



Olhares sobre o México: a América Latina sob a perspectiva surrealista¹

Different visions of México: Latin America in surrealist perspective

MENDONÇA, Tânia Gomes²

Resumo: Por meio de uma comparação entre textos dos surrealistas Benjamin Péret, e André Breton, e daquele que se incorporou durante parte da década de 1920 ao Surrealismo – Antonin Artaud –, pretende-se analisar a América Latina, mais propriamente o México, sob a perspectiva deste movimento artístico. O texto, baseado em parte da dissertação de mestrado da autora, permite reconhecer a projeção que estes artistas europeus criaram sobre o México – um país primitivista e revolucionário, terra na qual as esperanças surrealistas poderiam ser pintadas em cores reais.

¹ Este artigo apresenta parte da Dissertação de Mestrado A Montanha dos Signos: Antonin Artaud no México pós-revolucionário dos anos 1930, defendida em 2014 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), sob a orientação da Professora Doutora Gabriela Pellegrino Soares. A pesquisa obteve, para o seu desenvolvimento, o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² Mestre – Departamento de História, Programa de Pós-graduação em História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) – Universidade de São Paulo (USP) – Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, CEP: 05508-900, Cidade Universitária, São Paulo, SP – FAPESP - e-mail: tania.mengomes@gmail.com.

Palavras-chave: América Latina; México; Primitivismo; Surrealismo; Revolução Mexicana.

Abstract: Comparing texts written by the surrealists Benjamin Péret, André Breton and Antonin Artaud, an artist who integrated the Surrealism Movement in the 1920's, we pretend to analyze Latin America, more properly México, in the surrealist perspective. The text, based on master's degree work written by the same authoress, allows recognizing the projection that these European artists created about México – a primitivist and revolutionary country, land where the surrealist's hopes could be painted in real colors.

Key-words: Latin America; México; Primitivism; Surrealism; Mexican Revolution.

André Breton, em um texto proferido na Universidade de Yale em 1942, afirmou que o movimento surrealista ficaria muito satisfeito se, um dia, conseguisse superar as oposições “erroneamente apresentadas como insuperáveis” pela cultura europeia no início do século XX, tais como o dualismo entre a loucura e a razão, entre o sonho e a ação, entre a representação mental e a percepção física. Todas essas oposições da perspectiva iluminista de compreensão do mundo seriam, na verdade, uma faculdade única, original, a qual “o primitivo e a criança guardam vestígios”. Esse reencontro entre o mundo interior e o mundo exterior seria, para a humanidade, a salvação (apud PONGE, 1999, p. 43).

Antonin Artaud, artista moderno do teatro francês e parte do movimento surrealista durante parte da década de 1920, compartilhava, com Breton, dessa mesma concepção vinculada ao Surrealismo. Artaud viajou ao México, em fevereiro de 1936, em busca da cultura indígena presente no país latino-americano. Esta viagem representava uma busca pelo estranhamento de uma nova cultura, a qual Artaud esperava que não fosse racional, tal como aquela que acreditava encontrar na Europa – daí, entre outras possibilidades, seu desejo de conhecer a cultura indígena do México, vivenciando uma experiência nos próprios *pueblos*, o que fez com que ele, após passar um tempo na Cidade do México, fosse conhecer os índios *tarahumaras* no norte do país³.

Benjamin Péret, artista vinculado ao Surrealismo, chegou ao México, refugiado da Europa, em companhia da pintora Remedios Varo, em setembro de 1941 e viveu no país até o final de 1947. Peret é um exemplo contundente desse vivo interesse nas culturas ditas “primitivas”. Outros artistas também chegaram ao México por motivos relacionados à II Guerra Mundial, como o pintor Wolfgang Paalen e a artista Leonora Carrington, que foi para o mesmo país posteriormente. No caso de Péret, sua ida ao México se deu como a única oportunidade de exílio de um antifranquista.

³ Os Tarahumaras são grupos indígenas localizados no estado de Chihuahua, norte do México. São os mais conhecidos da região devido “à presença que cronistas, historiadores e antropólogos manifestaram por esta etnia desde muito tempo” (GARCÍA; HERRERA, 2000, p. 13, tradução nossa). Segundo Garcia e Herrera, a história indígena desta região é dificilmente elaborada devido, também, ao fato de que “os indígenas não escrevem a sua história”, sendo a história oral reduzida “exclusivamente à recordação de acontecimentos dispersos e muito recentes e a certos mitos fundadores” (idem, ibidem, tradução nossa). No ano 2000, a população de indígenas desta etnia era de 121.835, sendo 61.994 homens e 59.841 mulheres (CORTINA, 2004, p. 39).

O pintor Esteban Francés também ficou instalado no México por alguns meses nesse mesmo período. Residiu também no país, durante dez anos, o poeta peruano César Moro. Nesse mesmo momento, também chegaram em terras mexicanas o pintor inglês Gordon Onslow Ford, sua esposa Jacqueline Johnson e, anos mais tarde, Edward James e Luis Buñuel. Esses artistas, embora não tenham feito um grupo tal como o que existia em Paris ou em Nova York, em torno da figura de André Breton – que se encontrava exilado nos Estados Unidos –, exerceram parte de seu trabalho no país latino-americano.

Robert Ponge, no texto “Surrealismo e Viagens”, publicado em 1999, afirma que já nos anos 1920, em um momento em que ainda não era moda a preocupação para com os povos indígenas da América, os surrealistas já se preocupavam com o assunto.

Nessa década, eles demonstravam interesse nos trabalhos das populações “primitivas”, entre essas, os povos indígenas da América, os quais serviriam de base para a busca poética dos surrealistas, críticos do mundo moderno e de sua falta de senso do maravilhoso. Seria a partir das concepções dessas culturas indígenas que o dualismo entre razão e inconsciente teria fim no mundo ocidental.

O México seria, nesse momento histórico, uma grande fonte de inspiração e de fundamentação para os ideais surrealistas, já que representava a esperança de recuperação dos mitos e da magia que o movimento artístico europeu buscava incansavelmente. Péret sempre procurou estar envolvido com a cultura local, em conhecê-la com profundidade. Ele desgostava da forma como os turistas conheciam os lugares. Daí talvez a sua minúcia, conforme veremos, nos textos cujo assunto eram as culturas pré-hispânicas.

Para Lourdes Andrade (apud PONGE, 1999, p. 232), no texto “De amores e desamores: relações do México com o surrealismo”, 1999, tal fenômeno visto em terras mexicanas estava relacionado a uma tendência surgida no século XVIII:

[A] paulatina recuperação de culturas e valores não-ocidentais, que se inicia com o Iluminismo (pense-se em Rousseau e sua teoria do ‘bom selvagem’) e com o romantismo e que, no início de nosso século, conhece um auge nas artes plásticas, em suas tendências ‘primitivistas’ (Picasso e os *fauves*, com relação às máscaras africanas; Henry Moore com relação à escultura pré-colombiana, por exemplo).

Apesar de pensar que essa busca pela cultura “primitiva” deveria ser diferenciada por meio das singularidades de cada artista que possuía esse afã, podemos considerar que esse comentário geral seja válido a fim de que se possa refletir sobre a modernidade e o primitivismo.

Dessa forma, muitos artistas foram ao México em busca de uma cultura arcaica, mas cada um deles possuía uma ideia diferente do que seria esse universo no qual não existiriam os dualismos tão criticados.

Os artistas modernos europeus já possuíam alguma noção da arte pré-hispânica muito antes do surgimento do movimento surrealista, uma vez que, nas exposições internacionais de Paris dos anos de 1889 e de 1900, encontravam-se objetos de tal arte que poderiam ser vistos pelos visitantes. Também poderiam ver e se familiarizar com

tal cultura por meio das exposições do *Musée Du Trocadéro* e, posteriormente, do *Musée de l'Homme*, instituição francesa criada em 1938. Isso revela que os artistas, ao visitarem o México em meados das décadas de 1930 e de 1940, já possuíam ideias a respeito do que encontrariam em se tratando de cultura pré-hispânica.

O governo do presidente mexicano General Lázaro Cárdenas, entre os anos de 1934 e 1940, foi muito bem visto por diversos artistas contemporâneos a ele, uma vez que era um oásis em meio aos prenúncios de guerra e à política fascista que se fortalecia na Europa. Talvez, por esse viés, seja possível compreender os textos de Antonin Artaud escritos durante a sua estadia no México, muitos dos quais ele comenta que a revolução presente no país era uma esperança para os seus conterrâneos.

Apesar de essa esperança possuir justificativas distintas para Artaud – que observava o México a partir de seu ponto de vista relacionado à crença de que ainda era possível existir uma cultura indígena livre das influências europeias –, e os outros surrealistas que foram ao México – os quais se apegavam não apenas ao primitivismo, mas também à esperança trazida pelo governo cardenista –, todos eles observavam o país como aquele que poderia trazer uma solução ao crítico período vivido na Europa.

Essa definição do governo mexicano da segunda metade da década de 1930 é reforçada por Lourdes de Andrade (apud Ponge, 1999, p.236):

O governo do general Lázaro Cárdenas, “o único da América que continua sem reconhecer Franco”, que recebe no México não só o revolucionário russo, mas, posteriormente, os republicanos espanhóis, converte-se, muito além da visão bretoniana – em certa literatura associada ao surrealismo –, num símbolo de esperança para uma Europa ameaçada pela guerra e pelo triunfo do fascismo, renunciado pelos acontecimentos espanhóis.

Benjamin Péret e Remedios Varo receberam asilo político da administração do presidente Gen. Lázaro Cárdenas. O Surrealismo mostrava a sua força no México já desde 1940, um ano antes da chegada dos refugiados, quando houve a Exposição Internacional do Surrealismo, na Galeria de Arte Mexicana, organizada por Wolfgang Paalen, pelo poeta peruano César Moro e por André Breton.

Pierre Mabille, também surrealista, foi ao México em 1943, hospedando-se na casa de Varo e Péret. Sua presença e atuação no país fortaleceram as investigações sobre o misticismo realizadas naquele momento pelos exilados europeus. Com a visita de Rodney Collin em 1948 e de Christopher Fremantle em 1951, foram criados grupos nos quais se transmitia os ensinamentos místicos de Ivanovich Gurdjieff e Pyotr Demianovich Ouspensky. Percebe-se que outros artistas, além de Antonin Artaud, fizeram uma relação entre o México e o estudo de assuntos místicos.

Remedios Varo também estudou os ensinamentos de Gurdjieff, contudo, o fez mais individual do que coletivamente. Dessa forma, ela nunca se uniu formalmente aos grupos formados a partir da década de 1940. Como afirma Masayo Nonaka (2012, p.18, tradução nossa): “Varo buscou a harmonia e tratou de sintetizar, ou de criar uma ponte entre o misticismo ou a sabedoria antiga e a mente moderna. Em seu mundo imaginário, o esoterismo alude a certos aspectos da ciência mais avançada [...]”.

Portanto, assim como Artaud, Varo relacionava os assuntos místicos que tanto a interessavam com aspectos da ciência – provavelmente um ponto em comum entre os estudos a respeito das doutrinas místicas, tais como a Cabala e a Alquimia. Entretanto, nos ateremos não a Varo, mas ao seu companheiro de exílio que permaneceu no México até o ano de 1947, Benjamin Péret, autor de alguns textos sobre a cultura pré-hispânica e o México, que serão aqui analisados e comparados com o ponto de vista de Artaud sobre os mesmos assuntos.

Segundo Lourdes Andrade (apud PONGE, 1999, p. 244), Péret volta a Paris no ano de 1947 “talvez devido ao relativo isolamento em que se encontrava”. Contudo, nunca deixa de estudar o México, assim como Artaud nunca se esqueceu de suas vivências nas mesmas terras.

Costariamos de esclarecer que serão utilizados para a análise textual, também os escritos após seu retorno para a Europa. Foram selecionados aqueles cujos temas podem lançar luz, quando comparados aos textos de Artaud, nas singularidades e nos aspectos comuns de suas ideias a respeito do México. O mesmo será feito posteriormente com os textos de André Breton, artista que foi ao mesmo país no ano de 1938.

Benjamin Péret, no texto introdutório da “*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d’Amérique*”, publicado em parte pela primeira vez em Nova York, em 1943, apresentou suas ideias sobre as culturas ditas primitivas. Ele afirmou que a percepção da natureza como hostil ou indiferente não esteve sempre presente na experiência humana. Para os homens primitivos, “os animais, as plantas, os fenômenos meteorológicos e os astros são os ancestrais prontos” a intervir na vida do povo (PÉRET, 1992, p. 16, tradução nossa). Essa relação estreita entre a natureza e os homens que vivem nela foi também mencionada por Artaud nos textos sobre a sua viagem para as terras dos índios *tarahumaras*. De forma mais aguda, esse autor afirmou que a natureza parecia feita de antemão para os *tarahumaras*.

Nesse sentido, Artaud, ao contrário da ideia defendida por Péret, de que a relação com a natureza é mais próxima entre esses homens devido à sua cultura ainda permanecer “primitiva”, apresentava a hipótese de uma espécie de determinismo, afirmando que naquelas terras esse povo deveria surgir, fortalecendo o aspecto mágico e providencial que acreditava possuir a natureza da serra tarahumara.

Quando aparecem as mesmas formas patéticas e as conhecidas cabeças dos deuses se mostram nas rochas e todo um país manifesta sobre a pedra uma filosofia paralela à dessa raça, e sabe-se que os primeiros homens utilizaram uma linguagem de signos que ainda se encontra formidavelmente estendida sobre as rochas, então já não se pode pensar que isto era só um capricho e que o acaso motive este capricho (ARTAUD, 1975, p. 273, tradução nossa).

É interessante notar, inicialmente, que Artaud quase não empregou a palavra “primitivo” em seus textos. O artista se utilizou mais de termos como “antigas culturas”, “tradições”, “cultura original”, chegando até a lançar mão do vocábulo “cultura eterna”, o qual seria provavelmente uma avaliação atemporal.

É possível que essa interpretação se dê porque a ideia de Primitivismo pressupõe um processo evolutivo até o presente “civilizado”, relação considerada falsa para Artaud. Isso porque, para ele, não havia uma evolução, mas, sim, um retrocesso, pois a

racionalidade europeia emergiu a partir do fim das culturas que realmente importavam: “o que se chama de arte primitiva é sempre a manifestação sobrenatural de uma ciência” (ARTAUD, 1975, p. 150, tradução nossa).

Para o artista, seria necessário um resgate integral das culturas antigas a fim de salvar a Europa moderna de sua decadência. Cabe recordar que Artaud geralmente não reconhecia o tempo como elemento transformador das culturas em seus textos. Nesse caso, o que seriam “culturas primitivas” para Benjamin Péret eram, para Artaud, culturas que possuíam a magia ligada às antigas ciências como aspecto fundamental.

Essas culturas poderiam ser analisadas atemporalmente, já que não importavam as mudanças históricas, sendo importante apenas a sua essência, que ainda se encontrava latente no México. Esse aspecto essencialista pode justificar a adoção do termo “*espírito primitivo*”, o qual poderia ser visualizado ignorando-se a noção temporal.

Com efeito, a despeito da raridade dos termos “primitivo” e “primitivismo” nos textos de Artaud, serão utilizados aqui os mesmos, a fim de identificar a presença desta temática desenvolvida tanto por esse artista quanto por Benjamin Péret, o qual, ao contrário do primeiro, emprega tais palavras frequentemente.

Havia uma diferença de como Péret via a relação entre natureza e povos primitivos e como Artaud a enxergava. Apesar disso, ambos tinham a mesma convicção de que essas sociedades possuíam um vigor e um frescor da imaginação. Dessa maneira, Péret afirmou que o homem dos tempos mais antigos pensava de modo mais poético e conseguia penetrar intuitivamente com maior profundidade em si mesmo e na natureza:

De fato, o homem de antigamente só sabe pensar de modo poético e, apesar de sua ignorância, penetra talvez intuitivamente mais longe em si mesmo e na natureza da qual ele pouco se diferencia que o pensador racionalista a dissecando a partir de um conhecimento inteiramente livresco (PÉRET, 1992, p. 18, tradução nossa).

Esse aspecto, tão vangloriado em relação aos povos não europeus, era muito comum entre os artistas ligados de alguma forma ao Surrealismo. Contudo, enquanto Artaud renegava e condenava veementemente o pensamento racionalista, Péret argumentava que não se tratava de desprezar tal concepção, mas, sim, de perceber que essa forma de pensar também nasceu a partir do inconsciente. Para ele, seria necessário acabar com o dualismo entre pensamento racional e irracional, sendo que as gerações futuras teriam que restabelecer a harmonia entre a ciência e a poesia, mostrando a sua origem comum.

Esse tipo de comparação entre ciência e aspectos ligados ao inconsciente, como a poesia, também foi feito por Artaud ao mencionar a relação estreita entre magia, misticismo e ciência. Para este artista, a magia pressupunha uma ciência, e a religião prejudicaria essa relação observada nos primórdios das culturas primitivas.

Ao contrário do que aparenta à primeira vista, Péret não possuía o mesmo desejo de Artaud de fazer reviver as antigas culturas oprimidas e aparentemente destruídas pelo pensamento racional ocidental, tal como elas existiam anteriormente. Seu pensamento caminhava em outra direção: o homem primitivo ainda não se conheceria e, por isso, ele estaria em uma jornada de procura; já “o homem atual” estaria perdido. Caberia ao

homem de amanhã “se reencontrar, se reconhecer”, ter consciência de si mesmo. Assim, se o homem primitivo, apesar de não se conhecer, pôde fazer mitos “maravilhosos”, o que se dirá do homem de amanhã, com mais consciência de sua natureza e com maior domínio sobre o mundo?

Apesar de todos os pontos comuns de contato entre o pensamento de Artaud e de Péret a respeito dos povos primitivos, o segundo possuía uma consciência mais histórica do que o primeiro: referia-se às sociedades pré-colombianas como algo pertencente ao passado, e não como aquilo que poderia ser ressuscitado no presente de forma semelhante ao que costumava ser, tal como era defendido por Artaud. Isso porque, de forma surpreendente, numa carta antes de sua ida ao México, Artaud afirmou que tomara conhecimento de um movimento no México “a favor de um regresso à civilização anterior a Cortez” (ARTAUD, 1975, p. 235, tradução nossa), isto é, de um movimento que preconizava uma civilização de base metafísica.

Péret tinha consciência do sincretismo entre a religião dos negros no Brasil com o Cristianismo, por exemplo. Ele também retomou a história de Quetzalcóatl⁴ como algo que fazia parte de um passado histórico. Nesse sentido, Péret não evidenciou a cultura pré-cortesiana com a universalidade atemporal da magia e do mito tal como fazia Artaud, mas, sim, com a temporalidade dos fatos ocorridos num dado momento histórico. Segundo Claude Courtot, Péret não adotou uma “etnografia simplória”, designada como “uma idealização ridícula do primitivo e uma não menos vã condenação do civilizado necessariamente apodrecido e exterminador” (apud PONGE, 1999, p. 151).

A concepção de Artaud de uma cultura única para todos os povos indígenas seria anistórica, já que, para o artista, a mesma cultura encontrada antes da chegada de Cortez poderia ser ressuscitada no século XX. Assim, a concepção histórica e não histórica convivem no pensamento de Artaud, uma vez que ele mencionou a história da própria miscigenação indígena em sua correspondência e, ao mesmo tempo, posicionou a cultura destes povos num pedestal atemporal.

Por meio do texto de Péret (1992, p. 165-179, tradução nossa), contido em “Livre de Chilám Balám de Chumayel”, é possível perceber que o autor teve discernimento da mestiçagem contida nos documentos antigos, uma vez que, após a conquista espanhola, em sua leitura, os escritos maias foram perdendo cada vez mais o seu conteúdo original:

Com o tempo e a desintegração das crenças e costumes maias sob a influência espanhola, as diferenças não poderiam deixar de se acentuar entre as novas cópias, ao passo que multiplicariam as interpolações de inspiração europeia. Nesse meio tempo, cada qual já havia acrescentado algo de si a essas cópias: um formulário de medicina indígena, um tratado de astrologia, uma crônica local, fórmulas simbólicas de iniciação religiosa etc. Enfim, o cristianismo

⁴ Segundo Román Piña Chan, Quetzalcóatl foi um deus que se originou numa “velha divindade da água (a serpente-nuvem de chuva), decididamente associada ao raio-trovão-relâmpago-fogo [...]; sua criação e culto realizou-se em Xochicalco (ou Tamoanchán) por volta do fim do Horizonte Clássico da Mesoamérica [...]; seus sacerdotes levavam seus atributos e seu nome; [...] um deles chamado Ce Ácatl Topiltzin foi quem levou o culto da divindade a Tula, Hidalgo, como outros com o mesmo nome, mas traduzido a diversas línguas o levaram por outros lados; [...] o Quetzalcóatl dos toltecas foi diferente daquele dos mexicas, já que se transformou em deus do ar (Ehécatl); [...] [e] desde período próximo à conquista espanhola já existia certa confusão com relação ao deus e aos sacerdotes de seu culto, aspecto que se intensificou com os cronistas e estudiosos posteriores”. (CHAN, 1977, p. 7, tradução nossa).

penetrava igualmente em todas as entrelinhas, adulterando cada vez mais o documento original (PÉRET, 1992, p. 165-166, tradução nossa).

Para o escritor, a cultura maia foi a que possuiu o grau mais elevado de desenvolvimento entre as culturas do México, afirmando ainda que os maias continuavam supersticiosos ao extremo. Suas crenças atuais representavam, em uma boa parte, os resíduos da religião de seus ancestrais. A partir disso, podemos afirmar que Péret admitia o impacto da dominação espanhola sobre os índios, mas não explicitava o desejo de que essa cultura retornasse, até porque ele possuía consciência da miscigenação. Podemos perceber, desse modo, como o escritor discutiu com afinco os acontecimentos históricos e as transformações da cultura maia.

Posteriormente, no mesmo texto, Péret apresentou com minúcia uma visita ao sítio arqueológico de *Chichén Itzá*, descreveu um modo de vida que já não existia – o jogo de pelota, os sacrifícios, como exemplo. Assim, visualizamos também que ele tinha um conhecimento mais pormenorizado a respeito das antigas culturas, e não construiu possíveis generalizações como Artaud realizou em seus textos, nos quais mencionava as culturas pré-colombianas.

No texto “Les sacrifices humains dans l’ancien Mexique”, de 1950, Péret faz uma descrição minuciosa, dessa vez a respeito da variedade de cerimônias de sacrifício dos astecas. Apesar de o autor não reverenciar os sacrifícios, em sua leitura, com a chegada de Cortez, o Cristianismo foi imposto, e eliminou a cultura asteca. Os deuses já não recebiam os sacrifícios de coração, mas os indígenas continuaram sendo sacrificados, agora nas fogueiras da Inquisição. Nesse sentido, Péret criticou igualmente os sacrifícios dos astecas e do Cristianismo. Há, portanto, uma crítica geral às religiões.

Assim, tal como Artaud, Péret criticou duramente a religião. No artigo sobre os tarahumaras, “El país de los ‘Reyes Magos’”, Artaud teceu a seguinte crítica: “Se a religião se apoderou destes princípios e se os povos se desviaram deles para adorar a religião, tanto pior para estes fanatizados, mas não para os princípios” (ARTAUD, 1975, p. 277, tradução nossa).

Também como Artaud, Péret comentou a respeito da universalidade dos mitos, mencionando a corrente defensora da ideia de que eles eram semelhantes e comparáveis em todas as culturas primordiais. No texto “Notes sur l’art pré-colombien”, Péret comentou o pensamento de que, em um mesmo momento, os mesmos mitos chegaram a toda a humanidade:

A luta da águia e da serpente, que se encontra nos brasões do México contemporâneo, é reencontrada nas velhas inscrições sumérias de milhares de anos antes de nossa era. O mito da virgem mãe, que os conquistadores espanhóis trouxeram à América com todos os flagelos da Europa, já prosperava no mundo religioso do México antigo sob o nome de Coatlicue e de Chimalma, mães imaculadas [...]; e há poucos personagens da mitologia greco-latina cujo equivalente não possa ser reencontrado no Olimpo mexicano ou maia (PÉRET, 1992, p. 187, tradução nossa).

Também Artaud, ao viajar para a terra dos tarahumaras, comparou certos rituais encontrados com outras cerimônias presentes em outros povos e em outros

períodos históricos. Para ele, havia um segredo primordial que fazia com que os rituais de várias sociedades de tempos diferentes fossem comparáveis. Ao discorrer sobre os tarahumaras, Artaud afirmou:

Que se pense o que quiser da similitude que tento. Em todo caso, como Platão nunca veio ao México e os índios tarahumaras jamais o viram, precisasse aceitar que a ideia deste rito sagrado chegou para eles da mesma fonte fabulosa e pré-histórica (ARTAUD, 1975, p. 285, tradução nossa).

É interessante notar que algumas das ideias do psicanalista Carl Gustav Jung (1875-1961) se aproximam também dessa concepção, que relaciona misticismo e ciência. Jung afirmou que o denominado “inconsciente coletivo” constitui “um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo”. Os conteúdos desse inconsciente coletivo são chamados de arquétipos. Esses padrões, por sua vez, são “tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos”. A partir disso,

os ensinamentos tribais primitivos tratam de arquétipos de um modo peculiar. Na realidade, eles não são mais conteúdos do inconsciente, pois já se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas segundo a tradição, geralmente sob forma de ensinamentos esotéricos. Estes são uma expressão típica para a transmissão de conteúdos coletivos, originariamente provindos do inconsciente (JUNG, 2012, p. 12-13).

Essa preocupação com mitos originários foi algo que, de acordo com a análise em curso, se manifestou também entre Péret e Artaud. Para o primeiro, seria impressionante o “fato banal” de que “em todos os lugares do mundo”, o homem “atravessou as mesmas etapas e dotou as mesmas forças naturais de um poder divino”, antes que idolatrasse sua “submissão a essas mesmas forças”. Péret ainda afirmou que a imaginação surgida do inconsciente profundo comum a todos os homens e aos primitivos, atualmente não nos permitiria alcançar apenas a percepção do que fomos antigamente, mas mostraria que não somos muito mais conscientes de nossa própria natureza do que éramos anteriormente. Nesse sentido, o autor também compartilhou da ideia de Artaud, de que o homem moderno não é consciente de si mesmo como ambos os escritores desejavam que fosse.

Seria interessante notar também outro ponto em comum entre ambos, no que diz respeito à arte. Para Péret, assim como para Artaud, a arte nasceu de um desejo de “dar formas às divindades” que o homem inventou, justificando a importância dada à magia, aos ritos, às culturas primitivas. Enquanto um escultor grego, por exemplo, atendia à razão com sua arte, os índios do México pré-colombiano falavam à imaginação na sua própria linguagem.

Ao final do texto, surge, novamente, o raciocínio evolucionista de Péret, construído a partir da seguinte indagação: poderiam as culturas pré-colombianas progredir até o nível da Europa, privadas que estavam dos meios materiais? De toda forma, o ritmo de sua evolução teria permanecido muito lento, mas essa não seria uma justificativa válida para destruí-las. Nota-se que, apesar de considerar as culturas pré-colombianas não

tão evoluídas como a europeia, Péret não se deixou levar pelo elogio da colonização e do fim daquelas culturas.

Já em outro texto, Péret faz um pequeno comentário a respeito do fato, comungado com Artaud, de que as lendas exprimem aspectos comuns a todos os homens. Já as suas particularidades revelariam características da história e do povo que as criou:

Se a lenda exprime aspirações comuns a todos os homens, o aspecto particular que ela reveste aqui ou ali não revela com menos precisão sobre as condições de existência dos povos que a criaram e sobre as singularidades históricas desses povos. Por sua vez, estas são dadas pela natureza do país em questão, sua geografia, mesmo sua topografia, assim como sua fauna e sua flora. Trata-se aqui do elemento permanente que constitui a base material submetida à interpretação do poeta moderno, bem como dos antigos criadores de mitos (PÉRET, 1992, p. 197, tradução nossa).

No texto “*Souvenir du futur*”, publicado em 1952, Péret teceu um comentário muito interessante, no qual alegava que, nos tempos atuais, com “a fusão acelerada dos povos e das culturas” e com a multiplicação das trocas intelectuais, uma arte nacional não teria sentido.

Entretanto, não seria possível negar que existia uma arte mexicana, a qual não fora criada pelos artistas em voga daquele tempo, mas, sim, pelo povo. Ou, melhor do que isso, essa arte mexicana sobreviveu e se desenvolveu “entre as pessoas esmagadas por séculos de colonização feroz e de opressão religiosa”. Essa arte, que estava longe de sair do nada, seria “a prova da rica cultura das sociedades pré-colombianas e da vitalidade” do povo mexicano. “Os grandes artistas de outros tempos que decoraram os numerosos templos” sobreviveram nos “ex-voto” e nas pinturas murais das “pulquerias”.

Segundo Péret, nesses lugares que seria possível encontrar a arte mexicana em um “estado embrionário”, e não nos grandes painéis do famoso muralista Diego Rivera. Em suma, seria possível afirmar que, a arte, em um estado profissional, foi criada pelos “menos” artistas.

Essa arte popular transpareceria em todos os lugares, e mesmo as casas mais pobres das periferias seriam decoradas com “flores, como no tempo da conquista, quando a arte ainda estava sob a proteção de diversos deuses”.

Por fim, Péret afirmou que, no México, a arte, mesmo não se apresentando mais como manifestação coletiva do povo, ainda permanecia sendo importante como expressão popular, de forma dispersa e anônima. O autor ainda citou o exemplo das pinturas presentes nas “pulquerias” “comoventes e belas”, uma vez que, de uma forma “perfeita e autêntica”, representariam a “aspiração universal em direção à beleza, livre de toda utilidade”.

Seria interessante neste momento fazer um contraponto com Artaud sobre o que deveria ser uma arte mexicana. Para o autor, a arte do México seria somente aquela provinda do inconsciente relacionado ao período pré-colombiano, sem nenhuma interferência europeia. Nesse sentido, Artaud não conseguiu encontrar na arte moderna mexicana nada que o satisfizesse plenamente nesses termos identitários, uma vez que os artistas contemporâneos a ele tinham uma influência europeia notável em seus

trabalhos. Portanto, ele buscava no México moderno algo praticamente impossível: um artista que trabalhasse unicamente com referências indígenas.

No texto “La pintura de María Izquierdo”, Artaud afirmou que preferia as obras desta artista mexicana, nas quais, em seu entendimento, não haveria influência da arte moderna europeia. Ao final, apontou que

inquestionavelmente, María Izquierdo está em comunicação com as verdadeiras forças da alma índia. Leva seu drama dentro de si mesma, e consiste em desconhecer suas fontes. Deve, para guardar sua personalidade, fazer um grande esforço em favor da pureza, e este esforço terá imediatamente sua recompensa (ARTAUD, 1975, p. 205, tradução nossa).

Péret, por sua vez, assumiu o fato de que seria improvável encontrar uma arte nacional em meio a um período no qual a fusão entre as culturas era evidente. No entanto, conforme afirmado anteriormente, Péret percebe, na arte popular, uma manifestação artística que seria verdadeiramente mexicana, com claras influências pré-colombianas.

O desejo de Péret de encontrar uma arte realmente mexicana nos parece, em parte, muito semelhante ao anseio de Artaud. Como resultado dessa procura, ambos excluíram a arte moderna mexicana como possível exemplo dessa arte nacional e teceram críticas a Diego Rivera, sob a afirmação de Artaud de que as influências europeias do famoso pintor muralista eram condenáveis. Entretanto, Péret encontrou na arte popular contemporânea, o seu exemplo de arte nacional mexicana, enquanto Artaud foi buscar em meio aos índios *tarahumaras*, aquelas manifestações primordiais que o comoveriam e que o inspirariam, tanto em sua vida pessoal como em sua vida artística.

Por meio do texto “*Les trésors Du Musée National de México: la sculpture aztèque*”, de 1943, é possível perceber mais claramente a noção de progresso que possuía Péret. Para ele, o grau de desenvolvimento não se media apenas pelo progresso material, mas, sim, também pela arte. Nesse sentido, Péret sugeriu que os astecas tiveram um grau de desenvolvimento que apenas os maias ultrapassaram.

A partir desse raciocínio, ele comparou, por nível de desenvolvimento, a arte maia com a arte grega e a arte asteca com a arte egípcia (PÉRET, 1992, p. 306, tradução nossa). A arte asteca, tal como a dos egípcios, teria em sua substância a influência da magia e dos mitos que a alimentaram e sacralizaram. Desse modo, Péret considerou que astecas e egípcios materializaram, por meio de suas artes, os tipos de divindades quase imutáveis.

No texto “*L'exposition d'art mexicain*”, de 1952, defendeu que o México seria o país que conservou a tradição artística mais rica de toda a América. Entretanto, esse mito não seria uma linha reta, uma vez que o México antigo era um campo de batalhas quase incessante. Tal sociedade, com toda a sua complexidade, foi derrotada pelos espanhóis. Com isso, “se a arte propriamente indígena” se debilitou muito rápido por causa da opressão dos invasores, os quais impuseram a sua cultura e a sua religião, desaparecendo, rapidamente, a necessidade que fez tal arte aparecer permaneceu ainda viva no coração desse “povo trágico” (PÉRET, 1992, p. 325, tradução nossa).

Péret também comentou que a arte após a chegada de Cortez passou por grande mudança, já que passaria a pertencer à Igreja. No entanto, essas manifestações continuaram tendo uma existência clandestina nas camadas profundas da população. Assim, no México, ainda em seu período contemporâneo, todo homem, por mais humilde que fosse sua condição, portaria em si mesmo uma acepção artística que esperaria somente as condições favoráveis para se desenvolver.

Portanto, a verdadeira arte mexicana de seu tempo seria a arte popular no pleno sentido do termo. Tudo o que o artesão desse país fabricasse tornar-se-ia “uma obra de arte em suas mãos”. Péret ainda afirmou que os artistas profissionais estariam, na maior parte do tempo, muito longe de alcançar a pureza e a ingenuidade dos artesãos mexicanos.

Tal como Artaud, Péret estava decepcionado com a arte profissional mexicana. Para ambos, ela não refletia o espírito do México e é provável que tal opinião provenha da expectativa de que encontrariam no país trabalhos artísticos exóticos, feitos com as pinceladas do primitivismo mais “original” e “puro”. Para ambos, deveria transparecer, no México, o seu passado indígena pré-colombiano, o qual estava imerso numa atmosfera contemporânea que possuía traços marcantes da cultura moderna europeia.

Apesar de Artaud não tratar essa tradição antiga com o rigor da História, como o fez Péret, ambos procuravam com ardor esse passado “primitivo” que tanto intrigava e inspirava os artistas modernos europeus. Havia uma ideia de México – um mexicanismo – que não se separava do passado glorioso que havia antes da chegada de Cortez.

A grande diferença da percepção de Artaud em comparação a de Péret estaria no fato de que o segundo sabia que a cultura pré-colombiana não renasceria de suas cinzas de forma semelhante a que havia sido em seu auge, enquanto Artaud assim esperava que ocorresse nesse conturbado período histórico vivido pelo México. Com isso, Péret, mais consolado com o fato de que essas culturas faziam parte de um passado já intocável, buscava os seus vestígios na arte popular contemporânea, encontrando algo que o deixaria menos inquieto. Tal inquietude era devido à destruição daquela arte do passado, a qual era guiada pelo inconsciente – aspecto louvado pelos surrealistas em geral⁵.

Finalmente, podemos concluir que Artaud possuía um vínculo mais pessoal com a magia e o misticismo, possivelmente devido à sua busca estar vinculada à experiência teatral. Ele pretendia vivenciar a experiência de participar do modo de vida dos povos indígenas, daí a sua viagem à terra dos *tarahumaras*. Já Péret estava mais interessado no senso de poesia e de maravilhoso nas culturas estudadas. Talvez por isso, Artaud comentava a respeito de um renascimento da arte pré-colombiana – pelo seu desejo de vê-la pulsando novamente, de sentir sua energia, pretendendo que ela influenciasse o teatro de seu tempo. Enquanto isso, Péret possuía uma relação mais distanciada com relação ao tema, o que possibilitava um tratamento menos pessoal. Arte e vida, para Artaud, estavam realmente imbricados em sua experiência com os povos indígenas.

⁵ Benjamin Péret alimenta esse ambiente místico ligado ao México em seu poema “Air Mexicain”, de 1952, demonstrando o quanto ficou atraído pela “atmosfera mexicana” (PÉRET, Benjamin, op. cit, Tomo II, p. 213-232). Segundo Claude Courtot, Péret, neste poema, “não dá a palavra à cultura nahua, ele é a palavra viva, o poeta do povo nahua. Existe um valioso estudo que mostra como as imagens utilizadas neste poema são a tradução de imagens e expressões da língua falada pelos astecas. Esse poema é um soberbo grito de revolta: é a revanche poética de um povo condenado pela História” (PONGE, 1999, p. 154).

André Breton, o grande representante do Surrealismo, também alimentou as suas esperanças em terras mexicanas ao passar quatro meses no país no ano de 1938. Breton havia planejado bem a sua viagem: estabelecera contato com intelectuais e artistas que poderiam ajudá-lo durante o período. Já em 1936, quando começava a planejar a aventura, passou a comunicar-se, em busca de um panorama sobre as artes no México, com o intelectual Luis Cardoza y Aragón, o qual foi também um dos que mais se aproximaram de Artaud em sua estadia na Cidade do México.

Outros artistas que Breton contactou foram Rodolfo Usigli, Jorge Cuesta, Carlos Pellicer e Xavier Villaurutia. No México, Breton também obteve o importante apoio do artista peruano César Moro.

Contudo, os primeiros acontecimentos não ocorreram conforme o planejado por Breton. Em período anterior à sua chegada, foram trocadas correspondências a fim de maldizer o artista e sua viagem ao México. Uma campanha contra sua presença no país foi armada por “escritores e jornalistas influenciados pelo catolicismo ou pelo Partido Comunista Mexicano” (PONGE, 1999, p. 217). Breton, conhecido por suas denúncias contra o stalinismo, teve a ida ao México mal vista pelas organizações simpatizantes ao Partido Comunista devido à sua posição política. Apesar disso, Breton conseguiu realizar cinco conferências na Cidade do México, todas elas na Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), sendo a primeira proferida no dia 13 de maio do mesmo ano.

A repercussão da viagem de Breton foi, ao contrário daquela feita por Artaud, grande e polêmica. Aqui já podemos notar que, se o foco de Artaud era encontrar a cultura indígena intacta do México, os objetivos de Breton estavam mais ligados à política pós-revolucionária que trazia ares esperançosos às concepções marxistas de luta na Europa. Assim, Breton não relacionava, como Artaud, a Revolução Mexicana com projetos de um retorno ao primitivismo pré-hispânico. Nesse ponto, Breton possuía muito mais informações sobre os acontecimentos no México, estando ele também mais informado, antes mesmo de chegar ao país, a respeito das reais disputas políticas – que Artaud, em grande parte do tempo, procurou ignorar.

Artaud, ao se pronunciar a respeito do Surrealismo, deixara clara a sua opinião negativa em relação ao Marxismo, além de apresentar o seu sonho, quase um delírio, a respeito do que deveria ser a Revolução Mexicana.

No texto *“Primer contacto con la Revolución Mexicana”*, de 1936, ele afirmou que havia, na Europa, uma espécie de “alucinação coletiva” a respeito do processo revolucionário no México. Isso devido ao fato de existir a crença na existência de um movimento anti-europeu bem definido, e também na ideia de que haveria um desejo do povo mexicano de voltar às raízes pré-cortesianas⁶. “Numa palavra, crê-se que a Revolução do México é uma revolução da alma indígena, uma revolução para conquistar a alma indígena tal como existia antes de Cortés” (ARTAUD, 1975, p. 142, tradução nossa).

Artaud estava, de certa forma, desgarrado em relação aos debates culturais e políticos presentes no meio no qual circulava e se pronunciava. Já Breton se encontrava no “olho do furacão”, uma vez que suas opiniões e suas companhias durante a sua viagem

⁶ Segundo Florene de Mèredieu, Artaud teve grandes influências dos meios ocultistas que frequentou. Dois exemplos são o orientalista e espiritualista René Guénon e o filósofo católico Jacques Maritain. Ambos declaram-se “antimodernos” e “preconizam de fato um retorno à civilização medieval”. Artaud, de certa forma, alimentou-se por essas ideias em seus textos escritos no México (MÈREDIEU, 2011, p. 603).

estavam completamente integradas aos debates mais atuais a respeito da política e da cultura no México e na Europa.

Breton não buscava contrapor a realidade mexicana àquela encontrada na Europa, sonhando com uma insurreição contra os valores ocidentais e a favor das sociedades pré-colombianas, que deveriam reflorescer conforme eram em seu estado primitivo, tal como devaneava Artaud. Breton pretendia incluir o México no debate artístico e político mais atual da Europa. Somado a esse intento, este artista também tinha como objetivo central em sua viagem encontrar-se com uma das personagens da esquerda marxista de maior destaque mundial do momento – Leon Trotski.

Podemos concluir, a partir do que foi argumentado, que o principal desejo de Breton era distinto das pretensões de Artaud – que, como vimos, buscava apenas se aproximar de uma cultura indígena que tornava o México absolutamente original e singular. Andre Breton, por sua vez, enxergava o México dentro dos debates europeus – artísticos e políticos – mais modernos, criando, juntamente com Leon Trotski e Diego Rivera, o manifesto “Por uma arte revolucionária independente”.

De acordo com Gérard Roche (apud PONGE, 1999, p. 220),

[...] Enquanto Artaud parte em busca de uma civilização indígena, que opõe aos valores culturais da Europa e que finalmente encontrará na Serra Tarahumara, Breton procura “o lugar e a fórmula”, isto é, o ponto de fusão em que se encontram conciliados o passado pré-colombiano do México e as mais altas conquistas da cultura europeia.

Da mesma forma que Péret, Breton não desprezava os aspectos racionais, a herança europeia, tal como fazia Artaud, mas acreditava no fim dos dualismos entre o inconsciente e a razão, conforme já foi comentado anteriormente, sendo o México um lugar ideal para conseguir essa união.

Breton, Rivera e Trotski acreditavam que deveria haver, na obra de arte, a “sinceridade e a autenticidade, isto é, a fidelidade do artista a si próprio, à sua emoção e ao seu eu interior” (BRETON, 1985, p. 19). Nesse sentido, seria possível uma harmonização dos aspectos individuais e sociais na criação artística, sendo que a singularidade não significava, tal como para Artaud, alcançar o inconsciente exclusivamente indígena presente nos artistas e intelectuais mexicanos.

Semelhante a Artaud, Breton também teceu uma crítica ao trabalho de Diego Rivera:

Diego Rivera é autor de uma “obra épica”, sem nenhum equivalente na Europa, que retrata a luta ininterrupta do México, já há 100 anos, pela sua independência e através dela a aspiração incessante do homem por mais consciência e liberdade, que se liga, além da época da conquista espanhola, com o que constitui o mais precioso saldo das civilizações indígenas desaparecidas, que antecipa também sobre o que deve ser a verdade humana do amanhã (BRETON, 1985, p. 58).

Podemos perceber que, enquanto para Artaud o trabalho de Rivera apresentava uma “opacidade interior das formas” devido à falta do “sentimento de uma força

transcendente”, para Breton, a obra do pintor muralista não possuía nenhum equivalente na Europa, retratando a luta no México que se relacionava à “aspiração incessante do homem por mais consciência e liberdade”. Para Artaud, o fato de Rivera ser materialista o diminuía em sua criação e, para Breton, essa característica do artista mexicano poderia tornar-se um ganho para a sua obra.

Breton, um artista em dia com os debates políticos de sua época, foi também autor de alguns textos a respeito do México que trazem marcas do primitivismo presente nas ideias sobre o país naquele período. Para esse artista, o México seria um país surrealista e revolucionário por natureza. É possível perceber isso na maneira como Breton descreveu a atmosfera da natureza e do povo mexicano nos textos “*Souvenir du Mexique*”, e “*Frida Kahlo de Rivera*”, ambos de 1938.

“*Souvenir Du Mexique*”, apresentado na publicação *Minotaure*, em 1939, repleto de imagens, já se inicia com uma descrição do México que pode ser relacionada às características de um país especial, mágico, aspectos também presentes nas descrições de Artaud.

No primeiro parágrafo do trabalho, Breton menciona um lugar de terra vermelha, terra na qual a vida do homem não tem preço. Esse lugar, onde os ventos libertadores não acabaram como em outros lugares, é o México, país no qual o espírito de 1810 e de 1910 – datas da Independência e da Revolução Mexicana, respectivamente – ainda continuaria vivo, pronto a aparecer novamente.

O artista descreveu uma imagem romântica de um cacto tendo por trás um homem com um fuzil. E, para ele, a força latente dessa imagem pode se elevar subitamente da inconsciência e da desgraça:

Terra vermelha, terra virgem impregnada do mais generoso sangue, terra onde a vida do homem não tem preço, sempre pronta como o agave a perder de vista, que o exprime a se consumir em uma flor de desejo e de perigo! Pelo menos resta ao mundo um país onde o vento da libertação não morreu. Esse vento, em 1810, em 1910, irresistivelmente ressoou da voz de todos os órgãos verdes que ali se lançam sob o céu da tempestade: um dos primeiros fantasmas do México é feito de um desses cactos gigantes do tipo candelabro de trás do qual surge, os olhos em fogo, um homem segurando um fuzil. Não há o que discutir sobre essa imagem romântica: séculos de opressão e de louca miséria em dois momentos lhe conferiram uma realidade radiante e, esta realidade, nada pode fazer que ela não permaneça latente, que não persista a cobri-la o aparente sono das extensões desérticas. O homem armado está sempre ali, em seus esplêndidos farrapos, como ele pode sozinho se levantar repentinamente da inconsciência e da tristeza (BRETON, 1979a, p. 35, tradução nossa).

Assim, o México arderia com todas as esperanças que foram depositadas em outros países, tais como a União Soviética, a Alemanha, a China e a Espanha, e que se viram “dramaticamente frustradas”. No entanto, para Breton, existia a consciência de que essas expectativas venceriam aqueles que as haviam destruído, pois seriam inseparáveis do que existia de “mais vivo”, de “mais misterioso” no homem, sendo que está em sua natureza o voltar sempre a “florescer”.

O México era, portanto, o país no qual os europeus, desiludidos com os rumos que o seu continente trilhou, poderiam renovar as suas forças e colocar as suas esperanças.

Havia ainda no mundo um lugar onde as artes e a política poderiam se desenvolver, apesar de todos os empecilhos que impediam os artistas e intelectuais de acreditarem em um mundo novo, revolucionário, com o olhar voltado somente para a Europa.

Nesse sentido, é possível afirmar que Breton não se distanciou muito dos comentários empreendidos por Artaud sobre o México. Artaud, assim como Breton, fora ao país asteca em busca de um lugar onde ainda haveria esperança para as transformações sociais, que estavam fora da perspectiva europeia naquele momento histórico.

Entretanto, para Artaud, essas esperanças eram depositadas em um espírito primitivista, que pretenderia reavivar as culturas pré-hispânicas de forma semelhante ao que eram antes da chegada dos espanhóis. Essa concepção de revolução era o alvo que a luta dos mexicanos deveria atingir. Apesar disso, Artaud percebeu, posteriormente, que não se tratava de uma luta indigenista, tal como pensava que fosse:

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

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

Há *maestros* de escolas, que aqui se chamam *Los Rurales*, que vão às massas indígenas para pregar o evangelho de Karl Marx (ARTAUD, 1975, p. 261-262, tradução nossa).

Já para Breton, a concepção de revolução era aquela ligada às datas emblemáticas de 1810 e de 1910, o que o colocaria lado a lado do grupo de intelectuais e artistas mexicanos que comemoravam e simpatizavam com o governo do Gen. Cárdenas e suas medidas políticas populares. No texto “*Visita a Leon Trotski*”, Breton comentou que o governo mexicano deveria ser homenageado por sua política de proteção aos ideais revolucionários:

Os membros desse governo, tendo alguns deles desempenhado os mais importantes papéis da Revolução de 1910, tendo combatido sob as ordens de Zapata ou tendo sido formados na sua escola, admiram sem restrição um homem da têmpera de Trotski (BRETON, 1985, p. 61).

Entre os assuntos abordados no texto, o autor também teceu comentários a respeito da expropriação do petróleo realizada pelo mesmo governo cardenista, ao afirmar que ela não era uma medida comunista ou socialista, mas, sim, uma ação “profundamente progressiva de autodefesa nacional”. Essa opinião demonstra como Breton estava inserido na política do país, chegando até a participar do debate promovido no espaço público mexicano.

Mesmo com o grande conhecimento que Breton possuía sobre as lutas recentes no México, ele se deixa levar no texto “*Souvenir du Mexique*” pelas ideias primitivistas tão caras à sua geração. Isso se torna mais evidente em sua afirmação de que o México, mal havia se despertado do seu passado mitológico, continuava “evoluindo sob a proteção de Xochipilli, deus das flores e da poesia lírica, e de Cuatlícue, deusa da terra e da morte violenta” (BRETON, 1979a, p. 37, tradução nossa). Com isso, o artista destacou a sua ideia de que o México poderia superar a oposição de vida e morte, o que fazia o tornava um país surrealista por natureza.

Desse modo, podemos concluir que o teor político presente nos textos de Breton sobre o México não excluía considerações a respeito de certa influência primitivista nas suas avaliações sobre o mesmo. Sendo assim, para o artista, o principal atrativo de que dispunha o México era o poder de conciliação de vida e morte que o país possuía. Novamente as terras astecas, colocadas sob o ponto de vista de uma atmosfera sensível, foram visualizadas como o lugar propício para o fim das antinomias.

Enquanto Artaud lutou por estabelecer uma ideia de que o México era essencialmente indígena em suas entranhas, apesar dos obstáculos trazidos pelos europeus que trataram de destruir essa cultura ainda latente, Breton clamou por um país onde as duas temporalidades – pré-revolucionária e pós-revolucionária – se fizessem presentes ao mesmo tempo.

Assim, para Artaud, o México se dividiu e foi prejudicado devido à chegada dos europeus. Já para Breton, os acontecimentos de maior destaque na história do país eram as lutas revolucionárias, as quais criavam uma atmosfera única para o México, atraindo aqueles que ainda buscavam por uma faísca de esperança apesar dos acontecimentos recentes na Europa.

É possível afirmar que, nos textos de Breton, o espírito revolucionário é ainda mais amplo do que as lutas datadas na história mexicana, uma vez que ele estava sempre presente, não se limitando dentro de um momento histórico específico.

A ideia de um país mágico, capaz de unir a vida e a morte, também está presente no texto “*Frida Kahlo de Rivera*”, o único artigo a respeito da artista publicado no livro de autoria de Breton, “*Le Surréalisme et la peinture*”, publicado em 1965. Logo em seu início, o texto referenciou o ponto de vista de Breton acerca da atmosfera mexicana:

Há um país onde o coração do mundo se abre, aliviado do sentimento opressivo de que a natureza por toda parte é monótona e não empreendedora... [um país que é separado] das leis econômicas da sociedade moderna que a tudo envolvem (apud BATCHELOR; FER; WOOD, 1998, p. 240).

É possível perceber, por meio dos textos analisados, que Breton, apesar de estar muito presente nos debates políticos de sua época, não ignorava a imagem do México como um país essencialmente mágico, dono de um primitivismo reverenciado pelos artistas europeus que eram seus contemporâneos.

Ao mesmo tempo, podemos afirmar que os artistas provindos da Europa para o México também contribuíram na construção desse mexicanismo do qual se alimentavam antes da viagem, e propagaram a ideia com as publicações de suas impressões sobre o país asteca.

O mexicanismo do início do século XX foi, portanto, construído antes e depois das viagens responsáveis pela atração dos surrealistas europeus para o México. Antonin Artaud, Benjamin Péret, André Breton – artistas ao mesmo tempo apreciadores das ideias sobre o México e responsáveis também em veicular essa imagem positiva primitiva que foi ao longo do tempo sendo construída a respeito do país mexicano em terras europeias.

No texto sobre Frida Kahlo, Breton também teceu um comentário sobre Diego Rivera. Para o autor, o pintor muralista encarnava, “aos olhos de todo um continente”, a luta contra “todos os poderes de escravização”. Com isso, Breton unia mais uma vez os seus comentários relacionados à política e à poesia, os quais deveriam estar imbricados em sua concepção de arte, que teria que ser ao mesmo tempo subjetiva e social.

Já para Artaud, a arte deveria estar sempre próxima do reconhecimento de sociedades que ainda viviam em seu cotidiano práticas ligadas a antigas ciências tão almejadas pelo artista. A arte deveria caminhar sempre com os mistérios ligados à magia ainda presente, por exemplo, nos rituais *tarahumaras*. O inconsciente deveria ter destaque nos processos de criação, uma vez que ali se encontravam as imagens dessas práticas mágicas antigas.

Aquele ideal de Breton de uma arte ao mesmo tempo individual e coletiva foi encontrado por ele no trabalho de Frida Kahlo, o qual estava, segundo o artista, situado no “ponto de intersecção da linha política (filosófica) e da linha artística” – unificação desejada para que se formasse uma “mesma consciência revolucionária”.

Para o autor, Kahlo, sem conhecer o grupo de Breton, desabrochava em pleno Surrealismo. Nesse sentido, para Breton, a política e o âmbito subjetivo deveriam, nesse movimento artístico, andar juntos para criar algo revolucionário, enquanto que, para Artaud, já naquele período, somente o inconsciente e os rituais tradicionais realmente interessavam para a sua forma ideal de teatro.

Para Breton, à arte de Frida Kahlo não faltava nem sequer a “crueldade e o humor único capaz de unir os raros poderes afetivos que entram em composição para formar o filtro do qual o México possui o segredo” (BRETON, 1979b, p. 144, tradução nossa). O país asteca seria, mais uma vez, visto como aquele capaz de unir antagonismos – experiência, essa, tão cara ao movimento surrealista representado por Breton.

Por fim, Breton também apresentou neste texto a ideia que possuía sobre a arte mexicana: para ele, essa era, desde o século XIX, a que melhor se defendeu “de toda influência estrangeira”, a “mais profundamente apaixonada por seus recursos próprios”.

Essa percepção vai de encontro com o olhar de Artaud para a arte da mesma nação, no qual, de acordo com as análises já apresentadas, não havia uma arte realmente mexicana, pois os artistas deste país se apoiavam nas concepções artísticas modernas europeias – o que era, para Artaud, um equívoco, uma vez que o ideal seria que eles recorressem somente ao seu inconsciente indígena a fim de produzir uma arte genuinamente mexicana. Essa ideia de Breton também se contrapõe com a percepção de Péret, que acreditava no poder e na força genuína da arte popular.

Em Paris, no ano de 1939, Breton encontrou-se ligado a uma exposição sobre o México na galeria *Renou e Colle*, cujo título era *Mexique* (PONGE, 1999, p. 226). Os

textos do catálogo, escrito pelo surrealista, mais uma vez dão mostras das ideias que o autor possuía sobre o país visitado.

Já no prefácio, Breton comentou que o relevo, o clima, a flora, o espírito do México rompiam com todas as leis às quais os europeus estavam submetidos em seu próprio continente (BRETON, 1992, p. 1233). Novamente, o México era colocado numa categoria especial, revolucionária.

O artista também explicou no prefácio que a exposição apresentada abarcaria desde as origens do México até os tempos atuais. Isso significa que, implicitamente, estava ali presente uma linha de continuidade dos povos indígenas até o período da Revolução Mexicana, tal como os muralistas mexicanos explicitaram em suas obras públicas.

Breton comentou, em seguida, sobre os objetos populares encontrados na exposição. Para o artista, esses deveriam ser considerados por eles mesmos, isto é, independentes do enfadonho ponto de vista pedagógico que se vinculava ao folclore.

Nesse sentido, todos os objetos, por menores que fossem, deveriam ter resguardados seus aspectos individuais, artísticos. Tais objetos atestariam “sua necessidade imperiosa após um longo tempo reprimidos pela economia dos países ‘avançados’”. Breton destacou a relevância desses objetos tal como Péret, mas de uma forma mais branda, já que o segundo deu a esses um papel principal dentre as formas artísticas genuínas no México.

Por fim, Breton apresentou um texto sobre a arte pré-colombiana, também na exposição *Mexique*. Segundo o autor, o passado do México era mais conhecido do que o presente. A arte mexicana de antes da conquista era uma das que mais influenciava os artistas de seus tempos atuais. Dessa forma, evocar o México somente seria possível se fosse dedicada uma parte larga a essas primeiras manifestações de seu gênio (BRETON, 1992, p. 1236).

A partir da análise de todos estes textos e artigos de Benjamin Péret, Antonin Artaud e André Breton, podemos perceber a força que a imagem de um México primitivista e revolucionário possuía entre os artistas europeus surrealistas. O México era, antes de tudo, uma projeção elaborada por estes europeus – um país idílico que provaria que suas esperanças de transformações sociais e superação do dualismo do pensamento moderno europeu não teriam sido em vão.

Referências

- BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.
- BRETON, André. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1992.
- _____. *La clé des champs*. Paris: Société nouvelle des éditions pauvert, 1979a.
- _____. *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1979b.
- _____. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

CHAN, Román Piña. *Quetzalcoatl. Serpiente Emplumada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

CORTINA, Ana Paula Pintado. Tarahumaras. México: CDI: PNUD, 2004. Disponível em: <www.cdi.gob.mx>. Último acesso em: 20 jul. 2015

GARCÍA, Ricardo León; HERRERA, Carlos González. *Civilizar o exterminar. Tarahumaras y apaches en Chihuahua, siglo XIX*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *Obra completa – Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

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

NONAKA, Masayo. *Remedios Varo: los años en México*. México: Ed. RM, 2012.

PÉRET, Benjamin. *Oeuvres Complètes*. Paris: Association des amis de Benjamin Péret/ Librairie José Corti, 1992, Tomo VI.

PONGE, Robert. *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1999.

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