se como ação. Essa característica implica em posicionar-se frente a sua época, contudo não com o objetivo de construir um direcionamento ideológico, mas sim por recuperar uma força “primeva”, a união de corpo e espírito, que se encontra na alteridade.

Apesar do contexto artístico europeu do século XVIII e XIX carregar a crença na perda de valores considerados como “primordiais”, “selvagens” e “essenciais” e, como consequência, buscar o “primitivo” como uma forma de questionar a cultura ocidental e a arte oficial burguesa, não podemos esquecer que Artaud procurou formas de alteridade também por motivações pessoais.

Em carta a Jacques Rivière, datada de junho de 1923, ele se refere a “uma terrível doença de espírito. Meu pensamento me abandona (...) Palavras, formas de frases, direções internas do pensamento, reações simples do espírito, eu vivo na constante busca de meu ser intelectual” (ARTAUD, O.C, p.20). Sabemos que essa doença descrita por Artaud não ficou restrita ao campo intelectual. O artista sofria de fortes dores de cabeça desde a adolescência, fato que o levou a buscar muitos tratamentos durante toda a sua vida, assim como viciar-se em láudano e ópio. A busca pela alteridade, principalmente nas terras mexicanas, também pode denotar uma tentativa em curar-se “desses males do corpo e espírito”.

Esse caráter também estará na última fase da produção poética do escritor. Mais especificamente, nas cartas produzidas quando esteve internado em Rodez (1943 a 1946). Nesse período, o autor foi considerado como louco pelos critérios médicos, contudo manteve intensa produção poética. Para Michel Foucault, a loucura se caracteriza como um espaço de alteridade, pois possui estreita relação com o que está fora. No texto “Loucura, Ausência da obra” (2006^a), o filósofo aponta que mesmo se a loucura fosse curada ou eliminada, continuaria uma relação com algo exterior, heterogêneo e não assimilável pela cultura.

É interessante ressaltar que, nesse período, Artaud, refletiu sobre sua própria obra por meio de cartas, como um recurso para defender sua sanidade mental. Há a formulação de uma nova concepção artística – também constituída por reflexos do período surrealista e da viagem ao México – neste outro espaço de alteridade.

A partir desta última consideração, reiteramos o quanto a trajetória artística de Artaud foi movida pela alteridade, em suas diferentes formas. Embora distintas, possuíam um ponto em comum que agradara imensamente nosso artista: permitir outras realidades, em planos ainda desconhecidos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ALBERT, Bruce; RAMOS, Rita. **Pacificando o branco**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- ARTAUD, Antonin. **Cartas desde Rodez**. Espanha: Editora Fundamentos, 1980.
- ARTAUD, Antonin. **Os Tarahumaras**. Lisboa: Relógio d'água, 2000.
- ARTAUD, Antonin. **L'ombilic des limbes**. França: Gallimard, 2001.
- ARTAUD, Antonin. "Correspondance avec Jacques Rivière". In: **Artaud Oeuvres**. Paris: Gallimard, 2004.
- 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 Olympo Editora, 2007.
- AUGÉ, MARC. **Por uma antropologia dos mundos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1998.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BRETON, André. **Entretiens**. Paris: Gallimard, 1989
- CARDINAL, Roger. **Outsider arte**. London: Studio Visto, 1972.

CASTRO, Celso; CUNHA, Olívia Maria Gomes da. “Quando o campo é o arquivo”. **Estudos Históricos**, nº 36, p. 3-5, 2005.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**. Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COPEAU, Jacques. **Registre I, II, III, IV**. Paris: Gallimard, 1952

CORTINA, Ana Paula Pintado. **Tarahumaras**. Pueblos indígenas del México Contemporáneo. México: CDI : PNUD, 2004

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. “Tempo Imperfeito: uma etnografia do arquivo”. **Mana**, v.10, nº2, p.287-316, 2004.

DAWSEY, John. C. “Victor Turner e a Antropologia da Experiência”. **Cadernos de Campos**, nº 13, p.163-176, 2005.

DAWSON, A. S. From models for the nation to model citizens: indigenismo and the “revindication” of the Mexican Indian, 1920-40. **Journal of Latin American Studies**, v. 30, n. 2, p. 279–308, 1998.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. “A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente”. **RBCS**, v. 19, nº55, 2004.

DUMONT, Louis. “The modern conception of the individual: notes on its generis and that of concomitant institutions”. **Contributions to Indian Sociology**, v.8, 1965.

ENTREVISTA de Tristan Tzara. Disponível em: <https://revistaflamboyantliteraria.wordpress.com/2012/10/12/a-arte-ataca-a-arte-o-niillismo-dadaista-do-pos-guerra/>. Acesso em 21/10/2015.

FABIAN, Johannes. **O Tempo e o Outro. Como a Antropologia estabeleceu seu objeto**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

FACINA, Adriana. **Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A história da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2005a.

FOUCAULT, Michel. “Loucura a Ausência da Obra” [1964]. In: **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

FRAZER, James. **O ramo de ouro**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982. [1890]

FRAZER, James. “O escopo da Antropologia social”. In: CASTRO, Celso (org). **Evolucionismo cultural – textos de Morgan, Tylor e Frazer**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. [1908].

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias à psicanálise [1916-1917]**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GARCIA, Silvana. **As Trombetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas**. São Paulo: Fapesp, 1997.

GELL, Alfred. **Art and agency**. Oxford: Clarendon, 1992.

GELL, Alfred. “A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. **Arte e ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n.8,p.174-191,2001.

GENNEPP, Arnold van. **Ritos de Passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

GIL, Antonio Carlos. “Intelectuais e Indigenismo: o dilema da identidade nacional num país profundamente indígena”. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**. São Paulo, 2011.

GIUMBELLI, Emerson. “Para além do ‘Trabalho de Campo’: reflexões supostamente malinowskianas”. **RBCS**, vol 7, nº48, p. 91-105, 2002.

JOUVET, Louis. **Témoignages sur le théâtre**. Paris: Flammarion, 1952.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica [Kaxinawa, Acre]**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LAGROU, Els. “A arte do outro no Surrealismo e hoje”. **Horizontes Antropológicos**, ano 14, n.29,p. 217-230, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A ciência do concreto”. In: **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Papirus, 2005 [1962]

LIGÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LIMA, Carlos. “O teatro surrealista revolução e utopia”. In: **O Surrealismo**. São Paulo: perspectiva, 2008.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1998 [1922].

MARCOS, George E; MYERS, Fred R. **The Traffic in culture**: refiguring Art and Anthropology. University of California Press, 1995.

MÈREDIEU, Florence. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. São Paulo: Editora perspectiva, 1985

NAVILLE, Pierre. **Le Temps du surréel**. Paris: Galilée, 1977.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PLAZA, Monique. A escrita e a loucura. In: **O Surrealismo na poesia de Jorge de Lima**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.

RAPOSO, Paulo. “Diálogos antropológicos: da teatralidade à performance”. In: **Performance Arte e Antropologia**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

RÉVOLUTION SURREALISTE, v. 1, 1924

RÉVOLUTION SURREALISTE, v.3, 1925

RÉVOLUTION SURREALISTE, v.4, 1925

RIVIÈRE, Jacques. “Une Correspondance”. **Nouvelle Revue Française**, 1923.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

RUBIN, William (Ed.). **Primitivism in 20^o Century Art**. New York: The Museum of Modern Art, p.503-533, 1984.

SÁNCHEZ, Consuelo. **Los Pueblos Indígenas: del Indigenismo a la Autonomía**. México, D.F: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

SCHNEIDER, Mario Luis. **México y Viaje al país de los tarahumaras**. México: Fondo de Cultura Económica, 1984

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique Silva. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

SILVEIRA, Nise. **Antonin Artaud: Um homem em busca de seu mito**. datilografado sem data.

STOCKING JR., George W. "The ethnographer's magic: fieldwork in British anthropology from Tylor to Malinowski". In: **Observers observed: essays on ethnographic fieldwork**. Madison: The university of Wisconsin Press, 1983.

TZARA, Tristan. "Manifesto Dadaísta". In: RUBIN, Willian. **Dada, Surrealism, and their heritage**. Los Angeles: County Museum Art Institute os Chicago, 1968

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TURNER, VICTOR. "Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência". **Cadernos de Campo**. Tradução Herbert Rodrigues .São Paulo, n. 13, p. 77-185, 2005

TURNER, Victor. "Passagens, margens e pobreza: símbolos religiosos da communitas". In: **Dramas, campos e metáforas. Ação simbólica na sociedade humana**. Niterói: EdUFF, 2008.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

WILLER, Claudio. **Escritos de Antonin Artaud**. São Paulo: L&PM, 1983.

ANEXO 1

Textos do período surrealista

- 1-) “Jato de Sangue”, texto pertencente à obra *O Umbigo dos Limbos*(1925).
- 2-) *O Pesa Nervos* (1925)
- 3-) Carta-manifesto, “Le suicide est une solution?”, 3º edição de *La Révolution Surréaliste* (1925).
- 4-) “Carta a Dalai – Lama”, 3º edição de *La Révolution Surréaliste* (1925).
- 5-) *A Grande noite ou o bluff surrealista* – (1927).

Textos anteriores à viagem ao México

- 1-) “A conquista do México” (1932).
- 2-) Carta a Jean Paulhan em 13 de setembro de 1932.
- 3-) “O teatro que vou fundar” (1932).
- 4-) Manifestos: “Teatro da Crueldade” , “Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto)” e “Teatro da Crueldade (Segundo Manifesto) (1933).
- 5-) “O México e a Civilização” (1935)
- 6-) Carta a Jean Paulhan em setembro de 1935.
- 7-) Carta a Jean Paulhan em 29 de dezembro de 1935.

Textos produzidos durante a viagem ao México

- 1-) “*Un Técnico del trabajo de la piedra: Monasterio*”, publicado em fevereiro de 1968, na *Revista de la Universidad de México*.
- 2-) “La pintura de Maria Izquierdo”, publicado na *Revista de las revistas*, em agosto de 1936.
- 3-) Conferências: *El Surrealismo y la revolución, El hombre contra el destino, El teatro y los dioses* (Abril de 1936).
- 4-) “*Las Fuerzas ocultas de México*”, publicado no periódico *El Nacional* em agosto de 1936.
- 5-) Carta a Jean Paulhan em 26 de abril de 1936.

6-) “Carta abierta a los gobernadores de los estados”, publicada no periódico, El Nacional (1936).

7-) Os artigos publicados no El Nacional em 1936: “O Rito dos Reis de Atlântida”, “A natureza fez os dançarinos” e “Uma raça-princípio”.

Textos Pós-México

1-) “A dança do peyote” (1937)

2-) Carta a Jean Paulhan em 13 de abril de 1937

3-) *O teatro e seu duplo* (1938)

4-) “O rito do peyote entre os Tarahumaras” (1943)

5-) *Van Gogh, O suicidado da sociedade* (1947)