

## Antonin Artaud, o México e os Raramuri: questões raciais e colonialismo nas viagens de Artaud pelo México

Luciana da Costa Dias

Para citar este artigo:

DIAS, Luciana da Costa. Antonin Artaud, o México e os Raramuri: questões raciais e colonialismo nas viagens de Artaud pelo México. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0208>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Antonin Artaud, o México e os Raramuri: questões raciais e colonialismo nas viagens de Artaud pelo México<sup>1</sup>

Luciana da Costa Dias<sup>2</sup>

### Resumo

A viagem de nove meses de Artaud através do México, geralmente tratada como uma nota de rodapé em sua biografia, precisa ser vista como sendo mais do que isso: foi um momento decisivo para os rumos de sua obra/vida. Para Jay Murphy (2017), haveria um Artaud antes e outro depois de sua jornada ao México, pois – mesmo que deixemos de lado sua “loucura” – podemos observar uma metamorfose profunda em seu trabalho, uma mudança paradigmática que engloba a evolução de um *Teatro da Crueldade* em direção ao conceito de *Corpo sem Órgãos*. Dentro deste contexto, este texto objetiva primeiramente, apresentar criticamente, em perspectiva pós-colonial, as intenções de Artaud ao buscar uma linguagem teatral primordial nos cânions mexicanos – seus limites e possibilidades; e, em segundo lugar, interrogar como as questões raciais foram problematizadas em tal busca e como elas reverberam através de seu trabalho e além, afetando e mudando profundamente o campo dos *Estudos em Teatro e Performance*.

**Palavras-chave:** Antonin Artaud. Colonialismo. Mexico.

---

<sup>1</sup> Revisão de português feita por Alisson Alves da Hora, graduado em Língua Portuguesa pela UFPE, além de mestre e doutor em Teoria da Literatura pela mesma instituição. ✉ [alisson.hora@ufpe.br](mailto:alisson.hora@ufpe.br)

<sup>2</sup> Pós-doutorado no Center for Performance Philosophy, da Guildford School of Acting, na University of Surrey, Inglaterra. Doutora em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestrado em Filosofia na UERJ. Bacharel, Licenciada e mestre em Filosofia pela UERJ. Professora Associada do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). ✉ [luciana.dias@unb.br](mailto:luciana.dias@unb.br)  
 <http://lattes.cnpq.br/8939356561837418>  <https://orcid.org/0000-0001-5627-5431>



## Antonin Artaud, Mexico and the Raramuri: racial issues and colonialism in Artaud's travels through Mexico

### Abstract

The nine months of Artaud's travels through Mexico, usually treated as a footnote in his biography, need to be seen as more than that: they were a turning point in the direction of his work/life. For Jay Murphy (2017), there would be an Artaud before and another after his journey to Mexico, because we can observe a profound metamorphosis in his work, even if we set his “madness” aside. A paradigm shift that encompasses the evolution of a *Theatre of Cruelty* towards the concept of the *Body without Organs*. Within this context, this text first aims to critically present, in a post-colonial perspective, Artaud's intentions in seeking a primordial theatrical language in the Mexican canyons, its limits and possibilities, and secondly, to interrogate how racial issues were problematized in such a quest and how they reverberate through his work and beyond, radically affecting and changing the field of *Theatre and Performance Studies*.

**Keywords:** Antonin Artaud. Colonialism. Mexico.

## Antonin Artaud, México y los Rarámuris: cuestiones raciales y colonialismo en los viajes de Artaud en México

### Resumen

El viaje de 9 meses de Artaud a México a menudo se trata como una nota al pie de página en su biografía. Sin embargo, este debe ser visto como algo más que eso: fue un momento decisivo para la dirección de su obra/vida. Para Jay Murphy (2017), habría un Artaud antes y otro después de su viaje a México, pues –aunque dejemos de lado su “locura”– podemos observar una profunda metamorfosis en su obra, un cambio de paradigma que engloba la evolución de un *Teatro de la Crueldad* hacia el concepto de *Cuerpo sin Órganos*. Por lo tanto, y dentro de este contexto, este texto tiene como objetivo primero presentar críticamente, en una perspectiva poscolonial, las intenciones de Artaud en la búsqueda de un lenguaje teatral primordial en los cañones mexicanos: sus límites y posibilidades; y en segundo lugar, interrogar cómo se problematizaron los temas raciales en tal búsqueda y cómo reverberaron a través de su trabajo y más allá, afectando y cambiando radicalmente el campo de los *Estudios de Teatro y Performance*.

**Palabras clave:** Antonin Artaud. Colonialismo. México.



Sim, eu estou dizendo algo bizarro: ao contrário do que fomos levados a crer, os povos pré- colombianos eram estranhamente civilizados.

(Antonin Artaud. *To have done with the Judgement of God*, 1988, p.568)<sup>3</sup>

## Introdução, ou quase

Antonin Artaud (1896-1948) dispensa apresentações. “Bem conhecido” poeta, diretor e ator francês, é um ex-integrante do Movimento Surrealista cuja obra é considerada revolucionária para o teatro no começo do século XX e cuja influência aumentaria exponencialmente nas décadas seguintes, influenciando não só os mais diversos trabalhos/grupos como também a própria perspectiva em que o teatro (e a performance) pode(m) ser estudado(s) e praticado(s). Contudo, questionamos até que ponto Artaud é verdadeiramente “bem conhecido”: não seria sua “loucura” muito mais conhecida (e fetichizada), que sua própria obra? Alguns pesquisadores questionam, inclusive, se é possível separar a vida de Artaud de sua obra, na medida em que sua vida adquiriu uma espécie de “caráter mítico”, que muitas vezes parece preceder sua própria obra. E como Jane Goodall (1994) aponta, os mitos em torno de sua vida se desenvolveriam, sobretudo, no final dos anos 1950 e no início dos anos 1960, com o movimento Beatnik, que notadamente deu vida tanto à imagem de um “Artaud guru da contracultura”, precursor de um tipo de teatro sagrado e violento, quanto ao mito do “Escritor louco”, um *poète maudit*, cujas experiências psicóticas e psicodélicas seriam até mesmo incensadas e consideradas paradigmáticas para o movimento. Como a autora tão bem o coloca: “Artaud é frequentemente mencionado, mas raramente citado”<sup>4</sup> (Goodall, 1994, p.02).

Nesse sentido, o impacto que o México – suas concepções e equívocos acerca de seus habitantes e de sua cultura – teve no trabalho de Artaud é talvez

---

<sup>3</sup> Yes, I am saying something bizarre, that contrary to everything we have been led to believe, the pre-Columbian Indians were a strangely civilized people. (Tradução nossa)

<sup>4</sup> He is frequently referenced, less often quoted. (Tradução nossa)



um dos pontos mais lacunares nos estudos sobre sua obra. Embora existam alguns estudos significativos, estes ainda parecem cair em algumas generalizações que, por exemplo, carecem de revisão urgente à luz dos estudos pós-coloniais. Artaud, ainda que seja sim um iconoclasta que tenta quebrar com o *status quo*, não pode deixar de ser, também, como todos nós, filho de seu próprio tempo e de seus limites, ainda que tente desesperadamente romper com estes.

Neste sentido, o México foi objeto da fantasia teatral de Artaud muito antes de ele visitar o país. Por exemplo, seu *Segundo Manifesto da Crueldade* descreve uma peça chamada A Conquista do México (1958), que mesmo sob acusações de não ser encenável (por soar mais como um “poema surrealista” do que um roteiro), apresenta muito bem a noção visceral de Artaud de que algumas culturas antigas e não ocidentais – como as do México pré-colombiano – poderiam incorporar uma unidade cósmica e vitalidade há muito perdida na civilização e no teatro ocidentais.

Todavia, numa primeira análise, cabe observar que a percepção artaudiana acerca da decadência do teatro europeu teria sido despertada pelo estilo físico de uma companhia balinesa de teatro que ele teve a oportunidade de assistir na *Exposição Colonial de Paris* em 1931, cujos “atores com suas vestes geométricas pareciam hieróglifos animados” (Artaud, 2006, p.56). O que Artaud admirava nos atores-dançarinos balineses, é que sua performance não tinha nada a ver com “entretenimento”, mas que antes haveria nelas “algo do cerimonial de um rito religioso” (Artaud, 2006, p.63).

Cabe observar que, como aponta Scheffler (2010), o apreço que Artaud demonstra pela repetição e precisão dos gestos dos atores-dançarinos de Bali não pode ser confundida com uma “idolatria vazia das formas”, muito pelo contrário: haveria camadas de significado em cada gesto, dado seu caráter ritualístico e sagrado – sua capacidade de dizer e não dizer, ao mesmo tempo. Artaud não estava sendo metafórico ao comparar atores a hieróglifos: ele atribui o mesmo caráter simbólico das línguas orientais ao que ele chamou de “o signo teatral puro”. Podemos dizer que o que impressionou Artaud foi a imediatez da presença dos *performers*, a sensação de que suas performances não eram atos de re(-a)presentação, mas sim uma espécie de “presença pura”, relativa a uma linguagem física, gestual e ritualizada, que o teatro ocidental teria de algum modo perdido



(Bush, 1994).

Em *O Teatro e o seu Duplo* (2006), seu livro mais conhecido, o conceito de uma linguagem primordial, calcada no corpo, é articulado dentro do que ele chamou de “Teatro da Crueldade” – um novo teatro, ainda por ser desenvolvido, com sua própria e única linguagem. Uma linguagem profundamente ‘incorporada’, algo ‘entre o pensamento e o gesto’. *O Teatro e o seu Duplo* reúne diversos artigos escritos por Artaud entre 1931 e 1936, nos quais ele reflete sobre a desvitalização e a putrefação da civilização ocidental, sua decadência cultural e teatral. Podemos ainda dizer que Artaud dedicou sua vida à tentativa de redescobrir o que seria a natureza sagrada, ritualística, metafísica ou filosófica “perdida” do teatro e seu poder catalisador. Tarefa que ele acabaria por perceber que não seria realizável dentro das fronteiras europeias. E como Savarese explica,

pode ser tomada como uma verdadeira declaração de princípios, especialmente quando se considera o fato de que o seu texto Sobre o Teatro de Bali foi, de todos os artigos reunidos em *O Teatro e o seu Duplo*, o primeiro a ser escrito. O último a ser escrito, por outro lado, foi o emblemático Teatro oriental e Teatro ocidental, que Artaud escreveu [...] pouco antes de sua partida para o México (Savarese, 2001, p. 51).<sup>5</sup>

A ênfase nessa cronologia destaca que aquele que pode ser considerado um dos mais importantes livros / manifestos teatrais do século XX – *O teatro e seu duplo* –, começou a tomar forma depois que seu autor assistiu a uma apresentação balinesa (o irônico é que tenha sido em uma ‘Exposição Colonial’ em Paris), mas que o contaminaria de tal forma que acabaria por levá-lo a deixar a Europa para trás e seguir rumo às profundezas dos cânions mexicanos na mesma época da publicação do livro. Há registros de que ele teria feito as últimas revisões do Manuscrito de *O Teatro e seu duplo* a bordo do navio que o levou rumo ao México. Se o impacto pioneiro de uma suposta experiência “não ocidental” pôde de fato levar seu trabalho “para além da cultura ocidental”, como autoproclamado por Artaud, é uma questão que não iremos responder aqui. Contudo, não podemos

---

<sup>5</sup> it can be taken as a veritable declaration of principles, especially when one considers the fact that his text On the Balinese Theatre was, of all the articles collected in *The Theatre and its Double*, the first to be written. The last to be written, on the other hand, was the emblematically entitled *Oriental and Western Theatre* which Artaud wrote [...] shortly before his departure for Mexico. (Tradução nossa)



deixar de enfatizar que sua viagem ao México, geralmente tratada como uma nota de rodapé na vida de Artaud, precisa ser enfatizada como sendo bem mais do que isso: foi um momento decisivo para o seu trabalho e para os rumos de sua obra/vida.

Para Jay Murphy (2017), haveria um Artaud antes e um Artaud depois de sua jornada ao México – jornada esta que também o levaria ao delírio e aos anos como interno em Rodez. Como arcabouço básico para essa mudança de paradigma em sua obra/vida, deixando de lado sua assim chamada “loucura”<sup>6</sup>, pode ser observada uma metamorfose em seu trabalho, que percorre o fio condutor de seu *Teatro da Crueldade* até o “Corpo sem órgãos”, um “conceito” essencial para compreensão de sua obra e que só surge na última fase de seu pensamento, após o período das internações. Se tal afirmação estiver correta, é necessário entender as razões, discutindo-se ainda o impacto que o mês em que ele viveu com os Rarámuri, “uma pura raça de índios vermelhos” (palavras do próprio Artaud, em diversos textos e cartas escritos no México) pode ter tido em seu trabalho.

### Contexto Crítico: Artaud e o Primitivismo

Artaud viajou para o México em 1936, onde ficaria um total de 9 meses. Primeiro se dirigiria para a *Ciudad del México*, sob o convite do governo mexicano, e depois, por conta própria, para o interior do país, mais especificamente para a Sierra Tarahumara, onde ficaria em contato com os Rarámuri por um mês, participando de um de seus ritos, descrito por ele em livros como *A Dança do Peiote (1976) e outros escritos*.

Antes de avançarmos com a discussão sobre as representações raciais dos Rarámuri, tal como estas aparecem nos textos de Artaud, é importante notar que, em certa medida, a visão de Artaud sobre o Teatro Balinês, como Lars Krutak (2014) discute, poderia sim ser considerada colonialista, ao valorizá-lo por suas

---

<sup>6</sup> A vida de Artaud, pode-se dizer também, toma a forma de jornadas e vazios – longos períodos de internação, desde que ele permaneceu em diferentes manicômios desde a juventude. A natureza de seu distúrbio recebeu muitos diagnósticos ao longo de sua vida, desde meningite até sífilis hereditária e até mesmo esquizofrenia, o que acabou resultando em um vício em drogas prescritas (e não prescritas). No entanto, ele também exibiu períodos intensos de trabalho e criatividade significativos, e sua permanência total de nove meses no México pode ser considerado como um deles.



personagens exóticas e “não-europeias”, cujas apresentações incorporariam valores muito diferentes daqueles da sociedade ocidental.

No entanto, algumas ressalvas à essa afirmação precisam ser feitas. Em primeiro lugar, Artaud não os considera “inferiores” ou “primitivos”, como a história da arte até então categorizava as manifestações artísticas não ocidentais. Muito pelo contrário: para ele, o teatro de Bali encarnava o espiritual e o natural, com uma harmonia perdida entre corpo e expressão, algo que, do seu ponto de vista crítico, não poderia ser chamado de primitivo. E em segundo lugar, embora o “primitivismo” fosse uma tendência dentro do Modernismo (de toda uma série de movimentos de vanguarda nos quais Artaud poderia ser inserido), Artaud praticamente não usou a palavra “primitivo” em seus textos, a não ser sarcasticamente, i.e. de uma maneira positiva. Ele usaria outros termos, como “culturas antigas” ou “povos puros”, para evitar qualquer perspectiva progressista que parecesse valorizar mais a cultura ocidental – perspectiva da qual ele discordava. De fato, ele pensa em índios pré-colombianos como “pessoas estranhamente civilizadas” – mas a parte que chama atenção aí é que “estranhamente civilizadas” parece realmente significar para ele “ainda mais civilizadas que os ocidentais”. É antes um juízo de valor muito mais contra os ocidentais do que sobre os indígenas em si mesmos.

A própria ideia de raças (ou culturas) primitivas pressupõe um processo evolutivo das chamadas “raças primitivas” até o estado europeu moderno (“civilizado” e “branco”), processo supostamente evolutivo que se relacionaria à ideia moderna de uma “história universal” linear – uma linearidade e universalidade consideradas falsas por Artaud. No entanto, o primitivismo permanece um conceito fundamental para a arte moderna.

O termo primitivismo é usado para descrever o fascínio dos primeiros artistas europeus modernos com o que então se chamava arte primitiva – incluindo arte tribal da África, do Pacífico Sul e da Indonésia, bem como arte pré-histórica e primitiva da Europa (*Tate's online glossary*, 2018, s/p)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> The term Primitivism is used to describe the fascination of early modern European artists with what was then called primitive art – including tribal art from Africa, the South Pacific and Indonesia, as well as prehistoric and very early European art. (Tradução nossa)



Em uma revisão crítica, tal fascínio pode, de fato, ser considerado como um tipo de idealização artística que aspira a recriar ou imaginar o que poderia ser uma experiência "primitiva". Esse fascínio pode ser encontrado na inspiração de Picasso pelas máscaras africanas ou no uso de motivos taitianos por Paul Gauguin, por exemplo. O Primitivismo pode ser criticado por reproduzir, muitas vezes, estereótipos raciais (e, em alguns casos, até racistas) em relação a povos não-europeus. E como não podemos deixar de observar, ainda que com cuidado, o Primitivismo se situava dentro do mesmo escopo discursivo, i.e. dentro do mesmo horizonte hermenêutico (ou seja, da mesma visão de mundo) utilizado pelos europeus para justificar tanto a conquista colonial quanto sua suposta superioridade racial. Ainda que de forma limitada, este é um ponto que não pode ser ignorado.

Apesar das críticas que podem ser levantadas, das limitações do próprio movimento e deixando-se de lado julgamentos morais, a importância do Primitivismo enquanto fenômeno estético é enorme para a cultura ocidental repensar-se ao longo do século XX. Marianna Torgovnick (1990), por exemplo, coloca que a busca pelo "primitivo" foi também a busca pelos "perímetros da civilização ocidental" – e, com isso, lançamos uma luz diferente sobre esse assunto. Ela analisou a profunda necessidade do "primitivo" na cultura ocidental e colocou tal necessidade dentro de um profundo "senso de colapso", um sentimento associado ao fracasso do projeto moderno e generalizado após a Primeira Guerra Mundial. Para ela, a maioria desses "exploradores do assim chamado primitivo" estavam projetando seu próprio senso de alienação e a sensação de serem estrangeiros em suas próprias terras para os temas que investigavam e em suas obras. E se não todos os primitivistas, pelo menos alguns parecem se encaixar bem dentro desta hipótese – e Antonin Artaud, sem sombra de dúvida.

Em uma abordagem crítica pós-colonial das vanguardas em geral, Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2000) se destacam por sua perspectiva crítica ao primitivismo como a "revelação" de uma visão alternativa do mundo muitas vezes de segunda mão, adquirida através do contato com máscaras, esculturas e joias não europeias – artefatos frequentemente guardados em porões de museu ou exibidos em feiras



e exposições. E tal exposição – não muito diferente da exposição colonial que Artaud assistiu em 1931 – nada mais é do que espólio colonial, isto é: o símbolo sombrio da selvageria europeia moderna, resultado de saques e pilhagens. Contudo, os autores enfatizam que dentro das próprias vanguardas, uma crítica radical ao próprio primitivismo começaria a ser ensaiada pela reação de poucos artistas, como Rimbaud e o próprio Artaud, cuja obra questionava a superioridade universal da arte e civilização europeias e cuja inspiração não se limitaria à fruição dos espólios contidos nos museus, e que se marcaria pela tentativa de realmente conhecer as outras culturas, em sua própria lógica e complexidade.

A esse respeito, o Surrealismo<sup>8</sup>, como movimento de vanguarda, ocupa uma posição única na história cultural e intelectual do século XX. Ele marca a crise do pensamento pós-iluminista e ainda hoje se põe de forma marcante dentro dos debates sobre modernismo e pós-modernismo, e até mesmo sobre colonialismo e pós-colonialismo. Ex-associado do movimento surrealista, Antonin Artaud compartilharia parcialmente da visão surrealista, na medida em que esta era uma crítica ávida da modernidade europeia e de suas certezas de superioridade racial e cultural. No prefácio do *O teatro e o seu duplo* (intitulado *O Teatro e a Cultura*), por exemplo, Artaud escreveu:

É assim que nossa ausência enraizada de cultura se espanta diante de certas grandiosas anomalias [...]. E, também, se achamos que os negros cheiram mal, ignoramos que para tudo que não é europeu somos nós, brancos, que cheiramos mal. Eu diria mesmo que exalamos um odor branco, branco assim como se pode se falar num “mal branco”. Assim como o ferro em brasa é ferro branco; pode-se dizer que tudo que é excessivo é branco; e, para um asiático, a cor branca tornou-se a insígnia da mais extremada decomposição (Artaud, 2006, p. 4).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Uma curiosidade: o México, curiosamente, seria declarado por André Breton em 1938 como “o país surrealista por excelência”. Contudo, ainda que André Breton também viesse a visitar o país, dois anos depois de Artaud, influenciado por este, ele o faria de forma completamente diferente. Além de uma estadia mais curta e de não sair da Cidade do México, Breton “conheceu as antigas culturas” do México... apenas dentro dos muros do Museu Mexicano da capital (Cf. Nicholson, 2013).

<sup>9</sup> Hence, our confirmed lack of culture is astonished by certain grandiose anomalies [...]. Similarly, if we think Negroes smell bad, we are ignorant of the fact that anywhere but in Europe it is we whites who “smell bad.” And I would even say that we give off an odour as white as the gathering of pus in an infected wound. [...] It can be said that everything excessive is white; for Asiatic, white has become the mark of extreme decomposition. (Tradução nossa)



## A viagem de Artaud ao México

Como coloca Lars Krutak (2014), não é simples a razão que levou Artaud ao México: se por um lado ele estava em busca do que chamou de "princípios primitivos do Cosmos" com os quais queria curar o mundo ocidental e o teatro de "sua doença racional"; por outro lado ele acreditava que poderia encontrar os "segredos naturais" perdidos pela civilização europeia entre as raças de "índios puros e vermelhos". O próprio Artaud responderia que estava procurando por uma espécie de "linguagem teatral primitiva" – em outras palavras, ele tinha a intenção de revisar o paradigma do teatro ocidental enfatizando sua forte conexão com as forças da vida. Mas Artaud também estava em busca de mais. Segundo Tsu-Chung Su (2012), a maneira de Artaud ver o México fora influenciada por sua postura anticolonialista e anti-imperialista, como fica evidente em sua peça *A Conquista do México*, peça já mencionada aqui e por ele descrita em seu último manifesto para o *Teatro da Crueldade*. Como ele coloca:

Do ponto de vista histórico, A conquista do México coloca a questão da colonização. Faz reviver de modo brutal, implacável e sangrento a fatuidade persistente da Europa. Permite esvaziar a ideia que a Europa tem de sua própria superioridade (Artaud, 2006, p.148).

Confirmando criticamente essa perspectiva, Ayanna Thompson, em seu livro *Performing Race and Torture on the Early Modern Stage* (2008, p.01), salienta que a escrita de *A conquista do México* surgiu após Artaud decidir adaptar *O Imperador Índio ou A Conquista do México pelos Espanhóis*, uma peça de 1665 de John Dryden, só que invertendo totalmente seu significado e propósito originais. Tal decisão tinha uma lógica intrínseca, dado que Artaud "relacionou explicitamente representações de crueldade / tortura com representações de sujeitos racializados". Neste sentido, a autora afirma que Artaud teria sido marcadamente precursor em desafiar as justificativas racistas por trás dos projetos coloniais, além de extremamente desafiador da "superioridade" da civilização branca ocidental. Nas palavras de Artaud:



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, de certas raças sobre outras. [...] Ela opõe a tirânica anarquia dos colonizadores à profunda harmonia moral dos futuros colonizados (Artaud, 2006, p.149).

Artaud chegou ao México em 7 de fevereiro de 1936 e lá permaneceu até o final de outubro. Inicialmente ministrou três conferências públicas na Universidade Nacional Autônoma do México, na Cidade do México, local onde começou a examinar as culturas mexicanas tradicionais e contemporâneas e entrou em contato com os modernistas mexicanos, como a pintora Maria Izquierdo, com quem ele fez amizade e a considerou “a maior pintora da época”, uma pintora “plenamente capaz de superar a influência europeia”, a fim de acessar seu próprio “inconsciente racial” através de seus trabalhos (Artaud, 1936). Curiosamente, Diogo Rivera, por outro lado, fora, para Artaud, considerado “parisiense demais” para ser um verdadeiro pintor mexicano. Além dessas polêmicas, esses meses na Cidade do México foram momentos muito intensos, felizes e produtivos em sua vida. De maio a julho, ele publicaria uma série de artigos em revistas mexicanas (como *El Nacional e La Revista da Universidad del México*), tendo escrito mais de 25 artigos – mais tarde também publicados na França. A última versão de alguns textos de *O Teatro e o seu duplo* foi revisada e enviada do México para Jean Paulhan (Sontag, 1988, p.364-365).

Em uma de suas conferências, O que vim fazer no México, Artaud afirma que,

A atual civilização da Europa está em estado de falência. A Europa dualista não tem nada a oferecer ao mundo. [...] Os Estados Unidos não fizeram nada além de multiplicar ao infinito a decadência e os vícios da Europa. Resta apenas o México. [...] O México, precipitado de inúmeras raças, aparece como difusor da História (Artaud apud Sontag, 1988, p.371).<sup>10</sup>

Antes disso, ele expôs sua visão de revolução baseada em uma nova ideia de Homem, uma nova forma de Humanismo (Artaud apud Sontag, 1988, p.368), como

---

<sup>10</sup> The present civilization of Europe is in a state of Bankruptcy. Dualistic Europe hasn't anything to offer the world. [...] The United States has done nothing but multiply to infinity the decadence and vices of Europe. There remains only Mexico [...]. Mexico, that precipitate of innumerable races, appears as the diffuser of history. (Tradução nossa)



“a lição que o México moderno pode nos ensinar”.

Entre os agora degenerados vestígios da “Antiga Cultura Vermelha”, pode encontrá-los nas últimas raças indígenas puras, e a cultura menos degenerada e fragmentária da Europa moderna, o México pode encontrar uma forma original de cultura que constituirá suas contribuições para a civilização desta era (Artaud apud Sontag, p.373).<sup>11</sup>

No entanto, questões raciais no México, e na América Latina em geral, são um assunto controverso. Quando a Revolução Mexicana (1910-1917) terminou, uma nova identidade nacional unificadora e independente, precisava ser criada. Os povos indígenas tiveram, em certo sentido, suas condições sociais (e de vida) melhoradas após a revolução mexicana em relação ao período colonial – mas ainda eram vistos como inferiores. Os líderes pós-revolucionários pretendiam assimilar a população diversa (particularmente a indígena) do país sob a égide de uma mestiçagem oficial, coadunado a um projeto de “modernização” em andamento. Os elementos indígenas, africanos e brancos deveriam se misturar (em uma política de branqueamento mascarada) e coexistir no novo projeto nacional imaginado (Anderson, 2006). Artaud foi ao México a convite do governo e suas ideias, que apregoavam a superioridade da cultura mexicana sobre a europeia, naquele momento político do país, foi muito bem-vinda posto ir ao encontro do projeto político governamental – cabe observar que ele já fora convidado dada a decisão do governo pós-revolucionário de “usar a arte” para melhor comunicar as concepções oficiais da nação emergente.

Contudo, a mestiçagem como projeto nacional é uma política muito problemática, posto apregoar uma falsa imagem de horizontalidade racial ao mesmo tempo em que não é capaz de apagar as diferenças raciais. Muito pelo contrário, acaba por negar às raças nativas qualquer representação política e social possível, reforçando a longa história de deturpação dos povos indígenas desde os tempos coloniais. Além disso, a mestiçagem como projeto político também poderia ser acusada de apagar a violência sexual colonial e de obliterar o racismo latino-americano (Hooker, 2017). Como na maioria dos países latino-americanos,

---

<sup>11</sup> Between the now degenerated vestiges of the “Ancient Red Culture”, such one can find them in the last pure indigenous races, and the less degenerate and fragmentary culture of modern Europe, Mexico can find an original form of culture which will constitute its contributions to the civilization of this age. (Tradução nossa)



as construções de raça no México são sutis e contraditórias. De acordo com Dalton (2018), o senso comum ignora fortemente a discriminação racial ao mesmo tempo em que marginaliza os povos e culturas indígenas que não assimilam a cultura moderna (e, sobretudo, as tecnologias modernas) em seu estilo de vida – parece haver uma distinção invisível, mas presente entre indigeneidade e mestiçagem. Neste caso, a suposta e desejada mistura de raças no México pós-revolucionário estaria, de fato, alinhada com um projeto que visava branquear a população mexicana – e seu objetivo final era que os “elementos índios” fossem absorvidos e diluídos com o tempo, vindo a desaparecer.

Após sua chegada ao México, Artaud acabaria por perceber estes aspectos problemáticos e, em outra de suas conferências no México, ele não pouparia o regime mexicano de críticas por não valorizar o passado indígena pré-colonial imbuído de magia. Acabaria por perceber que a revolução mexicana não tinha nada a ver com o que ele havia imaginado antes de sua chegada ao país, e ficou receoso de como esse tipo de movimento anti-índigena projetava um futuro pós-racial irreal. Como aponta Hertz (2003), Artaud escreveria, alguns meses depois de sua chegada, uma *Carta Aberta aos Governadores dos Estados do México*, publicada no jornal local El Nacional em 19 de maio de 1936, na qual se posiciona claramente e faz um “apelo apaixonado” pela preservação do modo de vida indígena. Com isso, sua estadia na Cidade do México passaria rapidamente de grandes expectativas para ilusões destruídas.

O espírito resoluto de Artaud, contudo, não se daria por satisfeito com o que ele encontrou na Cidade do México e nas disposições oficiais do governo. Ele iria mais adiante em sua busca e começou a sonhar com as montanhas do norte do México, na esperança de encontrar, na longínqua *Sierra Madre*, um lugar sagrado e preservado da “antiga cultura solar” (como ele chamava a visão de mundo pré-colombiana) que ainda fosse “intocada” pela colonização.

Rememorando, ainda que brevemente, a história da colonização mexicana, temos que durante o século XVI a Espanha se concentrou na conquista de áreas densamente povoadas do território, em busca de força de trabalho – o que não era o caso da *Sierra Madre Occidental*, as montanhas dos Tarahumara, localizadas no Estado de Chihuahua. Estas nunca foram totalmente conquistadas, nem antes

da colonização, pelo Império Asteca, nem depois, pelos espanhóis. Considerada “a mais intocada das tribos indígenas do México”, tão pouco se sabia sobre ela que seu verdadeiro nome “Rarámuri” (que significa “pés ágeis” foi corrompido para “Tarahumara” pelos espanhóis – e assim ficou. De acordo com Fontana e Schaefer (1997), o modo de vida Rarámuri sobreviveu, em larga medida, porque eles eram capazes de recuar profundamente para os pontos mais inacessíveis da *Sierra Madre Occidental*, para suas altas serras e desfiladeiros, sempre que necessário: seus vales, de difícil acesso, estão a mais de 1500 metros acima do nível do mar. Tal geografia, que os Rarámuri dominavam com sua habilidade de corrida de longa distância, permitiu que se evadissem dos conquistadores. Da mesma forma, os Rarámuris não foram totalmente convertidos pelos missionários jesuítas, durante o período colonial, apesar de sofrerem sim algumas influências. Podemos dizer que foi, justamente, este caráter não totalmente assimilado o elemento mais atrativo para Artaud.

Para Artaud, a paisagem montanhosa de tal habitat e o equilíbrio perfeito do modo de vida de Rarámuri dentro dele era algo único e maravilhoso ao mesmo tempo. Os povos indígenas mexicanos foram colonizados pelos missionários jesuítas, mas assimilariam o cristianismo à sua própria maneira, em níveis diferentes. Poderíamos usar, aqui, a palavra sincretismo, inclusive, para melhor explicitar a relação dos Rarámuri com a religião cristã. Somente ao final do século XVII e XVIII, ocorreria alguma atividade missionária jesuíta na região, mas posteriormente os Rarámuri foram deixados livres para interpretar, modificar e manter (ou não) crenças católicas, símbolos e práticas com pouca intervenção externa (ou dogmática), uma vez que os espanhóis perderiam interesse na região devido à sua inacessibilidade. Como Olivia Arrieta (1992, p.15-16) explica em detalhes, em seu artigo sobre a manutenção da autonomia cultural Tarahumara através da transformação e ressignificação dos símbolos colonizadores, as crenças religiosas católicas e espanholas foram absorvidas e “de alguma forma combinadas e transformadas em um novo fenômeno religioso Tarahumara”, ao ponto de, dado o “hiato de [realização de] missões [de evangelização na região] de mais de cem anos, entre 1767-1900”, atualmente é “difícil determinar quais elementos são puramente de origem católica” e quais não o são.



Essas observações são importantes porque, dada suas descrições do rito do Peiote de que tomou parte, Artaud foi acusado algumas vezes de “cristianizar” o ritual, como se isso fosse sua visão ocidental e gnóstica. Mas como Tsu-Chung Su (2012) adverte, os Rarámuri não eram um povo totalmente intocado – já tendo absorvido uma certa quantidade de simbolismo cristão, ainda que à sua maneira (como viemos explicitando). Hoje, o sistema de crença dos Rarámuri seria, para Arrieta (1992), um “mélange”, ou uma grande mistura sincrética de elementos nativos e influência cristã. Por exemplo, a maioria acredita em um deus (Riosi) que pode ser tanto mãe quanto pai (Iyeruame - "Grande Mãe" e Onoruame - "Grande Pai"). E acredita ainda em seus filhos, “os Santi”, seres que estão diretamente ligados ao mundo físico através de certa iconografia católica, como cruzes, mas também estão ligados por meio de fenômenos naturais, animais e seres sobrenaturais com formato de animais. Eles também acreditam na vida após a morte, que é uma imagem espelhada do mundo mortal, numa perspectiva xamânica. Além disso, os Rarámuri compartilham a adoração do peiote com outras tribos Uto-Aztecas, para as quais a ingestão de peiote é parte importante de seus rituais.

### Os Rarámuri e o Peiote nas representações Artaudianas

Cabe observar que, ainda que o uso de drogas como ferramenta (espiritual ou curativa) seja um tópico sensível, o peiote (o Cacto *Lophophora Williamsii*) detém uma longa história de utilização – de pelo menos cinco mil anos – nas cerimônias religiosas de diferentes tribos originárias da América Central e do Norte, que se estendem desde o Peru até o México e parte dos EUA. Estas se referem ao peiote, no geral, como “o remédio sagrado” cujos benefícios dependem, sobretudo, da força interior do praticante e que pode ser usado para profecias, curas e rituais de fortalecimento interno. Os Rarámuri, em específico, chamam a experiência do peiote de *Ciguri* (ou *Jíkuri*). De acordo com Irigoyen-Rascón (2015), existiriam diferentes rituais Ciguri em sua cultura, todos envolvendo longos períodos de canto, dança e ingestão de peiote. Tendo isso em vista, podemos dizer que, mais do que uma “nova experiência com drogas” (como alguém poderia supor, dada sua

história pessoal de abuso de substâncias), Artaud realmente estava à procura dos poderes místicos, curativos e transformadores do peiote<sup>12</sup>.

Segundo Lars Krutak (2014), Artaud aprendera pela primeira vez sobre o uso ritual do peiote em Sierra Madre por meio de um poema de Alfonso Reyes chamado *Yerbas del Tarahumara* (“Ervas dos Tarahumara”). Reyes era escritor e embaixador mexicano na França, e ele e Artaud trocaram várias cartas e tornaram-se amigos no começo dos anos de 1930, alguns anos antes de sua ida para ao México:

Em um artigo obscuro e póstumo, Reyes afirma que tal poema, amplamente considerado um dos seus melhores, foi publicado pela primeira vez na França no verão de 1929. Isso provavelmente provocou a curiosidade de Artaud. Em seu trabalho, Reyes fala sobre os Tarahumara descendo das montanhas durante um mau ano da colheita para vender suas plantas medicinais nas ruas de Chihuahua (Krutak, 2014, p. 32).<sup>13</sup>

Inclusive, ao se preparar para a ingestão do peiote, Artaud deixou de usar narcóticos pela primeira vez em dezessete anos, uma conquista notável em sua vida até então – ele descartou o último de seus opiáceos antes de deixar a Cidade do México. Ainda de acordo com Krutak (2014), Artaud viajou de trem para Chihuahua, e de lá, provavelmente tomou outro trem para Boconya, perto do centro da Missão Jesuíta de Sisoguichi, “a entrada para o coração da Sierra Tarahumara” e , onde “ele localizou um” mestiço, “guia e tradutor”, e conseguiu um cavalo para iniciar 28 dias de uma árdua jornada montanha acima (já que não havia estradas disponíveis na época), ao longo dos quais apresentou sintomas severos de crise de abstinência de drogas, sintomas de turbulência psíquica – e grandes expectativas. Nos últimos dias de jornada, Artaud estava tão fraco que mal conseguia andar e teve que ser amarrado ao cavalo. Ao chegar nas altas montanhas, ainda precisaria esperar por mais uma semana, em uma caverna, antes que pudesse participar de um dos rituais, o ritual do Tutuguri – que, neste

---

<sup>12</sup> Poderíamos citar aqui, inclusive, Aldous Huxley e o seu *As portas da percepção*, livro de 1954, que detalha as experiências do autor ao tomar mesalina (o princípio ativo do peiote), como sendo algo que oscilava entre o “puramente estético” e a “visão sacramental”. O título do livro de Huxley veio de uma citação de um poema de William Blake, *O casamento do Céu e do Inferno*, escrito em 1790.

<sup>13</sup> In an obscure and posthumous article, Reyes states that his poem, widely regarded as one of his finest, was first published in France in the summer of 1929. It most likely motivated the curiosity of Artaud. In this work, Reyes speaks about the Tarahumara coming down from the mountains during a bad harvest year to sell their medicinal plants in the streets of Chihuahua. (Tradução nossa)

caso, só aconteceria porque um dos Rarámuri havia falecido recentemente. Não fosse isto, talvez Artaud não tivesse conseguido participar de nenhum ritual de peiote, dada a época pouco propícia em que chegou lá.

A dança dos Tutuguri é [na maioria das vezes] uma invocação destinada a elevar a alma de uma pessoa falecida ao céu. Esta parte é omitida quando uma celebração fúnebre não é o propósito. As danças [...] são realizadas para homenagear o espírito de Jíkuri e a pessoa nomeada na homília recitada durante a cerimônia (Irigoyen-Ráscon, 2015).<sup>14</sup>

Quanto aos rituais dos Rarámuri, Arrieta (1992) os detalhou como “centrais para a vida dos Tarahumara”. Seus rituais são geralmente conduzidos por duas pessoas “o *Oweruame* (xamã) e o *Saweame* (cantador)”. Ela também explica que “as principais atividades secretas nessas cerimônias são a dança dos Yumari e dos Tutuburi” (outra maneira pela qual o ritual de Tutuguri pode ser representado graficamente). Como ela afirma:

Como é comum entre os nativos americanos, as ofertas são feitas para as quatro direções cardeais e o número 4 é um número ritual. Dançar e cantar fazem parte de todos os rituais, mas são especialmente importantes nos tradicionais *Yumari* e *Tutuburi*, [...] Dançarinas femininas, incluindo mulheres e meninas, participam com os dançarinos masculinos somente na dança do *Tutuburi*, movendo-se pelo pavilhão de dança em direção oposta aos homens. O *Oweruame* é o principal chefe e especialista em rituais e conduz vários outros tipos de cerimônia de cura [...] Suas outras responsabilidades importantes incluem a supervisão dos rituais de nascimento e morte (Arrieta, 1992, p.15).<sup>15</sup>

O antropólogo Raymonde Carasco (2006) descreve o Tutuguri como um rito necessário e uma cerimônia preparatória para um ritual bem mais complexo de *Ciguri* (ou *Jíkuri*). *Ciguri* não seria, então, simplesmente o peiote, mas “o deus que

---

<sup>14</sup> The Tutuguri dance is [most times] an invocation intended to raise the soul of a deceased person to heaven. This part is omitted when a funeral celebration is not the purpose. The dances [...] are performed to honour the spirit of Jíkuri and the person named in the homily recited during the ceremony. (Tradução nossa)

<sup>15</sup> As is common among other Native Americans, offerings are made to the four cardinal directions and the number 4 is a ritual number. Dancing and chanting are part of every ritual but are especially important in the traditional Yumari and Tutuburi. [...] Female dancers including women and girls, participate with males in the Tutuburi dance only, moving across the dance pavilion in the opposite direction from the males. The Oweruame is the chief ritual specialist and conducts a number of other types of curing ceremonies. [...] Other major responsibilities include the supervision of birth and death rituals. (Tradução nossa)



entra dentro” (ainda que o peiote não seja identificado como um deus em si mesmo), através de diferentes graus de transe. Baseado no mito da criação dos Rarámuri, o Tutuguri/ Tutuburi seria um rito em que os praticantes seguem simbolicamente o sol em seu caminho durante a noite e até o amanhecer. É um ritual cuja origem remonta aos tempos pré-colombianos e, deixando de lado algumas diferenças mitológicas marginais, é virtualmente praticado por todos os Tarahumaras.

Artaud o descreve com extraordinária riqueza em seus escritos, contando como a sacerdotisa do peiote, através de elaborados e lentos gestos de dança, traçou com seu corpo o que ele chamou de “letras” na terra e depois, com fogo, também no ar – algo que ele conectaria com os “hieróglifos” de seu *Teatro da Crueldade*. Artaud entenderia isso como a confirmação de sua percepção inicial do extraordinário poder do gesto. Como Jose Gil (1998) explica, não é uma questão de símbolos agindo à distância mas, antes, de gestos e ações precisas, de forças que são postas em movimento e que podem vir a ser incorporadas durante o ritual. Outros escritores xamanistas contemporâneos, como Carlos Castaneda (1998), reforçam o poder de certos gestos em circunscrever forças e emoções ao corpo e, deste modo, afetar o praticante com um novo nível de consciência. Nos registros da viagem e do ritual, que teria levado três dias de transe induzido, Artaud lê sinais em todos os lugares, literalmente inscritos na paisagem mexicana e, ao mesmo tempo, também dentro de si. Todos os tipos de signos metafísicos são, de forma crescente, descritos como localizados em partes específicas do corpo. Ele nomeia o fígado, por exemplo, como o “filtro orgânico do inconsciente”. Nas palavras de Artaud, seu baço teria sido então transformado em um imenso vazio, um vazio oceânico no qual o peiote plantou a raiz Ciguri e depois se tornou um consigo mesmo e com o mundo. Depois dos três dias, Artaud escreveu não saber se foi ele ou o mundo que desmaiara.

Artaud relata que sua visão de Ciguri fora posteriormente julgada “autêntica” pelo sumo sacerdote Tarahumara. A partir desta visão, ele descreverá o reino de Ciguri como uma inversão extraordinária e dramática do real – ele visitou o que descreveu como “o outro lado da realidade”. Artaud nunca compartilhou verdadeira ou completamente sua visão durante o ritual do peiote. Em *O ritual do*



*peiete entre os Tarahumaras*, um de seus relatos posteriores, escrito em 1943, acerca de sua viagem ao México, Artaud (1984) escreveu que o pedacinho do peiete que ele tomou “abriu sua consciência para sempre”. E depois disso, seu próprio corpo e mente entrariam em colapso.

## A influência do México na obra de Artaud

Nos aproximando da conclusão deste texto, podemos nos perguntar se Artaud encontrou o que estava procurando no México. Sua busca por uma linguagem teatral “primitiva” o levou longínqua e profundamente às montanhas e aos Raramuri, conduzindo sua personalidade, já fragilizada e atormentada, à combustão (como os incidentes durante sua viagem à Irlanda<sup>16</sup>, logo após seu retorno a Paris, em 1937, o confirmam). Após seu retorno à Europa, tal experiência entre os Raramuri daria origem, primeiro, a tal delírio psicótico (que resultaria em quase nove anos internado em diferentes manicômios/ instituições mentais na França) e que, posteriormente, acabaria por conduzir à transformação poética de sua obra até sua completa metamorfose – tal como registrada nos seus inúmeros cadernos de Rodez e na transmissão radiofônica *Para Acabar com o Juízo de deus*, sua obra-prima, que muito diferem dos escritos que podem ser encontrados em *O Teatro e seu Duplo*.

Alguns de seus textos sobre a experiência mexicana são escritos a partir de 1943, em Rodez. “Por essa razão, suas experiências inevitavelmente interagiram com respostas e reflexões sobre a vida cultural e institucional na França” (Hubert, 1998, p.184). Como afirmou a historiadora da arte e biógrafa de Artaud, Florence de Mèredieu (2006), tal “viagem iniciática” o assombraria em todos os últimos anos de sua vida. Ele escreveu, como um movimento final dentro da famosa transmissão de rádio *Para acabar com o Julgamento de Deus*, um poema chamado, precisamente, Tutuguri – o Rito do Sol Negro (Sontag, 1988). Nesta, que foi sua última peça criativa, ele transcreveu o ritual como um poema para a peça

---

<sup>16</sup> Após seu retorno à Europa, Artaud se refugia na Irlanda para “testemunhar o fim do mundo”. Após um surto, ele é preso nesse país e então deportado para a França, onde será internado em manicômios por nove anos seguidos. (Mèredieu, 2008)



radiofônica: “Artaud foi profundamente mexido por seu tempo com os Tarahumaras [...]. Ele usou os gritos e gestos rituais dos Tarahumara como inspiração para os berros de recusa que ele performou [...] para a gravação de *Para acabar com o Julgamento de Deus*” (Barber, 2003, p. 106-107). Mèredieu (2006, p.574-575) argumenta ainda que certas modificações sensoriais do peiote, notavelmente a perda das coordenadas espaciais e temporais usuais, foram reproduzidas na experiência das intonações de Artaud, ampliada especialmente durante os episódios de coma induzido por eletrochoques e, assim, ele acabou por combinar tais percepções e experiências em seus trabalhos posteriores. Como ela observa, os relatos mais inspirados e extravagantes de Artaud sobre os Tarahumara são aqueles escritos em Rodez.

Se a jornada de Artaud tivesse acabado em seus *Manifestos do Teatro da Crueldade*, ele ainda seria um dos grandes pensadores modernistas, um criador de tendências para certos desenvolvimentos seminais do teatro de vanguarda e da performance (Cardullo e Knopf, 2001). Isto não está em discussão. O que pretendemos destacar no escopo deste artigo é quão profundamente as questões raciais e étnicas se interpenetram no trabalho de Artaud, a ponto de, por exemplo, até o que mais tarde seria nomeado, de forma curiosa, como surrealismo etnográfico por James Clifford (1981) encontra raízes em suas viagens pelo México. Para Melanie Nicholson (2013), este teria surgido pela primeira vez justamente no livro paradigmático *Voyage au pays des Tarahumaras* (1984) de Artaud, que inclui duas narrativas de sua jornada mexicana: *A montanha dos signos* (1936) e *A dança do peiote* (1937) – sendo a segunda a mais popular na década de 1960 entre os *Beatnik*.

Os deslocamentos geográficos e interiores de Antonin Artaud nos fazem vislumbrar um *ethos* de insurgência – contra os valores europeus, contra o passado colonial, contra sua própria mente fragmentada e, até mesmo, contra o racionalismo moderno e o deus cristão. Assim, apesar de seu valor limitado enquanto relato antropológico, seu empreendimento para o México também foi, de certa forma, sua própria “diáspora pessoal” (Su, 2012, p. 2). Talvez, como Tsu-Chung Su observou de forma significativa, as viagens de Artaud ao México realmente se relacionem tão somente com sua própria vida diaspórica e seu



esforço para escapar da civilização europeia e de sua violenta cultura colonial / racionalista, e não podem ser vistos como um relato racial da colonização no México. No entanto, sua viagem também teve consequências inesperadas. Em relação a obra de Artaud, isso se mostra evidente na mutação em direção ao conceito de “Corpo sem Órgãos”, profundamente influenciado por sua imersão na visão de mundo e na cultura de um grupo étnico diferente, o Rarámuri. Adicionalmente, duas considerações finais precisam ser feitas de modo a enfatizar este ponto.

A primeira consideração final a ser aqui demarcada: houve, na experiência no México, como discutido, uma “confirmação” daquela intuição original, presente nos primeiros textos artaudianos, sobre a linguagem propriamente teatral ser, de fato, uma espécie de “hieróglifo corporificado”. Após suas próprias experiências pessoais, Artaud confirmara que o teatro perdera seu caráter ritualístico no ocidente – como prática espiritual e curativa tanto para o *performer* quanto para o público, capaz de criar mudanças em estados de consciência. Ele identificaria o mesmo “caráter hieroglífico” no ritual de Tutuguri – a dança do peiote –, ou seja: na integração sutil entre gesto e significado presentes nos movimentos da xamã. E foi nesse caráter ritualístico da dança que ele encontrou a chave para o que esperava que viesse a ser a nova linguagem teatral, uma linguagem física de pura presença, que ele – e outros – perseguiriam nos anos vindouros. Antonin Artaud é uma das figuras mais desafiadoras e provocativas do século XX – de alguma forma ainda um enigma a ser decifrado. O uso do peiote terá uma grande influência na cultura pop – de Aldous Huxley à banda de rock americana The Doors. Artaud, porém, vai além disso: ele pode ser visto como um precursor de inúmeros artistas da contracultura, uma vez que um dos aspectos mais relevantes do Teatro e da Performance na época contemporânea, sua virada etnoantropológica, começaria justamente aí, com ele e sua viagem ao México e sua estadia entre os Raramuri. A *virada etnoantropológica* dos estudos do teatro seria concretizada, de fato, somente por Victor Turner e Richard Schechner em seus *Performance Studies* e, posteriormente, também por praticantes como Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, dentre muitos outros.

Como Allain e Harvie (2006, p.14) explicam, o campo dos Estudos do teatro

sofreu uma *verdadeira mudança de paradigma* quando os Estudos da Performance (*Performance Studies*) se tornaram um campo interdisciplinar, mesclando os estudos do teatro com artes visuais e também com a antropologia, a filosofia e a sociologia. Os estudos da performance introduziram novas preocupações críticas que seriam compartilhadas por novas formas de performance, bem como pelas formas de teatro mais tradicionais. Para o fundador do *Performance Studies*, Richard Schechner (2003), a Performance enquanto abordagem ritualizada / teatralizada pode ser entendida como “comportamento restaurado”, a reencenação organizada de eventos míticos ou reais, e o agir “ensaiado” dos rituais que atravessam a vida religiosa, mas também a vida política, profissional, familiar e social. Em sua terceira palestra pública na Universidade Nacional Autônoma do México, Artaud já firmara que o teatro não nasceu da religião e do mito, como comumente se acredita – mas justamente o oposto: as religiões do mundo é que nasceram de rituais/ encenações antigas. Em outras palavras, até mesmo a religião poderia ser um tipo de performance. E como Schechner afirma sobre a influência de Artaud no campo:

Artaud enlameou as águas ao introduzir de maneira tão poderosa sua noção de ritual. Mas, por “ritual”, eu entendo que ele não significa nada além da transcendência da personalidade do ator por forças externas – sistemas codificados de atuação/ performance, como os usados pelos balineses, ou a possessão do transe. Artaud não diz que o teatro vem desse ou daquele ritual. Ele argumenta que o teatro é – ou deveria ser – ritual. O processo ritual – conforme elaborado por Victor Turner e outros – aplica-se mais ao processo de oficina-ensaio do que à literatura dramática (Schechner, 2003, p. 21).<sup>17</sup>

Já a segunda consideração final a ser aqui demarcada, tal como se mostrou para nós ao longo de nossa investigação: houve também uma profunda ruptura dentro do trabalho artaudiano – o que corrobora a mudança de paradigma (ou a metamorfose ocorrida em sua obra) – acima mencionada. O conceito mais

---

<sup>17</sup> Artaud has muddied the waters by introducing in such a powerful way his notion of ritual. But by “ritual”, I understand him to mean nothing other than the transcendence of the actor’s personality by outside forces – codified systems of performance such as those used by the Balinese, or trance possession. Artaud does not say that theatre comes from this or that ritual. He argues that theatre is – or ought to be – ritual. The ritual process – as worked out by Victor Turner and others – applies more to the workshop-rehearsal process than to dramatic literature. (Tradução nossa)



importante da obra posteiro de Artaud – o “Corpo sem órgãos” – um “novo corpo” que Artaud busca criar no final de sua vida poderia ser também, como Raymonde Carasco (1998) sugere, um legado da experiência reversa para o “outro lado da realidade” que Artaud vivenciou xamanicamente com o Tutuguri, a dança do peiote. Essa é uma questão ainda por ser plenamente desenvolvida em pesquisas futuras. No entanto, algumas linhas gerais podem ser aqui rastreadas. Por exemplo, parece que Artaud foi tão profundamente impactado por tal experiência que levaria anos para verdadeiramente a elaborar – o que de fato só ocorreria em Rodez. E se considerarmos que tal elaboração foi realizada por Artaud: 1) durante quase nove anos em manicômios, muitos desses mantidos em condições inumanas durante a ocupação nazista na França; e 2) depois em Rodez, já sob um regime forçado de tratamentos de eletrochoque, tudo se torna ainda mais impressionante. Mas, de alguma forma, apesar de todo sofrimento, essas experiências levaram seu trabalho a outro nível de ferocidade e criatividade – como a peça radiofônica Para acabar com o *Juízo de Deus* (1947) o demonstra.

Nesse sentido, podemos dizer que, em Para acabar com o *Juízo de Deus*, Artaud performa sua poesia sonora como um ritual, no qual a linguagem se expande através de sua voz destratificada (Cull, 2009; Deleuze e Guattari, 2004) em seu caráter performativo e encantador. Artaud “executaria” as palavras de forma ritual, ou seja: usa a linguagem não com propósitos racionais, mas de forma performativa, apresentando, através dos sons, um estado de fluxo que também seria um tipo de experiência limiar (Turner, 1995) e ritual – ritual aqui como “nada mais do que a transcendência da personalidade do ator por forças externas”<sup>18</sup> (Schechner, 2003, p.21).

Por meio de seus diários e desenhos feitos por Artaud no tempo em que esteve em Rodez, é possível perceber como ele estava constantemente tentando recriar o tipo de experiência que teve entre os Rarámuri e como “os índios vermelhos” (uma característica racial que ele destaca constante e positivamente) estão de alguma forma sempre presentes em suas tentativas de (re)criação de seu “verdadeiro corpo” – o corpo por vir, o *Corpo Sem Órgãos* –, conceito central em sua obra posterior, como observado por tantos autores, como Derrida (2014),

---

<sup>18</sup> nothing other than the transcendence of the actor’s personality by outside forces. (Tradução nossa)

Deleuze e Guattari (2004). Particularmente, destaco um de seus desenhos de Rodez para exemplificar tal afirmação, desenho este intitulado *As projeções do corpo verdadeiro*, que pode ser encontrado no catálogo da exposição de seus desenhos que aconteceu no MOMA (Rowell, 1996, p.129). Apesar da data deste desenho lá ser considerado como “incerta” (seria algo entre novembro de 1946 e janeiro de 1948), é um desenho que o retrata e também o que parece ser um Rarámuri.

*The projection of the true body* – Desenho de Antonin Artaud, 1946-1948 (data incerta)



Fonte: Antonin Artaud: works on paper, MOMA Catalogue, 1996.

## Considerações finais

Tendo tudo isso sido dito, contudo, finalizamos aqui com uma citação de Susan Sontag em seu prefácio às obras completas de Antonin Artaud: Artaud falhou,



tanto em seu trabalho quanto em sua vida, ele falhou [...] Aquelas dificuldades que Artaud lamenta persistem porque ele está pensando o impensável – sobre como corpo é mente e como mente também é corpo. Esse paradoxo inesgotável é espelhado no desejo de Artaud de produzir arte que é, ao mesmo tempo, antiarte (Sontag, 1988, p.xix).<sup>19</sup>

Mas talvez sua falha tenha sido seu maior sucesso.

Como pretendíamos destacar, questões raciais surgem ao longo da obra de Artaud, pois ele polariza e tensiona categorias como ocidental/ não-ocidental, colonialismo/ pós-colonialismo, branco/ “índio vermelho”. E, no geral, tais polarizações começaram pela introdução de uma crítica racial dentro de seu trabalho, revelando uma perspectiva precursora e surpreendentemente não-eurocêntrica, que irá ressoar através dos Estudos de Teatro (e da Performance) nos anos vindouros.

Para Adrian Morfee (2005, p. 177), o que Artaud realmente buscava era não mais se sentir um estranho em seu próprio corpo, deixar de ser uma espécie de “consciência observacional que trata sua vida como algo distinto do que ele era”, e assim “sentir a própria vida, ter consciência de existir”, i.e. o tipo simples de existência que ele atribuía aos povos indígenas – que seriam mais conectados com o próprio corpo e à natureza em geral. Contudo, o conceito de *Corpo sem Órgãos* se tornaria um conceito-chave no final do século XX: uma ferramenta epistemológica para superar a visão dualista moderna do corpo / mente, uma vez que o pensamento de Artaud também apresenta grande influência sobre pensadores e filósofos pós-estruturalistas, como Deleuze e Derrida – que demonstra uma força feroz dentro de seu trabalho com consequências imprevisíveis, capaz de conduzir o pensamento ocidental em territórios ainda não totalmente mapeados.

---

<sup>19</sup> both in his work and in his life, he failed [...]. Those difficulties that Artaud laments persists because he is thinking the unthinkable – about how body is mind and how mind is also body. This inexhaustible paradox is mirrored in Artaud’s wish to produce art that is, at the same time, anti-art. (Tradução nossa)



## Referencias

ALLAIN, Paul; HARVIE, Jen. *The Routledge companion to Theatre and Performance*. London: Routledge, 2006.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Monica Stahel e Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTAUD, Antonin. La pintura de María Izquierdo. *Revista El semanario nacional*, n.1370, p.22-23, 1936.

ARTAUD, Antonin. To have done with the Judgement of God. In SONTAG, Susan (org.). *Antonin Artaud: Selected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1988, p.555-569.

ARTAUD, Antonin. *Mexico: Viaje Al Pais De Los Tarahumaras*. Ciudad del Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1984.

ARTAUD, Antonin. *The Peyote Dance*. Translated by Helen Weaver. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.

ARRIETA, Olivia. Religion and Ritual among the Tarahumara Indians of Northern Mexico: Maintenance of Cultural Autonomy Through Resistance and Transformation of Colonizing Symbols. *Icaza Sa Review* n.8, v. 2, p.11-23,1992.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITH Gareth; TIFFIN, Helen. *Post-Colonial Studies: the key concepts*. London: Routledge, 2000.

BARBER, Stephen. *Artaud: Blows and Bombs*. London: Creation Books, 2003.

BUSH, Christopher. Theory and Its Double: Ideology and Ideograph in Orientalist Theory. *Paroles gelées Journal* n.1, v.12, p. 5-25, 1994.

CARASCO, Raymonde. Approche de la pensee Tarahumara. In FAU, Guillaume (org.). *Antonin Artaud - Catalogue Exposition BNF*. Paris: Bibliothèque National de France / Gallimard, 2006.

CARASCO, Raymonde. Ciguri. Voyage(s) au pays des Tarahumaras. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* n.53, v. 2, p.241-249, 1998.

CARDULLO, Bert, KNOPF, Robert. *Theater of the avant-garde: 1890-1950 a critical anthology*. London: Yale University Press, 2001.

CASTANEDA, Carlos. *Magical Passes: The Practical Wisdom of the Shamans of*



*Ancient Mexico*. New York: Harper Perennial, 1998.

CLIFFORD, James. *On ethnographic surrealismo. Comparative studies in Society and history*, n.23, v.4, oct, 1981.

CULL, Laura. How do you make yourself a theatre without organs? Deleuze, Artaud and the concept of differential presence. *Theatre Research International* n.34, v. 3, p.243-255, 2009.

DALTON, David. *Mestizo Modernity: Race, Technology, and the Body in Post-Revolutionary Mexico*. Gainesville: University of Florida Press, 2018.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. November 28, 1947: How do you make yourself a Body Without Organs? In *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. New York: Continuum, 2004.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FONTANA, Bernard, SCHAEFER, John. *Tarahumara: Where Night is the Day of the Moon*. Tucson: University of Arizona Press, 1997.

GIL, Jose. *Metamorphoses Of the Body*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998.

GOODALL, Jane. *Artaud and the Gnostic Drama*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

HERTZ, Uri. *Artaud in Mexico. Fragmentos*, 25, p.11-17, 2003.

HOOKER, Juliet. *Theorizing Race in the Americas: Douglass, Sarmiento, Du Bois, and Vasconcelos*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

HUBERT, Renée Riese. Antonin Artaud's Itinerary through Exile and Insanity. In *Borders, Exiles, Diasporas, edited by Elazar Barkan and Marie-Denise Shelton*. Stanford: Stanford UP, 1998.

HUXLEY, Aldous. *The Doors of Perception*. London / New York: Chatto & Windus, 1954.

IRIGOYEN-RASCÓN, Fructuoso. *Tarahumara Medicine: Ethnobotany and Healing among the Rarámuri of Mexico*. Norman: University of Oklahoma Press, 2015.

KRUTAK, Lars. (Sur)real or Unreal? Antonin Artaud in the Sierra Tarahumara of Mexico. *Journal of Surrealism and the Americas* n.8, v.1, p.28-55, 2014.

MÈREDIEU, Florence de. *C'était Antonin Artaud*. Paris: Fayard, 2006.

MORFEE, Adrian. *Antonin Artaud's Writing Bodies*. Oxford: Clarendon Press Publication, 2005.



MURPHY, Jay. *Artaud's Metamorphosis: From hieroglyphs to Bodies without Organs*. London: Pavement books, 2017.

NICHOLSON, Melanie. Surrealism's 'found object': The enigmatic Mexico of Artaud and Breton. *Journal of European Studies* n.43, v.1, p.27-43, 2013.

ROWELL, Margit. *Antonin Artaud: works on paper - exposition catalogue*. New York: The Museum of Modern Art / H.N. Abrams, 1996.

SAVARESE, Nicola. 1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition. *TDR* n.45, v.3, p.51-77, 2001.

SCHEFFLER, I. Considerações sobre rito e teatro em Artaud. *Urdimento - Revista de estudos em artes cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 14, p. 33-43, 2010.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 2003.

SONTAG, Susan (org.). *Antonin Artaud: Selected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1988.

*Tate's online glossary, Primitivism*. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/primitivism>. Acesso em: 29 out. 2018.

THOMPSON, Ayanna. *Performing Race and Torture on the Early Modern Stage*. London: Routledge, 2008.

TORGOVNICK, Marianna. *Gone primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

SU, Tsu-Chung. Artaud's Journey to Mexico. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* n.14, v. 5, p.01-09, 2012.

TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine, 1995.

Recebido em: 28/01/2022

Aprovado em: 19/07/2022