

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LÍVIA NUNES MONTEIRO GUEDES

UBU REI
E OS AVATARES DE UMA PERSONAGEM CÊNICA

Rio de Janeiro

2020

LÍVIA NUNES MONTEIRO GUEDES

UBU REI
E OS AVATARES DE UMA PERSONAGEM CÊNICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Ramos
Munk Machado

Rio de Janeiro
2020

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

G924 Guedes, Livia Nunes Monteiro
Ubu Rei e os avatares de uma personagem cênica /
Livia Nunes Monteiro Guedes. -- Rio de Janeiro, 2020.
100 f

Orientador: Leonardo Ramos Munk Machado.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2020.

1. Ubu Rei. 2. Alfred Jarry. 3. grotesco. 4.
paródia. 5. crueldade. I. Machado, Leonardo Ramos
Munk, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

UBU REI E OS AVATARES DE UMA PERSONAGEM CÊNICA

POR

LÍVIA NUNES MONTEIRO GUEDES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Leonardo Ramos Muniz Machado (Orientador)



Prof. Dra. Martha de Mello Ribeiro – UFF



Prof. Dra. Maria de Lourdes Rabetti - UNIRIO

A Banca considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 10 de setembro de 2020

AGRADECIMENTOS

Às forças e entidades metafísicas que me conduzem para o bem;

Aos meus pais, Manoel e Simone Guedes, sem cujo apoio este trabalho não teria sido possível;

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo investimento nesta pesquisa;

Ao meu noivo, Luiz Guimarães, que desde sempre me incentiva a dar continuidade à vida acadêmica;

Ao meu orientador, Leonardo Munk, que me acolheu na UNIRIO e com quem sempre tive discussões proveitosas;

Aos professores Beti Rabetti e André Gardel, que participaram da minha banca de qualificação e que generosamente me apresentaram novos rumos e possibilidades de pesquisa;

A todos os membros do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO;

Aos professores que foram fundamentais na minha formação e aos que me iniciaram na pesquisa científica;

Muito obrigada!

Nunes Monteiro Guedes L. *Ubu Rei e os avatares de uma personagem cênica* [dissertação]. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

RESUMO

Este trabalho tem o propósito não apenas de investigar as possíveis razões para a permanência através dos tempos da personagem de Ubu, criação do francês Alfred Jarry, em contextos cênicos diversos, como também de examinar alguns de seus avatares, cuja existência deixa transparecer a relevância e vitalidade desta personagem de 1896. Estudamos, primeiramente, a presença cênica de Ubu e a análise dos possíveis mecanismos que lhe permitem viver e ser revivido em contextos e espaços diversos daquele de sua origem. Também procuramos entender os ímpetos e ações do protagonista e como estes são ao mesmo tempo fascinantes e repulsivos. Examinamos, igualmente, os mecanismos velados de identificação do espectador com o herói-vilão de Jarry. Por fim, analisamos três montagens dos séculos XX e XXI que trazem a personagem de volta à cena, duas delas teatrais e uma delas em vídeo: *Ubu and the Truth Commission*, da Handspring Puppet Company, de 1997, *Ubu Rei*, da Companhia dos Atores de Laura, de 2017, e a animação *Ubu*, de Geoff Dunbar, de 1978.

Palavras-chave: Ubu Rei; Alfred Jarry; grotesco; paródia; crueldade; agressividade; estranho; Truth Commission; Atores de Laura; Geoff Dunbar.

Nunes Monteiro Guedes, L. King Ubu and his avatars: an on-stage story [dissertation]. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

ABSTRACT

This dissertation examines the reasons why King Ubu, Alfred's Jarry most famous character, could remain alive in so many stage performances throughout the years, considering that its first appearance dates back to 1896. I initially study how the material presence of Ubu affects his audience and which mechanisms allow the character to be re-created within different contexts and places. I also analyze why the character is set to be so powerful on stage, and why his whims and actions are at the same time bewitching and repulsive. I further argue that Ubu's audience is extremely likely to identify with him on a not conscious level. Lastly, I examine two stage performances and one short-length animation film that feature Ubu as their main character. The first two are *Ubu and the Truth Commission*, by the Handspring Puppet Company, from 1997, *Ubu Rei*, by Companhia dos Atores de Laura, from 2017, and the third is the animated film *Ubu*, by Geoff Dunbar, released in 1978.

Keywords: King Ubu; Alfred Jarry; grotesque; cruelty, parody; aggressiveness; uncanny; Truth Commission; Atores de Laura; Geoff Dunbar.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 UMA PERSONAGEM IMPONENTE	10
2.1 <i>UBU REI</i> E O TEATRO MODERNO: NUANCES, CONQUISTAS E NOTAÇÕES HISTÓRICAS	10
2.2 A EXPERIÊNCIA DE UMA PERSONAGEM EM CENA	18
2.3 FORÇA PARÓDICA	27
2.4 O GROTESCO EM <i>UBU REI</i>	35
3 PERSONAGEM MAGNÉTICA, PERSONAGEM INCÔMODA	46
3.1 DISPÊNDIO IMPRODUTIVO, AGRESSIVIDADE GRATUITA	46
3.2 NOTAS SOBRE A CRUELDADE E SOBRE UM PRAZER ESTRANHO	50
3.3 PARA ALÉM DA CENA: UBU COMO SIGNO/SIGNIFICANTE.....	56
4. CENAS DE UBU	60
4.1 UBU TRANSCULTURAL	60
4.2 UBU SUL-AFRICANO: HANDSPRING PUPPET COMPANY	61
4.3 UBU BRASILEIRO: COMPANHIA DOS ATORES DE LAURA	72
4.4 UBU INGLÊS: GEOFF DUNBAR	81
5 CONCLUSÃO	87
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91
7 ANEXOS	95

1 INTRODUÇÃO

Uma rápida consulta a alguns dicionários nos leva a uma conclusão curiosa: Pai Ubu, criação de Alfred Jarry há mais de um século, vive. Ainda mais espantoso: o termo “ubuesco” (em francês, “*ubuesque*”) consta não somente na língua de Molière, mas também em dicionários de língua portuguesa, como Houaiss, Michaelis e Aurélio. Nas entradas, alguns adjetivos são recorrentes, como “tirano”, “extravagante”, “insólito”, “grotesco”, “cruel”. Além disso, a maioria das menções a Ubu nos remetem à sua cena de origem, no fim do século XIX.

Apesar da referência à sua aparição primeira, sabemos bem que uma personagem não existe “[...] completamente isolada: [antes,] apresenta-se rodeada pelo conjunto de discursos a respeito dela, discursos estes infinitamente variados conforme a história desse ou daquele texto” (UBERSFELD, 2013[1996], p.70). Surpreende, entretanto, que Pai Ubu (ou “Tio Ubu”, numa tradução mais livre que preservasse a comicidade do vocativo) tenha se materializado no teatro apenas duas vezes durante a vida de seu criador, Alfred Jarry, ambas no ano de 1896 (SHATTUCK, 1968, p. 209)¹.

Aponte-se ainda - para além da inscrição e permanência do vocábulo “ubuesco” nas línguas francesa e portuguesa - também o fato de este ser autônomo, a ponto de estar disponível a uma aplicação generalizada: não somente *alguém* pode ser “ubuesco”, mas também um governo, uma atitude, uma postura.

Em suma, como em poucos casos no teatro dramático, o legado de *Ubu Rei* parece se afigurar em torno do *caráter* da personagem central, aparentemente mais memorável do que as ações a que deu ensejo². Se, por um lado, esperaríamos que permanecessem os ecos dos acontecimentos postos em cena - em *Romeu e Julieta*, lembramos a tragédia de um amor proibido, de *O Burguês Fidalgo*, recordamos os percalços hilários e insólitos - no caso de Ubu, algo de especial ocorre. Curiosamente, a personalidade do protagonista parece se sobrepor a quaisquer ações que tenha tomado. Não espanta, portanto, que aqueles que tiveram contato com

¹ Apesar disso, lembremos que *Ubu Enchaîné*, outra peça de Jarry sobre a personagem, foi publicada no ano de 1900 e o *Almanach Illustré du Père Ubu*, também de autoria do bretão, em 1901.

² O caso da *commedia dell'arte* pode aqui ser evocado como contraponto. Como sabemos, dentro do gênero, personagens específicas (como Arlequim, Colombina, Pantaleão, Graziano, os *zanni* e outros) retornam em cenas diversas. No entanto, poderíamos afirmar que o caso de *Ubu* é diferente por se tratar de um exemplar do teatro dramático tal qual definido por Peter Szondi (2015[1965]), mesmo que tomemos a peça como parte de um momento de transição no final do século XIX. Por outro lado, não podemos negar a influência do teatro popular na construção tanto da trama quanto do protagonista de Alfred Jarry. Abordaremos estes aspectos posteriormente.

a trama pareçam se lembrar apenas vagamente das atitudes do tirano; os que nunca tiveram acesso à intriga, por sua vez, aparentam conhecer não mais do que a reputação de Ubu.

Ademais, apropriado e reapropriado de diversos modos desde a morte de seu criador, o herói-vilão de Jarry parece se prestar sem dificuldade a diversos contextos sociais, exercendo atração e repulsa singulares sobre todos os que estejam em sua presença.

Em resumo, Ubu dá diversas provas de ser maior do que a cena.

Nesse sentido, cabem algumas perguntas. Quais seriam os mecanismos que permitem à personagem continuar viva não apenas no teatro, mas também na língua? A história em torno da primeira montagem da peça lhe emprestou considerável vitalidade, porém não parece explicar, sozinha, a permanência da figura de Ubu nas mais diversas cenas teatrais.

De certo, o protagonista possui algumas particularidades que abrem espaço a uma grande flexibilidade nas suas releituras. Apesar disso, suas características de base se mantêm: conservam-se os traços de crueldade, sua constituição grotesca e sua força paródica. De que maneira estas emprestam potência à personagem?

Faz-se preciso, ainda, entender por que Ubu ainda é pujante nos dias atuais. Que elementos inerentes à construção da personagem são responsáveis por seu magnetismo? As definições de “ubuesco”/”ubuesque” nos dão indicações nesse sentido, mas seria preciso examinar a questão mais a fundo. Por fim, por que o protagonista ainda é pertinente?

Tentarei responder a essas perguntas em etapas.

No primeiro capítulo, minha análise se iniciará por alguns aspectos da história do lendário espetáculo de *Ubu Roi* em 1896 e como este se insere em um conjunto mais amplo de inovações teatrais. Examinarei igualmente algumas das ideias de Alfred Jarry para a cena e como o próprio dramaturgo se empenhou na criação de uma personagem que sobrevivesse mesmo fora de sua trama de origem. Em seguida, avaliarei a noção mesma de “personagem” e suas implicações para o teatro. Posteriormente, trabalharei com o conceito paródia, seus efeitos e sua vitalidade. Por fim, me debruçarei sobre a ideia de grotesco, buscando explicar, o que, na estrutura de Ubu, lhe permite ser ao mesmo tempo repulsivo e fascinante. Além disso, estudarei os mecanismos que permitem o riso num contexto de estranheza e terror.

No segundo capítulo, tentarei entender como a ideia de “dispêndio improdutivo” pode ser valiosa para compreender a personagem em sua cena e em seus ímpetos. Logo em seguida, articularei à essa noção a ideia de crueldade no teatro e à força de um protagonista que deixa entrever uma agressividade primária, sob o viés psicanalítico. Também sob a mesma ótica, examinarei como a sensação do “estranho” se faz presente. Por fim, estudarei a possibilidade

de tomar Ubu como signo, abrindo mais uma via para o entendimento das aparições da personagem em cenas diversas.

No terceiro capítulo, tecerei comentários sobre a pertinência atual do protagonista e em que consiste sua força no mundo contemporâneo. Analisarei, em seguida, como Ubu foi reapropriado em três contextos culturais diferentes, expondo, por um lado, como suas características básicas se mantêm e, por outro, o que cada uma das adaptações lhe trouxe de inovador. A reflexão neste capítulo retomará os conceitos desenvolvidos nas seções anteriores. De início, explorarei o caso de *Ubu and The Truth Commission*, pela Handspring Puppet Company, que estreou na África do Sul em 1997. No espetáculo, o protagonista foi apropriado como uma espécie de metáfora dos mandantes do *apartheid*. Em seguida, refletirei sobre o caso da Companhia dos Atores de Laura no Brasil em 2017 e seu *Ubu Rei* – uma montagem colorida e cujo tom é mais brando. Por último, estudarei a animação do inglês Geoff Dunbar, *Ubu*, de 1978, na qual o personagem foi claramente tomado como um ser não inteiramente humano.

2 UMA PERSONAGEM IMPONENTE

2.1 *UBU* E O TEATRO MODERNO: NUANCES, CONQUISTAS E NOTAÇÕES HISTÓRICAS

Apesar de *Ubu Rei* ser considerado um marco nas manifestações cênicas de vanguarda, há de se notar que a construção da peça não rompe com a estruturação arquetípica do “drama”, na definição de Peter Szondi (2015[1965]). A trama desenvolve-se a partir do mecanismo de causalidade, ainda que a atmosfera criada não seja verossímil: ou seja, o desenrolar da ação dramática respeita uma lógica interna, mesmo que o contexto da peça tenda ao absurdo. Diante de sua estrutura formal e de outros aspectos ainda tradicionais, alguns autores questionam a inclusão do espetáculo de Jarry no paradigma moderno:

Ubu Rei, de Alfred Jarry é um desses casos que exemplifica a criação na narrativa “modernista”. A história versa sobre o efeito de choque da encenação em Paris em 1896, que quebrava com convenções e teria supostamente culminado num tumulto. Como consequência, o espetáculo [*the performance*] veio a ser considerado como um catalisador de um movimento novo. O relato é factualmente incorreto, mas ilustra como a história do teatro modernista tende a ser fabricada, a saber, como uma sequência de rupturas para com a convenção, envolvendo ataques a protocolos sociais (HULFELD, 2012, p. 16, tradução nossa).

De fato, Jarry não fora a voz mais inovadora de seu tempo ou tampouco fundara uma estética que a partir de então seria dominante. Stefan Hulfeld (2012), teórico suíço escrevendo para a *Cambridge Companion to Theatre History*, nos lembra como o período de 1870 a 1970 se caracterizou pela predominância ilusionista contra o qual numerosos trabalhos se insurgiram sem muito sucesso. O autor destaca que o experimentalismo que duraria até os anos 30 do século XX se guiou por uma ideia de reatralização do teatro, passando por duas grandes rejeições: a da aspiração humanista-burguesa de impactar a sociedade - como pretendia o naturalismo - e a do princípio de verossimilhança.

Apesar de sua rejeição à verossimilhança e a qualquer criação moralmente edificante, não se pode dizer que as inovações propostas por Jarry tivessem a mesma envergadura do que as concebidas por outros contemporâneos: o bretão não havia imaginado mudanças tão ambiciosas como as que Aldophe Appia ou Gordon Craig viriam a propor; tampouco preconizou abertamente qualquer perturbação, como apontamos, à linearidade da trama ou aos diálogos em cena. No entanto, se não podemos exatamente falar de um legado claro que se

estabeleça em seu nome, também não é possível ignorar o impacto de *Ubu Rei* e, principalmente, de seu memorável protagonista.

Por um lado, é certo que devemos tomar o caso de Alfred Jarry como parte de um espectro amplo de transformações: na virada do século XIX para o XX, o texto dramático estaria mudado a ponto de abrir espaço à criatividade *em cena* - donde o impacto do trabalho do encenador, figura cujo surgimento data exatamente deste período. Se antes os detalhes da representação eram prescritos como parte da concepção dramática, a partir de então, “o diretor cênico tornara-se um responsável por toda a concepção e criação do espetáculo, que usa o que agora ele pode ver como um roteiro em vez de uma obra final, criando a partir dele a sua peça” (WILLIAMS, 2010[1991], p. 172). Ora, foi exatamente neste espaço que puderam emergir as condições de criatividade de Jarry, não apenas no que diz respeito à materialidade da cena, como também no que tange à possibilidade de diversas experimentações que ultrapassassem o texto de teatro. Não por acaso, o bretão havia sido contratado, em 1886, como *secrétaire-régisseur*³ do Théâtre de L’Oeuvre, dirigido então por Lugné-Poe⁴, havendo sido igualmente responsável pela publicidade e pela montagem dos espetáculos da casa.

Por outro lado, apesar de tais transformações no texto dramático fazerem parte de um espectro maior de condições históricas específicas⁵, não podemos minimizar o que de singular foi efetivamente alcançado por Alfred Jarry e o impacto da recepção de *Ubu Rei* pelo público. Lembremos, primeiramente, que

[n]o teatro, assim como na vida, os eventos são irreversíveis. Uma vez que algo acontece, pode acontecer novamente. Em termos de arte, estabelecer o precedente é o que importa. Depois da produção de *Ubu roi*, o teatro não poderia mais ser o mesmo: *Ubu roi* havia acontecido e a totalidade da experiência teatral tinha instantânea e irreversivelmente sido traduzida para uma nova perspectiva (WELLWARTH, 1962, p. 111, tradução nossa).

³ O dicionário Larousse online define “*régisseur*” como “pessoa que faz com que se executem as ordens do encenador (recrutamento de figurantes, fornecimento de acessórios, organização do tablado), e responsável pelo desenrolar do espetáculo perante a direção) (RÉGISSEUR, 2017, s.p., tradução nossa). Já o dicionário do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales o define, na seção “No domínio do espetáculo”, como “pessoa encarregada pelo diretor do funcionamento do teatro e da organização material das representações” (RÉGISSEUR, 2012, s.p. tradução nossa).

⁴ Diz-se que Jarry, sendo secretário do encenador Lugné-Poe, “lhe sugeria cada vez mais facilmente suas ideias pessoais, na mesma proporção em que este último não sabia muito bem como apreender essa peça insólita [*Ubu Roi*]” (BEDNER, 1973, p. 69, tradução nossa).

⁵ Josette Féral (2015, p.10), ao tratar do teatro do *fin de siècle*, aborda, por exemplo, a clivagem que passou a haver entre os estudos teóricos e o *métier* dos homens de teatro. A simbiose antes existente entre a reflexão sobre o teatro e a profissão teria se perdido devido a uma série de rupturas. Uma delas se refere à entrada do teatro na esfera estética. Citando Bernard Dort, a autora retoma a ideia de que o encenador teria surgido como mediador entre o teatro e seu público, atuando no desvio deste último para o âmbito estético: agora, ele havia se distanciando do desejo imediato do público e de seu gosto por divertimento.

Relatos diversos dão conta do impacto significativo que teve a montagem. A lendária *première* de *Ubu Rei* causara um grande alvoroço - a começar por sua primeira palavra, “*merdre*”, uma corruptela de “*merde*”, inadmissível para a época⁶. Para além disso, mencione-se também a dicção excêntrica de Ubu, os gestos, o andar insólito dos atores em cena e, por fim, o cenário delirante⁷. “Este único espetáculo garantiu a celebridade de Jarry para muito além de círculos literários” (SHATTUCK, 1968, p. 209, tradução nossa). Ora, por um lado,

Não é de surpreender que as reações iniciais à obra houvessem se concentrado nos elementos especialmente destinados a insultar a sensibilidade do público: a burla dos tabus morais, o ataque anárquico às instituições sociais ou a provocativa paródia da temática e das expectativas estilísticas de um drama sério de fim de século (INNES, 1992[1981], p. 31, tradução nossa).

Por outro lado, cabe aqui o questionamento: para além dos supostos efeitos de choque, em que consistiam, exatamente, as ideias de Jarry para a cena? Cartas e artigos diversos nos dão algumas pistas.

Em correspondência com Lugné-Poe (SAILLET, 1962, p. 133) enquanto organizavam a montagem de *Ubu Rei*, Jarry aponta algumas de suas concepções a partir das quais se pode identificar alguns princípios de sua estética particular.

De pronto, Jarry advoga o uso de máscaras e de símbolos: o dramaturgo cita, por exemplo, a ideia do uso de um cavalo de papelão que *representasse* um cavalo de verdade, assim como a presença de *um* soldado que *representasse* uma multidão. Em segundo lugar, o autor se põe a favor de um cenário único que não exigisse o levantar e baixar das cortinas - ou seja, uma posição claramente anti-ilusionista. Também propunha que uma pessoa devidamente

⁶ G. E. Wellwarth, no seu artigo “Alfred Jarry and the Seed of the Avant-Guard Drama”, afirma que “a pronúncia pública desta única palavra [...] teve um efeito absolutamente cataclísmico. Foi com um tapa na cara da sociedade [...] O efeito imediato dessa palavra foi o de choque em relação ao decoro (WELLWARTH, 1962, p. 111, tradução nossa). Já Gabriel P. Weisberg (1993), professor de História da Arte na Universidade de Minnesota, estuda o discurso escatológico como um todo, explicando que este costuma ser indicativo de mudanças nos interesses sociais e modificações nos valores comumente aceitos. O autor aponta que autores como Rabelais, Chaucer, Shakespeare e Swift usaram “[...] a escatologia como modo de acentuar a resposta do público. Visto que esta se concentra em instintos básicos – como uma metáfora para o que é sujo ou como uma fonte de humor irreverente, a escatologia se tornou um mecanismo literário que forçava um público gentrificado a reconhecer parcelas da sociedade a até então ignoradas”. No século XIX, tais referências se tornaram ainda mais comuns como uma maneira de apontar males sociais (WEISBERG, 1993, p. 19 tradução nossa). Quanto a *Ubu Rei* em especial, pode-se ainda dizer que a escatologia foi usada como maneira de *aw* criar associações livres e de se “expandir ainda mais as fronteiras dos debates críticos e criativos” (KLEEBLAT apud WEISBERG, 1993, p. 19, tradução nossa).

⁷ “O cenário foi pintado para representar, em convenções infantis, interior e exterior, e até mesmo as zonas tórridas, temperadas e árticas a um só tempo. Em frente, ao fundo do palco, viam-se macieiras em flor sob um céu azul, e, contra o céu, uma pequena janela fechada e uma lareira... exatamente no meio dos quais.... marchavam para dentro e fora as personagens clamorosas e sanguinárias do drama. À esquerda, estava pintada uma cama, e ao seu pé, uma árvore seca e a neve que caía. À direita, palmeiras.... uma porta se abria para o céu, e ao lado da porta, pendia um esqueleto. (SYMONS apud SHATTUCK, 1968, p. 207, tradução nossa).

trajada entrasse em cena para colocar placas localizando a ação. Por fim, expõe duas ideias curiosas: uma delas é a adoção de um “sotaque” ou “tom de voz” especial para a personagem principal; outra é a de um figurino que possuísse uma cor local mínima, paralelamente a quase nenhuma acuidade história, com vistas a que o sentimento de “eternidade” fosse premente.

De fato, enxergamos aqui certa filiação a ideias simbolistas, ainda que não estejam presentes nem um desejo de criação de uma atmosfera específica, nem um tom místico. Em contrapartida, lembremos que foram os simbolistas os primeiros que se dispuseram a colocar em cena efeitos de abstração, correspondências entre cores e sons, ou então a ideia de um falar diferente, de dicção e tons especiais – que sobrepujassem a própria presença ou escolha das palavras (INNES, 1992[1981], p. 27, tradução nossa). Tais elementos sem dúvida informaram as ideias de Jarry para a cena. No entanto, é prudente afirmar que

[...] os aspectos mais obviamente superficiais da obra [Ubu roi], a obscenidade escatológica, a intencional crueza do diálogo e da apresentação, a farsa grotesca, tudo isso constitui uma abordagem que é fundamentalmente oposta aos princípios simbolistas [...] (INNES, 1992 [1981], p. 30).

Acrescentemos ainda que, na correspondência com Lugné-Poe, Alfred Jarry afirma sua intenção específica de criar um espetáculo do “*en guignol*”, ou seja, “de fantoches” - o que pode ainda ser lido metaforicamente, nos levando assim à ideia de “no gênero pastelão”⁸.

Esta predileção por um teatro que se inspira do *guignol* não tem nada de surpreendente. Sabemos que a primeira versão de *Ubu*, escrita por garotos para ridicularizar um de seus professores do *Lycée* de Rennes, era destinada a ser executada por marionetes. Em dezembro de 1888, a primeira representação aconteceu no teatro de fantoches [*le guignol*] que Jarry havia instalado no apartamento de sua mãe. O autor [Jarry] parece ter atribuído uma certa importância a essa estreia *avant la lettre*, pois a menciona no frontispício de *Ubu Roi*. Mesmo se tomarmos essa menção por uma simples mistificação, é difícil não reconhecer o interesse da representação, que o próprio Jarry havia preparado sozinho, se responsabilizando por tudo - os fantoches, sua manipulação, o texto, a direção, o cenário e até mesmo a iluminação -: foi, aos quinze anos, sua iniciação à arte do teatro (BEDNER, 1973, p. 70, tradução nossa).

Sob outro ângulo, pode-se dizer ainda, como coloca Jules Bedner (1973) na *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, que Jarry, no seu afã de inovação e numa postura oposta ao teatro naturalista, enxergava na ideia de marionetes uma atratividade especial, pois o universo

⁸ Nesse quesito, é importante também apontarmos que a intenção original de Lugné-Poe era a de fundar um teatro de títeres. Notemos, ademais, que “[...] existe um aspecto simbolista natural nos títeres. Sua abstração da forma humana representa as emoções em um nível geral e simplifica uma sequência de ações a seus feitos essenciais. A experiência individual nunca se intromete, como inevitavelmente há de o fazer, até certo ponto, a personalidade de um ator (INNES, 1992[1981], p. 30, tradução nossa). Discutiremos esse aspecto a seguir.

destas é isento das leis físicas e da verossimilhança. Além disso, os fantoches vivem em um mundo cheio de armadilhas, e sobrevivem às piores provas – golpes de porrete, decapitações, enforcamentos e outras coisas mais.

São esses elementos visuais que fazem o sucesso do espetáculo. A fala está longe de ter a mesma importância. Nada de mais chato do que marionetes que esquecem os gritos e as bordoadas para entrar em discussões imponentes. (BEDNER, 1973, p. 71, tradução nossa)⁹.

Podemos, sem dúvida, relacionar as atitudes de Pai Ubu a esse universo no qual aquilo que mais importa é efeito cênico¹⁰. Contudo, nos voltemos, novamente, a algumas outras concepções importantes de Jarry para a cena, tais quais expostas pelo próprio dramaturgo.

Em um artigo no *Mercure de France* em setembro de 1896, Jarry afirma suas ideias em prol de um teatro que lançasse mão de um cenário híbrido, que não fosse nem artificial nem natural. O dramaturgo se contrapunha à ideia de uma tela pintada, que encerraria a perspectiva de seu artista responsável. Dentre as melhores opções, segundo ele, figuravam, portanto, ou um cenário pintado por quem não fosse um profissional da arte - e que teria um resultado próximo do abstrato - ou um cenário simplificado, em que figurassem “acidentes úteis”. Em seguida, Jarry discorre sobre os cenários “heráldicos”, que havia tentado executar: uma nuance de cor uniforme para cada cena ou ato, sob um fundo sem cor. As personagens deveriam se harmonizar com a tonalidade em questão. Sua ideia era a de que o espectador pudesse contemplar o todo a partir de sua visão particular.

Nesse contexto em que os telões figurativos perdiam espaço, os acessórios em cena deveriam assumir, por seu turno, uma grande importância, oferecendo pistas valiosas à ação. Estes poderiam ser trazidos à cena sob os olhos dos espectadores. A mudança de cenário

⁹ Bedner (1973) defende, especificamente, a filiação de *Ubu* ao teatro *guignol* de Louis Edmond Duranty, principalmente por meio das figuras de Polichinelle e de Gripandouille, de caráter pérfido, agressivo, glutão. O teórico versa sobre o emprego, por Jarry e por Duranty, de ameaças e injúrias, assim como sobre o procedimento de fazer as personagens reagirem de modo inesperado diante de situações cruéis. Também há semelhanças entre os mecanismos cômicos e traços das intrigas dos dois. Entretanto, Bedner bem coloca que esses elementos tipicamente reconhecidos como “guignolescos” “[...] não pertencem somente ao domínio tão restrito das marionetes. Pelo contrário, nós os encontramos todos, mais ou menos frequentemente em outros gêneros dramáticos. Que pensemos aqui nas farsas da Idade Média, na *commedia dell’arte*, no Théâtre Italien e na comédia clássica, em que as fantasias verbais, os empregados domésticos demasiado ativos e as querelas conjugais são lugar-comum. Aliás, encontramos os heróis se crenco mortos após o mínimo chute até mesmo no teatro de Musset. Mesmo fora da literatura teatral, as similaridades são abundantes. Do mesmo modo, vários traços que imputamos ao *guignol* – covardia cômica, emprego frequente da palavra ‘imbecil’ [*andouille*], injúrias truculentas – poderiam ter sido tomados como empréstimos da obra de Rabelais” (BEDNER, 1973, p. 83, tradução nossa).

¹⁰ É também nesse sentido que Christopher Innes (1992[1981]) coloca que gestos estilizados, a ideia de transformação do rosto em máscara e o silêncio em cena causavam impacto por estarem mais afastados do cotidiano, gerando um campo emocional mais intenso.

tampouco exigiria padrões ilusionistas: seria executada com o apoio de placas indicando localidades.

Paralelamente, Jarry manifesta-se a favor de máscaras que expressassem o caráter primordial - dirá ele “eterno” - das personagens, e discorre sobre sua expressividade quando acopladas à postura corporal do ator e a efeitos de luz, arrematados por angulações e sombras.

A maioria desses elementos parece ter se feito presente na *première* de *Ubu Rei*, à exceção da máscara do próprio protagonista, pois aparentemente “Ubu não teve tempo para ter sua máscara verdadeira, aliás, muito incômoda de se usar”, segundo o próprio autor no discurso de estreia (TIESSET; 2011, p. 9, tradução nossa)¹¹.

Como se sabe, o referido espetáculo ocorreu sob o signo do caos (SHATTUCK, 1968): a partir da pronúncia da palavra “*merdre*” por Louis Gémier, que interpretava Ubu, os integrantes da plateia levaram um susto; vários foram embora sem querer ouvir mais nenhuma palavra. Dois campos bem demarcados rapidamente se formaram: os entusiastas e os debochados, que se dividiam entre aplausos e vaias. Os críticos presentes apenas observavam. Ainda no início de peça, precisou-se acender as luzes para acalmar a multidão: aparentemente, já estavam todos prontos para a agressão física. Gémier então improvisou um movimento e saltou da caixa do ponto. A ação pôde continuar. Ainda assim, as interrupções foram frequentes. Nas cinco semanas subsequentes, discutiu-se *Ubu* com ardor na imprensa. O espetáculo tornara-se um marco de época.

Quanto à importância da montagem para a História do Teatro, as interpretações divergem, como já vimos. Anatol Rosenfeld (1996 [1969]), por exemplo, coloca *Ubu Rei* como o grande precursor do que ele chama de “teatro da agressividade”. O teórico enfatiza que este tipo de teatro tem como bases as ideias de antitradicionalismo e antiacademicismo, típicas de movimentos de ruptura, ou seja, que atacam a ordem consagrada, sobretudo os padrões do “bom gosto” e do “bom comportamento”. De fato, como apontamos, Jarry buscou romper com convenções que considerava ultrapassadas, fazendo-o de modo violento.

Um outro intuito comum de um teatro dito “agressivo”, segundo o Rosenfeld (1996 [1969], p. 53), seria o de “romper padrões da estética tradicional que concebe a arte como campo lúdico isolado da vida real”, isto é, questionar a segregação do campo artístico como uma esfera própria, supostamente afastada do real. As reações vitais suscitadas pela agressividade da cena

¹¹ Em francês: “*Ubu n’a pas eu le temps d’avoir son masque véritable, d’ailleurs très incommode à porter*”. Destaque-se ainda que, no discurso pronunciado no Théâtre de l’Oeuvre antes do levantar das cortinas, o autor apresenta os suas personagens rapidamente – e até três vezes – como marionetes, falando em espécie de lamentação do seu projeto abortado de suspender os atores por fios (BEDNER, 1973, p. 69, tradução nossa).

seriam exatamente um meio de restabelecer esse vínculo apagado, provocando uma atitude interessada e não mais meramente contemplativa¹². No caso de *Ubu Rei* de 1896, este último aspecto parece mais diretamente ligado à personagem Ubu: o protagonista choca diretamente os sentidos, não só pela virulência de suas ações, mas também por sua corporeidade e mesmo por suas palavras¹³.

Destacariamos igualmente outro ângulo sob o qual podemos explicar o impacto do espetáculo de 1896, e que já margeamos. Buscando afastar-se do ilusionismo característico do teatro até então, *Ubu* teve grande êxito em trazer a materialidade da cena para primeiro plano - seja através do cenário proposto, do figurino, do postar-se dos atores em cena ou mesmo da dicção do seu protagonista. Não surpreende, portanto, que sua plateia, tão acostumada a procedimentos bem diversos destes, tenha se chocado tal como nos dizem os relatos da época. Jarry criara, dessa forma, uma fissura no próprio universo ficcional que propunha encenar, o qual passava, então, a apontar para si próprio, prejudicando o mecanismo mesmo de ilusão - ou seja, o processo de identificação do espectador com as personagens e com o desenrolar da ação. Em termos de autorreferencialidade, destaquemos, ademais, os aspectos paródicos tão característicos à peça, seja no que diz respeito à imagem do tirano ou às inúmeras referências a outras tramas ou contextos dramáticos, que têm essencialmente efeito semelhante de desautomatização da percepção¹⁴.

Para além desses aspectos, é importante mencionarmos que não apenas o espetáculo tornou-se um acalorado tema de discussão, mas também a figura de Pai Ubu passou a ser cultivada fora de cena: Jarry se dedicou com afínco à uma espécie de publicidade de seu estranho protagonista, incorporando a identidade da personagem à sua própria pessoa.

¹² “Ela é a característica, de qualquer modo, de uma arte que não admite ser confinada à esfera lúdica, procurando ultrapassá-la para infundir-lhe mais virulência e poder agressivo” (ROSENFELD, 1996[1969], p.54).

¹³ Lembremos, entre outros, das cenas iniciais da peça em que vemos a interação de Pai e Mãe Ubu, ambos trocando ofensas. Recordemos ainda que a personagem é grosseira, suja e possui um apetite voraz. Digno de nota é o episódio do banquete no início da peça: à espera de seus convivas, o protagonista come um pedaço do prato principal com as mãos e o devolve à mesa, como que intocado. No menu, figuram pratos com animais imaginários e outros mais, numa deformação da língua e distorção de quitutes já conhecidos - entre eles, paté de cachorro, “*rastron*” (deformação de “*raton*”, que significa “guaxinim”) e “*choux-fleurs à la merdre*” (“couve-flor à la merdra”).

¹⁴ Se quiséssemos convocar as ciências duras para a análise do impacto causado pelo primeiro *Ubu* em seu público, poderíamos nos valer de algumas observações provenientes da teoria da informação: o que chama atenção em uma “mensagem” (aqui, a entenderemos como a montagem em questão) não é aquilo que informa, mas aquilo que *aparece* como original; a originalidade, por sua vez, pode ser explicada pelo grau de imprevisibilidade que ali se apresenta (MOLES *apud* FÉRAL, 2015). Ou seja, “[...] paradoxalmente, a informação é transmitida não por elementos significativos – como se crê habitualmente – mas através de elementos originais que são portadores de mais informações e provocam mais reações” (FÉRAL, 2015, p. 352). Nesse sentido, compreende-se, ainda por outro ângulo, mais um dos motivos que levaram *Ubu Rei* a provocar tamanha reação da crítica e de seu público.

Documentos e depoimentos variados atestam que, depois da lendária estreia de *Ubu Roi*, o autor passara a se referir a si mesmo como Pai Ubu, insistindo, no dia-a-dia, na já conhecida dicção insólita - de sílabas igualmente tônicas - e na adoção definitiva, na fala, de um “nós” real em oposição ao uso do pronome “eu”.

Em verdade, as excentricidades de Jarry em muito excederam torneios linguísticos: o bretão “já estava engajado em intensificar a extravagância de seu comportamento e em completar sua identidade com Ubu. Este espetáculo escandaloso [a *première* de *Ubu Rei*] deu a ele o ímpeto final para testar uma personalidade resolutamente fabricada” (SHATTUCK, 1968, p. 211, tradução nossa).

Nesse âmbito, Shattuck (1968) destaca, em primeiro lugar, a intensificação, por parte de Jarry, de diversas pequenas transgressões cotidianas, dentre as mais inimagináveis. Em termos de refeições, este passou a começar pela sobremesa e terminar pela entrada. No que diz respeito à vestimenta, conta-se que o dramaturgo adotou permanentemente a indumentária de um ciclista: um suéter apertado, casaco curto e calças velhas enfiadas dentro das meias. Em um episódio particular, Jarry fora à uma opereta com uma blusa de papel, na qual pintara uma gravata em nanquim. Ele também adquirira o hábito de andar à noite em Paris com uma carabina no ombro e duas pistolas no cinto. Conta-se que, em certa ocasião, quebrara o espelho de um café ao tentar atirar no cachimbo de um cliente. Caçar aranhas, sapos e gafanhotos também fazia parte de suas tarefas rotineiras. Por outro lado, nem tudo era galhofa: o autor dependia largamente da pesca solitária para sua própria subsistência. Além disso, consumia quantidades assustadoras de álcool.

Em termos de moradia, o dramaturgo também tinha gostos peculiares. Guillaume Apollinaire (*apud* Shattuck 1968) descreve um dos apartamentos em que Jarry morou: pouco mobiliado, de teto baixo e com um estrado em vez de cama, o local possuía objetos interessantes, como um retrato do próprio autor queimado pela metade e, sobre a lareira, um falo em pedra, em proporções consideravelmente maiores do que o normal. Também é conhecida a história de que Jarry fizera de um estábulo sua casa de verão - e que tinha a intenção de transformar uma cabana sob quatro suportes em uma masmorra medieval. Arrisca-se dizer que:

Qualquer coisa no mundo se tornava um brinquedo para ele, muito como sua bicicleta e suas pistolas. [...] Ele não rejeitava nenhuma parte de si ou de seu entorno e transformava metodicamente tudo em um mundo artificial, como a dignidade ao avesso de Pai Ubu. [...] a carreira de Jarry como um todo [e] a acumulação de histórias inexatas e fabricadas sobre ele criaram uma perspectiva na qual o autor se torna consubstancial ao seu trabalho. Montaigne, que representa a tendência oposta, moldou

seus ensaios de modo tão intimamente relacionado à sua pessoa que os considerava sua própria carne; Jarry se moldou de modo tão similar aos contornos de sua criação literária que nada de sua carne permaneceu (SHATTUCK, 1968, pp. 216; 217, tradução nossa).

As histórias delirantes a respeito de Jarry e da primeira encenação de *Ubu Rei* sem dúvida ainda pairam em certo imaginário sobre a personagem, lhe emprestando vitalidade. No entanto, não poderiam explicar sozinhas a sobrevivência do protagonista em contextos culturais distintos daquele de sua origem. Não poderiam elucidar, tampouco, o poder que este exerce sobre aqueles que se deparam com sua figura pela primeira vez. Seria necessário, nesse sentido, examinar algumas características estruturais tanto de *Ubu Rei* quanto de seu próprio protagonista.

2.2 A EXPERIÊNCIA DE UMA PERSONAGEM EM CENA

A presença cênica de Ubu, com toda sua corporeidade e impetuosidade, pode nos oferecer pistas valiosas a respeito de sua permanência no teatro para além de sua cena primeira. Examinemos, de início, Ubu em seu contexto dramático de origem, em que podemos encontrar ainda bem delineadas as categorias de personagem e intriga, por exemplo¹⁵, para depois expandirmos nossas observações para outras cenas em que a personagem figurou.

Primeiramente, enfatizemos a seleção que pode se operar quanto à caracterização e às atitudes de uma personagem teatral. Estas podem adquirir um cunho mais definido do que quando se trata de pessoas reais: há um realce operado pelo dramaturgo (e, no caso das Artes da Cena, também por aqueles envolvidos na realização do espetáculo), relativo aos aspectos essenciais que se deseja exibir. Podem se efetuar, ao mesmo tempo, uma seleção, concentração e estilização daquilo que corresponderia, no mundo concreto, a um conjunto de fios diversos e esfarrapados que constituem as pessoas reais, suas vivências, ações e características (ROSENFELD, 1987, p 35).

Em segundo lugar, sabemos ainda que, em um contexto ficcional tradicional, a personagem, tal qual um indivíduo real, age e se comunica. É neste ponto que podemos

¹⁵ Sabemos que seria controverso tratar tais categorias como imutáveis, principalmente no que diz respeito ao teatro contemporâneo: “[c]onstruída segundo as regras do *playwriting* ou como *storyboard* de cinema, estruturada em padrões de ações e diálogo ou a partir de monólogos justapostos, tratando de problemas atuais de forma realista ou metaforizando grandes temas abstratos, hoje a peça de teatro desafia generalizações” (FERNANDES, 2001, p. 69).

identificar o seu caráter. Trata-se de algo que se pode explicar, nas palavras de Hannah Arendt (2010[1958], p. 225), pela manifestação de um “quem” que se desvela no ato e no discurso.

Como coloca a filósofa alemã, uma “essência” desvelada certamente não escapa a certo grau de intangibilidade, pois frustra qualquer expressão verbal inequívoca, ou seja, a quaisquer traduções em palavras – como, por exemplo, uma descrição através de características ou atributos (nesse caso, na verdade, estaríamos no domínio do “que”, e não do “quem”). Esta complexidade, segundo Arendt, diz respeito à própria impossibilidade filosófica de se chegar a uma definição do homem - ou de se solidificar em palavras uma essência viva: há apenas uma sinalização do que esta última possa ser. Contudo, tornar tal “essência” mais palpável é possível:

Embora essa identidade inalterável da pessoa se revele de modo intangível na ação e no discurso, só se torna tangível na estória de vida do ator e do orador; como estória, porém, só pode ser conhecida, isto é, percebida como entidade palpável, depois que chega seu fim (ARENDDT, 2010, p. 242).

Em outras palavras, a identidade, segundo Arendt, só pode ser verdadeiramente apreendida depois que a vida se acaba, o que a abre à possibilidade de configurar-se em uma história. No domínio da ficção, a figura da personagem se presta a um processo semelhante. O âmbito das Artes Cênicas, em especial, apresenta-se como um espaço privilegiado para o desvelamento de um “quem”, tanto pelo seu escopo possivelmente narrativo quanto pelos meios que emprega:

[...] a específica qualidade reveladora da ação e do discurso, a manifestação implícita do agente e do orador, está tão indissolavelmente vinculada ao fluxo vivo do agir e do falar que só pode ser representada e reificada mediante uma espécie de repetição, a imitação ou *mimēsis* que, segundo Aristóteles, predomina em todas as artes, mas só é realmente adequada ao *drama*, cujo próprio nome (do grego *dran*, agir) indica que a representação teatral é na verdade uma imitação da ação (ARENDDT, 2010, p. 234).¹⁶

Sabe-se que o mundo ficcional - e aqui incluímos o universo de um espetáculo cênico¹⁷ -, não tenta necessariamente servir de espelho a seres ou ideias reais, ainda que possa se referir

¹⁶ Não discutiremos aqui a enorme abrangência do termo *mimēsis* ou *drama*, sobretudo dentro do domínio das Artes Cênicas. Mencionemos, no entanto, que a autora, em uma nota de rodapé correspondente ao trecho citado, explica que a palavra *drama* fora escolhida por Aristóteles pois os “*drōntes*” (“as pessoas que agem”) são imitados e que, no próprio tratado, “fica evidente que Aristóteles foi buscar no drama o modelo da ‘imitação’ na arte; a generalização do conceito para torna-lo aplicável a todas as artes parece um tanto impraticável” (ARENDDT, 2020, p. 233).

¹⁷ Pensemos aqui em um contexto de teatro dramático.

indiretamente a eles ou deles tirar sua inspiração. De qualquer modo, alguma impressão de realidade é criada – é claro, quando não estamos simplesmente no âmbito da performance.

Uma personagem cênica, devido à sua concretude, tem a vantagem de comunicar à representação sua força de “presença existencial”, pois se manifesta de modo sensível – ou seja, dado aos sentidos - e contínuo (ROSENFELD, 1987, p. 33). Quanto aos seus aspectos psíquicos, é válido lembrar que estes são materializados com recurso ao corpo, à fisionomia e à voz (ROSENFELD, 1987, p. 14), ou seja, em um contexto que muito se aproxima da concretude do mundo e da maneira como os indivíduos são percebidos uns pelos outros.

Nesse sentido, poder-se-ia dizer que o caráter temporal e processual da cena são fatores-chave para o desenrolar de uma ação e para o conseqüente desvelamento de um “quem”. Primeiramente, há ali o elemento humano, representado pela figura do ator, e, em segundo lugar, a distensão no tempo, que mostra a personagem em seus estados sucessivos (PRADO, 1987, p. 91; 93). É por este motivo, aliás, que ausências demasiado prolongadas dos atores em cena, por exemplo, tendem a quebrar com o desenvolvimento próprio do universo dramático¹⁸, visto que “o homem é o único ente que não se situa ‘no’ tempo, mas que ‘é’ essencialmente tempo” (ROSENFELD, 1987, p. 28). Em tal contexto, é propício que a *mimeses* possa se “superpor” à realidade: “É talvez devido à velha teoria da ‘ilusão’ da realidade supostamente criada pela cena, devido, portanto, ao altíssimo vigor da ficção cênica, que *não* se atribui ao teatro o qualificativo de ficção” (ROSENFELD, 1987, p. 29-30, grifo do autor).¹⁹

Deixemos claro, em nossa análise, que a categoria de personagem pode ser “movediça”, especialmente na cena contemporânea. Atualmente, o que chamamos de personagens podem igualmente se apresentar como “meras funções de enunciação e não mais como sujeitos com autonomia ficcional o suficiente para lhes permitir ser agentes de um conflito dramático” (FERNANDES, 2001, p. 70). De todo modo, podemos dizer que processos que envolvem a criação e colocação de uma personagem em cena partem de uma seleção de aspectos e características considerados representativos daquilo que se deseja apresentar. No caso da

¹⁸ Não estamos aqui nos referindo a ausências propositalmente criadas que tenham por motivo a criação de algum tipo de tensão ou ruptura proposital no desenvolvimento do espetáculo. Décio de Almeida Prado (1984, p. 92) já coloca um problema semelhante quando afirma que “[a]ção [...] não se confunde com movimento, atividade física: o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação (como diria Sartre) também funcionam dramaticamente”.

¹⁹ Sob outro ângulo (e mais modernamente), trata-se, por exemplo, do conceito de teatralidade. Josette Féral (2015) nos apresenta uma definição específica dessa noção, que ela defenderá como uma modalidade da *mimeses*. Para ela, trata-se, resumidamente, de um processo que constrói um espaço outro através do olhar, que pode surgir do espectador ou da intenção de teatro em sua direção. Tal clivagem no espaço instaura um fora e dentro da teatralidade.

delimitação clara de um personagem agente dentro de uma intriga, normalmente se vê um imperativo da exteriorização – de sentimentos e pensamentos – por um lado, e, por outro, certa exigência de condensação imposta pela distensão temporal restrita do espetáculo (PRADO, 1987).

Examinemos o último aspecto. O tempo específico da peça, seu ciclo e ritmo característicos determinam, em grande parte, as escolhas a serem feitas em termos de ação. No caso do teatro dito dramático, tem-se normalmente uma aceleração dos eventos, que se sucedem numa linearidade e coesão que não encontraria necessariamente um paralelo no mundo real. Em *Ubu Rei*, por exemplo, a decisão de Ubu de tomar o trono de Vescleslau é seguida pelo seu complô para matá-lo, o que acontece no ato imediatamente posterior. A promessa de vingança do herdeiro é logo adiante posta em cena, assim como as ações do usurpador já no trono. A sucessão de eventos é linear, fluida e segue uma lógica já anunciada.

No que se refere à psicologia das personagens, ressaltamos, antes de mais nada, que a personagem não deve ser confundida “[...] com o discurso psicologizante ou mesmo psicanalizante que se pode construir sobre ela”; ainda sim, “[h]á uma unicidade de discurso que é o discurso expresso da personagem em cena (isto é, concretamente por um ator) e cujo sujeito de enunciação é a personagem” (UBERSFELD, 2013[1996], pp. 72; 88). A partir desta base enunciativa (e também do âmbito da ação, como veremos), fatalmente podemos depreender diversos aspectos psicológicos.

Notemos, neste domínio, que a psicologia da personagem tende, dentro de um modelo tradicional, a se perfazer num movimento de exteriorização, o que se justifica pelo fato de que, não havendo narradores ou descrições sobre o íntimo daqueles, faz-se normalmente necessário, como coloca Décio de Almeida Prado (1987) tornar consciente o que deveria permanecer na semiconsciência dos que estão em cena. O teórico explica que

[...] se quisermos delinear dramaticamente a personagem, devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva. Não importa, por exemplo, que o ator sinta dentro de si, viva, a paixão que lhe cabe interpretar; é preciso que a interprete de fato, isto é, que a exteriorize, pelas inflexões, por um certo timbre de voz, pela maneira de andar e de olhar, pela expressão corporal etc. Do mesmo modo, o autor tem de exhibir a personagem ao público, transformando em atos os seus estados de espírito [...] (PRADO, 1987, p. 91).

Conhecemos, é claro, outros mecanismos de revelação interior, como o recurso ao confidente, ao aparte e ao monólogo, presentes em larga escala no teatro clássico francês. Todavia, tais procedimentos parecem ter algo de artificial, de estranho ao teatro, sendo a ação não só “o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como [também] o único

que o realismo considera legítimo” (PRADO, 1987, p. 91) - afirmação que faz ressoar, ainda que não sob a mesma ótica, o que Hannah Arendt coloca a respeito de ação e discurso como bases para desvelamento do ser.

No que tange à Ubu em particular, de fato suas atitudes e comportamento verbal o tornam memorável. As primeiras impressões que causa em cena são incrivelmente significativas nesse sentido: o espetáculo é aberto com a palavra “merdra” e a rispidez que rege a relação marido-esposa sucede esta primeira linha²⁰. A própria ideia de tomar o trono é quase improvisada, tendo sido ideia de Mãe Ubu – e levada a cabo sem muito planejamento pelo seu parceiro (lembramos aqui a atitude quase infantil de Ubu quando chegada a hora de assassinar o rei: ele pisa-lhe o pé, para depois ordenar que seus homens avancem sobre ele)²¹. Temos impressão semelhante, de improvisação, quando apreendemos a decisão de pena de morte aos nobres, ou então a da dupla cobrança de impostos aos modestos camponeses do reino. O protagonista de Jarry, dando vazão a seus impulsos mais rudimentares e cruéis, parece nos oferecer um espetáculo peculiar de alguém que é movido por um ímpeto de truculência e veleidades.

Curiosamente, no que diz respeito à ideia de “psicologia extrospectiva da personagem”, Ubu se configura como um caso particular: o seu “dentro” parece se converter em “fora”, instituindo a personagem como uma espécie de exteriorização descarimoniosa de impulsos agressivos que geram um prazer imediato. O que esperaríamos pertencer a um nível inconsciente é exposto e posto em cena cruamente, não através de apartes e monólogos, mas por meio das ações de um protagonista a quem as rédeas sociais não parecem se aplicar.

Nesse sentido, outra observação de Décio de Almeida Prado se mostra pertinente. Ainda no que tange à conformação psíquica das personagens no teatro (mais uma vez, dentro de um modelo tradicional), é de praxe que se realcem e esquematizem muitos traços, “favorecendo antes os efeitos de força que os de delicadeza – e nem por outro motivo a palavra teatral passou a ter o sentido de exagero já próximo da caricatura” (PRADO, 1987, p. 93). De fato, este parece ser em grande medida o caso da personagem de Jarry, que é normalmente caracterizada como “caricatural”, descomedida.

Há também de se mencionar, no âmbito do excesso, a corporeidade do protagonista e os significados de que esta pode se recobrir. Ubu é arredondado, o que, para além de indicar seu

²⁰ PAI UBU – Merdra! / MÃE UBU – Que coisa mais engraçada, Pai Ubu. Tu és um grosso! / PAI UBU. — Mãe Ubu, ainda te mato de pancada! (JARRY, 1972[1897], p. 17)

²¹ Alguns espetáculos, como o da Companhia dos Atores de Laura em 2017, escolheram por apresentar o protagonista, nesta cena específica, como um covarde, se retirando do ataque ao monarca no momento crítico da execução.

sobrepeso, também se explica pela gulodice que lhe é característica. Ora, o fato de devorar o que vê à sua frente não apenas está associado a uma desmedida à mesa, como também pode ser tomado em termos metafóricos: os “apetites” de Ubu o fazem passar por cima de quem quer que esteja em seu caminho, seu único desejo sendo a satisfação ilimitada e imediata de seus desejos. Eles se relacionam ao quadro geral dos ímpetus desavergonhados da personagem. Lembremos, por fim, que próprio Alfred Jarry se valeu de uma justificativa simbólica ao explicar a conformação física de Ubu:

O doutor swedernborgiano Mises²² comparou de modo excelente as obras mais rudimentares às mais perfeitas e os seres embrionários aos mais completos, no sentido de que, nos primeiros, faltam todas as contingências, protuberâncias e qualidades, o que lhes empresta uma forma esférica ou quase, tal como a do óvulo e a do senhor Ubu; aos segundos se adicionam tantos detalhes que os fazem singulares que estes têm, de modo semelhante, uma forma de esfera. Em virtude deste axioma, o corpo mais polido é aquele que apresenta mais asperezas. É por isso que os senhores estarão livres para ver no senhor Ubu as múltiplas alusões que queiram, um simples fantoche, a deformação, feita por um jovem estudante, de um de seus professores que representava, para ele, todo o grotesco do mundo (TIESSET; JARRY, 2011, pp.7-8).²³

Figura 1: “Verdadeiro retrato do senhor Ubu”, por Alfred Jarry



Fonte: JARRY; TERRASSE, 1897, p. 7

²² O doutor que Jarry cita seria aparentemente o pseudônimo de Gustav-Theodor Fechner, que publicara *L'Anatomie comparée des anges*. O filósofo e professor alemão é conhecido como uma das inspirações de Sigmund Freud (FECHNER, 1997, p.8).

²³ Em francês : « *Le swedernborgien Dr Misès a excellemment comparé les œuvres rudimentaires aux plus parfaites et les êtres embryonnaires aux plus complets, en ce qu'aux premiers manquent tous les accidents, protuberances et qualités, ce qui leur laisse la forme sphérique ou presque, comme est l'ovule et M. Ubu, et aux seconds s'ajoutent tant de détails qui les font personnels qu'ils ont pareillement forme de sphère, en vertu de cet axiome, que le corps le plus poli est celui qui présente le plus grand nombre d'aspérités. C'est pourquoi vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde* ».

Como se nota a partir do trecho acima - apesar de sua lógica circular, próxima ao absurdo - Alfred Jarry propõe que seu público atribua a seu protagonista as significações que preferir (é claro, dentro do contexto da própria trama). A ideia de que isto seja possível reforça a possibilidade de a personagem se prestar às mais diversas associações a figuras reais, possuindo certos traços tipicamente humanos ou então podendo ser relacionada uma espécie de “tipo” social identificável.

Em termos de simbolismo, notemos, no desenho feito pelo próprio bretão, o traçado em espiral sobre a barriga do protagonista. Este poderia indicar, por um lado, a tendência egoísta de Ubu (voltado para si em um movimento contínuo), e por outro, a própria ideia de que a “superfície” (o que nos é mostrado/apresentado) é a própria exteriorização de seu íntimo, num movimento contínuo para dentro - ou para fora.

É também significativo o fato de Jarry, em seu discurso, mencionar o termo “polido” para descrever os ditos corpos esféricos no qual se inspirou, pois, além da conotação material da palavra, podemos igualmente identificar nesta sugestão uma referência à superficialidade da “fineza” ou do respeito às regras de cortesia, que esconderiam verdadeiras “asperezas”, a serem lidas, possivelmente, como a rispidez ou a brutalidade inerentes ao homem.

É claro que, com estas observações, não estamos descartamos as materializações de fato de Ubu em cena: antes, temos em vista que a personagem deve ser entendida como uma espécie de intersecção entre a sua existência textual e sua concretização cênica: “a personagem textual é apenas virtual” (UBERSFELD, 2013[1996], p. 88). Contudo, devemos apontar que as representações de Ubu tentarão resgatar senão a corporeidade concreta da personagem, aquilo que ela representa metafórica ou metonimicamente.

Ainda neste âmbito – e na esteira do que coloca Jarry -, é importante observar que os traços atribuídos a Ubu não funcionam no sentido de sua individualização. Afinal,

[s]abe-se que todas as formas de teatro não têm a mesma preocupação com determinações individuais de personagem: a personagem pode revestir-se de uma máscara (por natureza desindividualizante), reduzir-se a um papel codificado (*Commedia dell'arte*, palhaços, etc.), ou simplesmente definir-se por uma rede de determinações socioculturais abstratas que a tornam uma figura de baralho (o Rei, a Dama, o Coringa, o Valete), em que só subsistem as grandes oposições de sexo, de força e papel de poder. (UBERSFELD, 2013[1996], p.81).

O caso de Ubu é, por isso, complexo. Por um lado, não se trata de um tipo já codificado socialmente. Por outro, dada sua iconicidade, seria possível dizer que Jarry fundou um tipo específico, exatamente pelo viés paródico? A personagem se delinea como um rei/tirano autoritário (tal qual uma figura de baralho), já conhecida, mas a ele estão também associadas

características particulares – inovadoras -, como o seu voluntarismo risível e ao mesmo tempo nefasto. Somada a este aspecto, está a ideia da máscara (que, aliás, se manifestou como intenção do próprio Jarry), e que, desindividualizando Ubu, permite que este se “cole” a referentes diversos, correspondendo a uma ou mais personalidades históricas reais²⁴.

De todo modo, pode-se dizer que o emprego de certos mecanismos favorece este efeito. Apresenta-se, por exemplo, a personagem em situações exemplares de um modo também exemplar - ainda que no sentido negativo (ROSENFELD, 1987, p.45). No universo ficcional, nenhum detalhe é escolhido ao acaso. Por esse motivo, não só caracteres e atitudes, mas também valores e crenças podem se revelar com muito mais nitidez. O domínio da ficção, dessa forma, tem o potencial de ser menos fragmentário e opaco que a experiência concreta da vida na qual estamos imersos. No caso de *Ubu*, temos uma concentração de atitudes marcadamente cruéis e voluntariosas.

Christopher Innes (1992 [1981]), por sua vez, propõe outro ponto de vista a partir do qual possamos entender o protagonista de Alfred Jarry e o rebuliço que este causa em cena. O teórico nos lembra da Patafísica, ciência das soluções imaginárias criada pelo autor francês, e nos propõe que adotemos, na compreensão de Ubu, suas premissas, ou seja, a ideia de que “o que percebemos como nosso mundo não é outra coisa senão uma construção mental e que, por conseguinte, não há uma verdadeira distinção entre percepção e alucinação” (INNES, 1992 [1981], p. 35)²⁵. Sendo assim, Innes defende que

[...] deve-se compreender a encenação de Ubu roi como uma síntese contraditória de incongruências, que libera a imaginação por meio da insólita justaposição de objetos cotidianos e que, ao mesmo tempo, oferece outro universo em que tudo é possível. [...] todos os elementos dessa comédia de guerra total, deixando à parte sua significação temática, podem ser considerados como técnicas alucinatórias. Por detrás dos crus insultos e da superfície peruilmente simples, se encontra uma complicada manipulação da visão. A inversão de normas, o exagero e a super-simplificação perturbam nossa marcação cotidiana de referências, assim como a fusão do inflado e do prosaico ou do tom de grande trivialidade. A obscenidade escatológica e a violência

²⁴ Quanto à despersonalização da personagem em específico, Christopher Innes a relaciona à indignação do público de 1896: [...] o estilo da apresentação comprometia o comentário satírico. As personagens ‘despersonalizadas’ por máscaras e vestimentas grotescas, ou representadas por manequins de uma estilista (havia quarenta deles: número muito maior do que de atores) careciam da profundidade sociológica que se esperava do drama sério. Suas motivações eram incongruentes, suas naturezas inteiramente expressadas pelas palavras mais simples, anulando assim qualquer suspeita de que pudessem ter um núcleo tridimensional de individualidade. E suas falas eram pronunciadas em um padrão melódico artificial, com excessiva articulação (INNES, 1992[1981], p. 32, tradução nossa).

²⁵ Em um artigo chamado “Alfred Jarry: The Seed of the Avant-Garde Drama”, identificamos uma afirmação similar de G. E. Wellwarth (1962, p.110, tradução nossa) “Quando Jarry escreveu Ubu roi ele estava se rebelando não apenas contra convenções fora de moda do teatro do período, como os vanguardistas anteriores haviam feito, mas contra absolutamente tudo. Jarry se rebelou contra todas as coisas, tanto físicas quanto metafísicas, até um ponto em que ele teve de inventar uma nova ‘realidade’ para além dos mundos físico e metafísico – donde a insanidade calculada da Patafísica nasceu”.

gratuita são efeitos de choque para que as reações normais pareçam obsessivas ou inapropriadas. Assim, por mais que tratemos de aplicar os sentimentos socialmente aprovados ao aniquilamento em massa das personagens, que são literalmente transformadas em picadinho, dizimadas, vão-se pelo ralo, empalhadas ou dinamitadas, tanta violência e morte têm de nos parecer cômicas (INNES, 1992[1981], p. 36, tradução nossa).

Em suma, segundo o autor, o método de Jarry derruba, pelo humor, as estruturas próprias do racionalismo. O mecanismo posto em cena cria um universo relativamente estável, com uma impressão de solidez e coerência intelectual, e

[é] precisamente a natureza ‘razoável’ desta ‘perturbação’ que a torna tão efetiva, e a mesma paródica irracionalidade caracteriza as obras de Jarry. As suposições habituais acerca da realidade e das respostas socialmente aprendidas se põem em questão, e se puxa o tapete debaixo dos nossos pés mentais. Ao mesmo tempo, desafia-se a nossa imaginação, tanto pela extravagância do mundo teatral como pela autoparodiada teatralidade da encenação, em que um só personagem representa todo um exército, enquanto que a condição de títeres e as vozes antinaturais exageram sua natureza simbólica até chegar à artificialidade, e letreiros anunciam mudanças de cena, porém sem nada da discrição ou da poesia da encenação shakespeariana, pois os carrega um homem de preto, de terno, correndo para a cena na ponta dos pés, para sublinhar o inútil de especificar o lugar que é “Parte Alguma” (INNES, 1992[1981], p. 36, tradução nossa).

Dessa forma, é igualmente possível considerarmos a presença de Ubu em cena e todo o universo criado por Alfred Jarry a partir da lógica da alucinação. Innes (1992[1981]) analisa este procedimento a partir de seu impacto social, como tentativa de abolir os conceitos tradicionais da sociedade burguesa, seus nacionalismos e racionalismos²⁶. Entretanto, para o autor, a verdadeira significação da montagem se encontra no irracional, do nível pré-social da mente, posto em cena de modo flagrante.

Por último, coloquemos ainda mais uma questão: como considerar o modo como a própria cena se relaciona à nossa percepção de outros valores? Coloquemos este problema, por um lado, como consequência da ideia de que *participamos* da experiência de ficção (ROSENFELD, 1987), e, por outro, pela observação de que é possível experimentar um certo tipo de prazer mesmo diante de situações que, na vida real, seriam consideradas repugnantes ou atrozes – como é o caso de muitas presentes em *Ubu Rei*.

²⁶ Sobre a validade da ideia de uma crítica contundente e proposital da parte de Jarry, tem-se que o escritor de fato frequentava círculos anarquistas enquanto morava em Paris, tendo inclusive escrito vários artigos para a *Revue Blanche*, anarquista e partidária do caso Alfred Dreyfus. A esse respeito, Timothy E. Youker (2015, p. 538, tradução nossa) coloca que “Os escritos de Jarry sobre o colonialismo e outros assuntos quentes podem parecer apenas superficialmente políticos, de modo a causar um frisson, mas outros artistas da época reconheciam Jarry como um crítico da lógica cultural do republicanismo”.

Anatol Rosenfeld (1987) defende que a apreensão estética dependente do sentimento das nuances morais, político-sociais, religiosas – âmbitos que, apesar de não estéticos, fundam este último tornando possível seu aparecimento sem, entretanto, o determinar. Ainda assim, segundo ele,

O valor estético suspende o peso real dos outros valores (embora os faça ‘aparecer’ em toda sua seriedade e força); integra-os no reino lúdico da ficção, transforma-os em parte da organização estética, assimila-os e lhes dá certo papel no todo (ROSENFELD, 1987, p.47).

Esta visão explicaria o fato de o prazer estético integrar tanto o sofrimento quanto a risada, a simpatia e o ódio, a aprovação e a desaprovação:

Tanto a nobre Antígone como o terrível Macbeth sucumbem; as emoções com que participamos de seus destinos são profundamente diversas. Mas o prazer suscitado pelo valor estético, pelo modo como aparecem estes destinos diversos, tal prazer, como que ‘consume’ estas emoções divergentes; nutrido-se delas; ele as assimila; e embora não renegue a variedade das emoções que contribuem para fundá-lo e que o tingem de tonalidades distintas, o prazer como tal, na sua qualidade de prazer estético e na sua intensidade, tende a convergir em ambos os casos (ROSENFELD, 1987, p.47).

Ainda que se possa questionar a própria existência de um domínio estético autônomo, principalmente se, no âmbito das Artes Cênicas, discutem-se termos como *performance* ou teatralidade, tais observações nos instigam a pensar a experiência de Ubu em cena: como esta se dá?

A grande questão, aqui, é a coexistência de sentimentos de fascínio e aversão. Ou seja, a situação se torna complexa ao admitirmos que o protagonista suscita sensações contraditórias – muito porque o nosso interesse e atração pela personagem se opõem aos os valores e ideias que o próprio Ubu representa. Discutiremos essa problemática um pouco mais adiante. Voltemo-nos, antes de abordar esse tema específico, à estrutura dessa curiosa figura.

2.3 FORÇA PARÓDICA

Um dos aspectos inescapáveis a quaisquer análises de *Ubu Rei* é o seu caráter paródico. Se o título da peça de Jarry traz ecos de Édipo (Rei), a expectativa do trágico é logo esvaziada. Destaque-se ainda a similaridade entre a trama de *Ubu* e as linhas iniciais de *Macbeth*, em que uma esposa ardilosa incita seu marido ao assassinato do rei de direito e à usurpação de seu trono. Sob outro ângulo, *Ubu Rei* também faz ecoar *Hamlet* quando o foco é a personagem de

Bougrellas, filho dedicado que sente ser seu dever vingar o pai morto por um traidor. As referências são inúmeras, e teóricos diversos encontram na trama traços de outros tantos enredos²⁷.

Faz-se necessário, nesse sentido, entender os mecanismos próprios da paródia e de que forma estes se fazem presentes na constituição de *Ubu Rei*.

Primeiramente, ressaltamos que a paródia não é um fenômeno recente, tendo sido, já na *Poética* de Aristóteles, relacionado à ideia de inversão: o filósofo traçou um comentário acerca de uma “degradação” da epopeia por Hegemon de Tasos, que haveria usado o gênero em questão para representar os homens como inferiores (SANT’ANNA, 1998, p. 11). O sentido de perversão também foi – e ainda é – associado à paródia, assim como a ideia de zombaria através de efeitos técnicos.

Affonso Romano de Sant’Anna, em seu livro *Paródia, Paráfrase & Cia*, aborda a paródia por um lado, a partir da ideia de jogo intertextual e, por outro, pela ótica do desvio, estudando a relação desta com os conceitos de estilização, paráfrase e apropriação. Em verdade, o estudioso faz um esforço teórico para encontrar respostas numa releitura dos modelos oferecidos pelos escritos de Mikhail Bakhtin e de Yuri Tynianov. Os dois autores russos estavam voltados ao texto literário, mas Sant’Anna procura ampliar o seu estudo para outras artes.

Enfatizaremos aqui a relação entre a paródia e a estilização, segundo o pensamento desenvolvido pelo próprio Romano de Sant’Anna (1998, p. 36; 39). O escritor nos oferece modelos diferentes para entender os dois fenômenos. Primeiro, propõe que a estilização possa ser entendida como uma técnica, ou seja, como um meio ou artifício que tem como resultado uma distância em relação ao modelo. Por outro lado, esta pode ser tomada como um tipo de desvio desejável, sem muita diferença ou traição ao dito “original”. Nesse último caso, a estilização estaria próxima do jogo e se distinguiria da paródia por não colocar um desvio maior em cena, visto que esta última teria um caráter deformador. De todo modo, Romano de Sant’Anna aponta para a ideia de duas vozes na paródia: uma em presença – aquela do texto parodiado – e aquela em ausência – a do modelo escolhido. A paródia tenderia, por conseguinte, a um distanciamento da sua referência primeira, que poderia levar mesmo à sua inversão. O

²⁷ “Em sua epígrafe à obra, Jarry se refere a Shakespeare, escolhido indubitavelmente porque os românticos o haviam elevado a uma condição quase divina, como o representante máximo do individualismo heroico, e a ação é, claramente, uma conglomeração de situações shakespearianas: o sangrento assassinato de um bom rei e a fuga de seu filho são de *Macbeth*; o fantasma do pai e Fontinbras, que encabeça uma revolta contra o palácio, procedem de *Hamlet*. Buckingham, cuja recompensa por ajudar o usurpador é negada, vem de *Ricardo III*; e o urso do *Conto de Inverno*” (INNES, 1992[1981], p. 33, tradução nossa).

desarranjo provocado pela paródia também significaria submeter o modelo a uma crítica. Sob outro ângulo, poderia representar uma espécie de ruído ou quebra de uma norma (SANT'ANNA, 1998, pp. 27; 33)

Ora, tais observações se fazem de imediato pertinentes quando consideramos o conjunto de inovações atribuídas a Alfred Jarry com seu *Ubu Rei*, espetáculo tomado como um verdadeiro deboche de diversas referências e convenções teatrais consagradas. *Ubu* põe em cena uma quebra subversiva não só para com os gregos ou Shakespeare, mas, principalmente, para com as normas (tanto as abertas quanto as tácitas) da tradição francesa de teatro²⁸, em que a grandiloquência e a presença do grande homem eram regra incontornável. Lembremos ainda que tanto a trama como a representação de *Ubu Rei* foram compreendidas enquanto não apenas como perturbações à linguagem²⁹ - devido aos jogos de palavras e neologismos diversos ali presentes – mas também aos costumes.

Sob outra ótica, poderíamos até mesmo apontar um viés político-parodístico na trama, principalmente ao considerarmos o ímpeto dominador de Ubu como representativo de uma política de estado colonialista ou imperialista em que valores questionáveis se escondem por detrás de uma suposta missão civilizatória (TIESSET, 2011), tal qual era o caso da França no final do século XIX, época em que Jarry escreveu sua peça.

Analisemos outra perspectiva. É a partir do viés da intertextualidade que a teórica canadense Linda Hutcheon estuda o fenômeno paródico em seu livro *A Theory of Parody: The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Tomando exemplos da arte do século XX, a autora define a paródia como uma forma particular de “repetição com uma distância crítica irônica, produzindo diferença mais do que similaridade” (HUTCHEON, 2000, p. xii, tradução nossa). A ironia, neste caso, seria uma estratégia retórica usada dentro da paródia. A compatibilidade entre as duas estaria no fato de ambas se valerem de duas camadas de significação: no caso da ironia, trata-se de uma duplicidade semântica; no caso da paródia, de uma duplicidade textual (HUTCHEON, 2000, p.54). É importante ressaltar ainda que, segundo a autora, as duas vozes presentes na paródia (a do trabalho artístico de origem e a do parodiado) não se fundem ou cancelam uma à outra: antes, permanecem distintas em sua diferença.

²⁸ Dentre elas, as de unidades de tempo e espaço.

²⁹ Além do clássico “*merdre*”, mencionemos duas escolhas referentes aos nomes das personagens. A primeira delas é o nome do capitão “Bordure” (traduzido como “Bordadura”), que faz claramente ressoar o termo “*ordure*” (lixo, em francês) - apesar de sua dita origem heráldica. Outro nome digno de nota é o de “Bougrelas” (na trama, o filho do rei), em que se inscreve a justaposição de “*bougre*” (que, segundo o Larousse Online, além de ser usado para invectivas ou para se referir a um “qualquer”, também significava “sodomita”) e “*las*”, que quer dizer “cansado”, “extenuado” ou “desgastado”. Não parece ser por acaso, portanto, que a Companhia dos Atores de Laura retrata Bougrelas com trejeitos que convencionalmente são atribuídos a um homossexual.

Nessa perspectiva, há de se mencionar como, em *Ubu Rei*, a paródia se faz presente mesmo no nível do gênero: não é possível classificar a peça, aristotelicamente, como uma “comédia” ou uma “tragédia”, principalmente se considerarmos os padrões vigentes no período. Uma análise mais atenta apontaria que *Ubu* parece, antes, *parodiar* o que seria uma intriga tradicionalmente trágica, tanto no âmbito do caráter da personagem como no de suas motivações: seria impossível afirmar ser o protagonista um homem que favoreça a compaixão, ou mesmo dizer que este foi por um momento decisivo dominado pela *hybris*. Além disso, “como podemos bem constatar, *Ubu Rei* retoma a estrutura em cinco atos da tragédia” – a comédia tradicional contendo apenas três (TIESSET, 2011, p. 168).

A título de exemplo, examinemos uma das cenas em que o esperado caráter austero das vésperas de uma conspiração se degenera em um episódio risível:

MÃE UBU – Nossos convidados estão demorando muito.

PAI UBU – É mesmo, por meus chifres! Morro de fome. Estás horrenda, Mãe Ubu. Será que é por que vamos receber visitas hoje?

MÃE UBU (Dando de ombros) – Merdra!

PAI UBU (Pegando um frango) – Puxa, que fome. Vou dar uma dentada nesse bicho. Parece frango. Não está mal (JARRY, 1972, p. 17-18).³⁰

Como Laurent Tiesset (2011) bem explica em suas notas a respeito da passagem – e como acabamos de mencionar - vê-se aqui uma inversão da tragédia em comédia³¹: o protagonista nos lembra que possui um corpo e o faz falar brutalmente (a corporeidade de Ubu é, aliás, um tópico importante, de que trataremos progressivamente). Na mesma fala em que se refere à sua fome, Ubu inverte as conhecidas palavras doces à amada: em vez de elogiá-la, o protagonista ressalta a feiura de sua esposa, que lhe responde com um palavrão³².

³⁰ “PÈRE UBU. — *Oui, de par ma chandelle verte. Je crève de faim. Mère Ubu, tu es bien laide aujourd’hui. Est-ce parce que nous avons du monde ? / MÈRE UBU, haussant les épaules. — Merdre. / PÈRE UBU, saisissant un poulet rôti. — Tiens, j’ai faim. Je vais mordre dans cet oiseau. C’est un poulet, je crois. Il n’est pas mauvais.*” (JARRY; TIESSET, 2011, p. 22)

³¹ É preciso destacar que Tiesset de fato generaliza tal proposição para toda a peça: o autor defende que Jarry tenha, com *Ubu Rei*, renovado a comédia emprestando-lhe um pano de fundo mais grave: “[...] um regicida, uma usurpação, uma guerra, a vingança bem-sucedida [...], o todo ocupando cinco atos” (2011, p. 169, tradução nossa).

³² Testemunhamos outra dessas inversões (dentre diversas mais) logo na cena a seguir, quando do jantar em que Ubu envenena seus convidados: primeiro, destaquemos que o veneno é, na verdade, a poeira de uma vassoura suja; em segundo lugar, a reação das visitas se resume a uma exclamação em uníssono de “Para com isso! Socorro! Ajudem-nos! Desgraça! Ele me mata!” (JARRY, 1972[1897], p. 25). Ou seja, se por um lado temos um rebaixamento cômico das famosas cenas de morte por envenenamento (e do próprio tóxico utilizado), por outro, podemos enxergar, no comportamento das vítimas de Ubu, um deslocamento humorístico das famosas protestações das personagens da tragédia clássica. Desta vez, porém, trata-se de um grupo inteiro de pessoas anunciando seus sentimentos e sua morte, o que torna a cena ainda mais inverossímil e excessiva.

Nesse sentido, referenciemos novamente Hutcheon (2000, p. 6, 10): a teórica discorre sobre como a paródia pode ter como efeito o questionamento não só do seu texto-referência, mas também da arte na identidade que ali assume, seja desmitificando maneirismos, estilos ou mesmo convenções – em consonância com o que coloca Sant’Anna (1998) a respeito de uma “desautomatização da informação” que a paródia tem o poder de acionar. Segundo Hutcheon (2000), a “perversão” posta em cena pelo mecanismo paródico pode, ainda, se dar de modo mais ou menos subversivo ou polêmico, pois não necessariamente envolve a sátira ou a ridicularização.

As escolhas dramatúrgicas de Alfred Jarry, como vimos, implicaram uma rejeição de convenções teatrais tradicionais, tendendo em grande medida a uma espécie de ridicularização. Também o dramaturgo se distanciou das vogas que lhe que eram contemporâneas: por um lado, rompendo com a tradição naturalista³³ (o figurino, o cavalo em papelão e a escova que servia de cedro a *Ubu* são exemplos) e, por outro, recusando a austeridade do movimento simbolista, apesar de sua inspiração em algumas técnicas. Não admira, por conseguinte, a grande repercussão causada pela sua montagem de *Ubu Roi*. Sem dúvida, o intento paródico de Jarry se direcionava, entre outros, ao desnudamento de convenções teatrais das quais discordava. Sendo assim, note-se que, apesar de tomar de empréstimo personagens e motivações de outros autores, seu alvo parece ter sido sobretudo os protocolos nos quais se assentava a representação dramática do período, seja no âmbito forma, da trama ou do herói protagonista. Poderíamos mesmo dizer que Pai Ubu

[...] tomou as categoriais de análise dramática convencional praticamente sem sentido. [...] As categorias mimético-aristotélicas de “bondade” e “maldade” são claramente inaplicáveis [nesse caso]. Jarry, na peça, constrói um universo em que as ações tomadas são o oposto de “prováveis” ou “necessárias”: um universo patafísico³⁴ (REMSHARDT, 2016, p. 175, tradução nossa).

Todavia, é importante ressaltar que nenhum desses domínios – teatral, moral ou de linguagem - teria seu caráter paródico legitimado sem a participação de um receptor que compartilhasse das mesmas referências propostas pelo texto/espetáculo, ou seja, que fosse capaz de identificar, na paródia, o que está sendo parodiado. Eis aqui uma particularidade desse modo de discurso, que abrange o nível pragmático da comunicação: há se inferir uma intenção

³³ “O herói de Jarry não visa a divertir os espectadores com seus tiques de fantoche; sua aparição barulhenta na cena da época era uma agressão aberta contra o teatro naturalista” (BEDNER, 1973, p.70, tradução nossa).

³⁴ “No domínio patafísico, postulados morais e até mesmo julgamentos de valor não têm lugar – vai-se para além do bem e do mal e se deseja a ‘identidade ou reconciliação de opostos (por exemplo, ser/viver, zero/infinito, mais/menos, dia/noite) (Stillman 41)” (REMSHARDT, 2016, p.176, tradução nossa).

do autor para que se afirme a existência de duas camadas de significação coexistentes (HUTCHEON, 2000, p. xvi; 31). Portanto, ainda que a paródia desses diversos elementos tivesse sido, como se presume, facilmente reconhecível por seu público de origem, não há inteira garantia de que um público contemporâneo de *Ubu Rei* partilhe dos mesmos códigos e referências.

De todo modo, mesmo que se descarte a possibilidade dessa partilha, *Ubu Rei* parece instaurar uma outra instância na qual a paródia se desdobra em sua magnitude. Primeiramente, retomemos aqui uma passagem escrita por Romano Sant’Anna (1998, p. 32) em que o autor compara a paródia a uma lente: esta “exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura”. De fato, “caricatura” é um termo recorrente nas diversas análises e artigos que tratam de *Ubu Rei* – o que não poderia ser diferente, visto que os mecanismos de exageração ali presentes são intensos e marcantes.

No que tange à figura do usurpador de poder, o Ubu personagem se perfaz, por certo, como uma caricatura tacanha e ridícula do tirano sem escrúpulos, a qual, tomada em realidades socioculturais específicas, se associa sem dificuldade a figuras reais ou históricas. Em outras palavras, Ubu parece se delinear como um signo relativamente disponível, pronto a ser preenchido com a carga de significação que mais se adeque ao contexto em que se encontra. Ou seja, a figura do protagonista de Jarry se presta sem dificuldade a ser uma paródia do “texto” de que se constituem certas personagens da vida real. Não por acaso, Catulle Mendès, no dia seguinte à representação de *Ubu* em 1896, escrevendo para o *Le Journal*, oferece ao leitor uma verdadeira lista de associações possíveis, mesclando elementos até mesmo contraditórios:

Pai Ubu existe. Composto de Pulcinella e de Polichinelle, de Punch e de Karagueus, de Mayeux e do senhor Joseph Prud’homme, de Robert Macaire et do senhor Thiers, do católico Toquemada, e do judeu Deutz, de um agente de segurança e do anarquista Vaillant, enorme paródia confusa de Macbeth, de Napoleão, e de um discípulo que virou rei, ele existe ainda, inesquecível (MENDÈS apud GENDRAT, 1999, p. 116, tradução nossa)³⁵.

Curiosamente, na passagem seguinte ao trecho acima, o escritor prevê com tenacidade o futuro da personagem, afirmando que: “Vocês não se livrarão dele [de Ubu]; ele os assombrará, os obrigará sem cessar a lembrar quem foi, quem é; ele virará uma grande lenda

³⁵ Em francês, “*Fait de Pulcinella et de Polichinelle, de Punch et de Karagueus, de Mayeux et de M. Joseph Prud’homme, de Robert Macaire et de M. Thiers, du catholique Toquemada, et du juif Deutz, d’un agent de la sûreté et de l’anarchiste Vaillant, énorme parodie malpropre de Macbeth, de Napoléon et d’un souteneur devenu roi, il existe désormais, inoubliable*”.

popular de instintos vis, afaimados e imundos; e o senhor Jarry, que eu espero estar destinado às mais delicadas glórias, terá criado uma máscara infame (MENDÈS apud GENDRAT, 1999, p. 116, tradução nossa).

Ubu, sem dúvida, continua a nos assombrar. Em termos de espetáculos recentes, citemos, por exemplo, a retomada do protagonista em 1997 – e novamente, em 2014 - pela companhia sul-africana Handspring Puppet Company e em 2017 pela Companhia dos Atores de Laura. No primeiro deles, buscou-se a condensação, na figura de Ubu, de todos os responsáveis pelas atrocidades cometidas pelo regime do Apartheid na África do Sul. O enredo já não é o mesmo daquele de 1896, mas preservou-se o protagonista como elemento central da montagem. Já no caso brasileiro de 2017, tem-se que, à época do espetáculo, o presidente Michel Temer estava em exercício, e a ele se vinculou a imagem do herói-vilão de Jarry. Caso a peça voltasse a cartaz atualmente, as semelhanças com o atual presidente Jair Bolsonaro seriam muito mais evidentes. No entanto, ainda que em ambos os casos tenha-se valido de inserções e adaptações diversas para que as correlações-fim fossem alcançadas, é premente observar como a personagem adequa-se aos mais diversos tipos de associação. Apesar disso, é claro que a possibilidade de uma personagem de teatro poder ser tomada como uma metonímia, sinédoque ou metáfora de um conjunto de significações ou mesmo de um referente específico é algo de previsível. Ressaltemos ainda que o âmbito da representação tem, nesse contexto, um papel essencial, pois, por vezes, o referente “[...] em relação ao qual ao qual se organiza a personagem não é um dado, é uma construção do encenador e do espectador” a partir não apenas de elementos textuais ou extratextuais, mas também de como a história é trabalhada em cena e vivenciada por ambos (UBERSFELD, 2013, pp. 76; 78).

Alternativamente, seríamos tentados a pensar, neste ponto, na personagem de Ubu enquanto sátira. Hutcheon (2000) propõe até mesmo o conceito de “sátira paródica”, em que a paródia se estabelece enquanto estrutura dentro da qual a sátira, enquanto crítica, se desenvolverá. Entretanto, a própria autora nos lembra que um dos objetivos da sátira é exatamente “[...] ridicularizar os vícios ou loucuras da humanidade, com vistas a sua correção” (HUTCHEON, 2000, p. 54, tradução nossa). Eis então um empecilho a esse tipo de análise quando tomamos o caso de *Ubu Rei*: mesmo que, num primeiro momento, tendêssemos a ver na personagem a sátira do tirano, não seria possível afirmar que haja, por detrás do todo da peça ou do protagonista, quaisquer fins corretivos em termos comportamentais ou sociais.

Ainda assim, talvez seja exatamente nesta instância que possamos admitir um aspecto interessante: resistindo à configuração da sátira, *Ubu Rei* cria um incômodo. Que incômodo

seria esse? Como desvelar seu funcionamento? Analisaremos esta questão com mais detalhes na seção sobre o grotesco.

Levantemos, por ora, outra pergunta: teria a força paródica de *Ubu* algum tipo de atratividade particular para os espectadores contemporâneos? Seria a popularidade da própria lógica parodística um dos elementos responsáveis pela retomada de *Ubu Rei* - e de seu protagonista - em cenas diversas?

Sob uma ótica abrangente, mencionemos novamente que a trama de Jarry, assim como sua personagem, encarnam esta cara tendência à arte do século XX: a da paródia (HUTCHEON, 2000). Segundo a autora canadense, a paródia foi considerada tanto um sintoma quanto uma ferramenta de crítica da *episteme* no século XX. Hutcheon insiste no âmbito analítico desse emprego:

Parece que os trabalhos artísticos têm cada vez mais perdido a confiança na crítica externa, no sentido de que têm tentado incorporar o comentário crítico dentro de suas próprias estruturas numa espécie de curto-circuito de autolegitimação do diálogo crítico normal (HUTCHEON, 2000, p.1, tradução nossa).

Contudo, sabemos que, na tentativa de reprodução de um mecanismo como esse, o seu potencial crítico pode se esvaziar quando a ruptura passa a ser tomada enquanto novo paradigma, como um conjunto desejável de regras – ou como uma receita a ser seguida. Romano de Sant’Anna (1998) aborda a mesma questão, apontando que

Na hora em que a diferença pode ser localizada dentro de um eixo de semelhanças, demonstrando que este é um comportamento comum, a diferença perde parte de sua originalidade (SANT’ANNA, 1998, p.89).

O teórico retoma o pensamento de Edoardo Sanguinetti para dar o exemplo das próprias vanguardas do século XX, que após um momento heroico-patético, em que predominava a diferença e o ímpeto de se quebrar com normas, outro se sucedeu, em que “ela[s] [as vanguardas] procura[m] se instalar no mercado já no nível do consumo” (SANT’ANNA, 1998, p.89).

Se, por um lado, tais observações nos ajudam a compreender o lugar ocupado por Alfred Jarry no eixo das inovações, como um causador de rupturas (apesar de algumas reticências teóricas que dizem respeito ao grau de mudanças que ele propôs, como vimos), por outro, elas problematizam a utilização de certas estratégias estéticas que podem ser usadas dentro de uma lógica de reprodução quase mecânica. No que diz respeito especificamente à paródia, sabemos que é possível que esta se apresente como um movimento de continuidade e

diferença, legitimação e ironia (HUTCHEON, 2000); em contrapartida, também é plausível que seja acionada mesmo sem um claro ímpeto crítico³⁶.

Ainda que diversos fatores possam estar na origem da recorrência da paródia no mundo contemporâneo, não é de nosso interesse nos estender neste tópico. Mencionemos somente que sua popularidade é inegável enquanto estratégia nos mais diversos trabalhos artísticos – Hutcheon (2000, p. xiii), em certo momento de sua exposição, fala mesmo de “*our pervasive parodic culture*”, escolhendo por isso mesmo abordar em seu livro, além de exemplos provenientes da literatura, casos relativos às artes visuais, à música, ao cinema e à arquitetura.

No que se tange à *Ubu Rei*, destaquemos a atratividade da trama exatamente devido à sua constituição paródica e ao seu trato irônico das mais diversas referências. Quanto à personagem de Ubu, já examinamos o seu potencial de se constituir enquanto paródia das mais variadas figuras históricas.

Dados o lugar e a popularidade do próprio mecanismo parodístico não só no último século como nas últimas décadas, compreendemos com um pouco mais de clareza alguns motivos pelos quais a personagem e a trama de Alfred Jarry são ainda acionadas e recuperadas: estas parecem ser compatíveis com certa estética contemporânea, se ajustando uma lógica particular de retomadas e de constantes jogos intertextuais. Para cada uma de suas reaparições, no entanto, teríamos de adotar certa prudência e avaliar, caso a caso, o seu verdadeiro potencial crítico ou subversivo.

2.4 O GROTESCO EM *UBU REI*

Inúmeras vezes rebaixado a subclasse do cômico e dispensado enquanto inferior, a categoria de “grotesco” foi, ao longo dos séculos, deixada de lado pelos estudiosos - apesar de

³⁶ No que diz respeito a esta última hipótese, Frederic Jameson (1991) propõe a ideia de “pastiche”. Segundo o autor, o pastiche seria um tipo de “*blank parody*”, ou seja, um uso “vazio” da paródia. Partindo de uma análise que se quer mais global do fenômeno, levando em conta momentos e lugares históricos diversos, Jameson acredita que, no pastiche, os estilos se transformam em códigos, abrindo um campo de heterogeneidade discursiva e estilística que na verdade é fruto de uma canibalização dos estilos do passado. O teórico acredita que não existiriam, nesse caso, uma consciência histórica autêntica ou mesmo um propósito nesta recuperação de estilos. Os referentes aqui não mais configuram um quadro estável ou prenhe de significado, mas apenas imagens de si próprios. Dentro desse contexto, portanto, o passado é visto sobretudo como repositório de códigos prontos para a comodificação. Ao abordar este fenômeno, Fredric Jameson (1991) trata, especificamente, do pós-modernismo, que ele identifica como “a lógica cultural do capitalismo tardio”. Segundo o autor, esta é uma tendência que teria se iniciado nos anos 1950 ou 1960 e que ele vê como dominante à época em que escreve. Mesmo que Jameson tenha um ímpeto generalizador e que seu livro possa ser considerado uma referência talvez ultrapassada, ainda é possível se valer do entendimento do teórico para se descrever alguns trabalhos artísticos contemporâneos. Alternativamente, a questão pode se colocar dentro das discussões acerca do interculturalismo, de sua abrangência e de seus limites.

sua premente aparição nos mais diversos trabalhos artísticos. Wolfgang Kayser (1986[1957], p. 16) define o “grotesco” sobretudo a partir do efeito estético por ele provocado: experimenta-se através dele “[...] um elemento lúgubre, noturno e abismal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos, como se o chão nos fugisse debaixo dos pés”.

Em sua origem latina, o grotesco está associado à ornamentação: mais especificamente, a motivos de caráter absurdo que mesclam humano, animal e vegetal. As categorias de simetria e ordem estariam ali anuladas, de modo a um só tempo lúdico e sinistro. A referência à ornamentação em seu caráter misto continuará a prevalecer no uso da palavra até o século XVI, quando surgirá a ideia de grotesco como *sogni dei pittori* (sonhos dos pintores), apontando para a criação de um mundo diferente. A Academia Francesa começa a empregar o termo com maior abrangência no século XVIII para designar algo de ridículo, extravagante, bizarro. O grotesco então, segundo Kayser (1986 [1957]), teria passado por um processo de esterilização, bem como por uma tendência para igualá-lo ao burlesco e ao cômico.

O século XVIII, por sua vez, verá uma grande popularidade da noção de caricatura e da ideia de deformação, e o grotesco passa a ser estudado por esse viés. Christoph Wieland, na Alemanha, que intenta uma análise do efeito psíquico do grotesco, enfatiza a ideia de assombro e angústia diante de um mundo fora dos eixos, juntamente a um riso perante as deformidades que ali figuram (Kayser (1986 [1957])). É justamente a partir do entendimento de Wieland que Wolfgang Kayser desenvolve sua conceituação. Primeiramente, o autor afirma não se tratar de um domínio particular da fantasia ou de um fantasiar horroroso. Além disso, opondo-se à definição do grotesco de Victor Hugo, no Prefácio a *Cromwell*, Kayser aponta o perigo interveniente de identificamos o grotesco a uma forma externa, como o célebre francês parece fazer. Trata-se antes, para o autor alemão, de considerá-lo em suas relações tanto com a forma em si quanto com aquele que o experimenta. Ademais, diferentemente de Hugo, Kayser acredita que o grotesco não se sustenta simplesmente como um ponto de comparação que estabelece com o sublime. Para ele,

O mundo grotesco é nosso mundo - e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo, confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 1986[1957], p.40).

É importante notar que a perplexidade do observador, essencial ao grotesco, deve-se ao fato de não haver explicação ali presente, ou seja, o absurdo permanece como tal. Nesse sentido, Kayser enfatiza o risco de se perder o efeito do grotesco quando são dadas explicações para o

que é posto em cena em seu caráter abismal. A conferência de sentido o prejudica, seja através de simbolismos ou de esquematismos diversos: uma intimidade ou loucura explicada, do sobrenatural ou da simples humorização. O grotesco torna-se, então, inócuo.

O autor explica, igualmente, que o grotesco pode irromper da própria exposição do caráter cindido do homem, de sua dominação por forças anônimas ou por paixões que não parecem ter sido escolhidas³⁷. Do mesmo modo, também é possível que emerja quando o sonho parece substituir a realidade, que então se apresenta como tola.

Ora, a descrição de Kayser corresponde em grande medida ao que se experimenta diante da figura de Ubu, cujas ações parecem simplesmente aleatórias. Sob outro ângulo, estas aparentam ser estranhamente familiares: abuso de poder, execuções sumárias, ordens de assassinato, cinismo, injúrias gratuitas. Para além desse aspecto, falta clareza quanto ao mundo que Jarry propõe em cena: trata-se de uma metáfora do nosso, de uma paródia, ou de um mundo à parte?

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza como uma expressão, que já se nos insinuou com bastante frequência: *o grotesco é o mundo alheado* (tornado estranho) [...] é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou (KAYSER, 1986[1957], p. 159, grifo do autor).

Ralf Remshardt (2016), outro germanista, também aborda o grotesco, na esteira de Kayser, sobretudo a partir do seu efeito estético. O autor busca não enclausurar o conceito em exemplos pré-fixados. Segundo ele, o grotesco incide exatamente no “‘hiato perceptivo’ entre a consciência da presença fenomênica do objeto e nosso completo reconhecimento de suas qualidades visuais” (REMSHARDT, 2016, p. 24, tradução nossa). Tem-se que a percepção, sempre parcial, se preenche por expectativas que tendem à ordem e ao enquadramento do que se experimenta dentro do campo do já conhecido; no caso do grotesco, o objeto experimentado frustra tais expectativas e algo interfere no “fechamento” da percepção, que se vê abruptamente consciente de si.

Sendo assim, o grotesco se situaria na esfera do imprevisto, provocando certa instabilidade perceptiva. Em termos de informação, portanto, Remshardt (2016) defende que este se delineie por uma abundância – já que, a ordem, pelo contrário, é redundante. Isso faz com que nos sintamos alarmados em sua presença, ameaçados diante de um espectro de desordem, resistente à categorização. Veremos, no próximo capítulo, como esta mesma questão pode ser relacionada à ideia de excesso e de dispêndio.

³⁷ Retomaremos esta questão, sob um viés psicanalítico, no capítulo seguinte, seção 3.2.

Remshardt (2016) dá exemplos de estruturas diversas que têm o poder de fazer emergir o grotesco, várias delas retomando ideias já apresentadas por Kayser (1986[1957]). A mais canônica é aquela da integridade perturbada do corpo humano – podendo estar este combinado ao de um animal, por exemplo. Tal arranjo causa um sentimento de confusão, fazendo-nos experimentar uma sensação de estranheza e mesmo de ameaça ao real. Outro caso possível, bem presente no teatro, acontece quando as palavras parecem se descolar dos seus significados, tomando acepções quase místicas e delineando um discurso que se poderia dizer praticamente anárquico – o que acontece em *Esperando Godot*, por exemplo. Seria igualmente viável provocar o grotesco pelo excesso de objetos ou símbolos em cena, causando assim um sentimento de fusão entre o conhecido e o desconhecido. O grotesco pode ser ainda experimentado quando um ser ou objeto inanimado é dado como vivo: mais uma vez, o sentimento de ordenação é posto em cheque; há uma inversão inesperada do mundo concreto³⁸ - e aqui poderíamos ainda retomar a ideia de Innes quanto à proposição Patafísica de Ubu.

Mencionemos, por exemplo, a inquietante corporeidade do protagonista de Alfred Jarry. Ubu é tido como uma marionete sem o ser de fato - a meio caminho entre o humano e o boneco. Nem a encenação primeira da peça nem as outras aparições da personagem trazem certeza quanto ao seu ser. Para além disso, seus gestos são estranhos e sua dicção também escapa ao plano do convencional. Ubu foge aos mais diversos padrões e também foge às nossas expectativas³⁹. Quanto à sua presença cênica, é importante destacar que:

No teatro, o corpo do ator e a dramaturgia são porta-vozes dos grotescos físicos e morais. Com frequência, ambos destinam a evidenciar as relações das personagens com alguns órgãos e orifícios, sobretudo boca, genitais e ânus. As relações sociais e individuais das figuras são regidas por instintos e desejos. [...] Ao representar o ser humano em sua condição mais primitiva, as personagens grotescas se distanciam da ideia de comportamento civilizado. Essa inversão de valores, disforme e obscena, torna as personagens estranhas e ridículas, pois quebra regras básicas de organização social. Essa ponte entre o humano e o civilizado e sua inexorável condição natural alimenta o incômodo, pertinente ao grotesco (ROBLE; ARAÚJO, 2016, p. 153).

³⁸ Como vimos, Christopher Innes (1992[1981]) trata da questão a partir da ideia de irracionalidade e alucinação em cena.

³⁹ Remshardt (2016) aborda a mesma questão, apontando a permanência do motivo da marionete no pensamento e nas artes do século XX. Segundo ele, é importante notar como a “marionete contém uma inquietante alteridade; uma vez posta em contato com a estética mimético-realista do teatro ocidental e com a filosofia do individualismo na qual se fia o teatro, parece nada mais que uma redução elementar da humanidade e uma metáfora visual para a ilusão de livre arbítrio e para a escravidão por forças e compulsões externas, incontroláveis” (REMSHARDT, 2016 p. 169, tradução nossa).

Roble e Araújo (2016)⁴⁰, investigando o grotesco nas Artes Cênicas, nos dão pistas importantes a respeito do papel do corpo no teatro e dos significados que emergem a partir dele. Trata-se, mais uma vez, de apontamentos que correspondem à personagem de Jarry: como sabemos, Ubu é destacadamente glutão (característica que pode mesmo servir de metáfora para a insaciabilidade de seus desejos) e deixa entrever, além disso, inversões incômodas das mais diversas facetas da civilidade. O primitivo e o bestial se fazem patentes na presença do protagonista, e, levados à luz de modo impetuoso, causam desconforto.

Ao tratar do *Ubu Rei* de 1896, especificamente, Remshardt (2016) ressalta a importância da visualidade no grotesco, atribuindo a isso a necessidade de Jarry de ilustrar a forma e o comportamento de Ubu através de vários desenhos. Quanto à configuração corporal da personagem, explicada pelo dramaturgo francês no seu discurso de estreia⁴¹, o teórico afirma que:

Jarry, assim [com tal descrição] nos dá um exemplo perfeito da dicotomia domínio baixo/domínio elevado que ele vê confundidos na configuração redonda, polissêmica, de Ubu, além de também anunciar um fenômeno particular da personagem grotesca: a aparente congruência entre extrema complexidade e universalidade com o primitivo, o reduzido e o uniforme (REMSHARDT, 2016, p. 178, tradução nossa)⁴².

Por outro lado, sabe-se que a partir de traços como os de Ubu pode-se construir a própria comicidade de uma personagem e de um espetáculo. Como, então, entender o riso que se manifesta nesse caso?

Wolfgang Kayser (1986[1957]) aborda, entre muitos outros aspectos, como o grotesco foi por vezes confundido com o cômico. O autor admite que o ridículo pode estar integrado ao grotesco, mas de maneira específica: trata-se de um riso que não se pode dizer despreocupado, pois o horrendo se faz ali presente. Tal comentário é fundamental ao considerarmos a figura de Ubu. Em sua cena de origem ou fora dele, ora o protagonista se apresenta como mais bufão, ora como mais sinistro. Entretanto, é impossível dizer que o aspecto inquietante da personagem esteve ausente. O riso experimentado diante dela se torna nervoso, inquieto.

⁴⁰ Odilon José Roble é Professor do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp e Raíssa Guimarães de Souza Araújo, graduada pela UFMG, faz parte de seu grupo de pesquisa Pesquisa Filosofia e Estética do Movimento (GPFEM).

⁴¹ C.f. página 23.

⁴² Contudo, o autor também defende que o caráter grotesco da montagem foi: “[...] constituído em grande medida intertextualmente, e não contextualmente. Quer dizer, Pai Ubu não é monstruoso em oposição ao universo dramático circundante (como Atreus), mas essencialmente em harmonia com ele, as como seu exemplar excessivo e monstruoso. Em outras palavras, não há nenhuma fenda entre as ações da personagem principal e os pressupostos morais do mundo da peça que coloque em perigo a representação dramática em si. O grotesco emerge, em vez disso, de uma comparação mental com as leis da mimesis e da conduta da personagem que Ubu explicitamente evoca e parodia [...]” (REMSHARDT, p. 174, tradução nossa).

No que se refere à sátira e à caricatura, ambas conhecidas circunstâncias do riso, Kayser (1986[1957], p.40) esclarece que estas estão de fato próximas do grotesco, e que muitas vezes lhe preparam o solo; todavia, “[...] como fenômeno puro, o grotesco se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa”. A caricatura, trabalhando com um aumento ou exagero do real, pode desembocar, sim, no grotesco - o que acontece quando nos deparamos com deformações angustiantes do ser ou do mundo, em um desvio da base comum em que há uma resistência da atribuição de sentido. Sob outro ângulo, quando a visão satírica se torna tão superaguda que penetra no abismal, esta pode também aproximar-se do grotesco.

Remshardt (2016) aborda igualmente a relação entre o grotesco e o cômico, que admite ser complexa. Visto que ambos operam a partir da ideia de incongruidade, foram muitas vezes confundidos. Segundo o teórico, no entanto, a risada acionada pelo grotesco é peculiar. Esta tem suas raízes no fato de percebermos o objeto artístico, ainda que momentaneamente, enquanto real e não simplesmente como estético; conseqüentemente, este é tomado tal qual uma verdadeira ameaça. Dessa forma, o riso aparece como um mecanismo por meio do qual o “[...] grotesco, com sua terrível premência e presença, é distanciado e [re-]enquadrado esteticamente e moralmente (como algo ‘outro’ e ‘inapropriado’)” (REMSHARDT, 2016, p. 81, tradução nossa).

Remshardt (2016) se vale do pensamento de vários teóricos para tecer sua análise, e, em seu percurso, reformula a proposta segundo a qual o riso diante do grotesco proviria de uma oscilação entre a aceitação e a rejeição do que ele nos apresenta. Em vez disso, o teórico propõe uma verdadeira simultaneidade das duas experiências – donde as emoções conflitantes que se vivencia. O estudioso alemão coloca ainda que o cômico no teatro serve muitas vezes para que uma comunidade pratique um certo tipo de reafirmação do seu sistema de valores e de si própria. Por definição, este seria um tipo de risada “adequada”, pois funcionaria como uma espécie de defesa às condutas consideradas corretas. Quando esse não é caso, há grandes chances de se estar diante do grotesco.

O riso grotesco seria, por conseguinte, um riso “inadequado”, parente do humor negro e do macabro. Sua existência mesma se fundaria em “certas transgressões contra códigos de piedade estabelecidos (em especial aqueles relacionados à morte)”; ademais, ele parece provir de uma irresponsabilidade momentânea. Sua familiaridade com o terror também é patente:

Cada um deles [terror e riso] se mancha, sem se diluir, no seu oposto – o terror se entremeia de riso assim como o riso se entremeia de terror. É esta familiaridade assustadora, portanto, bem como essa peculiaridade estranha, que cria aquele terror que o riso precisa dispersar (REMSHARDT, 2016, p. 82; 84, tradução nossa).

Ubu parece afetar seu público exatamente por provocar o sentimento de desconforto, ou seja, por parecer ultrapassar o âmbito de sua trama para se configurar como uma espécie de “ameaça” no plano concreto. Ademais, ainda que assuma traços caricaturais de alguma personagem real, ficam marcados tanto seu caráter inexplicavelmente perverso e cruel como suas ações aparentemente injustificáveis. O riso diante dele é sinistro, sentido como inadequado, se relacionando muito menos a uma risada franca do que a um riso de nervoso, tomando os contornos de um mecanismo de defesa.

Por fim, não poderíamos deixar de mencionar a concepção do grotesco e do riso despertado por *Ubu Rei* a partir da lógica carnavalesca, tal qual apresentada por Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, visto que vários trabalhos sublinham a filiação artística de Jarry a Rabelais⁴³. Estudemos, portanto, de que maneira podemos relacionar as ideias colocadas pelo teórico russo ao contexto de *Ubu Rei*.

Na introdução de seu livro, Bakhtin versa sobre o riso na sociedade que lhe é contemporânea⁴⁴, apontando como este é diferente do cômico medieval, que é seu objeto de análise. Segundo ele, isso se deve ao fato de que os estudos recentes a este respeito – e a própria categoria do “risível” – têm suas bases no “[...] domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos” (BAKHTIN, 1987, p. 3). É nesse sentido que o autor descarta o próprio Alfred Jarry como representante do realismo grotesco sobre o qual teoriza: em vez disso, o autor russo o associa à uma estética de grotesco modernista, que não teria suas origens na cultura popular, mas antes numa tradição de origem romântica, que lhe haveria emprestado um tom lúgubre e terrível. Em verdade, segundo o teórico, o grotesco passara por uma espécie de degeneração, perdendo os seus laços com cultura das ruas. Bakhtin aponta, por um lado, sua “formalização” dentro de esquemas, e, por outro, o apogeu de uma lógica cômica degradante, diferente daquela que viu seu clímax durante Idade Média⁴⁵.

⁴³ Patricia Murphy (1977, p.29, tradução nossa) afirma que “[d]esde sua primeira produção em 1986, *Ubu Roi* foi repetidamente chamado de Rabelesiano”. Além disso, a autora explica que “[a] admiração de Jarry por Rabelais foi mais duradoura e muito mais ampla do que normalmente se reconhece. Ele encontrou em Rabelais pensamentos posições e assuntos similares ao seus. Ele também encontrou nele um artista incrivelmente bem-sucedido na provocação à sociedade de seu tempo e nos efeitos sobre seu público, levando a uma gama de reações, da repulsa à risada despreocupada. Jarry lhe prestou homenagem; ele imitou ou modelou partes de seu trabalho a partir dos de Rabelais ao mesmo tempo que preservou sua própria liberdade ao ser sempre, em alguma medida, desrespeitoso, zombeteiro ou parodiador (MURPHY, 1977, p.36, tradução nossa).

⁴⁴ O teórico escreve na segunda metade do século XX.

⁴⁵ O autor aponta, contudo, que o vigor desse grotesco popular se conserva na *commedia dell'arte*, nas comédias de Molière, nos romances cômicos de Voltaire e Diderot, em que ousadia da invenção, associação de elementos diferentes e libertação do ponto de vista dominante são prementes.

O grotesco de origem romântica, teria, segundo o autor, desligado a própria noção de “grotesco” de sua verdadeira identidade, “inseparável do mundo da cultura cômica popular e da natureza carnavalesca do mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 41). Bakhtin perfaz um minucioso caminho teórico para mostrar como o grotesco ganha aspectos puramente decorativos e alegóricos abstratos que lhe são originariamente estranhos. O teórico também aponta que a obscenidade ambivalente de outrora, derivada do “baixo” material e corporal (presente no que ele chama de “verdadeiro realismo grotesco”), “degenera em uma frivolidade erótica e superficial” (BAKHTIN, 1987, p. 89). Além disso, o teórico afirma que o conceito teria se desvinculado da possibilidade de exibição e celebração do diferente. O riso suscitado por ele também teria mudado de caráter: não seria mais jocoso, alegre e regenerador como antes.

A cultura popular, base do pensamento de Bakhtin (1987), se manifestava nos ritos, espetáculos, obras cômicas, linguagem familiar e festejos carnavalescos. O carnaval é tomado aqui como o grande representante de folguedos populares diversos, que compartilhavam de características específicas, relacionadas sobretudo ao jogo e movidas por um princípio cômico libertador de dogmatismos, fossem eles religiosos ou de comportamentos. O momento de liberdade temporária que a celebração carnavalesca representava permitia que se escapasse da verdade dominante do regime vigente, da cultura oficial e de sua seriedade. As relações hierárquicas, os privilégios, as regras e tabus eram, desse modo, suspensos por um breve período de tempo. Nesse contexto, formas especiais do vocabulário e dos gestos eram elaboradas, se apresentando como francas e sem restrições, libertas dos códigos correntes de etiqueta e da decência e, dessa maneira, estabelecendo uma comunicação outra entre as pessoas, inclusive aquelas de classes sociais distintas.

É claro que, sob certo ângulo, a própria trama de Jarry propõe uma atmosfera libertária, principalmente ao considerarmos as invectivas do autor contra a cultura oficial, regras de conduta diversas e também contra múltiplos preceitos dramaturgicos de seu tempo. Entretanto, não podemos dizer que a colocação em cena dessas liberdades tenha assumido um aspecto festivo ou de celebração franca, ou mesmo que coloquem em primeiro plano relações mais horizontais entre seus personagens. Antes, *Ubu Rei* se fez como uma afronta tenaz, um experimento subversivo, questionador das limitações impostas pela tradição e pela dita “civilidade”.

Esclareçamos ainda a natureza do riso carnavalesco tal qual definida por Bakhtin (1987), buscando assim estabelecer possíveis pontos de encontro deste com o espetáculo de Alfred Jarry. Primeiramente, aponte-se que o riso carnavalesco é alegre, espontâneo, e se diferencia de uma

simples “[...] reação individual diante de um ou outro fato cômico isolado” (BAKHTIN, 1987, p. 10): trata-se de um riso geral, que atinge a todos. O mundo inteiro passa a ser apreciado no seu aspecto jocoso, no seu feliz relativismo. Além disso, trata-se de um fenômeno ambivalente: por um lado, alegre e cheio de alvoroço, por outro, burlador e sarcástico - negando ao mesmo tempo que afirma.

Ainda que seja possível relacionar tal universo ao espírito de *Ubu Rei*, seríamos também forçados a relativizar sua aplicabilidade no que diz respeito à trama. É certo que as primeiras cenas do espetáculo o apresentam dentro de um universo burlador, de uma comicidade franca: Ubu é convencido a usurpar o trono do rei a partir do argumento de que terá mais comida e alguns itens de vestuário que tanto deseja. O aspecto bufão da história é posto de imediato, assim como o motivo da glotonaria, também caro ao espírito da festa popular sobre o qual versa Bakhtin (1987)⁴⁶. Apontemos ainda que são identificáveis, na peça, usos que retomam Rabelais - seja a grafia medieval, vocábulos que o escritor do século XVI criara ou exclamações características de suas personagens.⁴⁷ Patricia Murphy (1977), estabelecendo um paralelo entre Jarry e Rabelais, nos traz observações valiosas ao afirmar que

Ambos [...] empregam formas e técnicas similares, que têm como propósito quebrar rígidos padrões de pensamento. Eles escrevem paródias de gêneros sérios estabelecidos, assim como prenúncios e almanaques. Os dois usam técnicas burlescas comuns com um tom retórico inflado para protestar contra um assunto insignificante, ou um tom prosaico em um tópico extravagante. A incongruidade resultante diminui ou expande o estilo e o conteúdo e revela o pretencioso *nonsense* dos dois (MURPHY, 1977, p. 32, tradução nossa).

De fato, no caso de *Ubu*, tais estratégias acentuam a excentricidade tanto da trama quanto da personagem principal, criando um cômico bem característico. Murphy (1977, p. 33, tradução nossa) também coloca que “Jarry usa gírias, palavrões e obscenidades menos frequentemente que Rabelais, entretanto, ultrapassa os limites convencionais da civilidade”, o que se explica pelos contextos sociais diversos no qual se inscrevem as obras dos dois autores - tendo em vista que “[c]ada época tem as suas regras de linguagem oficial, de decência, de correção” (BAKHTIN, 1987, p.163).

⁴⁶ A atmosfera da feira se destacava dentro do universo da cultura popular. Nela, são importantes os anúncios orais exagerados e o universo culinário, relacionado à abundância e ao banquete. O baixo material e corporal, aqui inclusas a comida e bebida, eram de grande importância e figuravam no primeiro plano. Relacionada a eles, estava a hiperbolização do alimento, acompanhada daquela do ventre, da boca e do falo (BAKHTIN, 1987, pp. 158-159). Claramente, encontramos aqui inspirações para a personagem de Jarry.

⁴⁷ Entre outros, Laurent Tiesset (2011) identifica o “Ho! Ho!” de Pai Ubu como sendo emprestada de Grandgousier, assim como o palavrão “*jambedieu*”, a palavra “*lame*” para designar sabre e o procedimento de extensa numeração por assonância final.

Nesse sentido, poderíamos mencionar, por um lado, as cenas iniciais de *Ubu Rei* – em que acontecem as trocas de injúrias entre marido e esposa – como um exemplo do espírito do realismo grotesco e das ditas interações francas em praça pública⁴⁸. Afinal, logo no primeiro instante da peça, o protagonista, diante de uma repreensão da esposa, a ameaça de morte em um tom não muito sério; ela, em troca, o chama de idiota e diz que provavelmente Ubu continuará a ser um mendigo caso suas aspirações não forem mais grandiosas. É importante ressaltar que Bakhtin (1987) defende que as grosserias carnavalescas carregariam consigo um impulso regenerador. Para além disso, o teórico afirma que nelas se podia encontrar um aspecto alegre e festivo. Todavia, se podemos identificar usos que nos lembram esse espírito nos dois primeiros atos da trama - em que a personagem de Ubu ainda é uma simples aspirante ao trono (e, portanto, ainda está encerrada em seu espírito bufo) – devemos ter em mente de que os contextos de escrita e recepção não eram mais os mesmos do que os de Rabelais. Além disso, não se pode dizer que o restante da história de Jarry remeta, ainda que vagamente, ao ideário medieval de Bakhtin, dado que o cinismo da personagem jarriana se desenvolve paralelamente à sua vilania – suscitando, acima de tudo, uma atmosfera macabra⁴⁹.

Outra possível aproximação entre a trama de Jarry e o pensamento de Bakhtin (1987) sobre o grotesco seria no sentido da menção a excrementos: no contexto da Idade Média, estudado pelo teórico russo, estes não tinham significação exclusivamente banal. Antes, eram “[...] considerados como um elemento essencial na vida do corpo e da terra, na luta entre a vida e a morte” (BAKHTIN, 1987, p. 195), dentro de um âmbito da vida supraindividual, ligados tanto às ideias de um princípio corporal superabundante quanto à de fecundidade. De fato, a menção a excrementos é premente em Ubu: lembremos, por exemplo, da primeira palavra da personagem em cena (“merdra”), que reaparecerá não só nas exclamações, mas também na referência a iguarias (“couve-flor à la merdra”), nas injúrias dirigidas às outras personagens (“senhora da minha merda”, “menino de minha merdra”) e até na alusão a instrumentos (o “sabre de merdra”, “tesoura-de-merda”). Também a exclamação “*de par ma chandelle verte*” se refere ao muco nasal. Note-se ainda que tais usos se relacionam ao que Bakhtin (1987)

⁴⁸ “Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica” (BAKHTIN, 1897, p. 9).

⁴⁹ Citemos aqui três exemplos: o primeiro, quando Ubu vê grande prazer na disputa dos seus súditos pelo ouro que ele está distribuindo (com a intenção de que, sendo apreciado por eles, também os convença a pagar seus impostos). O segundo, quando decide não recompensar o capitão Bordadura, que liderou a usurpação do trono e a tomada do poder. O terceiro, quando se recusa veementemente a ajudar seus companheiros a lutar contra um urso, optando então por rezar um Pai Nossa. Ao final, se gaba dos louros da vitória contra o animal, alegando que sua prece foi a grande responsável pelo salvamento de todos.

designa como “reenvio ao baixo corporal”, estratégia importante dentro do universo do realismo grotesco. Segundo o autor, trata-se de mecanismos que colocam em cena os órgãos genitais, o ventre e o traseiro. Aqui, é importante lembrarmos que a própria personagem Ubu faz referência constante a seu ventre e a seu apetite, quando não à sua corporeidade avantajada.

Entretanto, se, por um lado, podemos imaginar que Jarry recorreu a procedimentos ainda válidos para criar o efeito do cômico nestas diversas situações, não é possível encontrar nelas um espírito de renovação ou fecundidade. Além disso, mais uma vez falta, nesses casos, a aura festiva que é tão importante nos termos do realismo grotesco proposto por Bakhtin (1987). Sobretudo, faltam as condições históricas de outrora, necessárias para que tais expedientes fossem verdadeiramente eficazes.

Por fim, lembremos que o riso grotesco de que fala o teórico russo tem sua potência na ideia de vitória sobre o considerado “terrível”:

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo o que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era *mais temível que a terra*. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa verdade efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão [...] (BAKHTIN, 1987, p. 78).

Ora, vemos em Ubu um universo totalmente distinto. Não identificamos, na trama, nenhum tipo de mundo sério tomado comicamente. Para além das claras paródias a outras histórias e contextos⁵⁰ - que possivelmente suscitariam um riso jocoso - o cômico que vence o medo não se faz presente no desenrolar-se de *Ubu Rei*. Antes, vemos se intensificar o caráter sombrio da personagem a partir de uma conduta cada vez mais ambiciosa, frívola e cruel.

Apesar disso, montagens diversas da peça e a reinserção de Ubu em outras tramas podem favorecer um efeito mais cômico e bufo, relacionável ao universo rabelesiano e ao contexto carnavalesco de que trata Mikail Bakhtin. Este é o caso, por exemplo, do *Ubu Rei* da Companhia dos Atores de Laura, de que falaremos no capítulo 4.

⁵⁰ Laurent Tiesset (2011), nas suas notas de rodapé, identifica diversos desses momentos em *Ubu Rei*, desde a longa lista de personagens, que ele vê como uma paródia das tragédias de Shakespeare, a momentos em que vemos ressoar a tragédia clássica, com suas lamúrias cotidianas, aqui rebaixadas (“*j’ai fort mal diné*”) ou então as lamentações trágicas gregas, com seus gemidos e exaltações corporais (“*hélas! hélas*”) Temos ainda a inversão de cenas tradicionais de complô e sonhos proféticos, além de outras mais.

3 PERSONAGEM MAGNÉTICA, PERSONAGEM INCÔMODA

3.1 DISPÊNDIO IMPRODUTIVO, AGRESSIVIDADE GRATUITA

Como explicar o caráter “cínico”, “absurdo”, “cruel” de Ubu? Como explicar a gratuidade de suas ações, ou a agressividade que coloca em cena? Em suma, de que modo esses traços conseguem mobilizar o espectador?

Em um ensaio provocador, Georges Bataille (1967[1933]) propõe a ideia de que os seres humanos sejam movidos por tendências à prodigalidade e à destruição. Em “A Noção de Dispêndio”, o autor desafia não apenas o conceito de utilidade, caro ao Ocidente, mas também a ideia de que a sociedade tenda a um processo de conservação, seja de bens ou da própria vida. Bataille (1967[1933] p.26, tradução nossa) aponta a dificuldade de justificarmos utilitariamente nossas condutas, pois, segundo ele, não temos consciência do nosso verdadeiro “interesse em perdas consideráveis, em catástrofes que provoquem, conforme necessidades específicas, depressões tumultuosas, crises de angústia, e, em última análise, um certo estado orgiástico”. Tais impulsos, contudo, não seriam necessariamente nefastos ou patológicos.

A partir de uma perspectiva que tenta “reunir a atividade que o ocidente civilizado chama de ‘econômica’ a uma interpretação da vida” (WARRIN, 1974, p. 56)⁵¹, Bataille sustenta a existência de uma tendência humana ao dispêndio improdutivo (“*dépense improductive*”) - expressão que também pode ser entendida como “gasto” ou “despesa” improdutivo(a). O filósofo a associa a um princípio de prazer e a considera uma das bases da estrutura organizacional e funcional da sociedade ocidental.

Durante sua argumentação, Bataille (1967[1933]) explica que a utilização de recursos ou de energia se organiza a partir de dois vieses: o primeiro se refere à conservação da vida e à continuação da atividade produtiva; o segundo, aos dispêndios improdutivos - dentre os quais elenca o luxo, o luto, as guerras, os cultos, os jogos, os espetáculos, as artes, entre outros. Os dispêndios dessa categoria teriam seu fim em si mesmos, em vez de servirem como um meio para que se atinja um fim. Ademais, esses levam a uma perda ou prejuízo. Em resumo,

A ideia fundamental [de Bataille] é simples, e a proveniência nietzschiana facilmente reconhecível: o ser vivo acumula energia além da que é necessária para seu

51 Com formação em filosofia, François Warin foi professor na Universidade de São Paulo por cinco anos. O artigo aqui referenciado foi publicado na revista *Discurso da USP* sob o título “Georges Bataille e a Maldição da Literatura”.

crescimento. Essa energia excedente deve então ser destruída, perdida, consumida sem contrapartida. [...] Bem longe de ceder ao prestígio do irracional, a economia geral [proposta pelo autor] tem por fim trazer para a linguagem a economia dispendiosa, prodigiosamente insensata da natureza, estabelecer a necessidade imperiosa e a universalidade do gasto improdutivo, da perda sem fim algum e sem nenhum sentido da energia excedente, embora nossa consciência, que se confunde com a colaboração de um fim único, necessariamente a repudie, embora nossa sociedade, inteiramente dominada pela vontade exclusiva de enriquecer-se, cegamente vote mais do que nunca a exuberância à maldição (WARRIN, 1974, p. 56).

Dentro deste contexto, Georges Bataille também analisa brevemente a questão das artes. No referido ensaio, o autor dá, entre outros, o exemplo do teatro, e divide em duas suas possibilidades de manifestação: a primeira como sendo provocadora de angústia e horror por meio de representações simbólicas (o que se subentende como uma tragédia, nos moldes tradicionais) e a segunda como sendo capaz de produzir o riso (a comédia). Partindo da premissa de que arte, inclusive o teatro, constitui-se como dispêndio improdutivo dentro de uma sociedade que os valoriza - mesmo que veladamente -, o escritor abre um caminho possível para explicar o poder de atração desse tipo de manifestação cultural⁵².

Ainda que não se estenda em suas explicações sobre o teatro e que contemple apenas dois gêneros clássicos, o alcance dessa proposição de Bataille pode igualmente ser pensado no que se tange à *Ubu Rei*. No referido espetáculo (já um produto cultural dispendioso, segundo o autor), se poderia identificar ainda outras instâncias de dispêndio: uma no âmbito da trama e outra naquilo que se refere a seu protagonista.

Em termos de dispêndio improdutivo dentro da peça, Ubu se destaca com distinção. A personagem dá vazão a seus desejos de modo quase indiscriminado, sejam eles relacionados tanto a alguma transgressão moral como a qualquer descuido das ditas “boas maneiras”. Ubu não toma banho, tem um apetite voraz, e apresenta um comportamento ríspido. Excessos dominam sua conduta. Lembremos ainda que o protagonista não tem nenhum pudor em ordenar assassinatos ou em arrecadar impostos exorbitantes de habitantes desfavorecidos. Curiosamente, no entanto, não se pode dizer que a personagem tenha um plano detalhado por detrás de suas ações - contrariamente à sua esposa, Mãe Ubu. O protagonista parece ser antes movido por arroubos de capricho na procura de um prazer quase imediato, exercendo, a partir desses impulsos, atos de vilania condenáveis que beiram o risível por seu caráter improvisado.

⁵² Esta ideia costuma ser colocada sob outra perspectiva (e com abrangência diversa) em vários escritos de outros autores, que sublinham, por exemplo, a noção de jogo no teatro. Josette Féral (2015, p. 94, grifos da autora) dirá que o jogo é um dos pilares da teatralidade, realizando-se “no *aqui e agora* de *outro espaço* que não o cotidiano, visando a realização de ‘gestos fora da vida corrente’. Esse jogo provoca um dispêndio pessoal cujos objetivos, intensidade e manifestações variam de um indivíduo a outro, de uma época a outra e de um gênero a outro”.

Prazer é, de fato, uma das noções que Georges Bataille (1967[1933]) apresenta como mal interpretadas pela tradição de pensamento ocidental. Segundo o teórico, o prazer costuma ser associado a um tipo de concessão, a um relaxamento cujo papel seria sempre secundário dentro da ideia de “utilidade” e de atividades sociais produtivas. Entretanto, em sua visão, o prazer estaria, na verdade, relacionado a necessidades bem específicas, reais, de dispêndio improdutivo - algo que o autor entende como comprovado pelas “selvagerias” presentes na vida real, ou mesmo pelo “dédalo resultante das inconseqüências humanas” (BATAILLE, 1967[1933], p. 27, tradução nossa).

Poderíamos também convocar aqui o pensamento de Sigmund Freud (2011[1930]) em *O Mal-Estar na Civilização*. Segundo o pensador alemão, o princípio do prazer está diretamente relacionado ao sentimento de felicidade – e, por este depender de uma satisfação repentina de impulsos instintuais (sejam eles “selvagens” ou “domesticados”), está fadado a ser um fenômeno episódico. O teórico coloca, ademais, que

A sensação de felicidade ao satisfazer um impulso instintual selvagem, não domado pelo Eu, é incomparavelmente mais forte do que a obtida ao saciar um instinto domesticado. O caráter irresistível dos impulsos perversos, talvez o fascínio mesmo do que é proibido, tem aqui uma explicação econômica (FREUD, 2011 [1930], p. 23).

Nesse sentido, Freud (2011 [1930], p. 66) também exporá como o pendor à agressividade é inerente ao homem, mencionando assim a "tendência inata do ser humano para o ‘mal’”, para a agressão, a destruição, para a crueldade. O autor explicita que "[c]om frequência o mal não é, em absoluto, uma coisa nociva ou perigosa para o Eu, mas, pelo contrário, algo que ele deseja e que lhe dá prazer" (FREUD, 2011 [1930], p. 70)⁵³.

Ora, tais observações se fazem muito pertinentes quando pensamos o protagonista de Jarry. Este parece dar vazão aos seus mais variados instintos de agressividade, gerando-lhe, ao que parece, grande satisfação⁵⁴. Podemos aqui, igualmente, fazer referência às observações de Christopher Innes (1992[1981]) a respeito de como a presença do pré-social da mente em cena constitui uma das grandes forças de *Ubu Rei*⁵⁵.

⁵³ Ainda no que diz respeito ao instinto de agressividade, Freud discorre em grandes detalhes sobre como este não é somente o derivado, mas também representante maior do instinto de morte. O detalhe desta análise, contudo, não interessa diretamente à discussão que desejamos propor.

⁵⁴ Deixemos claro, entretanto, que não temos aqui a pretensão de abordar o protagonista de Alfred Jarry como um verdadeiro ser humano. Muito menos temos o desígnio de instaurar uma análise psicanalítica do processo de sua criação. Antes, usaremos propositadamente algumas das ideias de Sigmund Freud como ferramentas de análise que possam que iluminar de alguma forma as ações da personagem, relacionando-as à psique humana e uma tendência instintual específica.

⁵⁵ O autor coloca ainda que Ubu “[...] parece resumir as intenções de Jarry, uma encarnação grotesca de nossos instintos mais depreciáveis, cuja participação em qualquer situação revela as próprias qualidade amorais e

Lembremos que a trama se inicia com a personagem planejando a morte do rei. Mais tarde, pede a morte dos nobres, dos magistrados e responsáveis pelas finanças, para depois recolher impostos pessoalmente para os seus cofres, fazendo uma cobrança dupla a camponeses miseráveis. No decorrer da história, além disso, vemos Ubu usar um linguajar violento para com sua esposa, numa relação em que as agressões físicas também estão presentes. Pode-se dizer que o protagonista não refreia seus instintos, levando a cabo seus desejos de agressividade.

Dentro desse espectro, poderíamos mesmo afirmar que a personagem coloca em cena uma verdadeira falta de pudor.

O pudor (*Scham*) é uma exaltação dos sentidos ou afeto muito especial. A palavra passa pelo antigo alto alemão *scama*, que remete à raiz da palavra indogermânica (*kem-*), que significa “cobrir, ocultar”. Quando outros afetos não apenas se manifestam, e sim quando a comunicação expressiva do que é furioso faz parte da essência do estado afetivo, o pudor passa a ser mais um antiafeto, antes de tudo uma *inibição* da expressão. O pudor ainda tenta, envergonhado, ocultar-se, dobra-se em si mesmo: pudor do pudor. Entretanto, o conteúdo essencial e “objetivo” desse afeto é, por sua vez, o encobrimento, ocultamento, fuga e recusa do olhar dos outros (LEHMANN, 2009[2002], p. 33, grifo do autor).

O autor menciona ainda como as mais variadas sutilezas, reservas e distanciamentos na vida social são sinais do pudor, colocando em evidência o valor positivo do mascaramento. No caso de Ubu, poderíamos afirmar o contrário: a personagem dá vazão às suas mais diversas pulsões, sem experimentar, aparentemente, nenhum impulso de ocultação ou de construção de certa imagem preservada de si. A ideia de pudor, responsável pela articulação do jogo de ocultamento e descerramento, parece aqui invertida.

Lehmann (2009[2002], p. 34) afirma ainda que “[t]odo o desvendar, demonstrar, comunicar está ligado não tanto ao processo de civilização, mas ao de *representação* e esta, por sua vez, não pode ser pensada sem encobrimento, adiamento e privação”. Associando o pudor ao ver e ao estético, o teórico coloca o teatro como espaço em que a exposição das realizações das emoções ainda têm lugar, reunindo “aqueles que se expõem no palco aos observadores presentes *in actu*, que se vivenciam como potencialmente envolvidos” (LEHMANN, 2009[2002], p. 41). Por esse motivo, o autor alemão entende o pudor como um centro oculto

antissociais em todos os participantes, expondo a rapacidade, avareza, traição e ingratidão egoísta, presunção, covardia que encarna, como raiz de todas as atividades humanas, e em particular as que são tradicionalmente consideradas como honráveis, heroicas, altruístas, patrióticas, idealistas ou, por qualquer outra razão, socialmente respeitadas. [...] [Ubu é] uma figura que simboliza tudo o que a moral burguesa condena [...] (INNES, 1992[1981], p. 32, tradução nossa).

do teatro, a todo momento agenciado e superado por parte do ator - que se expõe - e do espectador - que anseia por observar e se deixar fascinar.

É nesse sentido, portanto, que compreendemos a potência de uma personagem tal qual Ubu, desnudando impulsos que o espectador secreta ou inconscientemente identifica como familiares (abordaremos este tópico a seguir), propondo, dessa maneira, um espetáculo de cumplicidade. As reações a essa situação podem ser diversas, e podemos aqui apreender com mais clareza, por exemplo, o choque provocado pelo espetáculo de 1896. Examinemos ainda como tais implicações podem se desdobrar.

3.2 NOTAS SOBRE A CRUELDADE E SOBRE UM PRAZER ESTRANHO

Para explicar a potência do próprio teatro, podemos igualmente convocar o pensamento de Antonin Artaud. Lembremos, no que diz respeito a Ubu, que este traz às cenas de que participa um vigor particular.

No seu prefácio “O Teatro e a Cultura”, à maneira de Bataille, Artaud (2016[1938]) estabelece uma crítica contundente ao modo de pensar ocidental. O dramaturgo inicia seu argumento apontando uma ruptura existente entre o mundo concreto, que chama de “o mundo das coisas” e o discurso, as ideias, os signos que o representam. Seu caminho teórico o leva a um entendimento desfavorável em relação ao sistema de representação que molda as ações e os pensamentos no mundo dito civilizado: haveria, segundo ele, um descolamento entre as ideias e a própria vida, que, experimentada dentro de um quadro redutor e repressor, não abriria espaço às intensidades que deveriam transbordar da própria experiência.

Artaud (2016[1938]) vê no teatro a possibilidade de recuperação desse vigor perdido. O teatro seria capaz não só de dar vazão a alguns de nossos recalques como também de captar, dirigir e se abandonar a forças vitais. Neste ponto, uma aproximação com Bataille (1967[1933]) seria mais uma vez pertinente: as intensidades e transbordamentos que o dramaturgo menciona se aproximam da ideia de Bataille segundo a qual que as artes são fundadas no princípio do dispêndio. Nesse sentido, convoquemos mais uma vez Ubu e sua primeira cena.

Os registros da encenação no *Théâtre de l’Oeuvre* revelam com precisão o grande incômodo causado por um espetáculo que feria em grande medida as convenções teatrais tradicionais – e cuja falta de vigor se fazia sentir. Contudo, para além desse aspecto, não se pode negligenciar a potência do próprio protagonista, cuja força reside exatamente na

impetuosidade de suas atitudes, que encerram impulsos claramente não moldados pela dita civilização.

Pertinente seria ainda pensar a mudança de postura vislumbrada por Artaud diante de um novo teatro: o autor francês menciona um abalo nas coletividades através recurso à intensidade das formas e das forças, oposta à postura contemplativa então prezada na tradição ocidental. Em “O teatro e a crueldade”, o escritor advoga um teatro capaz de tocar sensibilidades, perturbar representações e provocar ressonância – em outras palavras, um teatro que fosse capaz de um magnetismo que agisse sobre os sentidos, que não se voltasse exclusivamente ao intelecto. Para isso, este deveria tirar seu vigor, dentre outras fontes, dos impressionantes mitos antigos, criando imagens temíveis onde residiriam forças vivas: “Tudo aquilo que está no amor, no crime, na guerra, ou na loucura, é preciso que o teatro nos dê, se ele quiser encontrar sua necessidade” (ARTAUD, 2016[1933], p.132, tradução nossa).

O crime não é monstruoso enquanto não é reconhecido, confessado, levado à linguagem numa narração. “A imagem do crime é uma coisa muito mais temível do que este mesmo crime realizado” (Artaud, Opus Cité, p. 131). “Melhor que os crimes reais, a lenda, a mitologia, a literatura, antes de tudo a literatura trágica, dão a medida do crime” (Bataille, “Les procès de Gilles de Rais”, Pauvert, p.11) (WARRIN, 1974, p.60)

Tais ideias a respeito da força da representação correm o risco de abalar as próprias fronteiras desta. É tal traço que em muito caracteriza a criação de Alfred Jarry. Lembremos que *Ubu perturba* o espectador por seu caráter sanguinário, perverso, descarado, se destacando perante uma tradição de protagonistas anteriores. A personagem é capaz de tocar a sensibilidade causando uma comoção possivelmente física, beirando o asco.

A arte reencontra assim [através do princípio do dispêndio/consumação] sua gravidade e seriedade. De divertimento que era torna-se “exercício de crueldade”. Singular encontro aqui de Nietzsche, Artaud e Bataille: reabrir a arte à vida, enraizá-la no corpo, dessublimar a cultura, denunciar os julgamentos demasiados virtuosos que a justificam (WARRIN, 1974, p. 57).

Mencionemos ainda que o próprio Antonin Artaud batizou o seu teatro de *Alfred Jarry*, o que Christopher Innes (1992[1981]) vê não como sinal não de admiração pelo efeito de choque causado pela montagem de *Ubu Roi*, mas da potência dos elementos não-rationais da trama e pelo apelo a um estrato mental pré-social – possivelmente aquele capaz de ultrapassar um mero estado de contemplação.

Ainda em termos do alcance da cena, em “O Teatro e Peste”, Artaud (2016[1938], p. 43, tradução nossa) discorre sobre como o teatro deveria se assemelhar a uma epidemia: não só por ser contagioso, mas por implicar uma revelação, uma exposição, um ímpeto para fora “de um fundo de crueldade latente no qual se localizam, em um indivíduo ou um povo, todas as possibilidades perversas da mente”. Ora, esse é exatamente o efeito provocado pela figura de Ubu, cuja conduta vil é marcante.

Segundo Artaud (2016[1938]), o teatro acordaria o que está dormente em nos seres humanos: a poesia da cena reaqueceria as pulsões dormentes e faria despertar forças maduras até então reprimidas. A verdadeira peça seria capaz de alterar o repouso dos sentidos, levando a uma revolução virtual, que permaneceria enquanto tal. Haveria uma vertigem real diante de da violência e da explosão de paixões. O teatro funcionaria, como coloca o autor, como um sol estranho, iluminando uma liberdade parecida com aquela do estado de peste. A gratuidade dos atos reinaria. Essa liberdade seria sem dúvida sombria, mas verdadeira, vindo à tona depois de ter se escondido sob “tudo o que há de sujo, de abjeto, de infame no ato de se viver” (ARTAUD, 2016[1938], p.45, tradução nossa). O teatro aqui aparece como uma epidemia salvadora, que provoca destruição para que os homens se vejam como são realmente, para que as máscaras caiam. Ele seria responsável por revelar às coletividades suas forças tenebrosas escondidas, que necessariamente fascinam.

Tal análise explica em muito a potência não apenas da peça de Alfred Jarry, mas principalmente de sua personagem, cuja audácia cruel impressiona os sentidos. Ubu encarna o que há de tenebroso nos ímpetos humanos, arrebatando o seu público. O fascínio angustiante que provoca parece ser uma forte razão por detrás seus vários retornos à cena, ainda que sob roupagens diversas.

O mesmo efeito de fascínio pode ainda ser entendido sob outro ângulo. Um conjunto de observações de Sigmund Freud (2011[1930]) em *O Mal-Estar na Civilização* parece nos oferecer uma chave alternativa de leitura. O autor alemão, abordando a questão da satisfação instintual, discorre sobre alguns tipos de gratificações substitutivas, ou seja, maneiras outras de se obter ganho de prazer de modo a satisfazer uma necessidade primariamente instintual – como a da agressividade. Haveria, nesses casos, um deslocamento da libido, que teria por consequência o afastamento do sofrimento e a geração de prazer, ainda que de modo amortecido. Entre os exemplos desse gênero de gratificação, está a fruição de obras de arte.

Seria interessante, desse modo, analisar como Ubu é experimentado enquanto “obra”. Ao tomarmos as observações de Freud, não podemos negar que a personagem coloca em cena

certa natureza psíquica humana, expondo o pendor à agressividade em sua realização mesma. Não poderia esta ser a base de um mecanismo de identificação? Não estaria a personagem nos proporcionando um tipo secundário das experiências de agressão que instintualmente desejamos? A experiência estética de Ubu poderia, em certo grau, ser tomada como a realização (substitutiva) da possibilidade de transgressão de algumas amarras, sejam elas externas ou do Super-Eu: afinal, a personagem parece satisfazer todos os seus desejos numa busca incessante de gratificação⁵⁶.

A duplicidade presente na maneira como encaramos a personagem, por sua vez, pode ser lida a partir do conceito de “estranho”, também teorizado por Sigmund Freud (1976[1919]). O pensador cita, de pronto, ambiguidade contida na palavra “*heimlich*”, cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, “*unheimlich*” - de alguma maneira, o que era “familiar”, “agradável”, se transforma em “estranho”, “oculto”, “fora da vista”.

Freud (1976[1919]) toma, primeiramente, a proposição de Ernst Jentsch (1906) sobre o estranho para desenvolver sua teorização. Este último propusera que o sentimento de *unheimlich* seria provocado pela experiência da incerteza intelectual - por exemplo, quando há dúvidas a respeito de um ser animado ou sem vida estar aparentemente vivo, tal como no caso de algumas figuras de cera, bonecos e autômatos. Freud segue o mesmo caminho para apontar que este tema diz respeito, na verdade, ao fenômeno do ‘duplo’, ou seja, o da duplicação, divisão e intercâmbio do Eu. Ele explica que tais ideias, por sua vez, têm sua raiz no

[...] amor-próprio ilimitado, [n]o narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte. [...] a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado - incidentalmente, um estágio em que o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso. O ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios (FREUD, 1976[1919], pp 252, 254).

Freud nos lembra ainda que o sentimento de ansiedade, ou então a experiência proveniente de coisas assustadoras, provém de afetos relacionados a impulsos reprimidos – e, por isso, “deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo

⁵⁶ Não por acaso, Laurent Tiesset (2011, p. 94, tradução nossa) inicia sua análise a respeito de *Ubu Rei* com a afirmação de que “[o] Pai Ubu, todos nós o conhecemos: chefe cruel, militar palerma, Estado obtuso, tirano sorridente, bandido impecável, trapaceador aproveitador, desprezível em todos os graus. É por isso que nós o apreciamos. Ele é aquilo que recusamos, aquilo que não podemos dizer”.

reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho” (FREUD, 1976[1919], p. 258). Neste ponto, portanto, voltamos à questão linguística, aplicando agora em outras instâncias a conexão já observada entre *heimlich* e seu oposto, *unheimlich*. O estranho seria, por conseguinte, “nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (FREUD, 1976[1919], p. 258).

Ressaltemos, no entanto, que nem tudo o que é considerado estranho preenche a condição de ser algo há muito reprimido que então retorna. Ademais, a noção de “duplo” não é a única apontada pelo psicanalista para explicar ou exemplificar a experiência do *unheimlich*. Freud cita outros exemplos que são tomados exatamente da ficção – esta possuindo um escopo de atuação muito maior do que a vida real, visto que, nesta última, o estranho se manifesta sobretudo a partir de complexos infantis reprimidos - o complexo de castração e as fantasias de estar no útero, por exemplo. Por outro lado,

O estranho, tal como é descrito na *literatura*, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. [...] o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção do que na vida real* (FREUD, 1976[1919], p. 266, grifos do autor).

Em outras palavras, dentro de um quadro fictício, não só a experiência do estranho emerge como se os fatos narrados fossem deveras vividos pelo leitor, mas também o escritor tem o poder adicional de intensificar tal efeito, dado que pode retratar eventos que raramente ou nunca aconteceriam na realidade.

Como poderíamos, então, tomar tais observações para explicar o caso de Ubu? Ora, é possível fazê-lo, de início, ao aceitarmos como base a ideia de que a personagem coloca em cena uma agressividade ímpar, que bem poderia ser associada ao impulso instintual de que fala Sigmund Freud em *O Mal-Estar na Civilização* (2011[1930]). Nesse sentido, Ubu colocaria em cena pulsões presentes em cada um de nós, ou seja, é possível apreendê-lo sob o viés da identificação, como já apontamos acima. Levando esta ideia ainda mais adiante, poder-se-ia dizer que o observador se vê vagamente consciente de forças semelhantes em seu próprio ser –

provocando, destarte, o efeito do estranho. Esta observação permite a leitura de Ubu como uma espécie de duplo “selvagem”, no qual os processos instintuais não encontram nenhum freio⁵⁷.

Não podemos esquecer, ainda, que diversos autores abordaram a maneira como a cena e o universo ali presente funcionam ou são percebidos como espécies de “duplo”, sejam nossos ou do nosso mundo:

[o]s personagens numa peça [...] nos revelam algo sobre nós mesmos porque há algo que nos faz acreditar que nos vemos neles. As dores, alegria, amores e perdas que um personagem sofre numa experiência dramática, as tomamos como nossas. Olhamos para o palco e vemos nosso mundo refletido. Mas claro que isso é uma ilusão. (ARONSON, 2016, p. 157).

Retornemos, entretanto, às ideias freudianas. Segundo o teórico, no que diz respeito ao fenômeno do estranho na ficção, pode-se afirmar que

De um modo geral, adotamos uma invariável atitude passiva em relação à experiência real e submetendo-nos à influência do nosso ambiente psíquico. Mas o ficcionista tem um poder *peculiarmente* diretivo sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente das nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra, e obtém com frequência uma grande variedade de efeitos a partir do mesmo material. Nada disso é verdade e, sem dúvida, há muito que vem sendo levado em consideração pelos que estudam estética (FREUD, 1976[1919], p. 268, grifo do autor).

De fato, pode-se dizer que os estudos literários se debruçaram exaustivamente, desde então, sobre as questões relativas à narração e seus efeitos de recepção. Entretanto, cabe aqui notarmos um fato importante: Sigmund Freud discute em particular o estranho na literatura, ou seja, aquele provocado por meio de narrativas. Por motivos diversos sobre os quais só poderíamos oferecer respostas especulativas (ainda que mais ou menos plausíveis), o autor não aborda outras artes. Para o nosso estudo, seria produtivo pensar a respeito da categoria do estranho no Teatro. Isso porque sabemos que, nesse último caso, não se trata apenas de uma visualização mental tal qual aquela que experimentamos durante uma leitura. Antes, tem-se uma verdadeira presentificação de uma situação ou trama (caso haja): aquilo que é posto em cena é percebido de modo particular e particularmente mais intenso⁵⁸.

⁵⁷ Ainda que afastemos tais hipótese presumindo a personagem como louca, curiosamente, Freud também coloca que a loucura e a epilepsia podem ser compreendidas pelo leigo como sintomas de forças insuspeitadas atuando no indivíduo. Em outras palavras, retornaríamos à categoria do estranho.

⁵⁸ Abordamos a questão da percepção da personagem em cena, em particular, na seção 2.2.

Uma outra observação de Freud, no mesmo artigo, poderia ser convertida para o universo da cena. O pensador aponta que, a depender do foco narrativo, o leitor identifica-se com uma personagem em especial, ou então experimenta as situações a partir de certas vivências precisas associadas a uma ou mais personagens⁵⁹. Ao abordarmos a mesma questão no Teatro, por que, então, não reconhecer igualmente a possível existência de um eixo narrativo direcionando nossas atenções para uma ou mais figura dramática em particular, como um protagonista? Ao pensarmos em Ubu, poderíamos dizer que, como personagem principal de sua trama, suas ações ganham destaque. Nesse sentido, tendemos a adotar o seu ponto de vista.

A mesma razão torna tão premente a experiência do *uheimlich*, dado que a personagem nos suscita reações que remetem ao mesmo tempo à familiaridade e à estranheza – ou seja, de algum modo, experimentamos aquilo que, outrora recalcado em nós mesmos, regressa. Não por acaso, os sentimentos desencadeados pelo protagonista oscilam entre a aversão e o fascínio. Sob um viés psicanalítico, tem-se que a agressividade instintual – reprimida por processos sociais e psíquicos – é primariamente geradora de prazer; posta em cena, podemos imaginar que provoca certo tipo de identificação por procuração, sobretudo se pensarmos em Ubu enquanto um tipo de duplo. Por outro lado, estar diante desses mesmos instintos irrefreados no palco nos suscita igualmente padrões sociais de rejeição já aprendidos, principalmente quando somos testemunhas de suas consequências – a saber, as ações vis da trama, carentes de motivações racionais. Sob esse viés, experimentamos então a repulsa. Entretanto, é importante destacar que a existência de um sentimento (a aversão) não cancela o outro (a identificação): como coloca Remshardt (2016) a respeito do grotesco – categoria intimamente associada ao estranho e definitivamente aplicável a esse caso -, há uma simultaneidade entre a experiência de aceitação e a de rejeição, o que, por vezes, leva ao riso.⁶⁰

3.3 PARA ALÉM DA CENA: UBU SIGNO/SIGNIFICANTE

Como já apontamos inicialmente, Pai Ubu entrou para a história da língua francesa. “*Ubuesque*” - que, em português, se traduz por “ubuesco” - teve sua primeira ocorrência

⁵⁹ O trecho específico da passagem é: “Já perguntamos [...] por que é que a mão decepada na história do tesouro de Rhampsinitus não tem o estranho efeito que a mão cortada tem na história de Hauff. A questão parece ter crescido em importância, agora que reconhecemos que a categoria de estranho oriunda de complexos reprimidos é a mais resistente das duas. A resposta é fácil. Na história de Heródoto, os nossos pensamentos estão muito mais concentrados na astúcia superior do chefe dos ladrões, do que nos sentimentos da princesa. A princesa pode muito bem ter tido uma sensação estranha, na verdade provavelmente caiu desmaiada; mas nós não temos tal sensação, pois nos colocamos no lugar do ladrão, e não no lugar dela.”

⁶⁰ C.f. página 40.

registrada em 1906, segundo o célebre dicionário francês *Le Robert* (1993), ou seja, dez anos após a estreia do espetáculo no Théâtre de L'Oeuvre, em Paris. A palavra é ali definida como “aquilo que lembra a situação produzida pelo governo do Pai Ubu, por seu caráter absurdo, cruel, grotesco e cínico”⁶¹ (UBUESQUE, 1993, p. 5252, tradução nossa). Já o Larousse, outro renomado dicionário, opta por uma entrada mais concisa: o termo é explicado como o que é “digno da personagem grotesca criado por A. Jarry, o ‘pai Ubu’ ”⁶² (UBUESQUE, 2017, s.p., tradução nossa).

Ainda que se objetasse que o vocábulo se restringe ao francês, é possível encontrá-lo igualmente no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, p. 2796), em que o adjetivo “ubuesco” é explicado como “absurdo, grotesco, cínico, brutal e/ou caricatural como o personagem de Ubu, de Alfred Jarry, na peça *Ubu roi* (1896)”; aparentemente, a palavra teria se integrado ao português em 1922, a partir do “influxo do fr. *ubuesque* (1922)”. *Online*, o dicionário Priberam, também da língua portuguesa, nos apresenta duas entradas: “1) Que é relativo ou se assemelha à figura do Pai Ubu, personagem de Alfred Jarry (ex.: personagem ubuesco); 2. [Pejorativo] Que é cruel, cínico e covarde ao ponto de se tornar absurdo, grotesco, ridículo (ex.: burocrata ubuesco; políticas ubuescas)” (UBUESCO, 2018, s.p.).

As pistas nos dicionários são indícios inegáveis da autonomia de Ubu em relação à sua cena primeira. A personagem de Jarry saiu de sua trama para sobreviver no imaginário. “Ubu”, ousaríamos dizer, tornou-se signo.

Gilles Deleuze (1997), lidando com alguns conceitos fenomenológicos, esboça certo conceito de signo. O filósofo afirma que o “Signo” é o que permite entrever a inesgotável possibilidade de ser, na qual as dimensões de presente, passado e futuro estão latentes, aglomeradas.

Tomando emprestadas algumas ideias de Alfred Jarry no que se refere à Patafísica⁶³, Deleuze afirma que o signo não é aquilo que explica, mas é o que mostra. Seu caráter, por sua vez, é necessariamente linguístico, pois apenas a língua adquire signos no mesmo processo em que os cria. É claro, fala-se aqui de uma língua artística, poética, à qual se agrega não uma ideia de diversidade ou de justaposição, mas antes, à de condensação, aglomeração.

De acordo com Deleuze, tanto o filósofo alemão Martin Heidegger quanto Jarry operaram suas línguas poeticamente, se valendo de uma língua outra (passada ou estrangeira)

⁶¹ Em francês, “*qui rappelle la situation produite par le gouvernement du Père Ubu, par son caractère absurde, cruel, grotesque et cynique*”.

⁶² No original: “*Digne du personnage grotesque crée par Alfred Jarry, le ‘père Ubu’*”.

⁶³ Lembremos que a Patafísica foi uma espécie de ciência proposta por Alfred Jarry que teria como objetivo examinar fenômenos imaginários, existentes para além da metafísica.

para gerar mais camadas à aquela que lhes era contemporânea: “De um elemento a outro, entre a língua antiga e a atual que por ela afetada, entre a atual e a nova que se forma, entre a nova e a antiga, distâncias, vazios, preenchidos porém por visões imensas, cenas e paisagens insensatas” (DELEUZE, 1997, p. 113).

Partindo da reflexão de Deleuze, é possível esboçar um pensamento a respeito tanto de “ubuesco” como de “*ubuesque*”.

“*Ubuesque*”, em francês, contém sem dúvida uma espessura significativa complexa, dado principalmente o intervalo entre o momento de entrada do termo na língua e sua vida atual - entremeada, como coloca o filósofo, de “distâncias” e “vazios”. Nele, as dimensões do passado, presente e futuro se atualizam, partindo de certa imagem (movente) que se faz de Ubu. Apesar de o âmbito do devir poder apenas ser vagamente apreendido - pois não se presta, jamais, a nenhuma apreensão globalizante - podemos pensar aqui as dimensões passada e presente do termo.

Por um lado, deve-se considerar que algumas ideias-chave foram desde cedo associadas à célebre personagem de Jarry, como o cinismo, a hipocrisia, a tirania, a crueldade e a frivolidade. Sabemos ainda que o dramaturgo não apenas pôs em cena sua personagem, como também a cultivou fora do teatro, adotando para si seu nome e, a partir dele, realizando pequenas transgressões cotidianas - não exatamente graves - mas chocantes por seu caráter absurdo. Por outro lado, haveria de se levar em conta, quando pensamos nas três dimensões do signo que propõe Deleuze, ecos diversos das mais variadas releituras de Ubu e do que este pôde representar. Todos exercem impacto sobre o que o signo faz dizer.

No caso brasileiro, a questão seria igualmente complexa. Refletir sobre Ubu e, portanto, sobre “ubuesco” em língua portuguesa implica, primeiro e necessariamente, uma importação, para a língua, de certa imagem, com suas distâncias, distorções criativas e vazios. Lembremos que o dicionário Houaiss explica, por exemplo, que “ubuesco” só passa a ser registrado em português no ano de 1922 - não por acaso, o mesmo da Semana de Arte Moderna.

Somado a este aspecto, haveria de se considerar ainda uma série de referências que imprimiram sua marca no Signo - dessa vez, diversas daquelas em língua francesa. Ainda que se fizesse o esforço de catalogar todas as possíveis marcas que deixaram seus rastros no signo, não se daria conta da sua potência. Certo seria afirmar, contudo, que constantes releituras de Ubu contribuem para sua manutenção no imaginário, mesmo que os significados atribuídos a ele sejam parcialmente deslocados em cada uma de suas reaparições.

Complementarmente – ainda que não possamos falar de filiações teóricas semelhantes – poderíamos aqui convocar a lógica proposta pelo filósofo português José Gil a respeito de “significantes flutuantes”. Em *Metamorfoses do Corpo*, o teórico cunha o referido conceito, o qual não designaria “nada de preciso, teriam muito simplesmente ‘um valor simbólico zero’: sua zona de significado é a charneira dos códigos, mundos e objetos, ou seja, regiões de desordem semântica (GIL, 1997, p.18). Gil se debruça sobre exemplos de sociedades aborígenes e sobre seu emprego de significantes que se deslocam entre o mundo concreto e o domínio espiritual (“mana”, nas sociedades polinésias, é um exemplo):

O significante flutuante designa esta força primária que, no mundo primitivo, circula por toda parte entre os diversos mundos, atravessando códigos, enchendo os seres e as coisas de poderes, de sorte e de vida (GIL, 1997, p. 25).

Ainda que não possamos dizer que esta ideia se aplica de todo ao significante Ubu, podemos nos valer de aspectos de sua lógica para entender a personagem. Poderíamos afirmar que Ubu é um signo cultural e os contextos em que funciona são bem específicos. Ao pensarmos em termos dos significados que estão disponíveis e que são convocados por ele, temos então um resultado interessante.

Ora, no Brasil, por exemplo, estão em grande disponibilidade os significados que remetem à figura do governante corrupto, impiedoso e voraz, que talvez seja até mesmo associado a alguém com sobrepeso. Ao mesmo tempo, tem-se a imagem daquela figura de autoridade (muito provavelmente um político) que é, apesar de rapace, de alguma forma bom, carismático ou querido (lembramos do bordão político já quase centenário “rouba, mas faz”⁶⁴). Mencionemos ainda um imaginário específico do tirano, que, nas circunstâncias atuais, graças em grande medida ao atual presidente, pode ser associado a uma irresponsabilidade quase infantil, a uma linguagem chula, e a ações que parecem ter origem em arroubos de capricho, tais quais as de Ubu.

Embora não tenhamos acesso a uma imagem globalizante do Signo, podemos examinar suas diversas retomadas e aparições, ainda que em outros países. Examinemos, portanto, algumas cenas de Ubu e quais sentidos estas trazem à tona.

⁶⁴ Aparentemente, a expressão remonta aos anos 1950, tendo sido usada pelos cabos eleitorais do político paulista Adhemar de Barros (1901-1969). Disponível em: <<https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/eugenio-bucci/noticia/2015/10/rouba-mas-faz-obra-social.html>> Acesso em 9 de abril de 2020.

4 CENAS DE UBU

4.1 UBU TRANSCULTURAL

Neste capítulo, examinaremos algumas cenas de Ubu referentes tanto ao século XX quanto ao XXI. Veremos que, para cada um desses casos, a corporeidade da personagem e traços de seu caráter permanecem em suas aparições. Além disso, dentro de suas tramas, Ubu continua a ser uma figura solitária, ainda que tenha ao seu lado alguns aliados temporários⁶⁵.

Não raro percebemos que a personagem de Jarry é facilmente associado à uma personalidade de poder existente. Embora seja claro que estamos lidando com uma criação ficcional, Ubu provoca, onde quer que apareça, uma reminiscência de regimes e pessoas reais que lhe são ou foram similares. Felizmente, como costuma acontecer no mundo concreto, suas aventuras cruéis têm um fim. Afinal, lembremos que,

[...] embora a violência seja capaz de destruir o poder, jamais pode substituí-lo. Daí resulta a combinação política, nada infrequente, de força e impotência – uma legião de forças impotentes que se desgastam, muitas vezes, de modo espetacular e veemente, mas em completa futilidade, sem deixar monumentos nem estórias, e raramente uma recordação suficiente para de algum modo ingressar na história (ARENDDT, 2010 [1958], p. 252).

Diferentemente dos tiranos sobre os quais Arendt versa, Ubu ingressou na história, reaparecendo em cenas várias ao longo dos anos. Já mencionamos, inclusive, a possibilidade de tomá-lo como signo. Por um lado, a isso podemos atribuir a própria potência da personagem - explicável por diversos fatores que tentamos abordar nos capítulos precedentes. Por outro, devemos ter em mente que "[..] ao mesmo tempo que o teatro é um trunfo cultural, portador de uma identidade cultural coletiva, ele se torna também, ao mesmo tempo e paradoxalmente, cada vez mais transcultural ou multicultural [...]" (FÉRAL, 2015, p.4), ou seja, vive-se um momento em que tais retomadas são propícias.

⁶⁵ A história da personagem pode ser relacionada à do tirano. Hannah Arendt, versando brevemente sobre o que é a tirania, cita Montesquieu para explicar como este regime implica tanto o isolamento do tirano quanto aos súditos quanto destes entre si. Tal proposição liga inteiramente à figura do protagonista de Alfred Jarry, que de fato pode ser visto como uma espécie de arquétipo. Posteriormente, a filósofa bem coloca que “[...] o consagrado temor a essa forma de governo não é inspirado exclusivamente por sua crueldade que – como atesta a longa sucessão de déspotas esclarecidos – não é um de seus traços inevitáveis, mas pela impotência e pela futilidade a que condena tanto governantes como governados” (ARENDDT, 2010, p. 252).

Sabemos ainda que “[...] a noção a-histórica do texto leva à suposição de que uma mesma forma dramática pode ser usada em qualquer época, para a construção poética de qualquer assunto” (FERNANDES, 2001, p. 69). Não procuramos aqui nos valer de procedimento similar para explicar a reaparição da personagem – categoria, aliás, que se viu colocada em cheque no pensamento sobre as Artes Cênicas contemporâneas. As reaparições de Ubu implicam mecanismos criativos, e os contextos diversos de suas retomadas também requerem, por si, instrumentos de análise capazes de dar conta de suas especificidades.

Temos ainda de considerar os fatores históricos em contraposição e complementação aos subjetivos. Se “[a] forma dramática, além de expressar um sentimento de época, sempre revelou uma prática cênica, um tipo de desempenho e uma determinada imagem da representação” (FERNANDES, 2001, p. 71) - o que particulariza cada um dos casos em seu momento histórico – em contrapartida, devemos levar igualmente em conta as mais variadas escolhas, conscientes ou não, dos dramaturgos, encenadores e todos os envolvidos em um espetáculo.

4.2 UBU SUL-AFRICANO: HANDSPRING PUPPET COMPANY

Em *Ubu em The Truth Commission*, espetáculo da Handspring Puppet Company em parceria com William Kentridge e Jane Taylor⁶⁶, nota-se mais uma vez a vitalidade e versatilidade da personagem criada por Jarry. Desta vez, esta é incorporado à realidade sul-africana na sua relação com as atrocidades do *apartheid*. O espetáculo aborda as consequências deste momento histórico recorrendo, por um lado, ao trabalho com depoimentos e, por outro, a marionetes e tecnologias de projeção e animação.

Sem termos aqui a intenção de retomar a história do *apartheid* na África do Sul, lembremos que este foi um sistema de segregação racial institucionalizada que existiu no país de 1948 até os anos 1990, baseado na ideia de superioridade branca [*‘white supremacy’*]. Suas regras se impunham desde a organização política até os aspectos mais banais do cotidiano. O espetáculo da Handspring Puppet Company aborda algumas consequências do referido regime, sobretudo a partir do momento de criação de uma Comissão da Verdade e Reconciliação, como explica Jane Taylor:

⁶⁶ No site da companhia, Jane Taylor é identificada como dramaturga e acadêmica sul-africana, tendo africana que tem trabalhado por décadas na prática e crítica cultural. No mesmo ano em que foi curadora de *Fault Lines*, uma exibição relativa à TRC, ela escreveu *Ubu and The Truth Commission* para a Handspring Puppet Company e William Kentridge.

Nos primeiros meses de 1996, quase exatamente dois anos depois da primeira eleição nacional não-racial na África do Sul, a Comissão da Verdade e Reconciliação [*Truth and Reconciliation Commission, TRC*] começou o seu trabalho. A Comissão teve um encargo significativo. Deveria solicitar aos sul-africanos que se consideravam agentes, vítimas ou sobreviventes de violações de direitos humanos perpetrados na era do *apartheid* que testemunhassem diante de um fórum nacional. Os propósitos desse processo eram vários: recuperar histórias perdidas, oferecer reparações àqueles que haviam sofrido, promover anistia aos atos que fossem demonstravelmente políticos em seu propósito. Um dos maiores propósitos da Comissão era criar um contexto geral através do qual uma reconciliação nacional pudesse ser tornada possível (TAYLOR, 1998, p.ii, tradução nossa).

A Hanspring Puppet Company trabalhou então em conjunto com Jane Taylor e William Kentridge para criar a montagem que estreou no ano de 1997, ainda no calor das repercussões a propósito da Comissão da Verdade e Reconciliação. O espetáculo voltou à cena quase vinte anos depois, em 2014, agora em um contexto político bem diverso.

Diferentemente do caso de *Ubu Rei* de Alfred Jarry, em que o dramaturgo buscou criar uma ambientação confusa e irreverente, mas sem raízes históricas específicas, *Ubu and The Truth Commission* parte de uma premissa diversa. Há um verdadeiro enraizamento no presente, estabelecendo um discurso que é político e estético ao mesmo tempo (FÉRAL, 2015), tornado ainda mais evidente devido ao ímpeto de se incluir elementos documentais na representação.

Tal inclusão se faz, primeiramente, a partir da apresentação de trechos de relatos de vítimas do *apartheid*, que são então narrados por marionetes em cena (Imagem 1)⁶⁷. Estas falam em zulu; suas histórias, entretanto, são imediatamente traduzidas para o inglês por outro ator dentro de uma caixa vidro semelhante a uma cabine telefônica, mas com um microfone. Para além de uma questão política envolvendo o uso das línguas – que aqui também retoma relações de força e poder – o emprego das marionetes também pode ser estudado a partir da ideia de anonimato ou mesmo da fragilidade daqueles que viveram as atrocidades do *apartheid*⁶⁸. Não tendo a intenção de nos aprofundar nestas searas, ressaltamos, todavia, que se aciona a ideia de um tribunal oficial, e temos acesso a relatos que soam como plausíveis. Na verdade, “descrições cuidadosas e detalhadas das histórias das testemunhas que foram, em grande medida, transcritas das audiências da TRC” (TAYLOR, 1998, p. iv, tradução nossa).

⁶⁷ As imagens se encontram ao final do trabalho, na seção “Anexos”, se iniciando na página 89.

⁶⁸ Poder-se-ia afirmar, por exemplo, que “[...] tudo a respeito dessas testemunhas-marionete em *Ubu and The Truth Commission* – os seres forçados a habitar o mundo de morte de Ubu- é pensado para fazer parecê-las pequenas, pobres, frágeis, enfatizando o seu estado de madeira vivificadas pela memória traumática. A talhagem grosseira de seus traços faciais lhes dá uma aparência extenuada, e seus corpos se movem mais devagar do que os atores irrequietos de carne e osso” (YOUKER, 2015, p.547, tradução nossa).

O linguajar simples e emocionado dessas personagens é contrastado com a grandiloquência de Ubu, figura que será o foco de nossa análise nesta seção. Este, novamente (à maneira da personagem de Jarry), fala na primeira pessoa do plural para referir a si mesmo, como uma alteza. Em contraste, age toscamente. Não é por acaso, por exemplo, que o ator que o interpreta passa todo o espetáculo vestido apenas de cueca e camiseta (Imagem 2) – ou seja, numa atitude significativamente irreverente no que diz respeito aos seus interlocutores ou mesmo à formalidade de certas situações (como durante o seu depoimento no tribunal). Ubu faz, na trama, parte de uma corporação policial que está vendo o seu declínio. Entretanto, como mencionamos, a personagem enxerga a si mesma ainda com grandes ares, o que se mostra não só pelo já mencionado uso de um “nós” real, mas também por seu tom de voz, sua cabeça sempre erguida e sua postura de superioridade. No site da Handspring Puppet Company, lemos o seguinte trecho:

[...] A peça é baseada nas audiências da Comissão de Reconciliação e Verdade da África do Sul e em um indivíduo licenciosamente irreverente – Ubu Roi – criado em 1888 pelo dramaturgo francês Alfred Jarry, quando ainda era estudante. Nesta produção, Ubu é um policial para quem tortura, assassinato, sexo e comida são variações de um único grande apetite⁶⁹ (OUR WORK; 2016, s.p., tradução nossa).

Sem dúvida, o espetáculo não deixa a desejar quanto à apresentação da faceta cruel de Ubu. Para isso, diversos recursos foram empregados, e de suma importância foram as projeções assinadas por William Kentridge. Por vezes, estas são o único plano presente. Por outras, são contíguas à cena, como se a comentassem ou explicassem. É interessante notar igualmente que as animações apresentam um caráter de esboço, de tracejado irregular, pendendo para silhuetas. Destaquemos ainda que se optou por dois tons de azul: um marinho escuro, constituindo o fundo da tela, e um bem claro, próximo ao branco, compondo o contorno dos desenhos. Tais escolhas, monocromáticas, corroboram a lugubridade das projeções.

No que se refere à animação correspondente à personagem de Ubu, especificamente, somos postos diante de um ser cibernético, que lembra uma espécie de vírus em sua forma (Imagem 3). Contudo, esta não é a única configuração que assume. No vídeo, a imagem da personagem é maleável, podendo aparecer como uma silhueta robótica com aspectos

69 A sinopse completa no site é: “*Ubu and the Truth Commission combines puppetry, performance by live actors, music, animation and documentary footage. The play is based on the hearings of South Africa’s Truth and Reconciliation Commission and on a 19th century licentious slob – Ubu Roi – created in 1888 by the French playwright, Alfred Jarry, when he was still a student. In this production Ubu is a policeman for whom torture, murder, sex and food are all variations of a single gross appetite*”.

alienígenas ou então se transformando em máquina, canhão, explosivo. O protagonista pode ainda adquirir a forma do Ubu desenhado por Alfred Jarry em 1896.

Mesmo que a personagem não esteja presente nas animações – o que acontece por vezes – é constante a exibição dos efeitos mortais da sua presença, marcadas muitas vezes pelo símbolo da espiral (originalmente desenhada por Jarry sobre a barriga do protagonista-marionete que havia projetado). Em suma, Ubu toma os contornos de algo letal ou nefasto, ecoando as ações que pratica. Na projeção animada, vemos algumas delas: são, de modo geral, assassinatos precedidos de torturas diversas.

O uso de projeções no espetáculo da Handspring Puppet Company pode ser entendido sob diferentes vieses. Sabemos que discussões acerca do uso de tecnologias no teatro são inúmeras: se referem, por um lado, às motivações que levam os grupos a optar por elas; por outro, abordam as consequências que tais usos têm sobre a recepção ou sobre a experiência da plateia⁷⁰. No caso de *Ubu and The Truth Commission*, pode-se afirmar que a animação não apenas traz uma camada a mais de sentido ao que é visto em cena, mas também faz progredir a narrativa para frente ou para trás, mostrando episódios de violência do presente ou do passado. Ela também pode criar um “duplo” do palco, de que falaremos adiante. De todo modo, estratégias e ferramentas como estas contribuem para a criação de um espaço outro (FÉRAL, 2015), que, no caso deste espetáculo em particular, se desloca entre as projeções, as marionetes e os atores. O espectador, é, por isso, solicitado a adaptar a sua percepção ao que lhe está sendo apresentado:

O espaço obriga o espectador a ajustar-se sem cessar, a modificar suas perspectivas, a passar das sensações para as percepções e depois às estruturas cognitivas, para desmontar rapidamente as ligações estabelecidas a fim de substituí-las por outras que administram as variações do espaço e dos objetos colocados diante dele [...] o espectador sabe que o espaço que lhe é apresentado tornou-se maleável, sempre pronto a se deformar, a desaparecer para reaparecer de outro modo (FÉRAL, 2015, p. 288).

Mencione-se, neste âmbito, um tipo específico de projeção em *Ubu and The Truth Commission*: por vezes, leem-se frases que contradizem alguma fala das personagens em cena, ou que as comentam⁷¹. Tais trechos parecem ter um papel que se desloca entre o narrativo e o

⁷⁰ Em um escopo mais amplo, temos que colocar que “[...] todo espaço teatral carrega a marca da evolução de nossos modos de percepção do espaço, modos que evoluíram e que se afinaram com o tempo na medida em que nossa própria visão – no sentido fisiológico do termo (capacidade de ver) – mudou, modificando não apenas nossos modos de percepção, como também nosso modo de apreensão no mundo (cognição)” (FÉRAL, 2015, p.283).

⁷¹ Um exemplo se refere ao momento em que Mãe Ubu pergunta ao marido sobre o cheiro que ele está exalando. Na projeção, lemos: “cheiro de sangue e dinamite”.

explicativo, apontando para uma instância que se situa fora da trama, tal qual um veredicto de uma comissão julgadora.

Ainda dentro do escopo das animações, mencionemos que o Ubu projetado na tela é frequentemente contíguo ao ator em cena, situado à sua frente. Este por vezes faz movimentos idênticos à sua contraparte animada, o que nos permite ver a projeção como um espelho ou como uma outra dimensão da personagem - que não raro nos revela o que não se pode ver. Em um desses momentos, por exemplo, Ubu, ao se banhar, está também se limpando de vestígios de seus assassinatos, como instrumentos de tortura e restos mortais.

O que é que você está lavando? Diz a Mãe Ubu de Busi Zokuf quando ela pega mais uma vez o seu marido levando tempo demais no chuveiro [...] Enquanto ele está de pé no box, ainda na sua regata e cueca, vemos a animação do diretor William Kentridge que ilustra como em rabiscos branco-no-preto os segredos criminosos de que ele está tentando se limpar. Caindo em direção ao ralo está uma torrente de crânios e ossos (FISHER, 2014, s.p., tradução nossa).

Por outro lado, a animação pode, igualmente, exibir algum comportamento ou sentimento conflitante ao que se passa no palco, ou seja, pode haver uma distância entre as duas. Vemos, em outro momento, o Ubu-projeção castigar fisicamente ou mesmo assombrar o seu duplo, como acontece durante um sonho em que a personagem não sabe como proceder sobre a Comissão da Verdade.

Um outro exemplo de tensão neste sentido deve ser mencionado. Em dado ponto do espetáculo, Ubu está confuso, visto que as evidências dos seus crimes estão em todos os lugares - a personagem não consegue se lembrar de todas, escondê-las ou eliminá-las. Um Ubu de carne e osso então aparece no palco para contracenar com o ator, dançando vertiginosamente ao som de uma música quase que ritual. Aqui, este outro ator está trajado com um figurino fiel ao desenho feito pelo próprio Alfred Jarry (Imagem 4). Contudo, se tenderíamos a imaginar que o Ubu de Jarry está vestido de branco, o da Handspring Puppet Company aparece de preto, o que lhe empresta um aspecto ainda mais sinistro. O “Ubu negro” também carrega uma máscara macabra, exibindo traços de maldade: o cenho franzido, os olhos apertados e um largo sorriso sádico. Este *outro* da personagem surge em cena para sugerir ao protagonista que pense para além das possibilidades de “revelar” ou “esconder” a sua participação nos assassinatos pelos quais ele deverá responder em breve. A alternativa que lhe propõe consiste em dizer que estava seguindo ordens, e que não havia sido motivado por razões pessoais⁷².

⁷² William Kentridge explica que o processo da Comissão da Verdade incluiu audiências de anistia em que os perpetradores de abusos poderiam apresentar evidências do que haviam feito. Uma confissão completa poderia

Curiosamente, aqui se podem fazer duas leituras, não necessariamente excludentes: a primeira considerando que o Ubu negro é uma espécie de espírito maligno que domina o verdadeiro Ubu; a segunda, de que se trata de uma parte de sua própria psique⁷³. Em qualquer um dos casos, é interessante perceber como a personagem de Jarry foi então apropriada, tomada como representante do que é ao mesmo tempo cínico, sádico e cruel. O fato de o traje escolhido para este “outro Ubu” ser preto marca, é claro, uma certa distância para com a personagem primeira, idealizada por Jarry. Por outro lado, pode-se ver aí também um tipo de aprofundamento, diríamos, de características que já haviam sido tomadas como dadas.

Ralf Remshardt (2016, p. 185, tradução nossa), versando sobre os desafios de se encenar *Ubu* modernamente, afirma que “[a] chave para qualquer produção moderna de Ubu seria a de resistir à difícil tentação das pistas cômicas que a peça oferece em abundância e ao desejo em ceder à uma espécie de hiperfarsa pastelona com pai Ubu como o superbufão [...]” - o que a Hanspring Puppet Company parece ter conseguido, mas que a Companhia dos Atores de Laura não fez integralmente, como veremos.

Sob o viés político, se admitíssemos que a ideia de que Jarry, com seu Ubu, denunciara formas antigas de dominação que se escondiam por debaixo de uma retórica republicana - ou então que delatara o *nonsense* político recoberto pela ideia de racionalidade (YOUKER, 2015, pp.539, 543)⁷⁴, lógica similar se aplicaria aqui. Afinal, o projeto de acerto de contas do governo pós-apartheid da África do Sul concedeu, contestavelmente, anistia a vários daqueles que confessaram crimes hediondos.

Não é de surpreender, nesse sentido, que Jane Taylor (2007[1998], p. iv, tradução nossa), comentando sobre as ideias da companhia para o espetáculo, afirme que “mais do que colocar em cena qualquer figura em particular da história da África do Sul, Ubu representa um aspecto, uma tendência, uma desculpa [*excuse*]”. Em outra passagem, a dramaturga dirá que, se contrapondo à comissão da verdade, Ubu pode ser ainda tomado como um “agente do mal” (TAYLOR, 2007[1998], p. v, tradução nossa). Aqui, devemos mencionar ainda que um ator branco (Dawid Minaar) foi escolhido para fazer o papel de Ubu – o que não nos parece um evento ao acaso dentro do contexto do país.

trazer anistia e imunidade quanto a processos civis contra os crimes cometidos, o que o Kentridge considera uma grande ironia (TAYLOR, 1998 p. viii).

⁷³ Nesse sentido, outra cena, bem anterior a esta, merece menção: após ser narrada uma das torturas em que uma mãe teve de incendiar seu próprio filho – o qual, somos levados a crer, é um vendedor de fósforos e de produtos de limpeza -, Ubu vê caixas de fósforo no seu prato de comida, preparado por mãe Ubu, e alega que esta quer matá-lo por envenenamento.

⁷⁴ Timothy Youker lecionou na área de teatro nas Universidades de Toronto, de Columbia e na NYU.

Há ainda outras instâncias no espetáculo em que percebemos a mesma lógica cruel da personagem. Os fiéis escudeiros de Ubu são seus cães⁷⁵, que lhe acompanham em suas matanças à noite. A companhia optou por materializar o que a palavra denota, estando em cena uma marionete com cabeças de cachorro medonhas, manejadas visivelmente por três atores que lhe emprestam as vozes e os movimentos *in loco* (Imagem 5). Lealdade alguma é mostrada da parte de Ubu com relação a eles: o protagonista não pensa duas vezes antes de culpá-los pelos atos de que, na verdade, era mandatário. Estes são presos para, depois, serem executados pelo próprio Ubu⁷⁶. Aqui, mais uma vez o motivo do tirano sem escrúpulos é recuperado. Episódio semelhante, marcando o cinismo da personagem, é aquele em que o Ubu ensaia o seu depoimento diante das autoridades, não conseguindo segurar seu riso quando fala do seu remorso e dos cadáveres que vai ter que levar até seu próprio túmulo.

Sem dúvida, tanto a trama original de Jarry quanto a própria retomada desta pela Handspring Puppet Company oferecem alguns momentos de possíveis risadas – mas estamos aqui muito mais dentro do domínio do grotesco tal qual conceitualizado por Ralf Remshardt (2016) e por Kayser (1986 [1957]): o riso se faz sinistro, nervoso, seguido muitas vezes por uma reação contraditória. Questionamo-nos se ele realmente cabe no contexto. Jane Taylor (2007[1998]) margeia o mesmo problema ao comentar *Ubu and The Truth Commission*, colocando que

Há, eu imagino, um sentimento de ambiguidade quanto às experiências de perda e dor sofridas; antes, é uma ambiguidade a respeito de como reagimos a tal sofrimento. Nossas próprias reações são questionadas, porque, no final das contas, o que é que nos faz acompanhar as histórias de luto de outra pessoa? Ou, ainda mais problematicamente, o que nos faz acompanhar as histórias dos torturadores? Acompanhamos a história de Ubu, somos atraídos pelo seu drama familiar, somos confrontados com sua lógica de autojustificação. Nós, como plateia, também estamos implicados porque rimos das suas bobagens absurdas, e esta mesma risada nos acusa (TAYLOR, 2007[1998], p.v, tradução nossa).

Também vemos traços dessa ambiguidade ao nos depararmos com a reação de Mãe Ubu quando toma ciência das atrocidades do marido através de documentos. Deve-se dizer que a personagem passa boa parte da história acreditando que as saídas noturnas de Ubu acontecem

⁷⁵ Em inglês, “*dogs*” é uma palavra que serve para designar um assassino ou alguém que age obedecendo ordens ilegais de um superior. No espetáculo, os “cães” de Ubu o chamam Ubu de “*boss*”, chefe, e se trabalha ambiguidade de estes serem os seus animais de estimação ao mesmo tempo que capangas.

⁷⁶ Ainda dentro da lógica do *nonsense* político, temos que no caso do “Povo vs. Brutus, Brutus e Brutus”, apenas a cabeça policial é condenada. Enquanto a cabeça política é absolvida e se permite sua aposentadoria integral, a cabeça militar é sentenciada a “trinta anos de liderança do novo exército do governo” (TAYLOR, 2007[1998], p. 63), o que, além de extremamente questionável, reforça a lógica tortuosa da personagem de Ubu e da trama de Jarry.

por conta de encontros amorosos. Todavia, quando descobre que estas na verdade ocorriam para que se executassem mais mortes (à maneira de um esporte prazeroso), Mãe Ubu se sente aliviada. Na verdade, sente um arroubo de gratidão. Sua reação, entretanto, é seguida por um ímpeto de auto-preservação: pensa em guardar as provas para o caso de precisar usá-las contra o marido em um momento futuro, se este desejasse abandoná-la. Lembremos que as brigas físicas entre os dois continuam presentes, numa relação que parece ser de amor e ódio. Em outras palavras, o riso aqui é convocado, mas trata-se de uma reação ambígua, misturada a um certo tipo de horror⁷⁷.

Por outro lado, há cenas em que o risível é menos doloroso, apesar de também se valer do motivo da personalidade de Ubu. Talvez aqui uma lógica do riso carnavalesco bakhtiniano se aplique, mas reforçamos sua pontualidade: apesar de presente em alguns momentos e escolhas cênicas, este se destaca tanto da trama quanto da estética do espetáculo. Ressalte-se, por exemplo, que Mãe Ubu parece ter incorporado significativamente a falta de civilidade do marido, fazendo, por exemplo, com que este sinta, por diversas vezes, o cheiro das suas flatulências, ao mesmo tempo em que o deixa preso dentro da capa que faz parte de sua roupa. Aqui, podemos perceber uma quebra com o tom lúgubre da montagem, remontando exatamente a um motivo cômico relacionado ao baixo corporal, como coloca Bakhtin (1987).

Na mesma linha de cômico carnavalesco também se insere uma conversa de Pai Ubu com seu amigo Niles (que pode ser tomado como um animal de estimação ou como uma metáfora de um amigo perigoso e astuto)⁷⁸ sobre a instauração da comissão da verdade (Imagem 6). Os dois discutem as possíveis alternativas. Niles sugere que Ubu deponha antes de ser intimado ou acusado, porém, Ubu responde que sua honra não permitiria. Diante disso, Niles oferece a Ubu duas esferas no tamanho de laranjas e pede que as segure uma em cada mão. Uma delas teria o peso da honra do protagonista, outra, o peso do medo. A personagem então abre os braços e deixa que o peso das duas os faça mover. Obviamente, o peso do medo é maior. Na cena, Ubu assume que verificou, cientificamente, que é um covarde.

Isto é, aliás, o que o final do espetáculo confirma. Primeiro, vemos que o depoimento do protagonista é entregue com o cinismo esperado. Ubu transfere a culpa para os seus superiores e para os que trabalharam consigo, afirmando, por um lado, que se tratava de questões políticas e, por outro, que não sabia a respeito do que estes faziam. A personagem

⁷⁷ No que diz respeito ao caráter sombrio do espetáculo, destaquemos ainda presença de cores pastéis no figurino, se deslocando entre o rosa, o bege e o verde, inclusive e na vestimenta das marionetes e dos atores que as manipulam.

⁷⁸ Niles é uma marionete sob a forma de crocodilo, também manipulada sob os olhos do público por um ator em cena. Ressaltemos que seus traços são macabros, e o ator adota um tom sedutor e perigoso.

alega, inclusive, que foi traído – lembremos ainda que, em cenas anteriores, ele assume que durante o seu “reino do terror”, sabia exatamente o que estava fazendo⁷⁹. Ao fim do espetáculo, o vemos partir de barco com sua esposa para fora de seu país, celebrando o momento com uma cantora – tal como na trama concebida por Jarry. Temos, novamente, a impressão da impunidade.

No que diz respeito à impunidade e aos crimes cometidos, há de se falar igualmente em outro tipo de projeção em tela que acontece durante o espetáculo. São exibidos trechos de vídeos reais, do exército marchando, por exemplo. Em outros momentos, fotos são projetadas, sejam elas de corpos ou de pessoas correndo ou se manifestando, visivelmente dentro do regime do *apartheid*. Há também fotografias de encontros entre políticos ou então de manchetes de jornais. Normalmente, trata-se de algum momento de *flashback*, em que as personagens no palco estão com arquivos documentais em mãos. Todo o material jornalístico, fotográfico e de filme é, ademais, monocromático, seguindo um padrão azulado que pende para o pêsso, sublinhando estes mesmos traços do período histórico a que se referem.

De modo geral, pode-se dizer que procedimentos de *mixed media*⁸⁰, tal qual os aqui presentes, alteram o

[...] trabalho do actor e a sua recepção, porque à co-presença física do actor e do espectador se acrescentam, via dispositivos de comunicação digital, percepções de presença a que o palco teatral não estava afeito, e que alteram a materialidade do que ele mostra e a maneira de o mostrar (MENDES *apud* PASCOLATI, 2013, p. 63).

No caso de *Ubu and the Truth Commission*, em que percebemos uma verdadeira fusão entre mídias (e não apenas uma co-presença de várias delas), tem-se efeitos diversos sobre a recepção. Versando sobre procedimentos semelhantes em alguns espetáculos, Pascolati (2013)⁸¹ aponta como as imagens projetadas tem o potencial não apenas ampliar o universo textual, substituindo a presença física de atores e colocando em cena outras personagens, por exemplo, como também o de reconfigurar o espaço cênico. Ora, vimos que esse é de fato um dos efeitos suscitados pela montagem da Handspring Puppet Company, já que se pode ter

⁷⁹ Mencionemos que esta cena parece estar no limiar entre os dois tipos de grotesco: durante o pronunciamento, Ubu alega sua inocência com veemência e cinismo – o que choca -, ao mesmo tempo em que os microfones de seu púlpito, retráteis, fazem movimentos como se tentassem socá-lo no rosto. A fala acontece em meio a golpes mal desferidos do microfone e desvios corporais da personagem.

⁸⁰ Devemos apontar que a ideia de combinação de mídias é antiga: se tomarmos como exemplo a tragédia grega, já veremos como palavra, música, dança se misturam. Igualmente, o teatro épico brechtiano preconizava a presença de canções e projeções com vistas a interromper o fluxo da ação e promover o recurso do distanciamento (PASCOLATI, 2013).

⁸¹ Sonia Pascolati é Professora Associada da Universidade Estadual de Londrina.

acesso, por um lado, a ações e eventos que extrapolam o palco, como também se tem a exposição de planos diversos da trama – seja no que diz respeito aos significados implícitos ou à apresentação de camadas outras de sentido (até mesmo dentro do âmbito do protagonista). Igualmente, atua-se na progressão da história. De fato, “o espectador se vê mergulhado em algo que não encontra paralelos nos modos de apreensão cotidianos da realidade”; pode-se dizer, ainda, “que elementos comuns a um espetáculo teatral são reconfigurados” (PASCOLATI, 2013, p. 69).

Mencionemos também, quanto a *Ubu and The Truth Commission*, que, dadas as escolhas não-naturalistas da montagem (marionetes falantes em forma de animais) e os imperativos documentais (depoimentos, imagens e vídeos), há uma espécie de tensão em cena. Poderíamos aqui apontar para uma espécie de fissura dentro do espetáculo e da trama, em que o real vem se instalar⁸². Além disso, mencione-se a justaposição do absolutamente tecnológico – as projeções - com elementos artesanais – como as marionetes feitas de madeira e pano, não pintadas e cujos traços rústicos são marcantes.

Josette Féral (2015), por motivos diversos, coloca *Ubu and The Truth Commission* como um espetáculo exemplar no que diz respeito a uma verdadeira mestiçagem, explicando que esta significa

[...] mais que transferências (translações, traduções, adaptações, integrações) de formais culturais outras, mas apropriações verdadeiras que provoquem transformações nas profundezas de culturas-fonte e de culturas-alvo para criar formas onde o amálgama de formas e de inspirações é tal que não é mais possível marcar as diferenças, mas, ao contrário, as complementaridades. O produto artístico obtido seria feito paralelamente de renúncias e aquisições. De enriquecimentos, mas também de perdas (FÉRAL, 2015, p. 395).

Trabalhos artísticos que conseguem alcançar esse equilíbrio são exatamente aqueles que

[...] tentam não negar as diferenças (culturais, referenciais, formais) de partida, mas colocá-las em interação, de modo que, a partir do diálogo, surja outra coisa, um

⁸² Josette Féral (p. 125, grifo da autora) aborda mecanismo similar ao tratar do teatro que ela considera performativo, e que se vale exatamente de um “*jogo com sistemas de representação*, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram”. Este tipo de teatro inscreve em seu interior o problema da representação e de sentido, dissipando por vezes o jogo da ilusão (trazendo à luz a performatividade da tecnologia, por exemplo, como é o caso de *Ubu and the Truth Commission*). Algo de semelhante acontece quando se canta ou dança em um espetáculo – devemos mencionar, nesse sentido, que há algumas canções paródicas na montagem da Handspring Puppet Company, e que, durante a aparição dos bonecos (como Brutus, Brutus, Brutus e Niles, os atores estão absolutamente visíveis em cena. Lançando luz sobre o engajamento do artista, “colocando em cena o desgaste que caracteriza suas ações” (FÉRAL, 2015, p. 128), tais momentos põem o espectador na intimidade da ação (apesar de este lugar ser móvel, podendo passar para o exterior). Temos aqui, então, elementos-chave do teatro performativo.

sentido novo, um modelo diferente que reenvia ao mesmo tempo à cultura de partida e à de chegada, para que ao fim do percurso as noções mesmas de ponto de partida ou de chegada não se distingam mais, tornem-se obsoletas (FÉRAL, 2015, p. 396).

A autora está também aqui abordando particularmente os casos em que as culturas hegemônicas irrigam outras culturas sem incorrerem em uma espécie de colonialismo artístico. O resultado é na verdade um tipo de sincretismo que aponta para o transcultural. A teórica explica, nesse sentido, que a obra é um lugar de interpenetração, de negociação. Segundo ela, Kentridge ilustra “perfeitamente essa forma de transculturalismo para além das culturas” (FÉRAL, 2015, p. 399). Efetivamente, ao pensarmos a maneira como o dramaturgo escolheu abordar a personagem e a trama de Ubu em seu texto, temos aqui uma verdadeira leitura nova, que ao mesmo tempo faz jus ao texto de partida e a seus motivos: afinal, Ubu continua sendo o tirano sem escrúpulos e sádico já previsto por Jarry. Todavia, novos significados aí surgiram: vemos as fronteiras de Ubu se dilatarem e ao mesmo tempo enquadrarem algo de diferente, ainda que já conhecido. As escolhas cênicas outras, por sua vez, ampliaram ainda mais o escopo de significados ali presentes.

Josette Féral (2015, p. 400) também explicita que, geralmente, no contexto da mestiçagem, a reinterpretação pode deslocar a temporalidade da obra⁸³: “[n]ós estamos precisamente dentro de uma outra história, miscigenada, que deixa intacto o texto de origem, mas que o modifica profundamente, entra num diálogo com ele. Ele sai daí transformado”. Ora, trata-se exatamente do caso do espetáculo da Handspring Puppet Company, que teve êxito em adaptar a personagem a um contexto particular, condensando nela a imagem de todo um grupo político sul-africano e recontextualizando, de modo inovador e criativo, toda uma trama. Referindo-se e ao texto de *Ubu and the Truth Commission* e a outros ainda, a teórica resume o seu pensamento apontando que

Todos modificam profundamente as peças de partida e se localizam em uma outra dinâmica que aquela da tomada de empréstimo. Enquanto preservam a força do texto de partida, elas lhes preservam o espírito, a quintessência, a força subversiva, mas acrescentando uma nova camada de leitura que permite estabelecer a relação com a cultura onde tais textos tomam lugar ou aquelas de que eles emanam: a sociedade sul-africana do apartheid (FÉRAL, 2015, p. 401).

Segundo ela, a força subversiva das obras é preservada e trabalham-se novos sentidos sem que fechem as significações. Este é sem dúvida um dos feitos da engenhosidade dos artistas

⁸³ Aqui, a autora dá o exemplo de *Harlem Duet*, de Djanet Sears, que revisita *Otelo*. Contudo, suas observações se mostram pertinentes também se quisermos analisar *Ubu and the Truth Commission*.

e responsáveis por *Ubu and The Truth Commission*. Contudo, apontemos novamente aqui, para além desse aspecto, a grande versatilidade da personagem de Alfred Jarry, que se presta aos mais diversos contextos e retomadas.

4.2 UBU BRASILEIRO: COMPANHIA DOS ATORES DE LAURA

Ecletismo e amálgama de referências são características que começaram a despontar nas produções artísticas nas últimas décadas do século XX e ainda se fazem presentes em diversos trabalhos contemporâneos. Não é de se espantar, portanto, que Patrice Pavis (2010, p. 85), escrevendo nos anos 2000 sobre a encenação do período, afirme que “utilizam-se em excesso as soluções anteriores e aperfeiçoam-se os procedimentos experimentados”: estaria em andamento, segundo o autor, um “balanço, arremate” e até mesmo uma “apoteose das experiências precedentes”. Sem dúvida, trata-se de fenômeno ainda vigente nos dias atuais, tal qual identificamos no *Ubu Rei* da Companhia dos Atores de Laura em 2017. No espetáculo, *design* de cena, figurino e maquiagem chamaram bastante atenção. Em termos de recepção, pode-se afirmar que o colorido das escolhas e o tom claramente abrasileirado da montagem contribuíram para a criação de uma atmosfera mais bufônica em meio ao caráter sinistro da trama.

É interessante notar que teóricos como Arnold Aronson (2005) destacam o amálgama aparentemente aleatório de referências em tensão nas escolhas cênicas do próprio Alfred Jarry em seu *Ubu Rei* de 1896. Segundo ele, residia ali o germe de uma estética que despontaria muito depois, no final do século XX⁸⁴. Na encenação do espetáculo homônimo pela Companhia dos Atores de Laura em 2017⁸⁵, não é difícil perceber uma verdadeira perspectiva “pan-histórica, omniestilística” de que o teórico norte-americano trata, com uma característica “multiplicidade de elementos em disputa, frequentemente incongruentes e conflitantes” (ARONSON, 2005, p.13, tradução nossa).

O ecletismo estilístico se fazia notável inicialmente no *design* de cena, onde se percebiam ecos de uma atmosfera festiva e cintilante, associável ao carnaval com suas cores e exageros marcantes. Na escolha sonora, predominou o *rock'n'roll*, mas também houve espaço para sons de batalhas lunares e efeitos especiais. Todos esses aspectos funcionavam dentro de

⁸⁴ Segundo Aronson (2005), o *Ubu* de Jarry falharia em se enquadrar totalmente numa estética pós-moderna por ainda usar telões pintados, característicos de estilos precedentes.

⁸⁵ O espetáculo teve direção de Daniel Herz e adaptação e tradução de Leandro Soares. Bia Junqueira assinou a cenografia e Gringo Cardia, o design gráfico. O figurino foi de Antônio Guedes e a iluminação, de Aurélio de Simoni.

uma ambientação medieval de disputas senhoriais. No que se refere aos trajes, sobressaía a indecisão entre o lunar e o medieval: farrapos e armaduras, brilho cintilante e opacidade verde-musgo (Imagem 7). No que tange à maquiagem, deixava-se entrever um toque circense, brincalhão: o rosto de Ubu, interpretado por Nanini, foi pintado de branco; havia vermelho nos lábios e nas bochechas; linhas pretas contornavam seus olhos (Imagem 8). Ademais, Ubu tinha *dreads* nos cabelos – um elemento marcadamente moderno. Já sua esposa apresentava uma cabeleira digna de uma bruxa arquetípica, gigante e desgrenhada. Suas unhas, por sua vez, eram longas -mais lembravam garras -; suas sobrancelhas eram grossas e arqueadas, condizente com o contorno dos olhos, bem escuros. Todos esses traços favoreciam uma expressão malévola. O exagero estava decididamente presente.

Neste ponto, consideramos importante mencionar uma montagem anterior do universo de Ubu no Brasil, pelo Teatro do Ornitórrinco: tratou-se do espetáculo chamado *Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*⁸⁶, em cartaz no ano de 1985. Este parece ter informado em alguma medida a estética e o tom da montagem da Companhia dos Atores de Laura em 2017. Não por acaso Rosi Campos esteve, nos dois casos, no papel de Mãe Ubu. Em um artigo sobre *Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, ficamos sabendo que o espetáculo se configurou como “uma mistura de circo, teatro popular, programa de auditório e show de música” (RAULINO, 2006, p. 87)⁸⁷. Os números circenses, acrobáticos, a interação com o público e aspecto cômico foram nele marcantes. Além disso,

A maquiagem era um fator importante nessa integração, pois tanto os atores como os circenses tinham seus rostos cobertos com a base branca dos palhaços, bochechas pintadas de vermelho vivo – em alguns casos compondo figuras geométricas triangulares -, grossas sobrancelhas, batom: exageros compatíveis com a estética circense que fortaleciam também a interpretação hiperbólica (RAULINO, 2006, p. 89).

As semelhanças são, portanto, significativas. Ainda que, na montagem de 2017, nem todas as maquiagens obedecessem ao padrão do palhaço, o elemento circense estava definitivamente presente (Imagem 9). Mencionemos ainda que o circo é uma das formas em que se vê a sobrevivência do cômico popular e do corpo grotesco, dada pelos “[...] acrobatas,

⁸⁶ Em cartaz primeiramente na cidade de João Caetano, em São Paulo, o espetáculo foi dirigido por Cacá Rosset, que “tomou como eixo de sua adaptação *Ubu na Colina*, peça em dois atos para marionetes, e, a exemplo de Jarry, montou, desmontou, cortou e colou trechos das pelas *Ubu Rei* ou *Os Poloneses*, *Ubu Cornudo*, *Ubu na Colina*, *Almanaques do Pai Ubu*, além de enxertar fragmentos de outros textos de Jarry no roteiro inicial. O texto efetivamente encenado foi sendo definido no decorrer dos ensaios e passou por diversas transformações durante a temporada do espetáculo em cartaz” (RAULINO, 2006, p. 87).

⁸⁷ Berenice Raulino é professora de Teatro Brasileiro no Instituto de Artes da UNESP.

funâmbulos [...] atletas, prestidigitadores, bufões” (BAKHTIN, 1987, p. 309), sendo o seu universo facilmente identificável. Tais escolhas, tanto em 1985 como em 2017, apontavam para uma maneira específica de se ler as montagens e prediziam seu caráter cômico.

Destaquemos, aqui, o mecanismo de hipérbole – já mencionado por Raulino (2006) como chave de leitura importante, inclusive nas escolhas cenográficas. É interessante notar, por exemplo, no espetáculo de 2017, as tetas que compunham em certo momento o cenário (Imagem 9), um elemento jocoso que, metaforicamente, podia ser lido como representante do ímpeto de Ubu de sugar os recursos financeiros do Estado – lembremos, inclusive, que, no contexto brasileiro, a expressão e a ideia de “mamar nas tetas do Estado” é corrente. Em outros momentos, vimos ao fundo silhuetas de tentáculos, também simbolicamente ligados às pulsões dominadoras de Ubu (Imagem 10). Mais um aspecto digno de menção foi a janela através da qual o protagonista executara os nobres. Esta foi representada por uma boca (à moda *Rolling Stones*), também podendo se relacionar a mesma lógica metafórica do apetite sanguíneo do herói-vilão. Ademais, percebemos nestes pontos, novamente, o amálgama de referências pertencentes a períodos históricos específicos e a estilos diversos, significativo na montagem.

Ainda que as acrobacias não dessem o tom do espetáculo da Companhia dos Atores de Laura, elas também não estavam de todo ausente: o ator que interpretava Bugrelau⁸⁸, por exemplo, fazia algumas piruetas no palco – fato sustentado, ainda, pela escolha dos responsáveis de dar-lhe traços que identificaríamos como estereotipicamente afeminados. Em um outro momento, quando assumia o papel de um mensageiro, este entrava em cena dando saltos impressionantes.

Lembremos também do casaco especial vestido por Nanini em algumas cenas, contendo, às costas, uma boca repulsiva, de dentes afiados, que se abria e fechava de acordo com os movimentos dos braços do ator. Estava ali impresso o apetite de poder da personagem. É importante destacarmos, contudo, como tal item teve efeito eminentemente cômico, e pode ser associado à ideia de medo vencido, como coloca Bakhtin (1987): é possível que construções grotescas do “infernial” transformem o terrível em alegre espantalho, como foi o caso. O riso aqui, como prevê o autor, vence “o medo do mistério, do mundo e do poder” (BAKHTIN, 1987, p. 80).

Nesse sentido, também devemos mencionar a dicção de Nanini durante toda a representação. O ator empregou um tom desleixado, de pouca seriedade, dando à plateia um

⁸⁸ Representado por Tiago Herz.

Ubu ainda menos judicioso do que o de Jarry. Tal escolha acentuou o caráter aprazível e cômico do espetáculo.

O efeito de “medo vencido” pode ser igualmente aplicado à figura de Mãe Ubu. Esta tinha seu caráter monstruoso ressaltado por um quadril mais do que protuberante e seis seios ao total (o que passamos a saber devido a um momento cômico em cena, de intimidade entre ela e seu marido). Não é de se desconsiderar que aqui houve uma ligeira alusão a um ideário cômico da extraterrestre sobre-humana, possuidora de características femininas excessivas – e insuspeitadas. Para além desse aspecto, as escolhas feitas em termo de figurino e maquiagem pendiam para um estereótipo da bruxa de contos de fadas: vestes escuras, aparência descuidada, traços de maldade e unhas demasiado longas (aqui, parte integrante de suas luvas). Mais uma vez, a exageração que tendeu ao absurdo e mesmo ao infantil favoreceu uma interpretação mais burlesca do que macabra: diante das atrocidades em cena, nos deparávamos com elementos que pareciam colocar o temível em cheque, transformando-o em cômico.

Poderíamos aqui igualmente recorrer à ideia de grotesco tal qual explicada por Victor Hugo (1881) em seu Prefácio a *Cromwell*. Sem nos atermos às considerações de caráter moral presentes no texto do autor francês – ou ao fato de que este submete a noção de grotesco à função de contraponto ao “sublime” -, é interessante examinarmos a gama de exemplos do grotesco oferecidos pelo escritor. Segundo ele, este estaria presente na arte, nos costumes e nas instituições, podendo ser identificado nas bruxas de Macbeth, nas pinturas de Rubens, nas imagens horrendas do inferno cristão, nas superstições, na arquitetura da Idade Média, na existência histórica de bobos da corte, entre outros. Em suma, Hugo escolhe instâncias em que o aspecto risível é convocado, apesar da presença de traços desconcertantes. Segundo o autor, o grotesco, por um lado, cria o disforme e o horrível; por outro, o cômico e o bufão” (1881, p. 19, tradução nossa).

No que diz respeito ao espetáculo da Companhia dos Atores de Laura, é exatamente a *combinação* do monstruoso (o aspecto bestial despropositado da personagem) ao tom irreverente, quase infantil, de Ubu que traz a peça ao domínio do bufo.

Todavia, é importante ressaltarmos que, apesar de tais mecanismos cômicos, coloridos e exagerados se fazerem presentes no espetáculo, não se pode dizer que a figura de Ubu tenha perdido de todo o seu caráter sinistro. Afinal, este continua a ser um tirano, cruel e sem escrúpulos. Ressalte-se ainda que as ações da personagem e a trama foram idênticas àquelas previstas por Jarry em seu *Ubu Rei* – salvo algumas modificações.

No que diz respeito a esta espécie de dubiedade, poderíamos retomar uma das afirmações de Ralf Remshardt:

O que é mais grotesco sobre ele [Ubu] é a maneira como seus projetos se encaixavam sem dificuldade nos preceitos da personagem cômica, que habitualmente procura a obtenção do prazer e a aversão à dor [...] Ubu, estranhamente, emana certa inocência. Seus pecados não são clandestinos, e ele nunca tenta justificá-los [...] Infantil e bufônico [*clownish*] na sua inconsciência, Ubu tem a liberdade de ignorar todas as restrições morais e sociais (a esse respeito, ele incorpora vicariamente a liberdade anárquica concedida ao bobo da corte para um público com nem tanta liberdade) (REMSHARDT, 2016, p. 179, tradução nossa).

Ainda no âmbito do jogo e do circo, devemos mencionar outros expedientes interessantes da companhia de Laura, que apontam para a performatividade do espetáculo, quebrando com a possibilidade de “ilusão” por completo da parte do espectador. Primeiramente, no entanto, lembremos que a ideia mesma de performance

[...] toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador. [...] Tal desconstrução passa por um jogo com os *signos que se tornam instáveis, fluidos*, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência a outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico tentando por aí escapar da representação mimética (FÉRAL, 2015, p. 122).

Sobre o teatro performativo em especial, Josette Féral coloca que:

Para além das personagens evocadas, ele impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria, sejam as do *performer* em cena ou das máquinas performativa: vídeos, instalações, cinema, arte visual, simulação [...] (FÉRAL, 2014, p. 129).

No que diz respeito ao espetáculo da Companhia dos Atores de Laura, mencione-se o fato de que vários atores faziam papéis também de figurantes em cenas que o exigiam - além de serem os próprios a fornecerem um fundo musical de *rock'n'roll* para diversos momentos - estando, neste último caso, “despidos” de seus papeis. Ou seja, houve uma oscilação entre a ilusão da representação e a estética da presença, uma performatividade em ação; ou, em outras palavras, um “*jogo com sistemas de representação*, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram” (FÉRAL, 2015, p. 125). De alguma maneira, portanto, pode-se dizer que a encenação retomou o efeito de fissura dentro da ficção que se observou em 1896⁸⁹, ainda que

⁸⁹ C.f. página 16.

sob outros termos – decididamente com um tom menos grave e com um potencial de choque menor.⁹⁰

Destaquemos também que os dois irmãos de Bugrelau (Boleslau et Ladislau), filhos do rei Venceslau, são representados como dois fantoches não muito bem-acabados, presos por cabos de vassoura e levados à cena pelo irmão primogênito, que os segura e lhes fornece uma voz.

Se não podemos falar do espetáculo como um todo enquanto sendo performativo, há, por outro lado, momentos que claramente o são. Um outro exemplo interessante na montagem é o momento da luta corporal entre Bougrelas e Ubu. A iluminação do palco muda para dar espaço a um *ring* de luta à moda dos *videogames*, com um narrador ao microfone e placas (seguradas pelos atores-lutadores) contendo onomatopeias (“Booum”, “Pow”). As personagens, nesse contexto, também não simulam uma verdadeira luta, mas estão voltados à plateia como se estivessem cara-a-cara, e levantam seus cartazes à medida que desferem golpes no ar. Para além do âmbito performativo aqui presente, a própria ludicidade da cena reinsere a trama no âmbito do cômico.

Ainda outros momentos podem ser alinhados a essa dinâmica. Em mais um episódio de luta, Bougrelas se arma com uma espada luminosa de brinquedo, uma referência irônica ao famoso sabre de luz da saga cinematográfica de *Star Wars*, de George Lucas. A autoderisão aqui é evidente e aponta para o próprio fazer “de brinquedo” e “de mentira”, num jogo de reflexividade da tessitura teatral. Além disso, não se deixa de notar certo anacronismo na escolha da arma: a espada do futuro aparece numa disputa primariamente feudal. Não apenas temos, nesse caso, uma reinclusão irônica do jogo cênico no contexto presente, mas a reafirmação da mistura entre o lunar e o medieval à qual já fizemos referência.

Outro episódio digno de nota coloca em cheque a identificação total do espectador, propondo uma espécie de *mise en abyme*: este acontece quando Bugrelau cisma consigo enquanto outro ator varre o chão (deveras sujo na cena anterior). Após o questionamento do príncipe a respeito do que fazer quanto ao assassinio do pai, o segundo ator (vestido como faxineiro do século XXI) prontamente lhe joga à distância um exemplar de *Hamlet*, cujos famosos versos sobre o “ser ou não ser” o príncipe lê em voz alta.

Além de uma quebra no jogo cênico que supõe o palco como um mundo à parte, podemos notar que todos esses expedientes, pendendo para o cômico, suavizam o aspecto

⁹⁰ Lembremos, inclusive, da crescente utilização de procedimentos semelhantes no teatro do século XX e XIX e como a público tende a se habituar a eles.

macabro da trama, trazendo para a dianteira o seu caráter absurdo e favorecendo uma tonalidade bufa⁹¹.

Mencione-se, por fim, o recentramento sutil da história no contexto brasileiro, seja através das escolhas cenográficas, de figurino, maquiagem, ou de verdadeiras inserções e modificações no texto de Jarry. Inovações textuais propostas pela Companhia favoreceram associações entre a conduta de Ubu ao cinismo e abusos de poder da classe política brasileira. Referências explícitas foram feitas, por exemplo, a "delações premiadas", assim como foram ditas frases que se iniciavam por "nunca antes na história desse país", jargão incontornável do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. À época da encenação, Michel Temer havia chegado ao poder através do processo de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, e a atmosfera de indignação era significativa, sobretudo sob o espectro da usurpação do poder - mecanismo que move a peça de Jarry.

De modo mais abrangente, era possível a identificação da figura de Ubu a uma ideia paródico-caricatural do político brasileiro - na esteira, por exemplo, de Odorico Paraguaçu. Lembremos que este último é “um personagem definitivamente inserido no imaginário popular” (GULLAR, 2014, pp. 13, 14), dado que a história de Dias Gomes ganhou não apenas os teatros, mas a televisão e os cinemas do país, estando presente na mídia há décadas. Cabe ressaltar, ainda, que o próprio Marco Nanini estrelara como o protagonista de *O Bem-Amado* em um longa-metragem homônimo de Guel Arraes em 2010⁹². Lembremos, neste ponto, que o ator age como um verdadeiro catalisador de desvios, praticando uma política de afastamento que permite uma multiplicidade de sentidos: ele interpreta “com o texto, no texto e a despeito do texto” (FÉRAL, 2015, p. 261), favorecendo, portanto, a emergência de novos significados e associações na representação.

Outro momento digno de nota foi quando Ubu decide distribuir riquezas como uma maneira de ganhar popularidade e assim fazer com que seus súditos pagassem seus impostos. Nanini se coloca então no que imaginamos que seja uma plataforma elevada e faz a famosa

91 Não por acaso, o próprio Marco Nanini, em uma entrevista, descreve Ubu como cruel, porém fofo. A Folha de São Paulo, em seu artigo sobre o espetáculo em cartaz, por sua vez, propõe o título “Marco Nanini vive tirano carismático no espetáculo 'Ubu Rei' “. Já O Globo intitula sua matéria sobre a montagem como “Marco Nanini volta aos palcos como um opressor bufão em ‘Ubu Rei’”.

92 Ora, sabe-se que “atores diferentes dão, eles mesmos, signos diferentes a seus papéis” e que, caso estes signos sejam “criados por atores célebres”, podem vir a ser “inevitáveis por seus sucessores, bem como pelos espectadores formados no mesmo esquema” (BOGATYREV, 2012, p.89). Acrescentaríamos que tais signos, uma vez marcados na memória de um público, também podem levar à associação do ator a uma ou mais personagens, numa tomada inversa da proposição anterior. Sales Gomes (1987, p. 115) toca nesta complicada questão, expondo que “[...] não é totalmente exato afirmar que no cinema a personagem passa e o ator fica ou atriz fica. O que persiste não é propriamente o ator ou a atriz, mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanção dramática”.

pergunta “quem quer dinheiro?”⁹³, tornada célebre pelo apresentador televisivo Silvio Santos. Sem dúvida, também podemos enxergar aqui o mecanismo de paródia em funcionamento.

Logo posteriormente em cena, no momento cobrança de impostos aos camponeses, feita por Ubu em pessoa, o tirano lhes ameaça tirar a Internet dos eletrônicos, *tablets* e celulares - o que causa uma enorme comoção e faz com que os camponeses se dobrem à vontade do tirano. Tal cena confirma ainda o amálgama de referências e tempos históricos, restando ao espectador considerar o universo de Ubu como um mundo à parte: uma época de reis, castelos e usurpações e ao mesmo tempo de tecnologias dos séculos XX e XXI. De todo modo, este momento do espetáculo reforça o caráter cômico da montagem.

É igualmente dentro da lógica de abasileiramento que devemos destacar, igualmente, os nomes poloneses das personagens do espetáculo: estes foram traduzidos por “Bugrelau”, “Venceslau” e Ladislau”. A sonoridade destes, principalmente quando pronunciados em sequência, acaba por causar um efeito cômico devido à reminiscência do vocábulo “lalau”. Afinal, trata-se de um “sinônimo de ladrão ou malandro” já registrado “na primeira edição do dicionário Aurélio, de 1975; na primeira edição brasileira do dicionário Aulete, de 1958; e em A Gíria Brasileira, livro de Antenor Nascentes (autor do dicionário da Academia Brasileira de Letras), de 1953” (LALAU, SINÔNIMO..., 2017, s.p.). Tem-se ainda, rondando o imaginário da língua, o caso do juiz Nicolau dos Santos Neto, condenado no Brasil por corrupção nos anos 2000, e que recebeu a alcunha de Lalau pela imprensa no mesmo período.

Por fim, intensificando o tom bufô da montagem, está o estilo informal da peça, cujos sinais já se estabelece nas primeiras linhas:

PAI UBU
Merdra!
MÃE UBU
Olha o linguajar, cacete! Você é um baita dum vagabundo, Pai Ubu.
PAI UBU
Não meta o cacete na história, ou é de cacetadas mesmo que eu vou te cobrir, Mãe Ubu! Acabo com a tua raça!
MÃE UBU
Não é com a minha raça que você tem que acabar, Pai Ubu. É com a de um outro.
PAI UBU
Pelos chifres que carrego na cabeça, não saquei.
(JARRY, 2016[1897], pp. 1-2)⁹⁴

⁹³ Pode-se ter acesso a cena em <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/videos/v/marco-nanini-estreia-espetaculo-ubu-rei-no-rio/5713246/>>.

⁹⁴ A adaptação e tradução foram assinadas por Leandro Soares.

Nas cenas iniciais, vemos a tendência cômica das primeiras interações da peça (já presentes no texto de Jarry) elevada a outro patamar. Isso se expressa não só nas gírias adotadas, como nos palavrões empregados, cujo caráter cômico se sobrepõe ao ofensivo ou temível. Algumas referências também são atualizadas, favorecendo a ideia de mundo à parte – possivelmente uma metáfora do nosso.

PAI UBU

Olha aqui, Mãe Ubu, se continuar com esses insultos eu frito você.

MÃE UBU

Ah, coitado! E se você me fritar, quem é que vai remendar os fundilhos das suas calças? Vai sair por aí de bunda de fora?

PAI UBU

É verdade! Mas também... e daí? Minha bunda não é igual à de todo mundo?

MÃE UBU

Se essa bunda, se essa bunda fosse minha, eu tratava de num trono ela sentar. Você poderia aumentar obscenamente suas riquezas, comer chouriço e caviar até explodir e andar num carrão esportivo por aí.

(JARRY, 2016[1897], pp. 1-2)

Em outras palavras, se em Jarry vemos um Ubu que mistura um linguajar elevado com expressões baixas, no caso do espetáculo da Companhia de Laura, há uma uniformização da linguagem em prol de um tom informal e cômico. Provavelmente neste ponto reside, igualmente, a impressão de que o protagonista, ao final das contas, não seja tão mau.

Somados a esses aspectos, também devemos levar em consideração a natureza do próprio público brasileiro, bombardeado todos os dias com notícias e provas de corrupção na mesma medida que tem acesso depoimentos onde se alega inocência com toda a desfaçatez. As histórias de descomedimento de líderes políticos e suas consequências cruéis não são de todo desconhecidas do espectador. Tais elementos naturalmente são convocados na recepção, além de terem sido propositadamente mobilizados pela montagem. Como coloca Aronson (2016, pp. 161; 162). “[o]s palcos das diversas sociedades são distintos um dos outros, e, ainda assim cada uma dessas sociedades percebeu seus teatros como reflexo do seu mundo”; “o que vemos e como o vemos é modelado pela nossa cultura”.

No caso específico do *Ubu Rei* brasileiro, para além de uma associação “inevitável” da cena à própria realidade do país e de alguns governantes, podemos mesmo falar de uma série de escolhas premeditadas que procuraram recriar em cena um contexto local, fazendo, ademais, uso de “citações” *pop* contemporâneas. Tais mecanismos tinham como objetivo, em última instância, um efeito de reconhecimento e identificação do público com a trama.

Em suma, pode-se afirmar que, a montagem de *Ubu Rei* pela Companhia dos Atores de Laura se valeu de estratégias estéticas específicas à contemporaneidade, que remetem não só uma enorme gama de possibilidades técnicas e tecnológicas, mas também a um espaço em que o ecletismo e as mais diversas combinações são possíveis, para recentrar o espetáculo no Brasil e na atualidade. Além disso, o cômico em cena foi posto em relevo devido ao emprego de mecanismos de autoderisão e de estratégias bufas cênicas e textuais, suavizando o aspecto macabro da trama em prol de uma leitura mais burlesca das personagens e de suas ações.

4.3 UBU INGLÊS: GEOFF DUNBAR

A versão britânica de *Ubu* toma a forma de desenho animado. Tendo sido realizada em 1978, a produção tem pouco menos de vinte minutos e enfatiza o caráter macabro tanto do seu protagonista quanto da trama de que participa⁹⁵. Pelo trabalho, o cartunista inglês Geoff Dunbar foi, no ano seguinte à estreia, premiado no festival de Berlim pelo melhor curta-metragem, um acontecimento que consolidou sua reputação e a promessa de um talento (DUNBAR, GEOFF (1944-); s.d.).⁹⁶

No que diz respeito ao desenho em si, todos os detalhes apontam para uma estética fiel à personagem em cena e consoante à recepção primeira do espetáculo de 1896. Não por acaso, antes mesmo de se iniciar a história - seguindo o título e ainda durante os créditos iniciais⁹⁷ - ouvimos sons de trompetes ecoando uma melodia um tanto medonha, remetendo ao prenúncio de algum evento trágico. Ora, veremos que este será exatamente o caso. Já a fonte escolhida para os dizeres tem algo de grosseiro e ao mesmo tempo pomposo - também contígua ao caráter de Ubu. Deve-se dizer ainda que Dunbar optou por indicar, de pronto, que a produção se inspirava na peça quase homônima de Jarry – “baseado na peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry” – donde veremos, inclusive, a divisão em atos, cujos títulos, no entanto, foram dados pelo cartunista⁹⁸.

Após o momento inicial de apresentação, somos postos diante da já anunciada personagem em um ambiente fechado e manchado. Notamos que tudo no desenho é rusticamente tracejado, se harmonizando com o cenário de poucas cores: sobressaem o branco,

⁹⁵ Pode-se assistir a algumas cenas em <<https://youtu.be/p3FB14Ivb9U>>, superpostas a um trecho de entrevista com G. Dunbar a respeito da produção de *Ubu*.

⁹⁶ Dunbar se estabeleceu como nome devido tanto ao seu *Ubu* quanto a sua animação precedente *Lautrec*.

⁹⁷ Em suma, trata-se de “*UBU / a film by Geoff Dunbar / based on the play Ubu Roi by Alfred Jarry / Produced at Grand Slamm Animation / In association with the Arts Council of Great Britain*”.

⁹⁸ Estes se intitulam: *Act One: The House of Ma and Pa Ubu; Act Two: The Plot; Act Three: the Royal Palace; Act Four: The Grande Parade; Act Five: Ubu Roi; Act Six: The Ubu Regime; Act Seven: The Battle*.

o vermelho e o preto, os quais contribuem para a criação uma atmosfera lúgubre. Ora, por um lado, sabemos que Alfred Jarry

[...] atacou a estupidez do *trompe l'oeil* [...] e advogou por um deliberado diletantismo ao empregar murais mal pintados, placas para anunciar locais e a descontextualização displicente de elementos cênicos [...] (REMSHARDT, 2016, p. 183, tradução nossa).

Dunbar parece ter seguido uma lógica similar no seu desenho e uso de cores: em nada se procura exibir um virtuosismo de verossimilhança ou de habilidade manual - as escolhas postas em cena refletem a aspereza da trama e do seu protagonista. Aliás, deve-se dizer que, em tudo, o Ubu do cartunista inglês se assemelha àquele do famoso desenho de Jarry: possui um corpo branco, arredondado, uma espiral sobre a barriga e uma cabeça pontiaguda⁹⁹. Alguns de seus traços se modificarão ligeiramente no decorrer da animação, como veremos adiante. Por ora, mencionemos que

Na sequência de abertura do desenho *Ubu* de Geoff Dunbar, Ubu, majestosamente sozinho, está de pé, parado, e oferece seu perfil à admiração dos espectadores. O som de um peido cataclísmico se intensifica e explode. Ubu sorri enquanto uma nuvem verde brota de suas calças e flutua até envolver o rosto mascarado de Mãe Ubu (SHUMACHER, 1984, p. 120, tradução nossa).

Notemos inclusive que, de imediato, uma quebra de expectativas se instala: diante de um veículo que poderia tradicionalmente ser associado a certa ludicidade (afinal, trata-se de um desenho animado) nos deparamos não apenas com um ser esquisito - o qual, ainda que não pareça totalmente humano, não deixa de sê-lo -, mas também pressentimos algo de sinistro por vir. Ademais, a cena inicial, apesar de potencialmente cômica, não o é: a troca de insultos entre Ubu e sua esposa é seguida por uma verdadeira luta corporal, cujo exagero ultrapassa até mesmo os limites do risível.

Ainda neste mesmo âmbito, destaque-se que a fisicalidade excêntrica do protagonista não provoca nenhuma sorte de efeito cômico. Antes, causa certo receio, estranheza. Voltamos aqui, ao que parece, ao domínio do grotesco tal qual exposto por Ralf Remshardt (2016), tanto no que tange ao hiato perceptivo que experienciamos¹⁰⁰ quanto no que diz respeito à nossa reação diante da corporeidade das personagens - lembremos, afinal, que o grotesco surge diante

⁹⁹ A esse respeito, pode-se dizer que “[o]s desenhos, consistindo em linhas pretas com um uso de cores esparso mas eficiente, foram inteiramente originais, e a originalidade de Dunbar foi ainda mais notável pelo dato de que os próprios desenhos de Jarry foram uma fonte poderosa de inspiração” (SCHUMACHER, 1984, p. 120, tradução nossa).

¹⁰⁰ C.f. página 37.

da integridade perturbada do corpo humano e que tal arranjo causa um sentimento de confusão, fazendo-nos experimentar uma sensação de estranheza e mesmo de ameaça.

Semelhante efeito tem a aparição de Mãe Ubu, de corpo branco e lábios vermelhos que constantemente exibem um sorriso maníaco e maléfico. Sua língua parece uma lança. A personagem, além disso, possui dois chifres – confirmado uma alusão diabólica já presumida em sua expressão facial - e seios empinados e pontiagudos, à mostra (Imagem 11). Como havíamos de esperar, a relação entre marido e esposa é conflituosa, aqui se traduzindo tanto em verdadeiras agressões físicas quanto em gritos e berros (como já mencionamos, esta interação constitui o momento inicial da animação¹⁰¹, estabelecendo o tom da história).

Outro aspecto digno de nota no que diz respeito à produção inglesa foi a criação de uma linguagem específica para o mundo em cena, que se articulada perfeitamente com atmosfera de agressividade do desenho. Temos que todos as personagens falam em espécies de grunhidos: o do protagonista é gutural e grave, o de Mãe Ubu é mais agudo e impaciente, por exemplo¹⁰². O significado do que dizem é exposto por balões, à moda daqueles que vemos em quadrinhos.¹⁰³

Tal conjunto de traços, tanto físicos quanto linguajeiros, apesar de eminentemente não-humanos, não podem, no entanto, serem categorizados como totalmente animais. Esta dubiedade também funciona no que tange à indeterminação do local da trama: tratar-se-ia de algo terreno? Se sim, onde? Ou então: seria este um mundo à parte? Não somos capazes de responder a tais questões. Entretanto, como vemos adiante, outras personagens do desenho possuem um físico decididamente humano, ratificado ainda pela coloração de pele – não mais branca, como a do casal de protagonistas. Desse modo, sem dúvida Mãe e Pai Ubu se destacam dentro do universo da animação. Que tipo de mundo, afinal, seria esse? Dada tal indeterminação, podemos aqui convocar a ideia do grotesco e retomar a pertinente definição de Wolfgang Kayser (1986[1957], p.40): “O mundo grotesco é nosso mundo - e não o é”.

A natureza aparentemente bestial do casal se reitera também em outros domínios. Nos balões em que lemos suas falas, por exemplo, por vezes contendo uma gramática simplificada, como “Venceslau não rei! Mim! Ubu rei”¹⁰⁴. Não se pode negar que, no que diz respeito ao protagonista e à sua esposa, alguma reminiscência de uma brutalidade primata se faça sentir. A relação entre os dois se dá, inclusive, sob o signo da violência, o que verificamos não só durante

¹⁰¹ A briga se inicia devido ao cheiro da flatulência de Ubu que chega até sua esposa.

¹⁰² Lembremos que o *Ubu* de 1896 também apresentava uma dicção característica. A produção de Dunbar pode ter se inspirado neste dado específico para expandi-lo.

¹⁰³ A única personagem que não se enquadra nessa regra é o fantasma da família real, que se comunica com Bugrelau dentro da caverna, instigando-o à vingança. Este fala claramente em inglês, e não são necessárias legendas para suas palavras.

¹⁰⁴ Traduzimos aqui, grosseiramente, a verdadeira fala em inglês: “*Venceslas no king! Me! Ubu king*”.

quase todas as suas interações, repletas de xingamentos¹⁰⁵, mas também nos seus conflitos físicos, que se traduzem em lutas selvagens¹⁰⁶. Caso retomássemos o pensamento de Freud [2011(1930)] a respeito da agressividade e da tendência para o mal¹⁰⁷, provavelmente a encontraríamos aqui inteiramente liberada, sem freios.

É importante sublinharmos, novamente, que, nesses casos, as interações entre Mãe e Pai Ubu não configuram um exagero que penda para o cômico, típico de algumas animações: em verdade, não vemos aqui nada de risível; antes, somos surpreendidos pela atrocidade e constante turbulência das duas figuras.

Se a imagem de Ubu tem o poder de reaparecer de diversas formas, a depender tanto do contexto ao qual passa a pertencer quanto ao tipo de adaptação posta em cena, podemos afirmar que, na animação de Geoff Dunbar, o protagonista tem seus traços vis e sua selvageria ressaltados¹⁰⁸. Por conta desse aspecto, são raros os elementos grotescos associados ao riso carnavalesco (tal qual proposto por Bakhtin) ou a um cômico que se vale de inversões francas e absurdas¹⁰⁹. Na realidade, são poucos os momentos em que poderíamos identificar um verdadeiro efeito cômico suscitado pela produção¹¹⁰.

Um deles, entretanto, se refere à famosa covardia de Pai Ubu. Tal qual o protagonista de Jarry, a personagem de Dunbar também dá sinais claros de seu cinismo e de sua falta de valentia. Mencionemos, por exemplo, o modo como se posta de joelhos, quase deitando-se ao chão diante do ainda rei Venceslau – logo antes de aplicar o seu golpe de Estado. Por um momento, Ubu acredita que teria sido descoberto – e por isso teria sido convocado ao palácio real, para prestar esclarecimentos ou ser punido. Sendo assim, o protagonista se posta humilhantemente diante do monarca, pronto para implorar seu perdão ou mesmo oferecer alguma justificativa improvisada à sua conduta¹¹¹. Neste caso, o cômico que emerge seria

¹⁰⁵ “*Idiot*”, “*pig*” e “*beast*” (que poderíamos traduzir por “idiota”, “animal” e “boçal”, aproximadamente) são alguns exemplos.

¹⁰⁶ Claude Schumacher (p. 121, tradução nossa) nos lembra ainda que “A luta final entre Mãe e Pai Ubu na neve tomou proporções épicas. Mãe Ubu se eriçou de raiva assim que viu seu marido. Ele caiu sobre ele com suas garras para fora, sua mão esquerda transformada em tenazes, a direita, em serra. Cerrados em um enlace mortal, os Ubus se atacaram ferozmente, rolando e emitindo grunhidos horrendos”.

¹⁰⁷ C.f. página 48.

¹⁰⁸ Margeando esta questão, Schumacher (1984, p. 120, tradução nossa) coloca que “Dunbar não permitiu nenhum elemento de alívio, mas se concentrou numa tática de choque.

¹⁰⁹ Poderíamos mencionar a cena em que Ubu parte à batalha contra Bugrelau: este monta em um cavalo de madeira de rodinhas e é lançado montanha abaixo por Mãe Ubu. Além disso, está usando um chapéu verde e amarelo, típico de bobos da corte. Contudo, vemos em seguida que o protagonista está segurando, de um lado, uma espada e de outro, uma espécie de pinça gigante e pontiaguda. Estes dois últimos acessórios reenviam a cena ao sombrio.

¹¹⁰ O desafio de não tornar Ubu um superbufão, como coloca Remshardt (2016), parece aqui ter se cumprido. C.f. página 66.

¹¹¹ Na verdade, o protagonista se prepara para entregar a esposa, como na trama de Jarry. Contudo, percebe que não será necessário.

melhor associado ao efeito de grotesco tal qual descrito de Ralf Remshardt (2016): o riso aqui não é despreocupado, visto que o horrendo se faz presente. Poderíamos classificá-lo “inadequado”: ri-se de algum tipo de transgressão socialmente condenável.

Outro caso similar se refere à cena em que Ubu se depara com um urso nas montanhas – já uma pequena alteração da trama de origem. Ubu está aqui sozinho. Diante da fera, este treme de medo e se esconde atrás de uma pedra – o que provoca algum tipo de efeito risível. No entanto, em seguida, o protagonista reúne forças e ataca o animal, arrancado os seus membros. Como se não fosse suficiente, Ubu devora a carne do urso. Ou seja, se em um primeiro momento podemos rir da covardia da personagem, imediatamente mudamos de ideia: Ubu se coloca como mais bestial do que o próprio urso que tenta matá-lo. Tal inversão tem o poder de chocar, causando até mesmo certa repugnância. Os impulsos animais da personagem tomam a dianteira de uma maneira absolutamente perturbante e surpreendente - “[...] um elemento lúgubre, noturno e abismal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos, como se o chão nos fugisse debaixo dos pés” se coloca diante de nós (KAYSER, 1986[1957], p. 16).

Em verdade, poderíamos mesmo falar de uma clara opção de Dunbar por expor o caráter monstruoso do protagonista de Jarry. Logo no início da animação, por exemplo, o vemos engolir de uma só vez – para depois cuspir violentamente – o prato preparado por sua esposa (o qual mais se assemelha a uma porção de excrementos). Imediatamente em seguida, perante seus convidados, este apanha uma escova de limpar privadas cheia de moscas e a enfia goela abaixo de um dos convivas.

A animalidade da personagem se faz presente ainda em muitas outras cenas. Um desses momentos memoráveis é o da usurpação da coroa. Nele, temos uma caracterização super-agressiva do protagonista: durante um momento festivo, diante dos súditos do reino que aclamavam o rei, que Ubu ataca Venceslau, dando-lhe um golpe sádico de espada¹¹². Seus aliados, em seguida, complementam a execução com uma punhalada nas costas do rei e um tiro. Ubu então arremata a coroa do monarca, erguendo-a sob um fundo vermelho-sangue que se confunde com a espiral em sua barriga (Imagem 12). A cena é marcada por uma trilha sonora sombria, funesta, consoante à atmosfera em questão.

Deve-se ainda dizer que, a partir desse momento e durante todo o seu reinado, Ubu reaparece com uma espécie de prótese quase cilíndrica acoplada à sua barriga, onde ficava a

¹¹² Logo antes, quando chega à festa, Ubu cumprimenta o rei com uma grande reverência, removendo seu chapéu - o que também corrobora seu cinismo.

espiral. Esta se assemelha a um falo, com a particularidade de ser verde e enorme – sem dúvida, um símbolo de poder em contiguidade com a magnitude da presunção do protagonista.

Este novo elemento parece reforçar a impetuosidade da personagem, exacerbando sua agressividade. No episódio em que, convencido a distribuir presentes aos seus súditos em troca de vantagens ulteriores, por exemplo, Ubu age com uma violência peculiar. De cima do castelo real, em vez de simplesmente lançar os itens à multidão, ele os arremessa com raiva, como se tivesse a intenção de ferir alguém.

Ubu também exprime um prazer particular ao ordenar a morte dos juízes e dos responsáveis pelas finanças. Primeiro, os agride verbalmente e em seguida os empurra para dentro de um túmulo – que mais se parece um abismo, dada sua profundidade – usando exatamente seu novo falo protético.

Mais preocupante, no entanto, é a cena em que os juízes chegam ao palácio, fazendo algum tipo de requerimento – aqui, não há balões que indiquem o que querem dizer, mas Ubu reage à presença deles gritando “Justiça? Lixo!”¹¹³ e logo adiante vemos algumas personagens vestidas de médicos e carregando instrumentos que claramente anunciam experimentos de tortura – uma clara alusão às experiências nazistas durante o regime hitleriano. É importante destacar que uma delas tem calças e um chifre vermelhos, numa associação direta ao diabólico. Poderíamos, aqui, falar em alguma espécie de paródia breve, mas potente.

Em suma, a trama se desenvolve quase que identicamente ao idealizado por Alfred Jarry, abrangendo inclusive seu clássico final de impunidade. Nele, Ubu e a esposa estão deitados, relaxando e bebendo *drinks* em uma espécie de gôndola, com seu respectivo gondoleiro. O próximo quadro, o último antes dos créditos, contém o comentário irônico: “que bela aventurinha”¹¹⁴. Se o tom do desenho favorece a criação de uma atmosfera macabra, tais escolhas se devem não só à estética particular colocada em cena, mas também a uma ênfase no caráter vil e monstruoso do protagonista e de sua consorte.

¹¹³ Em inglês, “Justice? Pig shit”.

¹¹⁴ “What a pretty little adventure”, em inglês.

5 CONCLUSÃO

Foco de divergências a respeito de seu lugar no teatro moderno, o caso de *Ubu Rei* é particular. Constituindo-se sob o signo da paródia e da inversão, sabemos que a peça de Alfred Jarry continua a suscitar discordâncias entre os estudiosos, alguns a vendo como pouco inovadora - sobretudo se comparada a outras propostas surgidas na virada do século XIX e início do século XX -, outros a considerando um verdadeiro marco.

Sob certa perspectiva, podemos atribuir a isso o fato de *Ubu Rei* ainda se encerrar dentro de um modelo tradicional, mesmo que se apoie em uma considerável inversão de mecanismos trágicos em cômicos. Por outro lado, pode-se dizer que, apesar da grande comoção causada pelo espetáculo, principalmente por conta das escolhas cênicas e de atuação, os procedimentos ali presentes foram absorvidos sob o rótulo do simbolismo - e Alfred Jarry, em grande medida, passou a ser estudado apenas como mais um de seus expoentes dentro da História do Teatro. Não devemos esquecer de mencionar, inclusive, a inevitável minoração de *Ubu Rei* como mais um exemplo da peça cômica, ou seja, pertencente a uma tradição a que não é atribuído o prestígio gozado por outros experimentos considerados “sérios”.

Contudo, é certo que o legado do protagonista e do espetáculo se firmaram para além de quaisquer dúvidas ou disputas teóricas. O Ubu posto em cena naquele dezembro de 1896 sobreviveu. A personagem passou a figurar não apenas em contextos teatrais variados desde então (ainda que sob roupagens diversas), mas também tem sua importância atestada pelos dicionários, como vimos: “ubuesco” e “*ubuesque*” continuam a ser registrados nos livros e na língua, sua aplicação abrangendo pessoas, normas e instituições que se caracterizam como “tiranias”, “extravagantes”, “insólitas” ou “grotescas”. Em suma, pode-se dizer que Ubu faz parte de um imaginário coletivo. Em vez de deixar herdeiros diretos, este parece antes ter deixado a si próprio para a posteridade. Sua potência, sempre renovada, contém, entretanto, uma espécie de essência bem particular.

Analisamos alguns elementos que, poder-se-ia afirmar, explicam tal vitalidade. Em linhas gerais, é possível dizer que Ubu tomou os contornos de um signo que pode ser preenchido por um conjunto relativamente variável de significações. Em outras palavras, a personagem criada por Jarry parece ser um verdadeiro molde paródico que se adapta com facilidade a diversas realidades culturais, sendo associável, por isso, a regimes ou a personagens políticas das mais variadas, desde que absurdas, cruéis ou desfaçadas – ou, preferencialmente, um conjunto das três.

Contribuindo para essa maleabilidade, está também o fato de a própria paródia ter se convertido, contemporaneamente, em certo *modus operandi* social. Ubu se faz, neste contexto, ainda mais atraente, sendo uma escolha acertada para se criticar, por um viés cômico e ao mesmo tempo macabro, esta ou aquela personagem histórica ou regime real. Foi o que fizeram, como vimos, a Handspring Puppet Company e a Companhia dos Atores de Laura.

Estando a relevância social da personagem esclarecida, restaria ainda entender os mecanismos próprios da potência da personagem. O que, em sua constituição, mobiliza e atrai?

Vimos que um dos fatores que explica o magnetismo de Ubu são forças que sua aparição cênica coloca em jogo. Devido à sua personalidade e atitudes, aparentemente desarrazoadas e gratuitas, o protagonista gera necessariamente algum tipo de incômodo. Ao mesmo tempo, suscita reações concretas: é impossível se postar passivamente diante dele. Em cena diante de nossos olhos, seu poder de choque é significativo.

Por um lado, poderíamos afirmar que este vigor está associado ao grotesco que a personagem evoca – e nesse sentido, às emoções contraditórias que mobiliza. Suscitando repulsa e atração, a presença de Ubu pode ser enquadrada como uma daquelas situações que nos fazem perceber o mundo como alheado, estranho – muito por conta de elementos imprevistos ou hiatos perceptivos (casos em que os a expectativa é esvaziada em prol de um desfecho inesperado) na sua estrutura. Há ainda o problema do riso: sabemos que Ubu o suscita, mas como?

Ao rirmos diante de sua presença– seja por conta de seu caráter ou de suas ações - o fazemos sabendo que há ali algo de condenável no próprio ato da risada. O humor é, nesse caso, macabro, socialmente repreensível: aquilo não deveria ser engraçado. Alternativamente, esse mesmo riso poderia ser entendido como um riso de nervoso, que aflora de maneira a amenizar o próprio terror sentido. De todo modo, ainda que no centro desse mecanismo exista uma reação de repúdio, não se pode deixar de notar a presença de um certo fascínio diante do que está sendo presenciado.

Há neste âmbito uma possível explicação sob o viés psicanalítico. Poderíamos afirmar que a busca de prazer do protagonista, associada a um instinto nato de agressividade, gera algum tipo de identificação da parte de seus espectadores, mesmo que não sob moldes inteiramente racionais. Este processo se explicaria tanto pela ideia de gratificações substitutivas – busca-se algo que preencha o ímpeto de agressividade sem que este tenha de ser satisfeito por si - como pela noção de “estranho”. Esta última se liga à experiência de algo que é familiar, mas que é apenas subrepticamente experimentado como tal, donde uma ambivalência de sensações.

Não podemos esquecer ainda que a colocação de uma personagem como esta em cena pode igualmente ser relacionada à ideia de dispêndio improdutivo, tal qual teorizada por Georges Bataille (1932). Ubu não parece ser movido por objetivos ou metas específicas: antes, suas ações e sua personalidade aparentam ser quase fortuitas; sua violência e virulência, gratuitas. Admitindo-se a ideia de dispêndio como um verdadeiro motor social velado (tal como o faz o filósofo francês), poderíamos inferir que a figura de Ubu dialoga com uma lógica coletiva inconfessada da não-utilidade.

Sob o ângulo específico da cena, a potência de Ubu pode ser explicada ainda por outros fatores. Poderíamos dizer que há, nele, uma centralização de forças vitais que não se encontram de todo recalçadas pela civilização ou pelos sistemas de representação socialmente autorizados. Ubu abala a todos por sua impetuosidade e impede uma postura simplesmente contemplativa diante de sua presença. É, portanto, impossível que nossa reação à personagem seja unicamente intelectual, pois a indignação e o fascínio se fazem sentir no corpo. A própria ideia de perversidade pode ser convocada para explicar o fenômeno. Estamos aqui, ao que parece, no âmbito de um teatro capaz de (re)despertar forças reprimidas em nós - não necessariamente pacíficas ou coletivamente “aceitáveis”, mas sim tenebrosas.

Restaria, por fim, examinar as reparações concretas de Ubu em cena. Esta foi a última etapa deste trabalho. Estudamos três versões de *Ubu* em diferentes décadas: primeiro, analisamos *Ubu and The Truth Commission*, na África do Sul em 1997. Em seguida, *Ubu Rei*, no Brasil, em 2017. Por fim, voltamos para o ano de 1978 para estudar o *Ubu* de Geoff Dunbar, na Inglaterra.

Se, por um lado, podemos afirmar que a personagem de Jarry teve o âmago de seu caráter preservado, por outro, vimos como seu poder de choque pôde ser modificado, sobretudo por conta da ênfase escolhida por cada uma das adaptações e pelo contexto de sua recepção. Em um polo, temos o caso da Handspring Puppet Company e de Geoff Dunbar, em que o todo sombrio e macabro da trama e da personagem foram acentuados. No caso da companhia sul-africana, Ubu figurou, para além da ideia de uma verdadeira força perversa, como um homem sem escrúpulos dentro do contexto do *apartheid*. No que tange à animação inglesa, Ubu permanece em grande medida abstrato, uma personagem quase-humana (cuja monstruosidade é favorecida pelas escolhas estéticas do desenho) temível e sinistra. Em um outro polo, poderíamos encontrar o caso da Companhia dos Atores de Laura, que optou pela ênfase colorida e um tanto carnavalesca à montagem, se valendo de um amálgama de referências e de uma lógica cômica já presente no Brasil. Ubu foi aqui um bufão medonho, mas carismático.

Em resumo, por motivos inerentes a sua constituição e também devido à sua relevância e pertinência sempre contemporâneas, Ubu ultrapassou sua cena de origem para adentrar outros contextos teatrais e mesmo outros idiomas. Provavelmente sua permanência será atestada ainda no futuro, com outras produções mais. Por ora, conclui-se o que já havíamos anunciado: Ubu parece ser, de veras, uma personagem maior do que a cena.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARONSON, Arnold. Post Modern Design and New Homes for New Theatres. In: *Looking into the Abyss*. University of Michigan Press, 2005.

ARONSON, Arnold. Olhando para o abismo. Trad. Lídia Kosovski. In: O Percevejo Online. V. 8, n. 1 (2016), p. 149-171. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5765>> . Acesso em 15 jun. 2020.

ARENDT, Hannah. A Condição Humana. Trad. Roberto Raposo; revisão técnica Adriano Correia. 11 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 [1958].

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Collection Folio Essais. Barcelona: Éditions Gallimard, 2016.

BAKHTIN, Mikail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987

BATAILLE, Georges. *La Part Maudite, précédé de 'La notion de dépense'*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.

BEDNER, Jules. Éléments guignolesques dans le théâtre d'Alfred Jarry. In : *Revue d'Histoire de la France*. Ano 73, n.1, p.69-84, 1973. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/40524500>>. Acesso em 29 abr. 2020.

BUCCI, Eugênio. Rouba mas faz obra social. *Época, Rio de Janeiro*, 19/10/2015. Disponível em <<https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/eugenio-bucci/noticia/2015/10/rouba-mas-faz-obra-social.html>>. Acesso em 9 abr. 2020.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DUNBAR, GEOFF (1944-): Director, Animator. *SreenOnline: the definitive guide to Britain's film and TV history*. Disponível em <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/858602/index.html>>. Acesso em 01 jun. 2020.

FECHNER, Gustav Theodor. *Anatomie Comparée des Anges*, suivi de Sur la Danse et d'un essai de William James. Traduit de l'allemand par Michèle Ouerd & Annick Yaiche. Paris, 1997[1825].

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução por J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. In: Sala Preta, V. 1, (2001) pp.69-80. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p69-80>> Acesso em 20 mai. 2020.

FERNÁNDEZ, A. Evolución de la Técnica y la Estética en Animación. Nuevas Formas de Creación. 2015. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/277009983_Evolucion_de_la_Tecnica_y_la_Estetica_en_Animacion_Nuevas_Formas_de_Creacion> Acesso em 30 jul. 2020.

FISHER, Mark. Ubu and The Truth Commission review: exploring post-apartheid South Africa with puppets. *The Guardian*, Londres, 29 de ago 2014. Theatre. Disponível em <<https://www.theguardian.com/stage/2014/aug/29/ubu-and-the-truth-commission-review-edinburgh>> Acesso em 16 abr. 2020.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização* Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011 [1930].

GENDRAT, Aurélie. *Alfred Jarry: Ubu Roi*. Paris: Bréal, 1999.

GEOFF DUNBAR: ART INTO ANIMATION, A BARBICAN MUSIC LIBRARY EXHIBITION. Barbican, 2019. Disponível em <<https://www.barbican.org.uk/whats-on/2019/event/geoff-dunbar-art-into-animation>>. Acesso em 30 de jul. 2020.

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

HUGO, Victor. *Oeuvres complètes de Victor Hugo*. 1881. Disponível em : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k374607>>. Acesso em: 03 ago. 2019.

HULFELD, Stefan. (2012). Modernist theatre. In: WILES, D.; DYMKOWSKI, C. (org.). *The Cambridge Companion to Theatre History*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 15-32, 2012.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Champaign: University of Illinois Press, 2000.

JARRY, Alfred. De l'inutilité du théâtre au théâtre. Paris: Édition du Mercure de France, 1896. Disponível em <<https://www.retronews.fr/journal/mercure-de-france/01-sep-1896/118/2733675/82>>. Acesso em 01 ago. 2019.

_____. *Ubu Rei ou os Poloneses: Drama em cinco atos*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Ubu Rei*. Tradução e adaptação de Leandro Soares. Rio de Janeiro, 2016. 145 p. Texto não publicado.

JARRY, Alfred; TERRASSE, Claude. *Ubu Roi: texte et musique*. Paris : Édition du Mercure de France, 1897. Disponível em: <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15131992> Acesso em 10 ago. 2019.

JARRY, Alfred ; TIESSET, Laurent. *Ubu Roi*. Paris: Editions Chémins de Traverse, 2011

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986 [1957].

LALAU, SINÔNIMO DE LADRÃO...DESDE 1949. *dicionarioeagramatica.com*, 26 ago. 2017. Dicionário Aurélio. Disponível em <<https://dicionarioeagramatica.com.br/2017/08/26/lalau-sinonimo-de-ladrao-desde-1949/>>. Acesso em 01 mai. 2020.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no texto teatral*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009 [2002].

MACLEOD, Murdo. *theguardian.com*. *Ubu and the Truth Commission – in pictures*. Disponível em <<https://www.theguardian.com/stage/gallery/2014/aug/29/ubu-and-the-truth-commission-in-pictures>>. Acesso em 16 mai. 2020.

MURPHY, Patricia. Rabelais and Jarry. In: *The French Review*. Bozeman, v. 51, n. 1, pp.29-36, 1977. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/389604>> Acesso em 29 de abr. 2020.

OUR WORK: Ubu and The Truth Commission. *Handspring Puppet Company*, 2016, Cape Town. About Handspring. Disponível em <<http://www.handspringpuppet.co.za/about-handspring-puppet-company/handspring-people/>>. Acesso em 18 de abr. 2020.

PAVIS, Patrice. *A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad.: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987 [1968]. Pp. 81-102

RÉGISSEUR. In: Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Nancy, 2012. Disponível em <<https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9gisseur>>. Acesso em 14 ago. 2019.

RÉGISSEUR. In: Dictionnaire Larousse. Paris: Société Éditions Larousse, 2017. Disponível em <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9gisseur/67644?q=r%C3%A9gisseur#66887>>. Acesso em 14 ago. 2019.

REMSHARDT, Ralf. *Staging the Savage God: the grotesque in performance*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2016.

ROBLE, O.; ARAÚJO, R. Introdução ao Grotesco nas Artes da Cena. *PÓS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Da EBA/UFMG*, v.6 n.11, pp. 148-159, 2016. Disponível em <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/325>>. Acesso em 19 nov. 2019.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987 [1968]. p. 9-50.

_____. *.. Texto/contexto*. 5a edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SAILLET, Maurice (org.). *Tout Ubu*. Paris: Le Livre de Poche, 1962.

SALES GOMES, Paulo Emílio. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987 [1968]. p.103- 118.

SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*. Toronto: Random House of Canada, 1968.

SHUMACHER, Claude. *Modern Dramatists: Alfred Jarry and Guillaume Apollinaire*. Frome: Macmillan Publishers, 1984.

TAYLOR, Jane. *Ubu and the Truth Commission*. Cape Town: University of Cape Town Press, 2007 [1998].

YOUKER, Timothy. War And Peace and Ubu: Colonialism, the Exception and Jarry's Legacy. *Criticism*. Detroit, v. 57, n. 4, Fall, pp. 533-556, 2015. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/10.13110/criticism.57.4.0533>>. Acesso em 29 abr. 2020.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013[1996].

UBUESCO. In: DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 2008-2012. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dIDLPO>>. Acesso em 14 ago. 2019.

UBUESCO. In: DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

UBUESQUE. In: DICTIONNAIRE Le Petit Robert. Paris: Société Dictionnaires Le Robert, 2009.

UBUESQUE. In: DICTIONNAIRE Larousse. Paris: Société Éditions Larousse, 2017. Disponível em <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>>. Acesso em 14 ago. 2019.

WARIN, François. Georges Bataille e a maldição da literatura. In: *Discurso*. São Paulo: USP ano 05 n° 5, 1974, pp.55-64. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37779/40506>>. Acesso em 15 mar. 2020.

WEISBERG, Gabriel P. Scatological art. *Art Journal*. New York, v. 53, n. 3, Autumn, pp. 18-19, 1993. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/777363>>. Acesso em 29 abr. 2020.

WELLWARTH, G. E. Alfred Jarry: The Seed of the Avant-Guard Drama. *Criticism*. Detroit, v. 4, n. 2, Spring, pp. 108-119, 1962. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/23091085>>. Acesso em 29 abr. 2020.

7 ANEXOS

Imagem 1: Uma das vítimas das atrocidades do apartheid / Gabriel Marchand



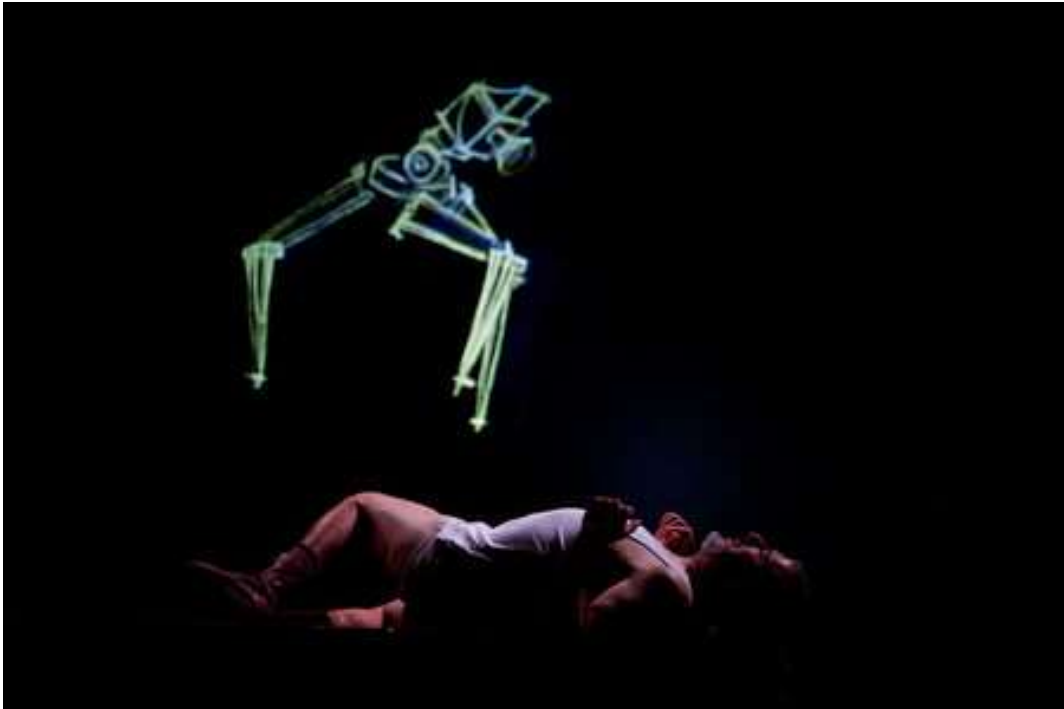
Fonte: MACLEOD, Murdo, 2014

Imagem 2: Mãe e Pai Ubu / Dawid Minnaar and Busi Zokufa



Fonte : MACLEOD, Murdo, 2014

Imagem 3: Ubu projeção e Ubu “em carne em osso” / Dawid Minnaar



Fonte: Canadian Stage¹¹⁵

Imagem 4: Ubu sendo dominado por Ubu / Handspring Puppet Company



Fonte : MACLEOD, Murdo, 2014

¹¹⁵ Disponível em <<https://www.mooneyontheatre.com/2015/04/17/review-ubu-and-the-truth-commission-william-kentridge-and-handspring-puppet-company/>>

Imagem 5: Ubu, Brutus, Brutus e Brutus / Ubu / Handspring Puppet Company



Fonte : MACLEOD, Murdo, 2014

Imagem 6: Ubu e Niles



Fonte : MACLEOD, Murdo, 2014

Imagem 7: O rei Venceslau Pai Ubu / Fernando Libonati e Marco Nanini



Fonte: CABÉRA, Carlos, 2017¹

Imagem 8: Ubu / Marco Nanini



Fonte: CABÉRA, Carlos, 2017¹

Imagem 9: Aclamação de Ubu pelo povo após seu breve surto de caridade



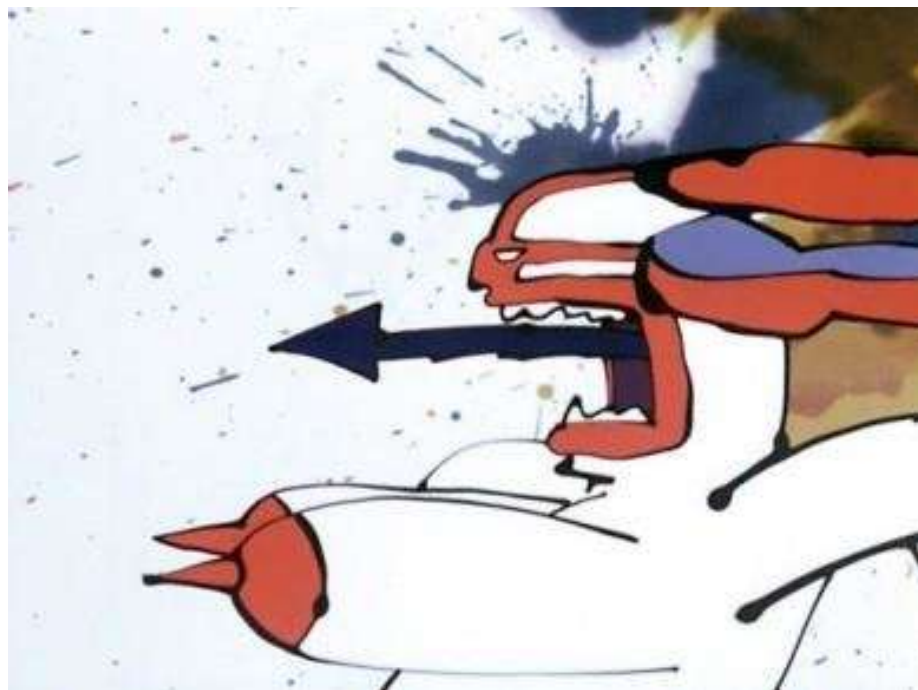
Fonte: CABÉRA, Carlos, 2017³

Imagem 10: Rosi Campos, Marco Nanini e atores da Companhia de Laura



Fonte: CABÉRA, Carlos, 2017

Imagem 11: Mãe Ubu



Fonte: FERNÁNDEZ, Alicia

Imagem 12: Ubu usurpando o trono do rei



Fonte: Barbican Centre¹¹⁶

¹¹⁶ O link para a imagem encontra-se disponível em < <https://www.barbican.org.uk/whats-on/2019/event/geoff-dunbar-art-into-animation>>.