

ARTAUD E AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS: uma Revolução Cênica Radical

Tamira Mantovani Gomes Barbosa¹

<https://orcid.org/0000-0003-3967-9762>

RESUMO

O presente artigo visa discutir a relação entre os movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX e as ideias de transformação da arte e do teatro propostas por Antonin Artaud. Além disso, busca destacar a influência marcante que o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo exerceram sobre a obra de Artaud, temática ainda pouco estudada na bibliografia específica.

PALAVRAS-CHAVE: Antonin Artaud; Vanguardas Artísticas; Futurismo; Dadaísmo; Surrealismo.

ARTAUD AND THE ARTISTIC AVANT-GARDES: A radical scenic revolution

ABSTRACT

This article aims to discuss the connection between the avant-garde artistic movements of the early 20th Century and the ideas of transformation of art and theatre proposed by Antonin Artaud. In addition, it seeks to highlight the influence that Futurism, Dadaism and Surrealism had on Artaud's work.

Key words: Antonin Artaud; Avant-garde; Futurism; Dadaism; Surrealism.

¹Tamira Mantovani Gomes Barbosa é atriz, performer e pesquisadora. Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), graduou-se em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente investiga as conexões entre performance e filosofia, como pesquisadora do Grupo Aporia - Estudos em Filosofia e Performance, do PPGAC/ UFOP, certificado pelo CNPq. E-mail: tamiramantovanigomes@gmail.com .



Antonin Artaud (1896-1948), ator, pensador e roteirista francês, revolucionou as artes cênicas. Sua escrita provocativa e suas ideias inovadoras questionaram a arte europeia do início do século XX, em sua fixação em moldes pré-estabelecidos. O teatro ocidental desse período era um teatro calcado na palavra, no *logos* e na linguagem como consequência do pensamento moderno. Artaud acreditava que o teatro francês estava preso ao diálogo e não conseguia desvencilhar-se dele. “*A primeira urgência de um teatro inorgânico é a emancipação em relação ao texto. Embora só encontremos o seu rigoroso sistema em Le Théâtre et son Double, o protesto contra a letra fora desde sempre a preocupação principal de Artaud*” (DERRIDA, 2014, p.277). Para Artaud, a submissão ao texto representava a morte do teatro já que as “obras-primas” e os textos pré-concebidos eram bons apenas para o passado. O teatro como duplo da vida, precisava espelhar a vida e colocar em cena suas questões.

Antonin Artaud vivenciou momentos marcantes da história ocidental como, por exemplo, as duas Grandes Guerras Mundiais e a Gripe Espanhola. Para ele, justamente, não era possível separar a arte da vida, por isso, o contexto histórico e social no qual estava inserido influenciou sua obra e está nela inserido. O final do século XIX e o começo do século XX assistiram a muitas inovações e transformações: invenções como a luz elétrica, o telefone, automóvel e a fotografia mudaram completamente a vida no mundo ocidental, tornando-a cada vez mais acelerada e dinâmica. O horário ativo da população foi estendido em direção às horas noturnas, as distâncias pareciam menores e novas sonoridades foram adicionadas ao dia a dia dos europeus. As cidades cresceram e mudaram a sua dinâmica. (DIAS, 2015) Além disso, a Revolução Industrial iniciada na Inglaterra contaminou diversas partes da Europa e do mundo ocidental com o crescente pensamento capitalista, impondo assim uma nova ordem social e econômica.

Essas mudanças influenciaram todos os setores e classes da sociedade ocidental, inclusive a classe artística – da qual Artaud fazia parte. Todas as novas tecnologias transformaram o mundo das artes, principalmente o advento da fotografia, que rompeu a obrigação dos artistas plásticos, em especial os pintores, de representarem o mundo e os seres humanos tal qual eles são. Dessa maneira, a partir da segunda metade do século XIX proliferaram os “ismos”: movimentos de vanguarda como o Realismo, Impressionismo, Simbolismo, dentre outros. No entanto, é no início do século XX que esses movimentos ganharam ainda mais força e radicalismo. Se os movimentos do



final do século XIX estavam interessados em explorar técnicas artísticas como luzes, sombras, pinceladas e cores, os artistas da primeira metade do século XX almejavam posicionar-se social e politicamente, além de questionarem a própria função e lugar da arte na sociedade ocidental.

O amplo movimento do Modernismo abarcou todos os ismos de vanguarda da primeira metade do século XX. Embora diferentes modernismos fossem por vezes incompatíveis (ou até antagônicos), todos rejeitavam o domínio do Naturalismo e do Academicismo em favor da arte experimental. [...] Todas as vertentes do Modernismo compartilhavam do sentimento de que o mundo havia se transformado completamente, exigindo da arte uma total renovação por meio do confronto ou da exploração da própria ideia de modernidade. (LITTLE, 2010, p. 98)

Antonin Artaud desejava tudo isso, questionar os padrões sociais, romper com a própria ideia de arte e promover uma transformação radical do teatro realizado até então na Europa. Porém, três desses movimentos artísticos revolucionários do início do século XX marcaram e influenciaram profundamente os pensamentos de Artaud, e são de extrema importância para a compreensão de suas proposições de transformação total do teatro ocidental pautado na palavra e no texto. São eles: o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo.

O Futurismo foi a “primeira vanguarda” e a mais fervorosa. As manifestações exaltadas de seus participantes são vistas por alguns estudiosos como os primórdios ou primeiros indícios da *Performance Arte*, manifestação artística que surgiu na segunda metade do século XX. “Futuristas e dadaístas utilizavam a performance como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte” (GLUSBERG, 2013, p. 12).

O movimento futurista teve início em 20 de fevereiro de 1909 com a publicação no jornal parisiense *Le Figaro* do *Manifesto Futurista*² escrito pelo poeta e ativista político Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944). E em 1910 os futuristas realizavam as Noites Futuristas, famosas por suas apresentações calorosas que quase sempre terminavam em prisões ou brigas. Os futuristas produziam constantemente apresentações que abrangiam recitais poéticos, balés, números musicais, espetáculos teatrais e leituras de

²Le Futurisme.



manifestos. “*Além do poeta Marinetti o grupo incluía os pintores Boccione, Carrà, Balla e Severini e os músicos Russolo e Balilla Pratella*” (IBIDEM, p. 13).

O Futurismo discutiu a tecnologia moderna, a velocidade e a vida urbana, além disso, rompeu e questionou a arte ocidental tradicional. Os futuristas desejavam destruir tudo o que existia de velho na arte realizada até então. “*Que pretendiam afinal os futuristas? Desde antes de 1914, preconizavam o desprezo pela sintaxe, a destruição dos veículos literários tradicionais e a instauração de uma ‘arte de vida explosiva’*” (VIRMAUX, 2009, p. 134, grifo do autor). Os participantes do futurismo russo, por exemplo, quebraram de tal forma as concepções da arte tradicional europeia que resolveram sair dos espaços destinados à arte como museus e salas de teatro, e ganharam as ruas com suas manifestações excêntricas, propondo assim uma nova relação entre artistas e espectadores. “*Eles andavam nas ruas com rostos pintados, usando cartolas, jaquetas de veludo, brincos nas orelhas e rabinetes ou colheres nas casas de botão*” (GLUSBERG, 2013, p. 14). Essa nova relação entre artistas e público influenciou diretamente as ideias de Antonin Artaud que questionou a utilização do palco italiano em suas proposições teatrais.

Como D’Annunzio, os futuristas são atraídos pelo paroxismo e, como ele, pretendem estabelecer um novo relacionamento entre espetáculo e espectadores. Em 1910, D’Annunzio projetava a abertura de um gigantesco Teatro de Festa, cujo palco hemisférico envolveria parcialmente o público: projeto jamais realizado, e que não deixou de ter relação com o espaço cênico desejado por Artaud. (VIRMAUX, 2009, pp.134-135)

O poeta, homem de teatro e editor da revista francesa *SIC*³, Pierre Albert-Birot (1876-1967), publicou em 1916 o *Manifesto do Teatro Núnico*. “*Apesar da aparente oposição semântica, o ‘nunismo’ visava em geral aos mesmos objetivos do futurismo*” (IBIDEM, p.135, grifo do autor). Albert-Birot também pensou em um palco circular, assim como Artaud. Sendo assim, podemos destacar, além dessa, as seguintes semelhanças entre as proposições futuristas e as ideias de Artaud: a necessidade expressa de mudança da arte europeia, uma comunicação inebriante com os espectadores, a recusa dos psicologismos e do realismo e a busca por uma arte viva que correspondesse às inquietações e questionamentos de sua época.

3 *SIC* – Sons Idées Couleurs (Sons Ideias Cores): revista francesa que publicava textos surrealistas, futuristas e dadaístas.



Além do desejo de retratar as novas tecnologias e questionar as tradições artísticas, os artistas envolveram-se também com as questões políticas e sociais daquele momento. Após a deflagração da Primeira Grande Guerra Mundial os europeus viveram as mazelas provocadas pelo conflito, além da instabilidade e o medo do surgimento de uma nova guerra. Essa desestruturação social, política e econômica chegou às manifestações artísticas fazendo desmoronar as ideias lineares e logocêntricas da arte.

A guerra de 1914 marcou profundamente aqueles que vão participar do dadá e da aventura surrealista. Todos saem dessa guerra abalados e tem somente uma ideia: acabar com os falsos valores dessa civilização que engendrou uma guerra mortífera e absurda. (MÈREDIEU, 2011, p. 261)

O clima de descontentamento do pós-guerra foi propício para o surgimento de muitos dos movimentos de vanguarda, dentre eles o Dadaísmo. No dia 5 de fevereiro de 1916 o poeta alemão Hugo Ball (1886–1927) e a cantora, pintora e escritora Emmy Hennings (1885-1948) fundaram em Zurique – Suíça o *Cabaret Voltaire*. O espaço ficou conhecido pela realização de performances caóticas e ruidosas dos artistas que experimentavam novas sonoridades, poesias, textos, músicas, danças e exposições. O cabaré foi considerado o berço do movimento dadaísta, mas fechou suas portas apenas cinco meses após sua inauguração. A palavra “dada” significa cavaleiro de pau em francês e segundo alguns estudiosos, foi escolhida de maneira aleatória através de um sorteio realizado pelos dadaístas. Dentre os artistas que participaram do movimento estão grandes nomes como: o poeta romeno-francês Tristan Tzara (1896–1963), o poeta e pintor alemão Hans Arp (1886–1966), o pintor e escultor francês Marcel Duchamp (1887–1968) e o pintor e poeta francês Francis Picabia (1890–1976).

Duchamp talvez seja o representante mais famoso do Dadaísmo, uma vez que suas obras são conhecidas em todo o mundo. Em especial, sua obra *Fonte*, um urinol branco, que foi criada em 1917 e que até hoje é questionada e estudada. Com ela, o artista inaugurou as *ready-mades*, esculturas feitas com objetos já prontos e colocadas em exposição. Essa técnica foi utilizada a fim de provocar questionamentos sobre a definição de arte e sua composição, o espaço museológico e o trabalho do artista. A arte deixou de ser um objeto e passou a ser um conceito, uma ideia.



Em 1918 Tristan Tzara escreveu o manifesto dadaísta. Nele o artista pregou a rejeição ao fazer artístico tradicional, ao psicologismo da arte e à racionalidade, questionou o homem e a sua busca pelo poder através da guerra, e apresentou o niilismo, o *nonsense*⁴, a colagem e *assemblage*⁵ como ferramentas para novas formas de arte. Os dadaístas buscavam construir uma nova linguagem artística, assim como Artaud. “Anteriormente a Artaud, Dadá descobre a necessidade de forjar uma nova linguagem que agite e faça vibrar em lugar de simplesmente significar” (VIRMAUX, 2009, p. 138).

Todas essas ideias vão ao encontro do pensamento de Antonin Artaud, contaminado por elas através do contato com André Breton que participava do movimento dadaísta. “Tzara abre várias frentes em Paris, em 1920, auxiliado em seus eventos por Breton e seus amigos, bem como Picabia e Duchamp” (GLUSBERG, 2013, p. 19). No entanto, depois de algumas divergências, André Breton decidiu sair do grupo dadaísta para fundar o seu próprio movimento de vanguarda: o Surrealismo.

O ponto de partida será o Manifesto Surrealista, lançado em 1924, através do qual Breton estabelece os fundamentos dessa nova arte e do novo movimento, sobre o qual ele vai estabelecer uma autoridade despótica, desafiada por cismas e brigas, até a sua morte em 1966 (IBIDEM, p. 20).

O termo Surrealismo foi supostamente criado pelo poeta Guillaume Apollinaire (1886–1918) em 1917 em uma apresentação de *Las Mamelles de Tirésias*⁶. O Surrealismo surgiu como movimento artístico em 1924 com *O Manifesto Surrealista* escrito por André Breton ao lado de outros artistas, dentre eles, Antonin Artaud. Os surrealistas buscavam uma arte “automática” advinda do subconsciente, sem o crivo da razão. “O inconsciente era fundamental para os surrealistas: assemelha-se a um vasto depósito cheio de assombrosa criatividade artística até então reprimida” (LITTLE, 2010, p. 118). A escrita “automática” ou o *automatismo* foi amplamente utilizado em textos surrealistas. Os autores escreviam de forma contínua sem interrupções ou julgamentos racionais. Breton desenvolveu essa técnica a partir de seu contato com a psiquiatria. “Pois o automatismo surrealista encontra sua fonte e origem direta nas experiências que Breton faz, então,

⁴ Do inglês: “sem sentido”, “sem nexos” ou “absurdo”.

⁵ Colagem com objetos e materiais tridimensionais.

⁶ As Mamas de Tirésias.



com a escuta de doentes” (MÈREDIEU, 2011, p. 277). Outra forma de escrita utilizada pelos surrealistas é o *Le Cadavre exquis* ou *Cadáver esquisito*, na qual os escritores compunham um texto de maneira coletiva sem saber o que havia sido escrito anteriormente. Esses textos foram publicados na revista francesa *La Révolution Surréaliste*⁷ entre os anos de 1924 e 1929. Artaud dirigiu o terceiro número da revista intitulado *1925: Fin de l’Ere Chrétienne*⁸, e também contribuiu com textos para outros números da revista. Segue abaixo um trecho do “Texto Surrealista” escrito por Artaud em 1925 e publicado no segundo número da revista *La Révolution Surréaliste*.

Nasceu uma arborescência cortante, com reflexos de frentes, limadas e algo como um umbigo perfeito, mas vago, e que tinha a cor de um sangue embebido de água, e na frente era uma granada que espargia também um sangue mesclado com água, que espargia um sangue cujas linhas pendiam; e nestas linhas, círculos de seios traçados no sangue do cérebro. (ARTAUD, 2006a, p. 203)

Além disso, muitos surrealistas ficaram conhecidos por trabalhar com o onírico e o imaginário. Eles consideravam o Realismo e o Naturalismo como estilos burgueses e desejavam que a arte rompesse de vez com a ideia racional e mimética de representação. O Surrealismo fez oposição a tendências construtivas que desejavam estabelecer novamente a ordem na Europa após a I Grande Guerra Mundial. O movimento surrealista buscava justamente expor o caos no qual a sociedade europeia se encontrava. Temas como a dor, a loucura, o erotismo, a violência e as mutilações eram recorrentes nas obras surrealistas, temas sob os quais Artaud também se debruçou em seus trabalhos.

Muitos artistas participaram do surrealismo, dentre eles os pintores René Magritte (1898–1967), Max Ernst (1891–1976) e Salvador Dalí (1904–1989), os escritores Georges Bataille (1897–1962) e Max Jacob (1876–1944) e os cineastas Luis Buñuel (1900–1983) e Germaine Dulac (1882–1942) que gravou o filme *La Coquille et le Clergyman*⁹, lançado em 1928 cujo roteiro foi assinado por Antonin Artaud. Cada um dos artistas do movimento representava à sua maneira a destruição do pensamento

⁷ *La Révolution Surréaliste* (A Revolução Surrealista) – revista parisiense dirigida por Pierre Naville e Benjamin Péret.

⁸ 1925: Fim da Era Cristã.

⁹ *A Concha e o Clérigo* – considerado o primeiro filme surrealista.



racional e da crença em uma arte engessada, cheia de normas e regras para ser aceita ou venerada.

Aos olhos dos surrealistas, não se tratava mais de discutir e elaborar objetos (de arte ou quaisquer que fossem), mas agir dentro do contexto real, operando uma crítica total à instituição na qual a arte foi paralisada nas formas de história. Contra o museu, entendido como um lugar de organização hierárquica de um conhecimento sublimado de distanciamento e contemplação, o surrealismo concebeu uma museologia heterogênea e desenfreada. (PUPPO, 2011, p. 24)

Questionar a racionalidade da arte e o espaço que ela ocupa é justamente o que fez Antonin Artaud em suas proposições de renovação do teatro anos depois. Artaud enxergava o texto como a representação do pensamento racional e hierárquico dominante na França em sua época e queria justamente que ele não ocupasse mais o lugar de destaque, mas sim, possuísse o mesmo valor que qualquer outro elemento da cena. Ademais, Artaud questionava a utilização do palco italiano e propôs a encenação de espetáculos em galpões e que o público ocupasse uma posição diferente que não fosse única e exclusivamente frontal, como indicou em sua obra *O Teatro e Seu Duplo*: “*Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo*” (ARTAUD, 20006b, p. 110). Dessa maneira, é possível concluir que o envolvimento de Artaud com os movimentos de vanguarda influenciou seu pensamento e suas ideias sobre o teatro.

Artaud ingressou no movimento surrealista em 1924 depois de conhecer André Breton, o diretor teatral Roger Vitrac (1889–1952) e os poetas franceses Loius Aragon (1897–1982) e Robert Desnos (1900–1945). Artaud participou do Surrealismo por dois anos e durante esse período, ele e os participantes do movimento escreveram diversos textos e manifestos. Em 11 de outubro de 1924 foi inaugurado o *Birô de Pesquisas Surrealistas*¹⁰, central surrealista que ficava aberta ao público que podia deixar relatos aos artistas e viver experiências “surreais”. Em reunião no dia 23 de janeiro de 1925 os surrealistas decidiram confiar a direção da Central Surrealista a Antonin Artaud.

Em 27 de janeiro do mesmo ano, Artaud escreveu a “Declaração de 27 de janeiro de 1925” publicada em forma de cartaz e que foi assinada por todos os vinte e sete membros do Surrealismo que se mostraram de acordo com as palavras de Artaud. Eis

¹⁰ *Bureau de Recherches Surréalistes.*



um trecho da declaração apresentada e que pode ser encontrada no livro *Linguagem e Vida* de Antonin Artaud:

*1º Nós nada temos a ver com a literatura;
Mas somos bem capazes, se necessário, de nos servirmos dela como todo o mundo.*

*2º O surrealismo não é um meio de expressão novo ou mais fácil, nem mesmo uma metafísica da poesia;
É um meio de libertação total do espírito
e de tudo que lhe assemelha.*

3º Nós estamos realmente decididos a fazer uma Revolução.

4º Nós juntamos a palavra surrealismo à palavra revolução unicamente para mostrar o caráter desinteressado, desprendido, e mesmo inteiramente desesperado desta revolução.

5º Nós não pretendemos mudar nada nos costumes dos homens, mas pensamos realmente demonstrar-lhes a fragilidade de seus pensamentos, e sobre quais alicerces move-diços, sobre quais porões, eles fixaram suas casas estremescentes.

*6º Nós lançamos à Sociedade esta advertência solene:
Que ela preste atenção a seus desvios, a cada um dos falsos passos de seu espírito, nós não a deixaremos escapar.*

7º A cada uma das viradas de seu pensamento, a Sociedade tornará a nos encontrar.

*8º Nós somos especialistas da Revolta.
Não há nenhum meio de ação que nós não sejamos capazes, se necessário, de empregar.*

9º Nós dizemos mais especialmente ao mundo ocidental:

o surrealismo existe

- Mas o que é então este novo ismo que se prende a nós?

- O surrealismo não é uma forma poética.

É um grito do espírito que se volta para si mesmo e está de fato decidido a triturar seus entraves,

e se necessário por meio de martelos materiais

(ARTAUD, 2006a, p. 252)

Esse manifesto explicitou o anseio dos surrealistas de realizarem verdadeiramente uma revolução artística e social no mundo ocidental. Eles desejavam destituir o poder da Razão, da ordem capitalista e da lógica, para que o homem fosse livre para sonhar e pudesse se desvencilhar dos automatismos impostos aos corpos pelas máquinas e pelo sistema econômico. Dessa maneira, a revolução proposta pelos surrealistas era apresentar à sociedade europeia uma nova maneira de ver e viver no mundo através da arte. Pensamento esse que permeou toda a obra de Artaud no que diz respeito à transformação do teatro e da sociedade através dele.



O desejo de reformular a arte foi apresentado nos trabalhos de Artaud dentro e fora do movimento surrealista. Artaud queria que a arte e o teatro se libertassem das “obras-primas”, presas a fórmulas, regras e ao passado, como explicitado no início desse artigo. Artaud desejava a revolução da arte através da sua manifestação espiritual, quase religiosa, e começou a se divergir de seus colegas surrealistas em alguns aspectos, mas, apesar disso, seguiu participando ativamente do surrealismo, no entanto, sua presença no grupo tornou-se cada vez mais difícil devido às discordâncias que aumentavam entre ele, Breton e os membros da vanguarda surrealista.

Trata-se aliás, da rivalidade de dois personagens que seguiam caminhos totalmente diferentes e se encontrarão, um dia, nas antípodas: Breton terminará sua revolução, tornando-se uma instituição e o rei (ou o Papa) dessa instituição, com seu cortejo de acadêmicos. Quanto a Artaud, ele se situará resolutamente à margem, na ala dos malditos. (MÉREDIEU, 2011, p. 275)

Em resposta ao cenário de devastação econômica e social, várias correntes artísticas começaram a manifestar-se politicamente. Muitos movimentos se valiam da associação entre arte e política para reforçar o desejo de revolução da sociedade ocidental como um todo. Dessa forma, ideais anarquistas e comunistas permeavam o cenário vanguardista do início do século XX.

O anarquismo colore e inspira o dadá e o surrealismo nascente. Ele marcará a obra e a ação de Artaud durante toda a sua vida. Artaud manteve, efetivamente, relações importantes e seguidas com muitos dos participantes do dadá: Tzara, Ribemont-Dessaignes, Fraenkel, Aragon, Vitrac, para mencionar somente os que prolongaram o espírito dada. [...] Notemos que, na Europa dos anos 1910-1930, o modelo anarquista domina então todas as vanguardas. Os próprios surrealistas adoram as falsas alterações e os tumultos. (IBIDEM, pp. 265-266)

Até que no final do ano de 1925 os surrealistas, liderados por Breton, declararam-se comunistas aumentando ainda mais as divergências entre Artaud e Breton. Artaud, assumidamente anarquista, foi excluído do grupo em 1926, mas muitas das ideias desenvolvidas por ele durante seu período surrealista seguiram fazendo parte de seu trabalho, sendo assim, inegável a influência do Surrealismo em suas obras.

O fator importante e comum aos vários movimentos vanguardistas é a insatisfação com o fazer artístico ocidental. A arte existente na Europa do início do século XX exaltava os ideais burgueses e às ideias de patriotismo. Muitos vanguardistas



descontentes com esses ideais europeus, que levaram a sociedade ocidental a uma guerra mundial, buscaram inspiração em culturas estrangeiras e em obras chamadas de “primitivas”¹¹. Esse movimento ficou conhecido como Primitivismo, mas a busca por trabalhos não europeus foi também uma prática de outros movimentos como o Cubismo e o Dadaísmo e que se estenderam para outros campos artísticos. Artaud foi um desses artistas que buscou referências em manifestações artísticas fora da Europa. Seu grande interesse pelo Teatro de Bali em 1931 e seu encantamento anos mais tarde pelos Tarahumaras reflete a reminiscência do pensamento vanguardista em suas proposições.

O início do século XX é, de fato, marcado na Europa pelo intenso entusiasmo com o Oriente. A época é incrivelmente cosmopolita e os artistas se impregnam das influências mais exóticas e mais longínquas. Essa influência faz-se sentir sobre a cena teatral. (IBIDEM, p. 151)

Por fim, vale ressaltar mais uma vez o desejo de mudança do cenário artístico europeu advindo dos movimentos de vanguarda, desejo esse que influenciou e perpassou por toda a obra de Artaud. Como foi dito aqui anteriormente, a estreita relação entre arte e vida que Antonin buscava fez com que ele acreditasse que o teatro e as demais manifestações artísticas deveriam refletir e questionar seu próprio contexto histórico, social e artístico. Por isso, Artaud, insatisfeito com o mundo que o cercava, não poderia desejar outra coisa que não fosse a desconstrução e transformação profunda do homem e de suas manifestações artísticas. Assim, influenciado por todas essas vivências Artaud começou a desenvolver suas ideias sobre o teatro. Após ser expulso do movimento surrealista, Artaud fundou com os poetas e dramaturgos franceses Robert Aron (1898 – 1975) e Roger Vitrac (1889 – 1959) o Teatro Alfred Jarry e nele começou a esboçar seu desejo de transformação e reformulação do teatro ocidental.

11 O vocábulo “primitivas” encontra-se entre aspas, pois o uso do mesmo revela uma concepção historiográfica europeia colocava a sua própria arte como mais evoluída ou importante que os trabalhos artísticos de outras sociedades, bem como sua própria Cultura e Sociedade como ápice do processo histórico.



O teatro participa deste descrédito no qual caem uma após outra todas as formas de arte. Em meio à confusão, à ausência, à desnaturação 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. (ARTAUD, 2006a, p.28)

Artaud propôs uma verdadeira revolução da arte teatral ocidental e pode-se dizer que parte desse desejo de transformação foi instigado e desenvolvido após o contato que ele teve com os movimentos de vanguarda, como foi discutido ao longo desse artigo. Proposições como “O Teatro da Crueldade” e a ideia de “Corpo Sem Órgãos”, atravessaram os séculos XX e XXI influenciando artistas e pensadores, e seguem atuais e de extrema importância dentro do teatro e da arte contemporânea.

Em certa medida, a Performance Arte surgida nos anos 1960 e tão praticada atualmente, pode ser considerada como uma das repercussões do pensamento artaudiano devido à sua conexão com os movimentos de vanguarda e por apresentar características cênicas que Artaud almejava. No texto “Performance e Teatralidade: O Sujeito Desmistificado” encontrado no livro *Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro*, a professora e escritora Josette Féral fala sobre o advento da Performance Arte e suas características, além da sua origem e influência dentro e fora do teatro. A autora acredita que a linguagem da Performance se originou sob a influência dos movimentos de vanguarda do início do século XX, principalmente do Surrealismo – do qual Artaud participou – como aqui visto anteriormente.

Herdada das práticas surrealistas dos anos 1920, como RoseLee Goldberg mostrou em seu livro Performance, a performance artística conheceu um grande surto nos anos de 1950, sobretudo a partir das experiências de Allan Kaprow e de Cage. (FÉRAL, 2015, p.150)

A Performance é uma linguagem artística múltipla, dela fazem parte a dança, o teatro, a música, o cinema, as artes visuais e, hoje em dia, as novas mídias e tecnologias. Segundo Féral, o teatro artaudiano já anunciava esse fazer artístico tão híbrido.

(...) a performance parece corresponder paradoxalmente em todos os pontos a esse novo teatro que Artaud invocava: teatro da crueldade e da violência, teatro do corpo e da sua pulsão, teatro do deslocamento e da “disrupção”, teatro não narrativo e não representacional. (IBIDEM, p.150)



Outras características como a utilização de um espaço não convencional (aqui já mencionado), a manipulação do corpo, a ausência de personagem, a quebra da representação e a ritualização presentes na Performance Arte e também em outras manifestações cênicas contemporâneas, já faziam parte do plano artaudiano. Sabemos que os movimentos de vanguarda do início do século XX são considerados a primeira faísca da Performance Arte já que muitos pesquisadores enxergam a Performance como uma linguagem advinda das artes visuais. No entanto, podemos considerar Artaud um dos precursores da *Performance Art* dentro do campo teatral.

Além da Performance, outras manifestações artísticas atuais foram influenciadas pelo pensamento de Antonin Artaud. Pensamento esse, contaminado pelos movimentos de vanguarda aqui discutidos e que o levaram a propor uma revolução cênica radical que segue reverberando até os dias de hoje. Será que estamos a caminho do teatro que Artaud um dia sonhou?

Referências

- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. Organização: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. Revisão: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- COTTINGTON, David. **Cubismo**. Tradução: Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- DIAS, Luciana da Costa; BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. Artaud e a Poesia Sonora: o som como meio e desconstrução da linguagem. **ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories**, v. 3, pp. 159-176, 2018.
- DIAS, Luciana da Costa. Nietzsche, Artaud e o Pós Dramático: elementos de uma crise anunciada?. In **Ensaio Filosófico**, v. 11, pp. 73-84, 2015.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; Revisão: Eloísa Graziela Franco de Oliveira, Denílson Lopes e Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**. Tradução: J. Guinsburg... [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2015.



- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LITTLE, Stephen. **Ismos: para entender a arte**. Tradução: Douglas Kim. São Paulo: Globo, 2010.
- MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. Tradução: Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PUPPO, Alessandro del. **Dalí**. Tradução: Mônica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. São Paulo: Abril, 2011.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

*Recebido em 12 de novembro de 2019
Aceito em 05 de janeiro de 2020*

