UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO

O PROCESSO DE *INGESTÃO E SÍNTESE* NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM PAI UBU

Eduardo Vaccari

Rio de Janeiro
- 2008 -

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Eduardo Vaccari

O PROCESSO DE *INGESTÃO E SÍNTESE* NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM PAI UBU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO) como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Professor Doutor Ricardo Kosovski

Rio de Janeiro
- 2008 -

Vaccari, Eduardo.
V114 O processo de *ingestão e síntese* na construção do personagem Pai Ubu / Eduardo Vaccari, 2008.
173 f.

Orientador: Ricardo Kosovski.
Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

1. Teatro – França – História e crítica. 2. Pai Ubu (Personagem fictício). 3. Pai Ubu (Personagem fictício) – Construção. 4. Grotesco na arte. 5. Máscaras. I. Kosovski, Ricardo. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Mestrado em Teatro. III. Título.

CDD – 792.0944

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT

"O PROCESSO DE *INGESTÃO E SÍNTESE* NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM PAI UBU"

por

EDUARDO FERREIRA CHAVES VACCARI

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Prof Dr. Ricardo Kosovisk – Orientador

Prof Dr. José da Costa

Prof Dr. Angel Palomero

Conceito: A

Rio de Janeiro, RJ, em 28 de abril de 2008

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22.290-240
Tel.: 21-2542-2565
http://www.unirio.br
cla-ppgt@unirio.br

Dedico este trabalho a meu pai,
um verdadeiro parceiro
durante todo este processo.
Grazie tante!

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha mãe, minha grande incentivadora e a meus irmãos, meus grandes amigos. À minha companheira, Anna Paula, pelo estímulo, pela compreensão, pelo apoio emocional, além das transcrições de todas as entrevistas utilizadas nesse trabalho. A Ricardo Kosovski, meu orientador, pela disponibilidade, confiança e paciência durante esses dois anos de pesquisa. À minha querida professora de francês, Fátima Jardim. Aos meus alunos que me estimulam e me ensinam todos os dias. A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Teatro e a meus colegas, em especial, a Miguel Vellinho, que além de entrevistado, foi um grande amigo nesse trajeto. A Eduardo Figueira, pela amizade e hospitalidade. Meus sinceros agradecimentos a Cássia Venturelli e Guy Correa, pela generosidade, pois os conheci em um momento importante da pesquisa e ambos me abriram muitos caminhos. Agradeço a Luiz André Cherubini, Sandra Vargas, Hamilton Vaz Pereira, Daniel Dantas, Wagner Sugamele e José Rubens Chasseraux, que me receberam com carinho, respeito e atenção, assim como a Victor Nosek, que além de me receber, permitiu a reprodução de parte de seu acervo pessoal. Agradeço, ainda, à equipe da Biblioteca do Centro de Documentação e Informação da FUNARTE, à equipe da Mediateca da Maison de France e à equipe da Biblioteca da UNIRIO. Gostaria de agradecer, desde já, aos professores Angel Palomero e José da Costa, que foram fundamentais em meu exame de qualificação e se disponibilizaram, ainda, a participar da banca examinadora, assim como à professora Lídia Kosovski, que aceitou a suplência e me alegra saber que terá contato com meu trabalho. Muito obrigado, por fim, à CAPES que possibilitou, através da cessão de uma bolsa, a realização dessa pesquisa.

Semelhante a um ovo, uma abóbora ou um fulgurante meteoro,
eu rolo sobre essa terra onde farei aquilo que me agradar.

Ubu
(em *César-Antecristo*)

O senhor Ubu tem certamente muitas coisas para dizer.
Coisas sobre as quais ainda não falou e que, certamente irá dizer.

Remy de Gourmont
(1858 -1915)

RESUMO

Este trabalho é uma análise sobre a gestação e o nascimento de *Pai Ubu*, a partir da compreensão do processo de *ingestão e síntese*, parte essencial de sua formação e caminho fundamental para a percepção da ruptura produzida por esse personagem. É, também, devido a esse processo, que pode ser esclarecida sua capacidade de exceder limites, denominada, aqui, de "transbordamentos". Examinar, portanto, *Pai Ubu* tendo como ponto de partida esse processo abre uma nova perspectiva na apreciação do personagem que já foi fonte de diversos estudos teatrais, filosóficos e psicanalíticos. A maneira como *Pai Ubu* foi concebido o favoreceu com uma incrível força artística que possibilitou a ele exceder a própria obra de origem. Reapareceu em outras peças de Jarry - *Ubu Cornudo*, *Ubu Acorrentado*, *Ubu sobre a Colina*, figurou ainda nos *Almanaques do Pai Ubu*, bem como em desenhos e pinturas criados pelo artista. Mais do que isso, ultrapassou as fronteiras entre o mundo da arte e a vida e passou, também, a influenciar as atitudes de seu criador. A força da figura de *Pai Ubu*, além da peculiar relação estabelecida entre ele e Alfred Jarry criou um grande interesse de outros artistas por esse personagem. No Brasil, reapareceu nas montagens dos grupos: *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, em 1975; *Ornitorrinco*, em 1985; e *Sobrevento*, em 1996, montagens que serão analisadas nesse trabalho a partir da relação entre o personagem e seus intérpretes.

Palavras-chave: *Pai Ubu*, personagem, *ingestão e síntese*, grotesco, máscara, boneco, bufão.

RÉSUMÉ

Ce travail est une analyse sur la gestation et la naissance du *Père Ubu*, à partir de la compréhension du procès d'*ingestion et de synthèse*, partie essentielle de sa formation et voie fondamentale à la perception de la rupture produite par ce personnage. C'est aussi, dû à ce procès qu'on peut éclairer sa capacité de dépasser les limites, ici nommée: "débordements". Éxaminer donc, *Père Ubu* ayant comme point de départ ce procès, une nouvelle perspective est ouverte pour mieux étudier le personnage qui a déjà été source de plusieurs études théâtrales, philosophiques et psychanalythiques. La façon dont *Père Ubu* a été conçu l'a favorisé comme une incroyable force artistique que l'a permis de dépasser son ouvre, elle-même. Il est réapparu dans d'autres pièces de Jarry - *Ubu Cocu, Ubu Enchainé, Ubu sur la Butte*, et encore dans *Les Almanachs de Père Ubu* aussi bien que dans les dessins et les peintures crées par l'artiste. Outre tout cela, il a dépassé les frontières entre le monde de l'art et la vie passant, aussi, à influencier les attitudes de son créateur. La force de la figure de *Père Ubu*, outre le spécial rapport établi entre lui et Alfred Jarry a crée un grand intérêt des autres artistes envers ce personnage. Au Brésil, il est réapparu dans les montages des groupes suivants: *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, en 1975; *Ornitorrinco*, en 1985; et *Sobrevento*, en 1996; ces montages seront analysés dans ce travail à partir du rapport entre le personnage et ses interprètes.

Mots-clé: *Père Ubu*, personnage, *ingestion*, *synthèse*, grotesque, masque, pantin, bouffon.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 01

1. O PERSONAGEM 06
1.1. Um breve histórico do conceito de *personagem* 07
1.2. O *personagem* segundo Alfred Jarry 23
1.3. A gestação e o nascimento de *Pai Ubu* 29

2. O PROCESSO DE *INGESTÃO E SÍNTESE* 35
2.1. *Ingestão e Síntese* de referências 43
2.2. A Máscara 52
2.3. O Boneco 60
2.4. O Bufão 71
2.5. Rabelais e Shakespeare 77

3. TRANSBORDAMENTOS DE *PAI UBU* 89
3.1. *Pai Ubu* e Alfred Jarry 98
3.2. *Pai Ubu* no Brasil 104
3.3. O *Pai Ubu* do *Asdrúbal* como um exercício formal 107
3.4. *O Pai Ubu* do *Ornitorrinco* saiu da história para cair na vida 116
3.5. Ubu! A *Supermarionete* do Sobrevento 137

CONCLUSÃO 158

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 164

INTRODUÇÃO

A idéia do tema a ser investigado surgiu a partir do cruzamento de experiências vivenciadas ao longo de minha formação tanto de ator quanto de diretor teatral.

Durante o Curso Profissionalizante de Formação de Ator na Casa das Artes de Laranjeiras mantive contato com profissionais que abriram caminhos e perspectivas para o meu trabalho de ator me apresentando o universo da *commedia dell'arte*, o trabalho com as meias-máscaras balinesas do teatro Topeng e a biomecânica de Meyerhold. Todas essas técnicas me colocaram diante de um fazer teatral antinatural, construído e elaborado segundo convenções bastante precisas.

Após essas primeiras descobertas pude, durante a minha formação como Diretor Teatral na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, experienciar novos encontros no campo teórico e prático, que me permitiram pesquisar as obras de Alfred Jarry, Samuel Beckett, Fernando Arrabal e Jean Genet. Com o primeiro deles, porém, tive um contato apenas superficial, o que me instigou, a algum dia, voltar a encontrar esse homem de teatro, ou "homem-teatro". A força e irreverência de seu *Ubu Rei* sempre me causaram estranhamento.

Algum tempo mais tarde, enquanto desenvolvia um trabalho de pesquisa sobre a relação entre o ator e a máscara, simultaneamente relia o livro *Gargântua e Pantagruel* e *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin. Foi nesse momento que me deparei novamente com Alfred Jarry e sua peça *Ubu Rei*. Reli a obra, e dessa vez, mais do que no primeiro contato, não consegui observar nada além do personagem principal. Em sua figura, ventripotente, irracional, bruta, infantil e violenta, encontrei um ponto de contato de meus interesses e passei a vislumbrar o direcionamento de minha investigação. Esse personagem, um misto de boneco e máscara, reunia em si características e referências do próprio teatro e respondia à minha preferência por um universo afastado da tradição mimética realista; um teatro alusivo, estilizado e sintético. Na figura de *Pai Ubu*, personagem central da peça *Ubu Rei*, percebi uma força que ia além de uma lógica racional, encontrei nele uma construção que ultrapassava os limites individuais para expressar pulsões essencialmente humanas. Um personagem que, construído a partir de elementos da história e da historiografia do teatro, é capaz de ultrapassar um momento histórico específico e colocar-se além de qualquer tempo e espaço. Um personagem, uma pedra em estado bruto, que me obrigou a uma aproximação mais atenta com seu universo, na tentativa de uma compreensão do que ele representa ou pode representar como potência artística.

Pai Ubu, objeto de investigação desse trabalho, foi apresentado ao público parisiense no ano de 1896 por Alfred Jarry. A percepção de que esse personagem pode ser considerado um emblema do pensamento teatral do dramaturgo faz com que ele mereça uma atenção especial quando se analisa a obra desse artista. A importante posição adquirida por *Pai Ubu*, na obra e na vida do autor, parece atender a principal idéia perseguida por ele: a criação de um personagem central. Toda a sua concepção teatral gira ao redor dessa idéia e, principalmente, a sua investigação sobre o conceito de personagem. Tamanho era seu interesse nessa investigação que abdica a idéia das três unidades dramáticas (tempo, lugar e ação), pois considera que a única unidade importante, ponto para onde tudo deve convergir, é a unidade do personagem. Estabelece, portanto, como forma de resolução desse problema, o termo "personagem uno". Esse personagem monopolizaria toda a atenção e justificaria todos os deslocamentos imaginários dentro do tempo e do espaço de uma peça. Tudo giraria ao seu redor, pois ele seria o centro do universo dramático. Caberia, portanto, ao restante dos personagens, sob certa medida, o papel de simples acessórios que responderiam aos impulsos deste "uno". Jarry deixou clara esta intenção no seu artigo intitulado *Questions de Théâtre.* "Eu penso que não se trata mais de saber se devem existir três unidades ou apenas a unidade de ação, que é suficientemente observada se tudo gira em torno de um **personagem uno**". E ainda mais adiante: "Eu penso que não há nenhuma espécie de razão de se escrever uma obra sob a forma dramática a menos que se tenha obtido a visão de **um** personagem que seja mais cômodo deixar sobre uma cena do que analisar em um livro".[1]

Figura central de grande parte da obra teatral de Alfred Jarry, *Pai Ubu* é considerado como um veículo de ruptura de um modelo teatral vigente baseado na representação mimética realista, pois abre caminhos e possibilidades para uma noção de um teatro livre da tradição e dos cânones teatrais. Sua aparição representa um rompimento radical com a noção de personagem que vigorava desde o século XVIII, com o surgimento do chamado drama burguês, e que foi corroborada durante o século XIX pelo movimento Naturalista.

Se Alfred Jarry é tratado por muitos teóricos como um dos dramaturgos de contribuições mais significativas para o teatro do século XX, como atesta Sábato Magaldi, para citar apenas um, deve esse posto ao seu personagem mais notório. Para Sábato, após tantas décadas, ainda é possível testemunhar "a absoluta validade do mito criado pela personagem - mito tão vigoroso como os mais eficazes da ficção moderna". *Pai Ubu* invadiu a cena teatral em um momento histórico bastante significativo e assumiu a função de condutor de "um grito

---

[1] JARRY, Alfred. *Tout Ubu.* Paris: Librarie Général Française, 1962. p. 152. O negrito é meu.

explosivo contra o convencionalismo, rebeldia de inconformados aos ditames e regras do bom-tom".[2] Estudá-lo, portanto, permite maior compreensão de sua importância histórica e, ainda, torna possível o entendimento do motivo de sua permanência.

A maneira como *Pai Ubu* foi concebido o favoreceu com uma incrível força artística que possibilitou a ele exceder a própria obra de origem. Dotado de uma capacidade de transgredir toda ordem, todo tabu e toda moral vigentes, ganhou vida própria e não se conteve no espaço circunscrito de uma única obra. Reapareceu em outras peças de Jarry - *Ubu Cornudo, Ubu Acorrentado, Ubu sobre a Colina,* e não se contentou com o espaço teatral, pois figurou ainda nos *Almanaques do Pai Ubu,* bem como em desenhos e pinturas criados pelo artista. Mais do que isso, ultrapassou o mundo da arte e passou, também, a influenciar as atitudes de seu criador. Foi, talvez, devido à peculiar relação estabelecida entre *Pai Ubu* e Alfred Jarry que se criou um grande interesse de outros artistas por esse personagem.

O objetivo deste trabalho é analisar a gestação e o nascimento de *Pai Ubu*, a partir da compreensão do processo de *ingestão e síntese*, parte essencial de sua formação e caminho fundamental para a percepção da ruptura produzida por esse personagem. É, também, devido a esse processo, que pode ser esclarecedida a sua capacidade de exceder limites, denominada, aqui, de "transbordamentos". Examinar, portanto, *Pai Ubu* tendo como ponto de partida esse processo abre uma nova perspectiva na apreciação do personagem que já foi fonte de diversos estudos teatrais, filosóficos, psicanalíticos, etc.

Esse estudo foi organizado em três capítulos, que estabelecem um panorama do personagem-objeto na tentativa de cercar ao máximo seu universo de atuação. O Capítulo 1, intitulado *O Personagem,* inicia-se com um breve histórico do conceito de *personagem* dentro da tradição crítica ocidental, tendo como origem os escritos de Aristóteles, passando pelas idéias de alguns teóricos como Horácio, Sidney, Dryden, Diderot, Zola, para se chegar às concepções de Maurice Maeterlinck, uma das fontes inspiradoras do pensamento teatral de Alfred Jarry. Ainda nesse capítulo, é apresentada a visão de Jarry sobre o teatro de seu tempo e suas possíveis soluções para acabar com a passividade dos espectadores nas salas de espetáculo. É estabelecida, aqui, uma noção de personagem teatral desvinculado do real, o que torna possível uma comparação desse novo conceito com a idéia anterior estabelecida pela tradição realista. Compreendido o ponto de vista do autor sobre o personagem, o capítulo se encerra com um esclarecimento sobre a origem de *Pai Ubu*, fruto de uma criação coletiva, e de sua relação com uma mitologia escolar. Em 1888, quando Alfred Jarry entrou para o Liceu

---

[2] MAGALDI, Sábato. Jarry: Epopéia e Paródia. In:_____. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 209.

de Rennes, *Pai Ubu* já o aguardava sob os traços de P.H., um estranho herói baseado na figura de Félix Hébert, professor de física. Alvo de sátira dos colegiais, o professor Hébert ganhou vários nomes: Pai Heb, Pai Ebé, Pai Ébouille, e outros. Pelos corredores do liceu circulavam histórias recheadas de aventuras sobre o herói. Uma dessas histórias, que a partir da visão de Jarry ganha o título de *Ubu Rei*, conta como P.H. usurpou o trono da Polônia que, escrita em 1885 por Charles Morin foi batizada com o nome de *Os Poloneses*.

O Capítulo 2, intitulado *O Processo de Ingestão e Síntese*, apresenta e desenvolve esse conceito e explicita a importância dele para a compreensão da capacidade de exceder limites, característica fundamental do personagem *Pai Ubu*. A *ingestão e síntese* de referências que compõem o personagem são detalhadamente exemplificadas, pois ele é associado ao universo das máscaras, dos bonecos, dos bufões e, ainda, relacionado com personagens de François Rabelais e William Shakespeare. O fato de Jarry e seus colaboradores apropriaram-se livremente de outras fontes literárias para a criação da peça *Ubu Rei* contribuiu para o enriquecimento do personagem *Pai Ubu*. Nele podemos encontrar ecos de figuras como Dionísio, Arlequim, Punch, Panúrgio, Falstaff, entre tantas outras, que são tratadas como possíveis ancestrais de *Pai Ubu*, que pertence a uma série de linhagens comuns ou até mesmo distintas. Não importa tanto se *Pai Ubu* é ou não inspirado nessas figuras, mas é importante ressaltar que divide com elas certas características específicas.

O Capítulo 3, intitulado *Transbordamentos de Pai Ubu*, apresenta as diversas maneiras como o personagem excedeu uma série de limites tanto no mundo da arte como na vida. *Pai Ubu*, além de influenciar a vida de seu criador, rompeu fronteiras e passou a figurar em inúmeras obras artísticas ao redor do mundo. Inspirou músicas, poesias, pinturas, esculturas, etc. No Brasil, reapareceu em poucas montagens teatrais significativas. Como exemplos da relação entre o personagem e alguns de seus intérpretes, foram escolhidas as montagens dos grupos: *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, de 1975, na qual *Pai Ubu* foi representado por Daniel Dantas; *Ornitorrinco*, de 1985, onde Cacá Rosset encarnou o personagem título; e a montagem do *Sobrevento*, de 1996, que teve Miguel Vellinho como intérprete do personagem principal. A tentativa, aqui, é demonstrar de que maneira esse personagem funciona como veículo de ruptura e de transformações artísticas/pessoais e que outras *ingestões e sínteses* podem ser percebidas nessas construções. Essas três análises foram desenvolvidas a partir de entrevistas, matérias publicadas em jornais e revistas, críticas e programas dos espetáculos, registros fotográficos e vídeos.

Este trabalho, de acordo com os critérios de classificação de tipos de pesquisa, pode ser considerado como uma pesquisa *básica, pura ou fundamental*, segundo a divisão de Ander-

Egg[3], por objetivar a ampliação de conhecimentos teóricos sem a preocupação prévia de utilizá-los na prática. Foi adotado como base para sua construção o *método histórico* que, segundo classificação de Best[4], adota como recursos dentro de seu processo: a investigação, o registro, a análise e a interpretação de fatos ocorridos no passado. Esta metodologia permite, a partir de questionamentos pertinentes ao nosso tempo, estabelecer uma relação com uma prática teatral de um determinado momento histórico possibilitando maior compreensão do presente e novas aberturas para o futuro. Este trabalho foi conduzido, portanto, a partir de dois eixos estabelecidos em função do contato com o personagem *Pai Ubu* e, conseqüentemente, a partir da compreensão de sua concepção. A relação desse personagem com a *história* e a *historiografia do teatro* foram decisivas para a escolha dessas duas ciências como eixos de investigação. Foram utilizados como fontes para a construção desse trabalho: aspectos historiográficos, biográficos e documentais.

---

3 MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Técnicas de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1982, p.19.

4 *Ibidem.*

1. O PERSONAGEM

Para que seja possível uma reflexão teórica adequada sobre *Pai Ubu* e sua relação com o conceito de *personagem*, mostra-se necessário, antes, o entendimento desse conceito e seus desdobramentos ao longo da trajetória da crítica ocidental, para que se compreenda qual caminho Alfred Jarry seguiu em sua construção.

Robert Abirached, em seu livro *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, ao comentar as características da palavra *personagem*, considerada semanticamente imprecisa, comprova que todas as suas significações têm em comum a idéia de relação entre o homem real e as imagens de si mesmo. Portanto, o personagem deve ser pensado, ao mesmo tempo, como "uma figura saída da realidade e como uma entidade autônoma que age dentro de um espaço simultaneamente concreto e fictício"[5]. No Dicionário Aurélio, fora a definição de personagem como "cada um dos papéis que figuram numa peça teatral ou filme, e que devem ser encarnados por um ator ou uma atriz", a palavra é associada sempre a um "ser humano" "pessoa" ou "personalidade". Possui, portanto, a mesma relação de simultaneidade entre o concreto e o fictício, da qual fala Abirached. Relação que é fundamental para se pensar as transformações que a noção de *personagem* sofreu e de que maneira o personagem de Alfred Jarry dialoga com esse conceito.

O que se percebe ao longo da história do teatro é que essa dupla relação (concreto/fictício), ou como Abirached denomina, "dupla propriedade" ou "duplo enraizamento", tende ora para um lado, ora para o outro, como pratos de uma balança. Pensar na duplicidade encontrada nessa relação conduz, obrigatoriamente, a uma reflexão sobre o contato que se estabelece entre ator e personagem. É importante ressaltar, que o personagem de teatro, inicialmente um ser virtual, um conjunto de idéias de um autor, distingue-se dos demais personagens de literatura por se apresentar diante de um público, pois seu estatuto é o da materialização, no espaço teatral, através da mediação do ator, seu suporte físico. Essa relação ator/personagem que, no início das manifestações teatrais não era problemática, também foi, ao longo da história sofrendo transformações.

---

[5] ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Éditions Gallimard,1994. p.10.

1.1. Um breve histórico do conceito de *personagem*

Dentro da tradição crítica ocidental, Aristóteles é o primeiro a abordar o problema do personagem em sua *Poética* e apontar aspectos fundamentais que envolvem esse conceito. Apesar de não dar qualquer tratamento especial à questão do personagem[6], pois considerava a trama dos fatos como o elemento mais importante da tragédia (uma vez que ela não é a imitação de homens, mas de ações), é possível encontrarmos aqui, definições que iluminam um caminho na reflexão sobre o estudo do personagem.

Ao falar da poesia e suas manifestações, o pensador define-as como imitações de "homens que praticam alguma ação"[7]. No caso do teatro, a imitação de homens que "agem e obram diretamente"[8]. A imitação, para Aristóteles é fundada em dois traços essencialmente humanos. Imitar é uma atitude natural e, ao mesmo tempo, proporciona prazer. Etapa inicial do processo de aprendizagem, a imitação é uma maneira de proporcionar enigmas ao pensamento humano através de uma mediação pelas imagens. Ao criarmos imagens, nos colocamos diante do real, distanciando-nos. E o deleite diante dessas imagens dá-se porque, ao olharmos, aprendemos e discorremos sobre o que seja cada uma delas. Existe uma identificação ("esse é tal"). "Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie"[9]. O prazer na recepção de uma imagem pode ocorrer tanto pela identificação, ou seja, pelo reconhecimento do objeto original, como simplesmente pela percepção de uma criação original de um artista. Nos dois casos, existe a presença de um original, de um modelo, e, simultaneamente, um distanciamento desse modelo. No primeiro caso, há um conhecimento prévio do original e um posterior reconhecimento da imagem produzida. Já no outro exemplo, existe um desconhecimento do original por parte do receptor e, portanto, a percepção de que se está diante de uma imagem original. É possível afirmar, então, que a construção de uma "imagem, como imitada" subentende uma distância. A construção pode ser, tanto um reflexo de uma pessoa real ou, simplesmente, uma construção que obedece a leis particulares da obra na qual está inserida.

---

6 A despeito da apresentação cênica ser uma parte essencial do estatuto do personagem, a *Poética* não dá atenção devida ao evento teatral. Para Aristóteles, o espetáculo era um problema do ator e, não, do poeta, pois não constituía um elemento necessário a produção da catarse pela tragédia, o que poderia ser alcançado apenas através da leitura.

7 ARISTÓTELES. "Poética" In: *Os Pensadores*. Tradução, comentários e índices analíticos e onomásticos de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Volume IV. p.444.

8 *Idem, Ibidem.* p.445.

9 *Ibidem.*

Ao falar da imitação dramática, Aristóteles diz ainda que ela imita homens que são melhores, piores ou iguais a nós, ou seja, existe uma distância contida na imitação que pode ser obtida através de uma elevação, decréscimo ou até supressão de algumas características. A percepção dessa distância é essencial para a compreensão do *status* da imitação dramática e, portanto, essencial para a compreensão da relação que o personagem estabelece com o real. Para Abirached, a imitação "não pode livrar-se da cópia do real nem apagar seu traço na representação que elabora"[10]. O fato é que sempre existe um efeito de afastamento, uma vez que estamos falando de um objeto de arte, criado artificialmente. O que acontece é que esse efeito pode, dependendo da situação, obliterar mais ou menos, seu modelo.

A partir dessas considerações iniciais, mostra-se necessário para uma compreensão mais adequada do conceito de imitação (mimese) desenvolvido por Aristóteles, sua associação a um outro conceito fundamental: verossimilhança. Pensar a imitação (mimese) dissociada da noção de verossimilhança (que é um elemento essencial para seu funcionamento) gerou uma série de equívocos que fizeram com que esse conceito fosse interpretado, muitas vezes, como uma imitação do real e, por esse motivo, dificultou o esclarecimento do conceito de personagem em diversas épocas.

> Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (...) – diferem, sim, em que diz um as coisas que se sucederam, e o outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por 'referir-se ao universal' entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens.[11]

Na passagem acima, deve-se atentar que o poeta é aquele que seleciona o que representa, ou seja, a partir de uma observação do real, ele escolhe o objeto de sua representação e como representá-lo, respeitando os critérios de verossimilhança e necessidade, que serão esmiuçados mais adiante. Existe, aqui, uma distinção clara entre o que "aconteceu", que pertence ao campo do historiador e o que "poderia acontecer" que faz parte do domínio do poeta, do artista. Beth Brait estende essas concepções ao conceito de personagem e dá uma definição bastante precisa na qual ressalta a possibilidade de uma autonomia do criador. Para ela, personagem é um "ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a

---

[10] ABIRACHED, Robert. *Op. Cit*. p. 22.
[11] ARISTÓTELES. *Op. Cit.* p. 451.

partir dos recursos utilizados para a criação”[12]. O autor seleciona o que lhe convém a partir da observação do real, transformando-o através da utilização de instrumentos capazes de organizar suas observações e desejos.

Um personagem de teatro, um ser que age, tem como constituição básica, segundo Aristóteles, um *ethos* e uma *dianóia*, que são o caráter e o pensamento, que é aquilo que define a natureza de seus atos. O caráter é o que faz com que sejam identificadas as qualidades do personagem, enquanto o pensamento é o que ele diz para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar uma decisão.

Quatro pontos, ou qualidades, são destacadas pelo autor em relação ao caráter, ou ethos. “Primeiro e mais importante é que devem eles ser **bons**” e acrescenta que “tal bondade é possível em toda categoria de pessoas”; a “segunda qualidade do caráter é a **conveniência**: há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível”. A “terceira é a **semelhança**”; “e quarta é a **coerência:** ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente”[13].

Em primeiro lugar, quando Aristóteles fala em bondade dos caracteres, significa que os personagens devem possuir qualidades adequadas à sua natureza ou função; devem ser bem construídos e servir à ação. Bondade, nesse caso, não significa necessariamente benevolência, afetuosidade ou doçura. Personagens podem ser bons nesse sentido, mas podem ser maus e, ainda assim serem bem estruturados. Isso leva a segunda qualidade, que está atrelada à primeira, que é a conveniência. Um personagem conveniente é aquele em que suas características possuem concordância com sua imagem (posição social, econômica, política, etc.). A virilidade, que é usada pelo autor como exemplo, seria conveniente apenas aos homens, jamais às mulheres. Claro que essa observação é carregada pelos valores estabelecidos em sua época, pois, também quando fala da bondade, que é possível em qualquer categoria de pessoas, observa que o caráter de mulher é inferior. A semelhança, terceira qualidade, se relaciona diretamente com o conceito de verossimilhança, pois a representação dos caracteres, assim como as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter, devem ser justificados por sua verossimilhança e necessidade.

A verossimilhança não deve ser confundida com a verdade dos fatos, com a realidade, uma vez que é impossível para um objeto artístico cumprir a tarefa de reprodução da realidade. Aristóteles, ao falar desse conceito relaciona-o a uma construção, pois quando diz

---

12 BRAIT, Beth. *A personagem.* São Paulo: Ática, 1985. p.31.
13 ARISTÓTELES. *Op. Cit.* p. 456. O negrito é meu.

que a “tragédia é imitação de homens melhores que nós, [e que] importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam”[14], fala de uma modificação nos modelos, de uma criação, assim como já foi discutido anteriormente. Existe uma revisão da realidade, uma relação com os modelos, mas não é, jamais, uma relação de cópia. A relação é estabelecida a partir da idéia de semelhança com o ser humano, ou pelo menos com o que os espectadores entendem como próprio do ser humano. Só assim há a possibilidade de que o espectador estabeleça um diálogo entre si e o personagem. Por isso, o personagem deve ser coerente, que é a quarta qualidade, ou seja, deve haver um “nexo orgânico”[15] entre as ações realizadas pelo personagem e o mito.

Existe, portanto, na construção de uma obra dramática, o que é denominado de coerência interna e é dentro desses limites que o dramaturgo (ou poeta) deve estabelecer e desenvolver seus temas e personagens, pois como diz Antonio Candido, “ a verossimilhança propriamente dita [...] acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil”[16]. Nas palavras de Aristóteles “é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade”[17], pois o irreal pode tornar-se verossímil, pode persuadir, se for plenamente coerente dentro do sistema criado pelo autor, se sua construção cercar-se de elementos que possibilitem a existência do irreal como algo pertencente ao mundo imaginário de sua ficção. Ao contrário, algo que aconteceu na vida, se não for justificado ou parecer incoerente, pode tornar-se incrível e, portanto, não persuadir e não estabelecer vínculos com o espectador. O conceito de necessidade surge como uma consequência de tudo que já foi citado anteriormente.

As concepções de Aristóteles exerceram forte influência em diversos autores e foram vistas e revistas ao longo da tradição crítica literária. A primeira importante revisão do pensamento do teórico grego, e uma herdeira indireta de suas concepções, é a *Ars Poetica* (*ou Epístola aos Pisões*), composta no século I a.C pelo poeta latino Horácio. Essa composição é considerada como “a única obra do período clássico a rivalizar com a *Poética* em sua influência sobre a crítica subseqüente”.[18]

Apesar de Horácio se dedicar a composição de poemas líricos (epodos, sátiras e, principalmente, odes), considerava o drama, assim como seu predecessor grego, o gênero

---

14 *Idem, Ibidem.* p. 457.
15 SOUZA, Eudoro de. “Comentário”. In: ARISTÓTELES. *Op. Cit.* p. 494.
16 CANDIDO, Antonio et alii. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 57.
17 ARISTÓTELES. *Op. Cit.* p.469.
18 CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.* São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p.22.

mais importante e, por isso, dedicou a maior parte de sua epístola a ele. Na visão desse artista e teórico, a poesia deveria associar-se, simultaneamente, ao prazer e a utilidade, pois "recebe sempre os votos o que soube misturar o útil ao agradável, pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor"[19]. E acrescenta, ainda, que o poeta deve ser breve em seus ensinamentos, pois só assim os ouvintes poderão assimilar e decorar as lições dadas. A partir desses preceitos é possível perceber que a presença do personagem no drama segue a mesma idéia, pois ele aparece também em sua função moralizadora.

> Quem aprendeu o que se deve à pátria e aos amigos, quanto afeto se deve conceder aos pais, irmãos e hóspedes, quais os deveres do senador e do juiz, quais as atribuições do general mandado à guerra: esse, na verdade, sabe conferir a cada personagem a descrição que melhor lhe cabe. Ao douto imitador aconselharei que atente no modelo da vida e dos costumes e daí retire vívido discurso.[20]

No tocante à construção do personagem, os critérios utilizados por Aristóteles são revisitados aqui. Como ponto de partida, essa construção deve seguir dois critérios: respeitar a tradição, no caso a grega; ou imaginar personagens bem apropriados seguindo a regra de conveniência, principal norma dessa teoria literária. Se a opção for pela criação de um novo personagem, este deve ser descrito com verossimilhança e estar bem adaptado à ação da qual faz parte; deve ser coerente, conservar-se até o fim como foi descrito desde o início; deve, ainda, ser ressaltado o caráter de cada idade, conservando-se suas qualidades e atributos; e o papel deve se adequar à idade do intérprete.

É importante notar que a concepção de personagem defendida por Horácio ganha uma dimensão moralizadora na medida em que existe uma busca, dentro da natureza, por um "modelo". Aqui, a palavra é usada em um sentido mais amplo do que apenas um objeto a ser imitado. É um objeto que deve ser imitado por sua exemplaridade. Essa mesma dimensão é atribuída ao coro, que ao reconhecer esses modelos, denominados "bons", deveria ser favorável a eles, aconselhando-os com palavras amigas, e, ainda, inspirar calma aos irados e amor aos que temiam pecar.

Traduções e comentários da *Poética* de Aristóteles feitos por árabes, a partir do século XIII, foram de extrema importância para a retomada desses escritos na Europa. O principal trabalho foi desenvolvido pelo médico e filósofo conhecido como Averróis. Posteriormente,

---

[19] HORÁCIO. *Arte Poética.* Introdução, tradução e comentário de R.M.Rosado Fernandes. Lisboa: Livraria Clássica Editora, S.D. p.107.

[20] *Idem, Ibidem.* p.101-102.

este material foi traduzido para o latim por Hermannus Alemannus, em 1256, e despertou a atenção dos críticos que leram-no e divulgaram-no com bastante entusiasmo.

A pregação moral aparece como elemento fundamental da interpretação de Averróis, pois "encontrou a sugestão [no Capítulo 4 da *Poética*] de que a poesia se originou de poemas sobre 'belas ações' e 'versos exprobatórios'. Assim, ele começa: 'Todo poema e toda poesia são, ou encômio ou escarmento'"[21]. A tragédia estaria relacionada ao primeiro exemplo por ter um caráter de elogio, de louvor, e a comédia, ao segundo, por trazer em si um aspecto corretivo. A imitação é relacionada, aqui, a uma instrução moral, pois qualquer criação artística tinha a função de "impelir as pessoas a determinadas escolhas e desencorajá-las de outras"[22], afastando-as do vício e encaminhando-as para a virtude. Vício e virtude tornam-se, por isso, elementos básicos para se pensar a construção de um personagem.

Essa visão deturpada da *Poética*, associada a outras críticas produzidas nesse período sob a influência do cristianismo, fez com que a dimensão moralizadora do personagem fosse prontamente assimilada tanto por artistas quanto por espectadores.

Se na literatura medieval (canção de gesta e romance), o personagem aparece como fonte de aprimoramento moral concebido a partir de modelos humanos, ou seja, existe um vínculo entre pessoa e personagem, como observa Beth Brait, o que ocorre no teatro é bastante diferente. "O espírito popular e festivo, por um lado, e a visão religiosa, por outro, não deixavam margem para a produção de valores relacionados à noção de indivíduo"[23], o que determina, portanto, a ausência de individualidade na composição do personagem. Esse, passa a se distanciar do homem real ou de um modelo específico, para transformar-se em uma ferramenta de demonstração da luta entre o bem e o mau, entre vício e virtude. Sua construção torna-se esquemática e indicativa.

Nas moralidades, por exemplo, transforma-se em coletividade, como na peça *Todomundo,* onde o personagem-título representa (simboliza) todos os homens e dialoga com personagens alegóricos como As Boas Ações, as Boas Companhias, a Riqueza e a Morte. Aqui, o personagem é apenas uma peça de uma engrenagem que visa a educação religiosa do povo. O mesmo tipo de relação dá-se também nos Mistérios e nos Milagres, pois os santos, Jesus Cristo, a Virgem Maria e outros personagens do Evangelho não permitiam qualquer tipo de liberdade de construção e, muito menos, qualquer interpretação pessoal. O personagem

---

21 CARLSON, Marvin. *Op. Cit.* p.30.

22 *Idem, Ibidem,* p.31.

23 COSTA, José da. "Teatro Medieval". In: NUÑES, Carlinda Fragale Pate *et alii*. *O Teatro Através da História*. Introdução: Tânia Brandão. V.1. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil e Entourage Produções Artísticas, 1994. p.43.

representava “para os cristãos no teatro da Igreja [...] a luta de Cristo, neles incutindo a vitória de sua redenção”.[24]Apenas nas farsas existia essa liberdade de construção. Seus personagens, seres livres, são reconhecíveis em seus defeitos e qualidades, pois se assemelham aos homens comuns.

Apesar de Aristóteles ser bastante citado e divulgado nesse período, a *Ars Poética* de Horácio gozou de maior prestígio. A idéia de associar “deleite e instrução” nos dramas desenvolvidos no interior da Igreja e, posteriormente, no adro e nas praças, é uma inspiração do pensamento do crítico latino.

No Renascimento, a crítica redescobre Aristóteles e a *Poética* torna-se uma referência. Mas, a idéia de aprimoramento moral permanece relacionada à construção do personagem. O que é muito importante ressaltar aqui é que, a partir dos “primórdios do individualismo burguês”[25], o personagem começa a confundir-se com pessoa. E, o distanciamento do qual falava Aristóteles, entre objeto e imitação, começa a se diluir.

Nos comentários à *Poética* feitos pelo catedrático Francesco Robortello, a “imitação e o elogio dos homens virtuosos incitam à virtude; a representação e a condenação dos viciosos reprimem o vício”[26]. O personagem e seu caráter aparecem como os traços pessoais que levam à virtude ou ao vício. É esse também o pensamento do bispo Antonio Sebastiano Minturno que em sua *Arte Poética* (1563) distingue os tipos de caráter como: os grandes homens na tragédia; mercadores e gente comum na comédia; pessoas humildes, desprezíveis e ridículas no drama satírico. Julio César Escalígero, em sua *Poetice,* escrita em 1561, considerava o caráter como a parte mais importante da tragédia, ao contrário de Aristóteles, pois a finalidade principal do drama era o aprimoramento moral. Segundo Carlson, há por parte desse teórico uma negação completa da mimese, pois, em contraposição ao pensamento de que os caracteres dramáticos “deveriam adaptar-se à expectativa da platéia ou às normas da natureza”, não existe, aqui, uma separação entre natureza e poesia, que eram vistas como coisas semelhantes. Há uma tentativa de aproximação entre o evento teatral e a realidade. Nesse ponto, é possível comparar essa atitude com a forma como o conceito de verossimilhança vai ser entendido pela estética Naturalista, no século XIX. Estabelecia-se uma realidade construída, mas que não deveria ser percebida como tal, e que influi, certamente, na construção do personagem. Isso será visto e discutido mais adiante.

---

[24] CARLSON, Marvin. *Op. Cit.* p.33
[25] PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1999. p.285.
[26] CARLSON, Marvin. *Op. Cit.* p. 36.

Os críticos desse período, geralmente interpretavam o conceito de mimese como semelhança com a natureza. Assim como o conceito de conveniência era o que permitia, ao personagem, o estabelecimento da ilusão da realidade. Sua construção deveria respeitar as idéias aceitas sobre a especificidade dos comportamentos das classes, das profissões e das idades das pessoas. Mas, alguns teóricos desafiaram esse pensamento considerado "conservador" e isso gerou uma série de conflitos e debates. No entanto, a posição "conservadora" predominou no momento em que o pensamento crítico italiano se espalhou pela Europa.

A crítica inglesa, numa associação entre os trabalhos de Aristóteles e Horácio, segue pelo mesmo caminho de construção de uma relação entre personagem e pessoa. A principal obra crítica desse período, *Defesa da Poesia,* de 1595, escrita por Philip Sidney, torna-se um modelo a ser seguido, não apenas na Inglaterra, como em toda a Europa, pois é uma espécie de síntese do pensamento renascentista. Para ele, a arte deve auxiliar na condução do homem a uma ação virtuosa e, o personagem, parte fundamental nessa construção, deve reproduzir o que existe de melhor no ser humano.

Na Espanha, Miguel de Cervantes, no Capítulo 48, da Parte I, de *Dom Quixote* (1605) faz um ataque ao teatro de sua época acusando-o de afastar-se de sua real função como "espelho da vida humana, modelo de boas maneiras e a imagem da verdade"[27]. Para ele, a construção dos personagens no teatro não respeitava os critérios de verossimilhança e conveniência, pois eram representados em cena "um velho na pele de um espadachim, um jovem poltrão, um lacaio a falar com esmero, um pajem que dá conselhos sábios, um rei que mais parece um carregador e uma princesa que age como ajudante de cozinheira"[28]. Ainda vê-se, nessa crítica, uma preocupação com a veracidade na construção do personagem, que não perde a relação com seu semelhante real.

Se por um lado, a maior parcela da crítica, a partir do Renascimento, começa a misturar personagem e pessoa, por outro lado, paralelamente a esse pensamento oficial (nas ruas), o personagem é pensado e concebido de uma outra maneira. Apesar de ser construído a partir de uma série de comportamentos e relações do homem cotidiano, distancia-se dele, ou pelo menos não se confunde com ele, pois apresenta-se, no palco, estilizado e sintetizado. O personagem é visto, na verdade, como um conjunto de traços. Uma matriz que permite uma série de acúmulos de referências e características ao longo de uma construção que nunca se esgota. O personagem é uma máscara. O seu terreno, a *commedia delle maschere*, ou como

---

[27] CERVANTES, Miguel *apud* CARLSON, Marvin. *Op. Cit.* p.58.
[28] *Ibidem.*

ficou conhecida dois séculos depois, a *commedia dell'arte*. Este gênero teatral será abordado neste trabalho, de forma indireta (no próximo capítulo) quando for analisada a utilização da máscara de *Pai Ubu*, uma proposta do próprio Jarry.

No século seguinte, na França, o trabalho crítico de Georges Scudéry, no qual condena a peça *Le Cid* de Corneille, percorre o mesmo caminho de discussão. A instrução é tomada, aqui, como a função primordial do drama, que deveria recompensar a virtude e punir o vício. Na sua visão, não é o que acontece na peça de Corneille, uma vez que uma filha casa-se com o assassino de seu pai. A mesma crítica é feita por Chapelain, com a ressalva de que maus exemplos no teatro poderiam ser prejudiciais ao espectador comum, pois "uma jovem apresentada como virtuosa" jamais poderia aceitar tal casamento.

Seguindo a trilha desses críticos, encontrava-se o trabalho de La Mesnardière, que também dava ênfase à instrução. Dentro desse pensamento, ele advogava a construção de personagens baseados em modelos de virtude e solicitava que fosse evitado, a qualquer custo, a entrada de homens perversos em cena. A construção de um personagem deveria respeitar critérios como idade, condição de vida, nacionalidade, sexo, etc., para que características conflitantes não aparecessem no resultado final dessa construção, pois a clareza facilitaria a percepção desse modelo por parte do espectador.

A associação do personagem a um modelo e à aproximação entre personagem e pessoa está contida também nas obras do abade d'Aubignac, principalmente em sua *Pratique du théâtre*, publicada em 1657. Ao falar do trabalho do ator, por exemplo, defende uma apropriação de gestos e falas como se ele fosse o próprio personagem e que fingisse não estar sendo observado pelo espectador. Tudo deveria parecer verdadeiro. Ao contrário dos críticos anteriores, d'Aubignac defendia o prazer como o único objetivo da poesia dramática.

John Dryden, que produziu em 1688 uma obra denominada *Ensaio sobre a poesia dramática*, define uma peça teatral como "uma correta e viva imagem da natureza humana" e agrega a essa imagem, a capacidade de produção de "deleite e instrução da humanidade". Segundo seu predecessor, Sidney, segue a mesma idéia de "concepção antropomórfica do personagem"[29].

Aqui temos alguns exemplos, e poderiam ser citados outros tantos, de como a tradição crítica, desde o Renascimento, na maior parte das vezes, vinculou a noção de personagem à imagem de uma pessoa. Segundo Robert Abirached, o conceito de personagem entrou em crise em dois momentos da história. O primeiro, como foi visto, é a partir do Renascimento,

[29] BRAIT, Beth. *Op.Cit.* p.37.

quando os pensamentos de Aristóteles e Horácio são revistos e adaptados de acordo com as necessidades dessa época. O segundo momento, é a partir do século XVIII, com a constituição da cultura burguesa. Atrelada a essa cultura estava: a afirmação dos direitos do indivíduo; a importância das estruturas sociais e do trabalho da história; a economia, que passa a ocupar o centro das relações humanas; e a racionalidade, em detrimento do sagrado e do imaginário.

A partir de segunda metade desse século, apesar da burguesia ainda não se reconhecer como classe, o homem burguês, que passou a frequentar as salas de teatro, não se interessava mais pela tragédia e pela comédia clássicas, modelos teatrais que dialogavam exclusivamente com os costumes e pensamento da aristocracia. Rousseau, em sua *La Nouvelle Helöise,* ilustra bem a incompatibilidade da cena francesa com o novo público em formação, quando diz que "há nesta grande cidade [,Paris,] quinhentas ou seiscentas mil almas que jamais estão em questão sobre a cena"[30]. O que se percebia naquele momento de mudanças, era o desejo desse novo espectador de ver-se representado em cena, de reconhecer no personagem, um reflexo de si mesmo. Para isso, em lugar de todo artificialismo característico da representação anterior, o teatro deveria caminhar na direção de uma representação mais próxima do real.

Denis Diderot, filósofo e dramaturgo, foi um dos responsáveis pelo estabelecimento, a partir do ano de 1758, de novas concepções no teatro, e, consequentemente, alterações na constituição do personagem, que passaram a responder aos anseios do novo público. A partir desse momento, nenhum modelo preestabelecido guiaria o trabalho do poeta, a não ser, a vida. A representação deveria, portanto, se aproximar da "experiência cotidiana, a regra invariável das verossimilhanças dramáticas"[31].

Em seu *Discurso sobre a Poesia Dramática,* em relação ao personagem, Diderot coloca-o, assim como Aristóteles, submetido às situações, pois são elas que "decidem sobre os caracteres"[32]. A situação deve ser o tema principal, pois não são os caracteres que precisam ser colocados em cena, mas as condições. A noção de *condição* (ou estado) é muito importante na determinação do personagem, pois, na busca por sua autenticação, para que ele seja visto realmente como um indivíduo, um espelho da sociedade, deve estar atrelado a uma realidade local, histórica, econômica e social.

---

30 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *La Nouvelle Helöise*. Paris: Garnier-Flammarion, 1967. p.179.

31 DIDEROT, Denis a*pud* MATOS, L. F. Franklin de. Filosofia e teatro em Diderot. In: DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática.* Tradução, apresentação e notas de L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.p.20-21.

32 DIDEROT, Denis. *Op. Cit.*p.81.

Para Diderot, o teatro e, consequentemente o personagem, ainda estavam muito distantes da verdade e precisavam alcançar esse objetivo. Nessa tentativa, formulou para si, caminhos possíveis para o alcance desse propósito, ou pelo menos, uma aproximação bastante satisfatória. A partir da seguinte questão: "Uma das partes mais importantes, e mais difíceis, da arte dramática não é ocultar a arte?"[33], formulada por ele próprio, é que se deve entender os diversos conceitos encontrados em suas obras destinadas ao teatro. Mas, como ressalta Abirached, esse novo pensamento, faz com que o personagem perca "muito da distância que deveria separá-lo da realidade, segundo a teoria aristotélica da mimese"[34]. Qualquer objeto artístico, ou seja, criado artificialmente, não pressupõe um certo distanciamento em relação a seu modelo? Assim também ocorre com o teatro, pois existe uma "convenção irredutível"[35] que sempre o afastará, por menor que seja essa distância, do real, do verdadeiro. E o personagem, jamais será o ser humano. Se Aristóteles, ao formular o conceito de verossimilhança, afastou a arte da necessidade de retratar, ou tratar da verdade, motivo pelo qual Platão condenara o teatro como finalidade educativa, o que o teatro burguês faz é aproximar novamente o teatro desse caminho. E mais, tenta esconder ou disfarçar, ao máximo possível, qualquer traço de artificialidade, pois o teatro deveria ser "um quadro fiel daquilo que se passa no mundo"[36].

Se o teatro é um espelho da sociedade, e, no palco, o espectador deve "reconhecer seu semelhante"[37], a mimese é compreendida, agora, a partir de uma outra perspectiva. Ela serve para "despertar o interesse do espectador adulando sua complacência, e para confortar o julgamento favorável que ele tem sobre a ideologia e a moral de seu grupo social"[38]. A ideologia burguesa era transmitida na representação teatral (lugar de debates de questões morais), que tinha como missão, permitir que o homem contemplasse a "bondade da natureza humana"[39], para se reconciliar com sua espécie. Nesse caso, a mimese é utilizada como ferramenta para a persuasão. Como ressalta Max Weber em seu ensaio denominado *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, um dos elementos que constitui esse espírito, e a cultura moderna de forma geral, é uma conduta racional que segue os preceitos de uma ética protestante. Na visão de Weber, essa conduta tem como base a "idéia de vocação", que nasceu

---

33 *Idem*, *Ibidem.* p.82.
34 ABIRACHED, Robert. *Op. Cit.* p.107.
35 *Ibidem.*
36 BEAUMARCHAIS *apud* ABIRACHED, Robert. *Op.Cit.*p.101.
37 ABIRACHED, Robert. *Op. Cit.* p.107.
38 ABIRACHED, Robert. *Op. Cit.*p.107.
39 MATOS, L. F. Franklin de. Filosofia e teatro em Diderot. In: DIDEROT, Denis. *Op. Cit.*p.23.

do "espírito da ascese cristã"[40] e é denominada como "ascese intramundana", ou seja, é um exercício prático de conduta correta para se alcançar a virtude. A ascese, um valor essencialmente burguês, encontra-se associada às seguintes idéias: a repressão dos impulsos irracionais, dos instintos; a valorização do dever profissional; o tabu do desperdício do tempo; a ideologia da ordem; a idéia de progresso.

Com a finalidade de suscitar no espectador esses valores e essa ideologia, o teatro precisou iludir para convencer, precisou parecer o mais verdadeiro possível para estabelecer uma cumplicidade com o público, que deveria se emocionar com os deslizes, a dor e a queda de seus semelhantes. Para iludir, o teatro dissimulou o próprio teatro, escondeu sua natureza teatral. E todo o caminho teórico percorrido por Diderot em seu *Discurso sobre a Poesia Dramática* tem como objetivo final a criação da ilusão. A verossimilhança, por exemplo, noção tão cara a Aristóteles, e que fundamenta o conceito de mimese, é pensada por ele a partir desse objetivo. Para ele, o verossímil não seria o verdadeiro, mas aquilo que se parece com ele, e que é capaz de provocar no espectador uma *impressão*, que é o grande segredo da arte.

Diversos recursos cênicos serviram como apoio para dissimular o teatral, dentre eles: a abolição dos versos e a adoção da prosa; a utilização do quadro[41], ao invés do golpe de teatro; e a idéia de quarta parede[42].

O que se vê no século posterior, com a ascensão da burguesia às esferas do poder, é um desdobramento e uma exacerbação do pensamento desenvolvido por Diderot. Agora, além do público desejar reconhecer-se em cena, ele quer se acalmar, se glorificar, ver seus adversários denunciados, ser entretido e, ainda, afagado[43]. Novos temas surgem, mas a função moralizadora conferida ao teatro permanece, assim como a idéia da moderação nas atitudes, uma busca pela ordem e a proteção ao núcleo familiar, contra as tentações da vida mundana. O teatro, transforma-se, também, em local de entretenimento, e passa a assemelhar-se a um

---

[40] WEBER, Max *apud* SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês [século XVIII]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.p.67.

[41] O *golpe de teatro* ou *lance teatral* é um recurso dramático que introduz na ação um incidente totalmente imprevisto, surpreendente, que muda o estado dos personagens. O *quadro* é um termo que Diderot criou como forma de opor-se ao golpe de teatro, recurso característico da tragédia clássica francesa (séc. XVII). É a disposição dos personagens, em cena, de forma natural e verdadeira, assim como em uma tela, um quadro. A noção de *quadro* é alcançada com o uso da pantomima, recurso largamente explorado por Diderot em seu teatro. Para ele, o que os espectadores realmente conservam de um espetáculo são antes os acontecimentos do que os discursos. A preocupação de Diderot com corpo e sua movimentação no espaço pode ser comprovada através da quantidade, extensão e detalhamento das rubricas encontradas em seus textos.

[42] O termo *quarta parede* surgiu no século XIX com o encenador André Antoine, mas Diderot foi o primeiro teórico a expressar essa idéia de forma tão clara. "Quer compondo, quer representando, fazei de conta que o espectador não existe e não penseis nele em nenhum dos casos. Imagina no proscênio uma grande parede que vos separa da platéia e representai como se a cortina não estivesse aberta" (DIDEROT, 1986, p.79.)

[43] ABIRACHED, Robert. *Op. Cit.* p.149.

"sismógrafo"[44], ou seja, deve ser capaz de refletir todos os movimentos da classe burguesa em seus detalhes e dizer respeito a seus anseios. Em função disso, o caminho na construção do personagem, esboçado no século anterior, desenvolve-se, agora, através de um mergulho muito mais profundo, que acarreta um excesso de informações. São indispensáveis para essa construção, pensar em questões como fisionomia, biografia, estado civil, idade, profissão, nome, linguagem, roupa, época do ano, data, etc. Cada vez mais os personagens em cena devem adotar posturas e atividades tiradas do cotidiano. Atividades simples e familiares, que sejam capazes de conferir um frescor e uma naturalidade à representação. Mas, a preocupação excessiva em olhar somente para si e para suas questões, resultou em uma fórmula dramatúrgica (incluindo a construção dos personagens), que ignorava as mudanças e os avanços que aconteciam de forma efetiva no mundo. Um gênero, que anteriormente deveria dialogar com o cotidiano, restringiu-se a exercícios retóricos e demonstrações de teses morais. Submetido a uma série de receitas e simplificando suas intrigas, mergulhou em convenções, clichês, que fizeram com que se artificializasse, se afastasse da natureza.

É nesse momento que, já perto do final do século, Emile Zola, defende uma revisão no teatro a partir do estabelecimento de um retorno à natureza, ao homem. Para ele, era "tempo de fazer obras com a verdade"[45]. Recusando fórmulas, teorias e clichês, numa clara contraposição ao que se tornou o teatro de sua época, volta-se para a vida, "um campo vasto que cada um pode estudar e criar à sua maneira"[46]. Para Zola, o autor de teatro deveria agir como um cientista que executa uma experiência: "apresenta os fatos tal qual os observou, define um ponto de partida, estabelece o terreno sólido no qual as personagens vão andar e os fenômenos se desenvolver"[47]. Na experiência, prevalece apenas a autoridade dos fatos observados. Toda e qualquer teoria que seja desenvolvida, caso haja necessidade de se estabelecer uma, deve adaptar-se à natureza e, não, ao contrário. A natureza, na sua visão, seria a base, e o método, o instrumento para se alcançar a verdade. Método que se baseava na observação objetiva, uma "análise exata do homem"[48]. Para isso, não poderia haver qualquer tipo de intervenção maior do que a do cientista. Não há julgamento, tentativa de correção, nem seleção e, muito menos, idealização. Os personagens são mostrados da forma como eles se apresentam na vida, com suas qualidades, defeitos e imperfeições. Como Zola corrobora, a relação estreita da fórmula dramática e do meio social permanecia ainda em sua época quase a

---

44 *Ibidem.*
45 ZOLA, Emile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1982. p.81.
46 *Idem, Ibidem.*
47 Ibidem. p.31.
48 ZOLA, Emile *apud* CARLSON, Marvin. *Op.Cit.* p.269.

mesma, e confirma Diderot como um naturalista, um observador objetivo da natureza. Para Zola, o teatro deveria apresentar: homens de carne e osso, os meios determinando as personagens, o cenário descritivo tanto quanto fosse necessário, a fala flexível e natural, e uma encenação mais realista. O importante era apresentar a "lógica natural dos fatos e dos seres, tais como se comportam na realidade"[49]. E conclui que, ao contrário de um teatro de fabricação, o Naturalismo é um teatro de observação.

André Antoine e Constantin Stanislavski, ambos encenadores, são os responsáveis pela concretização da teoria naturalista de Zola no teatro. Seguindo os passos do idealizador da teoria, ambos conferem grande importância ao cenário como determinante para a construção dos personagens. E o que se tenta, ao máximo, é a dissimulação da teatralidade do espaço para que ele se assemelhe a um meio. Existe, ainda, para auxiliar nessa dissimulação, a a reprodução minuciosa de roupas, objetos, acessórios, etc. Todas essas transformações reverberam na relação personagem/ator, que passa a se misturar, a se confundir com seu papel, a encarnar seu personagem. A teoria da quarta parede, apontada por Diderot, é aqui empregada de forma a criar a ilusão de que o palco é realmente uma "fatia da vida".

Segundo Abirached, o que é importante ressaltar, ao se pensar o Naturalismo no teatro, é que ele consolida e reforça a pretensão ilusionista; perpetua todas as estruturas do drama burguês; é mais radical em relação ao conceito de personagem (um ser de carne e osso); e continua respondendo cada vez mais aos interesses de um público determinado. Estamos no final do século XIX, porém, tratando ainda, das mesmas questões propostas por Diderot em 1758.

O Naturalismo estava longe de ser uma tradição gasta quando surgiu o movimento Simbolista, uma rejeição ao "real" em favor do ideal. Dentre os diversos teóricos, sem dúvida fundamentais para o desenvolvimento desse movimento, foi escolhido apenas o nome do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, pois foi ele, talvez, quem mais refletiu sobre o teatro e, consequentemente, sobre a noção de personagem e as dificuldades encontradas na relação dessa entidade com o ator. Ele, diferente de muitos simbolistas, não rejeitava a encenação, mas, ao contrário, desejava desviá-la do caminho que trilhara e reaproximá-la do mundo da arte. Maeterlinck foi, também, um dos inspiradores do pensamento de Alfred Jarry sobre o teatro, sendo citado diversas vezes nos escritos do autor.

Três ensaios são fundamentais para a percepção do caminho de ruptura que Maeterlinck propõe ao teatro: *O Trágico Cotidiano* (1894), que está inserido em um volume

[49] ZOLA, Emile. *Op.Cit.* p.136.

denominado *O Tesouro dos Humildes; Um Teatro de Andróides* (1890); e o *Prefácio* à edição de seu *Teatro Completo* (1901). Apesar da importância desses ensaios, apenas *Um Teatro de Andróides* será abordado aqui, pois nele estão os anseios do autor por uma quebra da relação, estabelecida até então, entre ator e personagem. Entender o pensamento do autor sobre os possíveis caminhos para o personagem, demonstra que as idéias de Jarry são a concretização desse pensamento e, talvez, sua radicalização.

Nesse ensaio, Maurice Maeterlinck condena o ator, ser de carne e ossos, que precisava, imediatamente, ser afastado da cena, pois a sua presença propiciava um choque entre o artifício e o real, entre o material e o imaterial. Segundo Mallarmé e muitos outros artistas simbolistas, a tentativa de banir o ser humano da cena, era uma forma de "excluir a materialidade do ator, pois essa aniquilaria, no espectador, a possibilidade de vislumbrar a personagem em sua essência universal".[50]

> O poema se retira à medida que o homem avança... Se o homem entra em cena com todas as suas potências e livre como se entrasse em uma floresta; se sua voz, seus gestos e sua atitude não são veladas por um grande número de convenções sintéticas, se percebe-se o ser humano que ele é, não há poema no mundo que não recue diante dele. Nesse momento preciso, o espetáculo do poema se interrompe...[51]

Apesar dessa condenação incisiva, Maeterlinck não possuía resposta para resolver o impasse da relação ator/personagem. Sabia, apenas, que a fusão com o ator fazia do personagem um "usurpador dos sonhos" do espectador. Se tudo se assemelhava à vida, se o homem do palco era o homem da rua, o símbolo estava abolido, obliterado, o que tornava tudo que era representado em cena "tão acidental quanto um evento da rua"[52]. Nada, portanto, era proposto à imaginação do espectador. O mistério e o sonho no teatro eram também ressaltados pelo encenador Meyerhold, alguns anos mais tarde, ao falar das peças naturalistas produzidas no Teatro Arte de Moscou. Para ele, o mistério, e o desejo de experimentá-lo, de vivenciá-lo, era o que conduzia as pessoas ao teatro. E o espectador deveria ser tratado como alguém capaz, com sua imaginação, de preencher as lacunas deixadas pelo jogo alusivo. Para Meyerhold, na ânsia pela reprodução exata da natureza, pelo desejo de "mostrar tudo", o teatro naturalista não permitia que os ritmos, a plástica, a estilização, a e sintetização aparecessem em cena. Entregava todas as respostas e imagens possíveis ao espectador, negando-lhe o direito de completar o desenho e de sonhar. Os atores tornaram-se aptos à

---

50 MOSER, Lara Biasoli. *Op. Cit.* p.96.

51 MAETERLINCK, Maurice *apud* MOSER, Lara Biasoli. *Da Palavra ao Silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck.* Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, Centro de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, 2006.p.89.

52 MAETERLINCK, Maurice *apud* MOSER, Lara Biasoli. *Op. Cit.* p.95.

metamorfose, mas não possuíam a capacidade de transformar-se, também, em objetos estéticos.[53] Maeterlinck pensava em soluções e intuía que, talvez, fosse possível substituir o ser vivo por "uma sombra, uma projeção de formas simbólicas ou um ser [com] os movimentos da vida sem ter vida?"[54]. Não tinha ainda a resposta, mas sabia que a ausência do homem era indispensável.

Para Maeterlinck o personagem deveria ser capaz de abarcar em si "um grupo enorme de seres", pois somente assim ele deixaria de ser acidental. Nele, o menor dos gestos adquiriria "um desdobramento e um alcance ilimitados"[55]. Pensando nisso, a figura do andróide seria o suporte ideal para o personagem. O andróide (*andros*, homem e *eidos*, forma), uma forma humana ausente de acidentes, ausente de história, seria o único ser capaz de abarcar a idéia geral do homem, uma idéia atemporal e universal. Pensar na figura do andróide, ser irreal, para ocupar o palco no lugar do ser humano, é entrar em consonância com a base do pensamento simbolista na arte: a idéia de artifício e síntese.

Portanto, a aproximação com o andróide (ou com a marionete[56]) nada mais é do que o encontro com o personagem sem a interferência da personalidade e dos acidentes do homem. Nessa figura, personagem e intérprete não se confundem, pois a marionete é apenas personagem. É um objeto estético que não traz em si a consciência e os acidentes humanos. Essa relação entre consciência e boneco será tratada no próximo capítulo, item 2.3., no momento em que for citado o ensaio de Kleist denominado *Sobre o Teatro de Marionetes*.

---

53 *Passim* MEYERHOLD, Vsevolod E. Teatro naturalista e teatro de atmosfera. In:_____. *Teoría Teatral*. Madrid: Fundamentos, 2003. p.34-41.

54 MAETERLINCK, Maurice *apud* PLASSARD, Didier. *L'acteur em effigie*: figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avants-gardes historiques. Lausanne: Editions L'Âge d'Homme, 1992.p.36.

55 MAETERLINCK, Maurice *apud* MOSER, Lara Biasoli. *Op. Cit.* p.96.

56 Maeterlinck, inclusive, buscando um caminho para a representação do personagem em suas obras, e, pensando talvez na anulação do ator, escreve para o teatro de bonecos. Em um livro denominado *Três Dramas para Marionetes* reúne as peças *Alladine e Palomides*, *Interior* e *A Morte de Tintagiles.*

1.2. O *personagem* segundo Alfred Jarry

A mesma decepção com o teatro de seu tempo encontrada nas palavras de Maeterlinck ecoou na voz de Alfred Jarry. Aliás, o pensamento do dramaturgo belga pode ser considerado o ponto de partida para essas idéias e as possíveis soluções para uma quebra imediata com a tradição mimética realista.

Apesar de Jarry não ter produzido um material teórico extenso, pode-se verificar nos poucos artigos escritos (*De Inutilité du Théâtre au Théâtre*, *Questions de Théâtre*, *Douze Arguments sur le Théâtre*, *Discours d'Alfred Jarry a la Première d'Ubu Roi e Autre Presentation d'Ubu Roi*, *Conférence sur les Pantins*) e nas cartas endereçadas a Lugné-Poe, diretor do Théâtre de L'Oeuvre, sua contundência na recusa pela manutenção de uma tradição que acompanhava o teatro desde o século XVIII, e que se reafirmou com a estética naturalista.

Como visto anteriormente, a partir do estabelecimento da burguesia como classe e de sua ascensão posterior ao poder, o palco passou a refletir seus costumes e seus ideias, pois como ressalta Abirached, "o teatro sempre está subordinado ao prazer da classe dominante"[57]. Jean-Jacques Rousseau atesta, assim como Diderot, que "adular" o espectador era garantia de reconciliá-lo com a sua espécie, uma forma de obter êxito na representação. Para ele, o teatro deveria respeitar os costumes de uma época, pois é, em geral

> um quadro das paixões humanas, cujo original está em nossos corações: mas se o pintor não se preocupar em adular essas paixões, os espectadores logo iriam embora e não mais quereriam ver-se sob uma luz que os levaria a se desprezarem a si mesmos.[58]

A contrariedade do espectador em relação ao tratamento dado a essas paixões levaria ao desprezo pelo espetáculo apresentado. Esse pensamento permaneceu vivo inclusive no século XIX, pois um acordo estabelecido entre palco e platéia fez da cena um lugar, ao mesmo tempo, de reconhecimento, afirmação e glorificação da burguesia; e combate aos seus adversários[59]. É somente a partir da constatação da existência de uma conservação desse panorama, que pode-se compreender as idéias de Jarry e o choque causado pela apresentação de *Ubu Rei* e de seu personagem central: *Pai Ubu*.

No artigo *De Inutilité du théâtre au théâtre* publicado no *Mercure de France* em setembro de 1896, espécie de preparação para a representação do espetáculo que aconteceria

---

57 ABIRACHED, Robert. *Op. Cit.* p.149.
58 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert.* Campinas: Unicamp, 1993. p.41.
59 ABIRACHED, Robert. *Op. Cit.* p.148.

três meses mais tarde, Jarry é bastante duro com o público parisiense. Mostra-se decidido a não adaptar-se ao gosto do público, que denomina "massa que nada entende por si mesma", e ataca sua passividade nas salas de teatro.

> Há duas coisas que podemos fazer pelo público – se desejamos descer ao seu nível – e que são feitas. Personagens que pensem como ele [...] e que ele compreenda tudo com a seguinte impressão: "Eu sou espirituoso de rir dessas palavras espirituosas"[...]; assim como a impressão de participar na criação, que suprime a fadiga de prever. E em segundo lugar, temas e peripécias *naturais*, isto é, cotidianamente costumeiros aos homens comuns.[60]

Há aqui, nitidamente, uma negação da idéia de adulação ou agrado, marca característica do teatro de seu tempo, pois suprir as expectativas das massas, definitivamente não era a intenção de Jarry. Para ele, o teatro não deveria adaptar-se ao gosto do público, mas, sim, oferecer obras que fizessem com que o espectador voltasse a sentir o prazer ativo da criação. Mas, para que isso fosse possível, era necessário desobstruir o palco dos aparatos supérfluos que atrapalhavam a imaginação. O teatro Naturalista, em sua tentativa de reprodução exata da natureza, fez com que o palco acumulasse informações que auxiliassem a crença do espectador na veracidade do ambiente criado em cena. Perdera, portanto, a capacidade de ser alusivo. Jarry, numa tentativa de oposição a esse pensamento naturalista, e claramente influenciado pelas idéias de Maeterlinck, sugere um teatro poético onde "reinem os valores do mistério e do sonho" e, para isso, "desejava uma encenação tão despojada quanto possível".[61] Com essa intenção, direciona seu olhar para o cenário e o trabalho dos atores. A maneira como Jarry retrata o uso do cenário e dos figurinos remete aos escritos do dramaturgo simbolista Maurice Maeterlinck[62], do qual era um admirador confesso. Mas, é importante ressaltar, que apesar da admiração de Jarry por essas idéias, o seu caminho de construção é muito mais radical. Se o teatro simbolista trouxe novamente para o palco a teatralidade, Jarry trouxe o "alarde da teatralidade"[63]. Para Jean-Jacques Roubine, por mais que Maeterlinck, por exemplo, abrisse mão "da precisão mimética do espetáculo naturalista, esse signo não deixava de conservar uma certa dimensão *significante"*, pois os figurinos e cenários ainda permaneciam figurativos e referencializados, mesmo que de forma conotativa. A idéia sugestionista do espetáculo simbolista, nessa nova concepção, é muito mais

---

60 JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris: Librarie Général Française, 1962. p.139-40.

61 BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p.358.

62 A leitura dos escritos *Un Thêatrê d'Androïdes* (1890), *Le Tragique Quotidien* (1894), e o Préface de seu *Théâtre Complet* (1901) é indispensável para a compreensão do pensamento teatral de Maurice Maeterlinck.

63 ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral:* 1880-1980. Tradução e Apresentação, Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.35.

aprofundada.

Jarry, ao falar do cenário, dizia que "seria arriscado para o poeta impor a um público de artistas o cenário que ele mesmo conceberia. Em uma obra escrita quem sabe ler vê o significado oculto expresso por ele"[64] e acrescenta que "cada espectador tem o direito de ver a peça em um cenário que convenha a *sua* visão da cena"[65]. Por isso sugeria que fosse executado por alguém que não soubesse pintar, pois se aproximaria do cenário abstrato. Essa abstração possibilitaria que cada espectador enxergasse o *lugar* que desejasse, que idealizasse seu próprio espaço. Jarry introduz, ainda, a idéia de cenário-acessório, onde portas e janelas entrariam e sairiam de cena da mesma maneira que uma mesa, por exemplo.

Todas essas modificações, inspiradas pelo movimento simbolista, levaram, a partir desse momento, a encenação para um caminho de "reteatralização", pois o teatro voltou a mostrar-se como teatro, a revelar seu caráter teatral. A flexibilidade e a liberdade dessas propostas disponibilizaram novamente o palco para o jogo alusivo que tanto buscara Maeterlinck. Até mesmo o ator transformava-se em puro instrumento da representação, renunciando a sua personalidade de ator ou à identidade do seu personagem, como testemunhou Firmin Gémier, intérprete do papel-título.

> O braço estendido de um intérprete simulava uma porta e, para abri-la, bastava introduzir a chave na mão dele como em uma fechadura, imitar com a voz o ruído cric-crac, e empurrar o braço estendido de maneira que girasse sobre seu ombro.[66]

A instauração dessas novas convenções teatrais foram responsáveis pela criação de um ambiente afastado do real, do cotidiano, o que propiciou a inserção de um outo tipo de concepção de personagem para esse espaço. Reafirmando a idéia da verossimilhança interna da obra, esse palco imaginário, o "Lugar Nenhum" pretendido por Jarry, abria possibilidades infinitas de criação. O dramaturgo preparou um terreno ideal para introduzir seu personagem principal. Pois nesse espaço, o personagem poderia se libertar da necessidade de reproduzir o homem encontrado na rua e cumprir sua função na desorientação de uma platéia acostumada ao conforto e ao bem-estar.

Jarry, ao conceber seu personagem, recusou associá-lo a um modelo do cotidiano. Mesmo tendo como origem o professor Hébert, a série de transformações e deformações o afastaram desse modelo. Em sua opinião, expressa no artigo *Douze Arguments sur le Théâtre,*

---

64 JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. p. 140.
65 *Idem*, *Ibidem*. p. 141.
66 ZAMORA, Juan Guerrero. Alfred Jarry, el gran injusticiado. In:_____. *Historia del Teatro Contemporáneo*. Barcelona: Juan Flora, 1961. vol 1. p.27.

o teatro dá vida a "máscaras impessoais", ou seja, não se refere a nenhum ser humano em particular, mas ao conjunto deles, ao seres humanos de forma geral. E a acessibilidade de um artista ao teatro é possível apenas por dois caminhos de criação: "um conflito de paixões mais sutil do que os conhecidos" ou "um personagem que seja um novo ser." Em relação a *Pai Ubu*, Jarry escolheu o segundo caminho.

> É admitido por todos que Hamlet, por exemplo, é mais vivo que um homem comum, porque ele é mais complexo e com mais síntese, e o único vivo, porque é uma abstração ambulante.[67]

Anatol Rosenfeld ressalta que o teatro enquanto obra ficcional tem uma limitação, que é, na sua opinião, uma conquista. Essa limitação faz com que os personagens adquiram "um cunho definido e definitivo"[68], que jamais pode ser encontrado nas pessoas reais, pois existe a possibilidade de realce que pode dar-lhes maior nitidez. Além disso, a limitação de suas orações, lhes dá maior coerência, maior exemplaridade, maior significação e maior riqueza, "em função da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente"[69]. Quando Jarry utiliza-se do exemplo de Hamlet, cuja permanência no teatro é inegável, pois é "mais vivo do que um homem comum" ressalta, simultaneamente, a complexidade e a síntese desse personagem. Hamlet é uma "abstração ambulante", um ser que possui uma autonomia em relação ao nosso mundo, pois pertence ao mundo da arte. Desejava o mesmo para sua criação e apostou em um radicalismo ainda maior, pois *Pai Ubu* é um ser vindo de lugar nenhum e sem história pregressa. Quase nenhuma informação é dada ao espectador sobre o passado do personagem. Assim como os simbolistas propunham, em uma busca pelo eterno, pelo intemporal, o personagem "deve se prestar à mínima caracterização", pois qualquer tentativa de individualização representaria o retorno "à psicologia, à sociedade, à história"[70].

Construir um personagem novo e singular, segundo Jarry, é uma tarefa muito mais difícil do que criar um homem, uma vez que o personagem deve trazer em si algo que é inacessível a olho nu. Além disso, o inacessível deveria ser colocado para fora, ser exposto diante do espectador, pois todo personagem dramático é a exposição de uma alma, revelada através de *tiques*, ou seja, através do gestual, das máscaras e dos ornamentos. Um trecho do

---

67 JARRY, Alfred. *Tout Ubu.* Paris: Librairie Générale Française, 1962. p.149.
68 ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A Personagem de Ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1968. p.34
69 *Idem, Ibidem.* p. 35.
70 ABIRACHED, Robert. *Op.Cit.*p.180.

artigo escrito por Jarry sobre Henri de Régnier[71], intitulado *O mimetismo inverso dos personagens de Henri Régnier*, esclarece a concepção de personagem defendida pelo dramaturgo:

> Que cada herói arraste consigo seu ornamento. Que não vejamos o Príncipe de Praizig sem sua sobrecasaca militar, Madame de Vitry sem suas faces nuas; isso prova, sem dúvida, que o autor desenvolveu suas criaturas e colocou a alma delas para fora: a alma é um tique.[72]

Em continuidade ao pensamento dos simbolistas, Jarry propõe uma ruptura com a noção de personagem que prevalecia até então, pois a forma "conservada" que existia não permitia o afastamento pretendido pelo autor. Era necessário repensar a construção do personagem e, conseqüentemente, a relação ator/personagem. Jarry, assim como muito dos poetas simbolistas, voltou-se para dramaturgos como Ésquilo, Aristófanes e Shakespeare baseando-se no princípio de que as idéias estão sempre girando em círculos e que, portanto, poderia encontrar inspiração nesses autores e no próprio teatro.

Para conseguir o afastamento necessário de seu personagem e desvinculá-lo do homem comum, e do "histórico", Jarry propõe a manutenção de uma das características originais de *Pai Ubu*: ser uma marionete. Como já foi visto, a inspiração na figura da marionete fez parte do caminho artístico de Maeterlinck e é, agora, retomada por Jarry, que assim como seu predecessor, também condenava o foco duplo do personagem teatral, ser de carne e de ficção, e desejava que aparecesse em cena a única figura do papel, do personagem.

> Nós não sabemos porque estamos sempre entediados com o que chamamos de Teatro. Será porque temos consciência de que o ator, por mais genial que seja, trai... o pensamento do poeta?[73]

Para não trair o seu pensamento e não afastar-se da obra de arte, utilizou-se da máscara para construir sua idéia de marionete e, com isso, apagar o rosto do ator, repleto de variações e traços pessoais. Adotou também a utilização de "gestos universais", que contribuiriam ainda mais para a estilização, na intenção de proteger o personagem do indivíduo de carne e sangue que passageiramente o habitaria[74]. Para ele, "o caráter eterno do personagem está expresso na

---

71 Henri François Joseph de Régnier (1864-1936) foi um importante poeta simbolista francês. Dentre suas obras pode-se destacar os livros de poemas *Lendemains* (1885) e *La Cité des eaux* (1903). Foi autor, também, de novelas e contos como, por exemplo, *La Canne de jaspe* (1897), *Les Vacances d'un jeune homme sage* (1903), *Les Amants singuliers* (1905).

72 JARRY, Alfred *apud* COOPER, Judith. *Ubu Roi:* An Analytical Study. New Orleans: Tulane UP, 1974. p.70.

73 JARRY, Alfred. *Tout Ubu.* p.495.

74 PLASSARD, Didier. *Op. Cit.* p.45

máscara”[75], pois ela nunca se modifica como objeto, “e em muitas cenas o mais belo é a impassibilidade da máscara única, derramando palavras hilariantes ou graves”[76]. Essa é a dimensão do conceito de personagem para Jarry: uma *máscara*[77] que seria habitada por atores, seres efêmeros, mas que permaneceria eterna, intemporal.

As noções de personagem-máscara, personagem-marionete, associadas a *Pai Ubu*, tornaram-no capaz de absorver inúmeras referências desde a sua gestação. Esse processo de absorção continuou após o seu nascimento, através de inúmeras revisões e, até os dias de hoje, o personagem continua acumulando novas informações.

---

75 JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. p.142.

76 *Ibidem.* p.143.

77 O termo *máscara* é utilizado aqui não apenas relacionado ao objeto que o ator traz em seu rosto, mas também como o personagem-tipo que ele representa.

1.3. A gestação e o nascimento de *Pai Ubu*

Não foi apenas a imaginação de Alfred Jarry que engendrou *Pai Ubu*. Apesar de ser o responsável pela apresentação ao público - no dia 10 de dezembro de 1896 no Théâtre de l'Oeuvre, em Paris - de sua potente criação em estado bruto, é necessário voltar ao ano de 1888 para a compreensão da relação entre esse personagem e uma vasta mitologia escolar. No discurso da noite de estréia, proferido pelo próprio autor da peça *Ubu Rei*, essa relação entre *Pai Ubu* e o ambiente escolar aparece de forma clara, uma vez que o personagem é apresentado também como "a deformação por um colegial de um de seus professores que representava, para ele, todo o grotesco existente no mundo"[78].

Utilizando como fontes de referência para uma análise da origem do personagem *Pai Ubu*, os livros de François Caradec, Paul Chauveau e Henri Béhar, percebe-se a necessidade de um retorno ao universo juvenil onde será possível reencontrar as raízes dessa criação.

Em seu livro *Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie e la Mort du Père Ubu*, Chauveau relata de forma precisa e sintética a maneira como se desenvolvia a relação entre os alunos, seu ambiente e seus professores. A vida dentro dos muros do Liceu de Rennes, ao que parece, não se distinguia das demais escolas. O ambiente que circundava o jovem Alfred Jarry, com então quinze anos de idade, alternava momentos de entusiasmo e momentos de tédio profundo, de maturidade e de infantilidade, de alegrias e de problemas.

> Nesse pequeno universo onde os mesmos adolescentes são a cada dia agrupados diante dos mesmos mestres, os clãs se formam, as intrigas se estabelecem, as revoltas são fomentadas, as lendas se edificam.[79]

Béhar, ao analisar o mesmo ambiente escolar em seu livro *Les Cultures de Jarry*, ressalta a importância de uma observação atenta à chamada "cultura colegial" para a compreensão da obra de Jarry. Essa cultura, característica de um grupo social específico com idade entre dez e dezoito anos, possui seus próprios ritos, mitos, festas, leis, linguagem, pompas e obras.

> Tomada globalmente, essa cultura se caracteriza por uma linguagem imitativa e paródica; pela criação de um mundo, de personagens opostos ao mundo oficial e às imagens modelo; por uma temática trivial e escatológica. [...] A expressão da criança se forma a partir de modelos estabelecidos que lhe aconselham imitar à risca. Mas

---

78 JARRY, Alfred. *Tout Ubu*, 1962. p.19.

79 CHAUVEAU, Paul. *Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie e la Mort du Pére Ubu*. Paris: Mercure de France, 1932. p.39.

> esta, rebelde à autoridade, reproduz o exemplo com uma leve deformação, indo do burlesco a paródia.[80]

Os colegiais transformam o universo adulto e seus personagens reais em figuras paródicas de sua própria literatura. Seguindo apenas a lógica do avesso, do deboche, do desrespeito, engendram seus heróis com características negativas. Descontinuidade das ações, seqüências aleatórias e deformação das palavras fazem parte de uma lógica infantil que permeia a mentalidade colegial.

Alfred Jarry, que desde os doze anos se interessava pelo mundo escolar ao qual pertencia, escrevia sobre uma variedade de assuntos relativos a esse universo. Falava de seus companheiros, dos vigilantes, dos professores, da alimentação, dos momentos de prazer, de obscenidades e de escatologia[81]. Portanto, ao chegar no Liceu de Rennes no ano de 1888, já possuía o hábito de criar histórias e descobrira, nesse novo ambiente, material suficiente para outras incursões literárias. No liceu, um verdadeiro ciclo de "canção de gestas estava em plena floração". Todo esse ciclo girava em torno de uma figura: senhor Hébert, professor de física de cinqüenta e seis anos de idade, alvo de sátira da maior parte dos colegiais. O professor Hébert ganhou vários nomes: Pai Hébert, Pai Heb, Eb, Ebé, Ebon, Ebance, Pai Ébouille, P.H, etc. Pelos corredores do liceu circulavam histórias recheadas de aventuras sobre o herói:

> Era um gordo baixo, de carne espessa e baça, de pelo raro. O rosto era porcino, os olhos pequenos. Ele era repleto de dignidade grotesca e de triste cólera desajeitada. [...] Dizia-se que o senhor Hébert, econômico e guloso, enchia seus bolsos cada vez que podia, com bombons, biscoitos e bolinhos[82].

Hébert inspirava inúmeras anedotas, panfletos e biografias bufas. Mas, como em sua maioria, essas histórias eram divulgadas no interior do liceu através da linguagem oral ou de rabiscos que passavam de mão em mão, muitos registros se perderam. Charles Chassé, em seu livro *Dans les coulisses de la gloire: D'Ubu Roi a Douanier Rousseau*, refere-se a algumas características de P.H. O personagem possuía inúmeras descrições que variavam segundo a imaginação dos alunos:

> Ele traz sobre a cabeça uma única orelha extensível que, normalmente, é guardada sob seu chapéu. Ele tem os dois braços do mesmo lado (como são os olhos do linguado) e, ao invés de ter os pés um de cada extremidade, como os humanos, os têm como o prolongamento um do outro, de modo que, quando vem a cair, não pode levantar-se sozinho e permanece gritando no mesmo lugar até que alguém venha levantá-lo. Possui apenas três dentes, um de pedra, um de fogo, um de madeira... Ele

---

80 BÉHAR, Henri. *Les cultures de Jarry*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988. p.86.

81 Todos esses escritos de Jarry, que datam de 1885 a 1888, estão reunidos sob o nome de *Ontogénie.*

82 *Idem*, *Ibidem*, p.40.

> foi o resultado da relação de um homem-z-enorme com uma feiticeira tártara ou mongol que vivia dentro das canas e dos juncos das margens do mar de Aral.[83]

Todas essas histórias, que envolviam o professor de física, contadas e recontadas, contribuíram para criar um sentimento de raiva em relação à figura de Hébert. Com Jarry não foi diferente. Henri Hertz, um companheiro do liceu descreve o comportamento de Alfred Jarry em uma das aulas do professor Hébert:

> Quando a algazarra crescia, ele (M. Hébert) decidia intervir; principiava um discurso muito bonito, muito esmerado na forma, mais cheio de compunção e sobretudo de contratempos. Suas palavras não correspondiam de modo algum com seu rosto nem com as circunstâncias, nem àqueles a quem se dirigiam. Ele ameaçava os inocentes e não via os culpados. A classe insultante adquiria forma de justiceira, tanto ele era imprudente e candidamente injusto... (Jarry intervinha) no fim. Grande silêncio. Com frieza, sem rodeios, colocava a pai Hébert questões insidiosas, estupendas, que rompiam seus períodos, dilaceravam sua unção. Ele o cercava e o atordoava de sofismas. Ele o esgotava. Pai Hébert se perturbava, batia as pálpebras, gaguejava, fingia-se de surdo, confundia-se. No fim das contas, escondendo-se, desabando sobre a mesa, no meio das retortas e das máquinas, colocava seus óculos e rabiscava com uma grande mão trêmula uma relação ao reitor.[84]

O professor Hébert, apesar de aparentemente ser um homem honesto, possuía características risíveis e odiosas, uma aparência detestável e um caráter insignificante. Mas, ao mesmo tempo, esse homem personificava a autoridade, a ciência e a moral aos olhos dos alunos. Para Jarry, a percepção de que a figura de autoridade poderia ser algo digno de zombaria e desprezo torna-se, a partir de então, um elemento que nunca mais seria abandonado em sua obra. Segundo Paul Chauveau, nos trabalhos posteriores criados por Jarry, "as autoridades sociais e as coações morais se encarnam em um pai insuficiente e sem prestígio e nesse professor enorme e derrisório"[85]. Essa triste constatação vai inibir o jovem pelo resto de sua vida, pois como escreveu Baudelaire, "é nas notas relativas à infância que encontraremos o germe dos estranhos devaneios do homem adulto"[86].

Uma das obras que circulava pelos corredores do liceu e que tinha como figura central o personagem P.H., escrita em 1885 por um grupo de alunos, foi batizada com o nome de *Os Poloneses*. Um dos autores, Charles Morin, após deixar a escola transmitiu a obra a seu irmão mais novo Henri, que começava a freqüentar o liceu no mesmo período que Jarry. Juntos, criaram o *Teatro de Phynanças*, cujas representações aconteciam em um ambiente familiar. A peça *Os Poloneses*, que tinha como personagem principal Pai Hébert, foi apresentada pela

---

83 CHASSÉ, Charles. *Dans les coulisses de la gloire:* D'Ubu Roi au Douanier Rousseau. Nouvelle Revue Critique, 1947. p.28.
84 CHAUVEAU, Paul. *Op. Cit.*, p.44.
85 *Ibidem.* p.207.
86 BAUDELAIRE, Charles *apud* CHAUVEAU, Paul. *Op. Cit.*p.206.

primeira vez durante o inverno de 1888-1889 em um teatro de bonecos na casa da família Morin, e, depois, na casa dos Jarry. Henri, numa declaração feita ao autor Charles Chassé, revela como essa produção do *Teatro de Phynanças* foi organizada:

> [...] Jarry... deu-me a idéia de encenar a peça. Foi fácil. Nós morávamos, nessa época, numa grande casa... cujos madeiramentos imensos se prestavam admiravelmente à instalação de um teatro de amadores. Jarry, grande artista, pintou rapidamente os cenários; e os atores (assim como o público) foram encontrados facilmente entre nossos camaradas de classe. Foi em dezembro de 1888 ou janeiro de 1889 que aconteceu a primeira representação e havia muitas pessoas [...][87]

A peça *Os Poloneses* foi representada por bonecos confeccionados pelos próprios autores, auxiliados por Charlotte Jarry, irmã mais velha de Alfred Jarry. O bonecos foram confeccionados em greda[88]. Segundo relato de Henri, Charlotte ficou responsável pelo boneco de P.H., com o qual teve um cuidado especial e foi muito bem sucedida na confecção.

> Ela esculpia admiravelmente, disse senhor Morin. Esculpiu em argila um magnífico busto de P.H., com a pança incluída. Como P.H. era seu vizinho e passava todos os dias sob sua janela, ela pôde refazer freqüentemente o busto e chegar assim a uma semelhança absoluta...[89]

O ciclo hébertiano foi, portanto, não somente literário, mas também plástico. Esse aspecto plástico, bastante importante para a compreensão do caminho posterior seguido pelo personagem, permaneceu com Alfred Jarry. Além dos bonecos em greda feitos nesse período, uma série de desenhos foi criada por Jarry ao longo dos anos posteriores à sua passagem pelo Liceu de Rennes. Esse desenhos, atestam não apenas o afastamento de *Pai Ubu* em relação a seu modelo real, como auxiliam na construção da imagem desse personagem.

Segundo Charles Chassé, nesse mesmo período um novo ciclo estava sendo elaborado por Jarry e Henri no liceu. Diversas peças curtas fizeram parte desse ciclo. Um desses fragmentos, *Onésimo ou as tribulações de Priou* foi preservado e publicado no vigésimo número do *Cahiers du Collège de 'Pataphysique'* no ano de 1955. É possível, também, encontrar esse fragmento no livro *Tout Ubu*. Essa peça curta transformou-se em *Os Poliedros ou Os Cornos de P.H.* e, mais tarde, em *Ubu Cornudo*. Dividem as posições de personagens principais, além de P.H. e Mãe E.B., o personagem que dá título à obra, Onésimo O'Priou, que é classificado como um "futuro ??? bacharel". A ação da peça é puramente episódica com incidentes que possuem pouca ou nenhuma conexão entre si. Vários espaços servem como

---

87 Charles Chassé, *Dans les coulisses de la gloire: D'Ubu Roi a Douanier Rousseau*, 1947, p.44.
88 Segundo *Dicionário Aurélio*: calcário friável que, em geral, contém sílica e argila.
89 Charles Chassé *apud* Paul Chauveau, *Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie e la Mort du Père Ubu*, 1932, p.45

pano de fundo para as cenas e a troca desses espaços ocorre sempre de forma brusca. Monastério, laboratório de P.H., quitanda, etc. O humor que perpassa toda a peça reflete a idade e mentalidade de seus autores. Várias cenas de bastonadas, violência, escatologia e jogos de palavras são características, ao que parece, desses ciclos. O grande mérito de Jarry foi, ao transformar todas essas manifestações em seu *Ubu Rei*, não eliminar o sabor e o frescor primitivo dessa mitologia escolar.

Henri Morin, ao falar do mesmo ciclo, descreve uma outra peça que tinha nos papéis principais, além de P.H.:

> dois universitários de Rennes, M. B*** e M. P*** e também o belo Octave. M. Pr..., então alunos do liceu. A peça desenvolvia-se inteiramente em torno de uma rivalidade amorosa, fictícia, que havia tomado M. Pr... e M. B*** que desejavam, ambos, desposar a filha de P.H.[90]

Após a saída do liceu de Rennes em 1891, Alfred Jarry muda-se para Paris onde vai estudar no Liceu Henri IV. Em nenhum momento Jarry abandona *Pai Hébert*. Em seu pequeno apartamento no Boulevard Port Royal instala um teatro de sombras e organiza representações das peças do ciclo, criado em colaboração com Henri a partir da mitologia do liceu. Devido à demanda dessas representações, as peças sofrem algumas revisões e modificações. A modificação mais significativa foi a mudança do nome P.H. para *Pai Ubu.*

Em Paris, Jarry mantém contato com Catulle Mendès e Marcel Schwob, editores da revista *L'Echo de Paris littéraire illustré*, onde publica, em 28 de abril de 1893, a peça *Guignol*, premiada em um concurso promovido pela própria revista. É a primeira aparição impressa de *Pai Ubu*. A maior parte desse texto (dois terços) é composta de cenas tiradas da peça *Ubu Cornudo*, ainda sob o título *Os Poliedros*.

Nesse mesmo período, Jarry aproxima-se, também, de Alfred Vallette, editor do *Mercure de France* e de sua esposa, senhora Rachilde, novelista e crítica. Provavelmente entre o fim de 1893 e o início do ano de 1894, na sede do *Mercure*, a peça agora intitulada *Ubu Rei* (anteriormente chamada *Os Poloneses*) é apresentada ao grupo que freqüenta a casa.

Somente um ano depois, em setembro de 1895, *Pai Ubu* volta a figurar em uma publicação impressa. Dessa vez, nas cenas IX e X do terceiro ato - "Ato Terrestre" - da peça denominada *César-Antecristo*. O primeiro e segundo atos já haviam sido publicados em agosto de 1894 e março de 1895 sucessivamente. A obra completa, *César-Antecristo*, aparece em um livro, em outubro de 1895, em uma edição do *Mercure de France*.

---

[90] CHASSÉ, Charles. *Op. Cit*, p.70.

O ano de 1896 foi um ano fundamental na carreira de Jarry e na trajetória de *Pai Ubu*. Em janeiro de 1896, Jarry propõe a Lugné-Poe, diretor do Teatro de l'Oeuvre as representações de *Ubu Rei* e *Os Poliedros*. Em março, após algumas trocas de correspondências entre ambos, Jarry entrega o manuscrito de *Ubu Rei ou os Poloneses* a Lugné-Poe. Nos meses de abril e maio, o texto integral da peça é publicado na revista mensal *Le Livre d'Art*. No mês de junho, Jarry começa a trabalhar como secretário-administrativo no Teatro de l'Oeuvre e tem sua peça publicada em forma de livro pela editora do Mercure de France. Por ocasião dessa publicação, ao título *Ubu Rei ou os Poloneses* é acrescida uma observação que, ao mesmo tempo classificava a obra, e remetia aos experimentos feitos no liceu de Rennes: "Drama em cinco atos em prosa restituído em sua integridade tal como foi representado por marionetes no teatro de Phynanças em 1888". Em setembro, o Mercure de France publica um artigo intitulado *Da Inutilidade do teatro no teatro*, que, de uma certa maneira, objetivava a preparação do público para receber, três meses depois, o espetáculo *Ubu Rei* e sua figura central: *Pai Ubu*.

2. O PROCESSO DE *INGESTÃO E SÍNTESE*

Conforme foi visto, *Pai Ubu*, ou pelo menos sua estrutura, já existia desde que Jarry era um jovem colegial. A figura criada pelos alunos do liceu a partir de um modelo do real sofreu inúmeras transformações (e deformações) servindo sempre como repositório de inúmeros vícios humanos. O personagem que estava em gestação absorvia todas as atitudes subversivas dos colegias e seus ideias de liberdade. O fato de ter sido concebido no ambiente escolar com a colaboração de uma série de criadores (dentre eles os irmãos Henri e Charles Morin, Ange Lemaux, Henri Hertz e tantos outros colegas de Jarry cujos nomes se perderam no tempo), fez com que reunisse em si diversas referências culturais. Essa reunião é marca de um processo que será denominado aqui de *ingestão e síntese*.

Apesar dos conceitos de *ingestão e síntese* aparecerem atrelados a *Pai Ubu* como parte inseparável de um único processo, para efeito de análise mostra-se necessária essa separação para que se compreenda melhor o que é cada um desses conceitos e como eles se coadunam na gestação e nas revisões as quais o personagem foi submetido.

A *ingestão*, ou ato de engolir, é o processo de consumo de alguma substância, normalmente um alimento, com o objetivo de prover as necessidades nutricionais de um ser vivo. Também conhecida como deglutição, é a segunda etapa do processo digestivo, que se inicia com a mastigação, que é a trituração e umidificação do alimento e sua transformação em bolo alimentar. A *ingestão*, portanto, é a passagem do bolo alimentar da boca para o esôfago, passando pela faringe, para alcançar o estômago, onde inicia-se a quebra química de seus elementos constitutivos. Ao sair do estômago, o bolo alimentar alcança o intestino delgado onde este processo continua e ocorre, ainda, a absorção de outros elementos pelo organismo. Logo a seguir, o bolo alimentar chega ao intestino grosso, onde é feita a absorção da água contida no mesmo. É aqui, também, que o bolo alimentar começa a se transformar no material que não é absorvido pelo organismo e que será eliminado ao final do processo digestivo.

Se a *ingestão* é o ato de conduzir o alimento até o estômago para que sua estrutura original seja quebrada, possibilitando a digestão e a absorção de seus nutrientes, pode-se dizer que esse ato dá início a um processo que tem uma dupla face, ou duplo aspecto. Existe, aqui, ao mesmo tempo, uma face destrutiva e outra produtiva. Destrói-se para nutrir-se, ou seja, transforma-se uma substância para que dela seja aproveitado o necessário para prover um organismo.

Pode-se encontrar, portanto, uma analogia entre esse processo e o personagem *Pai Ubu*, utilizando-se esse conceito tanto para analisar a sua gestação e suas revisões, quanto para compreender suas atitudes (como personagem) em relação ao mundo que o cerca. No primeiro caso, o conceito refere-se a um acúmulo de referências durante a sua "montagem" ao longo do tempo que esteve em contato com os alunos do liceu, enquanto no segundo, relaciona-se ao desejo incessante por substância, que guia todas as suas ações e que pode ser simbolizado pelo ventre, parte proeminente de seu corpo.

Aproveitar-se apenas do que é necessário, do que é essencial para se abastecer, faz parte da essência de *Pai Ubu* desde que foi criado no liceu de Rennes, como um personagem oposto ao mundo oficial dos adultos e das autoridades. *Pai Ubu*, que ainda não possuía esse nome, já trazia em si uma característica: a permeabilidade às idéias e desejos dos jovens colegiais. Apresentava-se como um receptáculo de tudo que eles necessitavam para ridicularizar o poder estabelecido e as regras e, simultaneamente, ser preenchido com características negativas (gula, avareza, covardia, agressividade, estupidez, etc). Prestava-se a todo o tipo de deformação necessária para prover ou nutrir a imaginação de seus criadores. Tudo cabia em seu ventre, qualquer coisa poderia ser absorvida por ele. Essa disponibilidade para o acúmulo de referências e informações pode ser comprovada, por exemplo, através das inúmeras descrições que foram criadas para o personagem e das suas diversas origens possíveis.

Segundo o teórico Henri Béhar, a idéia de *síntese* sempre foi perseguida por Alfred Jarry em suas concepções artísticas, pois através dela seria possível alcançar o eterno, o intemporal. Não poderia ser diferente em relação ao conceito de personagem. Como foi visto anteriormente, a própria idéia do "personagem uno" é mais do que esclarecedora a esse respeito. O dramaturgo desejava que o personagem uno, mais vivo do que o homem comum, se impusesse ao espectador para além do espetáculo. Por ser uma *síntese* o personagem ultrapassaria a humanidade e encontraria a eternidade. Quando, por exemplo, em seu artigo *Questions de Théâtre*, Jarry fala do horror que os espectadores sentiram diante de *Pai Ubu*, seu "duplo ignóbil", torna a citar a eternidade, ao relembrar que ele foi formado a partir "da eterna imbecilidade humana, da eterna luxúria, da eterna gula, da baixeza de instintos erigidos na tirania".[91] *Pai Ubu* não é, portanto, o homem comum, ele está além dos limites individuais, pois é um conjunto de referências e informações da humanidade apresentado sob a forma de *síntese*, de traços gerais. Se *Pai Ubu* representa um homem é um homem geral e, não,

[91] JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris: Librarie Général Française, 1962. p.153.

individualizado, personalizado. Essa noção de traços gerais, sob certa medida, confirma o caminho buscado pelo dramaturgo. A partir da própria definição da Pataphísica, ciência da qual *Pai Ubu* se diz criador, deduz-se que Jarry pensava seu personagem como um conjunto de *lineamentos*. "A Patafísica é a ciência das soluções imaginárias que concede simbolicamente aos lineamentos as propriedades dos objetos descritos por sua virtualidade"[92]. Apresentar apenas os elementos de base, os traços gerais de um personagem dá oportunidade aos espectadores de usufruírem do prazer ativo de criar, como desejava Jarry, cada espectador poderia desenvolvê-lo por sua própria conta.

Por mais que o personagem seja um acúmulo de referências sintetizadas, ele não perde o caráter de esboço, ou pelo menos guarda em si a idéia de inacabamento. A *síntese* que ocorre em *Pai Ubu* jamais é uma composição conclusiva. Existe uma abreviação, uma seleção, uma concisão, mas que é sempre precária, instável, propositadamente inconsistente. E é essa precariedade que permite novos acúmulos e novas revisões. No discurso proferido na noite de estréia da peça *Ubu Rei* o dramaturgo ao tratar do caráter esboçado de *Pai Ubu* compara-o às obras rudimentares, consideradas como as mais perfeitas, pois falta a elas "acidentes, protuberâncias e qualidades"[93]. E mais: é esse caráter que permite que o espectador esteja livre para ver em *Pai Ubu* as múltiplas alusões que desejar.

Como já foi dito, quando tratou-se da criação dos bonecos de greda desenvolvidos por Charlotte Jarry para o *Teatro de Phynanças*, o ciclo hébertiano, além de literário foi plástico. Essa característica plástica, que acompanhou Jarry por toda a sua vida, é bastante importante para a compreensão do conceito de *síntese* relacionado a *Pai Ubu*. Uma simples observação dos desenhos do personagem é bastante esclarecedora nesse sentido. É possível, por exemplo, observando-se o "álbum de desenhos e pinturas"[94] de Jarry, composto ao longo de muitos anos, perceber um afastamento radical de *Pai Ubu* em relação a seu modelo real, o professor Hébert. Um dos retratos desse álbum, uma pintura feita sobre madeira, de data incerta, "remete às origens hébertianas do personagem" (Figura 1). O estilo realista da pintura revela uma figura ainda com características humanas - um senhor de bigodes, usando um terno e portando um chapéu-coco - com poucos e discretos traços propriamente ubuescos: os pequenos e perpendiculares olhos porcinos, a circularidade da barriga e a pose, uma mão enfiada no bolso, que também aparece no "Verdadeiro Retrato do Senhor Ubu" (Figura 2). Já em um outro desenho de Jarry (Figura 3), uma litogravura que serviu de cartaz para a primeira

---

92 JARRY, Alfred. *Gestes et Opinions du Dr. Faustroll, pataphysicien*. Paris: Fasquelle, 1911. p.20.
93 JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris: Librarie Général Française, 1962. p.19.
94 Esses desenhos, pinturas e gravuras podem ser encontrados no livro organizado por Michel Arrivé intitulado *Peintures, gravures e dessins d'Alfred Jarry.*

apresentação de *Ubu Rei*[95], o que se vê, no canto direito, é uma figura com proporções que ultrapassam as humanas. Em seu rosto ainda mais estilizado do que no "Verdadeiro Retrato do Senhor Ubu" - onde dois triângulos abaixo do nariz representam os bigodes - os olhos, agora mais afastados e com formato diferente juntam-se ao nariz em uma única forma, tornando o rosto mais sintético. Os bigodes são substituídos por folhas, assim como o cabelo é representado por uma folha no topo da cabeça. A cabeça de *Pai Ubu*, aqui, ganha uma aparência de uma fruta, uma pêra, talvez. O braço esquerdo, articulado em diversos pontos, tem na sua extremidade uma mão em forma de pinça que segura um saco de dinheiro (phynanças). O braço direito, diferente do anterior, empunha uma espécie de tocha, que parece, também, um chicote de fogo. Essa tocha, ou chicote, lembra ainda uma serpente, ou um dragão. No alto, à esquerda, vê-se dois seres que, segundo Michel Arrivé, são os "palhadinos"[96] originais, que possuíam a capacidade de inchar suas tripas e ganhar essa forma arredondada. Esses seres trazem dois carros, ou duas caixas com rodas, os "voiturin à phynances". Um outro ser, que possui um par de asas, voa acima de uma casa em chamas carregando, preso às suas patas, ou pernas, um outro saco de dinheiro. Como ressalta Arrivé, existe uma diferença clara de traços entre os personagens e objetos ubuescos – tratados de forma sintética e estilizada – e as figuras no canto esquerdo do desenho, que estão ajoelhadas e com as mãos juntas. Essas figuras, dois camponeses ameaçados por *Pai Ubu*, são retratadas com minúcia. Suas expressões são muito mais detalhadas e suas roupas lembram vestes medievais.

Além da análise das três representações ser muito útil para a percepção de uma busca pela *síntese* nas representações gráficas do personagem, que é reduzido a poucos e expressivos traços, pode-se perceber, ainda, através desses desenhos, uma relação entre *Pai Ubu* e a estética do *grotesco*. Essa estética também pode ser definida como uma *síntese* dos contrários, ou *síntese* de reinos distintos. Se no primeiro caso, trata-se de uma *síntese* significando economia de dados ou informações, no segundo relaciona-se a uma reunião, em tensão, de elementos antitéticos. Não cabe aqui, porém, estender-se mais do que o necessário para que se esclareça o que é o *grotesco*. A compreensão dessa estética será muito útil para a série de referências que foram absorvidas por *Pai Ubu* ao longo de sua gestação e que fazem parte do próximo item desse trabalho. Mesmo reconhecendo-se o fato de que o *grotesco* sofreu uma série de transformações desde que o termo foi cunhado, e que não se deve ignorar esse

---

95 Esse desenho, depois, transformou-se na capa de um exemplar de luxo do programa, que foi publicado na revista *La Critique* do dia 20 de dezembro de 1896.

96 Palhadino é a junção das palavras palhaço e paladino.

desenvolvimento temporal, será utilizada, aqui, apenas a acepção primeira do termo, pois ela dá conta do sentido primevo do que representa essa corrente estética.

Apesar da presença das imagens grotescas ser muito antiga - sendo encontradas na mitologia e na arte arcaica de muitos povos - o termo *grotesco* só apareceu no final do século XV, como derivação direta da palavra italiana *grottesca*, utilizada, inicialmente, para designar uma determinada espécie de pintura ornamental descoberta em escavações feitas em Roma, e depois em outras regiões da Itália. Por volta de 1480, aventureiros à procura de relíquias descobriram um palácio imperial soterrado: a Domus Aurea, ou Casa Dourada, que foi construída para o imperador Nero depois que o incêndio de 64 a.C. devastou todo o centro da cidade – incêndio que, segundo rumores históricos foi atribuído ao próprio Nero.

Arqueologistas amadores da Renascença descobriram uma enorme quantidade de tesouros nessas ruínas, incluído a famosa escultura de Laocoonte[97]. Mas a atenção desses arqueólogos foi capturada por um fenômeno que parecia zombar de toda a estética clássica. Colunas, paredes e tetos foram cobertos com pinturas ornamentais que, com extrema liberdade exploravam a ausência de fronteiras entre a representação de figuras humanas, animais, plantas e elementos arquitetônicos numa absoluta quebra de simetria e distorção das proporções. Já que essa arte ornamental vinha dos subterrâneos, das *grottas* (grutas), o neologismo *grottescas* foi adotado para nomeá-las.

A Domus Aurea tornou-se o principal ponto turístico da Renascença e a idéia de movimento e inacabamento dessas pinturas passou a influenciar muitos pintores, uma vez que contrastava com a imobilidade típica das formas acabadas e estáveis da arte desse período. Nessa arte ornamental romana havia algo de alegre, fantástico, leve e lúdico.

A mesma liberdade encontrada nas ornamentações *grottescas* pode ser vista nos desenhos de Jarry, que tem como representação a figura de *Pai Ubu*. Observando o que foi descrito acima, é possível perceber um *movimento* em direção a essa estética à medida que há o afastamento da imagem de Pai Hébert e uma aproximação com a figura de *Pai Ubu*. Existe no último desenho, o cartaz da estréia da peça (Fig. 3), uma mistura e simultaneidade de reinos (animal, mineral, vegetal) que convivem em tensão e movimento no interior de uma mesma figura. Isso significa que estamos no universo do *grotesco*. Jarry caminhou em direção a esse universo. Tomando como ponto de partida o professor Hébert, representado na primeira imagem, passando pelo “Verdadeiro retrato do Senhor Ubu” e chegando à última imagem não

[97] Essa escultura está no Museu Pio Clementino, na cidade do Vaticano. Representa o herói troiano filho de Príamo e de Hécuba sendo morto, com seus filhos, por duas monstruosas serpentes vindas do mar. Sacerdote de Apolo, Laocoonte aconselhou os troianos a não recolherem o famoso cavalo de madeira; mas, em vez de ser ouvido, foi castigado pelas divindades protetoras dos gregos.

humana do personagem, tem-se uma clara busca pela *síntese* da figura através da utilização de poucos traços para representá-lo.

Outro fator fundamental para cercar o conceito de *síntese* relacionado a *Pai Ubu* é o fato dele ter sido concebido, ao mesmo tempo, como uma máscara impessoal e autônoma, e como uma marionete, segundo o desejo do próprio Jarry. Conceber o personagem desse modo dá a ele a capacidade de moldar-se e aceitar novas referências e informações.

Toda a máscara e toda a marionete, enquanto objetos, são construídas através de uma junção de poucos e marcantes traços, uma *síntese* de características. A palavra *síntese* significa uma reunião de diversos elementos, tanto concretos quanto abstratos, em um todo. É uma simplificação, uma exposição abreviada ou concisa de algo maior e que conserva, apenas, suas características gerais. Ambas as definições, portanto, tendem a favorecer uma visão global, que é construída a partir de uma escolha, o que pressupõe que muito outros elementos fiquem fora dessa nova composição e que lacunas ou vazios façam parte desse todo que foi construído. A *síntese*, uma construção, é feita a partir de uma complexidade de elementos encontrados, seja na natureza, seja na imaginação do artista. Esses elementos, ou referências, são absorvidos e servem como base para a criação futura. *Pai Ubu*, uma máscara e uma marionete, não percorreu ao longo de sua construção, um caminho diferente deste.

Como já foi visto, a noção de *síntese* aparece, também aqui, como a economia de dados e/ou informações e é sobre esse prisma que a construção de *Pai Ubu* deve ser analisada.

Figura 1

Figura 2

Figura 3

É importante ressaltar, ainda, que esse personagem carrega em si diversas referências (fruto da *ingestão*), e que a junção de todas elas formando uma totalidade não significa harmonia. Todas essas referências encontram-se, no interior desse personagem, em diálogo e em tensão.

Após o exame dos dois conceitos em separado, é importante concluir essa análise prévia, juntando novamente *ingestão e síntese* como partes inseparáveis de um mesmo processo, que aparece atrelado ao personagem *Pai Ubu* e sua formação. Seguindo esse raciocínio, pode-se estabelecer que a *síntese* pressupõe uma *ingestão* prévia. Não existe *síntese* sem *ingestão*, ou acúmulo de referências e informações, pois a primeira é resultado da segunda. Portanto, o processo de *ingestão e síntese* estabelece uma relação ambivalente de destruição e produção, uma vez que referências e informações são ingeridas, digeridas e transformadas em um produto final que é um reflexo simplificado desse complexo processo.

Pai Ubu é construído através de um processo de *ingestão e síntese*, assim como uma máscara da *commedia dell'arte* ou o personagem *Punch*, um fantoche que pertence ao universo dos bonecos. Estrutura-se, portanto, como um *tipo*. Originalmente, o vocábulo *tipo*, do grego *týpos*, significa "cunho", "molde", "sinal". Quando este vocábulo é empregado no teatro, serve para designar um personagem que possui características que são previamente conhecidas do público e que não se modificam ao longo de uma peça, e que foram fixadas pela tradição. Um *tipo* traz sempre as marcas de um imaginário coletivo e se estabelece quando "características individuais e originais são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação"[98]. Essa generalização faz com que o *tipo* seja um personagem universal, pois sua construção está sempre associada aos instintos e sentimentos humanos básicos.

A marionete e a máscara, portanto, possuem a capacidade representativa do geral, podem representar arquétipos, pois oferecem um desenho do homem, e, não, o homem em si. São construídas, portanto são artifícios, resultado de uma convergência de referências que, sintetizadas, chegam a uma totalidade. Essas construções fizeram com que Jarry, assim como Maeterlinck, ao tentar substituir o ator pela figura do andróide, resgatassem idéias disseminadas ao longo da história do teatro. Através do artifício que escolheram, remontaram ao próprio teatro e suas experiências. Ambos retornaram a Shakespeare, à máscara grega, a Ésquilo, à Idade Média, etc. e abarcaram em suas criações, através de uma *síntese*, uma totalidade de formas de arte. Essa noção de *síntese* de referências fez parte da construção de *Pai Ubu*.

---

[98] PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira *et. al.* São Paulo: Perspectiva, 1999.p.410.

2.1. *Ingestão e Síntese* de referências

Ao analisarem o processo de formação da peça *Ubu Rei*, Sylvie Chalaye e Koffi Kwahulé utilizam-se do termo "palimpsesto"[99] como forma de reconhecimento da existência de uma pluralidade de vozes contidas nesse processo. Segundo o Dicionário Aurélio, "palimpsesto é um antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes, mediante raspagem do texto anterior". O que caracteriza, portanto, um palimpsesto é o acúmulo de escrituras. Da mesma forma que esse termo foi utilizado em uma análise da peça *Ubu Rei*, sua apropriação para uma análise do personagem *Pai Ubu* é, também, possível, pois como foi visto na *Introdução* deste trabalho, no centro dos questionamentos artísticos de Jarry está a concepção de um personagem central, o chamado "personagem uno", ao redor do qual tudo gira, pois ele é o centro do universo dramático.

Se *Pai Ubu* é um palimpsesto, ou seja, é um suporte onde foram acumuladas diversas escrituras, resta saber de que maneira essas escrituras foram se acumulando durante a formação desse personagem e que resultado final elas obtiveram. Esse processo é denominado, aqui, de *ingestão e síntese*.

Mas, se *Pai Ubu* pode ser considerado um "palimpsesto onde eram estratificadas múltiplas inspirações"[100], é importante salientar que sequer foi raspado, pois é possível, ainda, localizar todas as escrituras gravadas em seu suporte. A longa gestação da peça e do personagem, desde o Liceu de Rennes (1888) até a estréia em 1896 permitiu um acúmulo de características que se confundem e se perdem em um verdadeiro emaranhado. *Pai Ubu* é uma espécie de "guisado cultural" que começou a ser preparado por colegiais que reuniram dentro dele "restos de erudição, porções de cultura, migalhas de rumores, pedaços de lembranças..."[101] e que depois de sua saída do ambiente escolar continuou a ingerir referências. Seja na reestruturação da peça *Os Poloneses*, que se transformou em *Ubu Rei*, seja na criação de todo o *ciclo ubu*, Jarry continuou alimentando seu personagem insaciável, deixando-se influenciar também, sem dúvida, pelo contexto histórico do final do século XIX. Em função dessa *ingestão* permanente e, consequentemente, da pluralidade de vozes que compõem *Pai Ubu*, é possível inseri-lo na categoria de *polifônico*.

---

[99] CHALAYE, Sylvie; KWAHULÉ, Koffi. *Ubu Roi: Alfred Jarry*. *C*oleção Parcours de Lecture. Paris: Bertrand-Lacoste, 1993. p.5.
[100] CHALAYE, Sylvie; KWAHULÉ, Koffi. *Op. Cit*. p.5.
[101] *Idem, Ibidem,* p.5.

Apesar dessa categoria ter sido criada pelo teórico russo Mikhail Bakhtin na análise da estrutura do romance[102], ele mesmo atesta que esse tipo de pensamento artístico ultrapassaria os limites da criação romanesca e poderia, perfeitamente, se estender a outros princípios da estética. Pode-se, portanto, a partir do aval do próprio criador do conceito, aplicá-lo no âmbito teatral e mais especificamente no personagem que é foco desse trabalho.

Associados a essa categoria, além da idéia de inconclusibilidade e inacabamento, encontram-se os conceitos de *dialogismo* e *polifonia*. No romance, esses dois últimos aparecem vinculados à idéia de amplitude e pluralidade características desse universo, ao grande número de personagens criados e, principalmente, à construção desses seres humanos como um reflexo da multiplicidade de vozes sociais, culturais e ideológicas existentes no mundo.

Para melhor compreensão do que é o *dialogismo* torna-se necessário, antes, entender o conceito de *monologismo.* No universo monológico, o personagem é reflexo exclusivo da voz de um único autor, ponto onde se concentra todo o processo de criação. Portanto, tudo que é narrado a partir desse centro, transforma-se em "objeto". Não há, aqui, uma abertura para a resposta do outro, para uma troca entre duas experiências distintas. No universo monológico, os personagens não têm mais o que dizer, e é o autor que fala por eles, que são meros objetos de seu discurso. Já no *dialogismo,* a voz do personagem "sobre si mesmo e sobre o mundo é tão plena quanto a voz do autor no romance comum."[103] Essa voz possui independência dentro da obra, como se soasse ao lado da palavra do autor. Esse personagem é, portanto, dotado de liberdade de colocar-se, como um outro sujeito diferente do autor, um outro "eu". É interessante observar que, como ressalta Bakhtin, esse tipo de configuração de personagem, característica do romance polifônico, encontra um campo fértil para germinar na era capitalista, onde existem universos bastante diversificados e individualizados em conflito.

A *polifonia*, o outro conceito associado à categoria de polifônico, é definida por Bakhtin como uma convivência e interação, em um mesmo espaço, de múltiplas vozes representativas de um determinado universo e suas peculiaridades. Essa definição, portanto, encaixa-se perfeitamente no tipo de experiência que estruturou *Pai Ubu*. Se no processo de concepção do romance polifônico, os personagens não são definidos pelo autor centralizador, mas constroem-se através do contato com o outro, pode-se dizer que *Pai Ubu* experimentou o

---

[102] Essa análise tem como foco a obra de Dostoiévski, que na visão de Bakhtin, foi o criador de um novo tipo de pensamento artístico, que denominou polifônico. Esse pensamento encontrou expressão nos romances dostoievskianos.

[103] BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981. p.3.

mesmo processo, pois foi construído por um número indefinido de autores. O espírito juvenil transgressor e participativo, encontrado nos colegiais, foi responsável por colocar em um mesmo espaço, em *Pai Ubu*, referências diversas. No diálogo com esses criadores, conservando sua independência como personagem, ele aceitou assimilar essas referências (*ingestão*) e se moldou a esse acúmulo (*síntese*) devido a sua constituição aberta e inconclusa. É interessante observar que esse mesmo espírito não abandonou Jarry durante o tempo que manteve contato com esse personagem, no caso, a sua vida inteira. E o fato de nunca ter modificado o caráter aberto dessa criação colegial[104], propiciou novos acúmulos tanto de sua parte, como de outros artistas ao longo do século XX e XXI, assunto que será tema do Capítulo 3.

Sob a ótica da *polifonia*, um personagem está em estado de transformação permanente e o autor nada mais é do que um organizador um "regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico."[105] Como foi visto no Capítulo 1, a gestação de *Pai Ubu* foi um momento crucial de sua estruturação e seu nascimento um acontecimento determinante para a corroboração de sua independência como personagem. O alcance e a força de sua imagem balançaram os alicerces de uma representação convencional e serviram como símbolo de contestação, transgressão e revolta para uma parcela da classe artística que ansiava por uma mudança no método de representação. *Pai Ubu* ganhou novos dialogadores, e continuou em transformação. Acrescentou, às vozes já ingeridas dos colegiais e seu universo de experiências, vozes de artistas e intelectuais.

Talvez Alfred Jarry não tivesse a real dimensão do estrondo que *Pai Ubu* provocaria e da notoriedade que alcançaria entre o meio artístico e intelectual de sua época, mas tinha consciência, no entanto, da pertinência de sua figura como veículo de transgressão e ruptura. Na carta de 08 de janeiro de 1896, endereçada a Lugné-Poe, onde apresenta o projeto da montagem de *Ubu Rei*, já ressaltava que ele "seria, talvez, interessante", que teria um "efeito cômico certo" e que possuía a "vantagem de ser acessível à maioria do público". Mas acrescentava, ao final do documento, que se o projeto não parecesse "absurdo" enviaria um outro material sobre o qual estava começando a trabalhar[106]. O termo "absurdo", utilizado aqui, é um indício da ousadia da iniciativa. E durante alguns meses, Lugné-Poe relutara em

---

[104] Na edição da peça *Ubu Rei* publicada pelo *Mercure de France* em junho de 1896, aparecem os dizeres "Restituída em sua integridade tal como foi representada pelas marionetes do Teatro de Phynanças em 1888". Isso configura que existe uma fidelidade em relação à criação original do ambiente escolar, permanece essa herança.

[105] BEZERRA, Paulo. *Polifonia.* In: BRAIT, Beth (org.). *Bakthin:* conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2007.p.194.

[106] Esse outro material é a peça *Os Poliedros,* ou *Ubu Cornudo.*

aceitar o projeto pois considerava arriscado, além de não saber qual caminho tomar para realizá-lo em cena.[107] Jarry, porém, parecia não admitir as objeções do diretor do L'Oeuvre, pois "teimoso como uma mula"[108] continuava insistindo nas "felizes perspectivas de um êxito"[109]. Utilizou, inclusive, como defesa, a obra do autor alemão Christian Dietrich Grabbe,[110]que já experimentara, alguns anos antes em suas peças, um cômico que se assemelhava ao encontrado em *Ubu Rei*. Mas, ao que parece, foi uma carta enviada ao diretor do L'Oeuvre que pôs, definitivamente, um fim a essa controvérsia. Nessa carta, senhora Rachilde, esposa do diretor do *Mercure de France*, Alfred Vallette, ambos amigos de Jarry, apoiava a iniciativa da montagem de *Ubu Rei* e tentava afastar definitivamente a insegurança de Lugné-Poe. "Se o senhor não pressentia um sucesso quando aceitou essa peça, porque o senhor, diretor de teatro, sabendo do que se forma o sucesso, que é, às vezes, simplesmente um grande escândalo, assumiu-a?"[111]Apesar da senhora Rachilde ter assistido a apenas uma leitura da peça nas dependências do *Mercure*, ressaltava, neste documento, que chegavam até ela rumores de que a "jovem geração" e alguns "bons velhos amantes da zombaria" esperavam essa representação. E que, após o sucesso da peça *Peer Gynt*, recém apresentada, seria interessante levar à cena uma "obra extravagante". "Não se trata, talvez, de um sucesso ideal, mas de uma piada que provará maravilhosamente seu ecletismo"[112]. Enfim, após toda essa insistência, Lugné-Poe passou a não mais rejeitar o projeto de Jarry e a trabalhar em parceria com o dramaturgo. Mas, durante todo o processo de preparação do espetáculo, em seus altos e baixos, o diretor temia o efeito que a peça poderia causar.

O que é interessante salientar, em toda essa contenda, é que a insistência de Jarry nada mais era do que uma intuição sobre o material que tinha em mãos. E o seu grande mérito foi a percepção de que esse personagem trazia em si uma série de referências que dialogavam com o momento histórico vivido em Paris no final do século XIX, principalmente com o que era produzido artisticamente e com o que era pensado esteticamente.

Dois momentos da vida de Alfred Jarry são importantes e mostram-se indispensáveis

---

[107] LUGNÉ-POE *apud* JARRY, Alfred. *Ubu Roi, Ubu Cocu, Ubu Enchainé, Ubu sur la Butte.* Préface de Noël Armand. Paris: Éditions Gallimard, 1978. p.412.

[108] *Ididem.* p.415.

[109] *Ibidem.* p.412.

[110] Apesar de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) não possuir um lugar de destaque na história da literatura é considerado por alguns críticos como um dos poetas dramáticos alemães mais importantes de sua geração, ao lado de Georg Büchner (1813-1837). A peça *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, de sua autoria, foi traduzida por Alfred Jarry sob o título de *Les Silènes* (*Os Silenos)* e teve uma versão reduzida publicada na *Revue Blanche* em janeiro de 1900.

[111] RACHILDE, Marguerite Eymery Vallette *apud* JARRY, Alfred. *Ubu Roi, Ubu Cocu, Ubu Enchainé, Ubu sur la Butte.* Préface de Noël Armand. Paris: Éditions Gallimard, 1978. p.426.

[112] *Ibidem.*

para uma análise do personagem *Pai Ubu* e sua inserção no mundo da arte. O primeiro, já apontado, é o ambiente escolar e sua cultura específica, onde o processo de *ingestão* de referências se inicia, fazendo dele um momento crucial para a estruturação de *Pai Ubu*. O segundo momento, acontece três anos mais tarde, quando Jarry muda-se com sua mãe para Paris, encontra-se com a agitação de uma grande cidade e passa a relacionar-se com outros artistas e intelectuais.

Segundo Henri Béhar, existia, ao final do século XIX, uma formação cultural específica experimentada pelas crianças burguesas durante o período escolar, que resultava de "um compromisso entre a cultura burguesa, cercando-se dentro dos valores clássicos, e a cultura popular, excluída da sala de aula, mas penetrando o liceu pelo pátio de recreação, o dormitório, a sala de estudos"[113].

Alfred Jarry, um produto desse sistema educativo, viveu a transformação curricular ocorrida em 1880, onde o ensino passou a ser gratuito e obrigatório, ficando a cargo do Estado. Mas, ainda assim, eram os clérigos que dirigiam ou ensinavam nos liceus. Não era diferente no Liceu de Rennes, onde os jesuítas, além de serem responsáveis pela História Sagrada, encarregavam-se de outras disciplinas. Como ressalta Béhar, nesse currículo preponderava o ensino de humanidades, ou seja, o estudo das letras clássicas, em detrimento de disciplinas como Matemática, Física e Química. Além desse programa, existia um número considerável de horas destinadas ao estudo e ao trabalho individual, onde os alunos tinham acesso a manuais, dicionários, enciclopédias, etc. Dentro desse contexto, Jarry assimilou conteúdos das disciplinas clássica e católica para depois subvertê-los. É interessante observar esse processo de assimilação e subversão, por exemplo, na peça *César-Antecristo*, que mesmo criada fora do ambiente escolar guarda essa característica subversiva. Feita a partir de uma referência ao Livro do Apocalipse, apresenta *Pai Ubu* como o "rei futuro", numa alusão à besta que reinaria no final dos tempos. Outra subversão clara é a peça *Ubu Rei*, que já em seu título remete à obra *Édipo Rei*, de Sófocles[114]. Mas, se essa peça aparentemente associa-se à tragédia grega, ela encarrega-se de subverter a própria estrutura da tragédia, que pune a desmedida do herói restaurando uma ordem original. *Pai Ubu* é desmedido em seus atos e subverte a ordem colocando o mundo em situação de desequilíbrio, mas não é punido por isso, nem serve de bode expiatório. Ao contrário, ele não se presta ao sacrifício que, segundo Walter Benjamin, seria a base da poesia trágica[115]. Para Benjamin, esse sacrifício é ao mesmo

---

[113] BÉHAR, Henri. *Les cultures de Jarry*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988. p.15.
[114] Há ainda a peça *Ubu Acorrentado* que faz referência, em seu título, a *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo.
[115] BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão.* Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo

tempo terminal e inaugural. Terminal, pois é uma expiação pela desmedida; e inaugural, porque é uma ação que anuncia novos conteúdos que já estão presentes no herói e por isso o destroem. O herói seria visto como o precursor de uma humanidade futura, pois esses conteúdos novos seriam desproporcionais à vontade do indivíduo, só conviriam a uma comunidade ainda virtual. Isso explica, por exemplo, a atitude de *Pai Ubu,* que é o avesso desse herói que se coloca em sacrifício. Ele vem para subverter a ordem e traz em si novos conteúdos que conviriam apenas a um teatro futuro, virtual ainda, apontando novos caminhos para o conceito de personagem. Além dessa subversão da estrutura trágica em *Ubu Rei*, nota-se também uma paródia da tragédia shakespeareana *Macbeth* e uma série de referências paródicas a Racine e Corneille.

Foi também no Liceu de Rennes que Jarry manteve contato com a filosofia de Nietzsche, através das aulas do senhor Bourdon. Segundo o próprio dramaturgo, desde 1889 o professor explicava essa filosofia ainda não traduzida para o francês. Nietzsche concluira em agosto de 1870 o livro *A Visão Dionisíaca do Mundo* e dois anos depois *O Nascimento da Tragédia,* onde essa visão artística do mundo aparecia como base deste pensamento posterior. Para Nietzsche, o sobrenatural irracional de Dionísio atinge o homem no estado de *embriaguez,* de *arrebatamento,* onde o subjetivismo desaparece por completo para dar lugar ao "poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal". Nesse estado dionisíaco há a "aniquilação de barreiras e limites habituais da existência" e uma reconciliação com a natureza. Dionísio representaria o impulso irracional.

Se por um lado os colegiais se alimentavam da chamada cultura erudita, por outro, o cansaço, fruto do intenso contato com esse universo, faziam com que se aproximassem em suas horas vagas, da chamada cultura popular, onde há uma predominância de imagens grotescas do corpo, do vocabulário da praça pública, da inversão de valores, etc. Inspirando-se, talvez, em Molière, que inseriu a farsa e a *commedia dell'arte* na estrutura clássica da comédia, e em Rabelais, que influenciou-se pela cultura carnavalesca, esses jovens criaram um espaço onde pudessem subverter as regras e normas clássicas. Nesse espaço, dedicado à subversão e à festa foram criadas paródias e inversões, e figurando em muitas delas, estava *Pai Ubu.* Mas, como ressalta Béhar, esse espaço era cuidadosamente regrado pelos adultos que o toleravam com a condição de que os jovens não ultrapassassem determinado limite. A grande revolução jarryniana, portanto, foi transpor esse espírito, esse universo, e mais especificamente, seu personagem principal para um espaço reservado aos adultos e à grande

---

Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.129

literatura. “Considerando que os contrários são idênticos, ele perverteu a cultura clássica e, do mesmo movimento, exalta as culturas não reconhecidas em sua época que são a cultura bretã, a cultura popular e sua irmãzinha, a cultura escolar.”[116]

O segundo momento indispensável em uma análise de *Pai Ubu* é a chegada de Jarry a Paris, a assimilação desse ambiente, e a percepção de que poderia lançar esse personagem à cena teatral parisiense do final do século XIX e possibilitar-lhe existência própria. Apesar de *Pai Ubu* não fazer alusão especificamente a nenhum ser humano encontrado no cotidiano, “nem senhor Thiers, nem o Burguês essencial, nem o general Boulanger, nem Francisque Sarcey”[117], ele prestou-se a essas comparações, pois foi apresentado ao público em um momento histórico bastante específico.

Vivia-se um período de grandes transformações, avanços tecnológicos e científicos, e também de crescimento e inchaço das cidades européias, que passaram a receber um grande número de habitantes, gerando uma série de tensões e conflitos. Ao mesmo tempo em que Paris passava por esse processo de transformações e aparente prosperidade, em contrapartida, experimentava um crescimento de escândalos financeiros e políticos, aumento da injustiça social e insatisfação do povo, que resultou, por exemplo, em demonstrações de nacionalismo exacerbado, atentados anarquistas, etc. Dois casos específicos ilustram a tensão vivida nesse fim de século: o caso do Panamá e o caso Dreyfus. O primeiro foi um processo de corrupção que comprometeu ministros, deputados e representantes do Estado francês, acusados de aceitar subornos para acobertar a má administração da *Compagnie Universelle du Canal Inter-océanique*, responsável pela construção do canal. Já o segundo caso colocou em questão o exército francês, principalmente o alto comando militar, que acusou injustamente o capitão Alfred Dreyfus, de origem judaica, por ter supostamente vendido segredos militares aos alemães. Uma série de documentos falsos incriminaram o oficial, que foi condenado à prisão perpétua na chamada Ilha do Diabo. Descobriu-se, porém, que o prisioneiro era inocente, mas a verdade foi ocultada em meio a uma onda de nacionalismo e xenofobia.

Em meio a esses escândalos cresciam os movimentos de revolta contra o governo, como o anarquismo, que nesse momento era bastante radical em suas ações. Entre 1892 e 1894, diversos atentados a bomba foram assumidos por esse movimento como uma forma de desafio ao Estado francês e serviram para carregar ainda mais o ambiente de medo e insegurança. Bombas[118] foram depositadas diante da Companhia das Minas de Carmaux; na

---

[116] BÉHAR, Henri. *Les cultures de Jarry*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988. p.16.
[117] COOLUS, Romain *apud* BÉHAR, Henri. *Jarry Dramaturge*. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1980.p.80
[118] O termo “bomba cômica” é usado pelo autor Gérard Damerval em seu livro para ilustrar o que

Câmara dos Deputados; no café Terminus, na estação Saint-Lazare; na rua Saint-Jacques; e no bairro de Saint-Germain, na igreja Madeleine. Nesse mesmo período, o ministro da Sérvia foi assassinado em um restaurante. A execução de alguns dos responsáveis por esses atentados transformou-os em mártir e arregimentou um número considerável de simpatizantes da causa anarquista. Uma série de revistas literárias e pequenos jornais passaram a valorizar os "gestos corajosos" desses revolucionários que continuaram a agir de forma radical e violenta. Mas, após dois anos de tensões e lutas, mesmo os favoráveis ao anarquismo perceberam que o movimento havia ultrapassado todos os limites e que não era mais possível defender essas atitudes. Nesse período, em meados do ano de 1894, os atentados cessaram, mas a influência do movimento permaneceu, pois a "anarquia não serviu apenas para inquietar a beatitude política da Terceira República, mas também para colocar em questão toda estética estabelecida"[119]. É possível, portanto, traçar um paralelo entre a arte e o anarquismo, e encontrar nessa relação uma das características mais marcantes dos chamados movimentos de vanguarda, como por exemplo, o Dadaísmo, do qual Jarry é considerado um precursor. Ambos os movimentos dividem entre si a idéia de combate e de subversão das normas vigentes. O próprio termo "vanguarda" (avant-garde), emprestado de uma terminologia militar, referindo-se a extremidade dianteira de uma unidade, ou tropa de soldados, foi cunhado por Mikhail Bakunin, um dos idealizadores do anarquismo, que batizou um jornal publicado na Suíça, em 1878, de *L'Avant-Garde.* Esse termo foi, desde então, utilizado na arte por seus seguidores. A vanguarda sempre se caracteriza por uma postura política radical. Visando um futuro revolucionário é sempre contra a tradição artística, pois rejeita as instituições sociais e condições artísticas estabelecidas, e coloca-se em posição antagônica em relação ao público (representativo de uma ordem estabelecida).

O que é interessante perceber na relação estabelecida entre modernismo, vanguarda e anarquismo é a influência do primitivismo nesses movimentos, uma outra marca fundamental para uma melhor compreensão do personagem *Pai Ubu* e sua inserção nesse momento histórico específico. Influenciados, sem dúvida, pelo aparecimento da antropologia, pelo contato com obras de arte africanas, do Pacífico e do Egito, e pelas pesquisas sobre o inconsciente, os artistas iniciam um mergulho no passado do homem, nas raízes da humanidade. Por isso, o interesse pelos rituais, pelas formas originais do teatro, por um

---

representou a peça *Ubu Rei* e o aparecimento do personagem *Pai Ubu*. Semelhante aos atentados anarquistas, Jarry lançou uma bomba para acabar com a passividade do público parisiense e causou uma "explosão de indignação" que deixou estilhaços que estão espalhados até os dias de hoje.

119 SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years:* The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War I: Alfred Jarry, Henry Rousseau, Erik Satie and Guillaume Apollinaire. Random House, 1979. p.22.

retorno a uma cultura originária. Segundo Roger Shattuck, o próprio anarquismo pode ser considerado como "a forma política do primitivismo, que teria por objetivo retornar a um estado anterior à evolução social"[120].

Para o autor, a obra de Alfred Jarry apresenta quatro traços que caracterizam profundamente seu tempo: o culto à infância; o humor; o sonho; a ambigüidade. Aliado a esses traços, permanecia a idéia difundida pelo romantismo do "gênio solitário" que seria capaz de uma criação genuína produto de seu "eu"; uma criação única e individual. Jarry cria, assim, seu "personagem uno", único e extraordinário, não reconhecível na vida, pois está além dela. É um ser do mundo da arte, do mundo da imaginação, do espaço do sonho. Como o próprio personagem anuncia, ele é o inventor de uma "ciência das soluções imaginárias", que estuda as exceções, ou seja, o incomum, o particular. Seguindo a tendência cientificista do século, Jarry apóia-se nessa ciência paródica como forma de comprovar a criação desmedida.

Pai Ubu, um ser em estado primitivo, em estado de esboço, foi criado por jovens[121] e guarda características da infância, do "eu anterior" à idade adulta, à maturidade. A visão de mundo desse personagem é a visão da criança, a visão de quem descobre. A retomada desse estado primevo despertou no espectador daquela época um sentimento ambíguo de repulsão e sedução, fruto, talvez, de um desconfortável choque causado pelo encontro da criança que existe dentro de cada um e do adulto que tenta contê-la ou até mesmo matá-la. *Pai Ubu* é capaz de despertar a criança e, conseqüentemente, a inocência, o espírito destrutivo e subversivo que coloca o ser humano em movimento. Ao mesmo tempo representa o poder e a ausência de estabilidade, a morte do antigo e o nascimento do novo, a maldade e a ingenuidade, a violência e a estupidez, a grosseria e a graça. É importante ressaltar que a ambigüidade contida no personagem é resultado de uma operação de concisão e economia de informações (*síntese*), pois somente dessa forma é possível chamar a atenção com precisão sobre os diversos sentidos simultâneos dessa criação. Dessa simultaneidade nasce, na maior parte das vezes, o humor, pois através da tensão entre os diversos elementos que compõem uma única criação (*grotesco*) revelam-se regiões secretas do espírito, causando, quase sempre, um estranhamento risível. Mas o cômico que surge aqui, nem sempre é leve, pois pode ser macabro, ácido e sombrio.

---

[120] SHATTUCK, Roger. *Op Cit.* p. 24.

[121] Vale lembrar que na época da criação do personagem Alfred Jarry tinha apenas quinze anos de idade.

2.2. A Máscara

Como já foi tratado no capítulo anterior desse trabalho, a concepção de Alfred Jarry sobre o personagem e o encontro deste com o ator é estabelecido através do contato direto com a estilização e com a convenção. Numa carta endereçada a Lugné-Poe no dia 08 de janeiro de 1896, o dramaturgo sugere que seja utilizada uma máscara para *Pai Ubu*, e ainda ressalta que o ator deveria adotar um "acento" ou voz especial e tornar-se o rosto e todo o corpo do personagem. Fala, aqui, de um trabalho de composição, de engajamento, no qual o ator deve anular-se para que surja a máscara, pois apenas ela é capaz de expressar "o caráter eterno do personagem."[122]

> O ator deverá incorporar à sua cabeça, mediante uma *máscara* que a encerre, a efígie do PERSONAGEM, a qual não terá, como na Antiguidade, aparência de tristeza ou de alegria (o que não é um caráter), mas o caráter do personagem: o Avarento, o Hesitante, o Ávido amontoando crimes...[123]

Para que seja possível um esclarecimento sobre a relação de parentesco entre *Pai Ubu* e o universo das máscaras, uma das muitas referências à qual o personagem alude e que configura-se uma proposta do próprio Jarry, é preciso retroceder muitos séculos. Na citação acima, fala-se de uma máscara que encerre a cabeça inteira do ator, assim como a máscara grega. Mas, ao mesmo tempo, não existe um desejo de se representar um gênero ou estado emocional do personagem, como havia nessas máscaras. O que se procura com a utilização desse objeto cênico é a representação de um *caráter*, ou seja, um conjunto de traços distintivos de um temperamento ou de um vício. O que é diferente de um *tipo*, que é apenas um esboço, não possui o mesmo aprofundamento. Se o *caráter* é mais sutil e pode trazer traços individuais, o *tipo*, como já foi mostrado, ao contrário, é mais genérico. Apesar de Jarry claramente referir-se a personagens da comédia de Molière, que possuem um detalhamento interior e afastam-se da *síntese*, o que vê-se em *Pai Ubu* é um encaminhamento para essa direção da generalização e da *síntese*, o que o qualificaria muito mais como um *tipo* do que como um *caráter*.

O uso da máscara remonta às origens do homem, pois era utilizada, inicialmente, como forma de travestimento, de disfarce, e podia ser encontrada em diferentes culturas e

---

[122] JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris: Librarie Général Française, 1962. p.142.
[123] *Ibidem.*

povos. Segundo Dario Fo, um dos mais antigos registros de utilização desse objeto data do período terciário e encontra-se gravado em uma gruta, localizada nos Pirineus. Nessa gruta, uma pintura rupestre mostra um rebanho de cabras pastando; aparentemente nada de anormal em um primeiro olhar mais geral sobre o desenho. Mas, ao se direcionar com mais atenção o olhar, percebe-se que, entre esse grupo de cabras, existe uma que possui pernas e pés humanos, ao invés de patas e cascos. Esse ser, metade cabra, metade homem, carrega nas mãos um arco pronto para lançar uma flecha. É, na verdade, "um caçador disfarçado, travestido"[124]. Ele porta uma máscara de cabra que cobre o seu rosto, estende-se por seus ombros e alcança além da linha de sua cintura. Para Fo, esse travestimento tem dois propósitos: a máscara servia para bloquear os tabus, pois muitos povos antigos acreditavam que os animais possuíam uma divindade particular de proteção, e o mascaramento seria uma forma de evitar uma possível vingança da divindade; o outro motivo do uso da máscara, de ordem mais prática, era para que a aproximação do caçador não afugentasse sua caça. O que é ressaltado por Fo, nesse trecho, e que constitui a principal regra do posterior jogo[125] teatral da utilização da máscara, é que essa transformação em animal efetuada pelo caçador exige uma habilidade, pois atrelada ao uso do objeto advém uma anulação das características do caçador, através de um processo de imitação dos movimentos de uma cabra (com seus ritmos e particularidades). A máscara é utilizada, ainda, em "cerimônias rituais, no culto aos mortos e ancestrais, nos ritos de iniciação e fertilidade, nos festejos carnavalescos."[126]

A máscara surge no teatro ocidental com os gregos, que não concebiam a cerimônia dramática sem o seu emprego. No momento em que um dos representantes do coro de sátiros destacou-se como solista[127] e passou a funcionar como um respondedor (*hypokrites*), que agora apresentava o espetáculo e dialogava com o coro, a máscara fez-se indispensável nesse ritual. Segundo Margot Bertold, esse ritual de dança coral era precedido por uma procissão

---

[124] FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Organização Franca Rame. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 3 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.32.

[125] A palavra "jogo" é utilizada aqui por ser a que melhor ilustra o que é a experiência prática da utilização da máscara no teatro. Segundo Johan Huizinga, o jogo "é uma ação livre, percebida como fictícia e situada fora da vida corrente, capaz entretanto de absorver completamente o jogador; [...] que se realiza num tempo e espaço expressamente circunscritos, desenvolvendo-se organizadamente segundo regras estabelecidas e suscita na vida das relações de grupo, cercando-se de mistério ou acentuando-se pelo travestimento, sua estranheza ao mundo habitual." (HUIZINGA, 1993, p.34-35). O espaço do jogo é o da convenção, do abandono do cotidiano transformado em realidade particular, artificial.

[126] SOARES, Ana Lúcia Martins. *O Papel do "jogo" da máscara teatral na formação e no treinamento do ator contemporâneo.* Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 1999. p.23.

[127] Essa inovação é atribuída a Téspis, dono de uma trupe de dançarinos e cantores que apresentava-se nos festivais rurais dionisíacos. (BERTOLD, 2000, p.105)

solene, que vinha da cidade e terminava na orquestra dentro do recinto sagrado de Dionísio[128]. O clímax dessa procissão era a chegada de um carro onde a imagem do deus era representada por um ator coroado com folhas de videira. Esse ator, usava "uma máscara de linho com traços de rosto humano."[129] Dionísio foi, portanto, o primeiro herói cênico a ser representado. Para Nietzsche, o único herói que se fazia presente, desde a mais antiga configuração da tragédia grega até Eurípides. Em sua visão, mesmo os outros heróis posteriores, como por exemplo, Prometeu e Édipo, eram apenas máscaras do proto-herói Dionísio. Por detrás de todas essas máscaras esconde-se uma divindade. É possível, a partir dessa observação do filósofo, pensar *Pai Ubu* como uma máscara de Dionísio, pois herda do deus uma característica fundamental, o impulso irracional, selvagem, que faz com que assuma o caos primordial, a origem da origem. E foi essa a impressão da maioria dos espectadores na noite de estréia de *Ubu Rei* e, especialmente do poeta irlandês William Butler Yeats, quando deparou-se com o personagem. Uma impressão que remete a esse impulso e essa selvageria. Para Yeats, "o personagem principal, [...] uma espécie de Rei, [que] carrega como cetro uma escova daquelas que usamos para limpar sanitário" era um "Deus Selvagem"[130].

Ralf Remshardt[131]abre seu livro *Staging The Savage God: the grotesque in performance*, com essa citação. Para ele, *Pai Ubu*, corroborando a presença do impulso irracional que está por trás de sua máscara, faz parte de uma linhagem do teatro ocidental que se inicia com Dionísio, o Deus Selvagem original do teatro. Ubu, assim como muitas outras figuras, nasce desse mesmo impulso inicial "violento", "irracional" e "misterioso". Para Remshardt, Dionísio permanece, até hoje, como a lembrança alegórica mais poderosa do que seria um impulso selvagem dentro da representação teatral.

A máscara, assim como visto anteriormente na situação do caçador, funcionava, no teatro grego, como uma forma de apagamento da figura do ator, pois, ao cobrir não apenas o seu rosto, mas toda a sua cabeça, colocava-o atrás de seu personagem. O ator, ao perder sua identidade, passava a funcionar como um "ideograma em movimento"[132] que transportava o espectador para uma realidade diferente da cotidiana, através do engajamento completo de seu

---

[128] Dionísio, deus do vinho, da fertilidade e dos prazeres é "a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a contradição estática da bem-aventurança e do horror. Ele é a fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal". (BERTOLD, 2000, p.104)

[129] BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2000. p.105.

[130] YEATS,William Butler. *Autobiografies: Reveries over Childhood and Youth and Trembling of the Veil.* London: Macmillan, 1926. p. 430.

[131] Professor e Teórico de Teatro, atualmente é professor associado de teatro e dança na Universidade da Flórida onde leciona História do Teatro e Dramaturgia.

[132] SOARES, Ana Lúcia Martins. *Op. Cit*. p.19.

corpo na construção de sua imagem. Sua voz, seus gestos e seus deslocamentos passavam a seguir normas ditadas por um novo rosto, uma máscara "anti-realista e genérica"[133] que provocava o afastamento do ser humano que ele era na vida comum. Como ausência e presença simultâneas, o ator tinha a tarefa de "fazer viver materialmente uma imagem do mundo, da sociedade e dos homens."[134]

A própria noção de personagem estava atrelada a esse objeto, uma vez que o personagem era apenas uma máscara, uma *persona*. Neste caso, portanto, a palavra *persona* se refere ao papel assumido pelo ator e, não, ao personagem esboçado pelo autor dramático. Existia uma nítida separação entre personagem e ator, que era garantida pela utilização da máscara, e que fazia com que este último jamais fosse confundido com a ficção da qual participava.

Todas as vezes em que a máscara apareceu no teatro como elemento de cena, o foco da representação esteve sempre apontado para o ator. O teatro grego é um exemplo disso, assim como a *commedia dell'arte*. Claro que ambas são manifestações bastante distintas e que possuem, também, distinções no uso da máscara como objeto cênico.

Se nas tragédias gregas de Ésquilo, por exemplo, ela era utilizada para representar deuses e heróis, em Sófocles, servia mais para representar os heróis do que os deuses, pois os últimos agiam agora sobre os primeiros, apenas de forma indireta, por meio de adivinhos e oráculos. Praticamente não figuravam mais na dramaturgia. Com Eurípedes, estabeleceu-se uma nova estrutura trágica, onde através de uma "consciente dessacralização do mito e com uma consequente proletarização da tragédia"[135] houve o rompimento total com a teomorfização vista no teatro de Ésquilo. Os antigos deuses e heróis são agora substituídos por homens das ruas de Atenas. Esse processo de secularização da tragédia, ou seja, o afastamento de suas matrizes mitológicas, resultado da mudança do pensamento do homem grego, aproximou a máscara de uma representação de traços mais humanos, principalmente em se tratando da comédia. Mas, ao ganhar contornos mais humanos, a máscara passou a exprimir estados emocionais em sua fisionomia.

Segundo Ana Lúcia Martins Soares, o fim do período clássico e o consequente afastamento entre homens e deuses, fez com que houvesse uma alteração na utilização da máscara como recurso cênico. Se anteriormente ela servia como indicativo de um gênero

---

[133] JUSSELE, Jacques *apud* SOARES, Ana Lúcia Martins. *Op. Cit.* p.24.
[134] ABIRACHED, Robert. *Op. Cit*. p. 20.
[135] BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego*: Tragédia e Comédia. Petrópolis: Editora Vozes, 1984. p.57.

(tragédia e comédia) ou como forma de distinção de classes (rei, soldado, escravo), agora funcionava como indicadora de um *tipo.*

Mas é na fábula atelana[136], um gênero teatral precursor da *commedia dell'arte*, onde pode-se constatar uma relação máscara/personagem que poderia ser escolhida como ponto de origem para se refletir o vínculo entre *Pai Ubu* e esse objeto. Essa forma popular de teatro caracterizava-se pelo uso de máscaras que possuíam fortes traços e que definiam um conjunto de tipos fixos. Esse gênero, originalmente improvisado, atraia os espectadores muito mais por seus personagens tipificados do que pelos enredos ou histórias que eram encenados. Chegaram até os nossos dias, apenas algumas referências a respeito dos personagens principais dessas farsas. Dentre estes podem ser citados: *Pappus,* um velho estúpido, libidinoso e avarento; *Maccus,* um jovem tolo, insolente, de nariz encurvado, e estômago proeminente, antipático e guloso; *Bucco,* um exibicionista, um fanfarrão feio, mentiroso e tagarela, que possuía uma boca enorme; além de dois seres monstruosos: *Manduccus,* uma boca enorme cheia de dentes, que ao baterem faziam um barulho assustador e *Lamia*[137], que devorava vorazmente bebês que saíam de seu próprio ventre, sem sequer mastigá-los[138].

O que é possível perceber nestes personagens, e que remete ao mesmo tipo de construção de *Pai Ubu*, é o fato de serem uma *síntese* de características básicas, estruturados de maneira esboçada e genérica. Características humanas, nos três primeiros personagens (a avareza, a estupidez, a gula) e monstruosas nos outros dois. *Pai Ubu*, senhor de todos os vícios também tem o poder de engolir tudo que passa pela sua frente e aterroriza seus inimigos. É importante ressaltar que não existe, também aqui, um aprofundamento nessas características. São personagens construídos a partir de poucos traços fortes.

Como fora dito, a fábula atelana é uma das precursoras da *commedia dell'arte*[139]e transfere para ela a característica de utilizar-se de máscaras e de tipos fixos. Este gênero teatral que nasceu na Itália é, na verdade, fruto do cruzamento de diversas heranças culturais. Além da farsa atelana, fazem parte de sua herança: os festejos carnavalescos medievais, a arte dos mímicos romanos, dos cômicos solitários da Idade Média, além de elementos da comédia clássica. Toda essa herança vinha de artistas da tradição cômica popular e a formação das

---

[136] É uma espécie de farsa que surge no século II a.C. na região de Atela, na Campânia. Itália.

[137] Na mitologia grega, Lamia era filha de Poseidon e Líbia, e amante de Zeus. Hera, que não cessava de perseguir os filhos adulterinos de seu esposo Zeus, matou-os todos. Lamia, enfurecida, passou a devorar tudo que encontrava. Daí a origem de seu nome, pois *laimos* em grego quer dizer garganta. Era representada com um corpo metade mulher, metade serpente. (RIBEIRO, 1962, p.186)

[138] DUPONT, Florence *apud* SOARES, Ana Lúcia Martins. *Op. Cit.* p.27.

[139] Data de 25 de fevereiro de 1545, em Pádua, na Itália, o ato de constituição de uma Fraternal Companhia, primeiro registro conhecido de formação de uma trupe de *commedia dell'arte*.

companhias teatrais que se especializaram nesse gênero remonta a essa origem. Os papéis mascarados, que exigiam maior habilidade corporal ficavam a cargo de herdeiros da tradição cômica popular (bufões, histriões, jograis) enquanto os enamorados, que não utilizavam máscaras, aos jovens e estudantes (formação humanística e erudita).

Dos personagens mascarados, um deles possui características que o relacionam a *Pai Ubu*: o Capitão. Esse personagem, advém da antiga comédia grega, onde denominava-se alazão, ou impostor. Ele representava "o princípio do exagero, escorado em falsa segurança, exalando seu pesado espírito e sua fanfarronice"[140] em cena. Esse mesmo tipo reaparece na comédia latina como o *milos gloriosus*, ou soldado fanfarrão, um covarde que anuncia para quem quiser ouvir sua coragem inexistente. Assim como ele, *Pai Ubu* é um "capitão de dragões, oficial de confiança do rei Venceslau, condecorado com a ordem da Águia Vermelha."[141] E se vangloria disso. Mas, apesar de sua violência tem medo também. *Pai Ubu* pode ser considerado uma *síntese* das máscaras da *commedia dell'arte*, pois guarda ainda semelhanças com outros personagens. Dos *zanni*, tem o mesmo o ventre proeminente, guardado dentro de uma espécie de camisa-saco, usa também um chapéu e carrega um bastão. Além da aparência, sintetiza características de vários tipos de *zanni*. A glutonaria de Pulcinella; a crueldade e a intrujice de Brighella, a estupidez de Trufaldino e Pedrolino. De Arlequim, além de herdar também sua glutonaria, sua sensualidade infantil e sua falta de modos (uso excessivo de palavrões), guarda uma semelhança que remete a origem medieval desse personagem, pois sua máscara é a conjunção das características do *zanni* e de um personagem diabólico farsesco da tradição popular: o Hellequim[142]. Uma menção a esse personagem aparece na farsa francesa *Le Jeu de la Feuillée*, de autoria de Adam de la Halle, escrita no século XIII. Ele é líder de um cortejo barulhento que carrega vários sininhos e provoca medo nas pessoas. É o rei de uma horda de demônios, que vem debaixo da terra. A mesma imagem aparece na peça *César-Antecristo*, de Alfred Jarry. Nessa peça, *Pai Ubu* não figura ainda como personagem principal, mas sua aparição já dá indícios de sua permanência, tamanha a força da imagem de sua chegada. "A luz se faz mais solar"[143] um "sino"[144] soa e ele surge também como um rei, uma espécie de besta do Apocalipse, que comanda um bando de figuras que germinam da terra. Segundo Dario Fo, Arlequim ainda tem em sua origem um

---

[140] David Worcester. *The Art of Satire*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1940. p.92.
[141] JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. p.34
[142] *Hell*, em inglês, significa inferno. O nome é de origem anglo-normanda. O nome *Hellequim* transformou-se em *Herle King*, *Herlequim* e depois *Arlequim.*
[143] JARRY, Alfred. *Oeuvres Complètes.* Paris: Éditions Galimard, 1972.p.292.
[144] *Ibidem.*p.293.

cruzamento com o *homo selvaticus* ou *sebaticus*, um ser coberto de pêlos ou folhas[145], que pode tanto ser tosco e ingênuo quanto violento como um urso enfurecido. Todos esses elementos que compõem a máscara Arlequim, aparecem nos trabalhos dos atores Tristano Martinelli e Domenico Biancolelli (século XVI). Ambos provocavam e agrediam os espectadores com obscenidades e gestos bastante vulgares. Podiam, por exemplo, abaixar as calças durante um diálogo amoroso entre um cavalheiro e uma dama, defecar sem o menor constrangimento e, ainda, atirar suas fezes[146] nos espectadores. Fingiam, também, urinar sobre as pessoas, atirar objetos, e etc. *Pai Ubu* possui ainda, características de outros dois personagens da *commedia dell'arte*. O Doutor, de quem herdou a mesma barriga enorme e o mesmo prazer pela mesa; e conserva a avareza e vulgaridade de Pantaleão.

É interessante notar, também, que a maioria dessas máscaras da *commedia dell'arte* é zoomórfica, ou seja, alude ao mundo animal. Esse casamento de reinos, uma fusão típica do *grotesco*, faz desses personagens seres ambivalentes, metade homens, metade animais, assim como *Pai Ubu*. Essa mistura homem e animal imprime nesses personagens instintos e atitudes animalescas. A máscara do Capitão, remeteria a uma mistura de cão perdigueiro e mastim napolitano. A de Arlequim, um gato; a de Pantaleão, um galo, e etc. Mas, se como ressalta Dario Fo, elas se referem, na maior parte das vezes, a animais domésticos, ou seja, que convivem de forma pacata junto aos humanos, a máscara de *Pai Ubu* alude não só a um animal doméstico, como também a um selvagem.

> Se ele se assemelha a um animal, ele tem, sobretudo, a face porcina, o nariz parecendo a mandíbula superior de um crocodilo; e o conjunto de sua encarapuçagem de papelão, o faz, em tudo, irmão da besta marinha mais esteticamente horrível, o limule.[147]

O uso da "máscara para o personagem principal"[148], uma importante recomendação de Alfred Jarry, surge como alternativa para uma quebra com a tradição da representação realista do ser humano. Propõe, assim, junto com outros elementos da cena, uma "reteatralização do teatro"[149], cuja intenção era acentuar as regras e convenções do jogo teatral. O que acontecia no palco não era, de forma alguma, uma tentativa de reprodução da vida cotidiana, da

---

[145] Uma das explicações para os losangos costurados na roupa crua de Arlequim é a relação com as folhas que cobriam o corpo do *homo selvaticus*.

[146] Não eram fezes de verdade. Na maioria das vezes, segundo Fo, era utilizado "um doce de castanhas ainda tépido".(FO, 2004, p.82)

[147] JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris: Librarie Général Française, 1962. p.166. O limule é um animal escavador que vive nos fundos lamacentos dos oceanos e que se alimenta de detritos encontrados na lama.

[148] *Idem, Ibidem*, p.132

[149] PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.341.

chamada “fatia da vida”, mas a criação de uma realidade ficcional e lúdica. Associada ao uso da máscara, e parte essencial de seu jogo, vem: a “adoção de um acento especial”[150], uma voz característica que deve acompanhar a máscara; e o uso obrigatório de gestos sintéticos que envolvem o corpo como um todo.[151] Com isso, Jarry obriga o ator a repensar seu corpo no espaço e sua relação tanto com os outros atores, como com o espectador.

Amleto Sartori[152], um mestre na fabricação de máscaras, sintetiza de forma exemplar essa relação entre entre ator e máscara.

> O anonimato que a máscara proporciona ao ator permite que ele faça descobertas como se fosse um indivíduo com vida independente, agindo num espaço vazio, totalmente livre de preocupações dos julgamentos sobre sua conduta. Desta maneira, o ator se permite uma liberdade que o leva a desenvolver um caráter moral completamente desenfreado. Hoje em dia recitar com máscara, diferentemente da técnica e estética antigas, pode representar a revelação de uma natureza em estado puro. A máscara não é somente um jogo de aspirações (como gostaríamos de ser; quais jogos queremos realizar; quais sensações desejamos transmitir), mas também uma liberação do vínculo com a sujeição, o fingimento, o pudor, a timidez e a simulação. É como falar e agir com a segurança da impunidade. Em outras palavras, a máscara cumpre a função moral da desvinculação dos esquemas habituais impostos pela sociedade em que vivemos. A questão é de importância fundamental na medida em que permite ao homem revelar sua natureza primordial, sua verdadeira essência. É como buscar profundamente, além e fora das convenções. [153]

---

[150] *Ibidem*, p.133.

[151] FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Organização Franca Rame. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 3 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.p.64.

[152] Artista plástico responsável por recriar, nos anos 20, modelos de máscaras de *commedia dell’arte* a partir de um estudo sobre as máscaras usadas pelos comediantes italianos dos séculos XV e XVI. Existe hoje, na cidade de Albano Terme, na província de Pádua, o *Museo Internazionalle della Maschera Amleto e Donato Sartori*, fundado em 2004.

[153] SARTORI, Amleto. *Discurso sobre as Máscaras*. Tradução de Julio Adrião. Artigo disponível no *site* do Grupo Moitará http://grupo.moitara.sites.uol.com.br//GeralFrameer.htm.

2.3. O Boneco

A utilização do termo “boneco” ao invés de, por exemplo, “marionete” ou “fantoche” no título desse item, deve-se ao fato do primeiro termo ser mais genérico do que os outros dois. Essa generalização permite que o parentesco de *Pai Ubu* com esse universo seja mapeado com mais precisão, pois esse personagem estabelece relações com figuras pertencentes a técnicas de manipulação distintas.

Segundo Ana Maria Amaral, em seu livro *Teatro de Formas Animadas*, a escolha da utilização da palavra “boneco” como um “termo genérico” que abrange as diversas técnicas de manipulação foi definida, no Brasil, em um congresso realizado em Ouro Preto, em 1979, pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Assim:

> A marionete é o boneco movido a fios; fantoche, ou boneco de luva, é o boneco que o bonequeiro calça ou veste; boneco de sombra refere-se a uma figura de forma chapada, articulável ou não, visível com projeção de luz; boneco de vara é um boneco cujos movimentos são controlados por varas ou varetas; marote é também um boneco de luva que o bonequeiro veste e com sua mão articula a boca do boneco. O ator com o personagem-boneco pode ser um boneco-máscara ou uma máscara-corporal.[154]

Bil Baird, em seu livro *The Art of Puppet*, define o boneco como sendo “uma figura inanimada que é feita para ser movida através do esforço humano diante de um público.”[155] E ressalta que apenas a “soma” dessas qualidades podem garantir tal denominação. Baird diferencia, ainda, esse termo da palavra *doll*, pois quando uma criança brinca com sua “boneca”, o que acontece é uma ação íntima que nunca se estende além das duas partes envolvidas. Não existe, portanto, a presença de um público.

A imagem de *Pai Ubu* como um boneco e sua inserção nesse universo vem desde o ciclo hébertiano. É bom lembrar que a primeira apresentação da peça *Os Poloneses*, que depois se transformaria na peça *Ubu Rei*, aconteceu em um teatro de bonecos. E Alfred Jarry, quando assumiu a autoria dessa peça e apresentou seu personagem principal ao público parisiense, não abandonou esse caráter e ainda fez questão de ressaltá-lo. Tanto no texto escrito, quanto na encenação. Abaixo do título da peça, na edição publicada em junho de 1896 pelo *Mercure de France*, aparecia os seguintes dizeres: “Drama em cinco Atos em prosa

---

[154] AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas:* máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: EDUSP, 1993.p.71-72.

[155] BAIRD, Bil. *The Art of Puppet.* New York: Bonanza Books, S.D. p.13.

restituído em sua integridade tal como foi representado pelas marionetes do Teatro de Phynanças em 1888"[156]. Além da ligação com esse universo ser proposta já na abertura do texto, os escritos teóricos do autor corroboram o interesse pela manutenção de uma representação aos moldes de um *castelet*[157]. Quando Jarry falava em "efígie" do personagem, como foi visto, sugeria uma máscara para cobrir o rosto do ator que representaria *Pai Ubu*. Essa máscara, pelo jogo que propunha, serviria como auxiliadora na construção desse boneco, pois ao apagar o rosto do ator afastava-o de uma imagem refletida do espectador. Bastava, para uma despersonalização completa e uma aproximação com o boneco, o uso de um figurino adequado, de gestos específicos e de um ambiente que cercasse essa figura.

No discurso que Jarry proferiu na noite de estréia da peça *Ubu Rei*, essa tentativa é anunciada de antemão ao público. Referiu-se a *Pai Ubu* utilizando-se o termo "simples fantoche"[158]e anunciou aos espectadores que "alguns atores concordaram em se tornar impessoais por duas noites e representar encerrados em uma máscara, a fim de encarnarem exatamente o homem interior e a alma das grandes marionetes"[159]. Acrescentou, ainda, que a ausência de uma música adequada para pontuar a cena, "uma música de feira", dificultava a construção dos atores que tentavam ser "inteiramente marionetes". A idéia de dar aos atores a aparência de bonecos foi sugerida, também, pela senhora Rachilde, que os desejava ligados "às frisas [do] teatro através de fios ou cordas"[160]. Apesar do apreço de Jarry por sua amiga, a sugestão não foi aceita, pois pareceu absurda e bem complicada. Mas, se os atores não estavam pendurados por fios, tudo ao redor deles contribuía para que esse detalhe não fosse um impeditivo para o espectador enxergar na peça um mundo de marionetes. O cenário único, o uso de gestos universais convencionados e retirados do teatro de bonecos[161], o personagem que entrava com uma tabuleta indicando o lugar da cena, como se fazia no *guignol*[162], cavalos de papelão, etc.

É muito importante apontar todas essas associações entre ator e boneco, pois elas

---

156 JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris: Librarie Général Française, 1962.p.29.

157 Termo específico desse universo. É um teatro em miniatura. No Brasil é usado o termo *empanada*.

158 *Ibidem.* p19.

159 *Ibidem.* p.20.

160 RACHILDE, Marguerite Eymery Vallette *apud* JARRY, Alfred. *Ubu Roi, Ubu Cocu, Ubu Enchainé, Ubu sur la Butte.* Préface de Noël Armand. Paris: Éditions Gallimard, 1978. p.426.

161 Um testemunho de Jean Lorrain, publicado em *Le Jornal* no dia 30 de julho de 1897, descreve que a atriz Louise France, que representava Mãe Ubu, reproduzia em sua interpretação a gesticulação das marionetes. Utilizava-se de "gestos curtos e [fazia] de sua cabeça toda um peça viva e voadora e, logo depois, imobilizada" citado por Nöel Arnauld em *Alfred Jarry*, p.249.

162 *Guignol*, além de ser o termo francês utilizado para denominar o teatro de fantoches, é, também, o nome de seu personagem mais famoso. Foi criado em Lyon, por Laurent Mourguet, na segunda metade do século XIX.

contribuem para que se estabeleça a noção de que *Pai Ubu*, é um "homem-marionete"[163], o que lhe concede uma dupla determinação, uma natureza ambivalente. Para R. D. Bensky, "pela primeira vez os dois universos, o humano e o não-humano, foram apresentados numa síntese, em detrimento do humano e sem exceder o espiritual. O homem se faz objeto e monstro para o escárnio dos seus semelhantes."[164] Portanto, a escolha de um ator para representar *Pai Ubu*, ao invés de um boneco de verdade, é uma determinação fundamental dada por Jarry no caminho dessa *síntese*, que, em momento nenhum, via em *Ubu Rei*, uma peça "escrita para marionetes, mas para atores representando como marionetes[165], o que não é a mesma coisa"[166]. E realmente o efeito é completamente diferente, pois a possibilidade de representação de relações humanas em um contexto de teatro de bonecos, coloca em questão a entidade do personagem dramático, pois no boneco, a ontologia humana é tanto reduzida quanto universalizada. A partir do momento em que Jarry concede a um personagem, que pertenceria originalmente ao universo das marionetes, proporções humanas e insere-o no mundo dos homens, rompe com uma fronteira existente entre universos normalmente distintos. Proporciona, assim, para o espectador, uma sensação de surpresa e de estranhamento. Essa sensação foi descrita pelo teórico alemão Wolfgang Kayser como sendo essencial para a identificação do *grotesco*. Para que haja a manifestação do *grotesco* é necessário que "aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro"[167]. Existe, aqui, uma sensação mista de surpresa, angústia e horror diante da transformação de nosso mundo, antes familiar. Não é possível mais reconhecer um ser humano em cena, mas um duplo ignóbil que lembra por baixo, todo mundo. Para mostrar em cena "o homem interior e a alma das grandes marionetes"[168], simultaneamente, o ator deveria descobrir uma outra forma de se aproximar de um personagem. E essa forma, uma teoria dramática de caracterização, foi definida por Alfred Jarry em um artigo que ele escreveu sobre

---

[163] PLASSARD, Didier. *L'acteur em effigie:* figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avants-gardes historiques. Lausanne: Editions L'Âge d'Homme, 1992.p.43

[164] BENSKY, R.D. a*pud* AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas:* máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: EDUSP, 1993. p.178.

[165] A pesquisadora e professora da Faculdade Notre-Dame de La Paix de Namur, na Bélgica, Anke Bosse ao falar da marionete, ressalta a existência de sua tripla função: concreta, modelar e metafórica. No caso de Jarry, a marionete desempenha a função modelar, pois cumpre o desejo de "reteatralização do teatro". Para ela, "se a marionete, em sua função concreta, era conduzida a reproduzir a realidade do corpo humano, na 'reteatralização' visava inverter essa relação, transformando a marionete em modelo de representação para o ser humano[...]" (BOSSE, Anke. *La marionnette concept-clé dans le théâtre et le discours théâtral de la modernité.* Projeto de Pesquisa, ed. eletrônica: http://www.fundp.ac.be/recherche/projets. p.1.)

[166] JARRY, Alfred *apud* PLASSARD, Didier. *L'acteur em effigie:* figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avants-gardes historiques. Lausanne: Editions L'Âge d'Homme, 1992.p.43

[167] KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco:* configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.p.159.

[168] JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris: Librarie Général Française, 1962. p.20.

os personagens de Henri de Régnier[169] intitulado *O mimetismo inverso dos personagens de Henri Régnier*. O título do artigo já demonstra o olhar diferenciado sobre o conceito de mímese, um olhar inverso, contrário ao que estava sendo construído em sua época. A esse respeito o artigo é bastante esclarecedor:

> Que cada herói arraste consigo seu ornamento. Que não vejamos o Príncipe de Praizig sem sua sobrecasaca militar, Madame de Vitry sem suas faces nuas...; isso prova, sem dúvida, que o autor desenvolveu suas criaturas e colocou a alma delas para fora: a alma é um tique.[170]

Para Jarry, portanto, utilizar-se das máscaras e da aproximação com o universo dos bonecos era conseguir, através de uma realidade visível e palpável, descobrir ou, melhor, construir a alma, o interior do personagem, que deve sempre ser externalizada. A alma, nesse caso, está fora do corpo, nos gestos precisos e desenhados, nos gestos repetidos. O exterior revela o interior.

O interesse de Jarry pelo teatro de bonecos, e mais especificamente pelas marionetes, relaciona suas idéias a inúmeras proposições da chamada vanguarda, que recusava o teatro como fatia da vida, e o remete também, recuando-se ainda mais no tempo, ao Romantismo. O fascínio por esse universo, não apenas no teatro, mas na literatura de uma maneira geral, obteve um crescimento significativo ainda no final do século XVIII e estendeu-se por todo o século XIX. O teatro de bonecos, que tornou-se muito popular em toda a Europa desde o início do século XIX, inspirou a literatura alemã, influenciada pelo sentimento romântico, que passou a observá-lo com grande interesse, pois era considerado como um receptáculo de antigos mistérios e tradições de uma cultura genuinamente nacional.[171] Podem ser citados como exemplos desse interesse, a peça *Das Jahrmarks-Fest zu Plundersweilern*, de Goethe, escrita em 1769; o conto *O Homem de Areia* de E.T.A. Hoffmann, de 1816; Leonce e Lena, de Georg Büchner, escrita em 1836; e, especialmente, o ensaio que inspirou os dois últimos artistas, escrito por um dos primeiros teóricos do pré-romantismo alemão, Heinrich von Kleist, denominado *Sobre o Teatro de Marionete*, de 1810.

O que é interessante nesse ensaio, antes mesmo de falar sobre ele, é perceber o espaço teórico dado a uma manifestação teatral popular, vista em sua época como uma simples

---

[169] Henri François Joseph de Régnier (1864-1936) foi um importante poeta Simbolista francês. Dentre suas obras pode-se destacar os livros de poemas *Lendemains* (1885) e *La Cité des eaux* (1903). Foi autor, também, de novelas e contos como, por exemplo, *La Canne de jaspe* (1897), *Les Vacances d'un jeune homme sage* (1903), *Les Amants singuliers* (1905).

[170] JARRY, Alfred *apud* COOPER, Judith. *Ubu Roi:* An Analytical Study. New Orleans: Tulane UP, 1974. p.70.

[171] BOEHN, Max von. Marionettes in the Ninetheenth Century. In:_____.*Puppets and Automata*. New York, Dover Publications, 1972. p.76.

diversão para crianças e para um público desqualificado. A tentativa de Kleist com esse trabalho, é explorar a contribuição que esse universo, considerado menor, poderia conceder à denominada alta cultura, ou cultura erudita. Ansiosos por romper com o classicismo em que o século XVIII mergulhara, os românticos, que tentavam descobrir novas formas dramáticas, voltaram-se para o folclore em busca de uma autenticidade na arte. Nessa busca, retornaram a formas teatrais passadas e reencontraram a tragédia grega, William Shakespeare e Calderón de La Barca, que foram revistos sem as distorções anteriores, e ainda com o teatro de bonecos e a *commedia dell'arte*.

O ensaio de Kleist apresenta a marionete (refere-se especificamente aos bonecos movidos por fios) como a expressão de uma inocência não corrompida pela consciência. A marionete, escapa da afetação congênita aos humanos, pois sua alma, a *vis motrix*, é adequada aos seus movimentos, que podem ser reproduzidos com perfeição. O homem, ao contrário, é incapaz de reproduzir um mesmo movimento que aconteceu, por exemplo, espontaneamente. As tentativas sucessivas de resgate desse movimento, a partir de uma "reflexão" fazem com que a liberdade inicial desapareça. Essa retomada só é possível "no mundo orgânico, à medida que a reflexão se torna mais obscura e mais fraca." Neste instante, "a graça apresenta-se mais brilhante e magnífica."[172] Para Kleist, o intelecto seria o responsável por todos os erros cometidos e a consciência seria "o verme que corrói a unidade, separa os homens, transforma tudo em aparência e mentira e lança a confusão na certeza profunda dos sentimentos irrefletidos"[173] Somente através da recuperação da inocência dos bonecos é possível alcançar o paraíso. Com esse ensaio, Kleist demonstrava a sua crença na superioridade do inconsciente, da espontaneidade e da intuição sobre a consciência e a razão. A inabilidade de pensar da marionete, permite que ela seja capaz de uma fluidez impressionante em seus movimentos, ao contrário de um ator. A razão do segundo faz com que ele nunca adquira a espontaneidade da primeira, que não tem a afetação e realiza seus atos sem consciência deles.

Segundo Harold B. Segel, apesar da primeira metade do século XIX contar com manifestações importantes de artistas, como os já citados, além de outros como Nicolai Gógol e George Sand, a virada do século ultrapassou todos os períodos anteriores em termos de manifestações e dedicação à figura do boneco. Esse interesse elevado na figura humana artificial teve um impacto decisivo no teatro. Para Segel, um texto em especial resume a natureza das mudanças ocorridas nesse período: *As Aventuras de Pinóquio: História de um*

---

[172] KLEIST, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetes.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p.34-5.
[173] ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2005.p.45.

Boneco, escrito em 1883 por Carlo Collodi. Esse texto é significativo, pois ilustra o pensamento que já existia entre os artistas de se libertar das amarras da sociedade burguesa, considerada "materialista, temerosa por mudanças, espiritualmente falida, hipócrita e auto protetora" [174]de tradições envelhecidas. Sem uma transformação radical dessa sociedade seria impossível uma renovação na arte e, somente reagindo a arte burguesa (leia-se aqui realista), esse caminho seria encontrado.

Os artistas, em seu desejo por liberdade, passaram a desprezar gêneros tradicionais que se relacionavam com a cultura burguesa e começaram a experimentar novas formas de representação teatral, preferencialmente as formas curtas, a chamadas peças compactas, que eram apresentadas em cabarés. Aliás, a ascensão da cultura do cabaré no final do século XIX foi fundamental para o estabelecimento desse tipo de manifestação. Eram locais geralmente fechados ao público comum e que serviam, portanto, como uma espécie de refúgio para os artistas que, afastados do olhar reprovador tradicional, cultivavam gêneros considerados marginais. Entre esses gêneros encontravam-se o teatro de bonecos, o teatro de sombras, canções populares, pequenas peças, esquetes, danças, monólogos, e outros tipos de performances que cabiam nos pequenos espaços dos cabarés.

Outra característica marcante desse período, e que se relaciona diretamente com todas as artes produzidas e, especificamente com Pinóquio, é a infância. "O mundo infantil tornou-se atrativo para os artistas como uma fonte de oposição, e um antídoto ao conservadorismo e tradicionalismo da cultura burguesa"[175]. Rejuvenescer significava afastar-se dos valores burgueses para transformar-se. Devido ao enorme impacto desse pensamento, vários movimentos modernistas pela Europa tiveram associados a seus nomes o termo "jovem" ou "juventude"[176]. Além do entusiasmo pela juventude, a infância teve grande importância nesse período, pois era vista como um símbolo da inocência, da pureza, da espontaneidade e da intuição, consequentemente oposta à corrupção e ao conformismo do adulto. A mesma falta de habilidade na utilização da razão e a falta de consciência da criança pode ser comparada à inconsciência da marionete, no ensaio de Kleist. A criança, assim como a marionete, "vive em harmonia com a sua própria natureza"[177]. Sua espontaneidade, intuição e imaginação criativa foram os grandes atrativos para os artistas modernos e a fonte de inspiração para o

[174] SEGEL, Harold B. *Pinocchio's Progeny:* Puppets, Marionettes, Automatons and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama. Baltimore: Johnson Hopkins Press, 1995.p.35.
[175] *Ibidem.*p.37.
[176] Como exemplo desse "juvenilismo" pode ser citada a peça do dramaturgo alemão Franz Wedeking *O Despertar da Primavera*, escrita em 1891. Essa peça tem como tema a adolescência e o despertar da sexualidade.
[177] *Ibidem.*p.38.

primitivismo e para a experimentação. A partir dessa perspectiva, pode-se compreender o porquê do interesse desses artistas, e especialmente o interesse de Alfred Jarry, pelos divertimentos populares como o teatro de bonecos[178].

Voltando a Pinóquio, para que seja possível comparar sua história com a de *Pai Ubu*, que também é uma marionete, pode-se citar uma passagem que é bastante recorrente no teatro de boneco moderno. Nessa passagem, os bonecos se revoltam contra o marionetista. É uma revolta dos escravos contra o mestre, contra a figura de autoridade. Mas, ao mesmo tempo, é uma rebelião da criança contra os pais, de uma geração contra a outra, uma rebelião pela autonomia da entidade artificial contra o humano, um desejo do fim da hegemonia de uma ordem burguesa, de uma representação burguesa.

A relação de *Pai Ubu* com o universo dos bonecos pode ser observada, não apenas a partir das reflexões teóricas e das associações entre Alfred Jarry e os artistas de seu tempo. Além de um pensamento comum de "juvenilismo" e experimentação, é possível refletir e analisar *Pai Ubu* descobrindo, também, sua linhagem dentro desse universo e encontrando parentes como Karagoz, Pulcinella, Polichinelle, Kasperle, Guignol e Punch, que dividem entre si, diversas características comuns.

Na tentativa de se localizar esses parentescos deve-se, em um primeiro momento, retornar ao teatro de sombras turco onde encontramos sua figura principal: Karagoz. Talvez ele seja um dos parentes mais antigos de *Pai Ubu* dentro do universo dos bonecos. Tamanha era a admiração do público por essa figura, que resolveram batizar com seu nome o teatro de sombras e seus manipuladores: *karagoz* e *karagödschi*, sucessivamente. É possível localizar o *karagoz* como parte da tradição cômica das farsas atelanas e da comédia grega clássica de Aristófanes, que também deram origem à *commedia dell'arte*.

Karagoz, que significa "olho negro", assim como uma série de outros personagens cômicos que zombam das autoridades, ganhou notoriedade durante o Império Otomano. Como sua origem é obscura, uma série de lendas populares tenta explicar a aparição do personagem. Há, como exemplo, uma lenda que relaciona sua criação à existência de um modelo real.

Durante a construção de uma mesquita para o Sultão Orhan, em Bursa, capital da Turquia, no século XIV, existia, dentre tantos operários, dois que desviavam a atenção dos outros e impediam que o trabalho continuasse. Chamavam-se Karagoz e Hadjivat. Eles faziam

[178] Vale lembrar, a título de curiosidade, que o teatro de bonecos foi o último reduto da *commedia dell'arte*.

palhaçadas e brincadeiras que atraiam e divertiam a todos. O atraso na construção despertou a ira do sultão, que ao saber o motivo, mandou executar imediatamente os dois comediantes. A continuação da lenda segue por dois caminhos distintos, mas que se encontram no nome de um mesmo homem: o cortesão Seyh Kusteri (ou Mehemmed Küschteri). No primeiro caminho, passado algum tempo, o Sultão se arrependeu de seu ato cruel e toda vez que lembrava do que fizera se entristecia. Sua tristeza foi minimizada por Kusteri, que construiu uma tela em um canto do palácio e usou a sombra de seus chinelos para recriar os dois comediantes mortos. Isso fez com que o sultão pudesse voltar a sorrir. No outro caminho da lenda, a lembrança das simpáticas figuras permanecia tão viva na memória dos habitantes da cidade que, anos mais tarde, o mesmo Kusteri resolveu construir uma tela onde projetou as sombras dos dois clowns e começou a contar suas aventuras.

Essa lenda, independente dos dois caminhos, remete a origem humilde do personagem. Karagoz representa um homem simples e desempregado que está sempre em busca de sobrevivência. É um cigano glutão, "inculto, grosseiro e obsceno"[179]que é guiado apenas por seus instintos e que não escuta os conselhos de ninguém. Por isso, acaba participando de diversas aventuras onde enfrenta inúmeros obstáculos. Quando se vê diante do perigo, por exemplo, age com extrema covardia. Mas, ao se livrar, se faz de valente e escarnece de tudo o que passou. Freqüentemente usa de violência e crueldade, mas apenas diante dos mais fracos.

Era muito comum, durante as apresentações do teatro de sombras, que sempre começam e terminam com Karagoz, a inserção de questões políticas e do cotidiano no início e no fim de cada diálogo. Segundo René Simmen, durante o império turco, esse teatro representava uma oposição e, por esse motivo, esteve ameaçado em diversas ocasiões.

Os outros parentes de *Pai Ubu* têm origens muito parecidas, sendo inclusive analisados por alguns teóricos, como variações de um mesmo personagem, com poucas características distintas: o Pulcinella. Esse personagem teria migrado para a França, em 1630, onde se transformara em Polichinelle. Ao mesmo tempo, alguns anos depois, o personagem italiano já espalhara descendentes por toda a Europa. O marionetista Pietro Gimondi, que apresentou-se com seu boneco Pulcinella, entre 1657 e 1662, em diversos países e no caminho "deixou impressões tão fortes"[180] que o personagem transformou-se em *Kasperle,* na Áustria;

---

[179] SIMMEN, René. *Le monde des marionnettes.* Zurich: Editions Silva, 1972. p.86.

[180] AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas:* máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: EDUSP, 1993.p.111.

Hunswurt, na Alemanha; *Kasper*, na Hungria; *Punch*, na Inglaterra; e *Petruchka*, na Rússia.

Pulcinella, uma mistura de Buccus e Maccus, dois personagens da farsa atelana, têm as mesmas características de sua máscara da *commedia dell'arte*. É um tipo com voz anasalada e aguda, insolente, cínico, tonto, medroso e guloso. Pode aparecer como uma marionete ou também como um fantoche, mas em ambos os casos, é corcunda, barrigudo e narigudo, o que faz de seu perfil um "s". Atingiu sucesso somente no teatro de bonecos, onde não precisava disputar a atenção com Arlequim e Brighella, e figurou como personagem principal de diversas histórias.

Apesar de Pulcinella ter deixado vários descendentes, um em especial possui estreita relação com *Pai Ubu*, sendo inclusive citado indiretamente pelo próprio Jarry, que, ao referir-se à peça *Ubu Rei*, anuncia que não é "uma peça engraçada, e as máscaras mostram que o cômico deve ser, no máximo, o cômico macabro de um clown inglês ou de uma dança de mortos"[181]. O "cômico macabro de um clown inglês" ao qual se refere é o universo de Punch e de sua esposa Judy, que tem um relacionamento semelhante ao casal *Pai Ubu* e Mãe Ubu.

O fantoche Punch, surgido na Inglaterra a partir do ano de 1662, originalmente apareceu como "um bufão escandaloso, satirizando os costumes, intrometendo-se nas cenas mais sérias"[182] de outras peças, apresentadas em teatros e salões. Nesse ambiente, o personagem, apesar da irreverência de suas intervenções, ficava restrito a poucas aparições. Mas, o desinteresse pelo teatro de bonecos a partir do século XVIII, obrigou os profissionais desse ramo a abandonarem os espaços fechados e ganhar às ruas. Foi nesse local, livre de amarras e restrições, que Punch sobressaiu-se e estabeleceu uma afinidade imediata com o povo. É interessante observar que, segundo Ana Maria Amaral, o personagem tornou-se o centro da cena devido a razões econômicas, pois muitos bonequeiros precisaram trabalhar sozinhos para se sustentar. Por esse motivo, tinha que vestir na mão direita o fantoche de Punch, que permanecia sempre em cena, e com a outra mão vestiam os diversos personagens que se relacionavam com ele. Ele passou, assim, a ser a figura central, a personagem totêmica desse teatro. Assim como *Pai Ubu* na obra de Jarry.

No espaço da praça pública, onde Punch ganhou mais liberdade e passou a ser o centro das histórias, suas aventuras, agora mais curtas e diretas, tiveram que ser recheadas de ações para prender a atenção dos transeuntes. Nesse momento, surgem as cenas de bastonadas e brigas, tão presentes na tradição farsesca. Agora, Punch contava com a companhia de Judy,

---

[181] JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris: Librarie Général Française, 1962. p.153.
[182] AMARAL, Ana Maria. *Op. Cit*.p.112

sua esposa, de seu filho e de um cachorro. A mesma violência que havia em Karagoz há em Punch. Um exemplo dessas atitudes violentas, e gratuitas, acontece em uma de suas peças, de 1828, intitulada apenas de *A tragédia cômica ou a comédia trágica de Punch and Judy.* Após distribuir bastonadas em seu cachorro, e em Scaramouche, é obrigado, por sua esposa, a tomar conta do filho deles, um bêbe. Sozinho na cena com Punch, o bêbe chora sem parar. E nada que o personagem tenta fazer acalma a criança, que continua a chorar cada vez mais forte e mais alto. Não conseguindo acalmá-la de maneira nenhuma, toma uma decisão: bate com a cabeça dela no palco diversas vezes e a atira para os espectadores. E ainda canta:

> Vai embora, criança asquerosa,
> Agora acabou o berreiro.
> Tua mamãe é uma pateta,
> teu papai é um matreiro.[183]

Quando Judy retorna e descobre o que Punch fez, bate no marido com um bastão. Depois de muito apanhar, Punch, com o mesmo bastão, enforca a esposa e bate nela também. Quando se cansa diz: "Vamos, levante-se Judy. Não quero te bater mais." Mas ela não responde. "Você está dormindo?" Ela não responde. "Está bem. Então, desce!" Arremessa-a para fora do palco e diz: "Perder uma esposa é alcançar uma fortuna".[184] E canta outra canção:

> Quem nunca se aborreceu com uma esposa
> E quis dela se livrar.
> Com uma corda ou uma faca
> Ou um bom bastão, como eu?[185]

Esse trecho serve para demonstrar o tipo de comportamento desse personagem e a sua maneira de resolver seus problemas. Ele faz o que quer e da maneira que lhe convém. Usa de violência de uma forma irracional, sem remorsos. Assim também é *Pai Ubu.*

Punch está sempre em desarmonia com todos os que estão a sua volta. Seja sua esposa, seu senhorio, o juiz, o carrasco, a morte, o diabo, o policial. Ninguém escapa de suas grosserias e bastonadas. Ele é "rude, brutal e vingativo, vaidoso, lascivo e ludibriador"[186]. Mas, o fato dele ser um boneco, faz com que ele tenha o direito de realizar as fantasias mais absurdas como: "enforcar um policial, beber um barril, falar enquanto está pendurado na forca, dar porretadas na sua mulher, cavalgar um crocodilo"[187].

---

[183] BAIRD, Bill. *The Art of Puppet.* New York: Bonanza Books, S.D. p.92. Em uma outra versão francesa da música ele canta: "Ha! Ha! Ha! Adeus, criança feiosa. Eu não quero mais te ver. Logo, logo farei outra, não será difícil acontecer. De onde você veio, muitas outras podem vir."

[184] *Ibidem.*p.93.

[185] *Ibidem.*

[186] *Ibidem.*p.103.

[187] *Ibidem.*

Todos esses personagens do teatro de bonecos (Pulcinella, Punch, Kasperle e tantos outros) são desprovidos de moral e, por isso mesmo, atraem tanto as crianças, "que não gostam da complexidade da vida, nem dos contornos imprecisos da realidade"[188]. Preferem, ao contrário, a clareza e as cores fortes de um mundo sem nuances, no qual os personagens se movem em um universo preciso, de fortes contrastes, "onde a ação é rápida, os episódios se sucedem em um ritmo acelerado, e onde tudo é possível de acontecer"[189]. A falta de escrúpulos dessas figuras, incluindo aí *Pai Ubu*, que se utilizam de todas as armas necessárias para atingirem seus objetivos, pode parecer digna de reprovação diante de nossa moral, mas não diante do olhar das crianças. Esse tipo de pensamento responde perfeitamente à imaginação delas. Existe uma lógica na construção desses seres de madeira e/ou de pano, que ultrapassam a nossa, e que, na maior parte das vezes, o adulto não compreende e não aceita. Da mesma maneira que as crianças são incompreendidas em suas atitudes consideradas más, segundo nosso julgamento.

[188] SIMMEN, René. *Le monde des marionnettes*. Zurich: Editions Silva, 1972. p.21.
[189] *Ibidem.*

2.4. O Bufão

Antes de se discutir a relação entre *Pai Ubu* e a figura do *bufão* é importante esclarecer de que maneira essa figura será trabalhada daqui em diante, explicando, inicialmente, sua origem e sua função de ruptura com uma ordem estabelecida, um veículo de inversão de valores.

Segundo Georges Minois, nas festas religiosas no antigo mundo grego a prática da inversão fazia parte desses rituais e a quebra das hierarquias e convenções sociais culminava com a coroação de um rei cômico. Mas essa coroação era efêmera e durava apenas o tempo da festa, pois ao final, o rei cômico era castigado como símbolo do restabelecimento da ordem. A experiência ritualizada da inversão cômica funcionava como uma "experimentação da desordem" uma forma de "exorcizar a desordem, o caos, os desvios, a bestialidade original"[190].

Além da bufonaria já fazer parte dos rituais que aconteciam na Grécia antiga, era comum, ainda, ver a figura de um bufão durante banquetes, divertindo os convidados com suas paródias e imitações. Mas os bufões não existiam somente no mundo grego. Eram vistos ao lado de reis persas, também junto a homens ricos do Egito, figuravam entre filisteus, romanos, bizantinos, etc. Geralmente eram feios e disformes; e, ao que parece, quanto mais desgraçados, mais eram protegidos e reverenciados. Possuíam diversas habilidades e utilizavam-se delas para entreter o povo na rua e os reis e suas cortes: tocavam gaita-de-foles, trompete, rabeca; faziam acrobacias; imitavam animais e diferentes vozes; sabiam de cor orações, versos, contos, enigmas, canções; e ainda faziam mágicas.

Na Idade Média, sobretudo nas festas, era hábito a imitação deformada e a utilização da paródia como elemento de jogo, de brincadeira. A palavra *parodia*, de origem grega, é formada por *oidé*, que significa "canto", e pelo prefixo *pára* que pode significar tanto "contra" quanto "ao lado de". Nessa paródia, ou contra-canto, a zombaria era utilizada como ferramenta para a quebra das hierarquias e normas vigentes e o bufão aparecia como figura atuante nesses rituais de inversão. Segundo Mikhail Bakthin, os bufões e os bobos são os personagens característicos da cultura cômica popular medieval. Mas, ao contrário dos atores que desempenhavam papéis e depois se desvencilham destes, eles continuavam sendo bufões e bobos na vida cotidiana, o que lhes conferia uma duplicidade, pois situavam-se

---

[190] MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio.* São Paulo: Editora UNESP, 2003. p.33.

simultaneamente no espaço real e no espaço imaginário. Eram figuras que encontravam-se em uma fronteira entre esses dois mundos (vida e arte).

A origem do bufão é popular e ele jamais esqueceu (e esquecerá) suas origens, mesmo estando ao lado do rei. Ele sempre se utilizava de uma palavra ousada, livre, viva e aguçada. Mas, ao mesmo tempo, seu comportamento era exagerado e grosseiro, na maioria das ocasiões. Ao lado da figura do rei, como bobo da corte, ele é a conjunção da pior das coisas, pois não é alguém, e ainda goza do privilégio de tudo se permitir. Ele tem a função de ser o negativo do poder.

> O rei e o bobo eram um par indissociável, o verso e o reverso de uma mesma medalha. Ambos prisioneiros de suas respectivas funções, improvisavam dia após dia o psicodrama do poder: um destinando-se a exercê-lo e o outro à contrafazê-lo. Nem um, nem outro pertencem a humanidade real; cada um escapa, com efeito, à integração do grupo, à tipologia, e representa um modelo único: o rei porque ele reina, o que o protege dentro da esfera do sagrado; o bobo porque ele depende da teatralidade; como o rei, ele desempenha um personagem, ele simula alienação, o que autoriza, aliás, as relações familiares que ele mantém com seu soberano e seu privilégio de poder dizer tudo sem correr o menor risco. A verdade é apenas tolerável sob a máscara da loucura.[191]

Danièle J. Buchler, que em seu trabalho de pesquisa analisa *Pai Ubu* a partir de sua relação com o bufão, utiliza-se de uma denominação interessante para associá-lo a essa figura. Na sua opinião, o personagem representaria um tipo de "bufão selvagem"[192], símbolo de cinismo, destruição, estupidez e primitivismo, que assume o poder através da força bruta e passa a representar um perigo social e político. O que é interessante de se pensar, aqui, é que *Pai Ubu* é um perigo por dois motivos. Primeiro, ele não tem consciência de que é um bufão, portanto, não sabe o papel social que cumpre ao praticar suas inversões. Em segundo lugar, ele é um "bufão selvagem", não domesticado, ou seja, não é capaz de conviver com os homens e, muito menos, com as figuras de poder. Ele resolve assumir o poder, sentar no trono e, o que é pior, não sair nunca mais de lá. O reinado efêmero se torna permanente.

O bufão surge no teatro, a princípio, como um personagem secundário, que freqüentemente representava o reflexo deformado e grotesco do protagonista, detentor de algum tipo de autoridade oficial. Sua presença em cena estava sempre atrelada à idéia de um duplo paródico dessa figura de autoridade, uma vez que representava o *avesso* do personagem socialmente reconhecido e aceito como o detentor do *direito* ou da norma aceita pelo

---

[191] LEVER, Maurice *apud* MARTIN, Serge. *Le Fou, roi des théâtres.* Suivi de PEZIN, Patrick. *Voyage en Commedia dell'arte*. Collection Les Voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Vedas: L'Entretemps, 2003. p.20-21

[192] BUCHLER, Danièle J. *Le Bouffon et le Carnavalesque dans le Théâtre Français, d'Adam de la Halle à Samuel Beckett*. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Florida, 2003. p.145.

grupo[193]. O bufão, enquanto personagem paródico, deve ser sempre analisado a partir de um determinado contexto social, político e histórico, pois funciona como alguém que dá uma nova perspectiva sobre a ordem habitual. A origem da palavra bufão esclarece essa função. No italiano, a palavra *buffone* está relacionada a *buffo*, que é um sopro de vento breve, imprevisto, impetuoso; uma lufada, uma rajada. Portanto, o bufão sempre modifica o ambiente com uma atitude imprevista e impetuosa. Ele "permite a permutação dos elementos não somente do direito ao avesso, mas também do alto ao baixo e da direita à esquerda"[194]. Buchler alerta para o nome "UBU" como uma forma de relação entre a função da figura do bufão e a do personagem de Jarry. Ambos não apresentam uma única verdade em cena, mas verdades que podem partir de diversos sentidos. São, portanto, seres de natureza dialógica. O nome "UBU" é um palíndromo, ou seja, é uma palavra que pode ser lida tanto da esquerda para direita, quanto da direita para a esquerda conservando o mesmo sentido.

Os bufões, bobos teatrais, por estarem ligados historicamente às figuras dos bobos da corte, dos histriões, são marcados pelo signo negativo de estar fora do espaço social organizado. Considerados inaptos, limitados ou absurdos para a sociedade, são os seres à margem, que não fazem parte desse mundo. O bufão é a imagem daquele que é diferente do modelo, da norma. Mas, ele não é simplesmente definido pela negatividade. Muitas vezes sua inépcia se metamorfoseia em agilidade, sua bestice em sabedoria, sua malicia em astúcia, suas elucubrações em uma mensagem clara. O bufão é o ser dos paradoxos, das antíteses, o personagem do avesso e do direito, da negação e da afirmação.

> Seu espólio cômico serve ao autor como licença poética, um meio de sobrepujar a censura dentro das sociedades hierarquizadas e repressivas, e também um dispositivo para apresentar as vozes não-oficiais ou os rumores que circulam dentro dos lugares públicos. Porque no teatro, a posição ex-cêntrica do bufão lhe confere irresponsabilidade, não-conformidade, indisciplina, transgressão e, pelo mesmo jogo, a liberdade de ir além das normas e dos interditos impostos pela sociedade. Sua função é de dizer alto o que se pensa baixo: ele desvela o não-dito, o interdito, o latente ou o recalcado[195].

Assim como já foi visto, a ligação entre o personagem *Pai Ubu* e a figura do bufão está relacionada ao seu processo de gestação. O bufão estava ligado à rua, à praça, sendo o representante de uma reunião de vozes de contestação e de transgressão. Pode-se dizer que sua palavra vai além dos limites estabelecidos pela lei e pela ordem. Portanto, sua natureza,

---

[193] A palavra *avesso* deve ser tomada, aqui, como o contrário do *direito*, compreendido no sentido da norma oficial.
[194] BUCHLER, Danièle J. *Op. Cit.* p.01.
[195] BUCHLER, Danièle J. *Op. Cit.* p.04.

que permite mudar a ordem das coisas, se revela providencial e sua falta de jeito, sua estupidez e suas provocações contribuem, no fim das contas, para endireitar o mundo doente.

Segundo Mikhail Bakhtin, o riso, o modelo do avesso, a ambivalência, a transgressão, a cultura popular, são elementos geralmente atribuídos ao bufão. Enquanto participante de todas as comemorações que cercavam o carnaval, pois ele era designado para parodiar cada um dos atos do cerimonial sério, acabou desembocando na cena teatral assim como outros elementos do carnaval.

É preciso, em primeiro lugar, sublinhar que existe uma diferença entre carnaval e carnavalesco. O carnaval é uma festa concreta que conheceu seu apogeu na Idade Média e no Renascimento. Eram celebrações acompanhadas de danças, mascaradas, disfarces e de farras populares que se propagavam pelas ruas da cidade. O termo *carnavalesco*, que é baseado na metáfora do carnaval, se define como uma percepção do mundo, uma sensibilidade que é encontrada dentro de alguns gêneros literários que, misturando o sério e o cômico, o sublime e o vulgar, os tons e os estilos, afastam-se da tradição clássica. A visão dita "carnavalesca" do mundo dá à obra literária uma estrutura do mundo ao avesso, o riso sério-cômico, os sujeitos dialógicos, a multiplicidade de tons e estilos, um fim aberto.

As imagens carnavalescas evocam a dualidade, morte e nascimento, negação e afirmação, trágico e cômico. O riso carnavalesco não é apenas lúdico, mas freqüentemente cáustico.

Após a tentativa de definição do conceito de bufão e de sua função dentro do teatro podemos estabelecer melhor a relação entre essa figura e nosso objeto de observação, *Pai Ubu*, que funciona como uma espécie de veículo da grande paródia que é a peça *Ubu Rei*. Ele é quem comanda as ações e os deslocamentos dentro do espaço cênico. Ao contrário do bufão, que permanecia como um contra-ponto da norma estabelecida, *Pai Ubu* assume o poder. Senta-se no trono e leva, o que antes era marginalizado, ao centro das discussões do dia. O contra-ponto passa a ser a norma, o *avesso* passa a ser o *direito*. O "bufão selvagem" está no comando.

Pai Ubu, assim como o bufão, representa uma deformação da norma, o que é apresentado pelo autor através de gravuras e de comentários em artigos publicados na época da estréia de seu espetáculo. Na edição original de 1896, *Pai Ubu* aparece num retrato como uma figura esférica em cujo enorme ventre se vê desenhada uma espiral. Sob o braço direito ele carrega um bastão de madeira. Sua cabeça tem a forma de um cone, com olhos semelhantes a duas fendas e grandes bigodes sob o nariz. Uma imagem que nos faz pensar se estamos diante de um animal ou de um homem.

O enorme ventre do personagem coloca em acento seu interesse primordial: nutrir-se. *Pai Ubu* está a todo instante à procura de "substância" para satisfazer seu apetite. É covarde, infame, ignóbil e, nas próprias palavras de Jarry - em seu artigo *Questions de Théâtre* - é visto como um espelho deformado do homem, representando o exagero de seus vícios, é um "duplo ignóbil" que é feito: "da eterna imbecilidade humana, da eterna luxúria, da eterna gula, da baixeza de instintos erigidos na tirania; dos pudores, das virtudes, do patriotismo e do ideal de gente bem nutrida"[196]. *Pai Ubu* apresenta todas as qualidades inversas do herói tradicional, que são o heroísmo, a grandeza de alma e o sublime. Seu aspecto de marionete não lhe confere nenhuma interioridade, consciência ou psicologia e faz dele um ser de superfície. Mesmo tendo sido rei de Aragon, Conde de Sandomir e depois rei da Polônia, *Pai Ubu* sempre aparece como um ser à margem da sociedade em função de seu instinto primitivo. Está mais próximo do animal do que do ser humano: é o animal que mata para sobreviver e simboliza a pulsão do desejo, normalmente reprimido pelo meio social. Para assumir o poder exerce sua força primitiva, pois não possui inteligência para fazê-lo. É um ser dionisíaco por excelência que segue suas paixões e seus instintos sem jamais refletir.

Assim como o bufão, que sempre recebe adjetivos de insulto à sua figura, assim é também *Pai Ubu*, que recebe uma série de insultos ao longo da peça, de sua própria esposa, Mãe Ubu. É xingado de "imbecil", "besta", "traidor", "frouxo", "vulgar miserável", entre outros insultos.

Em relação à deformação da norma, característica típica do bufão, *Pai Ubu* a exerce na criação de uma linguagem particular que deforma as palavras e inventa alguns neologismos. A palavra "Merdra", que abre a peça, é o maior exemplo dessa deformação. É o ponto de partida do espetáculo e representa o início de uma série de rebaixamentos que acontecerão ao longo dos diálogos. É a relação com o baixo-ventre, com os excrementos. É com essa "merdra" que *Pai Ubu* envenena alguns de seus convidados. Essa mesma palavra, que tem em sua estrutura o acréscimo de um "r", é também o grito de guerra na hora do ataque contra o Rei Venceslau. É o sinal para a escalada de *Pai Ubu* numa alusão à inversão que ocorrerá com a chegada ao trono de nosso "bufão selvagem". O baixo-ventre está assumindo o alto escalão do poder. Os instintos passarão a guiar as ações da norma. O não-oficial derruba o oficial. Algumas palavras sofrem deformações na sua boca, como por exemplo, "orelhas" que se transforma em "onelhas", outras são inventadas, como por exemplo "cornupapança". Todo o vocabulário de *Pai Ubu* gravita em torno do que Bakhtin denomina baixo material e corporal:

---

[196] JARRY, Alfred Jarry. *Tout Ubu.* Paris: Librarie Général Française, 1962. p. 153.

“Minha bunda não é diferente da de ninguém, ou é?”. Assim como um bufão, *Pai Ubu* é um ser marginal, pois massacrando a todos, ele destrói a hierarquia social e se coloca voluntariamente e estupidamente fora da sociedade.

Jarry nos atira um personagem provocante: obsceno, feio, estúpido que não pertence a nosso mundo familiar, ao contrário, rechaça esse nosso mundo estável, seguro. Nossos instintos surgem na forma de um ser que não nos permite qualquer tipo de identificação, mas que, no fim das contas, dever ser visto como um personagem grotesco que não pode ser levado a sério. Apesar de ter sido criado a partir de uma visão trágica do mundo e da humanidade esse animal-homem destruidor traz em si algo de infantil, lúdico e risível.

2.5. Rabelais e Shakespeare

Como já foi mencionado, o fato de Alfred Jarry e seus colaboradores terem se apropriado livremente de diversas fontes literárias para a criação do *ciclo ubu*, contribuiu para o enriquecimento do personagem *Pai Ubu*. Dentre as diversas fontes utilizadas e reconhecíveis, duas merecem destaque, pois foram fundamentais para a estruturação do personagem: François Rabelais e William Shakespeare. Além de ser possível encontrar em *Pai Ubu* ecos de personagens como Falstaff, criado por Shakespeare e Gargântua, Panúrgio e Rei Anarche, criados por Rabelais, pode-se reconhecer ainda paródias de outras obras do autor inglês (*Macbeth*, *Ricardo III*, *Julio César*, *Hamlet*) e diversas semelhanças no uso de uma linguagem específica encontrada em *Gargântua e Pantagruel*[197], do autor francês. Mesmo não sendo possível afirmar que *Pai Ubu* seja inspirado nessas figuras, é importante ressaltar que divide com elas algumas características básicas e que esses autores, lidos dentro ou fora da sala de aula, serviram como fontes de inspiração para imitações e paródias.

É sabido, por exemplo, que Alfred Jarry, durante toda a sua vida, foi inspirado por François Rabelais. Guillaume Apollinaire, ao narrar uma visita ao apartamento[198]do dramaturgo, um frequentador assíduo de bibliotecas públicas, descreve que encontrou lá apenas "uma edição popular de Rabelais e dois ou três volumes da Biblioteca Rosa."[199] É bastante significativo que essas sejam as únicas obras encontradas em sua residência. Os volumes da Biblioteca Rosa, uma coleção de livros de histórias infantis criada, em 1856, por Louis Hachette, remetem a um passado, a uma infância jamais abandonada pelo dramaturgo e a uma ligação com personagens dessa mitologia infantil; e o autor renascentista Rabelais, era um modelo a ser admirado e seguido. Tamanha era essa admiração que, um ano após a apresentação de *Ubu Rei*, Jarry começou trabalhar no projeto de uma ópera bufa intitulada *Pantagruel.*

Rabelais e Jarry, ambos contestadores dos costumes de suas épocas, tinham um comportamento atrevido e utilizavam-se de jogos de palavras, de vocabulário ácido, direto e

---

[197] Essa obra é composta de cinco livros. *Mui horripilante vida do Grande Gargântua, pai de Pantagruel; Pantagurel, Rei dos Dipsodos;Dos fatos e ditos heróicos de Pantagruel; Dos fatos e ditos heróicos do nobre Pantagruel;Dos fatos e ditos heróicos do bom Pantagruel.*

[198] Segundo Apollinaire, esse apartamento ficava no terceiro andar e meio de um prédio de quinze andares. Era uma "miniatura de andar" que obrigava aos visitantes, um pouco mais altos que Jarry, curvarem-se quando em seu interior. E tudo na decoração era em miniatura: a cama, a escrivaninha, a mobília, um quadro na parede e, até mesmo, sua biblioteca.

[199] APOLLINAIRE, Guillaume. Alfred Jarry Morto. In: JARRY, Alfred. *Ubu Rei.* Tradução de Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.7.

chulo em seus escritos, e foram responsáveis pela criação de personagens bastante polêmicos: Gargântua e *Pai Ubu*.

A primeira semelhança encontrada entre esses personagens alude às raízes lendárias de ambos. François Rabelais, que exercia a medicina e já publicara alguns trabalhos médicos que o tornaram famoso e respeitado, começou a publicar também, a partir do ano de 1532, algumas sátiras que assinava como Alcofribas Nasier. Inspirado pelo sucesso do livro *As grande crônicas do grande e enorme Gigante Gargântua*[200], uma coletânea de lendas e anedotas de origem medieval, escrita por um anônimo, criou o seu *Os Horrendos e Pavorosos Feitos e Proezas do Celebérrimo Pantagruel, Rei dos Dipsódicos.* Esse livro seria uma continuação das aventuras de Gargântua, mas Rabelais optou, alguns meses mais tarde, por refazer o início das aventuras a seu modo e publicou o que seria o primeiro livro da série, intitulado *Mui horripilante vida do Grande Gargântua, pai de Pantagruel*. Assim como Jarry, que não criara *Pai Ubu*, mas apenas o recriou ou o reviu, Rabelais também não foi o inventor de Gargântua e nem de Pantagruel, ambos surgidos séculos antes. Mas, mesmo que Rabelais não tenha produzido essas figuras, pode ser considerado o responsável pela notoriedade e permanência dos dois até os dias de hoje. Além de ter desenvolvido esses personagens, engendrou um universo singular onde os inseriu e imaginou novos tipos e novas aventuras que fizeram com que essa obra adquirisse um grande número de admiradores em sua época. As características fundamentais de Gargântua, por exemplo, seu gigantismo, sua avidez por bebida e comida e a capacidade de espalhar sede ao seu redor já eram encontradas na obra anônima, frutos de uma tradição oral. No caso de *Pai Ubu*, é possível, também, compará-lo a duas figuras lendárias que fazem parte do universo infantil. É uma declaração feita em uma carta de Henri Morin, um dos criadores do personagem no Liceu de Rennes, que legitima essa comparação.

> Desde a origem até *Os Poloneses*, o P.H. sofreu numerosas transformações, mas é e permanece **um gigante malfeitor**. No início, seu bolso é um bolso comum de sobretudo onde ele coloca as pessoas como uma espécie de **croquemitaine**. Mais tarde, esse bolso se amplifica e torna-se a enorme e imunda bolsa carregada por P.H.[201]

Percebe-se, ao se ler esse trecho da carta, que o afastamento da figura real do professor Hébert, ponto de partida para a criação de *Pai Ubu*, deu-se através de uma dupla associação com a figura de um gigante malfeitor e com a de um *croquemitaine*. Segundo François

---

[200] Segundo o próprio Rabelais, esse livro vendera em dois meses mais do que o total de exemplares da Bíblia vendido em nove anos.

[201] MORIN, Henri *apud* CARADEC, François. *A la recherche de Alfred Jarry*. Paris: Seghers, 1974.p.20. Os grifos são meus.

Caradec, essa associação possui relação com a figura de Gargântua, e vai mais além, pois o personagem de Rabelais é herdeiro de um mito mais longínquo e mais profundo, um gigante celta (e mesmo gaulês), também glutão, denominado Hok Bras. Conta a lenda que ele, um gigante travesso, bebia água dos rios e criava novos ao urinar, assim como Gargântua, que ao visitar Paris, urinou tão fartamente que "afogou duzentos e sessenta mil, quatrocentos e dezoito, fora mulheres e crianças."[202] Existia ainda, como parte da tradição oral da Bretanha, um deus chamado Grand-Tua ou Grand-Tuard. Esse nome inspirou a criação de Gargântua. Em Rabelais, é possível encontrar essa relação. Grandgousier, pai de Gargântua, ao ouvir o grito horrível de seu filho, que ao vir ao mundo bradou: "Beber, beber, beber!", exclamou: "Que garganta a tua!"[203]Essa exclamação fez com que os presentes sugerissem o nome, que foi prontamente aceito. O Gargant (ou Gargantua) da Bretanha, um gigante filho de Belenos, deus do Sol, deu nome a lugares conhecidos como "pedra de Gargantua" e "menir de Gargantua", anteriores a época em que Rabelais escreveu suas aventuras. Os gigantes, que sempre fizeram parte das crenças locais, em um determinado momento foram excluídos dessas crenças e passaram a figurar como personagens de lendas transmitidas às crianças. Nessas lendas, os gigantes transformaram-se em ogros e em *croquemitaines*. Os ogros, assim como a descrição de Henri Morin, também carregavam uma bolsa, ou um saco onde levavam seu alimento. Figuram nos contos de fadas como gigantes sujos e fedorentos[204] que habitam pântanos ou florestas isoladas e se alimentam de carne humana. Um desses ogros tornou-se famoso através da história escrita por Charles Perrault, *O Pequeno Polegar*. Nela, um ogro, tenta comer Polegar e seus irmãos abandonados pelos pais na floresta, mas é enganado pelo menino[205]. Talvez o termo "ogro" seja uma alteração do termo latino "Orcus", uma divindade infernal que está associada a Plutão, na mitologia romana e a Hades, deus dos mortos, para os gregos. *Pai Ubu,* assim como os ogros, carrega uma bolsa, é sujo e não tem boa aparência. O *croquemitaine* é uma espécie de bicho-papão, uma criatura peluda horrível que apanha as crianças e as devora assim que chega em seu habitat, que é sombrio e empoeirado. Tem o hálito pestilento e a boca repleta de dentes grandes e afiados que usa para comer quem

---

[202] RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Grandes Obras da Cultura Universal. v.14.Belo Horizonte: Itatiaia, 2003. p.86.

[203] *Idem, Ibidem.* p.48.

[204] Na cena 3 do Ato I da peça *Ubu Rei*, quando *Pai Ubu* tenta abraçar Bordadura, este reage: "O senhor está fedendo, Pai Ubu. Não toma banho nunca, é?" e *Ubu* responde: "Raramente" ao que Mãe Ubu acrescenta: "Nunca!"

[205] É interessante citar aqui, o exemplo da paródia feita no desenho animado *Shrek.* A figura feia e ao mesmo tempo simpática do ogro subverte as normas dos contos infantis e os padrões estabelecidos pelos desenhos animados produzidos pelos poderosos estúdios da Disney. Ao contrário da imagem horrível e assustadora dos ogros, Shrek é bom amigo, espirituoso, e ainda casa-se com a princesa da história.

encontra pela frente, principalmente as crianças. Suas histórias, com origem na Europa Central, são utilizadas até hoje, principalmente na França, pelas babás e pelos pais para assustar as crianças que não tem bom comportamento.[206] Apesar de *Pai Ubu* também ingerir o mundo inteiro, sua imagem não está associada a nenhum fim educativo ou corretivo, mas, mais do que isso, a um objetivo transgressor e destruidor, a um rompimento com as normas.

As principais características que ligam *Pai Ubu* a todos esses ancestrais são: sua imagem afastada do ser humano, sua violência e sua gula. Ele conserva dessas figuras míticas dos gigantes malfeitores, as dimensões que ultrapassam as de um ser humano comum, pelo menos é o que Jarry sugere em seus desenhos do personagem. Sempre que *Pai Ubu* é representado ao lado de humanos, aparece com pelo menos o dobro do tamanho deles. A violência, característica da maior parte desses personagens, não aparece em Gargântua. Mas, a sua "gula", também partilhada por todas as outras figuras, é a mesma de *Pai Ubu,* simbolizada pelo detalhe físico mais marcante dos dois personagens, a pança ou "gidouille". É bastante apropriado que a gula seja o vício mais importante de *Pai Ubu*, uma vez que a fome é uma necessidade animal básica. A representação dos instintos humanos em *Pai Ubu* é comprovada por uma de suas expressões favoritas, "cornegidouille", ou "cornupapança", que de acordo com Jarry significa: "pela potência dos apetites inferiores"[207]. Possui grande significado, portanto, quando Mãe Ubu, na peça *Ubu Rei*, deseja persuadir seu marido a matar o rei Venceslau e usurpar seu trono, que mencione a comida: "Você podia [...] comer chouriço freqüentemente"[208]. Essa recorrência em torno da comida e seus desdobramentos em banquetes, bebedeiras e comemorações é uma outra característica que liga *Pai Ubu* a Gargântua e seu universo. Assim como essas imagens são comuns em *Gargântua e Pantagruel*, elas aparecem também na peça *Ubu Rei*. *Pai Ubu,* por exemplo, reúne os conspiradores em um jantar que representa uma fartura de imagens de comida. Essa fartura é obtida através do uso exagerado da enumeração, recurso típico da linguagem rabelesiana. É Mãe Ubu quem anuncia o cardápio: "sopa polonesa, costeletas de rastrão, vitelo, frango, paté de cachorro, sobrecu de peru, charlote russa [...] bomba, salada, frutas, sobremesa, cozido,

---

[206] Em uma reportagem publicada no *site* jornalístico *24heures* no dia 07 de janeiro de 2008 sob o título "BBC e o croquemitaine" que tratava de um boato lançado sobre a morte de Bin Laden, o terrorista foi comparado ao lendário croquemitaine. A vida de Bin Laden é vista, nesse artigo, como uma garantia de vida para seus amigos e inimigos: Casa Branca, Musharraf, Al-Quaeda, Downing Street, Ahmedinejad, as companhias aéreas, os vendedores de câmeras de circuito interno. Bin Laden é considerado um "croquemitaine absoluto" pois representa o medo de pegar aviões, de entrar em centros comerciais, de formar filas diante de um cinema, etc. Assim como o mito da infância é um vilão imaterial e onipresente que nos faz "marchar direito e obedecer os governos. E afastar nossa liberdade de pensar além das antiguidades vergonhosas"

[207] JARRY, Alfred. *Tout Ubu.* Paris: Librarie Général Française, 1962. p. 23.

[208] *Ibidem.* p. 35.

couve-flor à la merdra"[209]. Num segundo momento, quando *Pai Ubu* celebra sua coroação como rei, oferece um enorme banquete, uma orgia que "se prolonga até o dia seguinte"[210]. Seu primeiro comentário assim que se torna rei também tem relação direta com seu estômago: "Por minha vela verde, eis-me aqui rei desse país, comi até ter uma indigestão e agora vão trazer minha grande capa"[211]. *Pai Ubu* também consegue, enquanto o exército russo avança para atacá-lo, um intervalo para comer; e ataca pessoalmente o Czar russo com o único propósito de roubar seu vinho, uma vez que sua própria garrafa quebrara.

Mas a glutonaria é apenas um dos aspectos da gula de *Pai Ubu*. Ele é ávido por riquezas de qualquer espécie. A relação entre esse personagem e seu estômago é, portanto, mais profunda, pois ele é o centro de seu corpo. Para onde tudo tende e aponta e de onde se originam todas as suas ações. E como ele mesmo constata na peça *Ubu Acorrentado* "Minha pança é maior que toda a terra e é mais digno que me ocupe dela. E é a ela que servirei daqui em diante."[212] A decisão, por exemplo, de matar o rei e usurpar o trono é, como Mãe Ubu prevê, inteiramente motivada por gula e não por ambição política. Seu método para dominar o país também é motivado pelo único propósito de engordar sua fortuna pessoal. Sua primeira grande decisão é matar todos os nobres na intenção de aproveitar suas finanças. Massacra os magistrados e financistas que compreensivelmente fazem oposição a seu programa de revisão no governo. Quando Mãe Ubu observa que *Pai Ubu* matou a todos, ele replica: "Não tenha medo de nada, minha doce criança, eu irei pessoalmente, de aldeia em aldeia, recolher os impostos"[213]. E, de fato, parte com sua legião de coletores de impostos para coletar o dobro e o triplo de taxas. Seu programa de governo completo resume-se a uma declaração que faz a um camponês de quem está tentando coletar taxas por uma segunda vez, pois afirma que os impostos serão pagos duas ou até três vezes: "Com esse sistema, eu farei fortuna rapidamente, então matarei todo mundo e me mando."[214]Tudo que faz, portanto, é com a intenção de servir a esse instinto, de apropriar-se de "substância", de nutrir-se, afinal *Pai Ubu* pensa com o estômago. Não é sem razão, que também na maior parte dos desenhos de Jarry, sua cabeça seja representada em forma de pêra, o que permite pouco espaço para que em seu interior caiba um cérebro, ou pelo menos um cérebro de tamanho normal. Essa característica

[209] *Ibidem.* p.39.
[210] *Ibidem.* p. 65.
[211] *Ibidem.* p.66.
[212] *Ibidem.* p.334. Existe uma fala semelhante a essa no Livro Quatro, capítulo LVIII, de *Gargântua e Pantagruel.* Pantagruel, está na ilha de Mestre Gaster e, ao perceber a adoração pelo ventre que existe nessa corte, lembra de uma fala do cíclope Polifeno, em Eurípedes: "Não sacrifico senão a mim (aos deuses não) e é ao meu ventre, o maior de todos os deuses" (RABELAIS, 2003, p.764)
[213] *Ibidem.* p.75
[214] *Ibidem.* p.78.

umbilical do personagem é representada pela espiral desenhada em seu ventre, um símbolo de sua necessidade de *ingestão*.

Podem ser citados, ainda, como exemplos de inspiração rabelesiana e, por via indireta, ao universo dos bufões, o uso de arcaísmos e neologismos, além das pragas, injúrias e insultos, que possuem relação direta com o vocabulário da praça pública. Existe, no vocabulário de *Pai Ubu*, uma mistura de palavras sofisticadas, neologismos, uso do latim, e expressões vulgares e escatológicas. Alguns exemplos dessa mistura já foram citados e tratados no item anterior.

Existe na fala de *Pai Ubu* um jogo, onde o uso da linguagem remete a uma violência, mas que não se estabelece de fato, pois ela ocorre apenas através do ato de enunciação da injúria. Há, portanto, uma "dimensão lúdica"[215] permeando a crueldade do personagem, uma crueldade infantil que permanece mais na ameaça do que na concretização. As torturas que *Pai Ubu* verbaliza, por exemplo, quando ameaça alguém são muito maiores e mais intensas do que seus atos. A todo instante em *Ubu Rei*, por exemplo, *Pai Ubu* e Mãe Ubu se insultam e ele ameaça "arrancar os olhos"[216] dela, "afiar os dentes na sua perna"[217], jogá-la "em uma panela"[218], mas isso acontece apenas verbalmente. Mesmo quando faz a pior das ameças, ela não se concretiza, ao contrário, ela é apenas desculpa para mais jogos de palavras e novas enumerações.

> Você vai sofrer o último suplício [...] torção de nariz, arrancamento de cabelo, penetração de um pequeno pedaço de madeira nas onelhas, extração do cérebro pelos calcanhares, laceração do posterior, supressão parcial ou mesmo total da medula espinhal (se ao menos eu pudesse eliminar os espinhos de seu caráter), sem esquecer a abertura da bexiga natatória e finalmente a grande degolação renovada de João Batista, tudo retirado de escrituras muito santas, tanto do antigo como do novo testamento, ordenado, corrigido e aperfeiçoado pelo aqui presente Mestre de Finanças! Está bem assim para você, chouriço?[219]

Outro exemplo de enumeração como violência verbal, típica da obra de Rabelais, aparece quando *Pai Ubu* ofende Bugrelau com uma lista de insultos: "Polaco, beberrão, bastardo, hussardo, tártaro, pau-mandado, falso, espião, saboiano, comunistóide!"[220] Pode-se citar ainda uma injúria contra o próprio Deus "Cornoralho, pernadedeus, cabeça de vaca!"[221]

---

[215] CHALAYE, Sylvie; KWAHULÉ, Koffi. *Ubu Roi – Alfred Jarry*. Paris: Bretrand- Lacoste, 1993.p.62.
[216] JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris: Librarie Général Française, 1962. p.37.
[217] *Ibidem.* p.37.
[218] *Ibidem.* p.35.
[219] *Ibidem*.p.123-4.
[220] *Ibidem*.p.125.
[221] *Ibidem*.p. 92. Na tradução de José Rubens Siqueira o termo aparece traduzido como "sacracoxa".

Essa mesma injúria aparece, originalmente no Quatro Livro de *Gargântua e Pantagruel* como "perna de Deus"[222].

Além de todas essas semelhanças é possível, ainda, estabelecer uma relação direta entre *Pai Ubu* e outros personagens de Rabelais, podendo-se inclusive considerá-lo como uma *síntese* de alguns vícios ou defeitos deles. *Pai Ubu* é discípulo fiel e aplicado da violência de Frei Jean, pois ordena que seus comparsas pratiquem atos de violência e não hesita em invadir, por exemplo, a casa de Achras, empalá-lo e ainda exibí-lo para Mãe Ubu como um troféu, em *Ubu Cornudo.* A violência e a ferocidade são apenas um dos aspectos da bestialidade de *Pai Ubu* que, juntamente com o uso da escatologia em seu discurso, contribuem para o contorno *grotesco* desse personagem. A primeira palavra pronunciada na peça *Ubu Rei*, por exemplo, "Merdra", é a resposta característica a tudo aquilo que não o agrada e é, freqüentemente acompanhada por ameaças ou violência, ou ambas. Uma série de referências escatológicas surgem ao longo do *ciclo ubu*, o que o relaciona ao universo rabelesiano. Por exemplo, em *Ubu Rei*, na cena após a batalha com os russos, Pila pergunta a *Ubu*: "Hon! Sinhoire Ubu, já se livrou do seu terror e da sua fuga?", e *Ubu* responde; "Sim! Eu não tenho mais medo, mas ainda tenho a fuga"[223]. A palavra "fuga" relaciona-se, aqui, ao orifício de escape, ou seja, o ânus. Da mesma maneira, na cena da batalha final com Bugrelau, quando Pila diz: "Coragem, sir Ubu!", Ubu retruca: "Ah! Já fiz nas calças"[224]. O deleite da escatologia, assim como o deleite da brutalidade, é parte da mentalidade adolescente que deu origem a *Pai Ubu*. É um usurpador como Rei Anarche, pois toma o poder de Rei Venceslau, em *Ubu Rei,* toma a casa de Achras, em *Ubu Cornudo,* e desafia todas as leis e autoridades, de quem também usurpa os poderes. É avaro como Picrochole, pois sempre que é obrigado a doar alguma coisa o faz sob grande protesto. Quando Mãe Ubu anuncia, por exemplo, o cardápio do jantar dos conspiradores, ele reclama abertamente, sem se intimidar com a presença dos convidados: "Eh! Está pensando que eu sou o imperador do Oriente para ter todas essas despesas?"[225]. Sua atitude não se modifica, mesmo depois de se tornar rei. Concorda em dar a festa para celebrar sua ascensão ao trono apenas depois que Mãe Ubu e Bordadura convencem-no de que, de outra forma, o povo não pagará suas taxas. Também recusa gastar dinheiro na guerra para defender-se do exército russo que tenta derrubá-lo. "Eu não quero dar dinheiro. Mais essa agora! Eu era pago para fazer a guerra e agora eu tenho que fazê-la às minhas custas. Não, pela minha vela verde, façamos a guerra, já que vocês estão

---

[222] RABELAIS, François. *Op. Cit.* p.740.
[223] JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris: Librarie Général Française, 1962. p. 103.
[224] *Ibidem.* p. 127.
[225] *Ibidem.* p. 40.

com raiva, mas não vamos desembolsar um tostão."[226] É vaidoso como Mestre Gaster, o primeiro mestre das artes do mundo, que faz com que todos tremam diante de suas ordens, inclusive a terra. Todos se apressam a servi-lo, não se sujeita a nenhuma lei e seu mandamento é "fazer o que falta sem demora, ou morrer"[227]. Mestre Gaster, "tão enorme, que, em sua raiva, come tudo, bestas e gente"[228], é um admirador de seu próprio ventre e é admirado por isso, pois todos o "adoram como um deus"[229]. Em sua corte, onde existiam dois tipos de homens, os Engastrímicos e os Gastrólatras[230], saudava-se e oferecia-se alimentos a um deus ventripotente. *Pai Ubu* possui o mesmo espírito de Panúrgio, que vai da travessura à maldade.

William Shakespeare serviu como fonte literária, principalmente, para a criação da peça *Ubu Rei.* Através do uso da paródia que, como visto anteriormente, é uma espécie de contra-canto ou canto paralelo, Jarry apropriou-se, principalmente, da peça *Macbeth,* de onde extraiu o ponto de partida para sua obra. A partir daí, como já é anunciada na epígrafe da própria peça, a transgressão é feita. "Então o Pai Ubu sacudiu a pêra, e foi depois batizado pelos Ingleses de Shakespeare, e temos dele sob esse nome muitas belas tragédias escritas"[231]. Além dessa peça que serviu como matriz, Shakespeare também emprestou as características de um dos seus mais célebres personagens a *Pai Ubu*, John Falstaff, que aparece nas peças *Henrique IV* (Parte I e II) e *As Alegres Comadres de Windsor*. Outras obras do autor, como, por exemplo, *Ricardo III, Julio César, Hamlet, Romeu e Julieta* e *A Tempestade* são citadas em *Ubu Rei* e em outras cenas das peças do *ciclo ubu.* Mas, como o foco deste trabalho é apenas *Pai Ubu,* essas referências ao universo shakespeariano aparecerão aqui na medida em que tiverem relação direta com o personagem.

A ascensão de *Pai Ubu* ao poder pode ser comparada, por exemplo, com a de Macbeth, pois ambos atingem uma posição através do uso da força, mas não estariam, naturalmente, predestinados ao poder. Ao contrário, viviam à margem, a espera de uma oportunidade. *Pai Ubu*, diferente de Macbeth, um general do exército do Rei da Escócia, já estivera no poder quando fora rei de Aragão. Hoje, porém, é apenas um "capitão de dragões, oficial de confiança do rei Venceslau"[232]. Macbeth é motivado pelo encontro com as três

---

[226] *Ibidem.* p. 85.
[227] RABELAIS, François. *Op. Cit.*p.762.
[228] *Ibidem.*
[229] *Ibidem.*p.764.
[230] Nomes que se relacionam claramente ao estômago.
[231] JARRY, Alfred. *Tout Ubu.* Paris: Librarie Général Française, 1962. p. 30. Jarry faz, aqui, um trocadilho com o nome de Shakespeare. Shake(sacudir), pear (pêra). É importante relembrar que a cabeça de *Pai Ubu*, em diversos desenhos de Jarry, tem o formato de uma pêra.
[232] JARRY, Alfred. *Tout Ubu.* Paris: Librarie Général Française, 1962. p. 34.

feiticeiras que profetizam que será rei e o anúncio de sua nomeação como Tane de Cawdor. Esses dois acontecimentos fazem com que ele passe a ambicionar o poder, pois já está bem próximo de concretizar a profecia. Para isso, precisa ser apoiado por Lady Macbeth, pois ela receia a natureza do marido, "por demais cheia do leite da ternura, para que tomes, resolutamente, o caminho mais curto."[233] Para que o trono fosse usurpado, era necessário que, aliada à ambição, viesse a "malvadez". Já *Pai Ubu* é incitado apenas por sua esposa, Mãe Ubu, que acumularia as funções dramatúrgicas das bruxas e de Lady Macbeth. É ela que o convence, ou que o faz cair em "tentação"[234], pois mostra que tornando-se rei poderia aumentar suas riquezas, comer chouriço, andar de carruagem, arrumar um guarda-chuva e uma grande capa. Sua ambição de poder é representada pela necessidade de acumular "substância". Mas, diante dessa possibilidade, *Pai Ubu* faz uma observação. "O rei Venceslau está ainda bem vivo; e mesmo admitindo que ele morra, ele não tem uma legião de filhos?"[235] Esse questionamento do personagem é um eco da dúvida de Macbeth ao ouvir a profecia das bruxas. "Vive, próspero, o atual Tane de Cawdor. A realeza não é mais crível do que a senhoria de Cawdor. Dizei, pois, de onde tirastes informes tão sem cor?"[236]

Segundo Henri Béhar, a peça *Ubu Rei* relaciona-se com o que há de essencial em todo drama histórico. "O usurpador, após ter reinado pela força e tirania, é expulso de seu trono pelo regime pretendente".[237] É o que acontece, por exemplo, em *Macbeth*. O general escocês, após ser nomeado Tane de Cawdor, mata o rei Duncan, as testemunhas desse crime, os que suspeitam dele, os filhos dos que suspeitam, e quem precisasse. Tudo o que faz é para alcançar o poder e manter-se como rei. Mas, ao final, Macbeth tem sua cabeça decepada pela espada de Macduff e Malcom retoma o trono de seu pai. Mas, se a peça *Macbeth* repete um mecanismo que faz parte da estrutura do drama histórico, em *Ubu Rei*, *Pai Ubu* recusa esse mecanismo e representa a contrariedade à idéia de efemeridade do reinado do usurpador. O que seria temporário nessa estrutura, torna-se, aqui, permanente. Assim como já visto, a coroação paródica, ou a coroação carnavalesca, não dura apenas o tempo da festa. Acrescenta-se, ainda, a essa idéia de recusa, a idéia de parodiar a figura do próprio herói shakespeariano. Se na obra do autor inglês os personagens possuem um caráter aprofundado e complexo, em *Pai Ubu*, o que se vê é a simplicidade e a abolição das dúvidas, incertezas e culpas que habitam as mentes de Macbeth e tantos outros heróis. *Pai Ubu* faz o que deseja e segue

---

233 SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p.22.
234 JARRY, Alfred. *Op. Cit*. p. 35.
235 *Ibidem.* p.34.
236 SHAKESPEARE, William. *Op. Cit.* p.15.
237 BÉHAR, Henri. *Jarry Dramaturge*. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1980.p.41.

apenas seus instintos. Como paródia desse herói shakespeareano, podem ser citados, inclusive, referências diretas às expressões e objetos que se relacionam com essa figura. Se Macbeth pede, no momento da preparação para a batalha em Dusinane, uma "armadura"[238] e um "bastão de comando"[239], *Pai Ubu* solicita, antes da batalha contra os russos, uma "couraça"[240] e seu "pedaço de pau"[241], e utiliza-se ainda de um "sabre de merdra"[242], um "gancho de phynanças"[243], um "espeto de onelhas"[244], um "gancho de merdra"[245], uma "faca entalhada"[246]. Nessa mesma batalha, *Pai Ubu* exige: "Tragam, senhores, o cavalo de phynanças"[247]. Essa fala é um eco da peça *Ricardo III*. Na cena da batalha de Bosworth, o Rei, numa tentativa desesperada grita: "Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo"[248]. Mas, se em *Ricardo III* o cavalo simboliza um ato de heroísmo, em *Ubu Rei* simboliza a covardia e a idiotice de *Pai Ubu.*

Cabe ainda observar que *Pai Ubu* divide com Ricardo III, o duque de Glocester, uma característica fundamental. Ambos, assim como Macbeth, são usurpadores do poder e possuem em comum uma fisionomia monstruosa. A imagem do duque, descrita por ele próprio, aparece logo na primeira cena da peça.

> Mas eu, que não fui talhado para habilidades esportivas, nem para cortejar um espelho amoroso; que, grosseiramente feito e sem a majestade do amor para pavonear-se diante de uma ninfa de lascivos meneios; eu, privado dessa bela proporção, desprovido de todo encanto pela pérfida natureza; disforme, inacabado, enviado por ela antes do tempo para este mundo dos vivos; terminado pela metade e isso tão imperfeitamente e fora de moda que os cães ladram para mim quando paro perto deles, pois bem, eu, neste tempo de serena e amolecedora paz, não acho delícia em passar o tempo, exceto espiar minha sombra no sol e dissertar sobre minha deformidade! E assim, já que não posso mostrar-me como amante, para entreter estes belos dias de galanteria, resolvi portar-me como vilão e odiar os frívolos prazeres deste tempo. Urdi conspirações, induções perigosas, vali-me de absurdas profecias, libelos e sonhos, para criar um ódio mortal entre meu irmão Clarence e o monarca.[249]

---

238 SHAKESPEARE, William. *Op. Cit.* p.98.
239 *Ibidem.* p.99.
240 JARRY, Alfred. *Tout Ubu.* Paris: Librarie Général Française, 1962. p. 85.
241 *Ibidem.*
242 *Ibidem.* p.86
243 *Ibidem.*
244 *Ibidem.*
245 *Ibidem.*
246 *Ibidem.*
247 *Ibidem.* p.87.
248 SHAKESPEARE, William. Ricardo III. In:_____. *William Shakespeare:* Obra Completa. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. 3v. Biblioteca de Autores Universais. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969. p.655.
249 *Ibidem.* p.580.

O duque de Glocester, rechaçado até mesmo por um cachorro, não é apenas excluído das atividades esportivas, dos jogos amorosos, mas também do poder. Em seu caso, sua fisionomia monstruosa corresponde a uma sordidez moral. *Pai Ubu*, assim como seu ancestral shakespeareano, é monstruoso, diferente dos padrões humanos, o que lhe confere um lugar à margem da sociedade, como acontecia com os bufões. A deformidade do personagem é descrita pelo próprio Jarry nos *Paralipômenos de Ubu*, como visto no item sobre a máscara.

Essa mistura entre dois animais distintos, porco e crocodilo, mais a carapaça que o faz parecer um limule[250] e, ainda, as características humanas do personagem, fazem dele um ser híbrido, uma *síntese* de formas bastante distintas encontradas na natureza. O terror que provoca a imagem de Glocester, pois a ela está associada uma sordidez moral, transforma-se em uma sensação ambígua no contato com a imagem de *Pai Ubu*. Ao mesmo tempo que sua aparência física é estranha, seu comportamento e suas atitudes não são apenas violentas, mas estúpidas e até mesmo ridículas. Como ressaltava Gérard Damerval, o personagem é uma "bomba cômica"[251], ou seja, é perigoso e explosivo, mas é também engraçado.

Como visto no item anterior, quando relacionou-se o personagem com Gargântua e outros ancestrais legendários, a deformidade corporal e a monstruosidade de *Pai Ubu* encontrou novos ecos. Outro exemplo dessa relação é a criação cômica shakespeariana, John Falstaff, mestre do prazer e do contentamento do Príncipe de Gales, uma espécie de "tutor e incitador de excessos", que, segundo Harold Bloom, é um personagem que adquiriu tamanha liberdade na obra do artista, que pode ser considerado acima de qualquer categoria moral, pois transcende as definições de pecado e erro. Assim como aconteceu com Falstaff, que retornou em duas outras peças shakespearianas (*As Alegres Comadres de Windsor* e a segunda parte de *Henrique IV*), *Pai Ubu* não só figurou em seis peças de Alfred Jarry, como foi motivo de vários desenhos e litogravuras, personagem central de dois Almanaques, além de ter "perseguido" o autor ao longo de sua vida pessoal e artística. Bloom suspeita que Falstaff tenha, também, surpreendido Shakespeare e "escapado do papel", que, a princípio, não seria maior do que um de seus comparsas, Pistola, em *Henrique V*. Em sua opinião, inclusive, é Falstaff a figura central das duas partes da peça *Henrique IV*. E, antes disso, ele já era anunciado na peça *Ricardo II*. Na terceira cena do Ato V, Henrique, apelidado de Bolingbroke, o novo rei, usurpador da coroa, é quem anuncia Falstaff, pois ao se referir a seu filho, o Príncipe Hal receia que esteja em sua companhia.

---

[250] O limule é um animal escavador que vive nos fundos lamacentos dos oceanos e que se alimenta de detritos encontrados na lama.

[251] DAMERVAL, Gérard. *Ubu Roi :* La bombe comique de 1896. Paris : A. G. Nizet, 1984.p.127.

> Ninguém pode dar-me notícias do meu filho pródigo? [...] Fazei pesquisas em Londres, entre as tavernas, pois, lá, se sussurra que as freqüenta diariamente com companheiros desenfreados e depravados, associado, dizem a essas pessoas que se emboscam nas encruzilhadas estreitas, batem nossa guarda e roubam os transeuntes, enquanto ele, jovem frívolo e efeminado rapaz, faz questão de sustentar um bando tão dissoluto.[252]

O Príncipe estaria envolvido com esse "bando tão dissoluto", que tinha como líder John Falstaff, um gordo bonachão amante da boa mesa e dos prazeres da vida. Assim como *Pai Ubu* tem o seu bando, composto pelos seus comparsas palhadinos[253]: Girão, Pila e Cotica que provocam desordem e terror, Falstaff tem a companhia de Bardolfo, Pistola e Nunca. Como ele mesmo assume, tem vocação para a ladroagem e afirma "que não é pecado para ninguém"[254] seguir a própria inclinação. Na opinião de Bloom, Falstaff jamais é hipócrita, é um satirista que se volta contra todo e qualquer poder, contra todo historicismo. "Falstaff, indivíduo livre, ensina-nos a ser livres – não a sermos livres *em* sociedade, mas livres *da* sociedade."[255] Mas, se ele faz isso através do discurso e da conversão, pois tem o domínio da linguagem e é capaz, por isso, de exacerbar a espirituosidade alheia, *Ubu* o faz através do uso da força, através da destruição. Rompe com uma estrutura lógica e racional e obriga o espectador (ao invés de ensinar) a enxergar além do convencional, do óbvio.

---

[252] SHAKESPEARE, William. Ricardo II. In:_____. *William Shakespeare:* Obra Completa. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. 3v. Biblioteca de Autores Universais. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969. p.129-30.

[253] No original aparece o termo *palotin*, uma criação de Jarry a partir das palavras *palatin*, que significa paladino e *palot*, que significa boçal. No ciclo hébertiano os comparsas de *Pai Ubu* eram chamados *salopins*, uma derivação, talvez, da palavra *salop*, que significa porcalhão. A palavra *palhadino*, retirada da tradução de Ferreira Gullar, se aproxima bastante do orginal, pois é a junção de *paladino* e *palhaço*.

[254] SHAKESPEARE, William. Henrique IV. In:_____. *William Shakespeare:* Obra Completa. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. 3v. Biblioteca de Autores Universais. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969. p.147.

[255] BLOOM, Harold. *Shakespeare:* A Invenção do Humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p.352.

3. TRANSBORDAMENTOS DE PAI UBU

O termo “transbordamentos” é utilizado no título deste capítulo por dizer respeito ao fato de *Pai Ubu*, assim como foi tratado anteriormente, ter se tornado maior do que a peça que o apresentou aos espectadores do Théâtre L'Oeuvre na estréia de 10 de dezembro de 1896. Pelo fato de ter sido concebido através de um processo de *ingestão e síntese* e permanecer inconcluso e permeável a novos acúmulos de referências e informações, *Pai Ubu* se expandiu, se estendeu e ganhou espaço em outras aventuras (*Ubu Cornudo, Ubu Acorrentado, Ubu sobre a Colina*). Não podendo conter-se, manifestando-se ainda com mais ímpeto, rompeu as fronteiras do universo teatral e passou a figurar em uma série de almanaques (*Almanaques de Pai Ubu*). E ultrapassando todos os limites, passou a ser confundido com seu criador, que assumiu a personalidade de sua criatura. Após a morte prematura de Jarry, aos trinta e quatro anos de idade, *Pai Ubu* ganhou ainda mais notoriedade e continuou transbordando até sair da França, depois excedeu a Europa e veio ancorar (ou aterrizar) no Brasil algumas décadas mais tarde.

Pai Ubu figurou ao longo de todo o século XX, e ainda figura no século XXI, em diversas encenações, pinturas, esculturas, músicas, quadrinhos, etc. Inspirou inúmeros artistas que perceberam a força de sua imagem e a intensidade de sua comunicabilidade.

Em 1908, um ano após a morte de Jarry, a peça *Ubu Rei* foi dirigida por Firmin Gémier[256], que também representou o personagem principal, e foi apresentada no Théâtre Antoine, em Paris. Em 1922, a peça é recriada por Lugné-Poe na Maison L'Oeuvre, em Paris, tendo no papel-título não mais Gémier, mas o ator René Fauchois. Em 1928 foi representada em Praga sob a direção de MM. Voskovec e Werich, que faz *Pai Ubu*. Sylvain Itkine e sua companhia *O Diabo Escarlate* encenaram *Ubu Acorrentado* em 1937, na Comédie Champs Elysée, em Paris. Em 1945 e 1946 o Teatro Vieux Colombier, importante centro de pesquisa teatral, abrigou duas montagens de *Ubu Rei.* A primeira, da Companhia Guy Renard, sob a direção de Alain Panmarc'h e a segunda, dirigida por Emile Dars. Com o grupo *Living Theater*, de Julian Beck e Judith Malina, a peça *Ubu Rei* cruzou as fronteiras da Europa e chegou a Nova Iorque no ano de 1952, onde é apresentada no Cherry-Lane Playhouse[257].

[256] Ator e diretor francês que representou *Pai Ubu* na estréia de 1896. Trabalhou no Théâtre Libre de Antoine como ator e diretor e entre 1906 e 1919 dirigiu o Théâtre Antoine. Foi também criador do primeiro Teatro Nacional Popular (TNP) em 1920, além de diretor artístico do Théâtre Odeon.

[257] Teatro fundado em 1924 por um grupo de artistas, e que serviu de abrigo para companhias experimentais como o *Downtown Theater Movement*, o *Living Theater* e o *Theatre of the Absurd*. Situado fora dos limites da Broadway, no Greenwich Village, ainda hoje serve como palco de experimentação.

Dirigido por Jean Vilar, o espetáculo *Ubu*, uma reunião das peças *Ubu Rei, Ubu Acorrentado* e *Ubu sobre a Colina*, foi apresentado no Teatro Nacional Popular (TNP) em 1958. No ano seguinte, *Ubu Rei* foi encenada em Munique sob a direção de Neue Buhne. Depois ganhou nova versão no Teatro Nacional de Bruxelas, em 1964, dirigida por François Mestre. No mesmo ano, uma adaptação para o teatro de bonecos foi dirigida por Michael Meschke no Marionetteatern de Stockholm. Este espetáculo participou, ainda em 1964, de um Festival Mundial em Nancy e ganhou uma versão em francês, apresentada em Toulouse. O diretor Victor Garcia fez sua versão da obra em 1965 no Théâtre Récamier, em Paris. Em 1965, *Ubu Rei* transformou-se em uma versão televisiva dirigida por Jean-Christophe Averty, que se utilizou das músicas originais de Claude Terrasse. Em Praga, no mesmo ano, intitulada *O Rei Ubu*, ganhou uma adaptação que misturou elementos e cenas de *Ubu Rei* e *Ubu Acorrentado.* Dirigida por Jan Grossman, a peça participou de um Festival Jovem de Teatro em Liège e depois da 4ª Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna. Seguiu para Berlim, apresentou-se ainda em Genebra e por último em Berna. No Royal Court Theater, em Londres, no ano de 1966, *Ubu Rei* foi dirigida por Tain Cuthberston com a companhia English Stage. Surgiu em Nápoles, em 1967, no Teatro Instável de Nápoles uma versão modernizada que reunia cenas do ciclo ubu sob o título de *Ubu SPA. Pai Ubu* apareceu ainda em nova versão em 1968 no espetáculo *Tribulações de Ubu*, dirigido por Pierre Laguennière, construído a partir da utilização de elementos das peças *Ubu Acorrentado, Ubu Cornudo e Ubu Rei.* A peça *Ubu Cornudo* foi encenada no mesmo ano pelo Open Theatre, dirigida por Joseph Chaikin e apresentada em turnê por diversos países da Europa. Em 1970, *Vater Ubu*, montagem que reunia textos ubuescos foi encenada no Schauspielhaus em Zurique. Foi nesse mesmo ano, que Jean-Louis Barrault encenou seu *Jarry sobre a Colina*, a partir de obras de Alfred Jarry. Em 1971, a peça *Ubu Acorrentado* ganhou uma versão para televisão dirigida por Joseph-Christophe Averty, responsável pela versão de 1965 de *Ubu Rei*. Em Roma, no ano de 1972, dois grupos encenaram *Ubu Rei: o Patagruppo* e o *Comunidade Teatral Italiana.* O Pequeno Teatro de Marionetes de Nantes apresentou sua versão para televisão da peça *Ubu Rei,* ainda em 1974, sob direção de Georges Vitaly. Peter Brook encenou *Ubu aux Bouffes* a partir das peças *Ubu Rei* e *Ubu Acorrentado*, em 1977, no teatro Boufffes du Nord, em Paris. Em 1981, o grupo catalão Els Joglars apropriou-se do personagem *Pai Ubu* e criou o espetáculo *Operació Ubú*, escrito por Albert Boadella, apresentado no Teatro Lliure, em Barcelona. O mesmo grupo, quatorze anos mais tarde, fez uma remodelação desse trabalho, que passou chamar-se *Ubú President* (1995) e foi encenado no Teatro Municipal de Girona. Em 1996, esse espetáculo ganhou uma versão televisiva. Boadella criou ainda, um Dici*ubu*nário com

verbetes de símbolos utilizados no espetáculo. Em 1982, o grupo norteamericano Actors' Gang estreou seu primeiro espetáculo, *Ubu The King*, dirigido por Tim Robbins, que também interpretou o personagem-título. Em 2001, a Compañia Teatro de los Andes estreou *Ubú en Bolivia*, uma adaptação livre da peça *Ubu Rei* escrita e dirigida por César Brié e apresentada no Teatro Cervantes, em Buenos Aires. Em 2003, Dario Fo, numa crítica explícita ao ex-presidente do conselho de ministros da Itália, Silvio Berlusconi, serviu-se também da figura de *Pai Ubu* para criar a intervenção denominada *Ubu Bas va alla guerra* em parceria com Franca Rame e Jacopo Fo. *Ubu Bas* (Ubu Baixo), texto teatral criado por Jean Jaques Cajou, que trazia uma versão clownesca do personagem, serviu como base para a criação do trecho da intervenção destinado a Dario Fo. Em 2005, no Teatro Nacional São João, no Porto, estreou o espetáculo *Ubus* dirigido por Ricardo Pais, que contou ainda com a publicação inédita em língua portuguesa das quatro peças do ciclo ubu, traduzidas por Luiza Costa Gomes. Em 2007, dentre as diversas manifestações em função dos 100 anos de morte de Jarry, *Ubu* foi adaptado por Guillem Pellegrin e encenado em Atenas pela Compagnie de Théâtre Okypus, sob a direção de Athéna Stourna-López; *Ubu sobre a Colina* foi apresentada pela companhia Ricochet Solaire em uma praça na cidade de Pantoise; Jacques Germain et Joëlle Cattino criaram *Ubu Rei* em teatro de papel apresentado pela companhia l'Egrégore, etc.

Pai Ubu inspirou outros tantos artistas como, por exemplo, Ambroise Vollard, que devido ao enorme envolvimento com o personagem, logo após a morte de Jarry comprou os direitos de exploração de sua imagem. Em 1917, criou seu *Le Père Ubu à la Guerre* e, no ano seguinte, escreve *Père Ubu à l'hôpital* e *Père Ubu à l'aviation.* Em 1919, publicou *La politique colonial du Père Ubu.* Todas essas obras denunciam os horrores da guerra e da política colonial francesa. São ainda do autor: *Père Ubu au pays des Soviets* (1930) e *Réincarnations du Pére Ubu* (1932). Também na América Latina, em 1972, *Pai Ubu* inspirou a versão do dramaturgo peruano Juan Larco intitulada *Ubú Presidente.* Nessa obra, a Polônia da peça *Ubu Rei* transforma-se na pequena república imaginária de Chipaltenango, um lugar onde impera a corrupção, a intervenção estrangeira e a tirania. Em 1989, o dramaturgo belga Robert Florkin publicou a peça *Ubu Pape* e em 2001, escreveu uma nova peça intitulada *Ubu Dieu.* O dramaturgo francês Patrick Rambaud escreveu *Ubu président ou l'imposteur, farce justicière,* em 1990. É de 1997 a peça *Ubu et la Manivelle á rien* de Vicent Puente. Em 1999, Richard Demarcy cria *Ubu Déchaîné: inspiré d'Alfred Jarry.* O escritor nigeriano, Wole Soyinca, ganhador do Prêmio Nobel de literatura em 1986, ativista político em seu país, escreveu a peça *Baabu Rei* em 2001, uma paródia dos ditadores africanos, uma reunião de

déspotas do presente e do passado, como Sani Abacha da Nigéria e Idi Amin de Uganda. Em uma entrevista à emissora CNN em agosto desse mesmo ano, o autor ressaltou a postura do presidente do Zimbabue, Robert Mugabe, que parecia estar próximo de encarnar o rei Baabu. O autor pressentia que Mugabe era um desses ditadores que desejaria morrer no cargo que ocupava e faria de tudo para destruir seus oponentes.

Pai Ubu figurou ainda como personagem de histórias em quadrinhos, pois em 2001 ganhou os traços do artista Daniel Casanave em seu *Ubu Rei*. Um ano depois reapareceu numa outra versão de *Ubu Rei* e, em 2004, em uma nova aventura intitulada *Ubu Amiral*, ambas de autoria de Emmanuel Reuzé. Em 2004, a polonesa Francizska Themerson, ilustradora, pintora e realizadora de filmes experimentais, publicou *Ubu* na forma de quadrinhos. As noventa tiras que fazem parte do livro foram feitas pela artista em 1970. Em 1951, Francizska já ilustrara uma tradução para língua inglesa da peça *Ubu Rei*, assim como foi a criadora dos cenários e dos figurinos da peça *Ubu Rei* do Marionetteatern de Stockholm, em 1964. Foi ainda responsável pela criação dos figurinos de uma versão da peça *Ubu Acorrentado*, apresentada no Jytte Abildström's Dukke Teater, em Copenhagen.

Em 1990 foi criado, na Bélgica, pelo jornalista Henri Vellut e pelo caricaturista Jamin-Alidor um jornal satírico semanal chamado *Père Ubu* que existe até hoje.

Fonte de inspiração também na área musical, o personagem de Jarry deu nome a uma banda de rock de Cleveland, criada em 1975, batizada como *Pére Ubu*. O compositor holandês Dick Annegarn, em seu quarto álbum criou uma canção intitulada *Ubu*. Assim como *Ubu et la merdre* é um álbum produzido pelo selo independente *In Poly Sons*[258] que reúne músicas de vários artistas inspiradas na primeira palavra dita por *Pai Ubu* na peça *Ubu Rei*. Dentre as canções dessa compilação encontram-se *Ubuducu, La philanthropie d'Ubu, Ubu parle en dormant. Ubu* também é o nome de um quarteto de saxofone com sede na cidade do Porto, em Portugal, que funde jazz e música contemporânea. Três óperas foram compostas a partir das aventuras do personagem. Em 1966, Berndt Alois Zimmermann criou *Musique pour les soupers du Roi Ubu*, um balé negro em sete partes e uma entrada. Em 1968 foi apresentado em Berlim e Düsseldorf; em 1974, no Festival de Avignon estréia *Ubu a l'Opéra*, uma ópera adaptada e dirigida por Georges Wilson e musicada por Antoine Duhamel; e em 1998 é composta a ópera de um ato de Gérard Zinsstag *Ubu Cornudo*.

[258] Em seu website, a *In Poly Sons* anuncia-se como "um selo inesperado, sempiternalmente pataphysico", que produz músicas diferentes e surpreendentes que fogem às características das músicas comerciais. Seu interesse, ao que parece, é distanciar-se dos selos convencionais propondo um espaço alternativo de criação e distribuição.

A figura de *Pai Ubu* também inspirou artistas como Pierre Bonnard que, além de ter participado da criação do cenário e das máscaras da peça *Ubu Rei* de 1896, ilustrou os *Almanaques de Pai Ubu* (1899 e 1901) com suas litogravuras. Juan Miró, produziu uma série de pinturas envolvendo trechos de suas aventuras (Figuras 4, 5, 6 e 7). Pablo Picasso era um admirador de Jarry e possuía diversos manuscritos do autor. É bastante conhecido o desenho que fez do personagem (Figura 8). O pintor alemão Max Ernest criou, em 1923, a obra *Ubu Imperador* (Figura 9) atualmente exposta no Centro Georges Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, e foi o responsável, em 1937, pela criação do cenário de *Ubu Acorrentado* dirigido por Sylvain Itkine. Em 1923, o pintor francês Georges Rouault produziu as obras *Père Ubu et le Soldat* e *Les Réincarnations du Père Ubu*. Esta segunda, assinada conjuntamente com Ambroise Vollard. O escultor Pierre Merlin, em 1970 produziu uma imagem em três dimensões de *Pai Ubu* (Figura 10). Tristan Bastit, pintor e infografista[259] francês, criou uma série de desenhos tendo *Pai Ubu* como personagem central. Dentro da coleção denominada *Mécanique esthétique* é possível encontrar vinte e seis ilustrações intituladas *Alphubu*. Nessas ilustrações, *Pai Ubu* aparece relacionando-se com as letras do alfabeto, enquanto segura um penico e sua vassourinha de limpeza sanitária (Figura 11). Outras vinte e três ilustrações reunidas sob o título *Pére Ubu & C°* mostram Alfred Jarry e seu personagem, juntos, remando em um barco, andando de tricicleta, etc. Outra sequência de imagens mostra *Ubu* como faquir, como jardineiro e como professor. Na série *Gidouillé!*, Bastit deforma um retrato de Jarry numa sequência de seis imagens através da utilização de um processo de "espirilização", ou seja, coloca o rosto de Jarry dentro da espiral de *Ubu*. O mesmo procedimento é adotado na série *Gidouillages*. Mas, nesse caso, além da imagem de Jarry, Bastit serve-se do retrato de membros do Collège 'Pataphysique.

No Brasil, apesar de *Pai Ubu* ser um personagem bastante representado no ambiente teatral, reaparecendo em diversas montagens amadoras e no interior de escolas de teatro, foram poucas as ocasiões onde figurou em espetáculos profissionais significativos. Quatro reaparições do personagem merecem destaque pela inventividade de suas propostas e pelo alcance de público e mídia. Em 1969, Gianni Ratto dirige o espetáculo *Ubu Rei;* em 1975, é a vez do grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* levar à cena seu *Ubu;* O grupo *Ornitorrinco* monta *Ubu Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes* em 1985; e em 1996, o Sobrevento estréia o seu *Ubu!*

[259] Artista que combina em sua obra fotos, gráficos, desenhos, etc.

Figura 4

Com o Rei da Polônia - Juan Miró

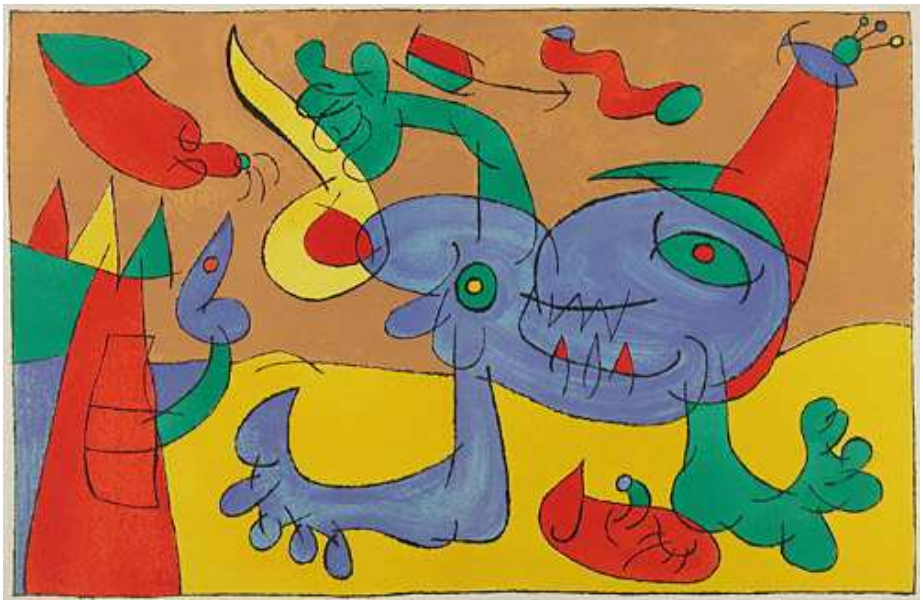


Figura 5

O Massacre do Rei da Polônia - Juan Miró

Figura 6

O Banquete - Juan Miró

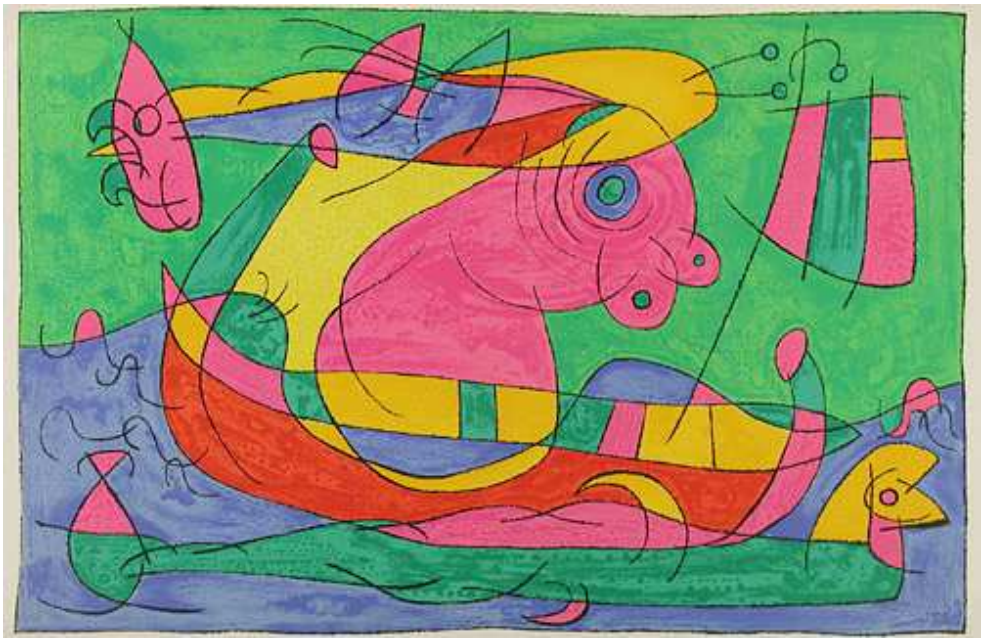


Figura 7

Viagem de retorno - Juan Miró

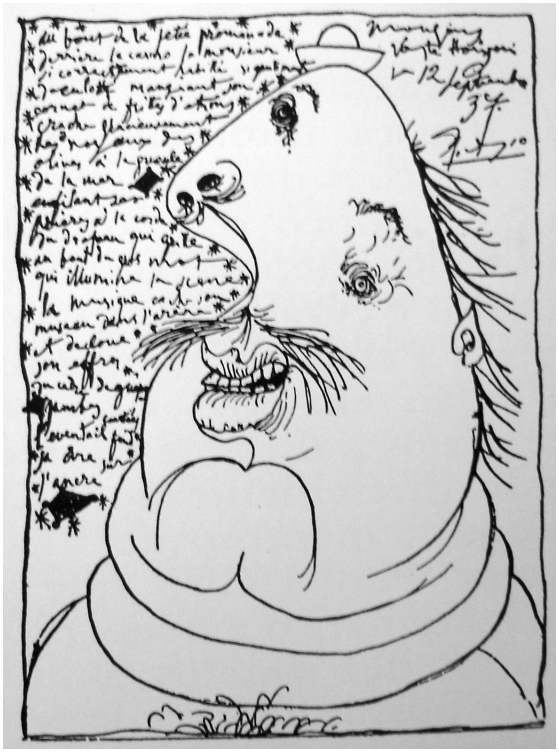


Figura 8

Pai Ubu - Pablo Picasso

Figura 9

Ubu Imperador - Max Ernest

Figura 10

Pai Ubu - Pierre Merlier - 1970

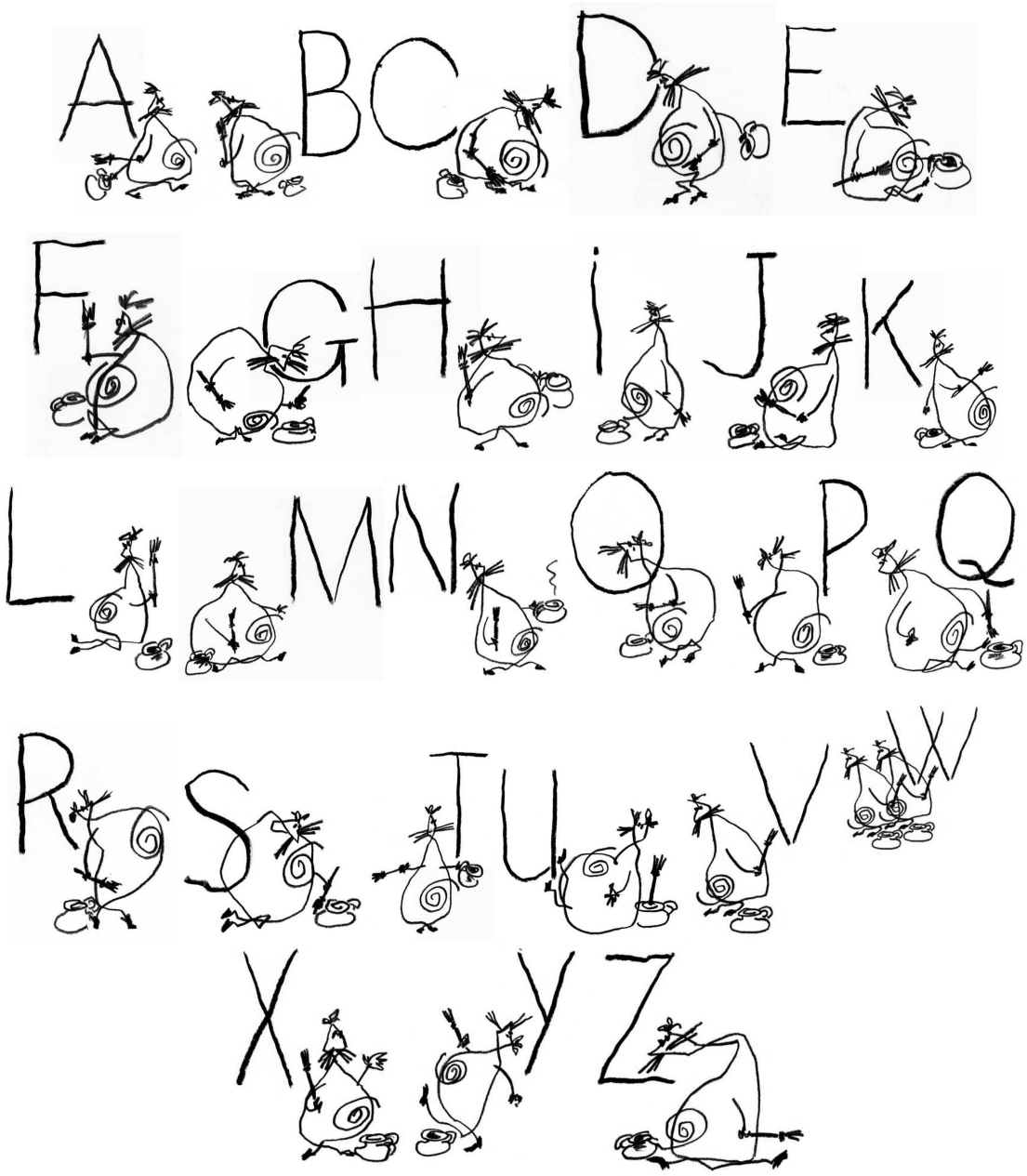


Figura 11

Alphubu - Tristan Bastit

3.1. *Pai Ubu* e Alfred Jarry

Mesmo depois que Alfred Jarry deixou o Liceu de Rennes, *Pai Ubu*, ou pelo menos seu "espírito monstruoso", continuou a persegui-lo tornando-se uma obsessão em sua vida. Segundo Paul Chauveau, a identificação do autor com seu personagem pode ser explicada pelo fato de *Pai Ubu* personificar a causa de todas as tristezas e revoltas de Jarry, e absorver todos os seus sarcasmos, o que jamais possibilitaria um esquecimento ou abandono dessa figura. Foi *Pai Ubu*, também, o responsável pelo prestígio alcançado pelo autor no meio artístico.

Desde muito jovem Alfred Jarry procurava ser bom camarada com seus amigos, mas fazia questão de ser intratável com os outros. Desenvolveu um jeito particular de lidar com as pessoas que o distinguia dos demais adolescentes. Muito avançado para sua idade, tinha por hábito se vangloriar de seus feitos e escandalizar os colegas e professores. Em uma ocasião, por exemplo, quando chegou pela manhã ao liceu, com um ar cansado, olheiras sob os olhos e cabelos desordenados, foi abordado por um dos colegas que lhe perguntou onde passara a noite. Jarry respondeu duramente: "No bordel". Talvez fosse até verdade, mas como gostava de inventar histórias e criar desordem entre os estudantes, torna-se difícil essa afirmação.

Outra característica peculiar do jovem Jarry era sua inteligência e sua alta capacidade de absorção de informações. Era capaz de cumprir suas tarefas escolares com tamanha facilidade e velocidade que causava espanto nos que estavam ao seu redor. Tanta eficiência lhe rendeu diversas menções honrosas, motivo de inveja entre pais e alunos. Na visão deles, era imoral e estranho que ele recebesse tantos méritos sem o menor esforço aparente. Jarry era tratado, por esse motivo, como um "garoto perigoso, como uma espécie de monstro."[260]

> Ele tinha no liceu e na cidade uma reputação que, no interior das famílias e entre os professores, provocava singulares embaraços e súbitos silêncios. Era um brilhante aluno com todas as maneiras do pior dos cábulas. Ele obtinha êxito com esplendor, mas sem trabalhar. Para as suas irregularidades, seus desvios, e para dizer toda a verdade, seus vícios, os pais baixavam as cabeças e as crianças os olhos... Ele gostava desses ataques aos nossos pudores. Ele gostava que nossas faces ruborizassem de vergonha e inveja. Tão distante de nós devido a uma maturidade impaciente, nós sabíamos que tudo o que ele conservava de comum conosco já possuía um outro sentido. [261]

Esse "monstro" cresceu e tornou-se uma mistura de charme e ferocidade que nunca

---

[260] CHAUVEAU, Paul. *Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie e la Mort du Pére Ubu*. Paris: Mercure de France, 1932. p.39.

[261] HERTZ, Henri *apud* SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years:* The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War I: Alfred Jarry, Henry Rousseau, Erik Satie and Guillaume Apollinaire. Random House, 1979.p.189.

abandonou seu caráter juvenil e colegial, conservando, assim, uma postura inconformista em relação à vida. Suas atitudes extravagantes e agressivas, aliadas a uma espirituosidade, aproximavam-no ainda mais de seu ambivalente personagem. Seus amigos mais próximos, ao tentar compreender a personalidade fugidia de Jarry, percebiam que existia "uma inocência por baixo de sua perversidade."[262] E foi a estreita aproximação entre autor e personagem que fez com que se estabelecesse um jogo, a maior de todas as desordens, a maior de todas as derrisões: Jarry passou a representar seu personagem na vida, a fazer de sua vida uma obra de arte. Passou a ser *Pai Ubu*. Derrubando todas barreiras existentes entre sonho e vigília, entre vida e arte, Jarry tomou para si a perspectiva única de que "a vida é uma alucinação prolongada"[263], o que fez de sua obra a extensão de um sonho e de sua vida um lugar onde "consciente e inconsciente fundem-se em um todo contínuo, assim como pensamento e ação, arte e vida, infância e maturidade"[264].

Segundo Roger Shattuck, o desejo de abandono de sua personalidade a fim de tornar-se um outro está intimamente associado à morte de sua mãe e a uma identificação perversa com seu pai, Anselme Jarry, figura ausente no ambiente familiar. Em 1879, quando Jarry tinha seis anos de idade, sua mãe abandonara o marido que estava endividado e fora morar com os dois filhos (Jarry e sua irmã) na casa do pai, um juiz de paz aposentado. Nos poucos momentos em que a família se reunia, durante as férias, não havia qualquer traço de união entre eles e a figura paterna, que não suscitava nenhuma admiração, pois era vista pelos seus como um pobre homem que não tivera êxito na vida. Jarry, que sempre mantivera uma relação estranha com o pai, não hesitava, desde criança, em demonstrar sua superioridade diante dele. Era desobediente, de personalidade forte, e respondia apenas à autoridade da mãe.

A designação "pai", figura que gera, que cria, que protege, que educa, ganha um outro sentido, talvez, para o jovem Jarry. A falta de admiração por essa figura, negativizada também em função do contato com seu professor Félix Hébert, fazem dessa designação, que deveria associar-se à idéia de autoridade e educação, uma fonte de revolta e derrisão e um reservatório de todos os vícios existentes no mundo.

Quando um autor cria um personagem, sua intenção ao realizar esse ato, na maioria da vezes, é livrar-se dele, como algo que o persegue incessantemente em sua imaginação e exige ser materializado, como bem ilustrara Luigi Pirandello. Foi provavelmente essa "necessidade

---

[262] SHATTUCK, Roger. *Op. Cit.*p.199.
[263] *Idem*, *Ibidem.*p.201.
[264] *Ibidem.*

interior de autodefesa"[265] que fez com que Jarry criasse essa figura, um misto de pai e professor, que tinha a capacidade de causar nele o mais profundo desgosto. Mas, ao invés de libertar-se dessa criação, que mesmo materializada não o abandonava, deixou-se engolir por ela.

Adotou atitudes extravagantes, como andar armado para assustar as pessoas, criar situações e frases de efeito pelo simples prazer de escandalizar, e vestir-se de forma nada convencional. Diversas histórias retratam situações insólitas do autor/personagem *Alfred Ubu.* Uma delas é contada por sua amiga Marguerite Eymery Vallette Rachilde. Em uma ocasião, quando Jarry divertia-se brincando com seu revólver, recebeu a visita de uma vizinha desesperada, que temia que os disparos intempestivos matassem seus filhos. Ao ouvir os apelos da mãe, serenamente, respondeu: "Ma-da-me, se essa infelicidade acontecer, nós faremos outros!"[266]A mulher deixou o recinto apavorada e nunca mais foi vista. Em uma noite, quando estava em um café, uma gravata de um frequentador desagradou Jarry. Ele sacou seu revólver, apontou para o objeto de seu descontentamento e atirou. A bala atingiu um espelho que estava no fundo do salão. Em meio a confusão que se estabeleceu, Jarry tornou a sentar-se e virou-se para uma mulher que estava perto dele e disse sarcasticamente: "Agora, que o espelho quebrou, conversemos..."[267] Gillaume Apollinaire, que conheceu Jarry em um dos serões do jornal *La Plume*, relembra outras três situações inusitadas. Por volta de quatro horas da manhã, os dois caminhavam sozinhos pelas ruas de Paris, quando um homem aproximou-se e pediu uma informação. No mesmo instante, Jarry sacou um revólver e mandou que o transeunte recuasse seis passos. Só depois deu a informação. Em uma outra ocasião, num bar, enquanto contava histórias fantasiosas que aterrorizavam alguns frequentadores, agitava seu revólver e fazia com que todos recuassem, ou deixassem o estabelecimento. E ele confessava sentir prazer em fazer isso, "aterrorizar os filisteus."[268] Na mesma noite, subiu no *deck* do ônibus que o conduziria a Saint-Germain-des-Prés e despediu-se de Apollinaire agitando seu revólver, um *bulldog*. Em um jantar, alguns meses depois desse incidente, as atitudes intempestivas de Jarry continuavam a impressionar seu colega. Como já estava bêbado, quebrou a murros pratos virados sobre a mesa de jantar, para demonstrar sua força e expulsou um dos convidados da sala. Após alguns minutos esse convidado voltou e foi recebido a tiro de revólver, mas a bala não atingiu seu alvo, indo

---

[265] CHAUVEAU, Paul. *Op. Cit.* p.96.
[266] RACHILDE, Marguerite Eymery Vallette *apud* LEVESQUE, Jacques Henry. *Alfred Jarry*. Paris: Éditions Seghers, 1973.p.62.
[267] LOT, Fernand *apud* LEVESQUE, Jacques Henry. *Op Cit.*p.63.
[268] APOLLINAIRE, Guillaume. Alfred Jarry Morto. In: JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Tradução de Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.8.

alojar-se em uma cortina. Jarry teve que ser agarrado e desarmado por alguns homens presentes. Já na rua, Apollinaire relata que Jarry, com a voz de *Pai Ubu* disse: "Não é que foi belo como literatura? Mas esqueci de pagar as despesas."[269]

Essa frase dita por Jarry e o tom de voz utilizado para pronunciá-la são bastante reveladores do tipo de jogo que se estabeleceu entre criador e criatura. A aproximação com *Pai Ubu* e sua efetiva transformação em personagem concretizava-se a partir dessas atitudes impulsivamente violentas e da adoção de um falar que consistia em pronunciar todas as sílabas das palavras de forma pontuada e destacada, utilizando-se de uma "voz sem timbre, sem calor, sem entonação, sem relevo."[270] Além disso, Jarry, assim como o personagem, que imitava o modo de falar dos soberanos, prelados e alguns bobos, falava na primeira pessoa do plural e inventava palavras estranhas e adulterava outras tantas.

André Breton, em sua *Antologia do Humor Negro*, debruçou-se sobre a identificação entre Jarry e *Pai Ubu*, que rompia com uma diferenciação entre autor e personagem, vista durante muito tempo como necessária. Fala sobre os hábitos excêntricos de Jarry de percorrer Paris em sua bicicleta carregando dois revólveres, de pintar as mãos e o rosto de verde, de desenhar uma gravata no peito da camisa, do uso da voz especial em tom monocórdio, e do linguajar pseudo-aristocrático. Na verdade, pode-se afirmar que trata-se, aqui, de um comportamento performático. Como já mencionado, Jarry passou a experimentar dentro da realidade suas fantasias e devaneios artísticos, o que despertou o interesse de alguns e a repulsa de tantos outros. Para Breton, por exemplo, a aliança inseparável entre Jarry e seu revólver, seria a chave central para a compreensão do pensamento desse performer. Representaria a união paradoxal entre o mundo exterior e o mundo interior. Pode-se dizer que esse objeto seria o símbolo de sua postura derrisória em relação à vida e à realidade e seu elo de ligação com *Pai Ubu*, que funcionava como uma espécie de detonador da personalidade de Jarry.

É sob esse ponto de vista - *Pai Ubu* como mecanismo detonador da personalidade - que pode-se compreender como Breton aproxima-se desse personagem. Para entendê-lo como criação, ele toma como ponto de partida o termo *humor* que "representa uma desforra do princípio do prazer, ligado ao superego, sobre o princípio da realidade, ligado ao *ego*, quando este último encontra-se em posição instável."[271] *Pai Ubu*, em sua visão, é a "encarnação

---

[269] *Idem, Ibidem.* p.9.
[270] GIDE, M. André *apud* CHAUVEAU, Paul. *Op. Cit.* p.98.
[271] BRETON, André. *Antologie de l'Humor Noir*. Paris: Jean- Jacques Pauvert, 1972. p.219.

magistral do id nietzschiano-freudiano[272], que designa o conjunto de potências desconhecidas, inconscientes, rechaçadas, das quais o ego é apenas uma emanação permitida, subordinada em tudo à prudência."[273] Sendo o *ego*, apenas uma camada superficial que recobre o *id* da mesma maneira que o "disco germinal recobre o ovo".[274] *Pai Ubu* é o triunfo do instinto, e em seu nome o *id*, totalmente amoral, se arroja e é promovido à suprema potência, liquidando qualquer sentimento nobre, culpa e noção de dependência social.

Esse processo de afastar-se da realidade alcançou um nível tão elevado na vida de Jarry, que o autor passou a escrever na primeira pessoa do plural em cartas endereçadas a amigos, assim como *Pai Ubu* falava. Em uma de suas últimas cartas, escrita perto de sua morte, endereçada a Marguerite Eymery Vallette Rachilde, Jarry despede-se da amiga e, ao mesmo tempo, de sua identidade artificial, utilizando-se da terceira pessoa do singular ao falar de *Pai Ubu*.

> Senhora Rachilde,
>
> O Pai Ubu, dessa vez, não escreve com febre (isso começa como um testamento, é fato, aliás). Eu penso que a senhora compreendeu agora, ele não morre (perdão, a palavra escapou) de garrafas e outras orgias... Ele vai esgotar-se, simplesmente. [...] Ele vai parar como um motor exausto... [...] O Pai Ubu fez sua barba, preparou uma camisa malva[275], por acaso. Ele desaparecerá dentro das cores do *Mercure*... e irá soltar as amarras, repleto sempre de uma insaciável curiosidade. Ele tem a intuição de que isso acontecerá essa noite às cinco horas... Se ele está enganado, será ridículo, é tudo. Os que retornam são sempre ridículos.
> Lá em cima, o Pai Ubu, que não roubou seu repouso, vai tentar dormir. Ele crê que o cérebro na decomposição funciona além da morte e que são esses sonhos, o Paraíso... O Pai Ubu, sob essas condições [...] vai, talvez, dormir para sempre.
>
> ALFRED JARRY

É Gabriel Brunet, em um artigo publicado no *Mercure de France* do dia 1º de fevereiro de 1933, quem resume de forma exemplar a vida de Jarry e sua relação com *Pai Ubu.* Segundo ele, a vida de Jarry fora conduzida por um pensamento filosófico, onde o artista ofereceu-se como "hóstia à derrisão e à absurdidade do mundo." Compara essa vida a uma espécie de epopéia humorística e irônica, onde até mesmo o ato de destruir-se e a

---

[272] Nietzsche escrevera em junho-agosto de 1870 *A Visão Dionisíaca do Mundo* e dois anos depois *O Nascimento da Tragédia* onde essa visão artística do mundo aparece como base deste pensamento posterior. Alfred Jarry manteve contato com a obra de Nietzsche através do professor Bourdon, que desde 1889 explicava o filósofo alemão a seus alunos, mesmo antes de ser traduzido para o francês. Para Nietzsche o sobrenatural irracional de Dioniso atinge o homem no estado de *embriaguez,* de *arrebatamento*, onde o subjetivismo desaparece por completo para dar lugar ao "poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal" (NIETZSCHE, 2005, p.8). Nesse estado dionisíaco há a "aniquilação de barreiras e limites habituais da existência" e uma reconciliação com a natureza. (NIETZSCHE, 2005, p.24).

[273] *Ibidem.*

[274] *Ibidem.*

[275] Cor das páginas do jornal *Mercure de France.*

aproximação da morte são tratados de forma artificial e construída. Como objetos de arte. Para Brunet, o que Jarry experimentou traz um ensinamento: “todo homem pode ridicularizar a crueldade e estupidez do universo fazendo de sua própria vida um poema incoerente e absurdo.”[276]

[276] BRUNET, Gabriel *apud* LEVESQUE, Jacques Henry. *Alfred Jarry*. Paris: Éditions Seghers, 1973. p.64.

3.2. *Pai Ubu* no Brasil

Como dito anteriormente, *Pai Ubu* reapareceu de forma significativa no Brasil em apenas quatro ocasiões. Em 1969, Gianni Ratto dirige o espetáculo *Ubu Rei;* em 1975, é a vez do grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* levar à cena seu *Ubu;* O grupo *Ornitorrinco* monta *Ubu Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes* em 1985; e em 1996, o Sobrevento estréia o seu *Ubu!*

A peça *Ubu Rei*, encenada pelo diretor Gianni Ratto e sua Companhia Dramática Reta 3, estréia em 1969 no Teatro Itália e, posteriormente, na Maison de France. O diretor desejava realizar um espetáculo "direto, totalmente franco e aberto"[277] que tivesse como ponto de partida a simplicidade, pois queria aliar a juvenilidade encontrada na peça com um elenco jovem que contava para a realização desse trabalho. Tudo deveria ser feito a descoberto, revelando ao espectador um jogo teatral livre da ilusão realista. A idéia inicial era montar um espetáculo apenas com bonecos, mas Gianni Ratto acabou optando pela utilização de bonecos e fantoches dialogando e contracenando a todo o instante com os atores. Essa combinação atores/bonecos é descrita em reportagem de Casimiro de Mendonça, na Folha da Tarde, como produtora "de grande efeito visual"[278]. A dinâmica da transformação dos atores ao longo do espetáculo é considerada como responsável pelo "tom fantástico ao desenrolar do texto"[279]. Os atores usavam uma roupa base, negra, e serviam-se de máscaras que os transformavam. O uso de símbolos, trajes e objetos colocados sobre seus corpos faziam com que ganhassem novos significados. Pedro Touron e Ilo Krugli foram os responsáveis pela criação dos bonecos. Fantoches de luva, marionetes de vara, feitos em madeira, alumínio e pano, com alguns centímetros ou até com quase dois metros de altura cruzavam o palco em uma movimentação intensa. Alguns estandartes sintetizam exércitos, classes sociais e até elementos da natureza, mares e tempestades. Existia, em toda essa criação, uma busca por um "desenho sintético e de grande efeito visual"[280].

Em todo o espetáculo predominavam as cores branca e preta, ocorrendo a intervenção de outras cores somente nos momentos onde havia necessidade de "sublinhar dramaticamente

---

[277] RATTO, Gianni *apud* MENDONÇA, Casimiro. Atores bonecos na corte do Ubu-rei. *Folha da tarde*, São Paulo, 05 de jul. 1969.
[278] MENDONÇA, Casimiro. *Op.Cit.*
[279] *Ibidem.*
[280] *Ibidem.*

uma situação."[281]Gianni Ratto explica que a idéia do branco e do preto vinha de um "sentido cáustico que um desenho caricatural sempre comporta".

A crítica não foi muito generosa com o espetáculo e, também, com o ator Ivan Setta, que interpretava *Pai Ubu,* apesar de destacar o potencial do intérprete e levar em consideração sua pouca idade.

Nas palavras de Martim Gonçalves, em crítica publicada no dia 12 de setembro de 1969, a capacidade histriônica do ator é ressaltada, mas sua agitação e aparente esforço no desempenho do papel incomodaram o espectador, na medida em que davam a impressão de que ele poderia "estourar a qualquer momento. E ninguém vai ao teatro para se maravilhar com o esforço de um ator." O crítico conclui que *Pai Ubu* era uma tarefa além das forças e das possibilidades de Ivan Setta que, apesar de seu "talento natural" não conseguiu atingir a dimensão de um personagem que deveria comandar o espetáculo.

Yan Michalski, em crítica publicada no Jornal do Brasil de 09 de setembro do mesmo ano, é mais cuidadoso em sua análise do trabalho de Ivan, apesar de tocar os mesmos pontos de Martim Gonçalves. Considera seu desempenho "excelente", ressaltando a "circunstância atenuante da sua pouca idade e experiência." Michalski acrescenta que "Ubu é um personagem cuja dimensão total escapa às possibilidades de qualquer ator muito jovem" e destaca que o jovem ator conseguiu "esboçar os principais aspectos do personagem, graças a uma apreciável variedade de intenções, bom domínio corporal e total entrega ao esforço criativo."

Em crítica publicada no dia 16 de julho no Jornal da Tarde, Sábato Magaldi percebe intenção do espetáculo de "ir às raízes da criação de Alfred Jarry e ao mesmo tempo atualizar o texto por uma série contínua de correspondências com a realidade" da época, mas considera o resultado artístico insatisfatório, uma vez que o espetáculo não acompanha "em toda a linha, os propósitos da peça e do encenador." Sábato ressalta que Gianni Ratto "fez uma escolha teatral perigosa" e pagou o preço por essa opção. Apesar de apontar o entusiasmo do elenco como uma virtude da encenação, considera o desempenho de todos muito distante da importância do texto. "Mesmo Ivan Setta, ator dotado de uma bela voz, não tem domínio cênico para exprimir toda truculência de Pai Ubu." Para ele, a idéia dos bonecos, apesar de "muito estimulante" não conseguiu tornar a obra acessível. "A movimentação excessiva, que alcança, às vezes, excelentes efeitos plásticos, acaba por confundir o espectador, impedindo-o de apreender o fio da estória."

[281] *Ibidem.*

Apesar da relevância dessa montagem e dos artistas envolvidos em sua produção, a opção deste trabalho foi um aprofundamento nos *Pais Ubus* dos espetáculos do grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, *Ornitorrinco* e *Sobrevento*, uma vez que os três utilizaram-se, não apenas da peça *Ubu Rei* como base para suas construções, mas de todo o ciclo ubu. A liberdade de tratamento com as obras de Jarry possibilitou aos atores e encenadores inúmeras intervenções, desconstruções, citações, etc., que resultaram em novas estruturas e influenciaram a construção dos personagens interpretados respectivamente por Daniel Dantas, Cacá Rosset e Miguel Vellinho. Além disso, a escolha de todo o ciclo ubu como fonte de referência para essas montagens vai ao encontro da idéia de que *Pai Ubu* é um personagem que transborda.

O contato entre *Pai Ubu* e cada um desses atores proporcionou modificações importantes em suas carreiras. Seja através de uma maior compreensão sobre seu ofício e a forma como se aproximar de um personagem, como no caso de Daniel Dantas. Seja através de uma notoriedade repentina que fez com que o personagem rompesse as fronteiras de uma sala de espetáculos para ganhar as ruas da cidade, como aconteceu com Cacá Rosset. Ou até mesmo no exercício exaustivo de estar em cena e, ao mesmo tempo, apagar sua personalidade, como experimentou Miguel Vellinho. No primeiro caso nota-se uma aproximação mais intuitiva de um jovem ator em relação a seu personagem e, como resultado, um desenho corporal e vocal de traços fortes. No segundo caso, tem-se a impressão de uma abordagem mais performática, onde *Pai Ubu* ganha contornos de um apresentador de programa de auditório. Já no terceiro, há uma enorme preocupação técnica que cerca essa construção, apoiada em uma série de referências encontradas na história do próprio teatro.

Como já visto ao longo desse trabalho, *Pai Ubu*, devido ao seu caráter aberto e esboçado e inconcluso, em função da maneira como foi concebido (*ingestão* e *síntese*), está sempre pronto para acumular mais imagens, protagonizar novas situações, transformar-se e servir aos artistas como veículo de transgressão, derrisão e reflexão.

3.3. O *Pai Ubu* do *Asdrúbal* como um exercício formal

Antes mesmo da criação do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, entre 1972 e 1974, o diretor teatral Hamilton Vaz Pereira, juntamente com Regina Casé, tentou por diversas vezes formar um grupo teatral. Durante esses dois anos, enquanto experimentava sensações repetidas de insucesso em sua empreitada, abastecia-se de informação através da leitura de uma série de textos teatrais. Essas leituras serviam como estímulo para impulsioná-lo a uma carreira de ator e diretor teatral. Foi nesse período, que deparou-se pela primeira vez com *Ubu Rei*, de Alfred Jarry. Apesar de não ter nenhuma "paixão especial" pela obra, viu no texto uma possibilidade de encenação e, naquele momento, pareceu-lhe uma das melhores opções que encontrara para iniciar um grupo.

Ao lado de Regina Casé, Jorge Alberto Soares e mais dois ou três amigos que faziam parte de seu convívio, começou a trabalhar no seu projeto. Foi quando conheceu Daniel Dantas, que veio à sua procura, na companhia de Luís Artur Peixoto, para convidá-lo a dirigir uma peça em que os dois figurariam como atores. Hamilton, prontamente sugeriu que ambos se integrassem ao grupo que acabara de se formar. E foi o que aconteceu. Durante uma semana trabalharam intensamente apenas sobre a primeira cena da peça *Ubu Rei.*

Para Hamilton, o material que tinham em mãos era "muito divertido"[282] e, ao mesmo tempo, propunha um diálogo interessante com a situação que o país atravessava. Estamos em 1974, ano em que o General Ernesto Geisel assume a Presidência, e herda de seu antecessor o "milagre econômico" e uma situação de crise provocada pelo crescimento da inflação e da dívida interna. Essa crise econômica gera uma crise política, reflexo da insatisfação da maior parte da população. A situação crítica obrigou o governo militar a iniciar um movimento de distensão para uma abertura política institucional "lenta, gradual e segura", o que anos mais tarde conduziria o país a uma democracia efetiva. Mas, apesar da instauração de uma abertura política, a censura permanecia ainda forte sobre os meios de comunicação. Em contraposição a essa tentativa de cerceamento, existia uma prática muito comum de "fazer espetáculos rebeldes ou de resistência."[283] Mas Hamilton, resolveu assumir uma posição artística clara e consciente que ia na contracorrente dessa prática.

> Eu não gostava muito dessa coisa de ser contra. A minha filosofia de vida daquele momento, que permaneceu, veio de berço e segue até hoje, é ser mais a favor de

[282] PEREIRA, Hamilton Vaz. Entrevista ao autor.
[283] *Ibidem.*

> alguma coisa. Evidente que você deve ser contra algo. Coisas terríveis existem na nossa sociedade, no nosso país, na vida. Mas eu gosto mais de ser contra alguma coisa chamando atenção para o lado do "sim", o lado interessante, para contrapor ao tenebroso que existe na vida e que é, às vezes, até inevitável.[284]

Mesmo percebendo que *Pai Ubu* era sempre tratado nos livros como uma "caricatura do ditador, do autoritário, da figura difícil", o que em um primeiro momento "caía como uma luva", Hamilton notava que existia algo "escorregadio" naquela figura, algo que não se compreendia muito bem somente através de leitura. Era um ditador, mas ao mesmo tempo tinha "atitudes escalafobéticas" e envolvia-se em situações que geravam "piadas maravilhosas."

Apesar dessa ambiguidade entusiasmar bastante o grupo, Hamilton considerou mais prudente guardar esse projeto para um outro momento, devido a sua complexidade. Para ele, a peça *O Inspetor Geral*, de Nicolai Gógol, pareceu "estrategicamente melhor." Era um texto mais estruturado.

Logo após o enorme sucesso da peça de estréia, criou-se uma espectativa dentro do grupo e fora dele; e dar o segundo passo, seria muito importante na busca por sua consolidação dentro do panorama teatral carioca. Esse novo trabalho geraria uma atenção redobrada de público e crítica, mas, ao mesmo tempo, representava uma possibilidade de novas experiências e aprofundamentos. Com *Ubu*, o grupo tinha a pretensão de se aproximar ainda mais do público, rompendo "as paredes e o subjetivismo dos espetáculos íntimos, para se lançar às multidões."[285]

Durante um período de sete meses, Hamilton dividiu seu tempo entre os ensaios, realizados de segunda a domingo e estudos sobre a obra de Jarry. Foi Luiz Antônio Martinez Corrêa que apresentou-lhe as outras peças que faziam parte do ciclo ubu e que abriram novas possibilidades de intervenção e co-autoria, uma característica que já aparecera no primeiro espetáculo do grupo. Os ensaios, desde então, passaram a ser alimentados por fragmentos desse ciclo. Hamilton reunia o que considerava mais interessante desse material e servia-se dele como trampolim para improvisações. Na verdade, o ciclo funcionou como um "elemento detonador de um processo criativo."[286] Mais do que tentar ser fiel ao autor ou a sua obra, julgou-se que seria interessante transformar e adaptar *Ubu* para aproximá-lo do público carioca e do pensamento teatral que estava se formando dentro do *Asdrúbal*. Para essa

---

[284] PEREIRA, Hamilton Vaz. *Op. Cit.*
[285] LUIZ, Macksen. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 out. 1975.
[286] FERNANDES, Silvia. *Grupos Teatrais: Anos 70.* Campinas: UNICAMP, 2001.p.41.

adaptação ou "reescritura" foram utilizados fragmentos, não apenas da peça *Ubu Rei*, mas também de *O Banho do Rei, Os Paralipômenos*[287]*de Ubu, Onésimo ou as Tribulações de Priou, Ubu Cornudo, O Archeopterix*[288]*, Ubu Acorrentado, Ubu Colonial, Ubu sobre a Colina* e *A Ilha do Diabo*. Durante esse processo de construção "os atores começaram a sentir dificuldades em encaixar os achados individuais na estrutura do texto"[289], pois a maior parte das descobertas estavam muito mais ligadas à experiência cotidiana dos intérpretes do que a ação da peça. Mas, uma descoberta foi fundamental para se encontrar o caminho que a encenação tomaria dali para frente e para conciliar os "achados individuais" e os fragmentos do ciclo ubu: o circo.

Hamilton, nessa época, instruía-se através de leituras sobre o teatro russo do final do século XIX e início do século XX. Entre os escritos dos teóricos russos, encontrou o trabalho do encenador Vsevolod Meyerhold, e nele descobriu diversas referências ao circo, pelo qual não nutria nenhum interesse em especial, mas intuía que poderia estabelecer relações entre esse universo e obra recém descoberta de Jarry. A bufonaria, a idéia de show de variedades e a característica mambembe, não do circo grandioso, mas do circo sem recursos do interior do Brasil, pareciam ser os componentes ideais para a ambientação do espetáculo que estava em formação. Nenhum dos atores possuía habilidade circense e, muito menos, havia recursos ou interesse na criação de um espetáculo grandioso. A partir dessa premissa, Hamilton fez uma grande lista com diversas atrações circenses e começou a experimentá-las durante os ensaios. "Como ninguém era trapezista, ninguém era o homem da moto que girava no globo, tudo se tornava uma diversão, uma piada, uma alegria."[290] E assim caminhou o trabalho. Uma parte dele voltada para as experimentações circenses, e a outra, para os improvisos. Esse "cruzamento" fez com que o espetáculo que, inicialmente se chamava apenas *Ubu,* fosse apresentado ao público com o título de *Gran Circo Polaco de Diversões apresenta: Ubu*.

O espetáculo fez uma curta temporada de duas semanas no Teatro Louis Jouvet[291], que funcionou como uma espécie de aquecimento para a estréia oficial, e depois reinaugurou o recém reformado Teatro Experimental Cacilda Becker, no dia 25 de outubro de 1975, onde permaneceu por dois meses com sucesso de público e boa aceitação crítica. Para o crítico Yan

---

[287] Livro de Crônicas. No Velho Testamento da Bíblia, é a parte que abrange toda a história do povo hebreu até o exílio babilônico.

[288] É fóssil de pássaro mais conhecido e mais antigo já encontrado, a comprovação da ligação entre aves e répteis. Apresenta algumas características de répteis, como os dentes e longa cauda e tem o tamanho de uma galinha. Viveu no período Jurássico.

[289] FERNANDES, Silvia. *Op. Cit.*p.41.

[290] PEREIRA, Hamilton Vaz. Entrevista ao autor.

[291] Localizado na Aliança Francesa do bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro.

Michalski, o espetáculo, construído a partir de uma "visão profundamente lúdica da existência"[292]era um perfeito diálogo entre *Asbrúbal* e os *Ubus* de Jarry, pois a juvenilidade que faz parte da obra coaduna-se com o espírito do grupo, que apesar de não possuir os mesmos 15 anos do autor quando compôs com seus colegas as aventuras de Pai Hébert, guarda com ele uma semelhança, pois "ainda estão numa idade em que as relações entre indivíduo e o meio ambiente se caracterizam pela mesma reação meio brincalhona e meio raivosa."[293]

Em meio a uma arena montada com arquibancadas de madeira, o espetáculo iniciava-se com uma parada circense, onde todos os personagens circundavam o palco, e conduziam, instantaneamente, o espectador para um clima alegre e festivo. Toda essa atmosfera apoiava-se em uma idéia que, segundo Regina Casé, foi o ponto de partida deste e do primeiro espetáculo, e que acompanharia o espírito do *Asdrúbal* dali para frente: o "clima de multidão". Esse clima foi responsável pela adoção de um tipo específico de interpretação desenvolvido pelos atores dentro dos trabalhos do grupo. O uso de gestos amplos e largos e a intenção de se "fazer teatro para um estádio."[294]

> As características dos espetáculos do Asdrúbal são exatamente esses gestos amplos, as veias do pescoço saltando pelo esforço de atuar. O teatro de multidão, que os gregos sabiam tão bem realizar, está hoje confinado a salas pequenas, com atores falando com vozes sussurrantes textos voltados para dentro. Essa repressão parece querer eliminar os fatores inesperados, a possibilidade de erro e o contato do ator com a platéia.[295]

Para que esse contato ator/espectador, primordial e primevo no teatro, fosse efetivado, não poderia haver entraves ou ruídos de comunicação, e tudo deveria ser feito da forma mais direta e aberta possível. Dentro da arena que servia como palco, não existia qualquer cenário, apenas alguns caixotes pintados com motivos circenses, o que obrigava que todas as imagens criadas fossem produzidas pelo ator e seu corpo no espaço. Assim como previa Jarry para sua encenação de estréia, e isso já era uma busca anterior de Hamilton, portas, janelas, corredores, escadas, espaços externos e internos, etc., deveriam ser construídos e desconstruídos à vista do espectador, revelando o jogo teatral.

Não havia, a princípio, segundo Hamilton, um projeto anterior formal de processo,

---

[292] MICHALSKI, Yan.
[293] MICHALSKI, Yan. p.229.
[294] DANTAS, Daniel. Entrevista ao autor.
[295] CASÉ, Regina *apud* LUIZ, Macksen. Asdrúbal traz o Ubu e continua tocando o Trombone. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 out. 1975.

mas “as coisas aconteciam naturalmente”[296]. A medida que os ensaios caminhavam, suas leituras refletiam nos ensaios, os elementos de cena coadunavam-se, e os números circenses e improvisações acoplavam-se ao texto. Mesmo afirmando que existia uma organicidade que permeava o processo como um todo, foi, a partir da necessidade de um caminho de construção centrada no ator e do contato com o universo do circo, que introduziu-se no grupo uma preocupação com o treinamento, ou, pelo menos, com o aperfeiçoamento da expressão. Para Silvia Fernandes, “a ênfase na espontaneidade e um certo ar de improviso que envolvia o trabalho caminhavam ao lado de uma interpretação que desenhava as personagens com traços fortes, coloridos e esquemáticos.”[297] Se na opinião de Hamilton, o processo caminhava de forma natural e espontânea, para Daniel Dantas, que interpretou *Pai Ubu*, existia ali, indícios de uma preocupação formal que não havia, por exemplo em *O Inspetor Geral*. Pelo menos, no que diz respeito a sua construção.

Para Daniel, a partir do momento que se estabeleceu que não existiria cenário e que tudo viria a partir da relação ator e espectador, decidiu construir *Pai Ubu* apenas com o seu corpo, pressupondo que poderia, inclusive, não contar com figurino. E tomou isso como um desafio. Iniciou seu processo de composição experimentando engordar seu corpo. Para a base do personagem, ou seja, seu contato com o solo, optou por caminhar com as pernas arqueadas e afastadas e os pés, apontados em direções diametralmente opostas, bem plantados no chão. Com seus braços, assumiu uma postura de alguém que abraça uma coluna, ou uma árvore. Além disso, praticamente anulou o movimento de seus ombros, e escolheu movimentar seus braços apenas a partir dos cotovelos. Essa figura que construía nos ensaios veio da imagem de *Pai Ubu* como um “monstro” que tem a capacidade de “sorver as coisas pela barriga”[298], ingerir a tudo e a todos para dentro de sua espiral. Essa postura, de certa maneira, acentua o centro do corpo do personagem e, ao mesmo tempo, cria a impressão de alguém que abraça o mundo, ou tenta agarrá-lo. Aliada a essa composição, descobriu sete vozes diferentes para seu *Pai Ubu*, que assumiam registros específicos como resposta a determinadas atitudes ou estado de espírito do personagem. Uma voz para conspirar, mais grave, quase inaudível; uma voz mais aguda, quando estava em situações de perigo; uma voz mediana, quando estava com *Mãe Ubu*, etc. Em todos os gestos que Daniel executava havia uma preocupação de detalhamento e precisão, que atribui a uma herança de seu pai, o ator Nelson Dantas.

Mas, uma grande mudança no processo modificou o trabalho que estava sendo

[296] PEREIRA, Hamilton Vaz. *Op. Cit.*
[297] FERNANDES, Silvia. *Op. Cit.*p.42.
[298] DANTAS, Daniel. Entrevista ao autor.

construído por Daniel: a chegada de um figurino. Esse novo elemento, que surgiu quase no final do trabalho, bem próximo a estréia do espetáculo, transformou radicalmente a "brincadeira de ser monstro"[299] que levou o ator a assumir uma postura específica, experimentar diversas vozes e detalhar seu gestual. O figurino, conseguido por Regina Casé e Hamilton Vaz Pereira, através de um empréstimo no Tablado, era uma roupa de um boi malhado (Figura 12), provavelmente do espetáculo *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, texto de Maria Clara Machado. Era bastante grossa e quente, o que fez com que Daniel começasse a transpirar muito durante os ensaios. Além da roupa, passou a utilizar, também, duas enormes mãos feitas de espuma, um volume na barriga, uma peruca vermelha e uma maquiagem pesada no rosto. Não foi nada fácil a adaptação a essa nova estrutura. Tanto que, no primeiro ensaio da peça inteira, quando ainda tinha quase seis horas de duração, Daniel Dantas desmaiou. Após esse incidente e o excesso de preocupações com o novo figurino, resolveu simplificar sua construção (Figura 13). Ficou apenas com três das sete vozes criadas e modificou sua postura inicial.

Mas, mesmo com essa redução de elementos, permanecia a preocupação com a utilização de gestos amplos, detalhados e precisos. Daniel cita como exemplo dessa preocupação, uma cena na qual *Pai Ubu* dirigia-se até um lugar secreto para conspirar com o capitão Bordadura. Nessa cena, enquanto eles caminhavam sobre uma espiral imaginária, *Ubu* abria uma porta, também imaginária, para Bordadura passar, e em seguida a fechava logo atrás do comparsa. E abria uma nova porta, a mesma ação de Bordadura, e novamente a fechava. E assim sucessivamente até alcançarem um lugar bastante reservado. Toda essa cena era construída apenas através de gestos e indicações espacias. Mesmo percebendo que após, talvez, a primeira porta ser aberta e fechada o código já se estabelecia, Daniel sentia necessidade de fazer todas as aberturas e fechamentos com precisão absoluta. Era algo que fazia parte de uma escolha bastante pessoal. Não lembra de ser uma recomendação da direção do espetáculo, mas a partir do momento que não interferia no todo, passou a fazer parte de sua procura como artista. Hamilton, a seu ver, sempre procurou utilizar-se de marcações precisas, de desenhos espaciais bem delimitados, que são uma característica marcante de seus trabalhos. E a busca de Daniel, não foi alvo, em nenhum momento, de qualquer censura. O que Hamilton repetia insistentemente era que os atores deveriam atuar sempre para um

[299] *Ibidem.* O ator Daniel Dantas utilizou-se desse termo "monstro" ao se referir a *Pai Ubu* em diversos momentos da entrevista. Na sua visão, é essa monstruosidade que existe no personagem, que o coloca distante da realidade, e que permite que ele faça o que desejar, que trouxe ao ator a idéia de um caminho de criação formal.

estádio, ampliando seus corpos e gestos. “Se eu precisasse piscar em cena, piscava também com a mão para reforçar e para que todos pudessem ver meu gesto.”[300] Na opinião de Daniel, essa atitude imprimia uma característica formal ao espetáculo e, consequentemente, a seu personagem. A idéia de se fazer um teatro voltado para o corpo[301] (mais sensorial), ao invés de um teatro voltado para a mente (mais intelectual), afastou de cena qualquer atitude cotidiana, naturalista, o que permitiu uma troca maior com o universo do circo e conduziu a uma idéia de “representação circense.”[302] Segundo Daniel, duas iniciativas se alimentavam. Os personagens do circo (trapezistas, malabaristas, palhaços, etc.) influenciavam os personagens de Jarry e vice-versa. Talvez, inclusive, essa simbiose possa ter ocasionado o abrandamento da figura de *Pai Ubu,* dando a ele “algo doce, algo meigo, algo principalmente afetivo”[303] que fez com que se transformasse em um tirano mais simpático do que contundente. Mas, como alertava Yan Michalski, no original de Jarry existe algo de “contundente e soturno em suas brincadeiras”[304] que é perdido nessa encenação. Para ele, as brincadeiras do *Asdrúbal* “são muito mais integralmente alegres e inconsequentes”[305] e, portanto, suavizam a figura do “grotesco tirano”[306] que aparece no texto original. Por mais que *Pai Ubu* tenha um lado ingênuo, ou até mesmo ridículo e patético, a sua violência e irracionalidade deve existir para que essa ambivalência não desapareça, pois está nela a razão de ser desse personagem.

A experiência de Daniel Dantas com esse personagem, um aprendizado formal, juntou-se ao momento teatral que vivia com o grupo e suas buscas pessoais, fazendo com que tomasse consciência “do tipo de ator que tendia a ser”. Entendeu, a partir de então, que não precisava da emoção, uma procura excessiva do ator naturalista, para construir um personagem. Descobriu que existiam outros caminhos de construção. Como ele mesmo experimentara, a via plástica era, também, uma forma de se aproximar de um personagem. O fato de *Pai Ubu* aceitar *ingerir* sempre mais referências, o que Daniel denomina “seu lado monstro, pois nele sempre cabe mais coisas” obrigou-o a certas definições e reflexões que não faziam parte de sua atitude como ator. *Pai Ubu* passava, antes de qualquer coisa, por um

---

300 *Ibidem.*

301 Para Hamilton, trabalhar com os *Ubus* de Jarry foi como se sentisse “o soco físico da criação, antes mesmo do soco intelectual.” Ao que parece, segundo a crítica de Yan Michalski, grande parte dos conteúdos das mensagens transmitidas pelo espetáculo era, em sua maioria, feita através dos gestos, dos movimentos e do ritmo corporal dos atores.

302 *Ibidem.*

303 PEREIRA, Hamilton Vaz. Entrevista ao autor.

304 MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro Brasileiro no século XX*. Organização de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.230.

305 *Ibidem.*

306 *Ibidem.*

detalhamento plástico, uma busca de uma forma, um corpo, uma voz, uma atitude. E isso fez com que descobrisse que, mesmo hoje, quando trabalha em um personagem mais realista, mais humano, pode fazer uma aproximação por esse caminho. Pensar o personagem como uma forma. Claro que, nesse caso, os traços são mais sutis.

Daniel, ao avaliar seu processo de construção e o espetáculo *Ubu* à distância, analisa-o como um projeto de estudo que fez com que exercitasse, naquele momento, mais na prática, do que apenas no nome, um processo realmente experimental. Não tinha nenhum modelo de atuação, não procurou seguir nenhum padrão ou técnica específica de representação, apenas entrou em contato com personagem e intuiu um caminho de construção, ou, sob certa medida, *Pai Ubu* o tenha conduzido a esse caminho. Esse encontro, importante para Daniel, resultou em um dos poucos momentos onde mais conseguiu se comunicar como artista, pois se considera um ator muito fechado, contido. Foi o primeiro momento que sentiu-se “dando um passo para fora da casca”.

Figura 12

Regina Casé (Mãe Ubu) e Daniel Dantas (Pai Ubu)

Figura 13

Luiz Fernando Guimarães (*Bordadura*), Daniel Dantas (*Pai Ubu*) e Regina Casé (*Mãe Ubu*)

3.4. O *Pai Ubu* do *Ornitorrinco* saiu da história para cair na vida

Para que seja possível a compreensão da notoriedade que o personagem *Pai Ubu*, "vivido" pelo ator Cacá Rosset, alcançou e fez com que rompesse as fronteiras de uma sala de espetáculos para chegar às ruas da cidade e ganhar espaço na mídia de São Paulo, é preciso trilhar um caminho de análise que conjuga: o momento histórico vivido no país a partir do ano de 1985 e o fenômeno *Ubu Folias Physicas, Pathaphysicas e Musicaes*, um sucesso de público.

O ano de 1985 foi um momento marcante para o Brasil, uma espécie de "recomeço" que gerou uma enorme ebulição em diversos setores de nossa cultura, pois representava o encerramento de um longo período de ditadura, iniciado com o Golpe Militar de 1964.

Por um lado, se a redemocratização do país renovou as esperanças do povo, por outro, trouxe à tona uma infinidade de atividades ilícitas que foram camufladas durante vinte anos por um sistema que restringiu o acesso à informação. Ainda que fosse difícil punir os culpados, pois tratava-se de uma democracia nascente, "figuras intocáveis do governo anterior começaram a ser investigadas, e com a ajuda da maior liberdade de imprensa, revelaram-se vários escândalos políticos e financeiros."[307] Uma dura luta contra a impunidade que se institucionalizara no antigo regime passava a ser travada de forma gradual, uma vez que "perdia-se o medo de denunciar os poderosos e iniciava-se mesmo um período de ajuste de contas."[308] Sabe-se, na verdade, que foi criada uma ilusão de que haveria um real "ajuste de contas", pois o que se viu (e o que se vê) é que poucas mudanças efetivas aconteceram nessa direção. Somado a essa emersão de escândalos, o país sofria com uma inflação assustadoramente alta e ainda crescente, além de uma dívida externa que alcançara os US$ 100 bilhões.

Um espírito geral libertário impregnou uma grande parcela da população, principalmente artistas e intelectuais, que tinham, agora, a sensação de que suas obras não seriam mais mutiladas ou proibidas. Mas, se a censura de idéias havia sido abolida, muitos assuntos permaneceram proibidos e as restrições persistiam (censura aos costumes, a violência, as drogas e ao sexo, principalmente o homossexualismo).

---

[307] BARREIROS, Edmundo; SÓ, Pedro. *1985:*o ano em que o Brasil recomeçou. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p.105.

[308] *Idem, Ibidem,* p.109.

Atrelado à renovação de esperança, resultado da atmosfera de "recomeço", o país viveu "uma explosão de humor."[309] A percepção de que tudo podia ser motivo de escárnio e que agora era permitido zombar propiciou uma renovação do humor brasileiro. Até mesmo a política, antes vista apenas sob a ótica do temor e da desconfiança, transformou-se em alvo de humoristas. Como exemplos de criatividade de linguagem desse período, podem ser citados os jornais *Casseta Popular* e *O Planeta Diário;* os programas de televisão *Armação Ilimitada* e *Perdidos na Noite* e a *Chiclete com Banana*, uma revista de textos e quadrinhos.

O *Casseta Popular* já existia desde o final dos anos 70, em forma de fanzine, e circulava pelos corredores da faculdade de Engenharia da UFRJ, como criação dos estudantes Beto Silva, Marcelo Madureira e Hélio de la Peña. Nos anos 80, juntou-se ao trio, os estudantes de jornalismo Cláudio Besserman Vianna (Bussunda) e Cláudio Manoel, que auxiliaram na criação de textos e melhorias de diagramação, transformando-o em um tablóide. Passou, então, a ser vendido em bares e praias e alcançou *status* como jornal alternativo, devido a seu caráter anárquico e irreverente. Em 1984, o *Casseta Popular* colabora na criação e no lançamento de um novo jornal humorístico, *O Planeta Diário,* uma criação dos jornalistas Hubert Aranha, Reinaldo Batista Figueiredo e Cláudio Paiva, remanescentes do *Pasquim.* Devido a parceria e ao enorme sucesso do *Planeta,* a divulgação do humor desse grupo carioca ampliou-se por todo o país.

O programa *Armação Ilimitada,* que estreou em maio de 1985, na TV Globo, ao misturar referências da cultura pop (videoclipe e quadrinhos) criou uma narrativa original, dinâmica e irreverente ao tratar de "temas inusitados para a televisão brasileira."[310] A começar pela proposta principal da trama: a tentativa de um convívio harmônico dentro de um triângulo amoroso formado por dois surfistas e uma jornalista em início de carreira.[311]

O programa *Perdidos na Noite,* estréia de Fausto Silva como apresentador de televisão, foi ao ar pela primeira vez em fevereiro de 1984 na TV Gazeta, renovando a linguagem dos programas de auditório por trazer à frente das câmeras um apresentador gordo que falava palavrões[312] e uma equipe de produção despreocupada em esconder suas falhas que, ao contrário, eram apontadas e incluídas como parte da estrutura do programa. Devido ao enorme sucesso, em agosto do mesmo ano, o programa foi transferido para a rede

---

309 *Idem, Ibidem,* p.175.
310 *Idem, Ibidem,* p.184.
311 Interpretados pelos atores Kadu Moliterno, André di Biasi e pela atriz Andréa Beltrão.
312 Por esse motivo, o texto que Fausto Silva utilizava como base para o programa, sofreu, algumas vezes, censura de costumes.

Bandeirantes e passou a ser retransmitido para fora do estado de São Paulo. Em 1985 já era um sucesso nacional.

A *Chiclete com Banana*, surgida em 1985, foi uma revista mensal idealizada pelo cartunista Angeli, que contou com a contribuição dos também cartunistas Glauco, Laerte e Luiz Gê. Seguindo a linha da revista *Mad*, misturava em seu conteúdo textos e quadrinhos feitos para adultos, o que renovou a linguagem dos quadrinhos brasileira. A revista foi responsável pelo surgimento de diversos tipos *outsiders*. *Rê Bordosa*, criada por Angeli, era uma "porralouca", como ele mesmo classificou, que tinha por hábito consumir drogas, álcool e cigarros, praticar sexo livre e dormir muito pouco. Do mesmo autor é *Bob Cuspe*, um punk paulistano, que tinha a mania de cuspir na cara das pessoas em qualquer situação. No primeiro número da revista, esse personagem se candidatava à prefeitura da cidade. *Os Skrotinhos*, eram dois irmãos gêmeos, baixinhos, de óculos, vestidos de camisas havaianas, desbocados e desprovidos de bom senso, que viviam a fazer troças de qualquer pessoa conhecida ou desconhecida. *Os Piratas do Tietê*, criação do cartunista Laerte, era um grupo de piratas que navegava o rio paulistano Tietê em busca de vítimas para saquear ou apenas torturar, por simples diversão. A revista tinha como característica, o uso de um humor anárquico e ousado, o que hoje denomina-se "politicamente incorreto".

Em meio a toda essa efervescência, e fazendo parte dela, surge o espetáculo *Ubu Folias Physicas, Pathaphysicas e Musicaes*, do grupo *Ornitorrinco*, que estréia em março de 1985, no Teatro João Caetano, em São Paulo. Após idas e vindas entre uma primeira temporada de três meses, uma viagem ao México, outra para a Espanha e uma nova temporada no mesmo espaço por mais dois meses, o grupo reestreou no Teatro Ruth Escobar. E, para a surpresa de todos, os quatrocentos lugares disponíveis foram poucos para o número de pessoas que passou a frequentar as dependências do teatro. A chamada "propaganda boca-a-boca" foi responsável pela formação de enormes filas na porta do espaço, como atestou uma pesquisa feita pelo próprio grupo com os espectadores, na época. Das respostas obtidas sobre como descobriram a peça, a maioria delas (95%) indicava a sugestão de amigos. E o que geralmente acontecia era que muitas dessas pessoas assistiam mais de uma vez ao espetáculo, um fenômeno digno de destaque. "Era tudo muito sedutor. Muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo. Não dava para se satisfazer numa única vez."[313] Tornou-se um programa semanal da família paulistana e, algum tempo depois, programa obrigatório para espectadores até de outros Estados, que vinham assistir ao grupo. Um caso famoso dessa ótima relação

[313] CHASSERRAUX, José Rubens. Ator e assistente de direção do espetáculo. Entrevista ao autor.

estabelecida entre peça e público é o de Lenora Sauchella Queiroz, então uma adolescente de 13 anos de idade, que assistiu a peça trinta e duas vezes e, por isso, adquiriu passe livre no teatro. O espetáculo ficou três anos e meio em cartaz e foi sucesso de público e crítica.

Segundo Cacá Rosset, também diretor da peça, todo esse sucesso ocorreu devido ao fato de *Ubu Folias Physicas, Pathaphysicas e Musicaes* ter modificado as perspectivas do espectador, que não suportava mais a mesmice que tomou conta dos palcos na década de 70 e início dos anos 80. "O teatro passou a ser uma televisão ampliada. As pessoas saiam de casa para ver uma estética televisiva, uma cenografia televisiva."[314] Para ele, o teatro tinha que produzir algo diferente e especial, "que só ele pode dar", e o público precisava sair de casa com a certeza de que encontraria "teatro no teatro". Pois, como faz questão de ressaltar, "teatro precisa ser atraente."[315]

Partindo dessa premissa, a construção deste trabalho surgiu de um desejo de Cacá Rosset de realizar uma "montagem de atrações"[316] nos moldes dos espetáculos de circo e de music-hall, manifestações artísticas populares. Na tentativa de fazer do teatro um lugar onde o espectador pudesse experimentar sensações que não é capaz de encontrar em nenhum outro veículo, devido a especificidade dessa linguagem[317], o diretor e sua trupe fizeram dessa versão de *Ubu* uma grande festa que reconciliava o espectador com a teatralidade, adotando uma linguagem franca e direta de comunicação. Conjugando as linguagens do teatro, do circo e da música, criou-se um espetáculo lúdico, debochado e muito divertido, que primava pela utilização da linguagem farsesca. Foi dessa conjugação que nasceu a idéia do título da peça (dado por Victor Nosek[318], um dos artistas envolvidos no projeto), pois ilustrava exatamente o que era essa mistura. Mistura, que como anteriormente visto, fez parte de uma série de manifestações artísticas nessa época. Apesar desse trabalho ter resultado em algo alegre e festivo, o que combina com as características do povo brasileiro (especialmente no momento que o país atravessava) e com os interesses do *Ornitorrinco*, é importante ressaltar que essa opção, na opinião de alguns críticos, "desestima uma outra dimensão do ciclo ubu, mais

---

[314] ROSSET, Cacá *apud* FILIAGE, Miguel Angelo. Investigações sobre um Sucesso. *Palco e Platéia*, Ano I, nº 05, Janeiro/Fevereiro, 1987. p.26.

[315] *Ibidem.*

[316] FERNANDES, Silvia. *Grupos Teatrais: anos 70.*Campinas: UNICAMP, 2001. p.122.

[317] ROSSET, Cacá *apud* FONSECA, Regina Belletato. A Anarquia de Pai Ubu assalta palcos alemães. *Diário do Grande ABC.* Cultura e Lazer, Santo André, 04 out. 1988.

[318] Dentro do Ornitorrinco ele exercia a função que denominou "assessoria de realização". Além de auxiliar na idealização dos projetos, sua formação em arquitetura levou-o, também, a assinar a arte visual dos espetáculos. Produziu cenários, adereços, cartazes, programas, filipetas, etc., durantes os dez anos que participou do grupo.

terrível, sombria e inquietante."[319] Mas, essa foi uma opção bastante consciente do grupo, como esclarece Cacá, pois mesmo trabalhando com um texto estrangeiro construiu-se um espetáculo "com um estética brasileira, tropical, antropofágica."[320]

O encontro do grupo com o universo patafísico de Jarry resultou na criação de uma máquina capaz de "bombardear os redutos da cultura oficial, do teatro rotineiro, das formas acadêmicas e respeitosas."[321]Tudo foi tratado com muita irreverência. Desde os primeiros contatos com a obra do autor e, especificamente, com o ciclo ubu, percebeu-se que se estava diante de um material que possibilitava intervenções e reescrituras. Essa percepção foi suficiente para corroborar uma prática comum do grupo em relação aos seus espetáculos anteriores, a de tratar o material dramatúrgico escolhido com liberdade, a partir de um trabalho de "co-autoria"[322]. Como já apontado anteriormente, o roteiro da peça foi livremente inspirado em todo o ciclo ubu. Na verdade, o grupo escolheu como fio condutor de sua história, o texto *Ubu sobre a Colina*, uma versão reduzida de *Ubu Rei*, que foi escrita por Jarry para o teatro de bonecos e, portanto, possui uma estrutura muito mais enxuta e mais ágil.

Na visão de Cacá Rosset, tudo deveria girar em torno do personagem principal que seria o eixo e o ponto de ligação entre todas as partes do roteiro. Isso libertou o texto e, posteriormente, o espetáculo, da necessidade de se contar uma história com um encadeamento causal e linear. É possível observar, sob certa medida, que a admiração por Bertolt Brecht e o contato com a estrutura de sua dramaturgia influenciaram o caminho dessa construção. É importante ressaltar que o grupo vinha de uma experiência longa e intensa com a obra do dramaturgo alemão, e que, três anos antes montara o espetáculo *Mahagony*, uma adaptação feita a partir da peça *Mahagony Sogspiel*, de 1927.

O texto final de *Ubu Folias Physicas, Pathaphysicas e Musicaes* "ganhou o caráter episódico e fragmentado de uma história em quadrinhos sobre a aventura do anti-herói."[323] Esse caráter episódico e fragmentado já era uma marca do primeiro roteiro intitulado "Ubu" e foi ele que permitiu ao grupo construir o espetáculo de uma forma nada convencional. O original do roteiro datilografado, inclusive, dá o tom do que foi esse processo. Logo abaixo do título "Ubu" aparece o subtítulo "Pré/texto de Alfred Jarry", ou seja, estava-se lidando com um material que precedia o texto propriamente dito e que, ao mesmo tempo, era uma

---

[319] ESPINOSA, Carlos Domínguez. Un monstro teatral y patafísico llamado Ornitorrinco. *Cuadernos El Publico*, Madrid, n.19, dez., 1986. p.11.
[320] ESPINOSA, Carlos Domínguez. Cacá Rosset: "La única estética posible es la antropofagia". *Op. Cit. p.15*
[321] *Idem*. Un monstro teatral y patafísico llamado Ornitorrinco. *Op. Cit*.p.10.
[322] FERNANDES, Silvia. *Op. Cit.*p.119.
[323] *Ibidem.*

justificativa e um estímulo para enxertos e extrações. O espetáculo, que tinha quase duas horas de duração foi construído a partir de um texto de apenas vinte e cinco páginas.

> Acho que em todas as nossas obras houve, na verdade, um trabalho de dramaturgia. Em todos os casos [Strindberg, Cocteau, Brecht e Jarry], tomamos o texto não como um fim, mas como um meio, como um pretexto, no sentido de que fazemos um trabalho quase de reescritura. [...] Em todas as nossas montagens há, penso eu, um trabalho de co-autoria com os dramaturgos, uma coisa que Brecht fez com frequência.[324]

Cássia Venturelli, atriz do espetáculo e responsável pela coordenação do núcleo circense juntamente com Gilberto Caetano, relembra que tudo que foi construído ali rompia com o que era produzido dentro do panorama teatral paulista pela inovação de sua linguagem que conjugava tantos elementos em um mesmo espaço. José Rubens Chasseraux, conhecido como Chachá, ator e assistente de direção do espetáculo, é da mesma opinião. "Não que a nossa montagem fosse algo inédito, mas foi uma grande novidade, na época, misturar tantas vertentes artísticas."[325]Para ambos, essa conjunção só foi possível devido a perfeita orquestração de Cacá Rosset que "quando está dirigindo aceita tudo o que se propõe"[326] para depois selecionar e encaixar no espetáculo. A palavra "encaixar" é muito oportuna e muito esclarecedora, uma vez que tudo que era sugerido ou esboçado pelo roteiro funcionava como um pretexto para serem encaixados os números de circo, música, dança, e *gags*. Chachá foi nomeado, claro que de forma humorada, como "diretor do departamento de *gags*" do *Ornitorrinco* e ficou responsável, ao assumir essa função, pela criação de diversos improvisos que fariam parte do espetáculo. Ele lembra, por exemplo, de uma cena que era feita ao lado de fora do teatro, e que muitas pessoas que não tinham dinheiro para assistir a peça, ou não conseguiam ingressos (o que era muito comum devido ao sucesso), apareciam só para ver essa cena. Ele recebia os espectadores e fazia piadas com cada pessoa que chegava ao teatro. "Ninguém passava em branco na fila"[327]. Isso fazia com que os espectadores fossem se ambientando com o clima da peça, uma vez que eram conduzidos por Chachá para o interior do teatro, onde eram já recebidos ao som de uma banda de rock que tocava ao vivo.

"Tudo foi muito trabalhoso. Pela manhã ensaiávamos na escola de circo, à tarde fazíamos leitura de texto e à noite levantávamos as cenas. Depois entraram as acrobacias, as

---

[324] ROSSET, Cacá. *apud* ESPINOSA, Carlos Domínguez. Cacá Rosset: "La única estética posible es la antropofagia". *Op. Cit.* p.14.
[325] CHASSERAUX, José Rubens. Entrevista ao autor.
[326] VENTURELLI, Cássia. Entrevista ao autor.
[327] CHASSERAUX, José Rubens. *Op. Cit.*

bicicletas, etc."[328] Um autêntico "quebra-cabeças" que durou quatro meses e fez com que todos "sonhassem com *Ubu* e respirassem *Ubu*"[329]. Toda essa dedicação e aprimoramento de linguagem, uma característica dos trabalhos do diretor Cacá Rosset, propiciou, inclusive, um fato raríssimo no meio teatral. Segundo Cássia, eles conseguiram durante uns vinte ou vinte e cinco dias fazer diversos ensaios corridos da peça inteira, o que possibilitou uma afinação e coordenação de todos esses elementos e também permitiu uma troca maior de especialidades entre os artistas envolvidos, "pois os músicos interpretavam, os atores cantavam e tocavam instrumentos, os artistas de circo representavam."[330] Esse foi, ao que parece, um dos grandes méritos do espetáculo.

A sintonia conquistada pelo elenco e a comunicação aberta palco/platéia cativaram os espectadores que sentiam-se parte daquela construção. O espetáculo era um "permanente estímulo aos sentidos."[331] O estabelecimento de que aquela estrutura era um jogo em que haveria participação e troca, isso já anunciado desde o início (basta lembrar a cena da rua), permitia um tipo de relação muito peculiar, quase simbiótica. Podem ser citados vários exemplos dessa integração. Chachá fala de uma cena, criada por ele, que intitulou "corrida da espiral da Mãe Ubu". Para essa corrida, ele selecionava dois homens na platéia e colocava um em cada corredor. Ambos deveriam subir correndo no palco para tentar beijar a espiral da Mãe Ubu, desenhada na bochecha da atriz Rosi Campos, que a interpretava. Incitava, então a formação de duas torcidas rivais e, logo após, dava o sinal de partida. Os espectadores/corredores esforçavam-se para atingir o objetivo, mas quando chegavam próximo da Mãe Ubu, já no palco, "ela rapidamente se virava e mostrava a bunda que também tinha uma espiral desenhada. As reações eram muito engraçadas. Uns rejeitavam, outros beijavam."[332] Em outra parte da peça, o *Pai Ubu* de Cacá Rosset descia do palco e distribuía moedas de chocolate para o público e se relacionava com eles.

Todo esse caráter de "programa de auditório" tinha como figura central o personagem *Pai Ubu,* que transformou-se, aqui, em um "cínico-perverso-escroque-apaixonante."[333] Cacá Rosset, que conduzia o espetáculo como um apresentador, conquistou, dessa forma, a simpatia de muitas pessoas. Chachá lembra, inclusive, que o próprio grupo se assustou com a estranha relação que se estabeleceu entre o público e a peça, centrada na figura do *Pai Ubu* de

---

328 VENTURELLI, Cássia. *Op. Cit.*
329 *Idem.*
330 FERNANDES, Silvia. *Op. Cit.* p.123.
331 ESPINOSA, Carlos Domínguez. *Op. Cit.* p.11.
332 CHASSERAUX, José Rubens. *Op. Cit.*
333 FILIAGE, Miguel Angelo. Investigações sobre um sucesso. *Palco e Platéia,* Ano I, nº 05, Janeiro/Fevereiro, 1987. p.25.

Cacá. Ao longo dos três anos e meio em que estiveram em cartaz sentiram que as pessoas se deliciavam um pouco com as atitudes fascistas de *Pai Ubu* e de sua corte. Quando, por exemplo, *Pai Ubu* preparava-se para jogar os magistrados, os nobres e o clero no alçapão, perguntava diretamente ao espectador se deveria concretizar ou não esse ato. E a resposta vinha, quase sempre, em uníssono: "Sim!". Em algumas ocasiões, *Pai Ubu* batia literalmente na platéia. "O Cacá descia do palco com um porrete, claro que almofadado para não ferir ninguém, e batia de verdade nas pessoas. Se alguém saia da linha, na platéia, ele ia lá e batia. E todos se divertiam muito com isso."[334]

O fato de *Ubu* ser construído a partir de uma relação ambivalente tirania/estupidez, o que faz dele um "ditador ridículo", permitiu que as pessoas concedessem ao personagem, durante o período de representação, um poder fictício, artificial. Assim como o bufão, visto anteriormente, *Pai Ubu* tornava-se, aqui, um tirano efêmero, um tirano derrisório. Chachá acrescenta que "todos adoravam apanhar e receber ordens e que foi o personagem que permitiu que todo o espetáculo tivesse esse tipo de interação." Estabeleceu-se, portanto, "um exercício de escravidão, um exercício de servidão" no qual as pessoas aceitavam se colocar num lugar inferior onde serviam e eram agredidas e, ao mesmo tempo, se divertiam com isso.

Claro que estamos falando de um momento onde essa liberdade e subversão são necessárias, uma vez que os vinte longos anos de ditadura militar chegavam ao fim e o país passava por um período de anseios por transformações e excesso de esperança. Os anos de chumbo e a figura do ditador estavam muito próximos ainda, mas agora era possível e permitido zombar dessa figura. "O sarcasmo e a burla servem, aqui, como meios eficazes para propiciar uma reflexão mais viva e menos endurecida sobre uma realidade que os ditadores latinoamericanos superaram em demasia"[335]

A força que *Pai Ubu* possui e o seu enorme poder de *ingestão* fizeram com que, rapidamente, o ator e diretor Cacá Rosset, se identificasse ou fosse "engolido" por essa figura. "Ele foi assumindo o personagem, ele foi virando *Pai Ubu*", relembra Cássia Venturelli. Ambos, durante muito tempo se confundiam, mesmo depois de encerrada a temporada da peça. E isso durou mais de dez anos. A aceitação que *Pai Ubu* conquistou no teatro fez com que sua fama alcançasse, rapidamente, as ruas da cidade. *Pai Ubu* desfilou no Carnaval, participou de eventos, fez intervenções, "virou celebridade."[336] E a passagem da participação em eventos para uma efetiva contestação política aconteceu como uma consequência natural

---

[334] CHASSERAUX, José Rubens. *Op. Cit.*

[335] ESPINOSA, Carlos Domínguez. Un monstro teatral y patafísico llamado Ornitorrinco. *Cuadernos El Publico*, Madrid, n.19, dez., 1986. p.11.

[336] VENTURELLI, Cássia. *Op. Cit.*

do que representa esse personagem. “Como o *Ubu* tem um perfil muito claro de corrupção, ele [Cacá] conseguiu trazer isso para dentro da política brasileira.”[337] Como dizia o próprio Cacá Rosset, ao final de um documento intitulado “Carta aos Paulistanos”[338], parafraseando a carta-testamento de Getúlio Vargas, “saio da História para cair na vida.”[339]

Um encontro foi decisivo para a afirmação de *Pai Ubu* fora do espaço teatral e sua efetiva participação em eventos de rua. O encontro com Wagner Sugamele.[340]Ele, um líder comunitário do bairro do Cambuci[341], ao assistir a peça *Ubu Folias Physicas, Pathaphysicas e Musicaes*, que já fazia um grande sucesso no Teatro Ruth Escobar, impressionou-se com algo anárquico, ousado e diferente que havia naquele trabalho. Ao mesmo tempo, Cacá Rosset já conhecia o trabalho que Sugamele fazia nas ruas. É dele a invenção do “Troféu Porcolino”, que era dado ao político que sujasse mais a cidade com santinhos e cartazes durante o período de eleição. Assim como a peça, o movimento que Sugamele criou também deu a ele projeção nacional. “Havia dois movimentos fazendo uma coisa anárquica: o Cacá no teatro, que estava chamando muita atenção e eu na cidade.”[342] Bastou, portanto, um único encontro no Teatro Ruth Escobar para que se estabelecesse um vínculo que os levaria a criação de diversos eventos envolvendo *Pai Ubu*. A primeira idéia que Sugamele teve, enquanto assistia a peça, foi levar toda a trupe liderada pelo “tirano ridículo” para participar da entrega do prêmio “Porcolino”. Mas, não foi fácil convencer Cacá Rosset a participar da brincadeira.

---

337 CHASSERAUX, José Rubens. *Op. Cit.*

338 Esse documento paródico foi divulgado na abertura oficial da candidatura de *Pai Ubu* ao governo do Estado de São Paulo, em 24 de agosto, data da morte de Getúlio Vargas.

339 SOARES, Ricardo. Você votaria neste homem? *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, Ano I, nº 107, São Paulo, 09 ago.1986.

340 Jornalista com passagens pelo SBT, RedeTV, Rádio Record, Gazeta e Tupi AM, ficou famoso por ser o único repórter no mundo a entrar no ar nu, durante uma sessão de fotos do projeto Nude Adrift do fotógrafo americano Spencer Tunick, o fotógrafo das “multidões nuas”. Atualmente apresenta o programa “Paga que Eu te Escuto” na All TV, uma televisão com transmissão via internet. Ele apresenta o programa caracterizado de Napoleão Bonaparte, só que ao invés de uma calça que completaria o uniforme, usa uma cueca samba-canção.

341 O bairro do Cambuci, um dos mais antigos da cidade de São Paulo, foi palco de vários acontecimentos históricos importantes. No início do século XX, quando ainda era um bairro operário, foi foco de diversas agitações políticas. Durante a Revolução de 1924, a Igreja Nossa Senhora da Glória, situada em uma colina, serviu como ponto de resistência para 80 militares rebeldes durante o levante tenentista, iniciado em 1922 com a tomada do Forte de Copacabana, no Rio de Janeiro. Na rua Barão de Jaguará existia uma delegacia onde eram presos anarquistas e líderes de movimentos sindicais, que ficou conhecida como “Bastilha do Cambuci”. A “queda da Bastilha” daqui ocorreu em outubro de 1930. Com a vitória da revolução de Getúlio Vargas, manifestações tomaram conta da cidade e a cadeia foi arrombada e incendiada. O bairro abrigava, também, muitas gráficas que serviram, nos anos 40 e 50, como arma de propaganda política entre os sindicatos. Os gráficos sempre tiveram participação ativa nas greves gerais dos trabalhadores. Wagner Sugamele, neto de comunistas, que em criança conviveu nesse ambiente que fervia politicamente, aos oito anos de idade já entregava jornais proibidos e ajudava no mimeógrafo do avô. Nessa época teve contato com Luís Carlos Prestes, que passou um dia em sua casa escondido sob o codinome de Antônio.

342 SUGAMELE, Wagner. Entrevista ao autor.

> A primeira vez que eu fui conversar com o Cacá, pra variar, ele disse não. [...] O Cacá é um excelente diretor, é uma ótima pessoa, mas esse tipo de coisa, da manifestação popular, ele tem que ser levado. Daí ele vai, entendeu como é? [...] Tanto eu enchi o saco que nós fizemos o evento. [...] Soltamos cinco leitões com mais de cem quilos e batizamos com os nomes dos políticos, que na época estavam emporcalhando a cidade e fizemos uma 'puta' festa, e aí a gente não se largou mais.[343]

Ambos estabeleceram, a partir desse momento, um lema: "enquanto houver uma câmera, enquanto houver uma máquina fotográfica e um repórter, nós não arredamos o pé, ou seja, nós assumimos que adoramos aparecer."[344] Mas "aparecer" pressupunha a criação de um bom motivo e de um conteúdo adequados. Para isso, na tentativa de realizar novos eventos, serviam-se dos jornais à procura de situações que merecessem uma intervenção bufa. E era o que não faltava. A política de nosso país era um verdadeiro banquete para os dois famintos por confusão. Todos os dias trocavam informações sobre o que estava acontecendo.

A maioria das intervenções aconteceu a partir de notícias coletadas nos jornais diários. Foi assim com o Plebiscito e a Família Real, foi assim com o caso dos funcionários fantasmas da Câmara Municipal, e o mesmo ocorrera com as declarações e atitudes de Jânio Quadros, que, em 1985, foi eleito prefeito de São Paulo.

Jânio Quadros, por exemplo, foi perseguido durante muito tempo pelos dois, pois com suas atitudes e discurso extravagantes, sempre foi um "personagem" ideal para o humor e a zombaria. Antigo morador do mesmo bairro de Sugamele, o Cambuci, chegou a carregá-lo no colo durante uma campanha política. Em um dos encontros que tiveram, anos mais tarde, disse que se soubesse no que ele se transformaria "teria jogado de cabeça no chão" quando teve oportunidade. Segundo Sugamele, Jânio escreveu contra Cacá também. "Esse senhor que se chama Cacá, cujo acento deveria ser no primeiro 'a'." Ele provocava e era provocado. "Era um gênio do marketing, e ele precisava de gente inteligente para provocar o tal conteúdo que chamava as 'capas'." E esse jogo estabeleceu-se entre os três.

A partir desse jogo criativo, Cacá começou a se convencer de que poderia montar um grupo e sair às ruas. Nesse momento é que inicia-se a formação do "bando" que acompanharia *Pai Ubu*. Assim como o bufão, que originalmente andava em grupo, *Pai Ubu* cerca-se de estranhos companheiros. "Nós juntamos uma cambada de vagabundos, desocupados."[345] Dentinho, que tem esse nome por possuir apenas dois dentes na boca, que segundo Sugamele, está preso hoje por vadiagem; o Belão, um alcoólatra assumido; o Grinlalau; Paulinho, que

---

343 *Ibidem.*
344 *Ibidem.*
345 SUGAMELE, Wagner. *Op. Cit.*

apesar de ser professor de literatura adorava o grupo; e todos que resolvessem aparecer. “Só juntamos a escória.”[346]

Sugamele relembra um evento que aconteceu exatamente na porta da Câmara Municipal, contra uma situação que envolvia o fechamento de mais da metade dos balneários públicos da cidade. Fizeram, então, o que denominaram “Pobre também tem calor”. Conseguiram convencer mais ou menos vinte mulheres, com mais de cem quilos, a trajar maiôs e arranjaram uma velha piscina de lona. Vestido com roupa do século passado, *Pai Ubu* compareceu ao evento junto com seu bando para a inauguração da piscina. Prometia, num discurso inflamado, que se fosse Presidente da República, todas as piscinas públicas voltariam a funcionar. Mas, ao invés de utilizarem água, utilizariam lama para encher as piscinas, pois *Pai Ubu* considerava a água “uma besteira”. E convocou todos a “chafurdarem na lama.”[347]

À medida que esses eventos foram acontecendo, o grupo percebeu que *Pai Ubu* ganhava a simpatia do povo, pois instantaneamente chamava para si a atenção. *Pai Ubu* começou, então, a se envolver em tudo. Era sempre convocado para provocar, subverter, fazer a população rir e pensar sobre o que estava acontecendo em nosso país.

Um dos acontecimentos mais importantes e o primeiro que teve grande impacto na mídia foi a candidatura de *Pai Ubu* ao Governo do Estado de São Paulo, em 1986. Ele competiria com Antônio Ermírio de Moraes, Eduardo Suplicy, Orestes Quércia e Paulo Maluf. Uma festa de lançamento dessa estranha iniciativa aconteceu no Teatro Ruth Escobar à meia-noite do dia 24 de agosto. Essa data foi escolhida por ser “o dia da morte de Getúlio Vargas, dia de cachorro louco e dia do ator.”[348] Mas um pouco antes, em 09 de agosto, uma reportagem de capa no Caderno 2 de *O Estado de São Paulo*, assinada por Ricardo Soares, já apontava as intenções do candidato. *Pai Ubu*, que afirmava ser o único candidato que falava a verdade, garantia que não herdaria “gagueiras, indecisões ou discursos de seu antecessor”, na época, Franco Montoro, e que “seu plano de *merdras”* já estava pronto e resumia-se em: “tomar o poder, apropriar-se de toda a riqueza e cair fora”. Tentaria, também, obter mais recursos, explorando a prostituição e os tesouros da Polônia. Tinha, ainda, como outras metas: a realização de prisões “amplas, gerais e irrestritas”; a utilização de adiantados métodos de “tortura democrática”, que consistia, na já conhecida extração de orelhas e outros membros; o lançamento de todas as autoridades no alçapão; além, é claro, da famosa *descerebragem*.

---

[346] *Ibidem.*
[347] *Ibidem.*
[348] ROSSET, Cacá *apud* SERVA, Leão. Rosset lança pai Ubu para o governo de São Paulo. *Folha de São Paulo*,Ilustrada, São Paulo, 9 ago. 1968.

Uma das armas do candidato, além das tradicionais promessas (construção de um teleférico ligando o Largo de Pinheiros aos Alpes da Vila Madalena, uma cadeia de empanadas semelhante ao Mc Donald's, etc.), era a distribuição do "vale emprego público" (Figura 14) para todos que auxiliassem na campanha. Um dos pontos importantes do seu "plano de *merdras*" era a ampla reforma agrária. *Pai Ubu* usurparia todos os terrenos, chácaras, sítios, latifúndios, mas distribuiria terras para o povo. E essa distribuição de fato aconteceu.

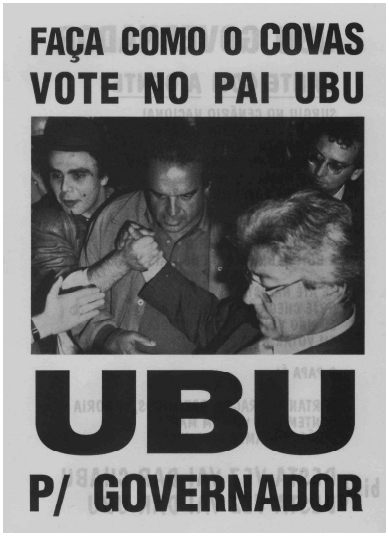
Juntamente com Victor Nosek, responsável pela criação da plataforma de governo de *Pai Ubu* e, também, pela criação do material gráfico distribuído durante os eventos, Cacá e Sugamele desenvolveram a tal campanha pela reforma agrária. A distribuição de terras foi feita à população em frente a Bolsa de Valores, no centro financeiro da cidade de São Paulo. *Pai Ubu* entregou aos transeuntes saquinhos cheios de terra juntamente com um certificado de propriedade (Figura 15). Cada pessoa que recebia seu saquinho tornava-se um "Propriotário" de terra, e, não, um "Proprietário".

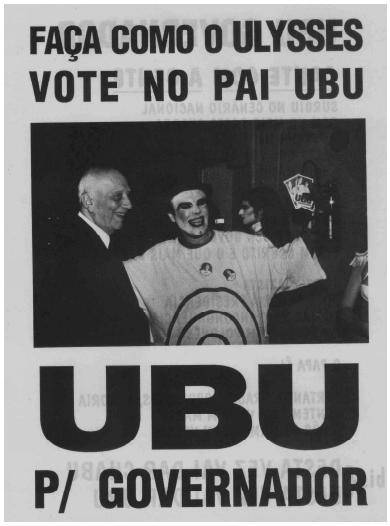
A propaganda feita por *Pai Ubu* contava com um vasto material, que teve apoio, também, do público que frequentava o Teatro Ruth Escobar. No hall de entrada, um livro de ouro servia como fonte de arrecadação de fundos para a campanha eleitoral. Santinhos, jingles, certificados, vales, etc., foram produzidos com muita irreverência. Uma curiosidade envolve a criação dos santinhos (Figura 16). As fotos que vinham impressas neles foram produzidas sem o conhecimento e sem o consentimento dos políticos envolvidos. *Pai Ubu* simplesmente se aproximava e, quando parecia estar apoiando ou reverenciando o candidato, Victor Nosek fazia a foto. Depois, bastava acrescentar acima da imagem, por exemplo, os dizeres: "Faça como Montoro, vote no Pai Ubu" e estava concretizada a brincadeira, a inversão. Os políticos, a princípio, não entendiam e até se divertiam com a chegada de Cacá, com sua bata branca, chapéu côco preto e charuto na boca. Aparentemente ele vinha apoiá-los. Mas, a foto do santinho, ao contrário, dava a impressão de que eles é que apoiavam *Pai Ubu*. "As pessoas não sabiam muito como lidar com aquilo. Era uma novidade. Não sabiam muito bem o que estava acontecendo."[349] No verso desses santinhos, um jingle (Figura 17) defendia a candidatura de *Pai Ubu,* e exprimia, no refrão final, a certeza da vitória: "Desta vez vai dar chabu, desta vez vai dar Ubu". O mesmo jingle se repetia em outro santinho, no qual aparecia uma foto de *Pai Ubu* sozinho. Mas, diferente desse primeiro, o refrão dizia: "Horror por horror vote em Ubu para governador."

[349] CHASSERAUX, José Rubens. *Op. Cit.*

Figura 14

Figura 15





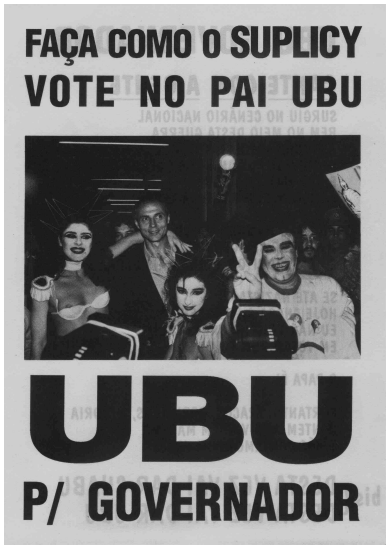
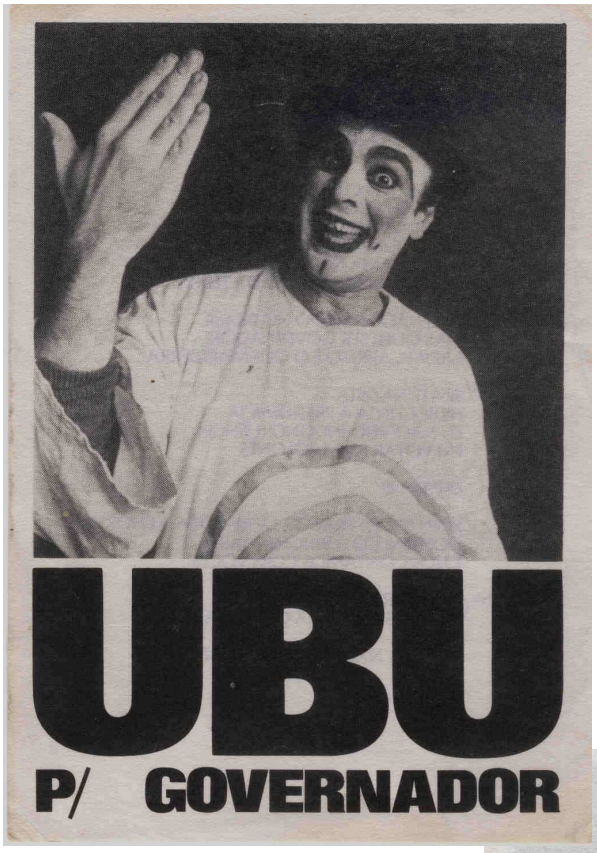


Figura 16

Santinhos da Campanha para Governador



UBU GOVERNADOR

SURGIU NO CENÁRIO NACIONAL
BEM NO MEIO DESTA GUERRA
A FIGURA IMPOLUTA
DESTE QUE VOS AMA SEM QUERER
E QUE MAMA NO PODER
COMO UM BOM FILHO DA TERRA

UBU NÃO NASCIDO NO BRASIL
MAS QUER SER GOVERNADOR
E BOM CABRITO É O QUE MAIS BERRA

SE ATÉ NAZISTA
HOJE CHEGA À PRESIDÊNCIA
EU NÃO VEJO INCONGRUÊNCIA
EM VOTAR NUM POLONÊS

O PAPA É!

PORTANTO: FRACOS, OPRIMIDOS, MINORIA
CONTEM CO'A VIRGEM MARIA
E NÓS CONTAMOS COM VOCÊS

bis / HORROR POR HORROR
VOTE EM UBU PARA GOVERNADOR

PORQUE NÃO? PORQUE NÃO?

Figura 17

A maioria dessas fotos foi produzida durante um acontecimento marcante da campanha ao Governo do Estado. Indignado com a participação do "inexpressivo" candidato Teotônio Simões, do PH, no debate promovido pela TV Globo, e de sua "inexplicável" ausência, Cacá juntou-se a suas duas ubuzetes[350] e mais uma comitiva, e resolveu ir até a emissora. Para a decepção de todos, foram proibidos de entrar. *Pai Ubu*, inconformado dizia: "Estão querendo minar nossa candidatura, mas ela é irreversível."[351] Impedidos de participar resolveram não recuar e permaneceram na porta, onde protagonizaram cenas inesperadas no início, durante os intervalos, e ao final do debate. Enquanto as ubuzetes, apenas de biquíni, abraçavam Ulisses Guimarães, Eduardo Suplicy, e outros políticos, *Pai Ubu* sorria e colocava a mão nos ombros dos candidatos, fazia o "v" da vitória, e tirava muitas fotos. Orestes Quércia, sem entender o que estava acontecendo, assistiu atônito a uma das ubuzetes (Cristina Tricerri) saltar sobre o capô de seu carro.

Nos dias posteriores àquela noite do dia 24 de agosto, os jornais de São Paulo deram bastante destaque ao tumulto provocado pelos artistas, considerado mais interessante que o frio e pouco dinâmico debate.

A partir desse importante acontecimento, as emissoras de televisão e os repórteres de jornais começaram a abrir mais espaço na mídia para essas intervenções bufas, pois além de se divertirem com o que acontecia, atiçavam "aqueles doidos" que denunciavam a pequenez das relações políticas e dos abusos dos governantes desvirtuosos e corruptos.

Em 1988, *Pai Ubu* se candidata novamente. Desta vez, para o cargo de Prefeito da cidade de São Paulo. Um de seus principais planos de governo era chegar à Presidência da República através do acúmulo de capital. Voltava com uma promessa de vingança, pois uma vez que os políticos usurparam o teatro e o circo se maquiando, decorando texto e empostando a voz, *Ubu* resolveu usurpar a política. Nesse mesmo ano, é contratado como repórter do programa *Domingo Paulista*, da Record.

No ano seguinte, lança candidatura à Presidência da República[352]. Seu slogan: "Olho por olho, dente por dente, Ubu para Presidente." E assim foi se candidatando a todos os cargos que apareciam, comparecendo em eventos, debates, comícios... e não parou mais.

---

[350] As ubuzetes, Carmem e Miranda, companheiras inseparáveis de *Pai Ubu*, eram interpretadas pelas atrizes Cristina Tricerri e Marina Mesquita, que estavam sempre de biquínis. Vale ressaltar que Carlos Imperial, que candidatou-se à prefeitura do Rio de Janeiro em 1985, apresentava um programa onde também usava garotas para atrair eleitores, denominadas por ele como "As Guerreiras da Legião Tancredo Neves".

[351] ROSSET, Cacá *apud* GRANATO, Fernando. "Horror, por horror, Ubu para governador". *Gazeta de Pinheiros*, São Paulo, 29 ago. 1986.

[352] Victor Nosek conta que *Pai Ubu* quase apareceu em rede nacional no debate dos candidatos à Presidência da

Na ocasião do Plebiscito[353], em 1993, uma nova confusão ganhou espaço nos meios de comunicação. Dessa vez, envolvendo o bando de *Ubu* e a comitiva de Dom Bertrand de Orleans e Bragança[354]. Sugamele, que nesse momento já contava com informações privilegiadas de jornalistas, inteirou-se que Dom Bertrand não seria o Rei caso a Monarquia saísse vitoriosa do Plebiscito. O verdadeiro candidato, oculto durante toda a campanha por uma estratégia de marketing, era o irmão dele, Dom Luiz, que estava numa cadeira de rodas. Surgiu então, a idéia de se montar a verdadeira família real, porque "aquela era uma fraude"[355], tendo *Pai Ubu* como Rei e Wagner como Conde Sugamele. Anunciaram, então, à imprensa, que a verdadeira família real estaria presente em todos os eventos. Alguns jornalistas se entusiasmaram com esse anúncio e se prontificaram a oferecer novas informações. "Queriam ver o circo pegar fogo."[356] De madrugada, passavam a agenda diária de Dom Bertrand. Foi o que aconteceu numa madrugada de segunda-feira. Sugamele recebeu um telefonema de uma rádio, avisando que Dom Bertrand participaria de um debate ao vivo. Ligou prontamente para Cacá Rosset e depois enviou um telegrama para a rádio comunicando que a "verdadeira família real" se apresentaria às nove horas da manhã. Enquanto o telegrama era lido no ar, Sugamele ligou para as redações da *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo* e *Notícias Populares* contando o que aconteceria e solicitando o envio de fotógrafos ao local. Reuniu, então, a "corja", como ele mesmo denomina, e foram para a porta da rádio tentar conseguir uma foto ao lado de Dom Bertrand. Todos os fotógrafos e repórteres estavam prontos, escondidos, aguardando a chegada do príncipe. A ação deveria ser rápida. *Pai Ubu* saltaria, abraçaria sua vítima e produziria uma "capa" para o dia seguinte. Quando Dom Bertrand chegou, junto com seu assessor, e viu Cacá pular na sua frente e tentar abraçá-lo, virou as costas e saiu correndo porque já conhecia *Pai Ubu.* Seu assessor, no mesmo instante, agarrou Sugamele pelo colarinho e pelos testículos, o imobilizou e disse: "Filho da puta!"[357] E

República, em 1989. Cacá Rosset consegui entrar no estúdio da Rede Globo com um crachá, que até hoje Victor guarda como relíquia, e, no momento que começava a retirar a bata branca de dentro de suas calças vieram uns seguranças e colocaram ele para fora.

353 A Constituição Brasileira, promulgada em 5 de outubro de 1988, determinou a realização de um plebiscito, em 21 de abril de 1993, para se decidir sobre a forma de governo (república ou monarquia constitucional) e o sistema de governo (parlamentarista ou presidencialista) no Brasil. O resultado foi a vitória bastante expressiva da república presidencialista.

354 *Príncipe Imperial do Brasil* é o terceiro dos doze filhos do Príncipe D. Pedro Henrique de Orleans e Bragança (1909-1981); é neto de D. Luiz de Orleans e Bragança (1878-1921), bisneto da Princesa Isabel, e trineto do Imperador Dom Pedro II, último monarca dos brasileiros.

355 SUGAMELE, Wagner. *Op. Cit.*

356 *Ibidem.*

357 *Ibidem.*

Sugamele respondeu: “Seu viado! Tira a mão do meu pau!”.[358] Bastou gritar essa última frase para que vários fotógrafos apontassem as câmeras e fizessem fotos desse momento.

O Estado de São Paulo, a *Folha de São Paulo* e a revista *Veja* conseguiram registrar a investida de *Pai Ubu* e a fuga de Dom Bertrand. Após a retirada estratégica do príncipe, uma grande confusão estabeleceu-se. Brigas, discussões e xingamentos obrigaram todos a comparecer numa delegacia de polícia. Claro, vestidos a caráter, com roupas de corte.

No dia seguinte, esse fato transformou-se em notícia até fora do Brasil. “Eu acho que foi um dos maiores eventos que fizemos, um dos que teve maior repercussão.”[359] A partir desse dia, aonde a família real estava, *Ubu* e seu bando também apareciam. Inclusive no dia da votação, onde aconteceram novos conflitos e mais fotos.

Muitos outros eventos se seguiram a este. A mudança do nome Praça da República para Praça da Monarquia, com direito a mais distribuição de terra, certificados de nobreza e vale emprego público; a “Charreata”[360]; a distribuição de “Dois Milhões”[361], a “Operação Caça-Fantasma”[362], etc. Todos esses eventos eram combinados de forma bastante geral, esboçada. Cabia aos participantes, através de uma ampla percepção da situação, contornar os problemas e inventar soluções. Segundo Sugamele, o segredo era “voz muito alta, raciocínio rápido, bom humor, e estar preparado para apanhar.”[363]

É importante ressaltar que até mesmo em 1996, onze anos depois da estréia do espetáculo *Ubu Folias Physicas, Pathaphysicas e Musicaes*, o personagem *Pai Ubu* continuava sua trajetória na vida pública. Nesse ano, mais uma candidatura à Prefeitura de São Paulo. *Pai Ubu* ainda tinha forças.

Um fax, enviado no dia 28 de março para a imprensa e para alguns candidatos concorrentes, revela que a irreverência e o poder de provocação de *Pai Ubu* e seu bando estavam cada vez mais aguçados. A primeira linha do documento dá o tom do que viria a

---

358 *Ibidem.*

359 *Ibidem.*

360 Passeio pela cidade em uma charrete repleta de prostitutas para o lançamento de uma campanha de *Pai Ubu*. Concentraram-se em frente ao Teatro Municipal causando confusão que impediu, inclusive, a circulação de veículos no Viaduto do Chá.

361 Neste evento, eles prometiam dar dois milhões para quem contasse a maior mentira. Um rapaz, que foi eleito por voto popular como o maior mentiroso, ao receber, dentro de uma caixa, dois milhos, ficou bastante decepcionado. Estava desempregado. O povo, compadecido do rapaz e enfurecido com *Pai Ubu* e seu bando, iniciou uma balbúrdia, que obrigou-os, por segurança, a fugir do local.

362 Evento no qual *Pai Ubu* e Sugamele, fantasiado de Sherlock Holmes, revelariam as identidades dos funcionários fantasmas da Câmara Municipal. Eles pagaram dez reais a “cinco desocupados” que entraram na Câmara com lençóis brancos escondidos dentro de mochilas e permaneceram lá dentro aguardando um sinal. Do lado de fora, um cordão de policiais militares impedia a entrada dos dois. Ao sinal, os cinco que estavam no interior do prédio apareceram nas janelas vestindo os lençóis, como fantasmas. A partir disso o SBT, iniciou uma campanha para moralizar a Câmara Municipal, no qual utilizou essas imagens. Assim como o Globo Repórter, que ao final do ano, também exibiu esse evento.

363 SUGAMELE, Wagner. *Op. Cit.*

seguir. “Erundina, Rossi e demais candidatos, tremei. Pai Ubu chegou.” Nesse fax, eles anunciam um “verdadeiro circo” para comemorar o registro da candidatura de *Pai Ubu* à Prefeitura da cidade, no dia 1º de abril, pelo “Partido Pataphysico Musical - Frente Revolucionária segura na Mão de Deus e Vamos que Vamos” nas escadarias do Tribunal Regional Eleitoral (TRE).

> Durante os festejos, Pai Ubu e seu vice Conde Sugamele divulgarão pontos do programa de desgoverno da coligação. Entre eles, o **Plano Jaz de Assistência à Saúde**, a **PETROSAMPA** para a prospecção de petróleo no perímetro urbano aproveitando os buracos já existentes na cidade, adesão à campanha pela **liberação de todas as drogas** como a coleção completa do sociólogo Fernando Henrique Cardoso e os CD do cantor e deputado Agnaldo Timóteo. Haverá ainda farta **distribuição de ervas** aos presentes.
>
> E para o maior mentiroso que comparecer aos festejos será dado um milhão, um oferecimento da cerveja Bilcha, a única que já vem aberta e fresca, e gomas de mascar Me morde que eu gosto.
>
> [...]
>
> Em tempo: é vedada a participação no concurso de maior mentiroso de políticos, conselheiros dos Tribunais de Contas e vendedores de carnês.

No dia combinado, realmente aconteceu o evento e consta como recebido, inclusive, pelo Tribunal Regional Eleitoral do Estado de São Paulo, o documento protocolado com o pedido de abertura da candidatura de *Pai Ubu.* Eis o seu conteúdo:

> **EXCELENTÍSSIMO SENHOR PRESIDENTE DO EGRÉGIO TRIBUNAL REGIONAL ELEITORAL DO ESTADO DE SÃO PAULO**
>
> PAI UBU, nascido na Polônia, ou seja em lugar nenhum, casado, tirano, atualmente domiciliado nesta cidade onde reside na Rua do Sobe e Desce onde o número não aparece, CONDE SUGAMELLI[364], nascido nas cercanias do Condado do Cambuci, solteiro esperando solução para seu caso, ocioso, atualmente domiciliado nesta cidade onde reside na rua do Sabão, onde só se dá balão, seu bobão, sem número, ambos desprovidos de qualquer qualificação, papel de identificação, advogado e até mesmo de razão, vêm, em causa própria e sem qualquer fundamento legal, requerer a inscrição de suas candidaturas para os cargos de **Prefeito e Vice-Prefeito** nas eleições a se realizarem no próximo mês de outubro e também a inscrição provisória (afinal de contas nada dura pra sempre mesmo) da Frente Revolucionária “Segura na Mão de Deus e Vamos que Vamos” sob o número de registro 171 que é nosso e ninguém tasca.
>
> São os termos em que pede deferimento
>
> São Paulo, 1º de abril de 1996[365]

[364] Diferente do fax, onde aparece Conde Sugamele, aqui, o sobrenome é grafado Sugamelli.
[365] Reprodução do conteúdo do documento pertencente ao acervo de Victor Nosek.

Logo abaixo da data, nesse documento, consta as assinaturas de *Pai Ubu* e Conde Sugamelli.

Ao lembrar dessa época, anos mais tarde, em 2004, Cacá declarou que resolveu se candidatar com seu *Pai Ubu* porque percebera "que na política havia e há palhaços amadores"[366]. Utilizava-se, inclusive de um outro *slogan* (criou muitos deles): "Chega de palhaços amadores, enfim um profissional no poder."[367] Desejava com tudo isso, que seu personagem, um ser de ficção, se transformasse, ao entrar na vida pública, em um "personagem de fricção"[368]. Sua intenção sempre foi a de provocar discussão, debate, confronto. E percebeu que nada melhor do que "revelar o teatro através do teatro."[369]

É interessante observar que toda a trajetória do *Pai Ubu* de Cacá Rosset possui um eixo central de construção baseado no *improviso*. Em *Ubu Folias Physicas, Pathaphysicas e Musicaes* esse recurso estava presente não apenas no trabalho do ator, mas no espetáculo como um todo. Como revelou Chachá, quando resolveram remontar o espetáculo, já na década de 90, não sabiam mais como retomar o texto, tamanha modificação que sofrera durante as inúmeras temporadas ao longo dos anos. O próprio grupo, em uma entrevista dada ainda em 1987, percebia que a corrosão e a discussão radical sobre a estrutura de poder, uma característica da chamada "primeira versão" ou "versão de estréia", dava lugar a um espetáculo popular, de entretenimento[370].

A característica performática do grupo *Ornitorrinco*, além de propiciar um ambiente de experimentação contínua e de desenvolvimento de habilidades, despertou nos atores uma atenção, uma abertura para além da ficção criada em cena. O fato de dialogarem com o espectador de forma aberta e declarada obrigou-os a adotar uma maneira específica de interpretação. Tudo poderia e deveria ser absorvido pelo espetáculo e por seus participantes. Lidar com o tempo presente, o tempo do jogo, sempre fez parte da filosofia do grupo.

A passagem do palco à rua e a rápida adaptação a esse novo espaço deve-se, sem dúvida, ao tipo de trabalho que Cacá e o *Ornitorrinco* já desenvolviam. A abolição da chamada "quarta parede" e a inserção do espectador na obra, permitiram a eles o desenvolvimento de uma amplitude corporal e vocal fundamentais para o trabalho na rua. O

---

366 MACEDO, Fausto. *Op. Cit.*
367 *Ibidem.*
368 ROSSET, Cacá *apud* SERVA, Leão. Rosset lança pai Ubu para o governo de São Paulo. *Folha de São Paulo*,Ilustrada, São Paulo, 9 ago. 1968.
369 FILIAGE, Miguel Angelo. *Op. Cit.* p.29.
370 FILIAGE, Miguel Angelo. Investigações sobre um Sucesso. *Palco e Platéia*, Ano I, nº 05, São Paulo, Janeiro/Fevereiro, 1987.

ambiente a céu aberto propicia uma dispersão do espectador que deve ser equacionada com uma grande quantidade de energia empregada pelo ator. Os gestos largos e precisos e a boa articulação e projeção da voz são essenciais para o êxito nesse processo.

3.5. *Ubu!* A *Supermarionete* do *Sobrevento*

É fundamental a localização do espetáculo *Ubu!* dentro da trajetória do *Grupo Sobrevento*[371] e dentro do contexto teatral carioca dos anos 90, para uma melhor compreensão da relação que essa montagem estabeleceu com a trajetória do grupo e com esse contexto teatral. Essa localização, e sua reflexão, auxiliarão no entendimento dos caminhos trilhados pelo ator Miguel Vellinho na construção de seu *Pai Ubu*.

A idéia do espetáculo surgiu, no início do ano de 1996, a partir de um convite feito por Ana Bernstein, que na época dirigia a Divisão de Artes Cênicas da RioArte[372]. O espetáculo faria parte de um evento comemorativo do centenário da estréia de *Ubu Roi*, juntamente com uma exposição e com outro trabalho que seria dirigido por Antônio Abujamra. Ana Bernstein sugeriu que o *Sobrevento* fizesse uma montagem com bonecos[373], uma vez que Abujamra faria seu trabalho com atores. Mas, no decorrer do ano, a proposta inicial do evento foi modificada e a verba destinada ao *Sobrevento* configurou-se, apenas, como um patrocínio da RioArte para a produção de um espetáculo comemorativo dos dez anos do grupo.

Segundo Miguel Vellinho, o convite para montar *Ubu Rei* foi bastante oportuno, pois o grupo "vinha de montagens muito comportadas e muito bem acabadas". Na sua visão, Ubu representava uma "virada de mesa" uma "surpresa para um público que estava acostumado a

---

[371] O *Grupo Sobrevento*, fundado em novembro de 1986, no Rio de Janeiro, por Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Vellinho, ao longo de vinte anos e onze espetáculos produzidos, se dedica à pesquisa da "animação de bonecos, formas e objetos" sendo considerado um dos maiores especialistas brasileiros em Teatro de Animação. Participou de diversos festivais internacionais de Teatro (Peru, Chile, Espanha, Colômbia, Escócia e Irlanda) e já recebeu alguns prêmios e indicações (Mambembe, Coca-Cola, Shell, APCA, Mario Mazzetti), além de desenvolver, ainda hoje, cursos, oficinas e palestras na área de teatro de bonecos e animação, dentro e fora do país. Hoje, um de seus fundadores, Miguel Vellinho, afastado dos trabalhos do grupo desde a mudança de sede para São Paulo, desenvolve uma sólida pesquisa também no campo do teatro de animação com sua *Cia. Pequod*, fundada em 1999, a partir de uma oficina do *Grupo Sobrevento*. Miguel e alguns participantes dessa oficina reuniram-se em torno do desejo de renovação da linguagem do teatro de bonecos no Rio de Janeiro.

[372] A RioArte - Instituto Municipal de Arte e Cultura - foi criada em 13 de junho de 1979 a partir de um Decreto Municipal sob o nome de Fundação de Artes do Rio de Janeiro. Funcionava como um braço executivo da Secretaria das Culturas e atuava nas áreas de artes visuais, teatro, dança, música e editoração através de patrocínios, apoios, incentivos e realização de projetos. Fornecia, ainda, anualmente, bolsas de estudo para projetos inéditos de pesquisa cultural no Programa de Bolsas RioArte. Era responsável, também, pela administração das Lonas Culturais, da Rede Teatros do Rio de Janeiro, do Centro Coreográfico e do Centro de Arte Hélio Oiticica. Foi extinta em fevereiro de 2006 pelo prefeito Cesar Maia.

[373] Além do *Ubu Rei* dirigido por Gianni Ratto, em 1969, outra montagem brasileira também utilizou-se de bonecos. Foi no ano de 1995, com o grupo *Giramundo*, sob a direção de Helvécio Guimarães. Apesar da relevância do grupo, esse versão de *Ubu Rei* não teve o alcance esperado e fez, ao que parece, uma única apresentação, na Praça Tiradentes, em Ouro Preto. Nessa montagem eram utilizados imensos bonecos, denominados "bonecos habitáveis". A idéia inicial era que os bonecos transitassem pelo meio das pessoas e que o som fosse emitido de dentro deles. O personagem do *Urso*, por exemplo, sairia de um bar onde estaria bebendo para fazer sua cena. Mas, as dificuldades técnicas impediram a realização dessa proposta e o som das falas foi gravado conjuntamente em um estúdio.

ver coisas muito delicadas". No programa do espetáculo, essa "virada de mesa" é ressaltada pelo texto do diretor Luiz André Cherubini, que já dava o tom do risco assumido nessa empreitada. "Decidimos agarrar o bicho a unha e preferimos ser atropelados por esta jamanta a esperar, na rede, a mucama trazer o bifinho bem passado." Era realmente um risco comemorar dez anos de existência artística com o espetáculo *Ubu!*. Ainda mais se levarmos em consideração o que os espetáculos anteriores representaram na trajetória do grupo.

Em *Mozart Moments* (1991), apresentado no foyer do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, uma carroça servia de balcão para pequenos e simpáticos bonecos reviverem passagens da vida de Wolfgang Amadeus Mozart apresentadas sob a forma de quadros independentes. Esse trabalho fazia parte de uma exposição comemorativa dos 200 anos da morte do compositor austríaco. Nele, atores/manipuladores vestidos com roupas brancas do século XVIII, a movimentação precisa de cena e a trilha sonora, criavam uma atmosfera poética e delicada.

O espetáculo seguinte, *Beckett* (1992), composto das peças curtas do autor irlandês Samuel Beckett, *Ato Sem Palavras I* e *II* e *Improviso de Ohio,* levava a "técnica de manipulação direta a um alto grau de apuro"[374]. A precisão, o rigor e o humor inteligente definiam a alta qualidade do espetáculo.

Em *O Theatro de Brinquedo* (1993), a atmosfera ingênua e graciosa de um antigo sarau atraiu espectadores de diversas faixas etárias. Principalmente um público da terceira idade que, ao mesmo tempo que entretinha-se com a história livremente inspirada na peça *A Verdade Vingada*, de Karen Blixen e que foi transposta para o Brasil do século XIX, deliciava-se com a trilha sonora composta de modinhas e lundus executados ao vivo por uma flauta e um violão.

O *Sobrevento* vinha desse percurso que cativou muitos espectadores com a simplicidade, delicadeza, limpeza, rigor técnico e temas propostos. Isso fez com que criasse um público que passou a acompanhar os novos passos do grupo. Mas, muitos deles, ao serem "atropelados" pela "jamanta" Pai Ubu, se surpreenderam e se desagradaram.

Luiz André Cherubini lembra que *Ubu!* era "muito diferente, provocador" e que também, por esse motivo, foi mal recebido pela crítica especializada e pelos senhores e senhoras com "mais de sessenta anos" que assistiram e se envolveram, por exemplo, com *O Theatro de Brinquedo.* Ele tinha consciência de que aquele público não gostaria deste novo trabalho do grupo e que uma parte da crítica carioca, representante (ou voz) desse mesmo

[374] Catálogo do *Grupo Sobrevento*, 2004.

público, não travaria um diálogo interessante com a obra criada. A existência, no palco, de uma banda de *heavy metal* que tocava ao vivo, criava um ambiente propositadamente "barulhento e intenso. E tudo muito grotesco, grosseiro, rústico, rude e bruto." E era exatamente isso que o *Sobrevento* buscava. "Claro que não era para agradar a este tipo de espectador. E também não era para agradar este tipo de crítico."[375]

Nas palavras da crítica teatral do Jornal *O Globo*, Bárbara Heliodora, fica evidenciado o desagrado que o espetáculo causaria no "tipo de espectador" e no "tipo de crítico" aos quais Luiz André se refere. Pois na opinião de Bárbara, o grupo *Sobrevento* baseava toda a sua encenação "num barulho ensurdecedor de guitarra elétrica e percussão, e numa gritaria generalizada do mais primário teatro infantil" e acrescenta ainda que, em poucos momentos, os atores (Miguel Vellinho, Luiz André Cherubini e Sandra Vargas) falavam "em tom mais humano e normal, poucos demais para dar orientação mais aceitável ao todo"[376]

O programa do espetáculo já anunciava esse caminho radical escolhido, pois não haveria nenhum tipo de adaptação ou adequação ao gosto do público que dizia que de "triste já basta a vida e que quando a gente vai ao teatro a gente quer mesmo é se divertir".

O *Sobrevento*, naquele momento, fazia uma clara oposição ao panorama teatral carioca. Para eles, o teatro em nossa cidade estava "muito chato" e denominavam "museu vivo" o que estava sendo feito nos palcos do Rio de Janeiro. E desejavam ser provocadores. Além de uma tentativa de subverter sua própria trajetória como grupo, havia também uma "utopia" de tentar resgatar o impacto causado pela estréia francesa em 1896, numa platéia também comportada. Nas palavras de Sandra Vargas isso fica bem claro. Pensavam, inicialmente, em como "fazer uma leitura do Ubu provocadora ou que ninguém tivesse feito" ou ainda se perguntavam "o que seria provocador naquela época".

Miguel relembra que, naquele momento, em meados da década de 90, o grupo criou um diálogo muito interessante com alguns artistas que acabaram participando da ficha técnica do espetáculo. Ele cita, como exemplo, o diretor, cenógrafo e figurinista Jefferson Miranda[377] que "inspirava" e que "instigava" o grupo.

---

375 CHERUBINI, Luiz André. Entrevista ao autor.

376 HELIODORA, Bárbara. Duas peças centradas na força cênica. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 22 jan. 1997.

377 Jefferson Miranda é diretor da *Cia Teatro Autônomo*, formada em 1989, a partir da criação do espetáculo *Sísifo*. A companhia realizou durante seus dezoito anos de atividades os espetáculos: *Mann na Praia*, *Minh'alma é Imortal*, *$7x^2=y$ – uma parábola que passa pela origem*, *A Noite de todas as ceias*, *Uma coisa que não tem nome (e que se perdeu)*, *Um bando chamado desejo*, *Deve haver algum sentido em mim que basta* e *E agora nada é mais uma coisa só*. Além de diretor desses trabalhos, Jefferson Miranda assina também os figurinos. Realizou ainda o projeto gráfico do livro *Cia Teatro Autônomo* e a cenografia do espetáculo *Deve haver algum sentido em mim que basta* pelo qual recebeu o Prêmio Shell/RJ em 2004. A companhia realiza um importante trabalho de pesquisa teatral e já recebeu diversos prêmios (Rio-Teatro,

Se por um lado existia o chamado "*boom* das vans" que levavam as senhoras aos teatros para assistirem, por exemplo, espetáculos como *Pérola*, de Mauro Rasi[378], e "toda essa conjuntura burguesa e suave em termos de aproximação com o público" que assustava os integrantes do grupo, por outro lado, existia criadores como Jefferson Miranda e Gilberto Gawronski.[379] Esses dois nomes, na opinião de Miguel, permanecem na memória do teatro carioca quando se fala em "renovação", pois criaram linguagens particulares que caminhavam na contracorrente desse "panorama burguês comportado". Seria importante, portanto, uma tentativa de diálogo do *Ubu!* do Sobrevento com esses encenadores, criadores em atividade desde o final dos anos 80 e início dos anos 90, e que viviam "momento de ebulição". Nesse período, Gilberto Gawronski estava em cartaz com o espetáculo *Na Solidão dos Campos de Algodão*, de Bernard Marie-Koltès e Jefferson Miranda e sua Companhia Teatro Autônomo com *Minh'alma é Imortal.*

A aproximação do teatro de bonecos com o tipo de experimentação em desenvolvimento no trabalho desses artistas, apontava possibilidades interessantes de uma renovação estética na qual privilegiava-se muitos aspectos visuais. "E os aspectos visuais sempre estiveram muito próximos do teatro de bonecos."[380]

O *Sobrevento*, nessa tentativa de aproximação com um teatro nada convencional e ousado, apostou no risco e na provocação e assumiu essa postura radical. A partir do momento em que o grupo decidiu colocar em cena a banda de *heavy metal* e fez de seu *Ubu!* um quase show onde tudo era elevado ao "volume máximo", sabia que muitos da platéia abandonariam as sessões. Mas nem por isso desistiram de seguir por esse caminho. E pela trilha que decidiram seguir (tortuosa, talvez) depararam-se com a resposta que procuravam. O contato com um universo bastante específico e circunscrito esclareceu de que maneira deveria ser conduzida a encenação que desejavam realizar.

APCA, Shell) em sua trajetória artística.

[378] Mauro Rasi (1949-2003) foi dramaturgo e diretor teatral. Nos anos 80, tornou-se um dos principais autores do chamado "besteirol" e, na década seguinte, conseguiu estabelecer-se como um escritor de comédias de grande sucesso. Atores como Marília Pêra, Marco Nanini, Vera Holtz, Marieta Severo, Fernanda Montenegro e Sérgio Brito interpretaram seus personagens.

[379] Gilberto Gawronski é diretor e ator. Nos anos 90, obteve grande destaque no meio artístico, desenvolvendo trabalhos em que dirigia e atuava ao lado de Ricardo Blat. É da dupla, a criação da trilogia infantil baseada nos contos do dinamarquês Hans Christian Andersen. *O Soldadinho de Chumbo* (1993), *A Nova Roupa do Imperador* (1994) e *O Patinho Feio* (1995). Em 1996, dividindo novamente o palco com o parceiro Ricardo Blat, encena o texto *Na Solidão dos Campos de Algodão*, de Bernard-Marie Koltès. Esse texto, que rompe com a estrutura dramatúrgica tradicional, é construído a partir de extensos monólogos onde o conflito se estabelece pelo confronto desses discursos antagônicos. Sempre buscando autores e propostas nada convencionais, Gawronski estréia em 1997, o monólogo *A Dama da Noite*, uma adaptação do conto de Caio Fernando Abreu. Recebe o Prêmio Sharp pela direção desse espetáculo.

[380] VELLINHO, Miguel. Entrevista ao autor.

Na cidade do Rio de Janeiro estava acontecendo um show histórico do grupo *Sepultura*, uma vez que seria o último com a formação original. Era um ambiente perfeito para se observar e se entender as relações e sensações provocadas por esse tipo de evento. Que comportamentos seriam representativos desse encontro, em que especificidades espaço/temporais os acontecimentos ocorriam, e qual "espírito" fomentava o conjunto de participantes. Todos esses questionamentos poderiam ser respondidos através da participação dos integrantes do grupo *Sobrevento* num desses eventos. E foi o que aconteceu.

A existência de uma "violência infantil e vazia" nesse ambiente, "uma estilização de brutalidade"[381], justificava sua aproximação com o *Ubu* de Jarry. Assim como o teatro, essa violência forjada, na verdade um jogo, durava apenas o tempo daquele intenso encontro de jovens. Encontro que trouxe ao espetáculo elementos bastante singulares. A trilha sonora, por exemplo, sublinhava os atos intempestivos de *Pai Ubu* que, em outros momentos, assumia atitudes corporais iguais as de um líder de banda para pontuar os seus momentos de êxtase na prática da violência. Quando *Pai Ubu*, para citar um exemplo, jogava os nobres e juízes no fosso, comemorava com pulos e sacudidas de cabeça. Em outro trecho do espetáculo - a cena da guerra - optou-se por construir um "momento show" onde os personagens pulavam e sacudiam-se enquanto cantavam uma música com uma letra "boba, estúpida e pseudo-violenta", como relembra Luiz André. Algo como "vamos invadir, matar, vamos detonar". Miguel, ao falar desse momento, ressalta a "tolice" da letra e cantarola a única frase que a compunha: "War é guerra, guerra é war". Nessa mesma cena, os músicos invadiam o palco, o baterista se jogava em cima dos personagens, o guitarrista dirigia-se ao meio do palco tocando seu instrumento e tudo terminava com holofotes piscando e a entrada de uma "luz cegadora" (típica desses shows) nos olhos do público. Outros elementos faziam referência a esses eventos. Um canhão de luz seguia o personagem *Pai Ubu*, como seguisse um líder de banda; pratos de bateria eram atirados no palco. Tudo contribuía para que o universo juvenil criado por Jarry ganhasse uma exclamação, assim como aparece no título do espetáculo. O título original *Ubu Rei* transformou-se no sintético e contundente *Ubu!*

Além da opção pela música quase ensurdecedora que acompanhava e pontuava todo o espetáculo, e dos elementos do universo do show *heavy metal*, o tratamento dado ao texto também contribuiu para conduzir o trabalho a uma intensidade radical, pois todas as cenas consideradas de passagem ou que tirassem a velocidade dos acontecimentos foram cortadas.

[381] VELLINHO, Miguel. Entrevista ao autor.

Outras foram acrescidas para dar mais dinâmica ao espetáculo e, também, para auxiliar na acentuação das características de *Pai Ubu*.

O espetáculo *Ubu!*, que estreou no dia 06 de dezembro de 1996 no Teatro Sérgio Porto, tinha, portanto, além da intenção de provocar um "público acomodado", resgatar o impacto causado em sua estréia cem anos antes. Pedro Tinoco, em reportagem publicada na *Veja Rio* no dia 18 de dezembro de 1996, ressalta, no entanto, a impossibilidade de repetição de algum impacto cem anos depois do alvoroço da estréia. Na sua visão, "o protagonista porcalhão, estúpido e cruel criado pelo autor francês" já não soava "tão terrível". Partilhando dessa mesma opinião, Macksen Luiz, em sua crítica ao espetáculo, publicada no dia 21 dezembro no Jornal do Brasil, escreve que a peça "tem muito mais *valor histórico* do que o efeito provocador da época da estréia. A construção dramática de Jarry [...] oferece aos encenadores contemporâneos muito mais a possibilidade de um exercício formal de espetáculo do que material para *reprodução* de qualquer escândalo cênico." E assim, analisa todo o espetáculo como um "exercício formal" de encenação.

Mas é interessante salientar, ainda na reportagem de Pedro Tinoco, que, apesar do reconhecimento da impossibilidade da proposta inicial do *Sobrevento*, há um destaque à opção de exploração do humor infantil e escatológico criado por Alfred Jarry. Nas palavras de Pedro, "o melhor do espetáculo é a forma inteligente como uma sucessão de bobagens no melhor estilo coco-xixi-meleca ajuda a narrar esta fábula sobre o triunfo da maldade." E essa foi uma opção consciente do grupo. A percepção de que existia uma violência e agressividade extremamente juvenis no original do *Ubu Rei*, ou seja, a idéia de que aquela saga fora criada por um garoto de escola, fez com que o grupo optasse por ressaltar todos os aspectos escatológicos, agressivos, subversivos e ingênuos que dariam a tônica do espetáculo, o ponto de exclamação do título.

Todo o início de trabalho do *Sobrevento*, e isso o diretor Luiz André Cherubini faz questão de apontar como uma das qualidades do grupo, nasce de uma tentativa de aproximação com algum aspecto do teatro de bonecos e com uma intensa pesquisa teórica que funcione como suporte ao trabalho prático. E não foi diferente com o *Ubu!*, pois, a partir do convite feito por Ana Bernstein, o grupo iniciou um mergulho no universo de Alfred Jarry e cercou-se de várias referências que dialogavam com o trabalho em questão. Nas palavras de Luiz André, todo o processo do grupo passa por um "cruzamento" de referências teatrais. Nesse caso, as principais referências eram o conceito de *Super-Marionete* cunhado por Edward Gordon Craig, a estilização corporal do *kabuki*, e o conceito de *grotesco*.

Todas essas referências, de maneira direta ou indireta, contribuíram para a criação do espetáculo e, mais especificamente, para a criação do *Pai Ubu* de Miguel Vellinho.

Como ponto de partida para a construção desse personagem houve uma tentativa de colocar em prática o conceito de *Super-Marionete* formulado por Craig, reduzindo o personagem a um esquema e "repudiando o realismo e a psicologia."[382]

Esse conceito, que apareceu no artigo *O Ator e a Super-Marionete* (*The Actor and the Über-marionette)* publicado em 1908 na revista *The Mask*[383], é, na verdade, uma metáfora utilizada por Craig como solução para a renovação do trabalho do ator de seu tempo. Assim como Jarry, que na epígrafe da peça *Ubu Acorrentado* (1899) fala em demolir tudo, inclusive as ruínas, para depois algo ser construído a partir dessa demolição, Craig abre seu artigo com uma citação da atriz Eleonora Duse. "Para que o Teatro se salve é preciso destruí-lo; que todos os atores e atrizes morram de peste... Eles tornam a Arte impossível."[384] A semelhança entre essas duas epígrafes dá o tom de urgência à renovação do teatro daquele tempo. Era preciso destruir o que existia para um novo teatro surgir. A epígrafe de Jarry, em razão de um anseio por renovação e, como dito anteriormente, por um desejo de provocação por parte do grupo *Sobrevento*, reaparece no programa do espetáculo *Ubu!*. "Não teremos demolido tudo se não demolirmos inclusive as ruínas. E não vejo maneira melhor de fazê-lo que construindo com elas estruturas muito bem ordenadas."

Craig buscou diversos caminhos para essa renovação. Neste artigo, o caminho que ele percorre tem como eixo de discussão o ofício do ator, a partir da constatação de que seu trabalho não poderia ser considerado uma arte. O ator, estando à mercê de sua emoção, que é um elemento puramente acidental, afasta-se da arte, que não tem qualquer relação com o acidente, com o Caos. Na sua visão, para o homem criar uma obra de arte, seria necessário servir-se de materiais que pudessem ser utilizados com segurança e com controle. Para Craig, o controle e a segurança não faziam parte do vocabulário do ator e o seu corpo jamais poderia servir de instrumento à arte, por incapacidade de ser disciplinado. Seria necessário se despojar do acidental, renunciar à reprodução da natureza e descobrir um novo caminho de representação baseado, "em grande parte, nos gesto simbólicos"[385]. O teatro e, principalmente o ator, deveriam se afastar da tentativa de reproduzir a vida tal qual um aparelho fotográfico e esforçar-se "por atingir qualquer coisa de totalmente oposto à vida tangível, real, tal como nós

---

[382] Texto retirado do programa do espetáculo *Ubu!*

[383] Revista internacional com sede em Florença dirigida por Edward Gordon Craig de 1908 a 1929. Era composta de artigos sobre história e teoria teatral.

[384] CRAIG, Edward Gordon. *Da Arte do Teatro.* Lisboa: Arcádia, S.D. p.87.

[385] *Idem, Ibidem*, p.89.

a vemos."[386] O teatro deveria ser pensado e construído em sua artificialidade, sem abandonar o seu poder de invenção, de criação.

> Na origem, o corpo humano não servia de instrumento à Arte do Teatro. Não se considerava as emoções humanas como um espetáculo próprio para ser dado à multidão [...] nada seria mais revoltante do que ver homens e mulheres deixados sobre um estrado exibindo ao público o que o Artista recusa mostrar senão velado sob forma da sua **invenção**.[387]

Para que essa idéia de "invenção" fosse concretizada, era necessário um novo corpo, um novo ator, uma figura capaz de responder aos movimentos de seu pensamento sem se deixar influenciar por suas emoções; capaz de repetir gestos e ações sempre com a mesma precisão e perfeição formal, capaz de renunciar à idéia de personificação, de imitação da natureza. Enfim, uma figura com a ausência de sentimentos de um guignol[388], que seria capaz de conduzir o espectador não pela emoção ou através de sua grande personalidade, mas por suas características simbólicas, sugestivas. Um ator que faria da estilização o caminho para a construção de seus personagens. Nas palavras de Craig, o teatro só conseguiria se libertar do ator "vedete", do ator de "personalidade" com a expulsão desses atores e a entrada, nos palcos, de "uma personagem inanimada" que utilizaria, na falta de nome melhor, ou "mais glorioso [...] o nome de 'Sur-marionnette'."[389]

Luiz André, mesmo reconhecendo a dificuldade de colocar esse vago conceito em prática, e, percebendo que, apesar da *Super-Marionete* de Craig ser uma metáfora, uma demanda por uma transformação do trabalho do ator, tomou esse conceito ao pé da letra como um desafio a ser superado com alguma técnica desenvolvida dentro do universo do teatro de bonecos. Uma aproximação entre o termo de Craig e o desejo de Jarry de "despersonalização" do ator foi o caminho encontrado para a construção de *Pai Ubu* e os outros personagens do espetáculo. Assim como Jarry desejava, todos os atores agiriam como marionetes. A idéia, durante todo o processo, era uma "marionetização" do corpo do ator, uma deformação e mecanização desse corpo. Mas, se o ponto de partida foi o mesmo do escolhido por Jarry, o *Sobrevento* optou por uma via muito mais radical de construção, pois desenvolveu e empregou uma nova técnica de animação, denominada "técnica de Vestir em Supermarionete", como aparece no Catálogo do Grupo produzido em 2004 (Figura 18).

---

386 *Idem, Ibidem*, p.102/3.
387 *Idem, Ibidem*, p.91. Grifo meu.
388 Guignol é um personagem do teatro de fantoches lionês (França) do século XIX. Mas essa palavra pode ser utilizada, também, como sinônimo de teatro de fantoches em geral.
389 *Idem, Ibidem*, p.109. A tradução portuguesa utiliza o termo francês "Sur-marionnette", mas aqui me utilizarei o termo "Super-Marionete".

Figura 18

Técnicas de Manipulação - Catálogo do Sobrevento, 2004

Na busca por uma deformação física, através do uso de elementos plásticos, foram construídos figurinos que modificavam e tornavam as figuras dos atores irreconhecíveis, pois ocultavam todas as partes de seus corpos. Para Miguel, foi um processo "muito duro e muito complicado", pois tudo era muito novo. As experiências interpretativas anteriores do grupo pareciam não exigir muito dele. Existia, de certa maneira, uma posição preponderante do boneco, que estava sempre à frente de tudo. Já em *Ubu!* "era preciso criar um boneco, dar vida a um boneco internamente". Era preciso vestí-lo e "manipulá-lo por dentro."

A criação desses bonecos que os atores deveriam "vestir" e que conduziria toda a construção dos personagens, ficou a cargo de Maurício Carneiro. Em entrevista à Revista Programa do Jornal do Brasil, por ocasião da estréia do espetáculo, o figurinista enumera os materiais que compunham as figuras de *Ubu!* (Figura 19). Eram roupas feitas de "espuma, tecidos de tapeçaria, cordas, lona e sisal"[390] que transformavam os atores em bonecos sem rosto e sem expressão. Através das palavras de Maurício é possível perceber que existia uma idéia de criação de figuras descuidadas. Figuras que "comem até explodir, são grosseiras como os tecidos e usam roupas sujas de sangue e comida". Todos esse materiais juntos criavam corpos extraordinários, como que saídos de um mundo imaginário. O crítico Macksen Luiz fala muito bem da impressão que essas figuras causavam no espectador.

> Bonecos de aparência estranha, disformes, sem rostos, que se movimentam desajeitadamente, com aparência de figuras construídas por resíduos de material reutilizado. Desta imagem, que se confunde quase com os próprios materiais com os quais os bonecos são feitos – no início do espetáculo essas figuras se reduzem a um amontoado de panos rústicos e sujos abandonados no palco – adquirem formas quase grotescas.[391]

Para Miguel, todo aquele trabalho era uma espécie de abandono de sua personalidade, de sua integridade física e, ressalta ainda, que nunca mais viveu ou viu uma experiência como essa. Conta que, durante uma hora, ficava entregue a um "roteiro" que repetia "ou tentava repetir" como o máximo de precisão possível. E tentava sempre aperfeiçoar-se nessa tarefa. Mas era muito complicada a adequação de seu corpo aquele material estranho. Disponibilizar seu físico todas as noites de espetáculo colocando-o a serviço de seu figurino era uma atividade que exigia muito preparo físico. Era um desafio para o qual Miguel não se sentia pronto e que o fez procurar uma alternativa para a resolução desse impasse. "Nos dias em que

---

[390] OLIVEIRA, Roberta. Malvadeza e Crueldade. *Revista Programa*, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 07 dez. 1996.

[391] LUIZ, Macksen. Exercício Formal de Espetáculo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 21 dez.1996.

Figura 19

Personagens do espetáculo *Ubu!* - Catálogo do Sobrevento, 2004

eu fazia o espetáculo, eu não saía de casa. Passava o dia inteiro bebendo água, ficava na cama, fazendo o menor esforço possível. Eu passava o dia inteiro assim."[392]

O desgaste ao qual Miguel se refere deve-se a excessiva movimentação de seu personagem durante o espetáculo, acrescido o peso do figurino, feito com tecidos muito grossos, além, é claro, da máscara que cobria o seu rosto. Máscara que demorou muito para ser descoberta. Várias tentativas foram feitas durante o processo de trabalho, pois o excesso de movimentação e a transpiração também excessiva dos atores entupia as máscaras com suor e causava asfixia. Chegou-se, então, após inúmeros testes, a uma estrutura semelhante àquela das máscaras dos esgrimistas, que é uma tela. Na frente dessa tela foi costurado um tecido leve que passou a não ter mais contato com o rosto dos atores. Essa máscara, obrigou Miguel, inclusive, a abandonar seus óculos e fazer lentes de contato. Mas, mesmo assim, ele sentia muitas dificuldades em enxergar objetos no escuro, já que muitas partes do espetáculo eram feitas com pouca luminosidade. Lembra que foi muito árduo, principalmente, interpretar quase não enxergando o companheiro de cena. Interpretar sem buscar o olhar do outro. Por isso, construiu uma interpretação "totalmente exteriorizada" que causava um desgaste muito grande.

Essa opção pelo "personagem sem rosto" era uma tentativa de reproduzir a idéia de um boneco, um boneco despersonalizado, ou ainda, um boneco sem qualquer traço humano. Nenhuma parte de seu corpo ficava à mostra. Até mesmo as mãos foram cobertas para ajudar na impressão de figuras estranhas. A voz de Miguel, assim como a dos outros atores, foi "microfonada", o que auxiliou ainda mais na construção dessa estranheza. O microfone dentro das máscaras dos atores projetava e dava um peso às vozes, conferindo um contorno diferente àquelas figuras e estabelecendo uma relação interessante entre os corpos deformados dos personagens e as vozes. Elas ganhavam uma outra qualidade e também pareciam sobre-humanas, pois não saiam daquelas massas, mas de caixas de som, misturadas aos ruídos de guitarra e bateria.

Se por um lado, para Luiz André, existia esse corpo deformado, esse "amontoado de sacos amarrados de uma maneira muito rústica, muito bruta", existia, também, um trabalho "muito refinado de movimentação." Para que aquele amontoado de sacos pudesse ser expressivo foi necessário uma movimentação baseada em gestos grandes, largos e muito precisos. Isso gerou um trabalho corporal muito intenso que, nas palavras do diretor, surge dos princípios de Eugenio Barba e sua Antropologia Teatral. Conceitos como *assimetria*,

[392] VELLINHO, Miguel. Entrevista ao autor.

desequilíbrio, inclinação e *sombra*, que serão esmiuçados mais adiante, fizeram parte do vocabulário e dos exercícios práticos nos ensaios, e foram fundamentais para tornar os movimentos mais expressivos. Este trabalho, fundamental para o grupo, aproximou-os desse tipo de manipulação com o qual não estavam acostumados. A idéia de "manipular um boneco por dentro" foi um pensamento que passou a nortear todo o processo. Acrescido a isto, existia a percepção de que era indispensável uma fuga da interpretação realista, casual, reconhecível e cotidiana.

Mas, foi com a chegada dos protótipos dos figurinos, durante o período de ensaio, "um momento bastante difícil"[393], que o trabalho tomou um rumo definitivo de construção. Grande parte do que estava sendo produzido precisou ser revisto.

Nos primeiros meses de ensaio, desenvolvidos na Cidade Universitária da UFRJ (Ilha do Fundão), o diretor propôs aos atores uma série de improvisações. Uma parte delas girava em torno da escatologia, uma escatologia verbal, e a outra parte era uma busca por "um gestual não-realista e que começasse a se aproximar de um boneco"[394]. Todo esse trabalho teve como fundamentação teórica, estudos sobre o conceito de *grotesco* (Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser), além da prática de técnicas especificas do universo de teatro de bonecos, apoiadas nos conceitos da Antropologia Teatral e no *kabuki*, arte teatral japonesa.

Uma das questões que pautava as discussões do grupo em torno das associações possíveis entre o livro de Bakhtin e a peça que estavam construindo era o entendimento da relação entre o cômico na obra de François Rabelais e no *Ubu Rei* de Alfred Jarry. Que diálogo existia entre esses dois autores e seus personagens e que elementos poderiam, efetivamente, ser aproveitados no trabalho de construção dos atores. Essa associação, já apontada neste trabalho, pode ser encontrada no ítem 2.5.

Como foi visto neste ítem, Alfred Jarry foi um leitor da obra de François Rabelais sendo, possível, inclusive, traçar aproximações entre Gargântua, Pantagruel e *Pai Ubu*. Mas, o apagamento da relação que anteriormente existia entre a obra de Rabelais[395] e o ambiente da praça pública, dos eventos carnavalescos, e a transformação do termo *grotesco*, fez com que o aspecto positivo e regenerador dessa manifestação desaparecesse. Restou apenas, no século XIX e no *Ubu* de Jarry, seu aspecto destrutivo. Existe o humor, a comicidade, mas não mais a ambivalência em seu uso.

---

[393] VELLINHO, Miguel. Entrevista ao autor.
[394] CHERUBINI, Luiz André. Entrevista ao autor.
[395] Jarry escreveu uma ópera-bufa denominada *Pantagruel*, uma publicação póstuma (1911) musicada por Claude Terrasse.

O contato do *Sobrevento* com os escritos de Mikhail Bakhtin serviu, portanto, muito mais como uma possibilidade de compreensão do conceito de "realismo grotesco" e do histórico do termo, do que teve, efetivamente, uma aplicação prática aos moldes do pensamento do teórico russo. Mesmo quando Miguel fala da expressão "escatologia verbal" é muito importante perceber a distância que separa essa escatologia do emprego da mesma por François Rabelais. As improvisações em torno da "escatologia verbal" realizadas no primeiro estágio dos ensaios do *Sobrevento* são muito distantes das "expressões verbais" que fala Bakhtin em seu *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais.* Quando menciona a linguagem familiar da praça pública que utilizava diferentes tipos de grosserias, injúrias, obscenidades e palavrões ressalta sempre o caráter ambivalente desses atos. No caso do *Sobrevento*, e também no caso de Jarry, esse caráter não existia. Existia apenas a idéia de provocação e choque.

Assim como a idéia do *heavy metal*, a "escatologia verbal" foi utilizada como forma de exacerbação do universo juvenil do autor. É o humor "coco-xixi-meleca"[396] que Pedro Tinoco ressalta na reportagem citada anteriormente. Miguel relembra esse humor agressivo com grande apreço pelas adaptações e inserções que fizeram no texto original. Em um momento da peça, por exemplo, em que seu *Pai Ubu* era abordado por um soldado no meio da guerra que perguntava preocupado: "Pai Ubu, o que nós vamos fazer? O que nós vamos fazer?" *Pai Ubu* virava, olhava para o soldado e dizia: "Vai tomar no cú!"

O uso excessivo de palavrões e de "coisas adolescentes e bobas" foi visto com desprezo e bastante criticado por colegas da classe teatral[397]. Mas o grupo não se abalou com essas opiniões que eram, inclusive, tomadas como algo elogioso. Eles assumiram esse caráter juvenil como um caminho para todo o espetáculo. Miguel acredita que ninguém saía absolutamente ofendido, porque não havia, na sua opinião, um tom agressivo. Era o tom de uma descoberta. O tom de uma criança que pronuncia um palavrão pela primeira vez. "Existe uma ingenuidade que tem que ser preservada. Uma ingenuidade infantil. Isso é inerente ao texto. É fundamental," conclui Miguel. É a manutenção do universo da escola. Ele conta,

---

[396] No estilo "coco-xixi-meleca", o próprio Jarry criou uma série de palavras. Como exemplo podem ser citadas: Mijomerdra, Vasodemerdra, ambas encontradas na peça *Onésime ou As Tribulações de Priou.*

[397] Nesse trecho da entrevista, Miguel relata que o grupo enfrentou dificuldades para apresentar esse trabalho em festivais especializados em teatro de bonecos. O *Sobrevento*, que nos anos 90, era "figura obrigatória" nos festivais acabou descartado. "Mas foi um risco calculado. A gente inclusive tinha um fundo de caixa para cobrir determinadas coisas que poderiam vir a acontecer. Foi um momento onde a gente fez muitos outros espetáculos como modo de sobrevivência, sabendo que o Ubu não teria espaço. O Ubu era uma festa de dez anos. [...] E que podia durar mais ou menos tempo. Mas a gente sabia que não ia ser convidado pra festivais [...] mas que existia o restante do repertório que contemplava isso tudo."

inclusive, que passou por isso no segundo grau. Fazia, junto com seus colegas, brincadeiras com os professores, desenhando charges no jornal da escola, construindo peças de teatro, etc.

Uma das alterações feitas no original, resultado dessas primeiras improvisações, e que demonstra claramente o intuito do grupo de apostar na juvenilidade presente na obra, é a substituição da palavra inicial "merdra" pronunciada por *Pai Ubu* no início da peça, pela expressão "Bando de Fela da Puta", que era gritada diretamente para a platéia. "Achávamos que o 'Merdra' não causaria nada... já não significava nada"[398]. Então, procuraram algo que fosse "uma enrolação de palavras", mas que possuísse um "peso maior." A expressão "bando de fela da puta" é um xingamento endereçado e, na opinião de Miguel, tem relação direta com a exclamação do título do espetáculo. "Tinha essas atualizações que funcionavam mais ou menos, mas era uma forma de tentar recuperar o choque."[399] A interjeição "Bundaxotapau", utilizada por *Pai Ubu* em momentos difíceis também foi outra invenção do grupo. Seu personagem a empregava em diversos momentos do espetáculo. "Bundaxotapau, eu nunca acerto!" A troca de letras dentro das palavras, invenção de Jarry, serviu para a criação de novos vocábulos. Surge, assim, "corolha", que *Pai Ubu* usava para xingar Mãe Ubu. "Sua corolha!".

Todo o trabalho de construção do personagem *Pai Ubu* pelo ator Miguel Vellinho, sob orientação do diretor Luiz André Cherubini, começou pela plástica, pela forma, pela estilização da figura. Na tentativa de percorrer esse caminho, durante o processo de trabalho serviram-se de técnicas corporais específicas experimentadas em improvisações, a partir de conceitos como *assimetria*, *desequilíbrio*, *inclinação* e *sombra.*

Foi durante essa fase dos ensaios, que Miguel Vellinho descobriu que precisava adotar uma postura específica como garantia de expressividade de sua figura. Passou, então, a movimentar-se com as pernas afastadas e os joelhos flexionados para que pudesse definir a parte posterior de seu corpo com clareza ao olhar do espectador, tirando a impressão de um "bloco", de uma massa disforme. "A figura tinha que ser sempre aberta", relembra Miguel. E ressalta que a busca por essa "posição aberta" tem relação direta com o universo do teatro de bonecos, onde procura-se "silhuetar" a figura. "Silhuetar" é simplesmente ressaltar o perfil de uma pessoa ou de um objeto a partir de seus contornos bem definidos. É o que Luiz André conceitua como *sombra.* Em *A Arte Secreta do Ator*, dicionário de Antropologia Teatral, o conceito de *sombra* aparece associado ao verbete "Oposição". Através de um "teste de sombra", técnica empregada por artistas de quadrinhos e desenhos animados, é possível

[398] VELLINHO, Miguel.
[399] *Ibidem.*

verificar a correta utilização da dinâmica das oposições, uma vez que a projeção da sombra em uma parede permite a observação da clareza e eficiência do desenho construído[400]. Existe uma definição da figura? Ela pode ser compreendida por quem a vê? Uma postura fechada, sem espaços vazios, sem pontas, não permite a identificação, à distância, do que está sendo produzido como forma. É preciso desenhar bem cada gesto para uma obtenção de expressividade.

Os conceitos de *desequilíbrio, inclinação* e *assimetria* surgiram como consequência da utilização do conceito de *sombra* ou *silhueta,* pois, além da criação de um desenho que garantiria uma definição e clareza da figura de *Pai Ubu*, necessitava-se, ainda, fazer com que o personagem ocupasse o espaço com intensidade física. Miguel, que encontrava-se escondido sob centímetros de acrilon, juta e cordas, precisava dar vida a essa massa.

A simples adoção de pernas afastadas e joelhos flexionados (Figuras 20) encaminhou o corpo de Miguel para um abandono do equilíbrio cotidiano e a entrada no chamado "equilíbrio precário"[401], ou extra-cotidiano, que exige do corpo um esforço muscular que dilata suas tensões proporcionando expressividade antes mesmo dele entrar em movimento. Essa forma de equilíbrio pode ser encontrada, por exemplo, nos desenhos de Jacques Callot, que têm como tema a *commedia dell'arte* (Figura 21).

> O equilíbrio - habilidade humana para manter ereto o corpo e mover-se no espaço nessa posição - é o resultado de uma série de relações musculares e tensões dentro do organismo. Quanto mais complexo se tornam os nossos movimentos - quando damos passos mais largos do que de costume ou mantemos a cabeça mais para a frente ou para trás do que o usual - mais nosso equilíbrio é ameaçado. Uma série de tensões se estabelece para impedir a queda do corpo.[402]

A ameaça ao equilíbrio, ou seja, a utilização consciente desse *desequilíbrio,* serviu como meio de, através de tensões estabelecidas pelo corpo, enfatizar a presença física de Miguel possibilitando maior dinamismo a suas movimentações e poses. As *inclinações* e *assimetrias* corporais, ou seja, as linhas de oposição entre membros, cabeça e coluna, auxiliam nesse processo de *desequilíbrio*, pois obrigam o corpo, através de tensões musculares reencontrar seu centro de gravidade. Esse exercício de controle resulta em um

---

[400] BARBA, Eugenio; SAAVERESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral.* Tradução de Luís Otávio Burnier et al. Campinas: Hucitec,1995. p.184.
[401] *Idem*, *Ibidem*, p.34.
[402] *Ibidem*, p.34-5.

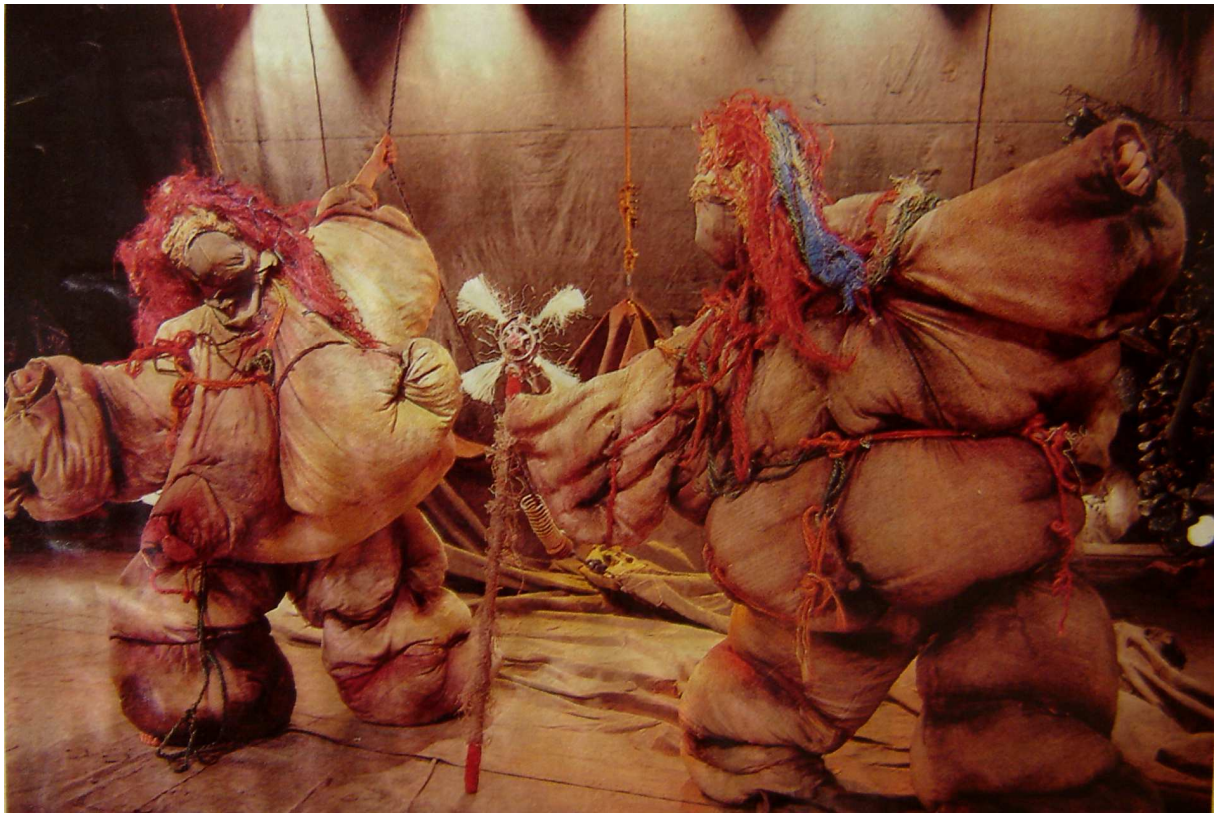


Figura 20

Mãe Ubu (Sandra Vargas) e Pai Ubu (Miguel Vellinho)

Figura 21

Commedia dell'arte - Jacques Callot

conflito entre forças elementares que é percebido "cinestesicamente pelo espectador."[403] O que se vê em cena é o jogo dinâmico dessas forças contrárias.

Na busca por essa estilização e desenho corporais, em um dado momento do processo, mais um "cruzamento" foi feito. As pesquisas anteriores do grupo em torno do *bunraku* e do *kabuki* passaram a fazer parte dos ensaios para auxiliar nas improvisações.

A técnica de manipulação direta[404] (Figura 18), característica do *bunraku*, teatro clássico de bonecos japonês, utilizada pelo *Sobrevento* nos espetáculos *Ato Sem Palavras*, *Mozart Moments* e *Beckett*, permitiu um aprendizado que foi bastante útil para Miguel durante o período de construção de *Pai Ubu*. Pode-se observar que houve, na manipulação interna, ou técnica de "vestir em Supermarionete", uma tentativa de se respeitar os mesmos princípios empregados no *bunraku*. São as palavras de Miguel que confirmam essa suspeita, pois a busca por gestos largos e sintéticos faz parte das exigências encontradas na manipulação de bonecos. O boneco, por exemplo, jamais abre os braços, ou o braço, de uma maneira natural, cotidiana, pequena. E nunca junto ao corpo. Quando executa um movimento como esse, o faz de forma expressiva, grande. E não há meio termo nesse percurso, pois como diz Miguel, não há a trajetória do braço esticando, mas a rápida chegada ao "ponto final do gesto."[405]

Uma série de referências ao universo dos bonecos fez parte do espetáculo *Ubu!*. A relação entre *Pai Ubu* e Mãe Ubu, por exemplo, teve como ponto de partida a relação de Punch and Judy (vista no item 2.3. deste trabalho), que trocam ofensas verbais e físicas a todo instante. Na encenação do *Sobrevento*, o casal brigava por comida (cenográfica), duelava com enormes coxinhas de espuma e também jogava a mesma comida na platéia. Essa violência, recorrência implícita ou explicita no universo de bonecos, é um dos seus atrativos para as crianças. E o excesso dessa violência, presente em *Pai Ubu* e seu contexto, propôs outras cenas e situações típicas dessa modalidade teatral. Miguel relata, por exemplo, a cena em que os juízes, ministros e nobres eram atirados por *Pai Ubu* no fosso. Essas figuras foram representadas por uma peça de carro que tinha várias pequenas partes atreladas a um eixo central. O que era uma proposta de atualização do que seria ou poderia vir a ser um boneco. Era um ponto de vista sobre a animação que quebrava o tradicional, pois ainda hoje, quando se menciona a um espectador "teatro de bonecos" ele espera, encontrar em cena um boneco

---

[403] *Ibidem*, p.39.
[404] Todos os espetáculos da *Cia Pequod*, dirigida por Miguel Vellinho, utilizam-se dessa técnica de manipulação.
[405] VELLINHO, Miguel. Entrevista dada ao autor.

antropomórfico e "talvez ele saia insatisfeito por não entender que um objeto deslocado de sua função possa, também, assumir a função de boneco."[406] A peça *Ubu!* permitiu ao grupo uma atualização e uma ampliação das fronteiras do teatro de bonecos que era algo "que estava sendo falado durante todos os anos 90, mas que nós ainda estávamos fechados na construção de um boneco como em *Mozart*."[407] A permissão de se romper com a imagem de um boneco que "imitasse movimentos humanos" veio com esse trabalho. Um saco de aniagem representava um camponês que, ao negar pagar os impostos a *Pai Ubu*, era aberto ao meio com um gancho de açougue. O seu interior, cheio de estopa vermelha, representava as vísceras do homem, que eram atiradas na platéia após sua morte. "Ficava muito clara a idéia de que era um boneco que estava sendo morto e dilacerado."[408] Outra cena, inventada pelo grupo, numa alusão clara à história bíblica de Salomão, utilizava-se do mesmo recurso de animação. Ela acontecia logo após a coroação de *Pai Ubu*, onde duas mulheres vinham reclamar ao novo rei o direito à maternidade de uma mesma criança, representada por uma bola de aniagem. Para resolver o problema, *Ubu* partia a criança ao meio e oferecia uma parte para cada mulher. Resolvia, assim, de uma forma drástica, violenta e estúpida, uma difícil e aparentemente insolúvel situação. Segundo Pedro Tinoco, era a sua forma peculiar de "governar com mão de ferro e cérebro de minhoca."[409] *Pai Ubu* desfruta-se com o exercício da violência e se inebria com o fato de poder matar quem desejar. "Claro, que de uma forma ingênua como todo o tom da encenação. E como o tom da própria peça."[410]

Do *kabuki*[411], outra arte teatral japonesa, absorveram o gestual marcado, entrecortado e rígido que contribuía, também, para a estilização; assim como a pose, o chamado *mie*.

O teatro *kabuki*, onde o ator é o principal meio de expressão, utiliza-se da estilização como meio de construção dos personagens. A distância entre essa construção e a forma convencional deve-se a forte influencia do *bunraku*, que também serviu como fonte dramatúrgica para sua cena. É uma forma não-realista de representação que permite o uso da expressividade do corpo como um todo, onde o ator utiliza-se de uma "uma gama mais larga de gestos do que a disponível pelo intérprete ocidental"[412], que, por exemplo, raramente estende suas mãos acima de sua cabeça, ou do espaço ao seu redor e, tampouco utiliza de

---

406 VELLINHO, Miguel. Entrevista ao autor.
407 *Ibidem.*
408 *Ibidem.*
409 TINOCO, Pedro. *Op. Cit.*
410 VELLINHO, Miguel. *Op. Cit.*
411 Curiosidade: o ator Firmim Gémier, que representou *Pai Ubu* em 1986, foi pioneiro ao apresentar a peça kabuki *O Fabricante de Máscaras,* em 1927, no Primeiro Encontro Internacional de Teatro.
412 PRONKO, Leonard C. *Teatro: Leste & Oeste*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.137.

forma expressiva suas pernas e pés.

Muitas das postura assumidas em cena pelo *Pai Ubu* de Miguel foram influenciadas por exercícios de improviso a partir do *mie,* que em japonês significa "aparência" ou "visível". O que demonstra o caráter de externalização e ilustração contidos nessa técnica. Miguel relembra, inclusive, que uma "partitura" que executava durante a abertura do espetáculo foi desenvolvida durante esse processo. O *mie*, uma técnica teatral específica que consiste na adoção de poses estáticas sustentadas pelo ator, é a "última expressão física para a qual tende todo o movimento no kabuki."[413]É uma síntese que tem como objetivo expressar o auge das emoções de um personagem ao final de uma cena em uma ação congelada onde "a qualidade essencial é a tensão balanceada e o efeito escultural." Dentre as várias formas que o *mie* pode adquirir é possível citar alguns exemplos: No *mie* "arremesso da pedra", a mão direita é levantada acima da cabeça, dedos tensamente estendidos, enquanto a mão esquerda agarra o punho de uma espada ou de um leque. Esse *mie* sugere, não o gesto de arremessar uma pedra, mas a posição posterior ao arremesso. No *mie* "em torno do pilar", o ator assume uma posição como se estivesse em torno de uma árvore ou de um pilar de sustentação de uma casa ou de um portão; não é incomum que nessa atitude seu braço direito esteja estendido em torno do pilar quase ao nível de sua cabeça; sua mão esquerda, palma para baixo, mantida contra o lado do pilar quase ao nível de sua cintura; seu pé esquerdo levantado com a sola aplainada contra o pilar. No *mie* "Genroku", o braço direito é estendido para fora e para cima, e a mão direita tem os punhos cerrados, a mão esquerda está no punho da espada, e os pés bem separados, a perna direita arqueada e a esquerda esticada. A posição de pernas aqui é similar a posição do *mie* "pés separados", mas neste, a mão direita segura uma espada verticalmente atrás das costas enquanto a mão esquerda é estendida em frente ao corpo, palma para fora. Na "posição ereta", os pés são fechados juntos, enquanto uma espada é segura na mão direita, fora do lado do corpo quase paralela ao chão. Na maior parte dos *mie* usados ao final de uma cena, denominados "fechar de cortina", aparece uma pose na qual a espada é segura por cima da cabeça do ator.[414]

A possibilidade de conjugação de todos esses elementos que serviram à construção de Miguel Vellinho e a liberdade com que o *Sobrevento* relacionou-se com o material dramatúrgico foram propiciadas pela mobilidade da figura centralizadora de *Pai Ubu*. Luiz André corrobora essa afirmação, na medida em que compreende *Pai Ubu* como "um

[413] ERNEST, Earle. *The Kabuki Theatre*. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1974. p.178.
[414] *Idem, Ibidem,* p.179-80.

personagem que tem um corpo que permite ir a vários lugares." A invenção de novas cenas e de novas atitudes são permissíveis para o personagem, pois é "tão reconhecível e claro como todos os arquétipos com que o teatro de bonecos trabalha."[415] Como foi visto no capítulo anterior deste trabalho, no item 2.3., *Pai Ubu* é herdeiro do teatro de bonecos popular. Possui parentesco com Pulcinella, Punch, Guignol, Kasper e Karagoz, que são personagens ao mesmo tempo agressivos e simpáticos, obscenos e divertidos que "vão além do bem e do mal"[416] E é a amoralidade destas figuras, que permite a identificação com o espectador, pois eles são capazes de "fazer aquilo que nós muitas vezes gostaríamos de fazer e não temos coragem, ou não podemos fazer".[417]

[415] CHERUBINI, Luiz André. *Op. Cit.*
[416] *Ibidem.*
[417] *Ibidem.*

CONCLUSÃO

O caminho traçado por este trabalho surgiu de maneira orgânica, influenciado, sem dúvida, pela própria constituição do objeto escolhido para análise. A opção por um percurso histórico é um reflexo da importância que a história e a historiografia do teatro têm na gestação de *Pai Ubu* e em grande parte de suas revisões. Apesar de sua intemporalidade e de sua vocação para o transbordamento, que fazem com que o personagem deva ser refletido para além da História, a garantia de sua contundência possui relação direta com determinados momentos históricos. Na maior parte das vezes, o personagem reapareceu atrelado a uma situação política, social, econômica ou artística específicas, como forma de contraponto e/ou de alerta para uma postura determinada que necessitava ser revista ou mesmo destruída. Foi assim desde a sua primeira aparição, fruto da percepção de Jarry do momento e do ambiente nos quais estava inserido.

Ao aceitar como metodologia o percurso histórico de *Pai Ubu*, desde sua gestação, passando pela relação com seu criador, pelas inúmeras revisões na arte contemporânea, até alcançar os intérpretes brasileiros do personagem, primou-se por um olhar condutor a partir do chamado processo de *ingestão e síntese*, defendido, aqui, como uma característica fundamental do objeto deste estudo. A força desse olhar foi tamanha que acabou por influenciar a própria escrita do trabalho e sua organização. Basta observar que o conjunto dos capítulos e sua constituição interna remetem, também, ao processo de *ingestão e síntese*, pois optou-se por uma visão panorâmica durante todo o trabalho, como forma de abastecimento ou de absorção das referências (*ingestão*) as quais o personagem estava exposto, para somente ao final, sintetizar o que representou esse apanhado, esse acúmulo de informações. A idéia do trabalho foi conduzir o leitor por todos os caminhos percorridos por *Pai Ubu* até esse instante presente.

Estabelecendo esse processo como ponto de vista para uma observação mais acurada da construção do personagem foi possível verificar que seu aspecto esboçado e inconcluso tornou-o receptivo a novas revisões e transformações. A opção por fazer de *Pai Ubu*, ao mesmo tempo, uma máscara e uma marionete, o que pode ser denominado de personagem-máscara ou personagem-marionete, preservou sua permeabilidade original fruto do momento em que era apenas um receptáculo das idéias e dos ideiais dos jovens colegiais do Liceu de Rennes. Essa permanente permeabilidade, sua marca constitutiva, faz com que ele esteja além de qualquer tempo e de qualquer espaço, assim como desejava Alfred Jarry. Mesmo que sua

força como personagem e como imagem de transgressão, violência e tirania possa estar sujeita a momentos históricos mais adequados para a garantia de uma contundência de seu retorno, o panorama traçado por este trabalho demonstra que o personagem permanece intemporal. Ainda que se tenham passado mais de cem anos desde a sua primeira aparição, *Pai Ubu* persiste como um veículo de ruptura, podendo ser considerado como o Pai do teatro moderno, ou ao menos, Pai da noção de personagem livre das tradições miméticas realistas. Como ressaltava o próprio Jarry, seu *Pai Ubu* é uma "abstração ambulante", criada a partir da reunião das características mais básicas e de um conjunto de vícios do ser humano, tendo como forma final, como aparência plástica, inúmeras referências culturais.

O objetivo deste trabalho não foi a criação de uma definição do que é *Pai Ubu*, ou do que ele representa. O próprio Jarry construiu um personagem alusivo e anunciava que as analogias não apenas eram permitidas, como aceitáveis. Ele mesmo, na tentativa de cercar sua criação foi por caminhos diversos. *Pai Ubu* pode ser abordado por um ponto de vista filosófico, político, social e ele se prestará e se disponibilizará para que estudiosos façam dele o que bem desejarem.

Este trabalho de análise preocupou-se em compreender a estruturação de *Pai Ubu* e esmiuçar seu processo de construção, para tentar entender o porquê de sua permanência e revisão ao longo de tantos anos, por tantos artistas de áreas distintas, em tantos países diferentes. E como dizia Jarry, "talvez seja inútil expulsar Ubu da Polônia" ou até mesmo do teatro, das artes e do mundo, pois ele sempre retornará. Sempre se fará presente para saciar sua vontade de "substância". E sempre disponibilizará seu estômago para *ingerir* novas referências. Pois "a marionete, despojada de um mundo interior e de uma palavra própria representa a absorção incondicional de um mundo exterior, que uma vez interiorizado, torna-se seu sem lhe pertencer"[418]. A marionete, desprovida de um discurso próprio, é o suporte ideal para absorver outros discursos. O próprio símbolo da espiral, desenhado em sua "pança", é representativo dessa prontidão para a assimilação. Mas a espiral, assim como uma série de informações sobre o personagem, não é unívoca. Pois ela também, por ser um símbolo aberto, sem fim, dá idéia de movimento. Na espiral, a linha que vem do infinito leva a um ponto central ou, ao contrário, o ponto central dirige-se ao infinito. Não existe um sentido determinado. O movimento pode ser tanto de fora para dentro como de dentro para fora, ou até mesmo, simultâneo. Apesar do simbolismo da espiral ser bastante complexo, a

[418] MOSER, Lara Biasoli. *Da Palavra ao Silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck.* Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, Centro de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, 2006.p.114.

partir do Dicionário de Símbolos organizado por Juan-Eduardo Cirlot, e das diversas acepções que o termo possui, podem ser extraídas algumas que dialogam com o personagem e a posição central que seu estômago ocupa. A espiral é um símbolo da "relação entre a unidade e a multiplicidade"[419], no caso de *Pai Ubu*, entre seu estômago, "símbolo do centro potencial"[420], e o mundo. Em outra acepção, é considerada como emblema dos fenômenos atmosféricos, particularmente do furacão, que simboliza, por sua vez "o desatar das funções criadora e destruidoras do universo, a suspensão da ordem provisória e pacífica"[421]. Que é o que o personagem faz, pois tal qual um furacão, ao mesmo tempo que suspende a ordem estabelecida do reino da Polônia, suspende as concepções e normas estabelecidas onde quer que seja. Sempre provocando e surpreendendo.

Mas, ao mesmo tempo que o personagem é transformação, movimento, mudança, ele é um retorno ao passado, às tradições, à infância. *Pai Ubu* vai buscar na infância do próprio teatro, na infância do homem, respostas para destruir seu presente e construir um futuro. Como dito logo no início desse trabalho, o processo de *ingestão e síntese* possui uma relação ambivalente de destruição e produção. A idéia de "destruir as ruínas", lançada pelo próprio Jarry, coaduna-se com a relação ambivalente contida nesse processo. A mesma espiral pode ser vista como uma retomada de um ponto de origem. Um ponto que liga um passado distante a um futuro longínquo. E traz nessa espiral: a máscara, memórias de sua infância, a mitologia celta, Shakespeare, os contos de fadas, o bufão, o pátio da escola, o carnaval, a filosofia, a pataphísica, a farsa, a tragédia, a marionete, o anarquismo, o impulso, o choque, o simbolismo, Rabelais, os financistas, primitivismo, merdra, o romantismo, Dionísio, os professores, o futurismo, a bomba, a comédia, a tirania, os colegiais, os generais... Simultaneamente *Pai Ubu* destrói o presente e utiliza-se do passado como fonte de inspiração. Reescreve o passado transgredindo-o, pois ao *ingerir e sintetizar* referências e informações transforma, quebra e absorve apenas o que é preciso para prover suas necessidades como criação artística. Mata o passado ao reescrevê-lo, pois devora suas informações e as sintetiza. Já não é mais o alimento original que aparece como produto final desse processo, mas uma pequena parte dele, uma *síntese*. O desejo insasiável por substância, a necessidade infindável de *ingestão*, faz de *Pai Ubu* uma espécie de *work-in-progress* que se coloca sempre em movimento de reconstrução. Característica que fez com que Jarry o reescrevesse ao longo de

---

[419] CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984. p.241.
[420] *Ibidem.*
[421] *Ibidem.*

sua vida, e que, além de influenciar o comportamento do autor, influenciasse também outros criadores.

A capacidade de *ingestão e síntese* encontrada no personagem pôde ser percebida de forma mais decisiva, ao longo deste trabalho, quando foram analisadas as montagens brasileiras e as revisões às quais *Pai Ubu* foi submetido. Essas revisões aconteceram em três momentos onde o ambiente era propício para seu reaparecimento. Propício, sem dúvida, por razões distintas, o que permitiu aos artistas a criação de diferentes construções do mesmo personagem, a partir de perspectivas bastante singulares.

Apesar da arte na década de 70, momento no qual o país vivia ainda uma ditadura militar, ser vista como símbolo de resistência pela maior parte dos artistas e intelectuais, o grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* resolveu assumir uma postura diversa da maioria. A idéia preconizada pelo diretor Hamilton Vaz Pereira, partilhada também pelo ator Daniel Dantas e por outros membros do grupo, era valorizar o "sim", ser muito mais a favor de algo do que contra tudo o que estava acontecendo. Ressaltar o que existia de positivo, de produtivo era uma maneira de se contrapor ao desagradável e ao aspecto tenebroso da existência. Partindo dessa premissa é possível compreender a forma como o personagem *Pai Ubu* foi construído dentro da montagem do grupo. A construção de Daniel Dantas procurou ressaltar o caráter simpático do personagem. A figura contundente criada por Jarry tornou-se, portanto, menos violenta e agressiva, dando lugar a um personagem mais engraçado e ridículo. Sobre esse aspecto, Hamilton ressalta que as referências que temos de ditadores ou tiranos na América Latina possuem essa característica. Ao mesmo tempo que são duros e, por vezes, assustadores, são também simpáticos, engraçados e ridículos.

Os anos 80, período em que se viveu uma abertura política e conseqüentemente experimentou-se uma liberdade de pensar e de agir, serviram como ambiente para o surgimento do *Pai Ubu* de Cacá Rosset. O personagem criado por Cacá, uma espécie de apresentador de programas de auditório, era uma *síntese* de diversas referências daquele período e do espírito irreverente que pairava no ar. A popularidade que o personagem alcançou com o público nas salas de teatro e a percepção de seu poder de subversão das normas vigentes fez com que Cacá resolvesse levar seu personagem às ruas. Pode-se afirmar que sua capacidade de absorção e permeabilidade foram fatores fundamentais para o sucesso dessa empreitada. *Pai Ubu*, como receptáculo de vícios e defeitos humanos, *ingeriu e sintetizou* tudo o que poderia existir de pior em um político. Ganância, vaidade, e, principalmente, desfaçatez.

Apesar da década de 90, no Brasil, não ser um período de transformações tão significativas quanto as ocorridas nas duas décadas anteriores, viveu-se um momento de muitas revisões e reavaliações em diversos setores da sociedade. O próprio teatro estava se revendo ou se reavaliando. Não foi diferente com o grupo *Sobrevento*, que também revia seu percurso no momento em que comemorava dez anos de existência em 1996. Assim como acontecera com o personagem *Pai Ubu* durante o período de sua gestação, o grupo *Sobrevento* também se apropriou de referências encontradas dentro do próprio teatro como forma de reavaliar sua inserção no panorama teatral carioca. O próprio diretor Luiz André Cherubini, numa menção clara à *ingestão* que fez parte desse processo, utilizou o termo "antropofagizar" no texto do programa do espetáculo *Ubu!*. *Antropofagia*, conceito cunhado por Oswald de Andrade em 1928, foi utilizado por Luiz André para explicar a forma como o grupo *ingeriu* referências do kabuki, do bunraku, da antropologia teatral e, de que maneira, *sintetizaram-nas* para construir os personagens. O *Pai Ubu* de Miguel Vellinho pode ser considerado, ao mesmo tempo, uma *síntese* dessas referências e uma *síntese* do pensamento do grupo naquele momento específico vivido pelo teatro carioca. O personagem funcionou como uma espécie de soco na boca do estômago de um público acostumado a identificar-se com os personagens em cena e a buscar apenas divertimento no teatro. Além disso, prestou-se como elemento detonador de uma mudança de postura artística do grupo.

É possível afirmar, ainda, como característica básica dessas três criações, que o personagem, em graus diferentes, *ingeriu* seus intérpretes. A percepção de que *Pai Ubu* possuía traços fortes e determinantes fez com que Daniel Dantas desenvolvesse sua construção como um exercício extremamente formal e desejasse, na maior parte do tempo, apagar-se atrás dessa máscara, ou como ele mesmo diz, "do monstro" que estava tentando criar. Cacá Rosset, de maneira diversa, passou a "viver" o personagem de forma tão intensa que rompeu as fronteiras do mundo da arte e alcançou as ruas de São Paulo. Seu *Pai Ubu* tornou-se celebridade e figurou, também, na TV, no rádio, em jornais e revistas. Até hoje o ator e diretor é associado a esse personagem. Miguel Vellinho foi *ingerido* de outra maneira, pois em sua construção optou por apagar-se completamente para dar vida a um boneco sem rosto. Essa concepção do personagem exigiu do ator tamanha entrega que foi necessário que ele reavaliasse seus hábitos para disponibilizar seu corpo e sua energia para o aparecimento dessa figura nos dias de espetáculo.

Ao se observar os inúmeros artistas que se aproximaram de *Pai Ubu*, além dos três exemplos analisados neste trabalho, percebe-se que todos desejavam ser contestadores em suas épocas e questionadores de sua arte e da sociedade. De uma forma ou de outra,

subverteram uma norma, uma ordem vigente, um caminhar tradicional. E *Pai Ubu* sempre estava lá, em algum momento da trajetória desses artistas, para instigar, para transformar, para incomodar. E a cada novo contato, novas referências e novas *ingestões*. E mantendo sempre o frescor da adolescência, a irreverência da juventude, a mordacidade dos colegiais.

Pai Ubu é o pai das revoltas, é o *Pai* das transformações, é o *Pai* da insaciabilidade e das insatisfações. Como já mencionado, é o *Pai* do próprio teatro contemporâneo que, movido pelo princípio de *ingestão e síntese* acumula-se de referências, transformando-as em um produto final. Teatro livre de restrições, mistura de linguagens, explosão do espaço, rompimento (ou apagamento) de fronteiras, carregado de significados múltiplos. É um *híbrido*, onde é possível identificar cada uma de suas partes justapostas, assim como *Pai Ubu*, que é um misto de homem-animal-vegetal-boneco-máscara-monstro, portanto, *grotesco* em sua constituição. É interessante pensar o teatro contemporâneo a partir do *grotesco*, pois ele divide com essa estética seu traço mais característico, assim como seu *Pai*: é uma mistura de reinos, uma mistura de termos e objetos antitéticos.

Pensar *Pai Ubu* é refletir o primitivismo do homem, ou melhor, o primitivismo no homem. Reencontrar essa figura é retornar ao irracional, ao teatral, ao simbólico. É perceber que através dessa construção Jarry recria o "espaço lúdico da infância"[422], espaço onde o mundo que está a volta é ingerido e absorvido incessantemente. *Pai Ubu,* um pataphísico, uma "abstração ambulante" é em si uma "solução imaginária", "um conjunto de lineamentos" que rompe com o conceito tradicional de personagem.

[422] BÉHAR, Henri. *Jarry Dramaturge*. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1980. p.195.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1994.

ACCURSI, Daniel. *La Philosophie d'Ubu.* Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas:* máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: EDUSP, 1993.

ARISTÓTELES. "Poética" In:_____. *Os Pensadores*. Tradução, comentários e índices analíticos e onomásticos de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. volume IV.

ARNAULD, Nöel. *Alfred Jarry:* d'Ubu Roi au Docteur Faustroll. Collection les vies perpendiculaires. Paris: La Table ronde, 1974.

ARRIVÉ, Michel. *Les langages de Jarry:* essai de sémiotique littéraire. Paris: Klincksieck, 1972.

_____. *Peintures, Gravures e Dessins d'Alfred Jarry*. Paris: Collège de Pataphysique er Cercle Français du Livre, 1968.

ASLAN, Odete; BABLET, Denis. *Le Masque du Rite au Théatre*. Paris: CNRS, 1991.

BAIRD, Bill.*The Art of Puppet.* New York: Bonanza Books, S.D.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1996.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.

_____. *Estética da Criação Verbal.* Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBA, Eugênio; SAAVERESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator:* Dicionário de Antropologia Teatral. Tradução: Luís Otávio Burnier et al. Campinas: Hucitec,1995.

BARREIROS, Edmundo; SÓ, Pedro. *1985:* O ano em que o Brasil recomeçou. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BÉHAR, Henri. *Les cultures de Jarry*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988

_____. *Jarry Dramaturge*. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1980.

_____. *Jarry:* le monstre et la marionnette. Paris: Larousse, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão.* Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERTOLD, Margot. *História Mundial do Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

BESNIER, Patrick. *Alfred Jarry*. Paris: Plon, 1990.

BLOOM, Harold. *Shakespeare:* A Invenção do Humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BOEHN, Max von. Marionettes in the Ninetheenth Century. In:_____. *Puppets and Automata*. New York, Dover Publications, 1972. p.76-98.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética Teatral:* textos de Platão a Brecht. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego*: Tragédia e Comédia. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

BRAIT, Beth (org.). *Bakthin:* conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Bakthin:* outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 2006.

BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean- Jacques Pauvert, 1972.

BUENO, Eduardo (Org.). *História do Brasil.* São Paulo: Publifolha, 1997.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CARADEC, François. *A la recherche de Alfred Jarry*. Paris: Seghers, 1974.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro:* estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CHALAYE, Sylvie; KWAHULÉ, Koffi. *Ubu Roi – Alfred Jarry*. Paris: Bretrand- Lacoste, 1993.

CHASSÉ, Charles. *Dans la coulisse de la gloire:* D'Ubu Roi au Douanier Rousseau. Nouvelle Revue Critique, 1947.

CHASTEL, André. *La Grottesque.* Paris: Le Promeneur, 1988.p.9.

CHAUVEAU, Paul. *Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie e la Mort du Pére Ubu*. Paris: Mercure de France, 1932.

CHEVALLIER, Claude-Alain.*Théâtre Comique du Moyen Age.* Bibliothèque Médiévale. Paris: Union Général d'Éditions, 1973.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COOPER, Judith. *Ubu Roi:* An Analytical Study. New Orleans: Tulane UP, 1974.

CRAIG, Edward Gordon. *Da Arte do Teatro.* Lisboa: Arcádia, S.D.

DAMERVAL, Gerard. *Ubu Roi:* La bombe comique de 1896. Paris : A. G. Nizet, 1984.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática.* Tradução, apresentação e notas de L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DOMENACH, Jean-Marie. L'infra-tragédie. In:_____. *Le retour du tragique*. Le Seuil, 1967.

ERNEST, Earle. *The Kabuki Theatre*. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1974.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FARNHAN, Willard. *The Shakespearean Grotesque:* Its Genesis and Transformations. Great Britain: Oxford University Press, 1971.

FAVA, Antonio. *The Comic Mask in the Commedia dell'arte:* actor training improvisation and poetics of survival. Illinois: Nortwestern University Press, 2007.

FERNANDES, Silvia. *Grupos Teatrais: Anos 70.* Campinas: UNICAMP, 2001.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator.* Organização Franca Rame. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 3 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

GIROUX, Sakae M.; SUZUKI, Tae. *Bunraku:* um teatro de bonecos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Asdrubal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime:* Tradução do "Prefácio de Cromwell". Tradução, prefácio e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Elos, 5).

HUIZINGA, Jan. *Homo Ludens.* São Paulo: Perspectiva, 1993.

INNES, Christopher. *Avant Garde Theatre.* New York: Routledge, 1993.

JARRY, Alfred. *Gestes et Opinions du Dr. Faustroll, pataphysicien*. Paris: Fasquelle, 1911.

_____. *Oeuvres Complètes.* Paris: Éditions Galimard, 1972.

_____. *Tout Ubu*. Paris: Librarie Général Française, 1962.

_____. *Ubu Roi, Ubu Cocu, Ubu Enchainé, Ubu sur la Butte.* Préface de Noël Armand. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

_____. *Ubu Rei ou os Poloneses*. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Ubu-Rei*. Tradução de José Rubens Siqueira e prefácio de Cacá Rosset. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.

_____. *Ubu Rei*. Tradução de Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco:* configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de Marionetes*. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

KUSANO, Darci. *Os Teatros Bunraku e Kabuki:* Uma Visada Barroca. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LANGER, Suzanne K. *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

LECOQ, Jacques. *Le Corps Poétique.* Arles: Actes Sud, 1997.

LEVESQUE, Jacques Henry. *Alfred Jarry*. Paris: Éditions Seghers, 1973.

MAGALDI, Sábato. Jarry: Epopéia e Paródia. In:_____. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. (Estudos, 111) p. 209-214.

MARTIN, Serge. *Le Fou, roi des théâtres.* Suivi de PEZIN, Patrick. *Voyage en Commedia dell'arte.* Collection Les Voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Vedas: L'Entretemps, 2003.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro Brasileiro no século XX*. Organização de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MINOIS, George. *História do Riso e do Escárnio.* Tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
_____. *A Visão Dionisíaca do Mundo.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NUÑES, Carlinda Fragale Pate *et alii*. *O Teatro Através da História*. Introdução: Tânia Brandão. v.1. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil e Entourage Produções Artísticas, 1994.

ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia:* A Construção do Personagem. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira *et. al.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault.* Tradução de Regina Regis Junqueira. Ilustrações de Gustave Doré. Grandes Obras da Cultura Universal. v.8. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

PLASSARD, Didier. *L'acteur em effigie:* figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avants-gardes historiques. Lausanne: Editions L'Âge d'Homme, 1992.

PRONKO, Leonard C. *Teatro: Leste & Oeste*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Grandes Obras da Cultura Universal. v.14. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

RACHILDE, Marguerite Eymery Vallette. *Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*. Paris: Bernard Grasset, 1928.

REMSHARDT, Ralf E. *Staging the Savage God:* the grotesque in performance. Illinois: Southern Illinois University Press, 2004.

RIBEIRO, Joaquim Chaves. *Vocabulário e Fabulário da Mitologia.* São Paulo: Martins, 1962.

ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In:_____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 7). p. 59-73.

_____. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral:* 1880-1980. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *La Nouvelle Helöise*. Paris: Garnier-Flammarion, 1967. p.179.

RUDLIN, John. *Commedia dell'arte: an actor's handbook.* New York: Routledge, 1994.

SCALA, Flaminio. *A Loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte.* Organização, tradução, introdução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

SARRAZIN, Bernard. *Le rire et le sacré:* Histoire de la dérision. Paris: Desclée de Brouwer, 1991.

SCHUMACHER, Claude. *Alfred Jarry and Guillaume Apollinaire*. Grove Press Modern Dramatists. New York: Grove, 1985.

SEGEL, Harold B. *Pinocchio's Progeny:* Puppets, Marionettes, Automatons and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama. Baltimore: Johnson Hopkins Press, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth.* Tradução de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *As Alegres Matronas de Windsor*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1995.

_____. Henrique IV. In:_____. *William Shakespeare: Obra Completa*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. 3v. Biblioteca de Autores Universais. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969. p.139-288.

_____. Ricardo II. In:_____. *William Shakespeare: Obra Completa*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. 3v. Biblioteca de Autores Universais. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969. p.75-138.

_____. *Julio César*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years:* The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War I: Alfred Jarry, Henry Rousseau, Erik Satie and Guillaume Apollinaire. Random House, 1979.

SIMMEN, René. *Le monde des marionnettes*. Zurich: Editions Silva, 1972.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

STILLMAN, Linda Klieger. *Alfred Jarry*. Twayne World Authors Series. Boston: Twayne, 1983.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês [século XVIII]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

THOMSON, Philip. *The Grotesque*. Critical Idiom. London: Methuen, 1972.

VIRMAUX, Alain. Artaud e Jarry. *In:_____. Artaud e o Teatro.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

WORCESTER, David. *The Art of Satire*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1940.

YEATS, William Butler. *Autobiografies:* Reveries over Childhood and Youth and Trembling of the Veil. London: Macmillan, 1926.

ZAMORA, Juan Guerrero. Alfred Jarry, el gran injusticiado. In:_____. *Historia del Teatro Contemporáneo*. Barcelona: Juan Flora, 1961. vol 1. p.15-38.

ZOLA, Emile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

BRAGA, Gilberto. Um trombone menos forte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1975.

COELHO, Marcelo. Ceticismo Vulgar. *Folha de São Paulo*, Opinião, São Paulo, 13 ago. 1990.

ESPINOSA, Carlos Domínguez. Un monstro teatral y patafísico llamado Ornitorrinco. *Cuadernos El Publico*, Madrid, n.19, dez., 1986. p.9-11.

_____. Cacá Rosset: "La única estética posible es la antropofagia". *Cuadernos El Publico*, Madrid, n.19, dez., 1986. p.12-16.

FILIAGE, Miguel Angelo. Investigações sobre um Sucesso. *Palco e Platéia*, Ano I, nº 05, São Paulo, Janeiro/Fevereiro, 1987. p.25-40.

FONSECA, Regina Belletato. A Anarquia de Pai Ubu assalta palcos alemães. *Diário do Grande ABC*, Cultura e Lazer, Santo André, 09 out. 1988.

GRANATO, Fernando. "Horror, por horror, Ubu para governador". *Gazeta de Pinheiros*, São Paulo, 29 ago. 1986.

HELIODORA, Bárbara. Duas peças centradas na força cênica. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 22 jan. 1997.

JUIN, Hubert. Alfred Jarry et la littérature de son temps. *Magazine Littéraire*, nº 48, Paris, 1971.

LUIZ, Macksen. Asdrúbal traz o Ubu e continua tocando o Trombone. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 out. 1975.
_____. Exercício formal de espetáculo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1996.

MACEDO, Fausto. Maluf vai à TV e mostra quanto vale o show. *O Estado de São Paulo*, 27 jun. 2004.

MARINHO, Flávio. Asdrúbal trouxe Ubu. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 out. 1975.

OLIVEIRA, Roberta. Malvadeza e Crueldade. *Revista Programa*, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 07 dez.1996.

PEIXOTO, Fernando. El teatro brasileño tiró la mordaza. *Cuadernos El Publico*, Madrid, n.19, dez. 1986. p.17-19.

SERVA, Leão. Rosset lança Pai Ubu para o governo de São Paulo. *Folha de São Paulo,*Ilustrada, São Paulo, 9 ago.1968.

SOARES, Ricardo. Você votaria neste homem? *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, Ano I, nº 107, São Paulo, 09 ago.1986.

TINOCO, Pedro. Vilão Simpático: ubu volta à cena mais divertido e menos assutador. *Veja Rio*, Revista Veja, Rio de Janeiro, 18 dez. 1996.

PROGRAMAS

Ubu: Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes – Teatro Ornitorrinco. Direção: Cacá Rosset, 1985.

Ubu - Grupo Sobrevento. Direção: Luiz André Cherubini,1996.

CATÁLOGO

Grupo Sobrevento. *O Teatro do Sobrevento.* Equipe de pesquisa de publicação: Miguel Vellinho, Sandra vargas, Luiz André Cherubini, Maurício Santana, Anderson Gangla. *Design*: Arte Gráfico. 2004.

HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

THEMERSON, Franciszka. *Ubu.* Mouthiers-sur-Boëme: Editions de l'An 2, 2005.

REUZÉ, Emmanuel. *Ubu Roi.* Paris: EP Éditions, 2002.

_____. *Ubu Amiral.* Paris: EP Éditions, 2004.

ENTREVISTAS

CHASSERAUX, José Rubens
Entrevista concedida a Eduardo Vaccari . São Paulo, dezembro, 2007

CHERUBINI, Luiz André.
Entrevista concedida a Eduardo Vaccari. São Paulo, dezembro, 2007

DANTAS, Daniel.
Entrevista concedida a Eduardo Vaccari. Rio de Janeiro, janeiro, 2008

NOSEK, Victor.
Entrevista concedida a Eduardo Vaccari. São Paulo, dezembro, 2007

PEREIRA, Hamilton Vaz.
Entrevista concedida a Eduardo Vaccari. São Paulo, novembro, 2007

SUGAMELE, Wagner.
Entrevista concedida a Eduardo Vaccari. São Paulo, dezembro, 2007

VELLINHO, Miguel.
Entrevista concedida a Eduardo Vaccari. Rio de Janeiro, setembro, 2007

VENTURELLI, Cássia.
Entrevista concedida à Eduardo Vaccari. São Paulo, novembro, 2007

TESES

BUCHLER, Danièle J. *Le Bouffon et le Carnavalesque dans le Théâtre Français, d'Adam de la Halle à Samuel Beckett*. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Florida, 2003.

FREITAS, Luís Fernando Viti de. *Os movimentos circulares de Ubu Rei*. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de São Paulo, Centro de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, 1999.

LOPES, Elisabeth Pereira. *A Máscara e a Formação do Ator*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). UNICAMP, Instituto de Artes, 1990.

MOSER, Lara Biasoli. *Da Palavra ao Silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck.* Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, Centro de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, 2006.

DISSERTAÇÕES

PEREIRA, Paulo Márcio da Silva. *Biografia do Asdrúbal*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2000.

SOARES, Ana Lúcia Martins. *O Papel do "jogo" da máscara teatral na formação e no treinamento do ator contemporâneo.* Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 1999.

FILMES

Ubu Król. Direção: Piotra Szulkina, 2003. DVD, (min.), son., colorido.

Ubu Bas va alla guerra. Il grande teatro de Dario Fo e Franca Rame. Direção: Felice Cappa, 2003. Fita de vídeo, (min.), SECAM, son., colorido.
Ubu Roi. Direção: Jean-Christophe Averty, 1965. DVD, (97 min.), son., preto e branco.

Ubú President. Espetáculo do grupo El Joglars. Direção: Albert Boadella, 1996. DVD, son., colorido.

SITES

Site do grupo Moitará
http://www.grupo.moitara.sites.uol.com.br

Arquivo Franca Rama e Dario Fo
http://62.110.58.111/indicegen.asp

Site do grupo Els Joglars
http://www.elsjoglars.com

Site do selo In Poly Sons
http://inpolysons.free.fr

Site do Jornal Pére Ubu
http://www.pereubu.be

Site do pintor e infografista Tristan Bastit
http://www.kerys.com/bastit/pages

Site do Spencer Museum of Art – The University of Kansas
http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/almanac

Site Ano Alfred Jarry - Programa 2007
http://www.alfredjarry2007.fr

Site da Sociedade dos Amigos de Alfred Jarry (SAAJ)
http://alfredjarry2007.fr/amisjarry/accueil/accueil.htm

Site do Ministério da Cultura
http://www.cultura.gov.br

Site Almanaque da Folha de São Paulo
http://almanaque.folha.uol.com.br

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo