



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

RAFAEL DA SILVA AVANSINI

**CAMINHOS INVERSOS:**  
DO SURREALISMO À POÉTICA TEATRAL DE ALFRED  
JARRY

---

Londrina  
2011

RAFAEL DA SILVA AVANSINI

**CAMINHOS INVERSOS:**  
DO SURREALISMO À POÉTICA TEATRAL DE ALFRED  
JARRY

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) do Centro de Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para a obtenção título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Londrina  
2011

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A946C Avansini, Rafael da Silva.  
Caminhos inversos : do surrealismo à poética teatral de alfred jarry / rafael da silva avansini. - Londrina, 2011.  
132 f. :il.

Orientador: Sonia Aparecida Vido Pascolati.  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.

1. Jarry, Alfred, 1873-1907 - Crítica e Interpretação. 2. Teatro francês - História e crítica. 3. Surrealismo no teatro. 4. Teatro experimental. 5. Poética no teatro. 6. French - History and criticism. 7. Surrealism in the theater. 8. Experimental theater. 9. Poetic theater. I. Avansini, Rafael da Silva. II. Orientador: Sonia Aparecida Vido Pascolati. III. Título.

CDU 840-2.09

RAFAEL DA SILVA AVANSINI

**CAMINHOS INVERSOS:**  
DO SURREALISMO À POÉTICA TEATRAL DE ALFRED JARRY

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários do Centro de Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para a obtenção título de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profª Drª Sonia Aparecida Vido  
Pascolati  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory  
Universidade Estadual de Maringá - UEM

---

Profª Drª Marta Dantas da Silva  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 06 de julho de 2011.

***Aos meus pais.***

## AGRADECIMENTOS

À Cia. Teatro de Garagem: Everton Bonfim, Laura Lago, Danilo Lagoeiro, Miguel Matoso, Herbert Proença, Pedro Varanese, Tássia Guarnieri, Pedro Rossignolo, Jimmy Jacques, pela cumplicidade, irmandade, amor pelo teatro e resistência contagiante.

*Aos Homens Livres.*

Aos meus colegas do projeto de pesquisa: “Metateatro e intertexto no teatro moderno”, com quem aprendi e continuo aprendendo muito.

Aos grupos teatrais com os quais tive contato, dentro e fora de Londrina.

Ao PPG Letras e aos seus professores, em especial os componentes desta banca e suas contribuições para a minha pesquisa.

À minha orientadora, Sonia, por tudo.

À Capes.

Ao Rafael Toitio, por numerosos, incontáveis motivos.

Aos meus amigos Zé, Helen, Lucas, Adriana, Neiva, Jô, Sarita, Marina, Elis, Ro, Márcia, Cabaña, Canha, Marisa, Farofa, Nati, Dhiego, Deia, Lui, Cintia e tantos outros que me ouvem.

Ao Afonso e ao Dilson, amigos inseparáveis.

Aos meus irmãos, Rodrigo e Régis.

Aos encontros fortuitos de um coletivo artístico chamado Sonoplastia das Formas.

Ao meu avô, João Gomes da Silva.

*“Jarry é surrealista no absinto.”*

*André Breton  
Manifesto do Surrealismo, 1924.*

AVANSINI, Rafael da Silva. **Caminhos inversos**: do Surrealismo à Poética Teatral de Alfred Jarry. 2011. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

## RESUMO

Este trabalho procura descrever o movimento surrealista e sua implicação, como poética e resultado de uma visão de mundo cujas origens são anteriores ao movimento de 1924. Procura-se demonstrar o que foi o teatro vinculado ao movimento surrealista e sua cisão, principalmente a partir do rompimento entre Artaud e Breton. Verificamos a repercussão de várias poéticas que surgem no teatro do século XX, em especial o caso de Artaud, para, pelo caminho inverso, passando pela ideia de uma teatralidade simbolista (transição do século XIX para o XX) até o naturalismo (segunda metade do século XIX) e o romantismo no começo do século XIX. Para nós, essas correntes estão vinculadas à visão de mundo que tem no surrealismo seu “modo de realização”, sendo comum às poéticas modernas, entre outros elementos, sua tendência à ruptura e o imperativo, sempre recorrente, de uma interação, cada vez mais aproximada à fusão da arte e da vida. Terminamos, inversamente, em nosso ponto de partida: a poética teatral e a visão de mundo de Alfred Jarry. Sua primeira peça (*Ubu roi*) era chamada pelo próprio autor de “sátira simbolista”, exibindo (e isto continua nas outras peças que se seguem em sua “Gesta ubuesca”) em fins do século XIX, uma densidade e quantidade de identificações com a poética surrealista que demonstram uma antecipação sem par de tal poética no teatro e, conseqüentemente, de uma teatralidade inauguradora de possibilidades cada vez maiores.

**Palavras-chave:** Surrealismo. Alfred Jarry. Teatro de vanguarda.

AVANSINI, Rafael da Silva. **Reverse paths:** Surrealism to Theatrical Poetics of Alfred Jarry. 2011. 132 p. Dissertation (Master degree of Letters) - State University of Londrina, Londrina, 2011.

### **ABSTRACT**

This paper attempts to describe the surrealist movement and its implications, as poetic and result of a worldview whose origins predate the movement of 1924. Wanted to show what was the theater linked to the surrealist movement and its spin-off, mainly from split between Artaud and Breton. We verify the impact of various poetic that arise in the twentieth century theater, in particular the case of Artaud, for, the opposite direction, through the idea of a symbolist theatricality (transition from the nineteenth to the twentieth) to naturalism (the second half of century XIX) and romanticism in the early nineteenth century. For us, these chains are linked to the worldview that has in surrealism their "embodiment", is common to modern poetry, among other things, their tendency to rupture and the imperative, always recurring, an interaction increasingly approximate the fusion of art and life. We have done, conversely, at our starting point: the theatrical poetics and worldview of Alfred Jarry. His first play (Ubu Roi) was called by the author of "satire symbolist", displaying (and this continues in other parts following in his "Gesta ubuesca") in the late nineteenth century, a density and amount of identifications with surrealist poetics that demonstrate an advance unmatched in such a poetic theater and therefore an inaugural theatricality of increasing possibilities

**keywords:** Surrealism. Alfred Jarry. avant-garde theater.

AVANSINI, Rafael da Silva. **Chemins inverses**: du surréalisme à la poétique théâtral d'Alfred Jarry. 2011. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

## RÉSUMÉ

Ce travail vise décrire le mouvement surréaliste et ses implications, soit comme une poétique, soit como résultat d'une vision de monde dont les origines sont antérieures au mouvement de 1924. On vise démontrer ce qui a été le théâtre lié au mouvement surréaliste e sa division, principalement à partir de la rupture entre Artaud et Breton. On vérifie la répercussion de plusieurs poétiques dans le théâtre du XX<sup>ème</sup> siècle et après, en particulier le cas d'Artaud, par, en suivant le chemin inverse, en passant par l'idée d'une théâtralité symboliste (transition du XIX<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle) jusqu' au naturalisme (deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle) et le romantisme au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. À notre avis, ces courants sont vinculées alors à la vision du monde qui a dans le surréalisme son "moyen de réalisation", étant commun dans les poétiques modernes, d'entre autres éléments, sa tendance à la rupture et l'impératif, toujours réquerante, d'une interaction, de plus en plus aproximée de la fusion de l'art et de la vie. On termine, inversement, dans notre point de départ: la poétique théâtral et la vision de monde d'Alfred Jarry. Sa première pièce (*Ubu roi*), était appelée par l'auteur de "satire symboliste", en montrant (et cela continue dans les pièces suivantes dans sa "Geste ubuesque"), au fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, une densité et plusieurs identifications avec la poétique surréaliste que démontrent une antecipation qui n'a pas paires de tel poétique dans le théâtre et, par consequent, d'une théâtralité précurseur des possibilités chaque fois plus grandes.

**Mots-clés:** Surréalisme. Alfred Jarry. Théâtre d'avant garde.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Imagem 1</b>	– Explosivo-fixa .....	20
<b>Imagem 2</b>	– O Grande Masturbador .....	26
<b>Imagem 3</b>	– Ubu .....	86
<b>Imagem 4</b>	– <i>Ubu Imperator</i> .....	86
<b>Imagem 5</b>	– <i>Véritable portrait de Monsieur Ubu</i> .....	112
<b>Imagem 6</b>	– Poster de <i>Ubu roi</i> .....	112
<b>Imagem 7</b>	– <i>Un autre portrait d'Ubu</i> .....	113

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 SURREALISMO: O MOVIMENTO</b> .....	14
<b>2 SURREALISMO E TEATRO</b> .....	44
2.1 SURREALISMO E MODERNIDADE TEATRAL.....	52
2.1.1 Surrealismo e Teatralidade Simbolista.....	64
2.1.1.1 Origens contraditórias .....	71
<b>3 A GESTA UBUESCA DE ALFRED JARRY</b> .....	81
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	127
<b>REFERENCIAS</b> .....	130

## INTRODUÇÃO

O movimento surrealista, organizado na década de 1920, faz parte de um processo histórico envolvendo visões de mundo de origens longínquas que, tendo no simbolismo francês seu desenvolvimento, encontram no movimento de Breton uma espécie de realização, determinando um divisor de águas, em termos de visões de mundo e diferentes poéticas que erigem, interligadas pelo contexto histórico e intelectual, ideológico e poético do qual fazem parte enquanto membros constituintes. A partir desta ideia, tentaremos demonstrar o quanto o surrealismo pode ter sido um sintetizador das visões de mundo que chegarão a realizar-se antes da sua época, determinando também, devido à sua radicalidade, grande parte dos caminhos trilhados por poéticas posteriores no século XX e, em certos níveis, na contemporaneidade.

Tendo descrito as bases do surrealismo enquanto movimento, a partir da sua poética e visão de mundo, que são determinadas e determinantes na arte anterior ou posterior, poderemos entender suas origens no contexto de um processo histórico, inclusive no teatro, do qual o surrealismo não é fim nem começo, mas algo que poderíamos chamar de um de seus pontos altos. Assim, seguindo caminhos inversos, partimos do teatro surrealista feito por Artaud, e sua cisão com o movimento de Breton, para entender de onde surgem as experimentações que o século XX e toda uma modernidade teatral experimentará, isto em maior ou menor consonância com algo cujas origens estão no romantismo do século XVIII e suas contradições, embora tenham antecedentes ainda mais longínquos.

Tendo evidenciado algumas características do que foi o teatro à época de Artaud, já no século XX, e sua repercussão em todo este século, veremos também que através de diferentes poéticas – que têm em Artaud e no surrealismo um divisor de águas, mas que não se restringem a este autor ou a este movimento – irão desenvolver-se acumulando certos traços recorrentes e que demonstram afinidades entre propostas diversas, por vezes contraditórias, devido a um parentesco histórico e artístico, pois são frutos de uma mesma visão de mundo e poética que se divide, se multiplica e se nega no decorrer de seu desenvolvimento, embora a cada ruptura renasça herdeira, seja como contraposição ou como complemento, da visão e poética que critica.

Localizando a teatralidade surrealista em seu desenvolvimento de

experimentações no simbolismo teatral, mas também depois dele, veremos ser possível falar de uma teatralidade deslocada do movimento surrealista oficial, que se desenvolve no simbolismo, mas cujas expressões se fazem presentes em vários momentos, principalmente a partir da transição do século XIX para o XX. Todavia, esta teatralidade desenvolvida pelo simbolismo e realizada de forma única pelo surrealismo (Artaud), é fruto de visões de mundo que se multiplicam num período ainda anterior, gerando poéticas diferentes e mesmo contraditórias. Mas só a partir delas é que se pôde chegar à teatralidade surrealista de que falamos. Uma das pistas que seguiremos é o fato, bastante moderno, de que as poéticas teatrais romântica, simbolista e surrealista partem de uma visão que pretende cada vez mais aproximar, até o nível da fusão, vida e arte.

As teorias teatrais românticas, principalmente no que concerne ao caso de Victor Hugo (1802-1855), esboçam a contradição ocasionada por uma alteração posterior e radical do imperativo de realismo cênico das primeiras gerações para um “teatro cosmo”, nos anos mais maduros de Hugo. Isso será atacado em seguida pelo naturalismo teatral. De fato, o naturalismo não propõe uma teatralidade nem de perto comparada à de Artaud ou dos simbolistas, mas é inaugurador no sentido de uma exploração da teatralidade que se dará através do imperativo mimético radicalizado pelo movimento, embora conserve a inspiração, mesmo que diferente dos outros movimentos, de uma relação maior entre vida e arte.

Tendo percorrido caminhos inversos, partimos da identificação do surrealismo como parte de um processo maior que, atualizando-se, torna-se neste movimento um modo de realização dos ideais desenvolvidos em tal processo. Em seguida, tenta-se demonstrar a presença deste processo histórico, que envolve visões de mundo e suas respectivas poéticas no século XX, localizando o desenvolvimento dessas experimentações no simbolismo teatral e, finalmente, chegando às familiaridades e contradições que no processo de modernização do teatro têm origem nas teorias românticas (século XIX) e, embora de forma diferente, nas naturalistas (século XIX).

Enfim, chegamos ao nosso ponto de partida já sabendo de sua repercussão e do percurso histórico que o antecede. Analisamos então alguns pontos da vasta obra de Alfred Jarry (1873-1907) que, em fins do século XIX – portanto, num período de transição do naturalismo teatral para o simbolismo –,

apresenta características de uma visão de mundo e de uma poética teatral que só atingiria os níveis de liberdade por ele exercidos muito mais tarde. Esta inversão é interessante no sentido de demonstrar o deslocamento de uma teatralidade surrealista na história, e mais especialmente o caso de Jarry. Ele não é exceção nesse processo que inclusive o antecede, mas não podemos deixar de perceber que a profundidade desta proposta em sua visão de mundo e poética salta algumas décadas à frente de sua época.

Jarry despertou muitos ânimos contra si, de uma plateia revoltada com o neologismo escatológico de sua primeira peça (*merdre*) às suas ironicamente antiteatrais tentativas de ataque ao público burguês, tanto quanto o fizeram os surrealistas na década de 1920. Não será por acaso a escolha de seu nome para o teatro que Artaud ajudaria a fundar, nem o culto ao dramaturgo (Jarry) e ao personagem (Ubu) pelo movimento surrealista e pelas vanguardas europeias em geral.

O dramaturgo que encarnou na vida e nos palcos seu maior personagem, foi um “surrealista antes dos surrealistas” tanto quanto o foram Lautréamont ou Appolinaire, embora de uma maneira que encontraria ecos ainda mais significativos, algo que só foi possível à época de Artaud. Por isto, e para se ter uma ideia da importância e da abrangência das ramificações tornadas possíveis através dessa visão de mundo e poética, seguimos caminhos inversos, cronologicamente, para entender o quão à margem Jarry se encontra dos padrões de sua época, ou melhor, o nível de aprofundamento dos padrões ideológicos e formais que à sua época estavam em estado de multiplicação, com o frenesi do *fin-de-siècle* europeu.

## 1 SURREALISMO: O MOVIMENTO

Aos movimentos artísticos que floresceram nas primeiras décadas do século XX (como o Futurismo, o Dadaísmo, o próprio Surrealismo) conseguindo por sua rebeldia e senso crítico alterar fundamentalmente as formas de produção e recepção das obras de arte<sup>1</sup>, não caberia outro nome que não o de “vanguarda”. A palavra, que designa uma estratégia militar, serviu no campo da crítica artística e literária para criar mesmo a imagem do campo de batalha, onde os *d'avant-garde* eram os primeiros, os soldados que iam à frente, os que formavam uma ponta, como a de uma flecha a perfurar o “corpo” do exército inimigo. No campo de batalha, eles atacavam pela pátria, pela família, pela honra. Ironicamente, no caso das vanguardas<sup>2</sup>, os alvos do artista equivalem às motivações do soldado. Como defende Breton (1896-1966), “está tudo por fazer e todos os meios devem servir para arruinar as ideias de *família*, de *pátria*, de *religião*”<sup>3</sup> (BRETON, 2001, p. 158).

No caso do surrealismo, todavia, a poética de vanguarda acaba desprendendo-se dos outros movimentos do contexto europeu de começo do século, em que surge. “O surrealismo costuma ser catalogado como vanguarda. No entanto, resiste a essa classificação” (WILLER, 2008, p. 282). É a ideia de uma visão de mundo “e” – e não apenas – uma poética.

O começo do século XX irrompe na arte, no sentido de “invasão” do termo, com o surgimento dessas vanguardas, propostas de “anti-arte”<sup>4</sup> da época que vão contra os preceitos das tradições, acreditando que a arte foi institucionalizada e precisa ser destruída enquanto tal. Também é a manifestação e organização desses movimentos como reação a acontecimentos históricos, como os conflitos que marcaram o início do século. Lembremos que o Dadaísmo, por exemplo, surge

---

<sup>1</sup> Este processo vem desenrolando-se, salvo as diferenças causadas em cada reelaboração ou retomada, desde o Romantismo Alemão, no século XVIII, mas este assunto será melhor tratado adiante.

<sup>2</sup> Entendemos o termo “vanguarda” em primeiro grau, como este movimento de ruptura, caracterizado por manifestações que estão à frente de seu tempo, mas também como um ponto comum que une os movimentos artísticos surgidos na Europa, no começo do século XX, contribuindo, de maneira particular, para o que se convencionou chamar na época de “Arte Moderna”. Destacamos três, dentre os mais importantes, a título de ilustração, datados aqui pelos manifestos: em 1909 o Futurismo; em 1916 o Dadaísmo; e em 1924 o Surrealismo. Esta análise centra-se apenas no terceiro.

<sup>3</sup> Segundo Manifesto do Surrealismo (1930).

<sup>4</sup> Estamos entendendo “anti-arte”, neste momento, como uma arte oposta e combativa aos padrões tradicionais de criação artística, mesmo sabendo que o Futurismo, por exemplo, não fala em termos de “anti-arte”.

durante a Primeira Guerra Mundial e o Surrealismo surge oficialmente no período entre guerras<sup>5</sup>.

A atitude de negação ao contexto conturbado em que se inserem torna-se um fenômeno comum às vanguardas, mas com certas particularidades. Não é à toa a negação total que dá implica, no contexto histórico em que se insere, nem como isto se projeta sobre o campo da arte, na negação de qualquer herança, qualquer tradição, qualquer passado. Também no Surrealismo esta negação dar-se-á como reação aos conflitos, que por si só abalaram o mundo todo, e ao desenvolvimento acelerado e sufocante do capitalismo na sociedade burguesa, cujas consequências para a arte e para a vida devem ser repelidas. Por isto eles se propõem a destruir o “inimigo invisível” construído pela sociedade, desestabilizando seus pilares de sustentação, a pátria, a religião, enfim, as instituições que determinam as normas da vida em sociedade, bem como o sistema capitalista que cada vez mais mercantiliza e manipula neste sentido – e a seu favor – o comportamento das massas.

Partindo dessa “consciência”, no sentido de percepção do aprisionamento em que se insere, o Movimento Surrealista é marcado por certa procura pela liberdade, em todos os graus possíveis de obtê-la e nas várias acepções do termo, contraditório por natureza. Essa pretensão de liberdade advém de necessidades geradas por um posicionamento, nascido de uma visão do artista – enquanto indivíduo social que é – da arte e da sociedade em que ela é produzida. Trata-se da ideia de um “mal-estar” que se apodera dos surrealistas fazendo-os buscar uma liberdade que é referente à arte e à vida. É este mal-estar que determina sua posição, a insubmissão para com tradições poéticas, que transpõe para o campo da arte sua revolta contra a realidade da sociedade burguesa e contra a ordem que determina a racionalidade dos fins.

Ao seu tempo, com o Movimento Surrealista formula-se como que uma concepção de “indivíduo”<sup>6</sup>, espectador de grandes conflitos, transformações sociais e reviravoltas no campo das artes, frutos do tumultuado último decênio do século XIX e das primeiras décadas do século XX, existindo através da contradição de estar inserido na sociedade burguesa que lhe causa repugnância, posto que seu

---

<sup>5</sup> Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

<sup>6</sup> O Surrealismo é conhecido pela característica, assumidamente herdada do Romantismo, de ser centrado no indivíduo.

crescimento desenfreado seria o maior responsável por todos esses conflitos. Devemos lembrar que pouco antes do Surrealismo, temos na Europa, de um lado, o progresso industrial e uma burguesia em ascensão, e de outro, como consequência, a disputa acirrada por mercados consumidores e fornecedores, além das disputas coloniais (inclusive no caso da França) que desencadeariam a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

O “indivíduo” manifesto no Surrealismo – que não deve ser encarado apenas literalmente, passando a ter uma representatividade simultaneamente coletiva – formula a sua atitude em relação ao mundo, a “posição surrealista”.

Aqueles que se esforçam por mantê-la persistem em proclamar esta negação, a não ligar a mínima a qualquer outro critério de valor. Eles estão decididos a desfrutar plenamente da consternação tão bem encenada com que o público burguês, sempre ignobilmente disposto a perdoar-lhes alguns erros “da juventude”, acolhe a necessidade, que jamais os abandona, de chacotear como selvagens diante da bandeira francesa, de vomitar de nojo na cara de cada padre e de assestar sobre a corja dos “deveres fundamentais” a arma de longo alcance do cinismo sexual. (BRETON, 2001, p. 158).

A primeira característica fundamental do surrealismo é este posicionamento diante da vida, do sistema que a aprisiona. É a necessidade de uma reação, de uma posição que reclama liberdade em meio a uma sociedade que gere e determina comportamentos “aceitáveis” diante da racionalidade, da moral, da religião, da organização social como um todo. O Surrealismo propõe uma nova “visão de mundo”, partindo de sua posição com relação a ele.

Essa visão de mundo abrange o modo como o surrealismo pensou a história da literatura; sua poética das correspondências, analogias e imagens; a visão do processo de criação, passando pela afirmação e discussão da escrita automática; a complexa relação entre poesia e vida, entre o simbólico e o real, incluindo a questão do acaso objetivo (WILLER, 2008, p. 282).

A visão de mundo surrealista, sendo resultado da percepção de contradições dentro dos sistemas racionais que separam o mundo das coisas e o das ideias, apresenta-se invariavelmente ligada a concepções herméticas e ao ocultismo, daí a ligação do movimento, por alguns críticos, a doutrinas orientais como o Taoísmo e o Budismo, “que supõem a unidade do Universo (mais do

taoísmo, um organicismo e materialismo, que do budismo, um idealismo exacerbado), em contraposição ao dualismo” (WILLER, 2008, p. 310). O termo dualismo é aqui entendido a partir de uma oposição entre o mundo das coisas e o das ideias, entre isto e aquilo, entre realidade e fantasia.

O posicionamento surrealista, alimentando-se dessa lógica baseada em analogias e correspondências, converte em unidade também o dualismo dos conceitos de “político” e “estético”, tornando possível que o surgimento de uma nova visão da realidade não gere necessariamente carência de atenção às suas necessidades empíricas, pela irremediável inserção da posição surrealista no contexto da sociedade em que ela se manifesta. Como afirma Breton (2001, p. 168), “é em nome do premente reconhecimento desta necessidade que eu julgo não podermos evitar a colocação apaixonada da questão do regime social sob o qual vivemos, vale dizer, da aceitação ou não, deste regime.” Por isso a pretensão de uma “revolução” surrealista só pode ser entendida segundo uma visão bastante específica, que não é “uma 'esteticização do político', remete ao político no próprio seio de uma estética<sup>7</sup>” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 93).

Consequentemente, a revolução intencionada pela posição surrealista promove o engajamento não pelo conteúdo expresso da obra, mas pela própria atitude ambivalente de sua negação à pretensão de aplicação social, de utilidade, visto que a desconstrução gerada pela visão surrealista não pode promover, enquanto manifestação da linguagem guiada pelo princípio analógico, nenhum tipo de engajamento explícito. A própria ideia de analogia implica, na obra de arte surrealista, através da justaposição de opostos e da criação de aparentes contradições, uma mensagem a ser “decifrada”.

A recusa ao sistema social acarreta, destarte, no espaço não domesticado que os surrealistas reclamam para si, uma insubmissão aos padrões que chega a extremos, não reconhece limites racionais, trazendo a violência<sup>8</sup>, também, como uma forte característica das obras orientadas por uma posição surrealista, conforme demonstra o Manifesto de 1930:

---

<sup>7</sup> Chénieux-Gendron traça os elementos do Surrealismo enquanto “Estética”, posto que assim ela o entende, (ela cita as primeiras páginas de *O surrealismo e a pintura* como preceitos desta ordem) embora analisando, explicitando suas formulações “em geral poéticas, com as palavras da crítica de hoje” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 76). Pretendemos ater-nos ao termo “Poética”, ainda assim mantendo certas restrições, como se verá citado num comentário de Cláudio Willer (2008).

<sup>8</sup> Essa violência, como se verá mais tarde, tem a ver também com o desejo, expressando sua explosão contra qualquer controle, ou a manifestação de sua frustração com a “não-realização”.

O ato surrealista mais simples consiste em sair à rua empunhando revólveres e atirar a esmo, tanto quanto for possível, contra a multidão. Quem jamais teve ganas de assim liquidar com o sistemazinho de aviltamento e cretinização em vigor tem um lugar marcado no meio dessa multidão, com o ventre à altura de um cano de revólver. (BRETON, 2001, p. 155-156).

O significado da afirmação de Breton é apreensível de forma muito especial quando se leva em conta uma atitude, uma “visão” surrealista. A violência, resultando de automatismo, insubmissão, rebeldia, assim como tudo que essa visão peculiar apreende, pode metamorfosear-se em vários significados, inclusive englobando seu oposto, remetendo à destruição e à construção ao mesmo tempo. É esse tipo de pretensão, de fazer equivalerem opostos, ou criar entre eles associações insólitas, uma das características mais importantes do Surrealismo e que permitem melhor compreendê-lo.

Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como coisas contraditórias. Ora, seria falso atribuir à atividade surrealista qualquer motivação que não fosse a esperança de determinar esse ponto. Isto demonstra quão absurdo seria atribuir-lhe um sentido unicamente destrutivo ou construtivo: o ponto de que se trata é, *a fortiori*, aquele em que a construção e a destruição perdem o poder de serem brandidas uma contra a outra. (BRETON, 2001, p. 153-154).

No ponto em que os opostos não se “embatem” mais e a razão deixa de ser considerada, resta a loucura, encarada como resultado da imaginação, então liberta dos limites que lhe poderia impor a racionalidade. “Sabem todos, com efeito, que a única razão pela qual os loucos estão internados é um pequeno número de atos legalmente repreensíveis e que, na ausência de tais atos, a liberdade deles (aquilo que se vê da liberdade deles) não estaria ameaçada.” (BRETON, 2001, p. 17). A loucura, então, mostra-se para os surrealistas como uma fonte de liberdade, a liberdade por eles perseguida, a libertação das amarras sociais, morais, religiosas<sup>9</sup>, da razão, de toda forma de domesticação, de controle.

---

<sup>9</sup> Principalmente cristãs.

Mas a profunda indiferença que eles [os loucos] demonstram em relação às críticas que lhes são infligidas leva a crer que eles haurem um grande conforto na própria imaginação, que eles saboreiam o próprio delírio a ponto de suportarem que ele não tenha validade para os outros. E a verdade é que as alucinações, as ilusões, etc., constituem uma fonte considerável de prazer. (BRETON, 2001, p. 17-18).

O prazer causado pelo delírio, reclamado pelos surrealistas, é talvez um meio de chegar-se ao prazer causado pelo “belo” (uma nova concepção dele) que por sua vez é ligado ao prazer sexual, ao gozo (de que difere apenas no nível), num estado de libertação mental, na ausência de todo controle, enfim, de tudo o que forma aquele “inimigo invisível” a quem a arte surrealista pretende atacar.

O referente erótico das modernidades não-surrealistas, na elaboração e na apreensão da arte, não está do lado do gozo mas de sistemas bem mais intelectualizados ou que, por vezes, chegam mesmo a apresentar-se, ostensivamente, como 'perversos'. (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 81).

A ligação do gozo à ideia de Beleza é uma de suas características mais marcantes e, como os próprios surrealistas assumem, resultado da familiaridade existente entre o sistema de pensamento elaborado por Freud (1856-1939) e o movimento. Importantes obras de Freud – *A ciência dos sonhos*<sup>10</sup> e *O Chiste e suas relações com o inconsciente* – foram traduzidas para o francês respectivamente em 1927 e 1930, entre outras. Max Ernst, por exemplo, antes de ir para a França, já havia lido Freud em alemão. No ano em que o fundador da psicanálise escreveu *O Eu e o Id* (1923), Ernst faria *Pietà ou a Revolução à noite* (1923), como uma homenagem ao trabalho do psicanalista.

Ainda sobre a ideia surrealista de Beleza, que nada tem a ver com a noção de “belo” clássico e será o que eles chamam de uma “beleza convulsiva”, é interessante lembrar a definição de Breton<sup>11</sup> (*apud*, CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 81): “a Beleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fixa, mágico-circunstancial ou não será”. Nota-se, nesta definição, que a justaposição de opostos contraditórios – mas que criam significados através de associações – expressa, pela união de palavras distantes como “explosivo”, que sugere velocidade, e “fixa” que é o oposto, uma espécie de “beleza” em que estes dois elementos podem coexistir, gerando

<sup>10</sup> Posteriormente traduzido como *A Interpretação dos Sonhos*.

<sup>11</sup> Primeira publicação na revista *Minotaure*, n.5, mai 1934.

uma unidade contraditória que engloba a ambos. A foto de Man Ray (1890-1976), *Explosivo-Fixa*<sup>12</sup>, que acompanha o texto na revista *Minotaure* onde foi publicado, como comenta Chénieux-Gendron (2008, p. 81), parece que “ali está para fazer-nos perceber, e mesmo mimeticizar no mal-estar, que, em seguida, se apodera de nós, leitores, o que seria uma linguagem do corpo – convulsiva – fazendo juntarem-se mal-estar e prazer”.

**Imagem 1** – Foto *Explosivo-fixa*, de Man Ray<sup>13</sup>.



Como temos tentado evidenciar, do ponto de vista da criação poética, e aqui entendemos a poesia como uma “pulsão do ser na linguagem” (ZUMTHOR, 2005, p. 69), a manifestação de um movimento interior comunicativo que se torna linguagem (imagética, sonora, textual) quando exteriorizado, o Movimento Surrealista representou um conjunto importante de processos e temas, reunindo elementos específicos presentes e, em muitos aspectos, determinantes nos rumos da arte ocidental desde então.

É claro que muitas das conquistas surrealistas não foram

<sup>12</sup> Publicada na revista *Minotaure*, junto ao texto de Breton.

<sup>13</sup> Retirado do livro *O Surrealismo*, organizado por J. Guinsburg e Sheila Lerner.

pioneirismos, embora tenham o mérito de conservar diferenças profícuas com relação aos movimentos vanguardistas da época, ou das origens românticas e simbolistas, inclusive no significado que deram a certos elementos presentes em suas obras. Uma das mais marcantes é, talvez, a positividade que o surrealismo mantém, paradoxalmente, inserida na negatividade de seu ataque às tradições.

[...] parece-nos ainda importante assinalar uma diferença entre o Surrealismo e os outros movimentos vanguardistas. Estes centravam a sua ação destruidora sob o signo da negatividade, isto é, na recusa e apagamento total do passado cultural e artístico. Voltado para um futuro mais ou menos utópico, reafirmavam um radical sentimento de hostilidade perante a história (MARTINS, 1995, p. 25).

Trata-se de uma posição diante da arte e da vida que, gerando ambivalência, destaca os surrealistas das vanguardas que os precederam no começo do século, visto que eles desconstroem “parodística e carnavalescamente certos textos, concepções literárias ou discursos culturais, mas sempre com a intenção de contribuir para uma nova concepção de Arte e de Literatura” (MARTINS, 1995, p. 25), através de uma visão que engloba a arte e a própria realidade. Dessa maneira, não é mais movimento artístico do que é filosófico. Uma tentativa de redescoberta do homem como um todo, refletindo-se e manifestando-se através da linguagem. Outra das diferenças entre surrealismo e as vanguardas europeias que surgiram à sua época.

Sob a ótica surrealista, as demais vanguardas teriam apresentado e discutido questões formais, do campo da estética, ligadas apenas à expressão artística e literária. Já o surrealismo estaria voltado para a vida, o homem em sua totalidade e a transformação do mundo. A produção artística e literária foi o modo de expressar e realizar esse ímpeto transformador (WILLER, 2008, p. 282).

Consequentemente, o ataque surrealista às estruturas da sociedade burguesa, bem como à arte institucionalizada pelo sistema social, sendo resultado de uma particular visão de mundo, não é apenas um ataque destrutivo, mas simultaneamente construtivo. “Na obra de Breton e dos surrealistas, é como se o político estivesse 'englobado' no poético e no estético (na 'poesia', no sentido surrealista)” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 82).

Dito isto, é preciso examinar os recursos de que se serviu o

Surrealismo para expressar a sua posição, sejam processos como a colagem, a pintura ou a escrita automática, sejam formas de estruturação do discurso – como a paródia, que se serve inclusive destes processos –, tudo trabalha para exteriorizar, para comunicar essa “posição surrealista” que temos tentado descrever e que diz respeito

[...] ao mal-estar, à falta de sentido, ao uso mecânico e mercantilista de todas as coisas e à extensa mediocridade do mundo. Daí o desprezo atribuído à realidade material, em seus aspectos existenciais, sociopolíticos e culturais. Ela, a realidade, é tida e vivida como o que aqui me permito chamar de “princípio de insuficiência”: insuficiência de significado, de imaginação, de possibilidades de ação e prazer, local inevitável de relações coercitivas que nos pedem fugas ou contrapartidas” (CUNHA, 2008, p. 64).

Tudo isso envolve a visão do surrealismo, que gera por sua vez um posicionamento do movimento no contexto de suas obras e da instituição arte em si, seja enquanto fuga ou reação, lembrando que no surrealismo, em especial, o sentido destes termos não se embate necessariamente. A fuga da realidade e uma ação (no sentido de engajamento) podem exprimir-se em uma mesma e indissolúvel unidade, contraditória apenas na aparência.

Nesse movimento, as linguagens de que se serve misturam-se com as ideias, com a “posição surrealista”, como o caso do automatismo que se manifesta, com suas especificidades, em diferentes linguagens e partindo de um posicionamento baseado “na ausência de todo controle”. De fato, o surrealismo usa as armas do próprio inimigo, retoma tradições em prol, justamente, de seu ataque às tradições. Como se sabe, o surrealismo não foi o primeiro movimento a reivindicar o automatismo para si, nem a flertar com o maravilhoso, embora atualize essas propostas.

A proposta surrealista converge com toda uma tradição presente na arte do Ocidente, tradição que se empenha em *dizer* esse espaço que medeia entre a arte e a natureza, onde pedras e nuvens tomam as formas do belo, onde a mancha tem efeito de arte, onde a pincelada involuntária resolve as dificuldades que o ofício não pôde assumir. Tudo acontece como se o surrealismo se reapropriasse desse *tópos* da pintura e da reflexão sobre arte, dando-lhe uma orientação original (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 77).

Essa tradição caracterizada pela ruptura marca a poesia moderna,

que toma de empréstimo ferramentas, ideias, temas e processos já presentes em civilizações antigas e muitas vezes esquecidas, ou consideradas primitivas, transfigurando todo este material numa absorção crítica que, paradoxalmente, também é a crítica constante de si mesma, cuja condição de existência é uma renovação contínua.

No caso específico da prática de escrita automática, a ideia era escrever sem se preocupar com o sentido, a “revelação” viria depois, como uma “penachada de vento nas têmeoras”<sup>14</sup>. Mas esta proposta de automatismo dos surrealistas passa por uma transformação durante o movimento, o que evidencia sua tendência em atualizar-se ou, dito talvez mais acertadamente, demonstra seu caráter aberto, mutável.

Minha hipótese de leitura é de que o sonho de pureza da fonte automática, que, indubitavelmente, atravessa os primeiros anos, desloca-se, posteriormente, num sentido criticista, chegando, a partir do final da década de 1920, à ideia de uma “elaboração automática” (se é que posso arriscar essa fórmula, paradoxal apenas na aparência) e até mesmo a propor uma reflexão sobre o sujeito criador, sobre a tensão que o anima e sobre a ligação da energia que aí se manifesta. (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 79).

Por uma “elaboração automática”, termo de Chénieux-Gendron, pode-se entender certo paradoxo tipicamente surrealista para explicar o surrealismo. Se por um lado pretende-se automático, não premeditado, a ideia de elaboração, justamente oposta, cria um espaço intermediário de compreensão entre os processos que os surrealistas chamaram de automáticos e um projeto de criação artística, elaborado, construído. No entanto, pode-se depreender um sentido desta afirmação: a ideia de que possam existir estados de mente em que o indivíduo seja capaz de estabelecer determinados parâmetros de sua própria “vontade”, organizados durante um processo que se pretenda, em diversos níveis, “automático”.

A questão, no Surrealismo, não é simplesmente provocar o embate entre opostos, eles existem justamente no ponto em que a “elaboração” não segue mais os critérios racionais. É automática também na medida em que é um outro que fala, um outro que surge num estado de delírio (ou gozo), ou através da liberdade do sonho, onde a imaginação se liberta da razão, talvez as únicas maneiras de

---

<sup>14</sup> Conhecida expressão de Breton sobre o processo de recepção da obra surrealista.

desprender-se totalmente do sistema social que se pretende questionar, mas também da própria instituição arte e suas noções de belo, de utilidade, do valor dado à autoria ou à durabilidade da obra, quer dizer, na medida em que tais “critérios” são ignorados por uma posição essencialmente “automática”, livre de todo rigor, ainda que a liberdade pressuposta no automatismo dê-se em níveis, cujo grau de “pureza” é “passível de discussões intermináveis.” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 77).

O tema do “olho fechado”<sup>15</sup>, que teve um papel importante na pintura surrealista, tornando-se também uma proposta, tem a ver com o automatismo na medida em que se aproxima de uma ideia de “olho no estado selvagem”<sup>16</sup>, o olho que se abre para uma realidade que prescindir da lógica, e enquanto posicionamento dentro da reflexão sobre a arte, “a iconografia surrealista mostra menos frequentemente o sujeito cegado do que a cegueira necessária do pintor para que nasça a obra de pintura.” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 87). Isto porque o automatismo que pressupõe o “olho fechado” no Surrealismo aponta para o sonho como um território onde se cria a possibilidade de uma nova “visão”.

Perder a vista para achar a visão. Trata-se, aí, de um modo de produção das formas, em que “o sonho” não é anterior à sua imitação, onde ele participa da mesma dinâmica. Em outras palavras, por uma singular reviravolta, elaborar uma pintura “de sonho” permite redescobrir o lugar da linguagem na arte da pintura (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 93).

Acumulando vários processos de criação, encontraremos com abundância a montagem, criadora de hibridismos na imagem, na poesia, na prosa, na criação de objetos. O próprio processo de criação surrealista, guiado por analogias, parte do princípio de aproximar, montar elementos diferentes e distantes, ou mesmo contraditórios, numa espécie de “unidade”, encarnada na obra resultante. Trata-se de um dos processos mais usados pelas vanguardas como forma de desconstrução de paradigmas. Na escrita, ela pode representar saltos cronológicos, diferentes tramas cuja conexão não é necessariamente clara, construindo o sentido, por exemplo, na exploração da relação entre o todo e suas partes dissociadas. Esta relação, por sua vez, no momento em que é denunciada, traz um significado

---

<sup>15</sup> O “olho fechado” teve um papel importante também no contexto Romântico e principalmente Simbolista na pintura.

<sup>16</sup> A expressão é de Breton, em *Le Surréalisme et la peinture* (publicado em revista a partir de Julho de 1925 no n.4 de *La Révolution Surréaliste*) (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008).

bastante específico para o uso da montagem, pois ela “pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase de constituição da obra.” (BÜRGER, 1993, p. 122).

Assim, a justaposição de elementos, ou o hibridismo causado pela junção de imagens do orgânico e do mecânico, do vivo e do inanimado, enfim, a união de opostos possíveis, cria um estranhamento que é tanto uma denúncia de sua irrealidade, quanto uma maneira encontrada pela arte de dizer o indizível, de fazer opostos coexistirem, unirem-se, criando imagens arbitrárias. Destas imagens, como defenderia Breton (2001, p. 54), “a mais forte é a que apresenta o maior grau de arbitrariedade; a que requer mais tempo para ser traduzida em linguagem prática”. Talvez esta necessidade de arbitrariedade tenha a ver também com a ideia de uma arte que não é imediatamente apreensível, que pretende gerar antes uma espécie de desconcerto, através do choque, por exemplo, causado por obras grotescas, absurdas, pelo *nonsense*.

O elemento de choque é característico das vanguardas, em especial o Surrealismo. É proposital, claro, a fim de despertar o “estímulo para uma alteração de comportamento”; pois tirar o leitor ou o “olhador” de sua posição cômoda de receptor passivo e alterar consideravelmente as probabilidades de sua leitura significa, em diversos níveis, sacudi-lo, desafiar sua inteligência, questioná-lo, tudo como um meio “para acabar com a imanência estética e iniciar uma transformação da *praxis vital* dos receptores” (BÜRGER, 1993, p. 131). Esta pretensão “falha” nas vanguardas pelo caráter passageiro do choque, visto que “nada perde o seu efeito tão rapidamente como o choque, porque a sua essência consiste em ser uma experiência extraordinária” (BÜRGER, 1993, p. 132).

Acreditamos nesta “falha” do choque vanguardista em obter, imediatamente, o resultado pretendido, o impacto que deseja operar sobre o receptor. Por outro lado, sendo de caráter passageiro, exige, por definição, a renovação constante de seu efeito de choque. Por tratar-se de um elemento que se reelabora com frequência e que, a cada experiência, planta uma ideia (ou uma imagem) a ser individual e gradualmente absorvida, mesmo que de forma inconsciente, passa então a ter um efeito mais duradouro do que aparenta. Passado o choque, com o desconcerto gerado por uma obra surrealista, o que resta é justamente a sensação de mal-estar que se apodera do receptor da obra. Em outras palavras, o choque é absorvido, mas como que planta uma semente, deixa uma inquietação, uma sensação. E é ela quem determinará ou não a sua fertilidade.

Como exemplo de imagem arbitrária, que gera o choque e se cria por aproximações e analogias, enfatizando correspondências e ironizando paradigmas, tomemos *O grande masturbador*, de Salvador Dalí<sup>17</sup> (1904-1989) para demonstrar algumas características da “posição surrealista” expressas na tela.

**Imagem 2 – O Grande Masturbador (1926), de Salvador Dalí.**



Podemos “enxergar” na tela de Dalí a montagem como um princípio de organização, se é que podemos usar esta palavra, fundindo organismos como o grande rosto e a figura de mulher que nasce dele, acima da cabeça, como que transfigurando num todo orgânico<sup>18</sup> (esse “corpo” cheio de veias) a imaginação contraditória do masturbador. É a transmutação de uma ideia em imagem: o gozo que é relacionado ao prazer do sonho e do delírio, por um lado; e da sensação, do prazer sexual do masturbador, por outro. Por isto, a grande cabeça que se une à outra existe num espaço específico, como se a imagem fosse o retrato de um sonho (ou deste êxtase que é sexual, mas também prazer estético), dentro de um universo onírico, onde lhe é possível existir.

Interessante notarmos a expressão nos rostos, que estão de olhos fechados numa espécie de êxtase, sendo que o rosto feminino parece reproduzir

<sup>17</sup> Não pretendemos, de forma alguma, fazer uma análise explicativa do quadro, mas destacar certas características de sua natureza que explicitam e, neste caso, exemplificam a posição do Surrealismo na obra.

<sup>18</sup> No sentido biológico do termo.

uma beleza mais tradicional (no sentido formal do termo), aparentemente de orientação paródica, posto que fundida ao todo orgânico da cabeça disforme. Há uma flor que nasce perto do rosto de mulher, remetendo à fertilidade, e parte de um corpo masculino, com o pênis delineado no tecido aparentemente leve de uma roupa íntima (no canto superior direito) evidenciando uma beleza que bem se poderia chamar, à maneira surrealista, de “erótico-velada”.

O tipo de êxtase a que se sugere aderir durante uma criação na qual se fecha os olhos para encontrar a visão, permite a desconstrução de alguns elementos, embora mantenha certos níveis de absorção de seu sentido tradicional. Como o gafanhoto mecânico, com o ventre<sup>19</sup> cheio de formigas e pousado embaixo de onde seria a boca do masturbador. O inseto (vivo, orgânico) sendo também mecânico (inanimado, artificial), tem ainda formigas sobre o seu corpo, remetendo ao estado de apodrecimento, a imagem do inseto maior, morto, que começa a ser devorado por formigas, signo de morte, que por sua vez carrega a ambivalência carnavalesca, a ideia de renascimento. No entanto, o gafanhoto de metal é justamente a impossibilidade do apodrecimento orgânico. Em outras palavras, é como se houvesse um boicote ao ciclo natural (com a inserção do inanimado), tornando a morte questionável<sup>20</sup>. Paradoxalmente, mantém o significado ambivalente original, o ciclo de renovação caracterizado por morte e renascimento.

A imagem da cabeça, no meio de um cenário simples, divide o quadro (o céu e uma praia) como um intruso e, ao mesmo tempo, numa espécie de “desequilíbrio-harmonioso” que parece desprender-se além da física, mas mantendo representações humanas, um tanto quanto tradicionais, pequenas, distantes, olhando o grande monumento ao gozo ou, talvez seria mais acertado dizer, o gozo em si.

Atinge-se, dessa maneira, para os surrealistas, o prazer desconcertado que a obra proporciona, que só difere do prazer sexual por uma questão de grau, mas também a tradução de algo que é indizível. Afinal, se cada parte do todo contraditório dessa imagem tem um significado independente, ela

---

<sup>19</sup> Note-se que é o “ventre”, signo de fertilidade, que está cheio de formigas, fazendo referência, neste contexto, à morte.

<sup>20</sup> A referência à morte, remete a uma lei natural irremediável. Questionar a sua relatividade, no caso através do significado do ciclo natural (morte e renascimento) visto através de uma unidade globalizante, uma “morte-nascimento”, é demonstrar a possibilidade de fazê-lo em qualquer nível. Em outras palavras, demonstrar a possibilidade do impossível, denunciando metaforicamente sua relatividade.

ainda encerra na união de seus elementos um sentido construído pelo todo. Abre os olhos para uma nova visão que se baseia nos sonhos, permitindo apreender de uma maneira particular a realidade, pois “tudo o que existe para o pensamento só existe como percepção relativa a um sujeito” (CUNHA, 2008, p. 65) que, no Surrealismo, reivindica uma realidade determinada pela irracionalidade onírica, pela soberania do desejo, pois

se 'a poesia é desejo', esse desejo é irrealizável, por sempre querer ultrapassar seu objeto. Daí só se expressar através dessas violências contra a linguagem, contra a lógica e contra a ordem natural das coisas, antevistas e propostas por Baudelaire, plenamente manifestadas por Lautréamont e Rimbaud, e depois erigidas em poética e visão de mundo no surrealismo (WILLER, 2008, p. 300).

Além de um tema do surrealismo em geral – no caso específico do quadro de Dalí tem a ver também com o gozo do masturbador –, os “olhos fechados” também foram uma forma de negação que gera certa violência, recusa aos padrões e aos cuidados da técnica aprimorada e regida por critérios tradicionais de beleza. Como afirma Chénieux-Gendron (2008, p. 85), o “olho fechado, na pintura, é uma agressão: recusa de comunicar-se conosco que somos olhadores”.

Realmente, quando falamos de uma “posição surrealista”, inevitavelmente comentamos sua agressividade, seu caráter incisivo, de ataque, mas também o que essa atitude gera no sentido de atualizar certos significados de forma positiva, como mostra a relação que o movimento surrealista tem em particular com o fenômeno, já verificado na literatura de Rabelais por Bakhtin, de “carnavalização da literatura”, da transposição para a literatura<sup>21</sup> dos elementos presentes nos carnavais e outros ambientes de praça pública. O mesmo fenômeno, ao que parece, é atualizado e transformado por uma ótica surrealista. Esta é ambivalente como os elementos carnavalescos que incorpora – a ideia do “outro” (uma outra vida, extraoficial), de um outro mundo (às avessas, o território livre que representou a praça pública) –, tendo o grotesco como uma beleza que surge da deformação, potencializada pelos sonhos como tema e como orientação formal, a

---

<sup>21</sup> Quando falamos de Literatura ou damos exemplos de pintura, estamos com isto tentando aludir à grande variedade de linguagens de que se serve uma certa “posição surrealista” para comunicar a sua “visão”, embora entendamos “poesia” como um termo que engloba as manifestações da arte em todas as linguagens.

loucura que produz essa beleza pelo prazer.

Assim, manifestando-se de modo bastante original no contexto das obras surrealistas, a carnavalização da literatura (e de outras linguagens) denuncia-se enquanto um movimento ambivalente de “destruição-reconstrução” em que, *a priori*, essa “transposição” trata da vida, mas repercute na linguagem. Mais do que uma poética, trata-se de uma visão de mundo e, portanto, uma maneira de vivenciá-lo. Aproxima-se da realização física que eram as festas carnavalescas da Idade Média, no sentido de estar mais próximo de uma carnavalização da vida do que da arte. E sabemos que os carnavais da Idade Média utilizavam-se dos recursos (paródicos, satíricos, irônicos) da linguagem, principalmente espetacular<sup>22</sup>, para criar seu mundo às avessas, seu território de inversões.

O Surrealismo não se limita a transpor elementos do carnaval para a linguagem, para a arte, embora se utilize da linguagem para “defender” e “existir na” sua nova concepção de vida, talvez por entender que “a linguagem é uma condição da existência do homem e não um objeto, um organismo ou um sistema convencional de signos que podemos aceitar ou rejeitar” (PAZ, 1982, p. 37-38). E porque compreende, pela pretensão de uma nova arte, traçando as linhas gerais de sua proposta através de uma retomada crítica da história literária e artística, que o estudo da linguagem “é uma das partes de uma ciência total do homem” (PAZ, 1982, p. 38).

A atitude de rebeldia com relação às tradições faz da paródia, enquanto “repetição com distância crítica” (HUTCHEON, 1985, p. 17), um ponto comum do discurso surrealista, uma maneira de expressar sua posição, através da repetição crítica que permite, admitindo seu vínculo com o passado, um tipo especial de continuidade. Estabelecendo um diálogo crítico e constante com a tradição que a precede, mas também com a sociedade e a cultura que a estabelecem no decorrer da história, a paródia parece ser a forma que os surrealistas encontraram para exercer através da própria arte e das linguagens de que se serve uma recusa às tradições, mas ao mesmo tempo assumindo a herança que carregam delas, admitindo seu valor, mesmo que por uma ótica específica, guiada por “critérios” mutáveis, abertos.

De certa forma, tal contradição é também o que Hutcheon (1985, p.

---

<sup>22</sup> Bakhtin (1993), fala do caráter particularmente espetacular e teatral dos festejos carnavalescos.

39) chama de “paradoxo central da paródia”: “Ao imitar, mesmo com a distância crítica, a paródia reforça”. Por este motivo ela se torna a melhor maneira de se manifestar, na linguagem, uma posição como a surrealista, que se presta a operar um tipo específico de destruição, de morte, de negação, entendendo estes valores negativos numa unidade que, magneticamente, engloba sim e não, nascimento e morte, torna positividade e negatividade indissociáveis, uma coisa só.

O uso que o surrealismo dá às imagens grotescas, por sua vez, reforça e atualiza seu caráter original; elas “diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética 'clássica'” (BAKHTIN, 1993, p. 22). Num movimento no qual a imagem deveria ser a mais arbitrária possível, o grotesco manifesta-se através da criação de objetos, espaços e seres híbridos ou disformes, construídos a partir de fusões, por sua vez originadas de processos guiados por uma lógica de correspondências e analogias. Isto reforça “uma das tendências fundamentais da imagem grotesca”, que “consiste em exibir dois corpos em um” (BAKHTIN, 1993, p. 23).

Cria-se, através da possibilidade dessas imagens, a possibilidade de uma espécie de “compreensão” em que a razão é a ausência da razão, tornando-as cada vez mais polissêmicas. Seus elementos, sejam os objetos externos do mundo real que circundam o poeta, seja seu próprio corpo, ou o de outro ser vivo, todas as imagens, através da ótica surrealista, são passíveis de inúmeras, incontáveis fragmentações e reconstruções, *bricolés* de tudo que se apresenta inteiro e que é desmontado pela imaginação e remontado segundo uma nova visão, traduzindo ideias, sensações, conseqüentemente servindo-se de critérios próprios, específicos e divergentes da racionalidade que, é verdade dizer, essa nova “razão” tende a combater, especialmente partindo da posição e da visão de mundo surrealistas. “O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista 'normal', ou seja, pelas ideias e juízos comuns” (BAKHTIN, 1993, p. 35).

Além do grotesco, vários elementos presentes nas obras de arte surrealistas estão explicitamente ligados a uma visão de mundo carnavalesca, atualizada pela posição surrealista através da retomada e transformação de outras poéticas, que vão dos românticos alemães a autores como Baudelaire, Lautréamont,

Rimbaud, desenvolvendo-se e apresentando-se de maneiras semelhantes, embora originais em cada aparição.

No entanto, ao contrário dos festejos carnavalescos (de caráter temporário), o significado dos elementos transgressores originados no fenômeno de carnavalização da literatura, no contexto do Surrealismo, adquire a pretensão de estabelecer uma nova “verdade”, que seria a ausência da razão, no território que os surrealistas (no rastro de Freud) identificaram no sonho ou no delírio e que é permanente na loucura. Como afirma Paz (1982, p. 125), “a verdade é uma experiência, e cada um deve tentá-la por sua conta e risco”. A partir daí, nem a razão pode mais impor limites à forma assumida pelos surrealistas de distinguir e, de alguma maneira, interagir com a realidade que os cerca.

O reaparecimento, ou a retomada por uma ótica específica, de certos procedimentos como o da carnavalização da literatura, bem como os elementos que acarreta – a ideia de um segundo mundo, por exemplo, às avessas – toma no Surrealismo uma elaboração já esboçada, de certa maneira, no Romantismo, de instituir a visão de uma outra “realidade”, ou uma nova e totalmente diferente percepção dela. A atualização desta ideia gera, no contexto do século XVIII, como que um novo tipo de “vida ao revés” que, governada pela irracionalidade, não apenas inverte as regras, mas deturpa-as através de cada vez maiores possibilidades, radicalmente atualizadas pelo Surrealismo, criadas através de um processo de correlações e analogias entre palavras, imagens e ideias, apenas distantes ou totalmente contraditórias, que estabelecem esta nova vida, ou, nos termos que Bakhtin usa, um “mundo às avessas”. Essas aproximações denunciam, no Simbolismo do século XIX ou no começo do século XX com o Surrealismo, uma tendência em fundir-se, criando unidades contraditórias como a imagem do quadro de Dalí descrita anteriormente, algo que “diz” o indizível através da transposição para uma unidade quase totalmente orgânica, de uma sensação (o prazer).

São novas formas de pensar a arte e a vida, baseadas na ausência da razão e no jogo de renovação semântica constante operado pela introdução da possibilidade de equivalência dos opostos, gerando novas unidades, de significado globalizante, e continuando uma “tradição” presente e em processo de expansão,

uma espécie de pensamento analógico<sup>23</sup> que terá seu valor reelaborado até o absurdo. Isto porque “antes de ser um modo da escrita, analogia é uma interpretação do mundo. Oposta à lógica dedutiva, opera através da intuição e da imaginação” (WILLER, 2008, p. 306-307).

Os mesmos processos, desenvolvidos no período que vai do Romantismo ao Surrealismo, demonstram uma crescente adesão a esta proposta, excetuado o Naturalismo do século XIX, que nasce como negação do Romantismo<sup>24</sup>. A verdade é que estas classificações de períodos literários passam a ser insuficientes e inexatas.

Já não se trata mais de valorizar este ou aquele autor na perspectiva surrealista, mas de alterar periodizações e classificações. O romantismo deixa de ser visto como período da história da literatura, datado do final do século XVIII até meados do XIX, mas como algo contínuo, uma rebelião que se renova ao prosseguir, e da qual o surrealismo se declara porta-voz, e mais, avatar, modo de realização (WILLER, 2008, p. 284).

Essa rebelião continuada – e que se torna cada vez mais complexa – é também, e desde o Romantismo, uma visão do mundo que se expressa em linguagem, erigindo poéticas<sup>25</sup>.

O romantismo foi um movimento literário, mas também foi uma moral, uma erótica e uma política. Se não uma religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: uma maneira de pensar, sentir, apaixonar-se, combater, viajar. Uma maneira de viver e uma maneira de morrer<sup>26</sup> (PAZ, 1974, p. 89, tradução nossa).

Mas as heranças não param por aí. Sabemos que o Surrealismo,

<sup>23</sup> Estamos tomando a expressão “pensamento analógico” para ilustrar o que nos parece uma maneira de funcionamento da mente durante a produção e recepção das obras, algo que se funda no estabelecimento de correlações e equivalências, como pontos de partida determinantes na construção de sua linguagem “cifrada”, como menciona Willer (2008). É o que possibilita a ideia de que palavras são coisas, de que uma coisa é a outra.

<sup>24</sup> Excetuamos o Naturalismo não por ser menos moderno, mas por estar fora do denominador comum às visões de mundo e poéticas Romântica, Simbolista e Surrealista. Reconhecemos, todavia, que todas, incluindo o Naturalismo, sejam poéticas de ruptura, frutos da 'tradição de ruptura' que se instaura no espírito moderno e que guardam, assim, certas semelhanças, como veremos no final do segundo capítulo deste trabalho.

<sup>25</sup> Referimo-nos ao Romantismo, principalmente alemão, ao Simbolismo Francês e ao Surrealismo.

<sup>26</sup> “El romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir” (PAZ, 1974, p. 89).

traçando genealogias, assume constantemente a presença, principalmente, do pensamento romântico atualizado em sua poética, embora seja também sucessor de outros movimentos que, como o Simbolismo, desenvolveram ou continuaram certos aspectos da poética romântica. Como nota Willer (2008, p. 286), “surrealistas prosseguiram, portanto, o romantismo radicalizado, encarnado no simbolismo do fim de século XIX francês”. Todavia, este prosseguimento não se dá sem acréscimo ou transformação, e uma das características mais marcantes do Surrealismo, e também dessas outras poéticas, é a absorção não apenas das propostas e visões que o precederam, mas da filosofia e das áreas do conhecimento como um todo, tornando ainda mais evidente a orientação para uma concepção de mundo que se funda na possibilidade de uma unidade gerada através de aproximações enriquecidas e ampliadas cada vez mais durante seu percurso histórico.

O romantismo alemão foi um encontro de poetas e filósofos. O surrealismo procedeu a uma revitalização e atualização da relação entre poesia e outros campos do conhecimento através da releitura de Hegel, do acréscimo de Marx e Engels, da adoção pioneira, naquele contexto, da psicanálise freudiana, e, ao mesmo tempo, da recuperação e reinterpretação das 'ciências proibidas', do hermetismo e ocultismo. Daí ser apropriado examiná-lo como visão de mundo, que, sem constituir-se em sistema fechado, inclui as linhas gerais de uma poética (WILLER, 2008, p. 306).

A partir do Romantismo, certa cosmovisão segue crescendo e metamorfoseando-se, desenvolvendo-se como um dos principais capítulos do que Octavio Paz entende como a “tradição da ruptura” da poesia moderna. De fato, considerando-se a “interrupção” desta proposta, no Naturalismo e cientificismo do século XIX, pode-se entender que a partir do Simbolismo e autores como Baudelaire e Rimbaud volta a desenvolver-se a poética romântica, radicalizada no século XX pelo Surrealismo. A poesia moderna inaugura-se, segundo esta perspectiva, pelo Romantismo e seu princípio de analogia, que nega a racionalidade, tendo como fundamento “a crítica dos princípios lógicos da identidade e da não-contradição. Trata-se, portanto, de *outro* pensar, um modo alternativo com relação à razão discursiva” (WILLER, 2008, p. 306). Este modo alternativo gera uma nova tradição, que por sua vez, retoma processos, temas, concepções por vezes milenares, atualizando-as e redescobrimo-as.

Em sua disputa com o racionalismo moderno, os poetas redescobrem uma tradição tão antiga quanto o próprio homem e que, transmitida pelo neoplatonismo renascentista e as seitas e correntes herméticas e ocultistas dos séculos XVI e XVII, atravessa o século XVIII, penetra no XIX e chega até nossos dias. Me refiro à analogia, a visão do universo como um sistema de correspondências e a visão da linguagem como o duplo do universo<sup>27</sup> (PAZ, 1974, p.10, tradução nossa).

Uma vez instaurada a “tradição”, percebe-se com seu florescer também o desenvolvimento e intensificação de sua complexidade. “O tema da poesia moderna é duplo: de um lado é um diálogo contraditório com e contra as revoluções modernas e as religiões cristãs; por outro, no interior da poesia e de cada obra poética, é um diálogo entre analogia e ironia” (PAZ, 1974, p. 11, tradução nossa)<sup>28</sup>.

É também um processo histórico continuado, que envolve o desabrochar das poéticas de autores como Baudelaire e Rimbaud, mas também Jarry e Lautréamont, servindo-se abundantemente de raciocínios analógicos e da ironia, colocada a serviço do princípio da analogia, visto tratar-se de uma estruturação do discurso que desenvolve, através da linguagem, a possibilidade de sentidos ocultos a serem despertados e correlacionados, cuja percepção depende de uma brecha maior ou menor entre a afirmação “principal” e a que se constitui numa espécie de “argumentação indireta”, bem como de um determinado conhecimento útil no sentido de decifrá-la. Em outras palavras, exige um raciocínio “analógico”.

Percebendo a existência e o desenvolvimento deste processo específico de reelaboração contínua de interpretações do mundo, pode-se argumentar que seu percurso histórico nasce com o Romantismo, ou com o Simbolismo que o continua e amplia, mas que tem seu ponto culminante na “posição surrealista”, quando se transfigura em radicalização de processos “analógicos”, ironia frequente e uma crítica duplamente explosiva, que aproxima o amor à revolta, o prazer à beleza, uma crítica que se volta, inclusive, sobre si mesma, tornando

<sup>27</sup> *“En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renascentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo”* (PAZ, 1974, p.10).

<sup>28</sup> *“El tema de la poesía moderna es doble: por una parte es un diálogo contradictorio con y contra las revoluciones modernas y las religiones cristianas; por la otra, en el interior de la poesía y de cada obra poética, es un diálogo entre analogía e ironía”* (PAZ, 1974, p. 11).

viável tanto a renovação quanto a continuidade.

Surrealismo representou ruptura, e também continuidade. Não surgiu do nada. Por isso, especialmente através de André Breton, indicou antecessores e apresentou genealogias. Um exemplo desse duplo movimento, da ruptura e da continuidade, é a lista de traços ou atributos de surrealismo já no *Primeiro Manifesto do Surrealismo* de Breton, de 1924, associados a Victor Hugo, Baudelaire, Gérard de Nerval, Mallarmé, Rimbaud, Jarry, Lautréamont – este, sempre apontado como o autor mais integralmente surrealista (WILLER, 2008, p. 284).

Muitos desses autores, superando cada vez mais a impossibilidade da união entre arte e vida, parecem encarnar personalidades, convertem-se em “autores-personagens” para expressar “não apenas através de textos, mas de atitude e estilo de vida, a contradição entre arte e sociedade, e a condição de ser diferenciado, à parte e à margem, do poeta” (WILLER, 2008, p. 315). Sejam autores que encarnam personagens excêntricas como Rimbaud e Baudelaire, ou a personagem totalmente artificial de Alfred Jarry (tal qual seu personagem mais famoso, *Père Ubu*) ou certos escândalos da personalidade de Lautréamont, tudo parece apontar para a ideia de que “ao contrário do que pretendem defensores do recorte estrito do texto, literatura também é vida, busca de solução da contradição entre a esfera do simbólico ou imaginário e o mundo das coisas” (WILLER, 2008, p. 316).

A explosão das formas, a analogia que se expressa nas “correspondências” baudelairianas ou nas relações arbitrárias estabelecidas pelos surrealistas, a visão de mundo que, constantemente reelaborada, transforma as criações artísticas de então, são as linhas gerais deste episódio, para usar o termo de Octavio Paz (1974), “colossal” dentro da tradição de ruptura que configura a poesia moderna, tendo nas vanguardas, e em especial no Surrealismo, sua exacerbação.

Para ilustrar a unidade da poesia moderna escolhi os episódios mais salientes, no meu entender, da história: seu nascimento com os românticos ingleses e alemães, suas metamorfoses no simbolismo francês e no modernismo hispanoamericano, sua culminação e fim nas vanguardas do século XX<sup>29</sup> (PAZ, 1974, p. 10, tradução nossa).

---

<sup>29</sup> “Para ilustrar la unidad de la poesía moderna escogí los episodios más salientes, a mi entender, de historia: su nacimiento con los románticos ingleses y alemanes, sus metamorfosis en el

Deve-se acrescentar que, embora tenha “fim” nas vanguardas, a tradição moderna repercute na contemporaneidade. Por isto pode-se falar na atualidade do Surrealismo; até porque, a partir dessas visões de mundo, das analogias e ironias de que se servem, essas poéticas constroem uma nova maneira de entender a história, uma forma de ver o passado como começo: “Ungido pelos mesmos poderes polêmicos que o novo, o antiquíssimo não é um passado: é um começo. A paixão contraditória o ressuscita, o anima e o converte em nosso contemporâneo”<sup>30</sup> (PAZ, 1974, p. 19, tradução nossa).

De fato, a absorção e a transformação do antigo em novo demonstra um ciclo que se repete, reconfigurando-se a cada reelaboração. Assim, sucedem-se poéticas, nascidas como rupturas com a tradição reinante, seja retomando um passado recente ou – o que também se não constitui um ciclo, pelo menos mantém certa regularidade – dotando de uma concepção moderna a herança, séculos distante, de civilizações passadas e “esquecidas”. Daí, talvez, o interesse de Breton, enquanto um dos maiores porta-vozes do Movimento Surrealista no século XX, em buscar expressões da arte em culturas ditas primitivas<sup>31</sup>.

É preciso, no entanto, reforçar que estes processos e temas – enfim, que a visão de mundo e as linhas gerais de uma poética, que por sua vez engloba outras – ocorre de forma diferente em cada uma de suas expressões e existe uma grande diferença entre os mesmos recursos, as mesmas ideias e posições semelhantes presentes no período Barroco, por exemplo, do uso que a arte moderna lhes dá.

---

*simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, su culminación y fin en las vanguardias del siglo XX*” (PAZ, 1974, p. 10)

<sup>30</sup> “Ungido por los mismos poderes polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo” (PAZ, 1974, p.19).

<sup>31</sup> A ideia de culturas primitivas tem também um pouco de preconceito, olhar viciado do europeu sobre outras culturas. Todavia, tem fundamento dentro da perspectiva exclusivamente formal e ideológica que o primitivo, entendido como uma total não domesticação, pode tornar possível, especialmente no Surrealismo, por gerar obras cujos critérios são diferentes das tradições ocidentais e identificáveis em outras culturas, de critérios próprios. Como se a racionalidade específica que a loucura representou para o surrealismo, se refletisse em obras que conservam certas familiaridades com culturas antigas ou totalmente diferentes, embora seguindo critérios particulares.

Uns e outros praticaram com igual entusiasmo o que poderia chamar-se de estética da surpresa. Novidade e surpresa são termos afins, não equivalentes. Os conceitos, metáforas, agudezas e outras combinações verbais do poema barroco estão destinados a provocar o assombro: o novo é novo se é o inesperado. A novidade do século XVII não era crítica nem penetrava na negação da tradição. Ao contrário, afirmava sua continuidade<sup>32</sup> (PAZ, 1974, p.17, tradução nossa).

É por este motivo que Willer parece recomendar certo cuidado na identificação do Surrealismo em autores de várias épocas, embora reconheça que seu caráter aberto permita relacioná-lo a maior parte desses artistas, heterogêneos e ao mesmo tempo ligados por uma mesma visão da literatura, do teatro, da pintura, da música, enfim, do lugar da linguagem na história. “Ao tratar da poética e visão de mundo surrealista, não se pode traí-lo, instaurando o surrealismo de cada um. Mas também não se pode fechá-lo, adotando uma visão canônica, desconhecendo tratar-se de um sistema aberto e dinâmico” (WILLER, 2008, p. 312).

Esse sistema de caráter aberto, que dispõe de certa dinâmica em suas reestruturações, fundamenta-se numa crítica dupla. Diferentemente da arte barroca<sup>33</sup>, a arte de então se esboça a partir de uma crítica que, a exemplo dos carnavais da Idade Média, zomba dos próprios burladores, ou, na releitura moderna, aponta o dedo, criticamente, para si mesma.

Desde o seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e assim é uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina na negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora<sup>34</sup> (PAZ, 1974, p. 18, tradução nossa).

---

<sup>32</sup> “Unos y otros practicaron con igual entusiasmo lo que podría llamarse la estética de la sorpresa. Novedad y sorpresa son términos afines, no equivalentes. Los conceptos, metáforas, agudezas y otras combinaciones verbales del poema barroco están destinados a provocar el asombro: lo nuevo es nuevo si es lo inesperado. La novedad del siglo XVII no era crítica ni entrañaba la negación de la tradición. Al contrario, afirmaba su continuidad” (PAZ, 1974, p.17).

<sup>33</sup> O Barroco, especialmente o desenvolvido na Itália, mostra claras semelhanças com certas orientações que a poesia moderna retoma, como no uso que dá ao grotesco, sem contudo encaixar-se, de forma convincente, à visão de mundo e à orientação estética e ideológica da poética surrealista, ou das que a precederam com maior proximidade (o Romantismo, o Simbolismo).

<sup>34</sup> “Desde su nacimiento, la modernidad es una pasión crítica y así es una doble negación, como crítica y como pasión, tanto de las geometrías clásicas como de los laberintos barrocos. Pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora” (PAZ, 1974, p.18).

A noção de modernidade que Octavio Paz defende parece-nos bastante esclarecedora se aplicada ao Surrealismo, talvez devido ao fato desta poética constituir, após as experimentações de dois séculos precedentes, uma radicalização do Romantismo capaz de, através do sistema de analogias, evoluir para uma fusão de contradições e oposições, criando novas realidades, novos objetos, novos seres, ou talvez, ainda, uma nova forma de ver tudo isto num mundo regido por outra sorte de razão. Falamos de uma época bastante agitada, cujos avanços tecnológicos dão saltos cada vez maiores com a industrialização, o progresso, o mercado, o caminho gradativo para a soberania do capitalismo no mundo. Tudo está acontecendo rápido demais, e os reflexos na arte são, ironicamente, inteligíveis por princípios Físicos.<sup>35</sup>

[...] a época moderna é a da aceleração do tempo histórico. Não digo, naturalmente, que hoje passem mais rapidamente os anos e os dias, mas sim que passam mais coisas neles. Passam mais coisas e todas passam quase ao mesmo tempo, não uma depois da outra, mas simultaneamente. **Aceleração é fusão:** todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e agora<sup>36</sup> (PAZ, 1974, p. 21, tradução e grifo nosso).

Ao seu modo, o Surrealismo desenvolveu uma renovação com consequências positivas, partindo da possibilidade, criada analogicamente, da fusão de opostos. É justamente por isto que sua rebeldia com relação à arte e à vida, à sociedade como um todo, pretende algo mais do que se poderia enquadrar como marxista, anarquista, ou mesmo “louco”.

[...] Quem vê o surrealismo exclusivamente como apologia do delírio, criticando-o pelo irracionalismo, comete um equívoco. Deixa de compará-lo ao caráter frenético do período que o precedeu, entre a vigência do simbolismo e o despontar das vanguardas, e que, mais apropriadamente, pode ser visto como exacerbação do romantismo e da influência baudelairiana, em sua negatividade extrema e radicalidade na experimentação. A loucura havia campeado nas décadas precedentes. Surrealistas lhe deram, é certo, continuidade; mas tentaram atualizá-la filosoficamente, e com os acréscimos da contribuição psicanalítica, do pensamento marxista, e, certamente,

<sup>35</sup> Referimo-nos à Física enquanto disciplina das ciências exatas que procura esclarecer as leis naturais que regem o Universo.

<sup>36</sup> “[...] *la época moderna es la de la aceleración del tiempo histórico. No digo, naturalmente, que hoy pasen más rápidamente los años y los días, sino que pasan más cosas en ellos. Pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una detrás de otra, sino simultáneamente. Aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora*” (PAZ, 1974, p. 21).

de avanços científicos que alteraram a própria imagem de mundo. Procuraram conferir-lhe uma positividade, uma dimensão filosófica e política consistente. Seu resumo é a proposta bretoniana de tornar um só “o transformar a sociedade” de Marx e o “mudar a vida” de Rimbaud (WILLER, 2008, p. 288).

Até aqui, tentamos esclarecer um pouco das origens, na poética romântica, da radicalização que o Surrealismo opera e dentro de um percurso histórico, tentando compreender o que representa para a modernidade na arte do Ocidente. Através e a partir dessas origens, procuramos mencionar, em linhas gerais, o que seria uma “posição surrealista” e como sua visão de mundo se traduz em linguagem artística, constituindo uma poética.

O termo “poética”, aqui, é usado para designar um conjunto de preceitos, temas, processos, filosofias que estabelecem um denominador comum à visão de mundo e à produção artística surrealista, embora se deva chamar atenção ao seu caráter particular, pois “utilizado em conexão com o surrealismo, o termo 'poética' deveria vir entre aspas, para não dar margem à ideia de que esse movimento se fundamenta em um sistema fechado, uma teoria literária ou algo semelhante. Seus propósitos são mais amplos” (WILLER, 2008, p. 282).

Trata-se de uma posição marcada pela loucura como fonte de liberação total, o que em alguns casos se converte em violência, como reação a uma insuficiência da razão e das formas preestabelecidas. Estas são desconstruídas, questionando a sua relatividade do ponto de vista formal, mas também da própria apreensão da realidade, a fim de evidenciar a ideia de que os sonhos “quando exteriorizados sem as injunções racionais ou conceituais, expressam a verdadeira realidade, que se encontra subjacente” (CUNHA, 2008, p. 71).

O Surrealismo é resultado de um processo histórico. Sendo herdeiro da postura romântica, as coincidências, como vimos, não se limitam à sensualidade e ao individualismo característicos de ambos, transformando consideravelmente o significado dos elementos que toma de empréstimo, desenvolve, radicaliza. O Surrealismo articula e desarticula de maneira original toda essa herança anterior e ainda incorpora as propostas da época. Por isto veremos os elementos que identificam formal e tematicamente o Surrealismo desenvolverem-se ulteriormente, embora reelaborados.

É sabido que o Movimento Surrealista também inseriu-se, no auge de seu entusiasmo, nos mecanismos de comunicação de massa, o que

gradativamente vai expandir-se. Primeiro vieram as revistas, mas que eram comumente usadas pelas vanguardas e, todavia, um tanto quanto elitizadas. “Os surrealistas puderam encontrar um meio de comunicação mais eficiente para difundir suas ideias, manifestos, obras gráficas e plásticas: as revistas de vanguarda” (NAZARIO, 2008, p. 624).

Obviamente a fotografia também foi uma linguagem bastante explorada (no sentido surrealista do termo) no século XX; lembremos que o próprio Breton valeu-se de uma (de Man Ray) para publicar ao lado de seu texto que definia a “beleza convulsiva”. No cinema, obras emblemáticas dentro do movimento surrealista como *O cão andaluz*, de 1929, e a *A idade do ouro*, de 1932, ambos de Dalí e Buñuel, permanecem impactantes até hoje. Mesmo no rádio, mais tarde, os surrealistas iriam tentar “infiltrar-se”. Sabe-se que Artaud<sup>37</sup> (1896-1948), em 1947, escreveu especialmente para este veículo. Infelizmente, sua obra radiofônica, intitulada *Para terminar com o julgamento de Deus*, não foi ao ar devido ao seu conteúdo “obsceno e escatológico”.

Mas a relação que o Movimento Surrealista tem com os meios de comunicação amplia-se, pois o sistema em que se inserem tais meios na segunda metade do século XX tende a ser cada vez mais mercantilista, com a popularização da televisão na Europa e Estados Unidos – interrompida durante a Segunda Guerra – e o crescimento da publicidade, o que faz com que o Surrealismo sofra uma perda de sua “Posição” (dentro dos *media*). Em outros termos, se ainda permite que sua orientação formal e temática exista dentro desses meios, faz com que o valor político e filosófico de seu posicionamento enfraqueça ou desapareça por completo. Nesse sentido, é como se, atacando o sistema social, o Surrealismo fosse por ele absorvido, neutralizado e transformado justamente no seu objeto de crítica, “produto” da sociedade burguesa capitalista.

Enfim, a infelicidade do surrealismo, a meu ver, é ter-se vulgarizado e ser, aparentemente, vulgarizável. As pessoas pensam compreender. Todos os *media* falarão de surrealismo sem reserva. Quanto às críticas por mim evocadas, elas não são, portanto, completamente falsas, tendo em vista que falamos de um movimento tão vasto, tão disparatado, que inclui tantos “seguidores”, aptos, sobretudo, a traduzir em receitas um pensamento estético (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 76).

---

<sup>37</sup> Neste momento, Artaud não estava mais oficialmente no movimento surrealista, embora este detalhe não seja importante. Ele manifestou como ninguém, como o próprio Breton admitiria mais tarde, aquela “posição”.

Sentimos ecos dessa vulgarização em vários dos meios de comunicação atual, de uma desconstrução das formas propostas, em especial pelo Surrealismo, que se torna tradição. Em muitos casos, simplifica ou aniquila o significado crítico que tinham enquanto infrações às normas, às tradições. Pode-se notar também essa penetração e deturpação, na publicidade, das formas de exploração da linguagem de que o Surrealismo serviu-se para expressar sua visão.

Por natureza polissêmica, a imagem é sujeita a interpretações; se a imagem artística joga com a ambiguidade, a imagem publicitária deve limitar a interpretação para atingir o objetivo de comunicação. No cinema falado, o diálogo faz avançar a ação como as cartelas ou os intertítulos no cinema mudo. O texto *completa* a imagem com informações que o visual não pode trazer. Contudo, mais recentemente, a publicidade passou a utilizar-se da ambiguidade própria da arte, criando anúncios desprovidos de texto direcionado (NAZARIO, 2008, p. 645).

Assim, as próprias ideias do movimento que envolviam uma insubordinação e até certa violência contra o sistema são absorvidas e transformadas por ele, usando-as como ferramenta mercadológica, como é o caso do poder que as imagens arbitrárias, tão defendidas por Breton e os surrealistas, exercem sobre o receptor.

A força da imagem surrealista estava no seu inesperado, na sua efervescência. Mas aí também residia sua fraqueza, pois ela acabou gerando a *imagem publicitária*. Em 1949, o publicitário inglês David Ogilvy passou a criar anúncios que considerava “definidores da personalidade da imagem da marca”. A imagem tornou-se atributo crucial das mercadorias: mais que vender produtos, a publicidade passou a vender marcas. (NAZARIO, 2008, p. 630).

É notável que o uso tornou-se outro, e exatamente oposto à sua orientação original. O capitalismo absorveu os elementos que uma posição combativa a ele usou para desmascará-lo através da linguagem. Se é correto dizer que os mesmos elementos e ideias, temas e processos ainda resistem na arte contemporânea, conservando e reelaborando positivamente essa herança histórica, também devemos admitir que, utilizando-se de processos desenvolvidos e ampliados pelos surrealistas,

[...] também os publicitários pretendem, com suas imagens-choque, *despertar as massas* do consumismo cego, mas tão somente para fazê-las recusar determinadas marcas, estigmatizadas como *imitações*, para que adotem apaixonadamente aquelas outras das empresas que os contrataram, por eles apontadas como as *originais*, as *legítimas*, as *autênticas*. (NAZARIO, 2008, p. 644).

No campo da arte, no entanto, a propagação, ou mesmo o descontínuo e não linear surgimento de elementos formais concebidos segundo as linhas gerais da “posição surrealista” de que temos falado, parece influenciar muito do que se convencionou chamar de contemporâneo. O próprio surrealismo, enquanto movimento organizado, teve seu espaço garantido durante as primeiras décadas que se seguiram à publicação de seus manifestos.

Como confirma Chénieux-Gendron (2008, p. 93), a proposta surrealista “é contemporânea, no sentido de que é auto-reflexiva e, ao mesmo tempo leva em conta e exhibe, concomitantemente, os mecanismos do trabalho do sonho, o lugar da linguagem no jogo das formas, o trabalho de ligação na economia do sujeito”.

Permanece ambivalente, em meio às reviravoltas que ainda inspira aos artistas contemporâneos e a vulgarização que alguns (nem todos) meios de comunicação lhe deram. A contemporaneidade do Surrealismo tem a ver também com a própria contemporaneidade das formas de construção e da orientação para uma arte de ideias, cada vez mais insubmissa aos padrões artísticos ou da sociedade em geral, que já se expressou em maior ou menor grau no Dadaísmo, também no Futurismo e outros movimentos do começo do século, bem como nas origens que mencionamos, mas dentre as vanguardas europeias daquela primeira metade do século XX, o Surrealismo destaca-se decisivamente.

Foi dito inúmeras vezes que movimentos literários e artísticos, especialmente as vanguardas do início do século XX, reescreveram a história da literatura e das artes ao escreverem sua própria história, criando genealogias e identificando precursores. Contudo, isso não vale para todos os movimentos. No futurismo e em dadá observa-se, muito mais, a intenção de romper com o passado, negando-o, quer fosse, no futurismo, em nome da modernidade, ou, em dadá, pelo nihilismo, para não deixar pedra sobre pedra, não poupar nenhuma referência, nenhum valor (WILLER, 2008, p. 282).

O Surrealismo também mostra, em seu desenvolvimento histórico e, objetivamente, em suas obras, uma profícua absorção de elementos da cultura

popular e clássica, bem como de noções da psicanálise que foram sendo incorporadas quando começam a travar contato com Freud, servindo-se de todos estes elementos culturais e processos de criação para gerar uma poética de “equivalência dos contrários”<sup>38</sup> onde reside a originalidade do Movimento Surrealista e, talvez por isto mesmo, sua contemporaneidade. A partir dessa visão, “negação e afirmação, isto e aquilo, pedras e plumas, se dão simultaneamente e em função complementar de seu oposto.” (PAZ, 1982, p. 123). O ciclo natural, que no campo da arte parece ser também o que Schmeling (1972) entende como um “retorno periódico” das formas, completa-se a cada recusa, ruptura com a tradição vigente que se renova constantemente. Num movimento em que o passado passa a ser o futuro, o Surrealismo encarna o grande divisor de águas de uma reestruturação da racionalidade analógica, cujas correlações, acelerando-se sob o impacto do contexto histórico dinâmico e conturbado em que se inserem, geram fusões globalizantes, dizem o indizível, transformam sensações e ideias em imagens.

---

<sup>38</sup> Esta ideia será mais bem explorada na terceira parte deste trabalho, embora tenha origem a partir das analogias e correspondências que temos comentado.

## 2 SURREALISMO E TEATRO

Em 1920, durante a visita de Tristan Tzara (1896-1933) a Paris, ele organiza alguns eventos com os primeiros dadaístas da cidade. No mês de março do mesmo ano, duas peças de Breton e Soupault – *S'il vous plaît* (Por favor) escrita em 1919 e *Vous m'oblirez* (Vós me esqueceréis), feita especialmente para o evento – caracterizam as primeiras tentativas do teatro feito pelos futuros surrealistas. A primeira, concebida antes da chegada de Tzara a Paris, já adotava como princípio a “escrita automática e já explorava o território do inconsciente, mas ainda era uma peça tradicional de intriga dramática” (RAMOS, 2008, p. 385). A segunda, contudo, pretendia ser mais “escandalosa”, nas palavras de Soupault (1897-1990).

O contato com os dadaístas, no campo do teatro, influencia em muito a posição surrealista e, possivelmente, sua familiaridade com a linguagem espetacular, um espaço onde se cria uma “realidade” diferente e uma atmosfera específica. No caso dos dadaístas parisienses que seguem Tzara, esta atmosfera é insuportável, absurda e irônica, na vida e no palco.

O primeiro evento dadaísta em Paris aconteceu em janeiro de 1920 no Palais des Fêtes. Tristan Tzara, a grande atração da noite, foi o único que conseguiu perturbar a ordem lendo o discurso de um deputado no parlamento francês, enquanto Breton e Aragon acionavam várias campainhas e tornavam aquela leitura insólita, enraivecendo a plateia (RAMOS, 2008, p. 385).

Contudo, as afinidades entre Breton e Tzara não duram muito tempo, e com a negação do dadaísmo, coincide também uma espécie de “antiteatralismo” por parte de Breton. É o momento de aproximação do movimento com o “marxismo e a associação do surrealismo ao projeto de uma revolução proletária” (RAMOS, 2008, p. 386), o que seria um dos pivôs do afastamento entre as posições de Breton e Artaud. Quanto ao teatro, ele passa a ser cada vez mais negligenciado pelo surrealismo representado por Breton.

A Breton parecia tolo que se insistisse nas táticas do escândalo e naquela teatralidade derrisória que o dadaísmo vinha exaurindo. Esse é o ponto de partida do seu distanciamento que, somado ao projeto de reinvenção da vida alimentado nos primeiros anos do surrealismo, vai implicar numa (*sic*) crescente ojeriza ao teatro e a todos os seus aspectos artificiais, para não falar da questão comercial e das concessões habituais da gente de teatro ao gosto do público. O teatro, fora das formas escandalosas de choque que já tinham sido testadas e esgotadas, era conservador e não revolucionário. (RAMOS, 2008, p. 386-387).

Tal posição também está ligada ao rompimento de Breton com Antonin Artaud (1896 -1948) e Roger Vitrac (1899-1952), que fundam com Robert Aron (1898-1975) o *Théâtre Alfred Jarry*<sup>39</sup> (1926). Posteriormente, Artaud será reconhecido – inclusive por Breton, que o expulsou do movimento surrealista – como um dos mais significativos representantes da visão de mundo e da poética que o surrealismo propõe. No entanto, falamos de uma visão que se desprende do surrealismo enquanto movimento e adquire importância própria no contexto de uma poética surrealista.

Ele define e radicaliza o seu teatro exatamente na encruzilhada em que se separa do movimento e rompe com André Breton. É para ser surrealista contra o surrealismo que Artaud encena as principais produções do *Théâtre Alfred Jarry*, **aquelas que se tornariam a melhor expressão dos anseios cênicos dos surrealistas** (RAMOS, 2008, p.379-380, grifo nosso).

Talvez por não ser, como Artaud, um “homem de teatro”, Breton não reconheça naquele momento as potencialidades de tal linguagem na expressão de uma posição surrealista. No entanto, as formas de choque que Breton considera esgotadas serão investidas durante todo o teatro do século XX de diversas variações, de direções diferentes, serão cada vez mais reestruturadas e transformadas. E não seria errôneo afirmar que Artaud e outros “surrealistas fora do surrealismo” têm um papel importantíssimo neste processo. De certa maneira, pode-se concluir que as divergências entre o surrealismo de Breton e o de Artaud tendem paradoxalmente a equivalerem-se quando relacionadas à poética surrealista como um todo. Partem, além disto, de posições individuais muito parecidas, mesmo

---

<sup>39</sup> O *Théâtre Alfred Jarry* esteve em funcionamento durante os anos de 1926 a 1930, tendo 4 montagens neste período.

quando se opõem ou quando concretizam-se de maneiras diferentes. Sob este ponto de vista, o que distancia suas visões também as une.

De uma certa forma a questão nevrálgica na divergência entre Artaud e Breton, a questão do engajamento dos artistas na militância comunista, é um ponto de partida para divergências mais profundas. De um lado a racionalidade e o pragmatismo político, sugerindo um teatro parceiro da razão e da palavra mesmo quando se tratasse da lógica ilógica dos sonhos e de silêncios. De outro o irracionalismo e a disponibilidade para o êxtase, que potencializava uma cena muito mais eloquente e autônoma da literatura (RAMOS, 2008, p. 380).

Tais divergências, que a posição surrealista no teatro gera entre suas manifestações, evidenciam ainda mais seu caráter aberto. Assim, é possível dizer que o teatro produzido por Artaud e Vitrac no *Théâtre Alfred Jarry*, sem inserir-se exatamente no mesmo estado de espírito<sup>40</sup> dos surrealistas “oficiais”, expressa a transposição para o teatro de uma visão de mundo e poética que podemos seguramente entender como surrealista.

Todavia, para o teatro oficialmente vinculado ao movimento e refletido na “liderança de André Breton, a imaginação e o desejo buscavam um sentido e uma finalidade revolucionária, configurando-se uma busca sistemática e racional do inconsciente que se traduzia em dramaturgia” (RAMOS, 2008, p. 380). No caso de Artaud, essa mesma visão de mundo se dá diferentemente, mais suscetível às intempéries da subjetividade do artista, ao descontrole. Certamente mais liberta do objetivo revolucionário que a influência marxista acentuou na concepção de Breton.

Mas se a finalidade revolucionária vai contra uma poética que justamente critica, entre outras coisas, a racionalidade dos fins, por outro lado, como já tivemos oportunidade de mencionar, o que certo grau de racionalidade representa na poética surrealista, no sentido de alterar determinados níveis de automatismo, toma proporções muito mais amplas durante seu desenvolvimento histórico em que se pode mais tarde, inclusive, pressupor-se um processo de criação que caminha para uma “elaboração automática”<sup>41</sup>.

Artaud representa a continuação da busca por uma nova

<sup>40</sup> Uma propensão maior ou menor à liberdade proporcionada pela imaginação que o delírio pressupõe.

<sup>41</sup> Termo de Chénieux-Gendron (2008).

teatralidade que continua experimentando o que o teatro oficialmente vinculado ao movimento deixa de interessar-se em experimentar, algo que tem seu desenvolvimento extra oficial nas criações de Artaud e Vitrac no *Théâtre Alfred Jarry*, embora apresente antecedentes formais e temáticos vindos, principalmente, da teatralidade simbolista e, ainda, carregados de uma visão de mundo de origem romântica que não surgiu, mesmo no romantismo, do nada.

De qualquer maneira, o que Artaud propõe, embora consonante à poética surrealista, entrega-se sem limites predefinidos à sua proposta. É a pretensa destruição de uma contradição entre a visão de mundo que critica a racionalidade através de uma orquestração, por vezes racional, da linguagem do teatro. Se o viés revolucionário gera o afastamento entre Breton e Artaud, como dois principais representantes desta cisão no teatro surrealista, por outro lado nota-se que ele está presente, de formas diferentes, em ambos. É, talvez, o que torna poéticas divergentes, a princípio inclusive com relação a certas nuances de suas visões de mundo, um mesmo conjunto de elementos e predisposições ideológicas que pode-se considerar como surrealista.

Por isto é possível afirmar que Artaud desliga-se do movimento surrealista para ser mais surrealista que o movimento, pois uma teatralidade em consonância com o surrealismo desenha-se já no contexto europeu desde antes do movimento de 1924 e inclusive depois dele, sendo fruto de uma visão de mundo que tem no surrealismo seu “modo de realização” (WILLER, 2008), embora não tenha se concretizado no teatro feito, necessariamente, dentro do movimento surrealista.

É como se o conceito freudiano de deslocamento aplicado na interpretação dos sonhos servisse aqui para explicitar essa situação deslocada da cena surrealista; não se realizando no âmbito do movimento, mas para fora dele, tanto como antecipação, como enquanto realização posterior a seu período histórico (RAMOS, 2008, p. 380).

Utilizando-se de recursos e posicionamentos invariavelmente divergentes, algumas poéticas teatrais mantêm certos aspectos da visão de mundo de origem romântica que o surrealismo ampliou. Assim, poéticas teatrais diferentes das que pretenderam Soupault ou Breton expressam-se na criação e teorização de Artaud, por exemplo, sem contudo anular a inegável conformidade da visão de mundo surrealista na sua concepção de mundo e de teatro. Artaud realiza um ideal

de superação da “estetização do político” a qual o surrealismo, enquanto poética, tem como um de seus preceitos realizar. Trata-se de algo que ocorre na produção de outros autores oficialmente ligados ou não ao movimento, sem, contudo, ser possível determinar o quanto a arte engloba a vida ou o engajamento político suplanta o automatismo psíquico em cada um deles.

Devemos lembrar que o movimento surrealista não foi uma febre passageira, nem constituiu-se desde seu surgimento num sistema fechado. Enquanto movimento artístico e literário, o surrealismo durou décadas e não foi o mesmo, *stricto sensu*, em nenhuma delas. Dito isto, é necessário reforçar que nem mesmo Breton ou Artaud estão imunes às suas contradições.

No surrealismo representado por Artaud, apesar da ausência de um engajamento declarado ou uma “finalidade” revolucionária, especialmente no que seria a configuração de sua posição na linguagem do teatro, a ideia de abolição da realidade tal qual a apreendemos dentro de um contexto lógico, racional, transforma-se numa espécie de “apocalipse” que transfigura, através da irracionalidade do ambiente onírico, uma espécie de “destruição-construção”. Diz respeito aos elementos formais de toda uma tradição teatral, mas também à vida e seu caráter contraditório e relativo, exacerbando suas incoerências, gerando uma espécie de movimento interior dentro do sistema, a partir da metáfora da 'peste' que o aproxima de uma unidade orgânica, portanto passível às ações da morte e da vida, enfim, do ciclo natural inevitável que tem no teatro uma fonte de morte e renascimento. “Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado; e, assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente” (ARTAUD, 1993, p. 25).

É a partir dessa vivência do teatro, fundindo-se ao sistema social<sup>42</sup> assim como a peste se infiltra no organismo vivo, que Artaud pretende reclamar-lhe um efeito, um valor que se estabelece revelando e ampliando contradições a fim de plantar uma semente de mudança. O apelo à transformação e ao renascimento através da conscientização de forças das coletividades é uma evocação, um chamado para a mudança; é morrer para uma vida e nascer para outra, ou, dito de outro modo, renascer nesta mesma realidade, porém enxergando-a diferentemente

---

<sup>42</sup> Estamos equivalendo arte e vida à teatro e sociedade, levando em conta a orientação de aproximação que o movimento surrealista e, em especial Artaud, pregam a partir da sua visão de mundo e da poética que ela origina.

e, portanto, comportando-se de formas diversas, interagindo e conseqüentemente interferindo no mundo de maneiras novas e, talvez, mais “reais”.

[...] a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja, pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam. (ARTAUD, 1991, p. 26).

Demonstrando a cisão entre o movimento surrealista e outras poéticas e visões de mundo 'surrealistas' e, a seu modo, também revolucionárias, a posição representada por Artaud e Vitrac em seu teatro revela uma contradição da própria poética que os surrealistas defendem. “Entre os artistas que assinaram o manifesto surrealista em 1924, apenas dois estavam preocupados em encontrar formas teatrais compatíveis com o programa do movimento: Antonin Artaud e Roger Vitrac” (RAMOS, 2008, p. 386). Quando eles se desvinculam do movimento surrealista e fundam o *Théâtre Alfred Jarry*, passam a fazer parte, mesmo que oficialmente fora do surrealismo, de uma “corrente do movimento que conciliava as motivações surrealistas com o projeto de uma nova teatralidade” (RAMOS, 2008, p. 386).

Isso demonstra que o teatro surrealista toma proporções para além de sua duração enquanto movimento organizado. Trata-se de um viés desse teatro que, por definição, divide sua posição e sua poética teatral, o que origina, no caso das poéticas individuais de cada autor e de cada movimento de renovação, ramificações (estética e filosoficamente falando) de um mesmo projeto. Por isso o teatro que melhor representa a poética surrealista desenvolve-se cada vez mais deslocado do movimento. O melhor exemplo disto é o *Théâtre Alfred Jarry*, onde Artaud e Vitrac pretenderam exercer a posição surrealista através da linguagem teatral. A pretensão da vida que se dá no palco, tanto quanto no paradigma naturalista de verossimilhança que idealmente pretende capturar a vida em cena, revivê-la, exhibe a realidade no teatro através da irrupção de um mundo inverossímil. Como pregou o primeiro Manifesto do Teatro Alfred Jarry<sup>43</sup> “é isto que é grave: a formação de uma realidade, a irrupção inédita de um mundo. O teatro deve nos dar

<sup>43</sup> Publicado de forma fragmentada na *Nouvelle Revue Française* (nº158, 1º de novembro de 1926).

este mundo efêmero, mas verdadeiro, este mundo tangente ao real. Ele será ele próprio este mundo ou nós dispensaremos o teatro” (ARTAUD, 1995, p. 30).

Os níveis em que se dão a fusão da realidade e da ilusão, transformam-se radicalmente nesta proposta, onde “a ilusão não versará mais sobre a verossimilhança ou a inverossimilhança da ação, mas sobre a força comunicativa e a realidade desta ação” (ARTAUD, 1995, p. 31). E é no palco que a realidade irromperá, ainda mais verdadeira do que a que se mostra na vida em sociedade, onde os padrões de convívio social determinam e reprimem comportamentos ou irracionalidades que neles possam se expressar. O caráter político, de choque e de transformação ocasionados por este teatro, demonstra-se através dessa pretensão de uma fusão da realidade e da ilusão. A realidade não é representada em cena, mas a cena que ali nasce é tão ou mais real que a própria vida.

O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito, mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo. Ele irá doravante ao teatro como irá ao cirurgião ou ao dentista. No mesmo estado de espírito, pensando, evidentemente, que não morrerá, mas que é grave e que não sairá lá de dentro intacto. Se não estivessemos persuadidos de poder atingi-lo o mais gravemente possível, nós nos julgaríamos inferiores à nossa tarefa mais absoluta. Ele deve estar bem persuadido de que somos capazes de fazê-lo gritar. (ARTAUD, 1995, p. 31)

Este caráter, de certa maneira agressivo, denuncia o valor crítico e – num movimento de fusão da arte e da vida – em vários níveis político, esboçado na poética teatral explorada por Artaud e Vitrac em seu teatro; no entanto, sem as delimitações da finalidade revolucionária ambicionada por outros artistas pertencentes ao movimento surrealista e que nele permaneceram por mais tempo. Em geral, o teatro surrealista oficialmente ligado ao movimento não chegou a um grande número de peças cuja teatralidade é significativamente explorada de acordo com o programa do movimento, nem repercutiu, talvez por sua natureza radical, em seu contexto de origem.

[...] na contra mão de qualquer sentido, vingou a proposta de materializar cenicamente o vazio inconsútil dos sonhos tão caro à poética surrealista. Nesse sentido, ironicamente, o cinema surrealista, como construção objetiva de imagens oníricas, serviu-se mais de uma teatralidade surrealista que a própria dramaturgia que é representativa do movimento<sup>44</sup> (RAMOS, 2008, p. 380).

Portanto, apesar das ideias revolucionárias de Artaud, o Surrealismo, tendo grande penetração na pintura e na literatura romanesca, por exemplo, bem como em outras linguagens, não teve grande expressão nas obras teatrais oficialmente ligadas ao movimento. Mas a dramaturgia de começo do século XX, antes e depois do Manifesto do Surrealismo de 1924, avançando cada vez mais em suas experimentações demanda, por sua vez, uma exploração cada vez maior das linguagens espetaculares e das possíveis teatralidades que se podem criar através delas e a partir do texto.

A expressão artística deste teatro, embora não necessariamente ligada ao movimento surrealista, compartilha de posições ideológicas semelhantes, principalmente no que concerne à questão da arte e da vida, traduzidas em linguagem através de inovações formais que põem em xeque o caráter inquestionável do fato 'real', em prol também de questionar a forma como ele é representado, a tradição teatral (dramatúrgica e espetacular) que passa a tomar o ambiente onírico, de formas cada vez mais desconexas, como território de exploração infinito da diversidade e variedade da própria vida, através da sua representação no palco.

O teatro surrealista histórico, aquele que é associado diretamente ao movimento surrealista e a seus manifestos, não ofereceu exemplos característicos de espetáculo, ou chegou a expressar uma teatralidade peculiar que se explicitasse naturalmente neste recorte de uma encenação surrealista. Na verdade, o que se poderá chamar de espetáculo surrealista é um objeto plenamente localizável na história do século XX, tanto antes como depois dos marcos históricos do movimento surrealista, mas não contido nele. (RAMOS, 2008, p. 379).

Podemos falar de inovações teatrais surrealistas, em diferentes graus, já na obra de Guillaume Apollinaire<sup>45</sup> (1880 – 1918), ou Raymond Roussel

---

<sup>44</sup> Falamos dos surrealistas que escreveram para teatro, como Breton, Aragon, Soupault, entre outros.

<sup>45</sup> Foi o autor, inclusive, o primeiro a usar o termo “surrealismo”.

(1877 – 1933). De fato, desenvolve-se no fim do século XIX e começo do século XX uma teatralidade cada vez mais consonante com os elementos característicos do que seria, a partir da década de 1920, o surrealismo. Porém, cada autor e cada poética emanam particularidades que podem contradizer sua inserção num conjunto que represente a poética surrealista. Isto tem também a ver com o estilo, que é individual, embora deva-se levar em consideração que “o surrealismo não tem por finalidade escrever deste ou daquele modo”, e que “ver unidade de estilo no surrealismo é resultado de desconhecimento” (WILLER, 2008, p. 300).

Assim, certas familiaridades entre as poéticas teatrais que surgem no século XX, bem como suas visões de mundo, demonstram que elas têm em comum um mesmo projeto ideológico, embora ele se configure e se dê diferentemente em cada uma, tendo na poética surrealista a realização de uma visão de mundo e poética que desde antes deste movimento vem desenvolvendo-se. São manifestações num estado de expansão e, mesmo assim, conservando elementos comuns, traços de uma visão de mundo e de uma poética resultantes de mutações ocorridas a partir de um mesmo projeto de vida e de arte cujos elementos constituintes apresentam semelhanças, seja de ordem estética ou ideológica.

Embora essas propostas se reagrupem em direções diferentes, por vezes contraditórias, mantêm denominadores comuns, avançando cada vez mais na descoberta de diferentes teatralidades, mas em busca de uma “nova” teatralidade. Isto tem a ver com a continuidade de uma visão de mundo cada vez mais presente e indissociável da criação teatral do século XX, de diferentes maneiras relativizando – crítica e exageradamente – a realidade. Uma posição que representa a resposta de artistas angustiados às instituições sociais (e convenções artísticas) às quais não pretendem mais submeter-se.

## 2.1 SURREALISMO E MODERNIDADE TEATRAL

Seja para reproduzi-la com perfeição mimética – a fim de capturar no palco a vida em toda a sua intensidade e beleza, mas também no que tem de vil e feio – seja para transpor para a cena uma nova visão da realidade, nota-se, como já o fez Roubine (2003, p. 112-113), que “cada geração, no fundo, experimenta a necessidade de inventar um novo sistema de convenções que dará, por um tempo, a ilusão da vida, antes de ser por sua vez percebido como tal e rejeitado em nome

precisamente, da vida”. Trata-se da origem do teatro moderno, o qual fará do século XX seu período de mais amplo desenvolvimento.

O florescer de experimentações teatrais ocorrido principalmente naquele século não constitui um conjunto linear e gradual de propostas. De fato, é possível falar em continuidade (pela recorrência de certos elementos de ordem ideológica e estética), mas existem unidades que podem colocar em contradição poéticas e concepções de mundo, algo encerrado em cada uma delas e que, como num processo de montagem vanguardista, mantém sua relação com o todo, como resultado de inúmeras particularidades e antagonismos, caracterizando o que se pode entender como relações instáveis, ou como melhor demonstram Fletcher e McFarlane (1989, p. 409), relações em que “as partes integrantes mantêm uma coesão não em obediência a alguma força central de delimitação do conjunto que as mantenha dentro de limites bem definidos, mas antes como redes frouxas de relações”.

Tendo perdurado durante a primeira metade do século XX, inclusive enquanto movimento organizado – e também devido ao seu caráter aberto – o surrealismo apresenta certas características, e também contradições, que o aproximam das visões de mundo e poéticas modernas, em especial as que constituem o modernismo teatral mais amplamente desenvolvido no começo do século. Estamos entendendo por “modernismo teatral” o conjunto de obras bastante singulares surgidas no período que engloba algumas décadas da transição do século XIX para o XX; e por “modernidade teatral” um conjunto mais amplo, que tem seus antecedentes, nas tentativas românticas de fins do século XVIII e naturalistas de meados do século XIX<sup>46</sup>, mas que caracteriza o teatro feito principalmente durante o século XX, partindo de uma perspectiva modernizante da linguagem teatral que se mostrará cada vez mais expressivamente nessas poéticas, mesmo quando elas caminham para direções opostas.

Assim, é importante notar que, mantendo-se enquanto movimento e produzindo durante um período relativamente longo, o surrealismo acompanha historicamente muitas das transformações que o século XX impõe, tanto quanto os

---

<sup>46</sup> Os naturalistas representam grandes inovações no campo da linguagem teatral e uma preocupação cada vez maior com seus aspectos espetaculares; nesse sentido parecem representar a origem das experimentações que desembocam na constituição de teatralidades modernas.

dramaturgos de então, que demonstrarão certas afinidades com os surrealistas.<sup>47</sup> No entanto, ainda que expressem visões de mundo vizinhas, invariavelmente constituem poéticas mais ou menos incompatíveis com este movimento. Não se trata de entender o quão surrealistas são as peças surgidas no começo do século XX, mas sim de compreender a unidade que existe entre elas como fruto de uma visão de mundo que, no surrealismo, tem sua “realização”.

Tendemos a compreender que o surrealismo representa, em suas origens, primeiramente uma visão de mundo que, tendo partido de diferentes manifestações antes e depois do movimento surrealista, tendendo em geral a questionar a relatividade da vida explicitada através da denúncia pela arte de sua artificialidade, no teatro o faz através da ruptura da ilusão e de uma crescente tematização dos elementos constitutivos da própria linguagem teatral, criadora dessa ilusão. Tal processo já denuncia a tendência em aprofundarem-se seus níveis de metalinguagem, elemento recorrente na poesia moderna como um todo.

Sendo o sonho um tema constantemente retomado no surrealismo ou mesmo no simbolismo, sua natural fragmentação gera linguagens teatrais cada vez mais desconectadas, sugestivas e, conseqüentemente, artificiais. Com o crescente fenômeno da quebra da ilusão, o metateatro reaparece principalmente a partir do século XX e permanece, cada vez mais expressivamente, no contexto das poéticas teatrais modernas.

Não é senão depois de um curto período de interrupção que o 'teatro dentro do teatro' reaparece por volta de 1900. Essa ausência era devida, sobretudo, aos princípios de uma concepção dramática que se alimentava das ideias aristotélicas sobre a *mimesis*. O que vale para o teatro clássico vale doravante para o realista e naturalista (SCHMELING, 1982, p. 47, tradução nossa)<sup>48</sup>.

O voltar-se para dentro que se opera no teatro, principalmente a partir dos anos de 1900, tematiza a vida e a arte, relativizando-as através da confrontação, mas também unindo uma crítica à arte instituída, aos padrões estéticos vigentes, ao caráter fixo da realidade e às incoerências da vida em

<sup>47</sup> Surrealismo é também continuidade, assim como o teatro do século XX, que não seria o mesmo sem as poéticas e visões de mundo que o precederam, em especial no fim do século XIX.

<sup>48</sup> “*Ce n'est qu'après une assez longue période d'interruption que le théâtre dans le théâtre réapparaît vers 1900. Cette absence étié surtout due aux principes d'une conception dramatique qui se nourrissait des idées aristotéliennes sur la mimesis. Ce qui valait pour le théâtre classique vaut désormais aussi pour le théâtre réaliste e naturaliste*” (SCHMELING, 1982, p. 47).

sociedade. Esse imperativo analógico de confronto toma cada vez mais um viés crítico, que denunciará não só a relação existente entre paródia e metateatro, mas também como ela repercute no campo da linguagem teatral.

De fato, “não é sem razão que o teatro no teatro é frequentemente ligado à paródia, portanto a uma forma que por definição procura a confrontação, e que se torna assim portadora de uma espécie de antiteatro por oposição ao pretense teatro burguês” (SCHMELING, 1982, p. 9, tradução nossa)<sup>49</sup>.

Esse “antiteatro” é resultado de uma tomada de posição do teatro em relação a si mesmo. Se o espetáculo deve ser – como pregavam os clássicos franceses leitores de Aristóteles – uma ilusão “verossímil”, ou a realidade criada na cena mimética naturalista, o ato de demonstrar sua relatividade através da quebra da ilusão significa assumir-se enquanto tal. Isto gera, cada vez mais, um teatro de confrontação com seu próprio caráter ilusório. Não será à toa que Genet, mais tarde, tomará sua “casa de ilusões” – um bordel – como a grande metáfora da sociedade, em *O Balcão* (1956). A peça estabelece correlações entre três polos: bordel, teatro e sociedade, através da ideia de uma sociedade na qual o mal precisa existir para que o bem triunfe. Essa associação reforça o caráter de jogo da vida, comparado ao desenvolvimento de uma peça na qual um “diretor” seleciona e determina papéis. Este teatro e esta sociedade são fundidos no signo do bordel, ironicamente demonstrando a moral corrompida de uma burguesia hipócrita, com o mesmo nojo com que Breton pregava a extrema absurdidade de cuspir na bandeira da França.

É inevitável lembrar as semelhanças do erotismo de Genet, elemento surrealista por excelência, com o teatro artaudiano ou mesmo com os preceitos da concepção de “beleza” surrealista. Em *O Balcão*, a relação estabelecida entre o bordel, a sociedade e a posição desta no que concerne a critérios de ordem moral e religiosa<sup>50</sup>, aproxima-se em muito da noção surrealista do belo, isto porque Genet também está inserido num contexto herdeiro de toda uma evolução filosófica da qual sua obra se serve e a qual, graças à sua poética teatral específica, transforma-se também e continua. O surrealismo, mesmo tendo uma importância capital no desenvolvimento desta concepção de mundo, é apenas um capítulo

---

<sup>49</sup> “Ce n'est pas sans raison que le théâtre dans le théâtre est souvent lié à la parodie, donc à une forme qui par définition cherche la confrontation, et qu'il devient porteur d'une sorte d'anti-théâtre par opposition au prétendu théâtre bourgeois” (SCHMELING, 1982, p. 9).

<sup>50</sup> Falamos de um bordel cuja dona pode ser rainha e onde as prostitutas podem ser santas. Os primeiros personagens representam os segundos, peça dentro da peça.

dentre muitos das contraditórias reviravoltas que caracterizam, também no teatro, o que Octavio Paz chama de tradição de ruptura.

O teatro não precisa mais ser uma representação fiel da realidade como no paradigma naturalista, nem simbolizar algo que não deve ser materializado senão através da sugestão, como no simbolismo teatral, mas sim uma espécie de confusão vertiginosa na qual os limites entre teatro e realidade esfacelam-se, e o teatro que se assume teatro surge com a função de demonstrar o caráter espetacular e ilusório da própria vida.

Tanto em Pirandello (1867-1936) quanto em Genet (1910-1986), autores respectivamente do começo e da segunda metade do século XX, a concepção de mundo nasce dos mesmos princípios. “Seu ponto de partida conceitual é quase idêntico. O jogo não é mais um ato livre, autônomo; pelo contrário, o ‘parecer’ não se revela mais no olhar de outrem do que através da existência dos outros, da sociedade que decide a distribuição dos papéis” (SCHMELING, 1982, p. 72, tradução nossa).<sup>51</sup> É justamente através da quebra da ilusão e da denúncia de sua relatividade que se opera a nova configuração do metateatro nas poéticas modernas, interagindo com uma concepção de “*theatrum mundi*” cada vez mais recorrente nos dramaturgos do século XX que irão demonstrar a aversão ao teatro convencional e seu público burguês, mas também a expressão de uma visão de mundo que toma o teatro e a sociedade como instâncias interpenetradas, cujos limites são extremamente frágeis.

A mensagem ironicamente 'cifrada' do surrealismo aparenta-se com as poéticas teatrais do século XX na revisão de elementos do “*theatrum mundi*” barroco, gerando um processo de desmascaramento, denúncia da artificialidade do teatro. O sentimento de “teatro do mundo”, nesse contexto, corresponde simbolicamente não só a uma pretensão – por sinal de princípio analógico – de fusão da arte e da vida, mas ao questionamento de seu caráter fixo, através da ruptura com a ilusão, denunciando a relatividade da rigidez que a razão pressupõe. O teatro que se mistura à vida, a vida que é um grande teatro, formam uma visão globalizante de ambos, passando a ser cada vez mais indiferenciáveis. Vida e jogo tornam-se uma unidade contraditória que compreende realidade e ilusão.

---

<sup>51</sup> “*Leur point de départ conceptuel est presque identique. Le jeu n'est pas un acte libre, autonome; au contraire, le paraître ne se révèle que dans le regard d'autrui, qu'à travers l'existence des autres, de la société qui décide de la répartition des rôles*” (SCHMELING, 1982, p.72)

Mas, “se a incapacidade de distinguir a realidade e a ficção é um sintoma de loucura, então pode-se considerar como um mundo de loucura um universo concebido como teatro do mundo, no qual o sonho, a ilusão, o jogo se integram à vida de maneira quase 'natural' ” (SCHMELING, 1982, p. 57, tradução nossa)<sup>52</sup>. Essa loucura, eterna aspiração dos surrealistas em contraposição à racionalidade e à lucidez cultivadas pela sociedade burguesa, torna-se assim um meio de concretização, no teatro dentro do teatro, de sua aspiração à uma integração de arte e vida num todo inseparável, a dissolução de seus limites.

Assim, parece existir uma certa unidade entre as produções desse século mesmo quando representam poéticas teatrais diferentes, como é o caso de Pirandello e Genet. Por sinal, antes e depois desses autores, está em andamento e avançando um processo de redescoberta e maturação de visões de mundo baseadas no sentimento do *'theatrum mundi'*.

Pode-se dizer do dramaturgo italiano e do francês que ambos “utilizam o jogo no jogo como fator estrutural, tematizando a relatividade do jogo e da realidade” (SCHMELING, 1982, p.71, tradução nossa)<sup>53</sup> o que demonstra, não apenas nos dois casos particulares, mas num processo histórico continuado que engloba outras poéticas teatrais, uma determinada afinidade entre as visões de mundo que as originam. Por isto é possível entender que “os discursos metadramáticos de Schnitzler<sup>54</sup>, de Pirandello e de Genet e as estruturas de jogo no jogo resultantes em suas peças estão ligados a concepções de mundo bastante vizinhas” (SCHMELING, 1982, p. 71-72, tradução nossa)<sup>55</sup>.

Em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Pirandello, o “novo teatro” é tematizado, instaurando uma forma completa<sup>56</sup> de metateatro, como consequência da autoconsciência que vem norteando o aparecimento da metalinguagem no teatro, começando a traçar, no texto dramático e em sua

<sup>52</sup> “Si l'incapacité à distinguer la réalité de la fiction est un symptôme de folie, alors on peut toujours considérer aussi comme un monde de folie un univers conçu comme théâtre du monde, dans lequel le rêve, l'illusion, le jeu s'intègrent à la vie de manière quasi 'naturelle' ” (SCHMELING, 1982, p.57).

<sup>53</sup> “Les deux auteurs utilisent le jeu dans le jeu comme facteur structurel, thématisent la relativité du jeu et de la réalité” (SCHMELING, 1982, p. 71).

<sup>54</sup> Fim do século XIX.

<sup>55</sup> “Les discours métadramatiques de Schnitzler, de Pirandello et de Genet et les structures de jeu dans le jeu qui en découlent dans leurs pièces sont liées à des conceptions du monde assez voisines” (SCHMELING, 1982, p.71-72)

<sup>56</sup> Schmeling (1982) distingue também formas periféricas de metateatro, como procedimentos de ruptura da ilusão dramática que remetem ao seu caráter artificial, explicitando intencionalmente a sua condição de jogo. A forma completa seria a “peça dentro da peça”.

teatralidade, uma discussão acerca do próprio fazer teatral, mas também um questionamento referente à vida.

O enfraquecimento dos limites entre o ser e o parecer, o teatro fragmentado em sua configuração onírica, ou na interpenetração entre a realidade e a ilusão, e o sonho, são alguns dos elementos mais característicos em poéticas aparentadas à visão de mundo em processo que temos tentado evidenciar em sua expressão na linguagem do teatro a partir dos primeiros anos do século XX e mantendo-se presente durante todo aquele século.

O modernismo teatral do período de transição entre os séculos, de maneira semelhante ao que entendemos como uma poética surrealista, tendeu a “transferir as coisas para o campo da estética, onde o real era contraposto ao ilusório, a máscara posta ao lado do rosto, o palco oposto ao auditório e, sobretudo, o sorriso justaposto à lágrima, para gerar a careta tragicômica, esse fenômeno tipicamente modernista” (FLETCHER; McFARLANE, 1989, p. 415). Cada vez mais o movimento de aproximação de opostos, como ilusão e realidade, demonstra um raciocínio analógico que pretende progressivamente romper as fronteiras entre arte e vida.

Isto não impede, todavia, que a revolta e a insubmissão se expressem no teatro de então em consonância com um “mal-estar” surrealista. De fato, todo este processo de exploração da linguagem teatral que antecede o Surrealismo faz parte de um processo por sua vez ainda maior, que engloba a revolução formal operada pelas vanguardas do começo do século no contexto das artes como um todo e uma posição, já esboçada no século XIX, de insubmissão a certos valores, que está na origem do teatro moderno.

Uma discussão política – cada vez mais indissociável de questões estéticas – no seio da arte teatral, bem como uma renovação de seus aspectos cênicos e dramáticos através da colocação em cena de seus próprios pressupostos acontece nas décadas subsequentes ao surrealismo do século XX. Historicamente, sabemos que “não só os conceitos de Artaud e Brecht, como o do surrealismo e das teorias revolucionárias de Walter Benjamin, estavam todos sendo criados nesse mesmo período. Foi um momento chave de teorias não só do teatro mas da arte do século XX” (LEHMANN, 2003, p. 13).

O próprio Brecht (1898-1956) aproveitará desta disposição para efetuar uma transformação fundamental do teatro, para a qual o fator do

engajamento político, além de tema, torna-se mecanismo formal, como quando se demonstra através da contradição do comportamento das personagens, muitas vezes um tanto quanto *nonsense*, contradições reais do sistema econômico parodicamente ampliadas. Em outras palavras, institui uma estetização do político, mesmo que não se desprenda dele enquanto tema. De fato, cada vez mais o teatro caminha para uma dramaturgia e um espetáculo que englobem uma crítica (no campo político e estético) às tradições vigentes.

Podemos, assim, notar a existência de vários experimentalismos no teatro no século XX cujo conjunto recebe o nome de teatro moderno, e que mantêm afinidades com a visão de mundo e poética de que o surrealismo torna-se avatar e a qual, tendo origens longínquas, tem também no movimento de Breton sua expressão de maior impacto nas artes em geral, embora por sua radicalidade não tenha tido grande repercussão no teatro durante o período histórico do movimento. Assim, tentaremos apontar a presença de elementos de uma teatralidade surrealista, resultado da transposição para o campo da linguagem teatral da visão de mundo e da poética surrealista, em várias propostas dramáticas e cênicas do século XX.

Entendendo o surrealismo como “modo de realização” de uma visão de mundo e de uma poética que no seu desenvolvimento histórico influencia o surgimento de inúmeras outras, veremos que como resultado, também causado por um processo histórico, diferentes teatralidades surgirão incorporando elementos fundamentais da visão de mundo sob a qual se constrói e a partir da qual desenvolve-se o movimento de Breton. Tal visão de mundo, erigindo em cada variação e/ou reelaboração de seus pressupostos, poéticas semelhantes, e consequentemente teatralidades mais ou menos compatíveis, exhibe, no entanto, divergências significativas.

Mesmo assim, o princípio das correspondências que guia a possibilidade de uma visão de mundo surrealista desenvolve-se como investigação filosófica acerca da realidade durante grande parte do século XX. E a reflexão que isto implica certamente reflete-se na produção artística da época, e mais especificamente na orientação das poéticas teatrais e de suas teatralidades. “A visão de mundo fundada no princípio das correspondências supõe uma epistemologia, cujo fundamento, por sua vez, é a crítica ao mundo fenomênico, ou, ao menos, a desconfiança com relação ao seu estatuto de realidade” (WILLER, 2008, p. 306).

Nesse sentido, comporta uma crítica à razão enquanto determinante do que é real. A partir da possibilidade de apreender a realidade segundo critérios próprios, não existem mais limites determinados em que se possa apoiar para diferenciar o que é ilusão e o que é realidade. A vida invade o palco e mistura-se vertiginosamente ao teatro que, por sua vez, passa a demonstrar, através da sua artificialidade, o caráter artificial (de jogo) da própria vida.

O embate que se trava em fins do século XIX entre Naturalistas e Simbolistas, bem como a busca frenética do teatro do século XX pela verdade, então recriada e relativizada em cena através do sentimento cada vez mais presente do “*Theatrum mundi*” tratam de um mesmo projeto, uma visão de mundo e de arte que guiará o desenvolvimento do teatro moderno e de outras artes.

Suas raízes podem estar na Antiguidade, em Platão e Aristóteles. Um dos seus capítulos foi o colossal enfrentamento entre simbolistas e decadentistas, de um lado, e realistas ou naturalistas (e, de quebra, parnasianos, também realistas ao seu modo), de outro, no final do século XIX. Estava e continua a estar em jogo a questão crucial da relação entre arte e realidade: se a arte é uma mimese, reprodução do real, como se diz que pretendia Aristóteles (observando que a realidade de Aristóteles é povoada de deuses, animada pela enteléquia, não era a *res extensa* de Descartes e do cientificismo), ou se é autônoma, produto da imaginação ativa (WILLER, 2008, p. 307).

Todas as visões de mundo que marcaram o fim do século XIX e principalmente a primeira metade do século XX tratam dessa relação, embora tomem direções diferentes no decorrer do tempo, o que de qualquer forma aproxima-as a uma posição de “caráter aberto”. No teatro, este fenômeno permite uma crescente experimentação das possibilidades da linguagem dramática e espetacular, então num estado de expansão.

A relação entre arte e vida, que guia cada vez mais frequentemente os dramaturgos do século XX, advém de uma mesma posição que, tendo origens ainda mais longínquas, tem no surrealismo seu modo de realização. Embora desdobre-se em visões de mundo e poéticas teatrais diferentes durante todo o século, demonstram ainda a continuidade de um questionamento da arte e da vida anterior a esses autores.

Sendo o surrealismo um “modo de realização” dessa visão de mundo e poética anterior, é interessante notar como sua transposição para o teatro

guarda semelhanças com a maior parte das transformações, além e aquém do surrealismo, pelas quais o teatro do século XX passa durante seu desenrolar, marcado pela pluralidade. Muitos autores de diferentes maneiras expressaram sua indignação, a revolta e a não aceitação diante da história e da razão que, impulsionando um sistema econômico cada vez mais desumano, gera guerras e acentua desigualdades.

Tanto no começo quanto no fim do século XX, veremos respostas ao contexto histórico e social construírem-se de diferentes maneiras na linguagem teatral. Talvez este imperativo moderno de descoberta da “verdade”, proclamado por tantas poéticas daquele século signifique um mesmo questionamento, diante das atrocidades presenciadas no período, do caráter absurdo da própria vida, a angústia do indivíduo espectador dessa realidade.

Beckett [1906-1989], Ionesco [1909-1994], Adamov [1907-1970], três estrangeiros estabelecidos na França, três desenraizados, exprimiram, seja pelo drama, seja pelo riso, a confusão existencial desta época. As teorias do absurdo se desenvolveram ao mesmo tempo que cada um descobria a incomunicabilidade dos seres. Cada indivíduo gritava sua solidão diante de uma sociedade impotente e um céu em trevas. [...] Sem dúvida, nunca antes, no curso da história, o teatro cumpriu com mais evidência a sua missão de revelador da angústia do homem. (TOUCHARD, 1970, p. 83).

Mesmo antes disso, no contexto do início do século XX, os dramaturgos que surgem advindos do simbolismo ou já partindo para diferentes poéticas teatrais, cada vez mais demonstram um mesmo compromisso com a verdade.<sup>57</sup> Esta busca expressa-se através de linguagens cênicas mais ou menos abstratas, com as quais a relatividade da verdade e da realidade são retratadas no teatro. Isto se dá, em muitos casos, através da dissolução da ação enquanto elemento estruturador de uma linguagem que, paradoxalmente, pretende representar a vida em todo o seu dinamismo. Assim, no aglomerado de diferentes experimentações do teatro moderno, desde fins do XIX veremos o aparecimento de

---

<sup>57</sup> Ver a realidade através de uma ótica e uma lógica particular denuncia uma maneira diferente de estabelecer-se uma visão própria da verdade, uma verdade possível. Dito de outro modo, a verdade torna-se múltipla e relativa na medida em que muitas das poéticas do teatro moderno se dispõem a estabelecê-la; como cada uma segue um caminho diferente, o resultado é a determinação de diferentes verdades sobre a vida, a arte, o teatro.

autores que começam a questionar as formas dramáticas convencionais em prol de um teatro que se recusa enquanto tal<sup>58</sup>.

Tchekóv (1860 -1904) explorará as dissoluções do tempo, negando a unidade aristotélica e transformando o passado numa espécie de “futuro utópico” que movimenta interiormente (pois a ação física perde importância) as personagens até a dissolução, a decepção. *As três irmãs* (1900) ilustra essa ideia na trama de personagens que vivem em função de um passado, ou de um futuro que se “pareça” com este passado, tornando-se assim cada vez mais impossível a concretização de seus anseios. A ação que deveria, segundo os critérios tradicionais que imperavam até o naturalismo, encadear-se num movimento contínuo, do presente para o futuro, passa a evocar o passado diegeticamente<sup>59</sup>, tornando a ação mais virtual do que física, espetacular, fazendo o palco permanecer estático e diluindo o tempo entre o presente e um futuro utópico que remonta ao passado.

Strindberg (1849–1912) foi posteriormente compreendido pela crítica como o ícone de uma dramaturgia do “eu”, aparente também na forma com a introdução de elementos épicos, que tomam a perspectiva do protagonista para a “representação de um desenvolvimento psíquico” (SZONDI, 2001, p.56) e isso se relaciona, obviamente, ao caráter literário do teatro simbolista à sua época e também com a dissolução da unidade de ação, ou sua ausência, que passa a estar subordinada à narração, elemento épico que toma ainda proporções bastante autobiográficas. Hauptmann (1862-1946) encarnou a ideia de drama social, caminhando historicamente para o teatro engajado que viria com dramaturgos como Piscator (1893-1966) ou Brecht (1898-1956). Independente das ‘estruturas teatrais’ e dos temas adotados, da dramaturgia do “eu” de Strindberg ao teatro político de Brecht ou o ritual de Artaud o principal compromisso é com a verdade. E esta verdade está para a vida como havia estado a ilusão, antes disso, para o teatro, como sinônimos.

Ver com uma visão clara, definir os problemas, libertar-se da convenção, proclamar, à sua maneira muitas vezes altamente idiossincrática, a verdade, por mais inesperada ou desagradável que fosse – para esses autores, tais eram os imperativos do espírito moderno (FLETCHER; MCFARLANE, 1989, p. 413).

<sup>58</sup> Estamos nos referindo à uma ideia de recusa do teatro, na verdade, como crítica aos padrões de um ‘teatro burguês’.

<sup>59</sup> Através do diálogo.

Independente do objetivo em comum, as experimentações através das quais os autores modernos empreenderam uma busca por suas próprias “verdades” dão-se diferentemente, embora sempre tendo em comum o diálogo que estabelecem com a tradição que negam ou transformam nessas experimentações. Todos os autores desse centênio de renovação do teatro, que já havia começado o século a todo vapor, alimentam a dramaturgia e o espetáculo contemporâneos e trazem consigo a herança das tradições que parodiam. Trata-se de um fenômeno contínuo de apropriação paródica não só de convenções textuais, mas espetaculares, que se desenvolveu espalhado por todo o século XX e continua a desenvolver-se, talvez ainda mais anarquicamente, no teatro contemporâneo<sup>60</sup> que engloba metade do século XX e o ultrapassa.

[...] uma série de procedimentos e uma série de formas teatrais, que a gente costuma ver como coisas muito experimentais, são compostas por elementos tradicionais, coisas que já existiam no teatro. Ou seja, o teatro pós-dramático não é a destruição do teatro, mas uma nova etapa que, com esse distanciamento, pode ser percebido como uma etapa dentro do teatro, que tem um desenvolvimento (LEHMANN, 2003. p. 11).

A tradição serve assim à ruptura. Por isto podemos falar em teatro pós-dramático levando em consideração que se trata de um fenômeno de oposição a um teatro dramático. A dissolução dos elementos tidos como constituintes do teatro segundo preceitos aristotélicos, dar-se-á, por exemplo, alimentando-se destes preceitos para transformá-los. Sabemos que o naturalismo teatral de meados do século XIX foi bastante inovador no que concerne à sua teatralidade, na exploração de nuances do naturalismo cênico jamais explorados da forma como o foram neste movimento. Mas no que diz respeito à dramaturgia, sabe-se que as peças naturalistas ainda conservam um formato, que inclui encadeamento de ação, unidade de lugar e tempo, todos princípios tradicionais de Aristóteles. Isto só começa a mudar no contexto do teatro moderno, efetivamente, na transição para o simbolismo teatral.

Por um lado as poéticas e visões de mundo que, no século XX, geram diferentes teatralidades, mantêm alguns traços em comum com o que poderíamos chamar de uma teatralidade surrealista. Compartilhando pressupostos

---

<sup>60</sup> Estamos entendendo teatro contemporâneo como um sinônimo do que Lehmann (2003) chama de teatro pós-dramático.

estéticos e filosóficos provindos de uma mesma fonte, verificamos seus antecedentes mais expressivos, no entanto, na teatralidade desenvolvida pelos simbolistas da transição do século XIX para o XX, mesmo tendo em conta que a visão de mundo dos simbolistas estava ainda carregada de ideais divergentes da poética surrealista.

### 2.1.1 Surrealismo e Teatralidade Simbolista

Livrando o palco de cenários magnificentes como os do romantismo francês e desconstruindo suas formas, ou simplesmente eliminando-os em detrimento da exploração de outras linguagens do espetáculo, como a iluminação, o teatro de fins do século XIX e primórdios do século XX demonstra um movimento de renovação e redescoberta da teatralidade que levará cada vez mais em conta o espectador. A quebra da ilusão dramática, então, gera um consequente direcionamento da atenção do público aos aspectos espetaculares e não estritamente textuais das peças, embora sejam exploradas justamente com o intuito de dar ênfase ao aspecto verbal desse teatro, trabalhando as linguagens espetaculares como coadjuvantes da literatura.

No movimento simbolista veremos desenvolver-se, oposta às primeiras teorias românticas e ao imperativo mimético naturalista, uma revolução cênica que, querendo reduzir o teatro ao vazio, ao signo, reduzir o ator a um mero porta-voz do dramaturgo, gera uma teatralidade bastante específica e que repercute além deste movimento. “Uma boa parte das buscas mais inovadoras irão se nutrir dessa condenação do teatro ou de seus elementos constitutivos” (ROUBINE, 2003, p. 125). Em muitos aspectos, trata-se do surgimento do que se poderia considerar como a materialização dos anseios cênicos futuramente incorporados e transformados pelos surrealistas.

O simbolismo introduzia na arte teatral um fermento de mutação capital. Pela primeira vez desde o classicismo, a representação se via desligada da obrigação mimética e da sujeição a um modelo inspirado no real. Essa afirmação de uma autonomia da imagem cênica em relação à realidade e à verdade ia permitir ao século XX repensar integralmente sua concepção e sua prática do teatro quaisquer que fossem, mais tarde, as soluções adotadas (ROUBINE, 2003, p. 121).

O que o teatro simbolista acarreta em termos de redescoberta da teatralidade, emancipa-se deste movimento e continua presente durante todo o século XX. “Até então, as tendências fragmentárias, incompletas, inarticuladas e mesmo incoerentes e francamente não-verbais da comunicação teatral nunca haviam sido exploradas com tanta ousadia.” (FLETCHER; McFARLANE, 1989, p. 416). Ironicamente, tal processo se dá com maior visibilidade a partir de um movimento que, *a priori*, considera o teatro um simples veículo da dramaturgia. Todavia, a mesma ideia de uma nova percepção da realidade, empreendida pelo surrealismo, encontra sua materialização cênica (ou pelo menos o desenvolvimento de algo similar) no simbolismo teatral e o faz de uma forma bastante pertinente e determinante no contexto de explorações das linguagens espetaculares que definirá a teatralidade surrealista e a permanência de alguns de seus traços elementares em teatralidades ulteriores. Tais teatralidades originam-se nas poéticas de determinados dramaturgos, que por sua vez se constroem através de concepções de mundo. Mesmo quando totalmente opostas, como a teatralidade esboçada no naturalismo e a que se configurou no simbolismo, em quase todos os casos trata-se de capturar a essência da vida, através da percepção que o artista tem dela, da maneira como a apreende e traduz.

A coercitiva mimese naturalista vai se ressentir e ser denunciada, por alguns, como um grilhão inescapável. O combate é travado por intelectuais, poetas adeptos de uma visão de mundo que superpõe teses ocultistas, idealismo schopenhauriano e uma espécie de neoplatonismo. Para eles, a realidade sensível não é senão a aparente alusão a uma realidade espiritual superior. A partir disso, o esforço empenhado pela arte teatral para reproduzir de maneira meticulosa a primeira perda a seus olhos qualquer espécie de significação. **A vocação do criador, para os simbolistas, é empenhar-se em decifrar os sinais e as correspondências através dos quais o mundo reflete esse para-além e nos permite comunicar com ele** (ROUBINE, 2003, p. 120, grifo nosso).

Se a vocação antiteatral do simbolismo se deve ao valor dado aos aspectos verbais, à palavra do poeta, por outro lado, tal movimento encontra-se num momento de expansão do século XX, com a desconstrução dos padrões miméticos de representação através de um apelo de seu palco vazio à atemporalidade e à ausência, não apenas da unidade de lugar, mas de qualquer demarcação ou cenário que represente o real senão através do signo. Em Apollinaire, “a roda que representa

o andar humano melhor que as pernas, no sentido de buscar um efeito sobre o público receptor pela via da compreensão fabular” (RAMOS, 2008, p. 383) demonstra uma teatralidade cuja representação da realidade torna-se, invariavelmente, sua transfiguração num espaço vazio, ou quase vazio, onde são inseridos determinados signos que ali estão para ampliar cenicamente o poder simbólico, poético do texto.

A direção mostra-se, a partir de então, como “a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; de expô-lo não mais apenas à admiração, mas também à reflexão do espectador” (ROUBINE, 1998, p. 41). Nesse sentido, uma teatralidade se concebe tanto a partir do texto (um percurso histórico da dramaturgia mostra que ela caminha nessa direção) quanto como criação independente nascida na transposição espetacular da obra. Embora seja necessário acrescentar que a influência do texto sobre o espetáculo não se limite, principalmente neste caso, às suas indicações propriamente cênicas.

Reflete, antes disso, uma importância maior dada às linguagens verbais no teatro simbolista, que se reverte, todavia, na exploração de linguagens espetaculares, mesmo que como acessórios, meios de engrandecer o impacto da “palavra poética” no teatro, o que abrirá espaço para uma exploração da teatralidade e uma reelaboração das peças em seu processo de montagem que denuncia o crescimento da figura do encenador, o *“mêtteur en scène”*.

O que acontece é a redescoberta de seu potencial sígnico, inclusive situando-se num período de modernização que também inclui a inclusão ou sofisticação de elementos espetaculares, como a iluminação elétrica. Já em Appolinaire, a própria rubrica pedia recursos tecnológicos na construção espetacular do texto, como no caso do 'crânio iluminado à eletricidade' de uma cartomante, ou previa outros elementos de sua teatralidade, como o “personagem coletivo e mudo que representa o povo de Zanzibar” (RAMOS, 2008, p. 383-384), recurso antecipadamente épico, no sentido brechtiano do termo e inspirado em Jarry.

As raízes mais profundas do que está se definindo como teatralidade surrealista remontam ao teatro simbolista histórico, seja na sua dimensão de literatura dramática, em Maeterlinck, seja nos seus desdobramentos espetaculares, entre os quais, as encenações de Lugne Poe talvez sejam os exemplos mais expressivos. Já nas primeiras encenações no Théâtre d'Art, de Paul Fort, a proposta de representar planos da realidade mais imateriais acarretava um

paradoxal processo de ressignificação do espaço cênico, na medida em que despir a cena de adereços e objetos naturalistas acarretava potencializar o espaço vazio sublinhando os aspectos físicos dos atores e da cena, normalmente subordinados às tramas e aos processos de captação de uma 'história' através das falas dos personagens. (RAMOS, 2008, p. 380)

A partir do momento em que a linguagem espetacular passa não mais a reconstruir a realidade, mas a significá-la através da abstração, gera-se também uma nova teatralidade, que verá a iluminação ou cenários plásticos e abstratos, por exemplo, como recursos espetaculares usados para expressar uma visão por vezes “antiteatral” e que, na contra mão de suas intenções originais, revoluciona as possibilidades de configuração dos elementos cênicos (ou a ausência deles) que definem sua teatralidade. A continuação de uma visão de mundo que entende a arte, ou mais especialmente o teatro, como uma forma de apreender a vida, percebê-la, encontra na “tradição de ruptura” um movimento de renovação constante.

A função do teatro simbolista, mesmo reduzida ao contato íntimo da leitura, se define por oposição à ambição dos naturalistas. Estes veem na representação um meio de mostrar o real, analisá-lo, fazê-lo ser compreendido. Já o palco simbolista visa promover o sonho. Este é no fundo o único parâmetro positivo a partir do qual se esboça uma teoria: se os instrumentos do palco favorecem a materialização desse onirismo (pela criação de uma atmosfera apropriada, por exemplo), conferem legitimidade à representação. Se, ao contrário, estima-se que sua materialidade, sua densidade ou sua inadequação a ela se opõem, então é melhor um teatro sem representação (ROUBINE, 2003, p. 125).

Embora não tenha existido uma teoria simbolista do teatro, pode-se depreender certas características que permitem a reconstrução de seus pressupostos ideológicos e poéticos a partir de alguns artigos deixados pelos autores, ou mesmo de suas obras dramáticas. Pressupostos estes que, sendo divergentes dos que o surrealismo defende no século XX, darão origem à matriz, no campo da linguagem teatral, do que podemos chamar de uma teatralidade surrealista.

Sabemos que o surgimento e o gradativo aumento da importância dada ao encenador, principalmente a partir do naturalismo no século XIX, demonstra o quão poético é o processo criativo deste. Embora entendamos que o teatro é

poesia, a qual se expressa desde o texto até a representação por este pressuposta, e que mesmo na ausência de ambos o teatro é o ator, o qual diante de um público e consciente de ser observado, cria através de seu corpo ou de qualquer outro instrumento intelectual ou físico a sua expressão, ainda acreditamos no valor da atualização do texto pelo espetáculo, resultado também do trabalho de um encenador. Não é segredo, inclusive, que desde o romantismo francês os dramaturgos passaram a interessar-se cada vez mais em estar presentes durante a montagem de seus espetáculos; Roubine (2003) cita Hugo, entre outros, que se preocuparam de perto com a materialização cênica de suas peças. No naturalismo, André Antoine foi um dos mais importantes encenadores, com o seu *Théâtre Libre*.

Essa preocupação com o espetáculo está presente em diversos níveis, seja pelo texto que evoca determinada teatralidade ou pela materialização cênica em si, a qual acarreta um trabalho de integração entre texto e representação. De fato, a noção de teatralidade de que falamos se constrói num sentido de complementaridade com relação ao texto dramático. Todavia, inclusive quando pressuposta pelo texto, ela se dá em termos de imagem, movimento, voz e, portanto, a teatralidade virtualmente construída no texto dramático tem apenas no palco a sua realização física, cujo processo de transição acarreta certas mudanças. Assim, sendo posterior ao texto, a cena dar-se-á a partir de imagens já evocadas pelo dramaturgo, mas acrescentando-lhes sua fisicidade<sup>61</sup>. “Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na *performance*. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a *performance*, de forma fundamental.” (ZUMTHOR, 2005, p.84).<sup>62</sup> Nesse sentido, uma teatralidade surrealista seria a transfiguração para o campo do espetáculo de elementos constituintes da posição surrealista. Isto pode se dar, como vimos, através da leitura que se faz do texto, construtor, virtualmente, dessa teatralidade tanto quanto o palco o é fisicamente. Neste processo de transição do virtual para o material, muitas mudanças podem ocorrer, mas sempre em franca relação com o texto que as instiga.

O *nonsense* na fala dos personagens, a desestruturação da peça como um todo, seja de seu encadeamento ou, no processo de recepção, através do

---

<sup>61</sup> Esta fisicidade existe virtualmente através do texto dramático, embora devamos levar em conta a existência de um outro processo criativo no teatro posterior ao texto, o de sua montagem.

<sup>62</sup> O termo *performance*, neste momento, se atém ao sentido mais geral da palavra, enquanto realização física quem bem pode ser uma “pulsão do ser na linguagem”, como Zumthor (2005) define a poesia.

caos, do escândalo que confunde o público com interferências ou obscenidades a fim de promover um mal-estar, são elementos que ironicamente demonstram uma revolta contra padrões tanto artísticos quanto sociais. Pois é também ironicamente que o *nonsense*, o artificial ou o grotesco tomam forma dentro de uma posição surrealista, aparecendo em peças que criam um novo mundo de fusões e abstrações da realidade, transformando através dos artifícios específicos do espetáculo, variações incontáveis de uma expressão que se dá pelo silêncio, pelo caos ou por qualquer outra reestruturação de paradigmas teatrais, principalmente no que concerne à verossimilhança.

A cena que irrompe no palco da teatralidade simbolista, anuncia os pilares do que seria a transposição para uma teatralidade específica da poética surrealista e sua concepção de mundo. “De uma certa maneira, como parteiro espiritual do surrealismo, Apollinaire confirma a ideia de que o movimento passou ao largo da teatralidade, ou que se aproximou do teatro pela via literária, no modelo do dramaturgo criador de novas realidades que já tinha alimentado a produção de Maeterlink e serviria de base para Breton e Soupault” (RAMOS, 2008, p. 383).

Nesse sentido, pode-se falar numa exploração dos recursos cênicos começada pela valorização do texto em detrimento destes mesmos recursos, no teatro simbolista, o que os coloca em cena e tematiza, embora involuntariamente, constituindo uma teatralidade totalmente nova. “Na verdade percebe-se que Apollinaire intuía que esse surrealismo nascente pediria novas formas cênicas ou novos modos de pensar o teatro surrealista pela via do espetáculo” (RAMOS, 2008, p. 383). De fato, em termos espetaculares, o surrealismo representa um avatar de experimentações de que o simbolismo, não fossem certos critérios racionais que ainda guiam sua concepção de mundo, seria talvez a melhor expressão. Tanto o simbolismo quanto o surrealismo são continuidade de um processo histórico contraditório; ambos possuem antepassados comuns, mas o surrealismo continua o que o simbolismo desenvolveu. Devido à ausência de um teatro surrealista de expressão tão relevante quanto o foi o movimento, à sua época, em outras linguagens, a teatralidade que o simbolismo desenvolve assegura-lhe a existência e permite sua continuação, mesmo que poéticas e teatralidades delas resultantes não estejam necessariamente vinculadas ao surrealismo parisiense da década de 1920. Existe uma teatralidade surrealista no século XX, fruto do desenvolvimento em termos formais da teatralidade simbolista, tendo ambas como fonte comum uma

visão de mundo que, em cada manifestação, transforma e continua ao mesmo tempo.

A representação, quer do sonho, quer do “lugar nenhum”, que se torna até uma espécie de clichê do simbolismo teatral, exige um espetáculo cuja linguagem passa a significar tanto pela ausência quanto pelo exagero, mas nunca pela verossimilhança. O simbolismo nasce como uma frente de ataque ao naturalismo teatral do século XIX. Para tanto, nenhuma relação com a realidade, no sentido mimético do termo, deveria denunciar uma época específica, ou um lugar. As unidades aristotélicas de ação, tempo e espaço são propositalmente desconsideradas.

A visão simbolista recusava qualquer determinação histórica ou geográfica do lugar da ação que indevidamente valorizasse as aparências materiais. Mas a acronia e a atopia só podem ser representadas por um palco vazio ou – mas para isso seria necessária a soberba ironia de Jarry – por uma cenografia qualquer (ROUBINE, 2008, p. 123).

É a ideia de criar no palco não uma realidade ideal, cópia naturalista da vida, mas uma nova realidade, mais sagrada e metafísica, que surge no palco como num ritual. Alguns simbolistas “aspiram a restituir ao teatro uma dimensão litúrgica que quase três séculos de mimetismo lhe haviam feito perder de vista” (ROUBINE, 2003, p. 121). Para isto, a dimensão criada no palco não pode ser prontamente reconhecida como verdadeira, real, mas sugestiva, onde as potências do visível e do invisível interpenetram-se. “Para Maeterlinck ou Saint-Pol Roux, o palco deveria tornar-se, ou voltar a ser, o recinto de um cerimonial que remeteria a um divino ao mesmo tempo dissimulado e presente” (ROUBINE, 2003, p. 121).

As influências desta ideia, que no século XX é investida de uma nova e mais profunda dimensão por Artaud, repercutem em diversos níveis em outras poéticas teatrais daquele século. Interessante notar como, depois que o naturalismo abriu as portas para uma exploração da teatralidade mais ousada, que é escancarada ao extremo no simbolismo, terá em Artaud e num teatro surrealista uma configuração que remete ao carnaval, então investido de uma nova orientação, abstrata e ainda sexual, grotesca. Trata-se sempre de estabelecer um novo mundo no palco, o qual se pretende tão autêntico enquanto acontecimento espetacular quanto o eram os festejos carnavalescos e sua “vida ao revés”. Num movimento

cíclico, o teatro retoma o significado de renascimento dos elementos e da concepção de vida no carnaval da Idade Média, embora investidos de uma irônica organização dos signos textuais e espetaculares, que vai até a ausência, mas que não se limita a ela, tendo no grotesco a oportunidade cada vez maior de explorar as potencialidades da linguagem teatral, irrompendo através da loucura em mundos cujas fronteiras entre arte e realidade, teatro e vida tornam-se flutuantes, confusas.

#### 2.1.1.1 Origens contraditórias

Em busca das origens do processo de modernização teatral, verificável, como visto, mais expressivamente nas primeiras décadas do século XX, notaremos que as visões de mundo que ali se expressam têm antecedentes, por vezes, em períodos transitórios, em alguns casos em séculos diferentes, portanto, obviamente apresentando divergências em muitas de suas posturas com relação à vida e à arte.

No entanto, parece que se nos distanciarmos do mosaico gigantesco que compõe a modernidade teatral, veremos que seus traços gerais equivalem consideravelmente às linhas gerais da poética surrealista e de sua visão de mundo. Assim, cria-se um paradoxo: se nos aproximarmos de cada uma das visões de mundo e das poéticas que surgem neste período, suas contradições em relação a uma possível comparação com o surrealismo irão se revelar. É como se o movimento surrealista, herdeiro de uma visão de mundo em expansão e mutação, enquanto seu “avatar”, para permanecer no termo de Willer (2008), reunisse os principais elementos do espírito moderno que se configura desde antes do movimento de Breton, em especial no teatro do final do século XIX e começo do século XX. Todavia, as origens deste processo são ainda anteriores.

Se o romantismo permanecia conservador em certos aspectos, as contradições próprias do movimento demonstram que ele termina negando seus pressupostos iniciais e buscando um “teatro cosmo”, como pregou Hugo, o que demonstra uma visão de mundo divergente daquela que pregava o realismo, na primeira geração. Por outro lado, o naturalismo do século XIX, embora também mantendo certos critérios aristotélicos, formalmente falando, como a unidade de ação, de tempo, etc. gera uma mutação essencial da teatralidade, na busca de seu naturalismo cênico.

A questão chave para a compreensão do papel desempenhado pelo romantismo e pelo naturalismo no contexto da modernidade teatral, não está numa identificação entre estes dois movimentos e suas teorias teatrais mas, sobretudo, na compreensão dos aspectos de uma visão de mundo que começa a ter expressão no romantismo, principalmente na Alemanha, embora Hugo demonstre sua existência no teatro francês, e de uma exploração da linguagem teatral que tem por sua vez, no naturalismo, a chance de transcender certos critérios artísticos (mais idealistas), na busca por uma naturalidade que mostraria em cena tanto o belo quanto o feio, enfim, o real.

As visões de mundo e poéticas teatrais destes períodos transitórios revelam sua continuidade, procurando através dessa necessidade de embater-se com tradições vigentes, em geral, uma ruptura que se dá concomitantemente com relação às visões de mundo e poéticas teatrais antecedentes e, ainda assim carregando, reinventados, seus elementos ou outros ainda mais antigos, provindos de reflexões diferentes, por sua vez recolhidas de correntes filosóficas (base para sua visão de mundo) ou do próprio teatro (para constituir suas poéticas).

Um exemplo disto é o realismo cênico professado pelos primeiros românticos franceses e mais fortemente pelo naturalismo. Para aqueles, o modelo de realismo era Shakespeare (mesmo que tomando certas distâncias) o que nada tem a ver com a forma convencionada pelos naturalistas de manter intacta a verossimilhança, mais próxima de uma concepção de *mimesis* aristotélica levada ao extremo. O que acontece é que os românticos tomarão como ideal mimético em suas representações o teatro de Shakespeare que, por unir na mesma peça o trágico e o cômico, o nobre e o vil, traz à tona certos elementos da vida, sua dualidade natural, que são separados na concepção aristotélica entre a tragédia (que imita ações nobres) e a comédia (as ações inferiores). A mutação pela qual passa o teatro a partir desse movimento, e principalmente no século XX, remonta, então, ao teatro shakespeariano, assim como a ideia de um teatro do mundo, resgatada da antiguidade para ser reelaborada no teatro moderno.

Tanto o romantismo quanto o naturalismo francês, embora segundo certos critérios, podem ser considerados como os inauguradores do processo que engloba o surgimento de inúmeras visões de mundo e poéticas a que se chama de modernismo teatral. Entretanto não são necessariamente compatíveis com o que se fez no teatro historicamente posterior, o simbolismo teatral. Ambos (romantismo e

naturalismo) buscam o realismo cênico<sup>63</sup> por meio de poéticas extremamente diferentes e cujas visões de mundo mantêm em comum entre si a necessidade de buscar uma representação fiel da realidade<sup>64</sup>, mesmo que ela se dê segundo critérios específicos em cada caso.

Assim, a mesma intenção de capturar instantes da vida através da poesia, que leva o naturalismo – devido também ao cientificismo que lhe é característico – a querer recriá-la, levará Victor Hugo tanto a embasar sua teoria teatral em “empirismo e individualismo”, como a “mudar de ideia” quanto à sua concepção de teatro e buscar através de um raciocínio evidentemente analógico, o seu “teatro cosmo”.

A concepção visionária de Hugo, esse sonho de um teatro do cosmo onde se interpenetrariam natureza e sobrenatural, onde “o sonho eterno flutua”, onde se enfrentam os dois princípios de toda cosmogonia, o Bem e o Mal, que são também os motores de toda ação teatral – essa concepção terá implicações a longo prazo (ROUBINE, 2003, p. 105).

Veremos certo ideal que pretende unir vida e arte, como uma presença mais ou menos permanente no processo de modernização de poéticas teatrais. Isto, guardadas as devidas proporções, já começa no Romantismo e nessa interpenetração do natural e do sobrenatural. Como se sabe, a teoria romântica do teatro na França de fins do século XVIII e começo do século XIX apresentou várias contradições com relação aos seus preceitos. Advinda de uma visão de mundo que pretendia aproximar-se cada vez mais da História, o romantismo funda-se como um imperativo de realidade. “Empirismo e individualismo se tornam os dois pilares da dramaturgia romântica” (ROUBINE, 2003, p. 90). O teor mimético da maneira como tratam o material histórico gera a reivindicação de um determinado realismo cênico, algo que já assinala desde o início deste movimento a ruptura com os neoclássicos franceses cujas obras ainda permaneciam ligadas aos princípios sistematizados por Aristóteles. Todavia, o individualismo é uma das bases da poética romântica, a ponto de estabelecer-se a primazia do indivíduo criador com relação às “regras” de criação.

<sup>63</sup> E sabemos que isto é uma contradição entre gerações românticas, tendo Hugo um papel importante do começo ao fim do movimento.

<sup>64</sup> E isto se misturará cada vez mais com a ideia de “capturar” a vida no palco, a partir do naturalismo. O que acontece mais tarde é que “capturar” a vida no palco não significa representá-la fielmente.

[...] se não existe outra regra senão aquela que o gênio estabelece para si mesmo, qualquer iniciativa de teorização é, de imediato, tachada de inócua. Mas a polêmica manda! A despeito da contradição, um Hugo não resistirá à necessidade de elaborar um modelo, um corpo de doutrina (ROUBINE, 2003, p. 91).

As contradições pululam e as gerações conservam divergências entre si. Assim, quando Hugo repensa o realismo que a geração de 1820 pregou no teatro romântico, embora já tenha, a esta altura, concebido seu *William Shakespeare* (1864) como teoria criadora, acaba por gerar uma teatralidade que o romantismo teatral não havia ainda podido atingir, o que deixa Victor Hugo um tanto quanto isolado com relação aos outros românticos.

Hugo, de seu lado, sonha em abrir o espaço da representação à totalidade das concepções do espírito humano sem mais se preocupar em verificar se estas efetivamente se realizaram ou poderiam se realizar. O palco, segundo Hugo, devia voltar a se tornar um *theatrum mundi*, um teatro do mundo, ou seja, uma representação que se encarregasse da totalidade do que o homem faz, ou do que sonha. Teatro-cosmo onde tudo se torna possível apenas pela graça da imaginação poética e com a ajuda dos virtuosos da ilusão (ROUBINE, 2003, p. 105).

Parece-nos, assim, demonstrar-se um movimento de renovação – e sua propensa tendência revolucionária – expressando-se frequentemente nas visões de mundo que acompanham o fim de um século e o começo de novos tempos. Isto se expressa mais evidentemente na transição entre os séculos XVIII e XIX com o romantismo<sup>65</sup> e, posteriormente, na transição do século XIX para o século XX, com o simbolismo francês. Trata-se do processo de nascimento da tradição de ruptura na modernidade teatral, que espelha, destarte, uma espécie de sentimento próprio do período, estendendo-se no século XX, também em constante formação e cheio de reviravoltas. Interessante notar a coincidência de que, cada uma a seu modo, no teatro, as poéticas romântica e simbolista em geral assumem uma filiação ao teatro shakespeariano. No caso dos românticos

---

<sup>65</sup> Lembrando que a primeira geração romântica na França localiza-se historicamente no começo do século XIX.

[...] esse culto de Shakespeare, por outro lado, irá colocar os teóricos do novo drama em uma posição falsa. Parecia pouco lógico, de fato, proclamar ao mesmo tempo o absurdo de um teatro que se pretendia contemporâneo, de tomar seu modelo na Antiguidade grega ou em uma estética velha de dois séculos, e a necessidade, para esse mesmo teatro, de se inspirar em um dramaturgo inglês tão velho quanto. E podia-se sustentar ao mesmo tempo que o gênio criador é absolutamente soberano na elaboração de sua estética, de sua dramaturgia, professar que, fora do modelo shakespeariano, não há salvação? Os neoclássicos em vão denunciaram esses ilogismos, e os românticos tiveram que se entregar a algumas contorções intelectuais para frustrar essas críticas (ROUBINE, 2003, p. 102).

No naturalismo pretende-se realmente dar um sopro de vida, de realidade mesmo, à cena que acontece no palco, embora o próprio Zola tenha reconhecido certa interferência dos elementos específicos da linguagem teatral sobre uma representação que pretende “ser” ao invés de “representar”. Mesmo guiado pelo cientificismo dominante no naturalismo literário que pregava, Zola já havia notado a relatividade da realidade que o maravilhoso põe em xeque.

O imaginário matemático e científico, tão comuns nas obras de Zola, pode ser enganoso, a menos se reconhecermos que Zola nunca esqueceu a contribuição da personalidade do artista. Uma obra de arte, diz ele em *Le Roman experimental*, é sempre “um pedaço de natureza visto através de um temperamento” (CARLSON, 1997, p. 270).

É necessário mencionar, neste período transitório, a importância de Henrik Ibsen (1828 – 1906), autor que representa inovações e explorações no campo de uma teatralidade condizente com o movimento naturalista e que, por outro lado, passa a romper com este compromisso, num período de transição para o Simbolismo teatral, na França. A adoção da prosa em vez do verso e a ideia de explorar as potencialidades da linguagem dramática em busca da exatidão naturalista delineiam uma nova forma dramática, evidentemente oposta a toda uma tradição clássica ainda em vigor. De Ibsen surge o “estímulo para despertar entre muitos autores europeus uma nova e intensa consciência do que a linguagem dramática (e não pura e simplesmente a prosa) poderia ser levada a ‘dizer’” (FLETCHER; MCFARLANE, 1989, p. 412).

Para Ibsen, a forma deveria ser aprimorada a fim de que cada peculiaridade da ação dramática fosse exposta ao público com as diversas intensidades e variações que a própria vida apresenta. Assim, pedia que um diálogo

que se pretendesse acontecer pela manhã, tivesse um timbre de voz diferente de um que se passasse em outro período do dia, por exemplo. Era a necessidade mimética naturalista que exigia certo nível de readequação da linguagem no teatro. Esse confronto deu-se no naturalismo contra uma “declamação petrificada” e em prol da “naturalidade” do teatro, algo prometido mas ainda não cumprido pelos contraditórios românticos, e que era o oposto do que acreditavam os neoclássicos.

Contudo, as coincidências entre as poéticas e suas respectivas visões de mundo dão-se sem grandes ou concretas identificações. De fato, o naturalismo surge em combate aos neoclássicos e aos românticos franceses. Todavia, permanecem certos aspectos dessas poéticas e visões de mundo que são determinantes de um mesmo e continuado percurso das experimentações pelas quais tem passado a linguagem teatral desde então, e que são fruto de visões de mundo que, formando-se historicamente uma após a outra, não podem deixar de demonstrar certa continuidade.

É também somente a partir de uma visão de mundo um tanto quanto antropocêntrica que o homem poderá, cada vez mais, declarar a sua própria concepção da vida, a sua maneira específica de interagir, experimentar e compreender o mundo a sua volta. A partir e através de si mesmo, exercer a vida. No naturalismo, trata-se da mesma busca pela “verdade” que aparece em todo o teatro posterior efetivamente relevante. O movimento, nascido sob o influxo do século XIX e conseqüentemente marcado pelo seu positivismo e cientificismo, teve como seus maiores representantes, em termos de criação de poéticas teatrais, Zola (efetivamente escrevendo uma teoria, “*Le Naturalisme au Théâtre*”, entre outros escritos) e Ibsen, que inscreve sua poética na cena, modificando-se posteriormente para o que se conhece, em geral, como sua fase simbolista.

No entanto, na busca de reviver a verdade no palco, os dramaturgos que, desde o romantismo interessam-se cada vez mais em acompanhar e inclusive participar do processo de transposição<sup>66</sup> da peça escrita para o espetáculo seguem caminhos diferentes, mesmo opostos, embora permaneçam revelando certas coincidências. Aberto o caminho de exploração da teatralidade que se opera no naturalismo para desenvolver uma “ilusão da vida”, como que um “Adão” bíblico

---

<sup>66</sup> Começa-se a falar, embora não se leve muito a sério essa denominação, na figura do “*métteur en scène*” (diretor/encenador), que terá sua importância efetivamente comprovada a partir do naturalismo.

construído à mão e que com um sopro do criador ganha vida, a ilusão irá cada vez mais dissolver-se nas poéticas teatrais e metateatrais do século XX.

Embora tenha dado uma contribuição valiosa ao espetáculo teatral, o naturalismo não teve grandes inovações (excetuada a passagem do verso para a prosa, por Ibsen) no campo da escrita dramaturgica, sendo mais lembrado pela teatralidade que evocou e foi defendida pelos seus autores.

A especificidade da dramaturgia naturalista está menos na escrita inovadora do que nessa ambição de se encarregar da totalidade do real, e dela dar conta com exatidão. Esse imperativo tem como corolário a recusa de qualquer censura externa (o poder) ou interna (o autor). Nenhuma consideração moral, ou pretensamente moral, seria capaz de atravessar ou limitar o empreendimento naturalista (ROUBINE, 2003, p. 111).

No romantismo vemos o desabrochar da ideia de gênio, seguindo a tendência de sua poética centrada no indivíduo, então livre para criar seus próprios critérios. Enquanto os românticos têm um compromisso com a sua verdade, consigo mesmos, a poética naturalista do teatro compromete-se com a realidade e a fidelidade com a qual se lhe representa. Mas sabemos que uma visão de “realidade” naturalista também nasce de uma percepção individual dela.

A reivindicação naturalista, finalmente, não é esse mimetismo integral ao qual não raro tentam vinculá-la. É bem antes o ressurgimento de uma permanente aspiração do teatro (e do público), a da ilusão da vida que se quer ver abundante no palco em oposição ao academismo congelado, impotente para mascarar seus artifícios, a que conduzem, a cada época, uma utilização mecânica dos códigos e das convenções e uma perpetuação das tradições mais utilizadas (ROUBINE, 2003, p. 112-113).

As visões de mundo que se originam e se expressam através de tais poéticas, embora totalmente distantes, mantêm coincidências, seja no plano estético ou no filosófico e político. Isto evidencia o caráter cíclico da arte e permite vislumbrar o poder de alcance de concepções ideológicas e artísticas com as quais a modernidade, modelando-as ao seu bel prazer, renova-se constantemente. Também nos lembra que, mesmo cíclico, cada movimento acrescenta uma diferença fundamental que permite pensar em continuidade.

O interesse da teoria naturalista do teatro talvez esteja no fato de que ela funda uma dialética da representação. Ela se instala na tensão entre uma aspiração “moderna” à reprodução idêntica do real em todas as suas situações – “A ideia da vida nas artes é totalmente moderna. Somos carregados à nossa revelia em direção à paixão da verdade e do real” (*O Naturalismo no teatro*) – e a rede das convenções sem as quais essa reprodução não consegue nem mesmo pensar em existir. O naturalismo se afirma contra as convenções existentes, mas, ao mesmo tempo, o naturalista sabe perfeitamente que as infletirá, as transformará talvez, mas não as fará desaparecer (ROUBINE, 2003, p. 112).

Uma das principais orientações românticas era a de centralizar-se no “gênio” criador, o indivíduo, como senhor de sua criação, livre para atender aos desígnios de sua própria vontade. A ideia era a de desafiar as regras e padrões tradicionais, criar seus próprios padrões. Mas isto gera contradições: ao tomarem para si os preceitos que determinaram coletivamente ou por escritos teóricos e obras, os românticos anulavam qualquer pretensão em cumprir-se através de sua criação poética a teoria teatral que engendram nos primeiros anos do movimento. Isto na medida em que a supremacia do indivíduo criador anula a si mesma quando embatida com a poética romântica, enquanto teoria teatral que pregava o realismo, uma vez que, se o indivíduo é quem estabelece sua própria maneira de expressar a vida no palco, dificilmente cederá a adequar-se à um critério de representação como o imperativo realista. Ao mesmo tempo, pode-se dizer sem risco de contradição que ambas se completam, enquanto partes integrantes de um mesmo todo. Na busca pela verdade, cada palavra, cada imagem é um argumento. No teatro, “dizer” ou até mesmo deliberadamente deixar de fazê-lo nestas circunstâncias é, ao mesmo tempo, expressar uma posição – em consequência uma argumentação indireta – e demandar a inevitável comparação no processo de recepção, entre as diferentes “verdades” da peça e do espectador e sua relatividade.

O que temos tentado evidenciar até aqui, com o exemplo de Hugo e Zola, tendo consciência de tratarmos de duas poéticas diferentes e que poder-se-iam dizer opostas – é que elas, de alguma maneira, relacionam-se, como se suas visões de mundo, num ponto ou noutro de seu desenvolvimento se encontrassem e se interpenetrassem.

De fato, elas apenas esboçam um movimento constante de rupturas que terá uma maior e mais expressiva força no século XX, através de um questionamento cada vez mais presente, oposto ao que pretendia o naturalismo, por

exemplo, acerca da relatividade e a fragilidade dos limites entre a vida e a ilusão. No entanto, em ambos os casos, a impressão que se quer dar é bastante semelhante. A direção naturalista, por exemplo, tem seu espaço garantido no *Théâtre Libre*, de André Antoine,

[...] acreditando que estava simplesmente desenvolvendo a arte do mimetismo, melhorando as técnicas de reprodução do real, ela desloca insidiosamente a vocação da representação. O teatro não é mais apenas o lugar de uma ilusão mais ou menos 'perfeita'. Torna-se um espaço de alucinação. O espectador acredita que está deixando o real na porta do teatro. O real o alcança no cerne do espetáculo e o lança na deliciosa confusão de uma percepção sem referências estáveis (ROUBINE, 2003, p. 115).

Paradoxalmente, essa poética que se opõe à irrealidade, promove uma espécie de alucinação, ampliando o que o romantismo, de certa forma, tentou em sua primeira e mais imatura fase, promover a invasão do “realismo”, da realidade materializada no palco através de uma ilusão pretensamente “perfeita” da vida, evidentemente livre das convenções clássicas já atacadas pelos românticos.

Em definitivo, a fecundidade do pensamento naturalista situa-se menos no plano da dramaturgia que ela não soube verdadeiramente renovar do que no da representação. [...] **Ela afirma de fato o que nenhuma reflexão posterior, por mais diferente que tenha sido sua inspiração, poderá mais esquecer: pensar o teatro não é apenas pensar a problemática da escrita dramática, é interrogar as condições e a finalidade da representação, é transformar as técnicas que contribuem para isso, deslocar as fronteiras estabelecidas que separam dois universos para sempre complementares, porém irreduzíveis um ao outro, o 'real' e o 'representado'**. E, ao fazê-lo, testemunhar, para retomar a célebre fórmula de André Breton, que esta demarcação movente é um 'limite, não uma fronteira' (ROUBINE, 2003, p. 119-120, grifo nosso).

Da mesma maneira, o romantismo e o simbolismo, como outras poéticas que, no campo do teatro, expressam através de uma representação especialmente “anti-aristotélica”<sup>67</sup> suas respectivas visões de mundo, implicam a continuidade de uma tradição de ruptura (que é cíclica, por isto recorrente em séculos diferentes), e com ela uma atitude de insubmissão radical a determinados padrões, como o culto que o teatro francês, principalmente no classicismo, rendeu aos preceitos da *Poética*, de Aristóteles.

<sup>67</sup> Indiferente às unidades de ação, tempo, espaço, bem como à verossimilhança.

Em ambos os casos (no romantismo como no naturalismo) haverá uma presença da obra de Shakespeare, cuja orientação analógica permite já a coexistência do baixo e do sublime, do trágico e do cômico, princípio que será retomado. O simbolismo teatral, por exemplo, explorará à sua época as potencialidades de sua configuração espetacular, em muitos casos, a partir de experiências com montagens recentes do dramaturgo elisabetano. E o romantismo francês verá nele um modelo a ser seguido, embora reservando-se, ao menos oficialmente, o cuidado de jamais copiá-lo devido ao imperativo do “novo” cultivado pelos românticos.

### 3 A GESTA UBUESCA DE ALFRED JARRY

A ideia explorada na primeira parte deste trabalho é guiada pelas investigações de Paz (1974) e Willer (2008) sobre visões de mundo e poéticas, cujas origens estão na antiguidade, reaparecem no romantismo alemão e desenvolvem-se no simbolismo francês, tendo no surrealismo seu modo de realização. Isto nos permite estabelecer certos níveis de sua penetração nas obras deste período, ou melhor, momentos particulares dessa trajetória histórica. Assim, podemos falar do simbolismo teatral como o inaugurador de uma teatralidade que corresponde aos anseios cênicos surrealistas, sem contudo deixar de levar em conta que, ao seu tempo, o simbolismo foi surrealista na forma e em certos elementos de ordem ideológica, mas apenas depois de vanguardas tão radicais quanto dadaí (e em especial do surrealismo) o teatro pôde usar da abstração desenvolvida linguagem teatral simbolista para expressar convulsivamente uma percepção do mundo, uma visão que já não tinha nada da intencionalidade com que os simbolistas organizam seu espetáculo, traduzem o mundo no palco em linguagem “rutilante de poesia”.

Tendo percorrido caminhos inversos, vindo de uma visão do surrealismo e sua repercussão, passando pelo teatro do século XX até seu desenvolvimento, principalmente espetacular, no simbolismo teatral e identificando experimentalismos e concepções semelhantes do naturalismo e romantismo como movimentos de renovação que tiveram papéis importantes no que se passou posteriormente, chegamos à origem de nossa investigação. A inadequação que nos intriga no contexto de Alfred Jarry (1873-1907), autor da “Gesta Ubuesca” que compreende as peças *Ubu roi*, *Ubu enchaîné*, *Ubu Cocu et Ubu sur la butte*, escritas entre 1888 e 1899. De fato, “inadequação” talvez não seja a palavra. Jarry faz parte do amplo conjunto de autores que compartilham, desde o romantismo, de visões de mundo semelhantes, embora ele seja uma exceção no sentido de aprofundar certos elementos da concepção de mundo e da poética de origem romântica que se esboçou no simbolismo, mas de uma maneira que este movimento jamais chegou sequer a pretender, de uma maneira que talvez só encontrasse uma realização à sua altura nas encenações de Artaud e Vitrac, no século XX.

Como numa peça e tal qual um personagem, em meio à efervescência da Paris de fins do século XIX, o excêntrico e ébrio Jarry rendia-se

aos prazeres do absinto e do famoso vinho francês<sup>68</sup>, isolando-se do mundo através de uma fantasia permanente, viva, construída por uma liberdade espetacular que ria do passado e apontava para o futuro do teatro. Movido por uma enorme intensidade de forças que fluíam de sua entidade criadora, anulava a “normalidade” do comportamento em sociedade, encarando a vida por sua ótica particular, a de um personagem concebido e incorporado por ele mesmo. Este personagem de Jarry foi exclusivamente oral, performático (não foi escrito): era um dramaturgo bêbado vindo de uma dimensão desconhecida do “maravilhoso”. A este personagem Jarry deu seu nome e sua história, ou algumas de suas possíveis “histórias”. Como se a vida se adaptasse à arte, a realidade mesclou-se com a fantasia e a loucura deturpou-a, transformando-a numa espécie de realidade outra, num movimento de explosão de signos (verbais ou não) vindos do inconsciente deste “autor-personagem” que, como lembra André Gide em suas “Folhas de Outono” (1946), era um “gnomo, de face argilosa, fantasiado de *guignol*<sup>69</sup> de circo e interpretando um personagem fantástico, construído, resolutamente artificial e que não tinha na sua aparência nada mais de humano.” (*apud* LIMA, 2008, p. 356). Este personagem teve voz e corpo, um raciocínio próprio, que era o próprio raciocínio de Jarry, embora fosse também uma criação, a personalidade de um ser “fictício” que se revela no que ele fala, nas suas ações, e que diz muito de como ele “pensa”.

As reações deste *guignol* a qualquer estímulo externo, em sociedade, são o mesmo tipo de reação “absurda” que se representa nas peças do autor, no mundo de cobiça, assassinato e irracionalidade em que vivem Pai e Mãe Ubu. Em seu jogo de paradoxos, incoerências causadas pela junção de elementos opostos – gerando a representação de vozes, talvez provindas do inconsciente – Jarry constrói sua visão de mundo e a de seus personagens, guiados por uma lógica ‘Patafísica’<sup>70</sup>, algo que se situa perto do que está “depois da física”. Em outras palavras, entre a física e a metafísica.

O princípio analógico que norteia a visão de Alfred Jarry e sua teoria filosófica, a ‘Patafísica, permite demonstrar que ele, tanto quanto Breton ou Artaud

<sup>68</sup> Existe uma referência ao vinho francês em *Ubu roi*, quando Père Ubu diz estar bêbado de todo o vinho da França.

<sup>69</sup> “Guignol” era o nome de uma personagem de comportamento violento e satírico, protagonista de peças do teatro de fantoches na França do século XVIII. Em Jarry, este espírito satírico e violento é agregado a uma mecanicidade que faz referência o tempo todo a um teatro de títeres vivos.

<sup>70</sup> “DEFINIÇÃO: A ‘patafísica é a ciência das soluções imaginárias, que confere simbolicamente aos traços gerais as propriedades dos objetos descritos pela sua virtualidade” (JARRY, 2005, p.300).

no século XX, adota no teatro uma visão de mundo e uma poética cujo desenvolvimento de experimentações passou por um momento decisivo no final do século XIX, repercutindo principalmente a partir da primeira metade do século XX, mas que tem na obra de Jarry um determinado nível de ‘realização’ da visão de mundo que temos tentado evidenciar maior do que se pôde ver à sua época. Como consequência disto, vários autores do século XX, principalmente das vanguardas do começo do século, assumirão algum parentesco com sua obra ou uma declarada admiração por Jarry.

A vaia com que a burguesia recebeu a estreia de *Ubu roi* foi motivo de cerimônia comemorativa, 25 anos depois, pelos Dadaístas, então triunfantes. O verdadeiro culto que Dadá e os surrealistas tributaram a Jarry justifica-se: considerado ultramoderno, Jarry é um “inventor”, um escritor original deste século, “herói fundador” de tantas singularidades que, depois de virarem moda, viraram sistema. (SIGNER, 2000, p. 175).

Aquele pequeno “gnomo de face argilosa” tornou-se mesmo um ídolo para os poetas que revolucionaram a arte do final do século XIX e do começo do novo século, a insubmissão de sua poética também inspirou a demolição que o surrealismo e o dadaísmo, por exemplo, propoiam. Não é à toa que seu nome aparece relacionado a vários proeminentes e controversos artistas de então, ou que Artaud e Vitrac batizem seu teatro de Alfred Jarry. Este autor parece ser um ponto de cisão, no teatro, de uma revolução poética que se dará apenas a partir do surrealismo, no século XX.

De fato, simbolismo literário e esotérico, bem como o decadentismo (indissociável do simbolismo) do fim de século francês e da *belle époque*, correspondem a um período de renovação intensa. Deixaram uma crônica de excentricidades, provocações e transgressões por autores que praticaram a experimentação no plano da escrita e da vida. [...] São protagonistas, também, os autores que efetuaram a passagem do simbolismo às vanguardas, como Jarry, que encenou e encarnou sua criação nos palcos e na vida, através de uma série de escândalos, e Apollinaire, com sua biografia marcada por episódios rocambolescos (WILLER, 2008, p. 286).

Este comportamento pouco usual denuncia um certo dandismo nos autores relacionados à poética surrealista, o que vai tornar-se comum, em diferentes níveis, no comportamento de artistas cada vez mais excêntricos.

Nem é necessário referir-se, a propósito, ao extremado exibicionismo de um Salvador Dalí. Basta examinar fotografias dos surrealistas no período da formação do movimento, de 1919 a 1923. Em um Breton de monóculo e na pose de seus companheiros são evidentes a permanência do dandismo, inspirado, segundo Bonnet e outros estudiosos, em Jacques Vaché (WILLER, 2008, p. 315).

Comportar-se desta maneira significa assumir, na vida, a proposta de expressar sua rebelião contra as contradições da realidade através da arte. Jarry vive a sua visão de mundo e a sua poética no limite extremo em que ela ameaça a ele mesmo. Como afirma Willer (2008), comentando Roger Shattuck,

[...] “aquilo que distingue Jarry de toda uma tradição de visionários, de Plotino a Rimbaud, é, antes de tudo, haver tentado, chegando quase ao suicídio, atingir um grau novo de existência, através do mimetismo literário, de confusão entre vida e arte”. Acreditou na correspondência entre signo literário e vida; apresentou suas ideias e símbolos nos dois planos, do texto e da vida. A exteriorização exacerbada não foi, portanto, mera curiosidade, matéria de *petite histoire*. Pôs em ação o pensamento mágico ao identificar linguagem e realidade, querendo que o símbolo fosse ativo no plano do real. De modo anárquico, esse é um empreendimento assemelhado àquele do mago. O sentido desse trajeto, destrutivo e criativo ao mesmo tempo, foi bem sintetizado por Shattuck: “Uma tal transformação [do autor em personagem de si mesmo] pressupõe, como princípio absoluto, uma inteira liberdade do homem” (WILLER, 2008, p. 314).

Trata-se, no caso dos autores que compartilham desta posição semeada por Jarry, do mesmo sentimento de revolta que se expressará através de uma insubmissão cada vez mais radical aos padrões sociais, buscando uma união entre arte e vida que trará à tona autores-personagens, atores reais de um mundo ironicamente relativizado em sua rigidez racional. “Por trás de cada obra há um autor, que faz parte dela como dado contextual e signo do texto, tornando instigante o exame do sentido que o vivido dá ao escrito” (WILLER, 2008, p. 316). Arte e vida estão num processo de agitação e progressiva fusão. O comportamento, no mínimo excêntrico, denuncia certa afinidade entre os autores modernos, como uma crítica ao sistema, às normas, enfim, a busca da liberdade pela “loucura”.

Hoje, comportamentos como esses, de Nerval e Baudelaire a Artaud, passando por Rimbaud, fariam com que fossem classificados como performáticos, portanto modernos. Talvez sua expressão máxima tenha sido Alfred Jarry. Estudos biográficos e obras sobre boemia parisiense retratam-no como excêntrico delirante, levando a

extremos o dandismo convertido em farsa. Se Baudelaire chamou a atenção por pintar o cabelo de verde, Jarry o citou e parafraseou, ao pintar de verde as mãos e o rosto. Ficou famosa sua paixão por armas, e a ausência de hesitação em utilizar-se delas. Chegava a percorrer Paris de bicicleta, outro de seus fetiches, equipado com dois revólveres e uma carabina. Expressava-se em um tom de voz especial, escandindo em linguajar pseudo-aristocrático a fala do próprio Ubu.(WILLER, 2008, p. 314).

Se a inovação em termos de linguagem faria Ibsen<sup>71</sup> exigir que os diálogos os quais se pretendessem noturnos teriam um timbre de voz diferente de outros que se passassem pela manhã, a desconstrução total disto se passa na mesma época, com Jarry, que falava uma “linguagem bizarra, implacável, sem inflexão nem nuances, com uma acentuação igual de todas as sílabas, inclusive as mudas” (GIDE, *apud*, Lima, 2008, p.356), esforçando-se em ser artificial e parodiando, como o fazia com Ubu, o linguajar oficial, aristocrático, social ou politicamente correto tanto quanto o modo de falar teatral, naturalista, ou mesmo o declamatório clássico. Pois se “o referente externo da poesia surrealista é a própria vida. Não o cotidiano imediato, porém o maravilhoso que emerge de suas brechas, e os estratos mais profundos da vida psíquica: a verdadeira existência” (WILLER, 2008, p. 312), o personagem que Jarry incorpora, este guinhol do teatro de marionetes, cujo automatismo se mede em termos de embriaguez, parece demonstrar uma visão de mundo e poética que, a frente de seu momento histórico, ainda o de transição do naturalismo para o simbolismo, aproxima-se mais do que este último foi capaz e de forma mais relevante do que o teatro oficialmente vinculado ao surrealismo, da realização de seu ideal de arte e vida que, analogicamente, torna possível sua fusão. Os autores de alguma maneira “precursores” do movimento surrealista, inclusive reclamados no seu manifesto, incluindo-se aí Lautréamont, tido como o “mais surrealista” dos “não-surrealistas”, são exemplos de como esta visão de mundo e esta poética que, tendo no surrealismo seu avatar, tem se desenvolvido desde antes deste movimento.

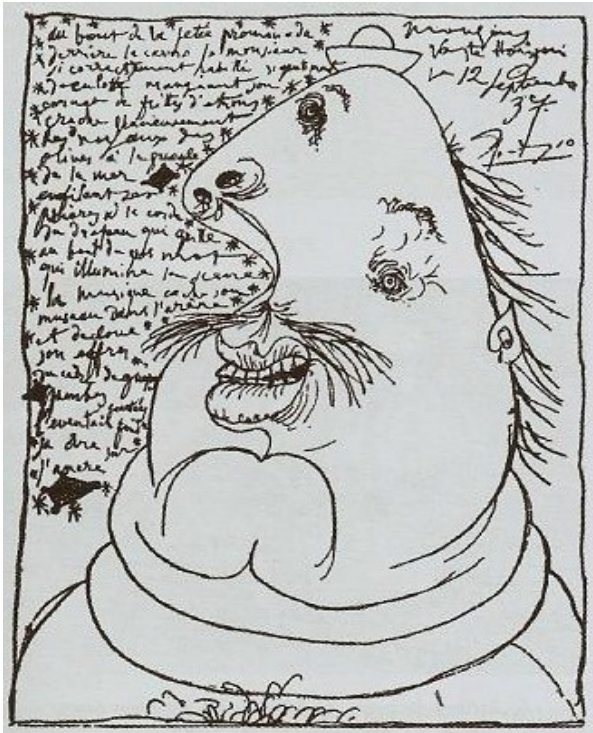
Mas Jarry antecipa tudo isso em suas peças, tanto quanto em sua forma de viver a vida. “Se, até o surrealismo, Lautréamont permaneceu pouco mais que um sinônimo de excentricidade, a exceção entre leitores perplexos foi um jovem recém-chegado à Paris e à confraria simbolista, Alfred Jarry, autor de *Ubu Rei* e do

---

<sup>71</sup> Lembremos que os anos de 1890 foram o auge do teatro naturalista, que decairia em seguida com o progressivo surgimento de poéticas anti-naturalistas, como o simbolismo.

consequente escândalo em 1896” (WILLER, 2008, p. 295). O personagem Ubu, aquele que seria “qualquer um de nós ao sermos dominados pelos instintos normalmente reprimidos pela civilização, pela religião, educação ou pelo medo da polícia” (SIGNER, 2000, p. 32), é ainda retratado por pintores famosos durante as vanguardas do começo do século. Isto porque Ubu sintetiza num personagem a possibilidade, explorada por estes artistas, de transformar em imagem a sua revolta perante o sistema, através da caricatura moderna proposta por Jarry do salteador, do usurpador o qual Ubu representa.

**Imagens 3 e 4** – À esquerda o desenho “Ubu”, de Picasso. À direita, a tela “Ubu Imperator” de Max Ernst.



De maneiras diferentes, embora em consonância com a própria concepção de Ubu e, certamente, com o surrealismo, Picasso e Ernst recriam-no através de imagens. Na imagem 3, Ubu mantém a forma de pera da cabeça, embora distorcida pelo traço de Picasso, que ao mesmo tempo humaniza e acentua a monstruosidade do personagem. O desenho apresenta mais traços de organismo, enquanto Ernst (imagem 4) explora seu caráter mais artificial. Todavia, a maneira como o desenho de Picasso explora a arbitrariedade possível do rosto de Ubu apresenta claras semelhanças com a própria concepção do personagem e do

surrealismo. O pescoço, que mais parece um amontoado de banha, com um queixo que parece um traseiro e olhos pequenos e desproporcionais como os de elefantes, são elementos que compõem o todo orgânico e grotesco do desenho. O quadro de Ernst, por sua vez, demonstra um outro caminho dessa mesma proposta, traduzindo tão bem a ideia representada por Ubu quanto o fez Picasso. Em Ernst, Ubu assume o formato de pião, cujo traje lembra uma construção arquitetônica a ponto de sua cabeça parecer uma torre, inclinada como a de Pisa. Lembremos também que torres simbolizam uma imponência aristocrática, significando proteção, pois fica acima e prevê perigos distantes, ou controle, como no modelo panóptico de Foucault. A inexpressividade do olho, um mero buraco, acentua o caráter inanimado, bem como o orifício abaixo do tronco, que poderia ser tanto por onde saem dejetos orgânicos (urina, fezes) num ser vivo, quanto um sistema de escoamento de esgoto rústico, numa construção. As mãos humanas que acentuam a pose de susto, com o corpo virado e a boca (um orifício distanciado do corpo, como que esticado) equilibrando em cima uma bala de arma de fogo, denunciam o hibridismo e o diálogo constante entre orgânico e artificial na obra, tematizando ainda a essência bélica e estúpida de Ubu, uma caricatura de conquistador.

O personagem de Jarry é tão significativo e tão poliforme que, seja à sua época ou posteriormente enaltecido pelas vanguardas do começo do século, permanece significando e mudando de feição. Nunca perde sua atualidade por atacar em sua configuração o mesmo tipo de racionalidade que torna possível a sociedade capitalista no nível em que se encontra hoje, onde a lei do mais forte erige cada mais vez mais dominadores e dominados, opressores e oprimidos. A figura de Ubu, mesmo à luz do século XXI, permanece a irônica e poliforme transfiguração de uma realidade.

Tanto formal quanto tematicamente, Alfred Jarry realmente criou uma experiência fundamental no contexto teatral do simbolismo, amplamente retomada depois disto. Seus signos são arbitrários e anárquicos, como se sua revolta diante da vida se transformasse em polissemia. Ele seria o exemplo perfeito de uma insubmissão total que se dá pelo riso, pela merda, pelo sexo e pela violência, como elementos fertilizantes. Jarry constrói suas peças de maneira convulsiva e numa relação inequívoca de induções e interpenetrações entre o texto e o espetáculo que ele evoca. Tudo isto feito de algum modo automático, carnavalesco, escatológico, caótico, o que gera, por exemplo, a arbitrariedade da imagem, o *nonsense* do texto,

que por sua vez evocam referências (paródicas) muitas vezes sequer cogitadas pelo autor, ao menos não conscientemente, no momento da criação. Como Breton pregaria mais tarde, para Jarry a “revelação” vinha depois.

Bastante depois da peça escrita, apercebemo-nos que houvera em tempos antigos, no país onde fora primeiro rei Pyast, homem rústico, um certo Rogatka ou Henry da barriga grande, que sucedeu a um rei Venceslas, ou um outro, dito o bêbado. Não consideramos digno construir peças históricas (JARRY, 1972, p. 401-402, tradução nossa)<sup>72</sup>.

A arbitrariedade da própria construção poética de Jarry denuncia sua postura com relação à arte e à sociedade e a relação disto com a poética e visão de mundo que identificamos no surrealismo. Assim, o que temos tentado demonstrar é que embora se trate de uma visão de mundo que, de uma forma ou de outra, influencia a maior parte dos autores daquele século, é excepcional encontrar, em fins do século XIX, numa época em que Ibsen representaria inovações ainda naturalistas, um autor que, assim como Artaud, expressa uma visão de mundo e uma poética que estavam ainda por vir. A transição rápida do naturalismo para o simbolismo traz novas perspectivas para o teatro na França, em especial em Paris, polo cultural da época. Todavia, a teatralidade que o simbolismo desenvolveu, embora seja a origem da teatralidade surrealista que Artaud desenvolveria com Vitrac em seu Teatro, não é a mesma coisa.

O que podemos notar, ainda, é que Jarry, estando num contexto de transição, no século XIX, apresenta uma consonância bastante evidente com a teatralidade dos surrealistas cujo teatro tinha o seu nome. De fato, o teatro de Alfred Jarry, mesmo tendo chocado e repercutido no simbolismo teatral, não foi totalmente compreendido à sua época. Ver Jarry sob a ótica de uma visão de mundo e de uma poética surrealista permite encaixá-lo, estando algumas décadas antes de Breton e Artaud, na ideia de uma teatralidade surrealista deslocada de seu movimento histórico que pode ser encontrada no simbolismo teatral, embora tenha sua realização plena, ideológica e poética, no surrealismo. Trata-se de uma visão de mundo em expansão, mas de uma forma não linear, com determinados intervalos,

---

<sup>72</sup> *Fort tard après la pièce écrite, on s'est aperçu, qu'il y avait eu en des temps anciens, au pays où fut premier roi Pyast, homme rustique, un certain Rogatka ou Henry au grand ventre, qui succéda à un roi Venceslas, ou un autre, fut dit l'ivrogne. Nous ne trouvons pas honorable de construire des pièces historiques* (JARRY, 1972, p. 401-402).

quebras. Esta concepção do mundo é também um protesto diante da não aceitação das incoerências da vida, da arte e da sociedade como um todo. Jarry, nesse sentido, é como um autor do século XX que escreveu no século XIX.

Em 2 de junho de 1928, ele [Artaud] representava a personagem Teologia, da peça *Le songe*, de Strindberg, e no nono quadro aproximou-se da plateia e declarou: Strindberg é um revoltado, como Jarry, como Lautréamont, como Breton, como eu. Estamos representando esta peça como um vômito à sociedade (BÉHAR, *apud*, Signer, 2000, p. 172).

Demonstra-se nesses autores uma certa continuidade ao tratar sempre de elementos que, rompendo sucessivamente uns com os outros, ainda permitem a identificação de uma evolução, mesmo que não linear, a caminho do ideal de fusão da arte e da vida e do rebelde questionamento de seus limites.

Mas os recursos teatrais para alcançar cada objetivo (o signo abstrato ou a réplica perfeita) dialogam. No fim do século XIX, ainda permanece o momento de renovação e de reação revolucionária contra os fenômenos clássicos, e portanto a repetição crítica desses fenômenos se manifesta com certa continuidade. Se a animalização do homem faria um romance como *Germinal* (1885) de Zola retratar a degradação deste homem por um sistema capitalista, escravista, absurdo, a fuga e a evasão disso tudo se dá no simbolismo, contra essa tentativa mimética, mesmo que crítica. Em Jarry, o grotesco e a animalização são recursos dessa evasão, mas usada em sentido oposto, numa poética para a qual o silêncio pode “ser” um grito. O dramaturgo “descreve a reação dos indivíduos com relação ao meio em que vivem, com a mesma obsessão naturalista pela perversão, pelos baixos instintos e pelos seres degenerados” (SIGNER, 2000, p. 19). No entanto essa “descrição” é outra, o que se mostra não é a réplica do vil, baixo, primitivo, mas seu uso distorcido criticamente pela caricatura, pela ironia, pela paródia, elementos que nasceram da recusa e da confrontação.

Esta confrontação se expressa na própria postura do autor. Jarry se nega a viver a “realidade” tal qual a vivenciamos em sociedade. É uma recusa rebelde contra essa sociedade, recusa de viver num mundo regido por leis equivocadas e ultrapassadas, política “embriagada”, e portanto, no nível mais automático que o absinto pode proporcionar. Ele estava, todavia, paradoxalmente inserido e atuando nessa realidade.

Colaborou nos *Essais d'art libre* e no *L'Art littéraire* com *Être et vivre* (março-abril) e *Visions actuelles* (maio), nos quais escreveu sobre a arte, a morte e a anarquia, pois os anarquistas hostilizavam as instituições governantes; compartilhavam algumas concepções socialistas, chegando até a participar da 1ª Internacional Operária de 1864 em Londres, mas não apreciavam o marxismo, por lhes parecer extremamente autoritário e centralizador (SIGNER, 2000, p. 25).

A grande metáfora com a qual assume um personagem títere, e que influenciaria inúmeras reflexões teatrais – como a ideia da “Super Marionete” de Craig, na Inglaterra – demonstra a relatividade do mundo tal qual o percebemos, revelando literalmente as amarras que guiam os comportamentos em sociedade, regras de moral, religião, civilidade. O signo do títere que se move artificialmente, que usa máscaras (em *Ubu*), aquele que está preso por amarras, aquele que não é natural, mas artificial, é o mesmo tipo de metáfora com que Genet ou Pirandello demonstrariam a relatividade da verdade das personagens, de sua liberdade dentro de um “mundo de representação”. Toma-se a própria linguagem teatral, no caso de Jarry a tradição do teatro de marionetes, para denunciar o caráter relativo, e teatral, da própria vida.

O teatro de Jarry assume-se enquanto uma existência viva, individual, a sua própria existência, embora o teatro seja também uma experiência naturalmente coletiva e para além da dramaturgia. *Ubu roi*, primeira peça da Gesta Ubuesca de Jarry, deu-se como uma criação coletiva entre estudantes do liceu de Rennes, e na verdade começou a ser reescrita por Jarry em 1888. Era então um manuscrito intitulado *Les Polonais* escrito principalmente por Charles Morin, do qual tomou conhecimento pelo irmão mais novo, Henri.

Jarry continuou e reescreveu a peça, incorporou-a de tal forma que a transformou em outra coisa. “Jarry acrescenta convincentemente ao texto original um certo número de modificações, às quais é evidentemente impossível de se precisar a importância” (ARRIVÉ, 1972, p. XXIX, tradução nossa)<sup>73</sup>. É notável que a peça mudou e se despreendeu do original, o que é um mistério até hoje é o quanto ela mudou, embora a julgar pelo estilo “*bricoleur*” de Jarry e por versões publicadas, que indicam reescritas, como a evolução do nome de P.H. ou Hébert para Ubu,

---

<sup>73</sup> “Jarry apporte vraisemblablement au text original un certain nombre de modifications, dont il est évidemment impossible de préciser l'importance” (ARRIVÉ, 1972, p. XXIX).

parece que ela mudou bastante. A peça se tornou determinante tanto no rumo que tomaram as outras peças de sua gesta, como do próprio contexto teatral em que eclodiu.

No mesmo ano em que reescrevia a primeira peça (1888) Jarry começava a escrever *Ubu Cocu*, na verdade suas primeiras versões. Uma possível cronologia diria que se seguem: “Onésimo ou As tribulações de Priou, que se tornará mais tarde Os cornos de P.H., ou Os Poliedros, depois Ubu cornudo (ARRIVÉ, 1972, p. XXIX, tradução nossa)<sup>74</sup>. Esta peça é considerada a terceira de Jarry, embora haja registros de ter sido começada nessa época, tendo uma segunda versão publicada em 1897, e em 1943 uma terceira, reconstituída com fragmentos. A segunda peça, *Ubu enchaîné*, famosa por ser uma espécie de duplo da primeira peça, foi escrita em novembro de 1899 durante sua estadia em La Frette, em companhia dos amigos Valette e Rachilde.

Por ocasião de uma representação de *Ubu roi*, nasceu *Ubu sur la butte*, redução da primeira peça para dois atos, representada em 1901 no *Cabaret Artistique de Quat'z-Arts*, tendo sido publicada apenas em 1906. Essas peças, escritas e reescritas, recortadas e coladas, transformadas, parodiadas entre si, constituem um material descartável para o autor, que as produziu num período relativamente curto de tempo, embora sua característica principal seja justamente a de nunca terminá-las, alterando, cortando, colando, reescrevendo a seu bel-prazer uma dramaturgia mutante e, enquanto processo, essencialmente uma dramaturgia de *bricoleur*.

Já na época de Rabelais, a literatura estudantil e coletiva começara a ser considerada igualável à alta literatura. No caso do precoce Jarry, essa arte de alunos de liceu mostrou-se potencializadora de um fenômeno mundial. Mas o processo (coletivo ou não) da dramaturgia, deu-se no espetáculo de estreia *d'Ubu roi* coletivamente, através da correspondência e trabalho conjunto de Jarry e Lugné-Poe, bem como do elenco, que como comenta o dramaturgo, interferiu também nas cenas. “Eu fiz os cortes que agradavam aos atores (até de muitas passagens

---

<sup>74</sup> “Onésime ou Les tribulations de Priou, qui deviendra bientôt Les cornes du P.H., ou Les Polyèdres, puis Ubu cocu.” (ARRIVÉ, 1972, p. XXIX)

indispensáveis ao sentido da peça) e manteve, por eles, cenas que eu teria voluntariamente cortado” (JARRY, 1972, p.400, tradução nossa)<sup>75</sup>.

Os atores de *Ubu roi* foram instruídos por Jarry a usar máscaras e também foi dele a ideia de que deveriam se movimentar como marionetes. Mas isto está em consonância com o texto e não a serviço dele. Boatos dizem que, durante a preparação dos atores, Jarry os “fazia usar máscaras até que conseguissem **criar estilizações para os seus personagens**” (SIGNER, 2000, p. 18, grifo nosso). Isto contradiz uma das tendências mais marcantes do simbolismo teatral, de que “ator e cenário não devem acrescentar informação, mas simplesmente expressar a vida que já existe na obra.” (CARLSON, 1997, p. 287).

No caso do personagem principal (Ubu) “é a máscara de um animal, um misto de focinho de porco, crocodilo e homem, ridículo e irracional. Representa o homem em estado bruto, primitivo, instinto puro” (SIGNER, 2000, p. 18). A máscara é um signo a mais para a peça e uma fonte de referências para o trabalho do ator, que deverá levar em conta dois opostos, o orgânico sugerido pela máscara de animal e a sua artificialidade, denunciada pelo hibridismo e pela própria rigidez de um adereço feito “*en carton*”<sup>76</sup>, como sugeria Jarry. A junção desses elementos, o escatológico (orgânico) e a artificialidade de marionetes, estabelece as condições para a nova dimensão criada por Jarry.

A linguagem das máscaras (que lembram bonecos ao suprimirem o rosto do ator) e dos movimentos “de marionete” estão lá como material de criação do ator, pois concebidas para uma peça que fala (também) destes “bonecos”. Nesse caso, ser impessoal é um trabalho do ator que se cria através de supressões, rigidez, irrealismo, justamente como uma maneira de representar esse estado anárquico de coisas gerado pela fusão do primitivo, escatológico e orgânico ao artificial. E isto constitui a forma e o tema de todas as peças sobre Ubu, mesmo que elas guardem diferenças essenciais, permanecem relacionadas no todo enquanto desdobramentos esquizofrênicos que são de um mesmo ciclo, uma gesta. As marionetes de Jarry funcionam como uma gigantesca metáfora que dá o tom dessa gesta, o que determina muito do texto, do espetáculo, do trabalho do ator; e isso é

---

<sup>75</sup> “J’ai fait toutes les coupures qui ont été agréables aux acteurs (même de plusieurs passages indispensables au sens de la pièce) et j’ai maintenu pour eux des scènes que j’aurais volontiers coupées” (JARRY, 1972, p. 400).

<sup>76</sup> De papelão.

convulsivo para ele tanto quanto seria para Breton ou Aragon naquela vanguarda do manifesto de 1924, pois ele vivia convulsivamente.

Quando o grotesco aparece na obra de Jarry, estabelece a crítica pelo rebaixamento, só possível graças à “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1993, p. 17). Isto é feito paradoxalmente conectado ao seu oposto, um signo ou uma ideia abstrata, num teatro que faz referência ao orgânico, escatológico, sexual (comportamento de Ubu) tanto quanto às cordas que o manipulam, a inexpressividade de seu corpo esférico ou outros elementos que denunciam sua modernidade e sua artificialidade, que é metalinguística ao assumir-se enquanto tal. E, se a esfera é a forma perfeita, é interessante notar como Ubu aproxima a perfeição do seu oposto. A forma perfeita, então, é também a de uma criatura gorda de comportamento escatológico e agressivo que, por sua vez, representa a sátira do usurpador convertida na expressão de um comportamento anárquico que traz a ideia de um homem primitivo, ainda livre dos censores que vão se estabelecendo nas sociedades civilizadas, violento na exata medida em que o foram os “usurpadores” que satiriza, os que tiveram meios de controle semelhantes aos de Ubu sobre os outros. A perfeição da esfera sugere uma ironia causada pela incompatibilidade entre a assumida imperfeição da personagem jarryana e sua forma.

Totalmente oposto a isto, o naturalismo usaria do grotesco como um recurso de animalização, ou tentaria “naturalizar” os personagens representados, perdendo os recursos de exagero e distorção, como a caricatura, por exemplo. Já no simbolismo, é difícil pensar em grotesco quando se prega que os atores se “movimentarão pouco e 'enunciarão ideias eternas' em 'linguagem magnificente, rutilantes de poesia” (CARLSON, 1997, p. 282). É claro que não se pode resumir um movimento em uma frase, nem os movimentos e suas poéticas são exatos. Enquadramentos perfeitos são inexistentes num espaço mutável como o da arte em geral. Mas pode-se dizer que, em Jarry, no bojo das incoerências e mudanças do conjunto de sua obra, revela-se uma poesia caricatural, irônica, plástica e paródica que está para além do simbolismo teatral.

A lógica de Jarry é anarquista e sua peça tem por objetivo subverter o teatro do século XIX, para dar vez a um novo teatro no novo século, e deixar de ser o espelho no qual o público se contemple com vaidade. Jarry já havia feito o mais difícil, para as gerações futuras construírem um teatro novo, ao realizar uma revolução no modo tradicional de encenar uma peça, atraindo a atenção e a admiração não só de um James Joyce, como foi considerado o precursor dos futuristas, do movimento dadaísta, dos poetas surrealistas e do teatro do absurdo (SIGNER, 2000, p. 171).

Assim, passado o teatro declamatório clássico e o perfeccionismo mimético realista e naturalista, a linguagem teatral começa a flertar ainda mais com os signos e com as imagens. É com os simbolistas que “os pintores invadem o palco”. A partir de então, “a preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a organização das formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes” (ROUBINE, 1998, p. 32). Portanto, o simbolismo é vanguarda, manifestou-se no teatro como vanguarda, significou uma revolução formal, foi libertário em diversos níveis, ramificou-se também. A questão não é dizer que Jarry não tem nada a ver com o simbolismo, mas sim que o simbolismo tem muito a ver com Jarry e com o surrealismo, embora estes não se limitem àquele. Alfred Jarry criou uma experiência que antecipa determinados níveis de realização de uma concepção de mundo que só teria tal alcance no século XX.

De qualquer modo, a organização dos signos que se pretende no simbolismo está avessa à própria concepção anárquica da dramaturgia jarryana. Talvez pela natureza caótica de sua produção ou mesmo da configuração cômica como expressão de uma insubmissão total, a peça de Jarry é fundadora de algo que vai além do movimento simbolista histórico, assim como expressa uma teatralidade surrealista que o movimento de 1924 foi incapaz de conceber de forma significativa.

Se o simbolismo flerta com as artes plásticas, em Jarry esse flerte está além da mera pintura e, mesmo na pintura, quem pinta é aquele que não tem técnica, aquele que “não sabe pintar”. Tanto os signos específicos inseridos num espaço vazio, quanto um cenário irreal, plástico e moderno, ou um cartaz, indicando o local da cena, viram materiais diferentes para constituir cenas diferentes, simples, mais sugestivas do que explícitas, embora agressivas e irônicas.

Pode-se dizer que o simbolismo realmente representou um momento de ruptura em consonância com o que depois seria a poética surrealista. Mas Alfred Jarry está antes disso tudo, e ele representa uma radicalização de vanguarda que

está mais em consonância com o surrealismo de Breton do que com os simbolistas. Talvez porque o próprio simbolismo seja em si um momento de transição, que encontraria melhor expressão no começo do século XX, depois de Jarry, com os surrealistas. O dramaturgo francês encontra-se, assim, algumas décadas deslocado no que concerne à sua poética e à sua visão de mundo.

Em muitos momentos, a insubordinação simbolista com relação à fidelidade da representação se dará de forma um tanto quanto ordenada (oposto de Jarry e do surrealismo), já que muitas vezes pretendendo usar dos recursos do teatro para enaltecer a literatura, o que já era diferente de “viver” o teatro de maneira realista, mas estava mais próximo de uma releitura moderna dos processos clássicos que nega alguns de seus princípios formais para agarrar-se a outros.

Negar o classicismo e apoiar-se no modelo de Shakespeare, caso dos românticos, principalmente, não era de fato romper definitivamente com a tradição. Jarry também usará destes recursos. No entanto, ele usa de uma maneira diferente e nova. Adeptos do simbolismo como Banville pregavam a perfeição dos signos como tradução espetacular da literatura. Em Jarry, esses recursos são independentes e paradoxalmente conectados, as linguagens se agregam e se fundem para uma mesma pulsão.

O que Banville e os dramaturgos simbolistas entendiam do processo de minimizar o cenário era abrir mão da parafernália de cenários magníficos ou realistas, característicos especialmente do romantismo e naturalismo, em prol do uso de signos específicos. Parece mais a tentativa de retirar excessos que para eles poderiam significar certo nível de “poluição” visual. É uma hipótese, mas o que é importante saber é que esta redução minimalista ou sugestiva do cenário simbolista tem um significado diferente do processo de Alfred Jarry, ela está ali como recurso do drama, a serviço da obra.

Em Jarry, e isto é comum nos simbolistas em geral, o palco vazio é para designar uma eternidade que faz menção à “lugar nenhum”, mas em seu caso particular, não é para que este lugar seja apenas um território neutro, ele quer criar um mundo grotesco moderno, onde o vazio é substituído pelo irreal abstrato, pelo orgânico fundido ao mecânico. O palco vazio que se preenche com elementos sem sentido claro em relação ao todo, mas de presença marcante, chamativa, gera signos independentes da obra, mas paradoxalmente conectados a ela.

A unidade de lugar desconfigurada de Jarry funciona como um

processo de montagem cinematográfica, dando agilidade às cenas pela alteração brusca de uma para a outra, com um salto narrativo que se instala nesse processo, deixando propositalmente buracos de roteiro, brechas que, cortadas e coladas, geram uma espacialidade eternamente mutável. As unidades de tempo, espaço e ação, desestruturam-se e diluem-se enquanto parâmetros formais.

Experiências contemporâneas à Jarry com representações de Shakespeare influenciaram sua obra tanto quanto os textos do dramaturgo elisabetano, mas esta relação é mais anárquica e não se restringe ao tema ou à forma, dá-se numa relação paródica de interpenetração constante entre ambos. Por isto o cenário de *Ubu roi* é um

[...] cenário único, ou melhor, de um fundo uniforme, suprimindo o levantar e fechar de cortina durante o ato único. Uma personagem corretamente vestida viria, como nos teatros de guinhol, pendurar um cartaz significando o lugar da cena. (Note que eu estou convencido da superioridade 'sugestiva' do cartaz escrito, sobre o cenário) (JARRY, 2005, p.274)<sup>77</sup>.

Estes recursos de quebra da ilusão denunciam um teatro propositalmente identificável às marionetes, facilmente perceptível em sua metateatralidade, que se dá como princípio norteador de um teatro feito para parecer “falso”. Para os simbolistas, “a iluminação, as cores, o movimento e mesmo o arranjo cênico, não deviam ser rejeitados, na medida em que serviam antes ao desígnio da evocação que ao da verossimilhança” (CARLSON, 1997, p. 284), estavam a serviço de algo. Para Jarry, no entanto, esses recursos, e inclusive a ausência deles, são elementos constituintes dessa poesia, que é música, artes plásticas e literatura, que pode ser até um cartaz de papelão ou a inserção de elementos absurdos num espaço vazio, que é teatro de tudo isso. Para ele, o arranjo cênico, por mais minimalista e vazio, era parte constituinte e essencial da obra, era a própria poesia e não uma forma de enfatizar a sua “poesia”<sup>78</sup>, e é tão certo acreditar que ele não diferenciava espetáculo de literatura em sua concepção de teatro, quanto o é perceber a ausência de diferenciação que ele assume com relação à sua vida e à sua arte. Também neste sentido é fundador de um teatro que repercute inclusive na contemporaneidade. Recursos fragmentados, uma orientação irracional do

<sup>77</sup> Carta ao encenador “Lugné-Poe”, de Alfred Jarry.

<sup>78</sup> Apenas aqui entendida como a literatura dramática.

pensamento, com ênfase para tentativas de automatismo, a exploração da linguagem teatral que vai de recursos tecnológicos e cenários cada vez mais elaborados até a ausência radical (o palco vazio) são elementos surgidos de propostas como as de Jarry e que repercutem na atualidade, num teatro que se constrói em diálogo com as tradições teatrais esquecidas, tomando de empréstimo suas ferramentas para ressignificá-las ou aprimorá-las, tal como o fizera o dramaturgo francês.

Todas essas inovações, *performances*, constituem uma variedade de direções e de tendências que delinearão o teatro contemporâneo, um ponto de encontro das ideias, como o exercício da escrita automática (também praticada pelos simbolistas), o apego ao humor negro e a tentativa de instaurar uma antiliteratura, pela desarticulação das estruturas dramáticas, artifícios usados por Jarry, os quais estimulariam o surrealismo (SIGNER, 2000, p. 173).

Localizando-se historicamente num período de transição que, guardadas as devidas circunstâncias, é equivalente – enquanto processo de desenvolvimento de uma mesma poética e visão de mundo – ao surrealismo do século XX, Jarry apresenta pioneiramente os elementos, seja em sua biografia pitoresca ou em sua obra, do que seria esta visão de mundo e esta poética.

Père Ubu, o personagem mais famoso de Jarry, nascido de seu professor do liceu, *Monsieur Hébert*, foi finalmente através de um trabalho de reescritura, brincando ainda com a oralidade e com a escatologia no clima familiar de praça pública que Jarry, a exemplo de Rabelais, mas à sua maneira particular, reconstrói.

Hébé ou Ébé, alternando com P.H. são nomes que ainda aparecem no mais remoto *Ubu cornudo*, o *Onésimo*. Jarry criou o nome literário a partir de Hébert, passando pela forma Ubé, até se fixar em Ubu (na ‘Canção da máquina de fazer saltar os miolos’, cujo refrão ‘Hurra, Cornos-no-cu, viva o Mestre Ubé’ pedia claramente outra rima) (GOMES, 2005, p. 307).

Este mesmo processo guia a construção dramatúrgica de Jarry, constantemente reelaborada, mas não para se organizar, ou aprimorar cada vez mais. A ideia aqui é embaralhar, negar, inverter. E o material a ser embaralhado, negado ou invertido, enfim, recriado, está na sua própria obra ou fora dela.

Certamente, o que dá origem às outras peças da dramaturgia ubuesca é sua primeira peça (*Ubu roi*) da qual surge o ímpeto destruidor e renovador sintetizado na figura do personagem Ubu. Se podemos notar uma continuidade entre *Ubu roi* e *Ubu enchaîné*, enquanto opostos intencionalmente contrapostos, o mesmo não pode ser dito de *Ubu cocu* e suas versões, as quais começaram a ser escritas no mesmo período em que Jarry reescrevia a primeira peça.

Assim, pode-se falar nas duas “primeiras” peças a partir de sua estruturação, ou desestruturação intencional – embora esta intencionalidade esteja relacionada a certos níveis de automatismo – sem contudo esquecer que, simultaneamente, um outro processo, recortado e colado convulsivamente, se dá na construção de *Ubu cocu*. Esta peça, que se passa num “lugar nenhum” tanto quanto *Ubu roi*, devido à sua total ausência de delimitações espaciais, trata de reunir elementos da poética jarryana como um todo, com personagens que aparecem e reaparecem durante o desenvolvimento de um enredo sem começo, meio ou fim. De fato, *Ubu cocu* é como um sonho no qual as personagens e referências criadas por Jarry têm seu ponto de encontro. Seja através de um diálogo com sua Consciência ou da violenta aparição dos Empaladores, estabelece-se um *continuum* baseado, em grande parte, na ausência de definições espaciais ou temporais. Isto se reflete na própria história, se é que se pode pensar em enredo (em termos convencionais). Por isto, quando já começa a durar demais, um personagem anuncia seu fim. O contínuo acúmulo de cenas que se seguem tem sua interrupção decidida verbalmente, por considerar-se longo demais.

*Ubu sur la butte*, a redução de *Ubu roi*, demonstra ser o caos seu princípio de construção, isto a partir do caos original que já demonstrava o texto da primeira peça. Veremos diálogos iniciais de *Ubu roi*, sem comprometer o sentido, usados em outros momentos de *Ubu sur la butte*, demonstrando um total desrespeito e falta de fidelidade com relação à outra peça, sem contudo deixar de transmitir uma mensagem bastante similar e de uma linguagem extremamente consonante à de Jarry, mesmo que de maneira sintética. É necessário lembrar também que, nessa versão, a peça tem o acréscimo de um prólogo e dois personagens novos; mesmo com a intenção original de ser uma redução, Jarry criou e recriou sua saga original.

Em *Ubu enchaîné*, Pai Ubu, tendo deixado a Polônia na primeira peça, chega à França, ironicamente considerada “terra de homens livres”, para desempenhar o mesmo plano de conquista do poder ao qual se dedicara na primeira peça. Convencido agora de que deve ser escravo, Ubu impõe seus serviços sangrentos àquele novo país, cujos personagens se constroem a partir da grande crítica, sempre reavivada pelas típicas contradições jarryanas, acerca da questão da liberdade. As correlações entre as duas peças (*Ubu roi* e *Ubu enchaîné*) apresentam contrários de tal forma relativizados que passam a significar de maneira dupla, literal e ironicamente, a ponto de se terminar a segunda peça com a imagem do presídio confundido com o castelo real. De uma forma antagônica à que se dá na primeira peça, na segunda Ubu também consegue seu “castelo” e o poder que sempre pretendeu ter sobre os outros.

*Ubu roi* se passa na Polônia, e deste lugar nenhum surge a semente de toda a gestação de suas outras peças, numa reescritura contínua que marcará a trajetória de Ubu. Este personagem, com sua esposa inescrupulosa (*Mère Ubu*) retoma parodicamente o casal maquiavélico de Shakespeare (*Macbeth*), transformando a dupla numa caricatura surrealista e grotesca, repetindo criticamente os mesmos crimes “terríveis” cometidos pelo casal do drama shakespeariano. Assim nasce *Ubu roi*, como paródia do teatro clássico, elisabetano, naturalista, como um grito de revolta contra as formas vigentes de representação e pela criação de um novo sistema de signos, anárquico, surrealista e revolucionário. As categorias fundamentais do drama são subvertidas nessa dramaturgia, bem como as de comportamento em sociedade. *Ubu roi* usa a saga do traidor Macbeth para criar um mundo grotesco e violento, infantil também, que se aproveita tanto da literatura de Rabelais e Shakespeare – seja para negar ou reafirmar –, quanto da sua própria, numa “bricolage” constante e desenfreada que gera dissoluções na estrutura dramática tradicional.

Se a poesia, “pulsão do ser” de que fala Zumthor (2005), manifesta-se no teatro através da junção de toda uma gama de “formas de linguagem” com processos de significação muitas vezes interligados, mas também independentes, essa linguagem deixa de ser gráfica ou virtual para significar no corpo e na voz do ator, embora também no texto que diz ou deixa de dizer, no cenário e no figurino, ou mesmo na ausência de qualquer desses elementos. Trata-se de um movimento de

agregação e/ou supressão de linguagens levado em consideração por Alfred Jarry, mas investido de uma proposta surrealista *avant la lettre*, que faz do teatro uma

[...] cena aberta onde o visível e o invisível tomam sua concretude no corpo do ator; este vem a tornar-se uma espécie de para-raios desse encontro. Nisto reside o sublime desespero do Ser-ator, ser o lugar onde essa potência do visível e do invisível se materializa e encontra a sua fisicidade (LIMA, 2008, p. 354).

Por isso o uso de máscaras, técnica milenar do trabalho do ator, em Jarry é ressignificado, e além de parodiar a tragédia clássica, usa da supressão como elemento de choque, substituindo o rosto por um ornamento cênico específico e significativo, porém estático. A beleza dessa poética está no fato de que ela pode manifestar-se tanto pela expansão das formas quanto por sua supressão.

A linguagem familiar, repleta de palavras infantis e palavras obscenas, que reproduz uma oralidade de praça pública é vínculo intertextual inegável que Jarry compartilha com Rabelais e ganha novo sentido diante da exploração ou mesmo supressão significativa dessas formas que a teatralidade surrealista propõe. Nesse sentido o silêncio pode (como acontece em *Ubu agrilhado*) dizer algo, neste caso através da intertextualidade. Assim, a segunda peça do ciclo já começa dialogando com a primeira, mas o diálogo está justamente na ausência da palavra “merdre”, com a qual começa *Ubu roi*. O silêncio, na segunda peça, é seguido pela observação de Mãe Ubu: “Quê! Você não diz nada, Pai Ubu. Então você esqueceu a palavra?” (Ato I, Cena I, tradução nossa)<sup>79</sup>.

A revolta e a insubmissão que os surrealistas futuramente iriam expor, se expressam em Jarry de várias formas, durante a dramaturgia de Ubu podemos ver essa revolta traduzida em violência, em perversões de normas – literárias, espetaculares, sociais, morais –, sempre se colocando como insubmissão total a padronizações de qualquer tipo. Como Ihe era peculiar, preferiu um natural “*amour*” como ferramenta para construir suas obras, pois através do cômico constrói um universo de opostos equivalentes, ambiguidades naturais desta forma de configuração da obra teatral. A impressão de um novo mundo, invertido, por sua natural insubmissão às normas, potencializada pela loucura, pelo automatismo, pela junção ou supressão de elementos, gera no teatro de Jarry a dissolução dos traços

<sup>79</sup> “MÈRE UBU - Quoi! Tu ne dis rien, Père Ubu. As-tu donc oublié le mot?” (Acte I, Scène I)

fundamentais dessa linguagem na tradição. A forma tradicional do teatro se constituiu a partir de uma “série de elementos que são: pessoas, espaço, tempo”; mas “o que aconteceu na modernidade foi que essa forma tradicional de teatro, ou todos esses elementos que estavam relacionados, explodiu” (LEHMANN, 2003, p. 10). Isto tem antecedentes no simbolismo teatral, mas uma inequívoca singularidade em Alfred Jarry.

Mas este é um fragmento da enorme contribuição de Jarry, através de uma obra colossal, que inclui *Le sùrmaie* e *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. Nesta, apresenta os fundamentos da patafísica, a *ciência das soluções imaginárias*, dedicada ao estudo do particular e dos epifenômenos. Fascinado pela ciência, assim como por hermetismo e ocultismo, chegou a transpor noções de física atômica e eletromagnetismo para a linguagem: postulou que palavras eram coisas, objetos com propriedades eletromagnéticas, atraídas ou repelidas em função delas. Assim antecipou a noção futurista de 'palavras em liberdade' (não por acaso, Marinetti o traduziria para o italiano, já em 1909)<sup>80</sup>, bem como a concepção surrealista expressa no título da primeira obra de escrita automática, *Les champs magnétiques* (Os campos magnéticos), de 1919 (WILLER, 2008, p. 296).

Não é à toa que Ubu é doutor em 'Patafísica. A razão que comanda a ciência está presente parodicamente transfigurada através de seu oposto, a irracionalidade do sonho, em vários personagens das peças ubuescas. Este raciocínio científico, mas de uma ciência 'patafísica, guiará a trajetória da personagem Ubu desde sua primeira aparição.

O pontapé inicial na trajetória do personagem jarryano é *Ubu roi*, que mostra o casal Ubu executando um plano de tomada do reino da Polônia, tida como “lugar nenhum”. Como dirá Jarry em conferência na noite de estreia, publicada nas suas obras completas, “quanto à ação que vai começar, ela se passa na Polônia, ou seja, Lugar Nenhum” (1972, p.401, tradução nossa)<sup>81</sup>. É a sátira dos usurpadores, dos traidores, localizada num espaço impossível de se reconhecer ou determinar. O reino conquistado não dura graças à ambição sem limites e à estupidez de Père Ubu, que revolta o povo e tem um príncipe sobrevivente nos calcanhares, acabando em fuga para a França. A natureza de Ubu é afeita ao nomadismo, por isso

<sup>80</sup> Também não é mera coincidência a influência de *Ubu roi* sobre a peça de Marinetti (*Roi bombace*), escrita no mesmo ano em que traduzia Jarry (1909).

<sup>81</sup> “Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part.” (JARRY, 1972, p.401)

empreende uma espécie de viagem pelos confins de países que parecem representar diferentes dimensões de um mesmo universo. Por isso Ubu já havia sido rei de Aragão e da Polônia, e em *Ubu enchaîné* é confundido com o rei da França. A França seria, ironicamente, a terra de “homens livres” assim como a Polônia na primeira peça fora o “lugar nenhum”.

O personagem, caricatura do explorador, covarde como é, não faz nada sozinho, precisa de aliados para chegar ao trono, mas após consumado o golpe, dispensa alianças, é egoísta. “MÃE UBU – Ora esta ! O Capitão Bordadura. / PAI UBU – Por favor, Mãe Ubu, não me fale neste patife. Agora que não preciso mais dele, pode cair de quatro que não há de ter o seu ducado” (Ato III, Cena II, tradução de Theodemiro Tostes)<sup>82</sup>.

Uma vez dono da situação, Ubu não tem mais que se deixar convencer pela esposa, o poder lhe sobe à cabeça, a ganância e a fome selvagem de prazeres o controlam. O novo rei da Polônia só quer saber de comer, beber e ficar mais rico. Claro que algumas cabeças partidas são bem vindas, pois divertem-no, afinal. “PAI UBU: [...] Desmiolar, matar, cortar as onelhas, arrancar as finanças e beber até rebentar, esta é a vida dos malandros e o prazer do chefe das finanças” (Ato IV, Cena VII, tradução de Theodemiro Tostes)<sup>83</sup>.

Esse mesmo processo de repetição, característico elemento gerador de comicidade, denuncia a artificialidade da obra. Isso fica bem claro na peça como um todo e em seus personagens marionetes. Do mecânico pressupõe-se o artificial onde deveria haver o natural, mecanicidade também da mente expressa no próprio corpo cênico do personagem, já que a caricatura consiste em “apreender o que há de ‘rígido’ (no corpo, caráter ou espírito do caricaturado)” (LEITE, 1996, p. 21). Agregando significados que rompem a ilusão, Ubu convive ainda com a artificialidade gerada pelo cenário inexistente ou de elementos pontuais e absurdos, o raciocínio dos outros personagens e a própria estrutura de montagem das peças, que as fragmenta.

A consciência anárquica de uma mente irracional, ou que segue uma “razão” particular, manifesta-se nas agressões de Ubu também através de ofensas,

<sup>82</sup> “MÈRE UBU – Eh! Le Capitaine Bordure. / PÈRE UBU – De grâce, Mère Ubu, ne me parle pas de ce bouffre. Maintenant que je n'ai plus besoin de lui, il peut bien se brosse le ventre, il n'aura point son duché.” (Acte III, Scène II).

<sup>83</sup> “PÈRE UBU – [...] Décervelez, tudez, coupez les oneilles<sup>83</sup>, arrachez la finance et buvez jusqu'à la mort, c'est la vie des Salopins, c'est le bonheur du Maître des Finances” (Acte IV, Scène VII).

que por sua vez acabam fazendo referência a processos históricos, como o “communard” (comuna de Paris) e os adjetivos xenófobos e pejorativos, que têm uma relação bastante peculiar com processos colonizadores. É que, historicamente, “em 1890, a convenção franco-inglesa reconhece os direitos da França em Madagascar (que acabou se tornando colônia da França em 1896) e no Saara” (SIGNER, 2000, p. 25). A reação do grotesco personagem converte-se ainda num processo de acumulação de injúrias, que é também uma presença marcante na obra de Rabelais, assim como o era nas praças públicas. “Pai Ubu (Reagindo): Toma! Polaco, beberrão, bárbaro, bastardo, hussardo, mascarado, desavergonhado e comunardo” (Ato V, Cena II, Tradução de Theodemiro Tostes)<sup>84</sup>.

Entre a tomada do trono de *Venceslas* – com a ajuda de *Bordure* e seu bando – e a retomada do reino por *Bougrelas*, o único sobrevivente da família real após o massacre promovido por Ubu, um mundo de violência e *nonsense* vem à tona, como uma “vida ao revés”, mas não necessariamente baseada em opostos, e sim numa gama infinita de variações de tudo o que é oficial. Desde a realidade propriamente dita, então desfigurada pela ausência de compromisso com a verossimilhança, aos preceitos de comportamento em sociedade, ou mesmo a retomada paródica da literatura, que passa a ser apenas mais uma fonte de elementos a serem distorcidos, ampliados, recriados; tudo é material para montagem. Uma montagem que, para Jarry, dava-se já convulsivamente.

Essa montagem assume um caráter antecipadamente “cinematográfico-teatral” através da insubmissão do autor. Em *Ubu roi*, ele já fazia um teatro com cara de cinema. Por isso é possível ao *Capitaine Bordure* encerrar a cena V do terceiro ato (uma masmorra nas fortificações de Thorn) preso e subjugado por Ubu e, na seguinte, estar já livre, no castelo do Czar Alexis, conspirando para reconquistar o trono em nome de Bougrelas. O que acontece entre o fim de uma cena e o começo da outra não importa. Elas fazem sentido por si mesmas, mas também quando relacionadas uma à outra, mesmo que tal relação não seja necessariamente “verossímil”, no sentido que o realismo deu ao termo, com a ação encadeada que, determinando um processo lógico de ação e reação, gera uma ilusão mais “efetiva” da vida, predominantemente encarada (oficialmente, pela sociedade) segundo princípios lógicos.

---

<sup>84</sup> “PÈRE UBU, ripostant - Tiens! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard, mouchard, savoyard, communard! (Acte V, Scène II)

O oposto disso, uma lógica construída por um novo tipo de racionalidade extraído da loucura, uma lógica de contrários, eclode constantemente no comportamento e nas situações pelas quais passam os personagens da dramaturgia ubuesca. Dois bons exemplos são os homens livres de *Ubu enchaîné* e os Empaladores de *Ubu cocu*, que protagonizam uma espécie de “Cena-aparte”, independente da trama principal das peças. Estas cenas que irrompem no meio das peças também se relacionam com o todo, mas conservam uma unicidade, que é fruto deste movimento de “tomar para si” o foco de atenção, por sua vez quebrando ou alterando o ritmo da peça.

Pode-se dizer, assim, que essa poética teatral acabou antecipando, em certo grau, algumas técnicas da linguagem cinematográfica. Essa ação em saltos ou curvas é também uma proposta do teatro épico e fruto do que Szondi (2001, p. 35) chamou de “crise do drama”, sinalizando um processo de dissolução do encadeamento em uma série de cenas. Em termos de teatro, desrespeita-se a unidade da ação, mas além disso, faz-se uso da montagem “cinematográfica” como recurso de construção gerador de sentido, com cortes que apenas pressupõem a cena seguinte.

Se uma teatralidade surrealista explora ou suprime cenários e figurinos, vozes e corpos, ou mesmo máscaras, a linguagem de Jarry, além de dialogar com tudo que pairava na memória discursiva do autor, também se serve da combinação ou distorção de formas possíveis, mesmo das palavras, como mostram os neologismos (*merdre, re-merdre, cornegidouille*<sup>85</sup>, *oneille*). Além disso, as expressões, que não necessariamente constituem novas palavras, acumulam sentidos diversos, reunidos pelo *nonsense* do escritor (*la machine à décerveler, de par ma chandelle verte, le petit bout de bois*).<sup>86</sup> Todos estes recursos acentuam a oralidade da peça brincando com uma linguagem familiar, infantil e agressiva; e criando instrumentos 'patafísicos de violência (a máquina de fazer saltar os miolos, o pauzinho de espetar onelhas) ou chavões ditos por Ubu (*de par ma chandelle verte, merdre*). A tocha verde de Ubu é um símbolo também da modernidade de suas habilidades alquímicas e 'patafísicas, uma “chama de hidrogênio no vapor de enxofre que, construída segundo o princípio do órgão filosófico, emite um som de

<sup>85</sup> Composto “anal-genital”.

<sup>86</sup> “Máquina de fazer saltar miolos”; “Pela minha tocha verde”; “pauzinho”, este último pode ser de “espetar onelhas” ou das finanças, entre outras variações)

flauta contínuo” (JARRY, 2005, p. 311). Outros momentos de ideal futurismo tecnológico parecem reações às transformações da época.

Essas máquinas mostram a fascinação que Jarry sentia pelos avanços tecnológicos e ele viveu a ebulição dessas novidades, a revolução industrial que modificou a paisagem das grandes metrópoles, como raros (e caros) automóveis, a exaltação da máquina, e esse conceito de *vitesse e rapidité*” (SIGNER, 2000, p. 35).

Já em *Ubu roi*, Jarry previu, por sua sabedoria 'patafísica, avanços ainda mais modernos, imaginando já um veículo mais leve que o ar. Importante lembrar que os voos dos irmãos Wright e de Santos Dumont datam respectivamente de 1903 e 1906.

PAI UBU – É revoltante que o estado de nossas finanças não nos permita ter um carro à nossa altura. Pois, por medo de demolir nossa montaria, teremos feito o caminho todo a pé, puxando nosso cavalo pelas rédeas. Mas quando voltarmos da Polônia, imaginamos, por meio de nossa ciência em física e ajudados pelas luzes de nossos conselheiros, um carro movido a vento para transportar todo exército. (Ato IV, Cena III, tradução nossa)<sup>87</sup>.

Seguindo o mesmo princípio de “automatismo psíquico” de que se vale o surrealismo, buscando o estímulo do inconsciente, os diálogos de Jarry mostram uma lógica própria entre os personagens, uma consciência oposta à tradição e, portanto, no plano da loucura, principal ferramenta com que o autor constrói o raciocínio de Père e Mère Ubu. A arbitrariedade das falas remete a uma visão de mundo específica traduzida no palco, desprovida da lógica *stricto sensu*, mas tendo em si uma espécie de coerência própria, fruto de uma consciência outra, uma nova consciência. É o que permite ao casal grotesco de *Ubu roi* coexistir, numa troca de ofensas constantes, mas prontamente “esquecidas”, visto que julgadas por critérios radicalmente opostos a padrões banais e sentimentos burgueses, como o rancor. “PAI UBU – [...] Estou morrendo de fome. Mãe Ubu, como está feia hoje. É

<sup>87</sup> PÈRE UBU - *Il est regrettable que l'état de nos finances ne nous permette pas d'avoir une voiture à notre taille; car, par crainte de démolir notre monture, nous avons fait tout le chemin à pied, traînant notre cheval par la bride. Mais quand nous serons de retour en Pologne, nous imaginerons, au moyen de notre science en physique et aidé des lumières de nos conseillers, une voiture à vent pour transporter toute l'armée* (Acte IV, Scène III).

por que temos visitas?/ MÃE UBU (*sacudindo os ombros*) – Merdra!” (Ato I, Cena II)<sup>88</sup>.

A ambiguidade da comédia é então potencializada com a lógica dos contrários, própria do personagem principal, que o acompanha (metamorfoseando-se mas mantendo certos princípios) durante toda a gesta ubuesca e contamina os outros personagens. Assim, Ubu diz querer ser escravo em *Ubu enchaîné*, pretendendo no entanto ficar rico, isto é, segue uma razão que se baseia no paradoxo para “significar”. Como constata Jarry “a ciência se funda sobre o princípio da indução: a maior parte dos homens viu mais frequentemente um tal fenômeno preceder ou seguir a outro, concluindo que isto será sempre assim” (JARRY, 1972, p.669, tradução nossa)<sup>89</sup>.

Subvertendo a lei física que se dá pela observação dos epifenômenos, a verdade que se extrai da observação de um evento que, em condições semelhantes, se repete continuamente, Jarry criará a 'Patafísica, ciência que

[...] estudará as leis que regem as exceções e explicará o universo suplementar a este; ou menos ambiciosamente descreverá um universo que se pode ver e que talvez se deva ver no lugar do tradicional, as leis que cremos descobrir do universo tradicional sendo correlações de exceções (JARRY, 1972, p. 668, tradução nossa)<sup>90</sup>.

Se suas leis são outras, é natural que suas personagens tenham comportamentos outros, que seguem leis próprias, como Père Ubu querendo cobrar por sua violência ou os Homens Livres, que buscam a liberdade pela simples negação das regras e, tendo como “regra” essa recusa, caem na incoerência de um jogo de contradições onde a busca pela liberdade envolve até castigo para os “disciplinados”: “O CABO – [...] Você, homem livre número três, me fará dois dias de sala de polícia, por ter se posto, com o número dois, em fila. A teoria diz: sejam

<sup>88</sup> “PÈRE UBU - [...] Je crève de faim. Mère Ubu, tu es bien laide aujourd'hui. Est-ce parce que nous avons du monde? / MÈRE UBU (haussant les épaules) – Merdre!” (JARRY, Acte I, Scène II).

<sup>89</sup> “[...] la science actuelle se fonde sur le principe de l'induction: la plupart des hommes ont vu le plus souvent tel phénomène précéder ou suivre tel autre, et en concluant qu'il en sera toujours ainsi”. (JARRY, 1972, p.669).

<sup>90</sup> “[...] étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que **peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel**, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions” (JARRY, 1972, p. 668, grifo nosso).

livres! (Ato I, Cena III, tradução nossa)<sup>91</sup>. Essa contradição essencial, de raciocínios que se baseiam em opostos, é uma presença frequente na obra de Jarry e na comédia em geral, embora nele tenha se acentuado de uma forma jamais vista antes. Trata-se de uma construção 'patafísica, teoria da equivalência dos opostos que Jarry representaria com o Dr. Faustroll.

Tanto o descaso e casualidade com que o casal ubuesco encara a violência constante que existe entre os dois e deles para com os outros personagens – ativando e/ou desencadeando as intrigas das peças, como os outros casos de comportamentos absurdos, geram, através do diálogo *nonsense*, momentos de monólogo. É quando dois personagens estão em cena, mas falam de coisas totalmente diferentes, ou um deles ignora totalmente o outro, surdo ao que diz. Momentos que fazem menção ironicamente a um comportamento egocêntrico ridicularizado que está mais interessado em falar do que ouvir, o que gera situações insólitas. Père Ubu chega à casa de *Achras* e simplesmente se apossa dela, num diálogo que em alguns momentos mais parece um monólogo de Ubu. “PAI UBU – [...] Eu concedo fazer-lhe uma grande honra. Saiba que sua casa nos convém, e que resolvemos nos instalar aqui./ ACHRAS – Ô, mas é que, veja bem... / PAI UBU – Eu lhe dispense dos agradecimentos” (Ato II, Cena III, tradução nossa)<sup>92</sup>.

Ubu constrói seu discurso a partir de seu ponto de vista particular, impondo a sua vontade e despreendendo-se do meio que o cerca ao extremo de ignorá-lo quando preciso, para manter a sua lógica, a sua vontade, mesmo que em alguns momentos, à exemplo de Macbeth, ele seja manipulado. Na verdade, ele se deixa manipular pela mulher quando quer; quando não quer, simplesmente a “coloca para correr”, o que acontece com frequência.

Desenvolve-se em geral nas peças ubuescas, através do comportamento deste personagem, uma espécie de dominação da lógica de Père Ubu, prevalecendo sobre os lugares em que chega e alterando o comportamento dos outros personagens, que em maior ou menor grau, também seguem lógicas próprias como a dele. Em *Ubu enchaîné*, comenta-se em “un salon de dévoté” como a prisão tornou-se uma ambição, já que, pretendendo ter um bom número de

<sup>91</sup> *LE CAPORAL* –[...] Vous, l'homme numéro trois, vous me ferez deux jours de salle de police, pour vous être mis, avec le numéro deux, en rang. La théorie dit: Soyez libres!” (Acte I, Scène III).

<sup>92</sup> “PÈRE UBU- [...] Je condescends à vous faire un grand honneur. Vous saurez que votre maison nous convient, et que nous avons résolu de nous y installer. / ACHRAS- Ô, mais c'est qué, voyez-vous bien.../ PÈRE UBU- Je vous dispense de remerciements” (Acte II, Scène III).

escravos para remar nas galés e curvando-se às exigências de Ubu, este edifício tornou-se um hotel disputado.

PRIMEIRA SENHORA – Sim, senhoritas: neste país livre chegou um gordo senhor que disse que queria servir a todos, ser doméstico de todos, e fazer de todos os homens livres Patrões. Aqueles que não quiseram deixar-se assim fazer, ele os enfiou no seu bolso e em cofres de diligência./ SEGUNDA SENHORA – Não é tudo. Voltando da igreja, uma grande multidão me reteve diante da prisão, esse monumento das Belas-Artes, e cujo carcereiro é a administração do instituto. Lá mantemos Pai Ubu às custas do Estado esperando que gente suficiente se coloque, a seu exemplo, a merecer as honras da justiça para formar um comboio apresentável nas galeras de Soliman. Não vai demorar, pois já fomos forçados a demolir vários bairros para aumentar as prisões (Ato III, Cena IV, tradução nossa)<sup>93</sup>.

A ironia dessa situação absurda prevalece como a crítica essencial do jogo de paradoxos e da discussão de liberdade em torno da qual gira *Ubu enchaîné*. A prisão torna-se um signo, assim como as confusões e inversões que fazem um turista confundir as grilhetas com as joias reais e o edifício prisional com um castelo real, ou a absurda situação de bairros sendo demolidos para se construir novas prisões. A consequência, para aquele país, da aplicação das “normas” de Ubu.

Se o poeta lê poesia, ou se o dramaturgo lê, assiste e vivencia o teatro (como o caso de Jarry), consequentemente traz consigo uma bagagem intelectual, uma espécie de repertório inevitavelmente recuperado (de forma consciente ou não) no momento da criação. Assim, incorporando novamente o “*bricoleur*”, Jarry se apropria dos elementos da vida e do palco, da literatura e da sociedade, seja para compor o seu mundo dos loucos, fazendo referências a personagens e episódios históricos, ou parodiando o teatro clássico e naturalista, desconstruindo seus princípios.

O teatro clássico francês, por exemplo, usava de recursos épicos na fala das personagens para seguir a aclamada regra de *bienséance*, que procurava,

<sup>93</sup> “PREMIÈRE VIEILLE FILLE – *Oui, mesdemoiselles: dans ce pays libre il est venu un gros bonhomme qui a dit qu'il voulait servir tout le monde, être domestique de tout le monde, et faire de tous les hommes libres des Maîtres. Ceux qui n'ont pas voulu se laisser faire, il les a fourrés dans sa poche et dans des coffres de diligence. / DEUXIÈME VIEILLE FILLE – Ce n'est pas tout. En revenant de l'église, une grosse foule m'a retenue devant la prison, ce monument des Beaux-Arts, et dont le geôlier est l'administration de L'Institut. On y loge le Père Ubu aux frais de L'État en attendant qu'assez de gens se soient mis, à son exemple, à mériter les honneurs de la justice pour former un convoi présentable vers les galères de Soliman. Ce ne sera pas long, car on a déjà été forcé de démolir plusieurs quartiers pour agrandir les prison*” (Acte III, Scène IV).

numa releitura da poética aristotélica, evocar espaços “diegéticos” para cenas nas quais houvesse a necessidade de sangue e vísceras, consistindo num espaço “mediatizado pelos signos verbais (o diálogo), comunicado, pois, verbalmente e não visualmente.” (ISSACHAROF, 1985, p. 69, tradução nossa)<sup>94</sup>. Reprimidos (por vontade própria) pela ideia de um teatro cheio de regras, os contemporâneos de Racine e Molière servem de base para a experiência de expurgação que o teatro jarryano propicia. Aqui, o recurso épico, narrativo, criando imagens, é inserido nas falas dos personagens com o intuito de parodiar o teatro clássico e desvirtuar suas leis, acentuando o caráter violento e animalesco, ou simplesmente ridículo das situações, estas sim provindas de uma carnavalização da literatura e da vida. Como afirma Hutcheon (1985, p. 25), “por vezes, de fato, são as convenções tanto como as obras individuais, que são parodiadas”.

Trata-se de um tipo de teatro que exige imaginação para além do mostrado em cena, que evoca um certo tipo de atenção e gera uma sensação, abrindo-nos para uma percepção extremamente individual da peça, semelhante à que se dá no processo de leitura. Esta ruptura da linearidade da ação e do diálogo será explorada de diferentes formas no século XX. Em Brecht poderá causar o efeito de distanciamento através da quebra que se opera. Em outros casos, será o recurso de um drama estático e interior, como o de alguns simbolistas e outros dramaturgos e encenadores do começo do século. A narração, usada pelos clássicos para evitar o choque (não mostrar vísceras ou sangue), é retomada pelos modernos justamente para causar um choque, que se dá diferentemente em cada momento do século XX, em diferentes poéticas que explorarão os mesmos recursos de Jarry, cada qual à sua maneira. *Ubu roi* não é uma peça inventora deste processo, mas ela (e as outras peças de Jarry também) antecipam certos elementos que só se esboçarão algumas décadas depois, principalmente a partir das vanguardas de começo do século XX.

No assassinato do rei Venceslas, motivado pela ânsia de Ubu em tomar o trono, o recurso narrativo acentua a violência da peça, embora de forma cômica, patética, evocando parodicamente a cadência dramática dos chavões clássicos: “O REI: Oh! Socorro! Santa virgem, eu estou morto!”<sup>95</sup> (Ato II, Cena II).

<sup>94</sup> “[...] médiatisé par les signes verbaux (le dialogue), communiqué donc verbalement et non visuellement” (ISSACHAROF, 1985, p. 69).

<sup>95</sup> “LE ROI: Oh! Au secours! Sainte Vierge, je suis mort.” (Acte II, Scène II).

Aparece também como recurso principal do monólogo de Mãe Ubu, descrevendo suas descobertas na cripta dos antigos reis da Polônia.

MÃE UBU – Mas onde está este tesouro? Nenhuma laje parece oca. E eu contei bem as treze depois do túmulo de Ladislau, o Grande, ao largo do muro e não há nada. Acho que me enganaram. Mas, vamos ver! Após a pedra tem um som oco. Mão à obra, Mãe Ubu. Coragem, vamos abrir esta pedra. Está difícil. Quem sabe o gancho das finanças resolve o caso? Oh! Que vejo! Ouro no meio dos ossamentos dos reis. Para o nosso saco, todo ele. Mas que barulho é este? Será que ainda há gente viva debaixo destas arcadas? Não. Não é nada. Vamos depressa. Levamos tudo. Este dinheiro todo ficará melhor à luz do dia do que aqui no meio destas sepulturas. Vou botar a pedra no lugar. Ah! Mas o barulho continua. Tenho medo de ficar sozinha neste lugar. Voltarei amanhã para levar o resto. / UMA VOZ – *saindo do túmulo de João Sigismundo*) Jamais, Mãe Ubu! (*Mãe Ubu foge como louca, carregando o ouro, pela porta secreta*). (JARRY, Ato IV, Cena V, tradução de Theodemiros Tostes)<sup>96</sup>.

A previsibilidade com que se narra o que está acontecendo, ou o que se está fazendo, privilegia também o *nonsense* de Jarry e aproveita para parodiar (na cena da cripta) *Hamlet*, com a aparição do fantasma de um dos antepassados dos reis da Polônia, Jean Sigismund, na tumba onde está escondido um tesouro.

Mas Jarry ainda tem mais uma forma de usar o recurso narrativo para ridicularizar os clássicos. Ainda na primeira peça, *Bougrelas*, o sobrevivente da família real da Polônia, uma espécie de *Hamlet* adolescente ridículo, verifica (narrando) a morte da mãe, e percebe como seu “destino” a retomada do trono e a vingança pela morte de sua família. É incrível como o mesmo recurso usa elementos diferentes do classicismo para criar situações ridículas como essas que, embora sejam, no fundo, uma mesma crítica, são formas particulares de fazê-la.

---

<sup>96</sup> “MÈRE UBU- Où donc est ce trésor? Aucune dalle ne sonne creux. J'ai pourtant bien compté treize pierres après le tombeau de Ladislas le Grand en allant le long du mur, et il n'y a rien. Il faut qu'on m'ait trompée. Voilà cependant: ici la pierre sonne creux. A l'oeuvre, Mère Ubu. Courage, descellons cette pierre. Elle tient bon. Prenons ce bout de croc à finances qui fera encore son office. Voilà! Voilà l'or au milieu des ossements des rois. Dans notre sac, alors, tout! Eh! quel est ce bruit? Dans ces vieilles voûtes y aurait-il encore des vivants? Non, ce n'est rien, hâtons-nous. Prenons tout. Cet argent sera mieux à la face du jour qu'au milieu des tombeaux des anciens princes. Remettons la pierre. Eh quoi! toujours ce bruit. Ma présence en ces lieux me cause une étrange frayeur. Je prendrai le reste de cet or une autre fois, je reviendrai demain. / UNE VOIX – *sortant du tombeau de Jean Sigismund. Jamais, Mère Ubu!*” (Acte IV, Scène I).

BURGELAU: Mas o que é isto? Ela empalidece, ela cai. Socorro! Ah! Estou num deserto! Ó meu Deus, seu coração já não bate. Ela está morta! Será possível? Mai uma vítima do Pai Ubu! (*Esconde o rosto nas mãos e chora*). Ó meu Deus! Como é triste sentir-se sozinho aos quatorze anos com uma horrível vingança para cumprir! (Ato II, Cena V, Trad. Theodemiro Tostes)<sup>97</sup>.

No melhor estilo libertário-esquizofrênico de diálogo, a fala sem sentido dos personagens e sua concepção de mundo se tornam “oficiais”, estabelecem lógicas próprias. Como notou mais tarde Breton (2001, p. 23), graças à descoberta do inconsciente por Freud: “o explorador humano poderá ir mais longe em suas investigações, uma vez que está autorizado a não levar em conta tão-somente as realidades sumárias”. Jarry antecipou isso ao criar tais personagens, cheios de vontades próprias e insanas, donos de sua própria realidade.

No mundo de “loucura” criado em *Ubu roi*, a irracionalidade que incorre em violência é uma moeda corrente, como confirmam as agressões entre o casal: “MÃE UBU - Não lhe dêem confiança. É um imbecil. / PAI UBU – Ah! Que experimento meus dentes nessas pernocas (Ato I, Cena IV)<sup>98</sup>. Esses personagens ornados de máscaras e vestes “híbridas”, parecem seres oníricos nascidos da fusão do homem e do animal num boneco, um títere, como num processo de montagem que aproxima elementos distantes durante o processo criativo. Isto porque a civilização demonstra a racionalidade e superioridade do homem em relação ao animal e o que Jarry cria é justamente uma junção (artificial e orgânica) desses elementos que, uma vez combinados, formam personagens, assim como concebem um cenário “híbrido, nem natural, nem artificial. Se fosse semelhante à natureza, seria uma cópia supérflua” (JARRY, 1972, p. 406, tradução nossa)<sup>99</sup>. Esse efeito Jarry consegue com um cenário “feito por aquele que não sabe pintar”, que aproxima os objetos à atmosfera do abstrato “dando somente a essência”. “O cenário feito por aquele que não sabe pintar aproxima-se mais do cenário abstrato, não dando mais que a substância” (JARRY, 1972, p. 406, tradução nossa).<sup>100</sup> Antecipando as ideias

<sup>97</sup> “BOUGRELAS: Eh! qu'as-tu? Elle pâlit, elle tombe, au secours! Mais je suis dans un désert! Ô mon Dieu! son coeur ne bat plus. Elle est morte! Est-ce possible? Encore une victime du Père Ubu! (Il se cache la figure dans les mains et pleure.) Ô mon Dieu! qu'il est triste de se voir seul à quatorze ans avec une vengeance terrible à poursuivre!” (Acte II, Scène V).

<sup>98</sup> “MÈRE UBU – Ne l'écoutez pas. Il est imbécil./ PÈRE UBU – Ah! Je vais aguïser mes dents contre vos mollets” (Acte I, Scène IV).

<sup>99</sup> “Hybride, ni naturel ni artificiel. S'il était semblable à la nature, ce serait un duplicata superflu.” (JARRY, 1972, p. 406).

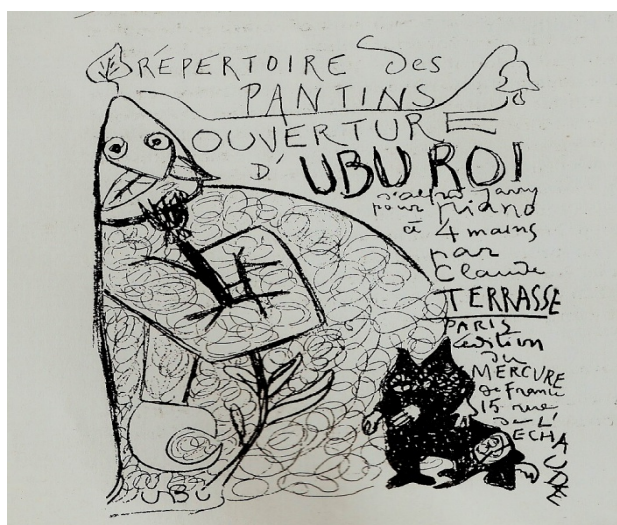
<sup>100</sup> “Le décor par celui qui ne sait pas peindre approche plus du décor abstrait, n'en donnant que la

de Breton, as imagens de Ubu – do cenário, ou sua ausência, ao próprio figurino esférico do personagem principal – ganham força por sua arbitrariedade.

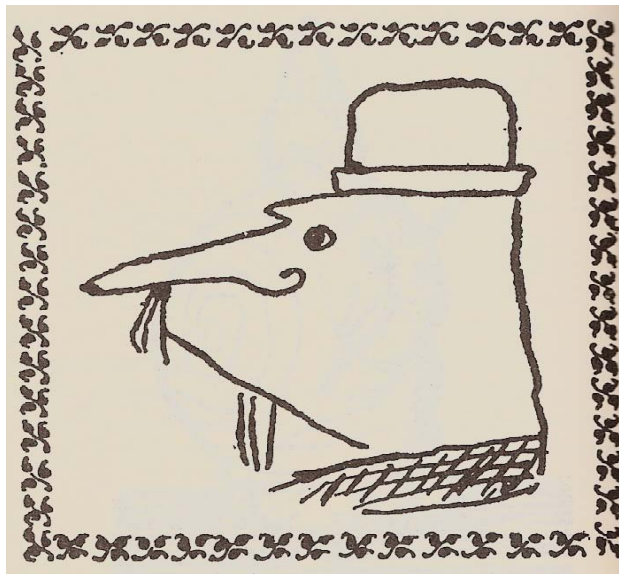
**Imagem 5 –** Uma caricatura de Père Ubu feita por Jarry



**Imagem 6 –** Um desenho do autor para o poster d'*Ubu roi* (1896)



**Imagem 7 –** “*Un autre portrait d’Ubu*”, retirado de suas *Oeuvres complètes I*, precede o texto de *Ubu roi*.



Olhando atentamente os desenhos de Jarry veremos que eles, embora guardem semelhanças, exibem traços e representam Ubu de maneiras bem diferentes, existem inclusive outras versões do próprio punho de Jarry. Ubu é poliforme, pois os traços e técnicas ou “não-técnicas” aplicadas aos desenhos, assim como as histórias e os personagens, estão em constante mutação na obra de Jarry e, no entanto, conseguimos ter uma espécie de atmosfera comum, não só às peças da gesta ubuesca, mas à dramaturgia e a obra de Jarry como um todo, nela incluindo estas imagens, é claro.

Note-se que a caricatura de Ubu feita por Jarry (imagem 5) remonta mais à artificialidade do que à organicidade, visto suas formas serem mais geométricas; já no desenho para o pôster de *Ubu roi* (imagem 6) vemos Ubu com uma folha no topo da cabeça, tão fundido está ao orgânico. Parece também a referência a uma marionete extremamente nova, feita em madeira ainda virgem, com uma folha simbolizando este resquício da vida vegetal que se extingue para nascer o boneco, de braços longos, como os feitos de estopa e mais facilmente manipuláveis no teatro de títeres. A mão de lagosta acentua o hibridismo do desenho, que tem em comum com os outros o traço desleixado “daquele que não sabe pintar”. Em *Un autre portrait d’Ubu* (imagem 7), o desenho de um retrato de perfil denuncia a marginalidade do personagem (como os registros em 4 dimensões desenhadas separadamente do rosto de foragidos). O nariz desproporcional e o bigode riscado

abaixo já apontam para uma progressiva desconsideração de critérios como proporção ou perfeição, no sentido clássico do termo. As inúmeras imagens assumidas pelo personagem jarryano demonstram sua natureza plural, denunciando a existência e a erupção dos outros que povoam a mente do poeta, de César-Antechrist ao 'patafísico Dr. Faustroll, como os múltiplos "outros" possíveis de um mesmo *Guignol* que era Ubu, mas também Jarry, que era a expressão convulsiva de uma interioridade em estado libertário e revolucionário.

Esta revolução se dá, em termos de uma poética, na ausência de verossimilhança ou outros ideais estéticos historicamente valorizados no teatro, gerando uma transformação substancial tanto do espetáculo quanto da literatura dramática. Apenas através de uma recriação das formas de representação se poderia chegar ao absurdo instigante de cenários mal feitos e personagens artificiais como os de Jarry, a quebra da ilusão teatral. Mas só a partir do conhecimento de um ideal artístico pode-se operar a sua desconstrução, a reinvenção de padrões estéticos. Por isto, essas "explosões" são inteligíveis apenas através do diálogo com a tradição que questionam. Na peça de Jarry

a grande dose de simplificação nas soluções cênicas, como uma cabeça de cavalo de papelão, para as 'cenas equestres', e um único ator para representar uma multidão, mais do que antecipar o surrealismo, evocava o teatro elisabetano e sinalizava já os caminhos do futuro teatro épico" (RAMOS, 2008, p. 381).

Os recursos cada vez mais absurdos do teatro de Jarry gerarão soluções cênicas também cada vez mais modernas e em diálogo com processos espetaculares já existentes ou ainda por vir. Um espaço vazio constantemente metamorfoseado tornará possível uma gama maior de abstrações neste palco. O diálogo, muitas vezes paródico, que coloca em confrontação vícios narrativos e declamatórios clássicos para ridicularizá-los, também empreenderá um diálogo consigo mesmo. Nesse sentido pode-se falar em diálogos internos, dando-se entre os "mundos" paralelos criados por cada peça ubuesca, como se Ubu pudesse vir de "lugar nenhum", na primeira peça, para inúmeros lugares que se metamorfoseiam, espécie de rede de possíveis realidades paralelas, como demonstra a transição do lugar nenhum de *Ubu roi* (1896), a Polônia, para o "país de homens livres" de *Ubu enchainé* (1899), a França. A transfiguração cênica dessas realidades é transformada e modelada a partir de um "palco vazio", mas constantemente

preenchido, o que destrói a unidade de lugar em prol de um espaço mutável e flutuante. Esta espacialidade teatral tem a ver com o surrealismo, atitude revoltosa perante a racionalidade que permite a Ubu terminar a primeira peça em fuga para a França, mas chegando “simultaneamente à França, à Espanha e à Dinamarca” (FACHIN, 2003, p. 151). E, depois disso tudo começa a segunda peça, sem qualquer explicação lógica, na França.

Em *Ubu enchaîné*, que seria a segunda peça, se é que podemos falar em uma cronologia tão linear assim, Ubu está realmente na França, ou pelo menos assim crê sua “adorável” esposa: “Mãe Ubu – Estamos na França, Pai Ubu. Será o momento de não saber mais falar francês?” (ATO I, CENA I, tradução nossa).<sup>101</sup> Nesse novo mundo, que se pretende como o próprio autor admitia, o contraponto *d'Ubu roi*, o casal que na primeira peça aspira à realeza, passa a perseguir a escravidão, novo objetivo de Ubu. Na primeira peça, ele planeja enriquecer, matar todo mundo e fugir: “Eu irei rápido fazer fortuna, então eu matarei todo o mundo e irei-me” (Ato I, Cena I, tradução nossa)<sup>102</sup>. Em *Ubu enchaîné*, ele afirma categoricamente: “Eu quero ser bom para os passantes, ser útil aos passantes, trabalhar para os passantes, Mãe Ubu” (Ato I, Cena I, tradução nossa)<sup>103</sup>. Este contraponto, no entanto, é meramente temático e extremamente irônico. Parodiando a si mesmo, Jarry constrói um novo jogo de paradoxos em *Ubu enchaîné* que, embora estabeleça um claro contraste e uma oposição à *Ubu roi*, mantém o singular estilo formal, o nonsense, o jogo interno de paradoxos nas falas, no comportamento dos personagens, e permanece uma peça violenta, talvez até mais que a primeira, com quem estabelece o vínculo intertextual desde a primeira palavra, ou na ausência dela evocando, como já mencionado, o termo fecal “*merdre*” pelo silêncio, espécie de escatologia invisível. Também os signos de violência somem:

[...] desaparecem, pois, todos os instrumentos da agressividade ubuesca. São substituídos por um inventário quase igualmente rico de instrumentos de submissão: escova de engraxador e, sobretudo, a grilheta, símbolo da servidão de Ubu (ARRIVÉ, 2005, p.316, Trad. de Ana Cardoso Pires)<sup>104</sup>.

<sup>101</sup> “MÈRE UBU - [...] Nous sommes voici en France, Père Ubu. Est-ce le moment de ne plus savoir parler français?” (Acte I, Scène I).

<sup>102</sup> “J'aurais vite fait fortune, alors je tuerai tout le monde e je m'en irai” (Acte III, Scène IV).

<sup>103</sup> “Je veux être bon pour les passants, être utile aux passants, travailler pour les passants, Mère Ubu” (Acte I, Scène I).

<sup>104</sup> “[...] disparaissent tous les instruments de l'agressivité ubuesque. Ils sont remplacés par un inventaire aussi riche d'instruments de soumission: le tablier d'esclave, le balai d'esclave, le crochet

A liberdade paradoxal que se discute então, através do signo da escravidão, daquele que já foi rei mas agora prefere ser escravo, ou os homens livres que procuram a liberdade através do dever e da norma, da constituição de uma “não-regra” como sua regra principal, assume um interessante contraste com a violência da peça anterior. Embora sumam os signos de violência, a definição de *Père Ubu* é clara e denuncia que ele permanece em essência o mesmo, e a lógica dos contrários possíveis fundidos nessa visão de mundo e poética, prova ser possível defender uma mesma ideia duas vezes, de maneiras antagônicas.

PAI UBU [...] Já que estamos no país onde a liberdade é igual à fraternidade, à qual não é comparável senão à igualdade da legalidade, e que eu não sou capaz de fazer como todo mundo e que isto me parece igual de ser igual a todo mundo, porque serei ainda eu que acabarei por matar todo mundo, eu me meto a escravo, Mãe Ubu! (Ato I, Cena I, tradução nossa)<sup>105</sup>.

O jogo de palavras significativo em francês, que denuncia uma fraternidade que está subordinada à legalidade, evolui rapidamente para uma auto definição da diferença, tomada como “ilegalidade”, evoluindo para a certeza de que a consequência disso seria assassinar todos os outros, e portanto que lhe seria indiferente ser escravo, posto que no fim seria o único vivo. Em síntese, o personagem permanece o mesmo ser violento, sem escrúpulos e ambicioso de antes. Acontece que os signos são substituídos por um inventário de outros, os quais embora remetam (*lato sensu*) ao oposto da primeira peça, na verdade significam de forma semelhante. Por isso, se antes Ubu enriquecia matando e roubando os nobres da Polônia, na França ele enriquece tão violentamente quanto lá, mas pelo verniz da servidão.

---

*d'esclave, la brosse à cirer les pieds, la boîte à cirer et, surtout, le boulet, signe de la servitude d'Ubu*” (ARRIVÉ, 1972, p.1173).

<sup>105</sup>“PÈRE UBU [...] Puisque nous sommes dans le pays où la liberté est égale à la fraternité, laquelle n'est comparable qu'à l'égalité de la légalité, et que je ne suis pas capable de faire comme tout le monde et que cela m'est égal d'être égal à tout le monde puisque c'est encore moi qui finirai par tuer tout le monde, je vais me mettre esclave, Mère Ubu!” (Acte I, Scène I).

DOM UBU [...] Engraxamento do pé, corte de cabelo, queima do bigode, espetamento do pauzinho nas onelhas./ DONA UBU – Perdeste a cabeça, Dom Ubu? Perdeu a cabeça, Dom Ubu? Julgaste ainda rei da Polônia. / DOM UBU – Senhora minha fêmea, sei o que faço, e vós não sabeis o que dizeis. Quando eu era rei, fazia isso tudo pela minha glória e pela Polônia; agora vou ter uma pequena tabela e cobrar de acordo com ela: torção de nariz, 3 francos e 25, por exemplo. Por uma soma ainda menor, frito-vos bem fritos na vossa própria frigideira (Ato I, Cena III, Trad. de L. C. Gomes)<sup>106</sup>.

Se em essência Ubu permanece o mesmo, o que muda (talvez também apenas aparentemente) é o país e os personagens ao seu redor, que a ele parecem adaptar-se. É seguindo uma lógica própria, que lhe é particular, que Père Ubu convence a todos de sua “verdade”. Por isso é possível ao personagem pensar em enriquecer sendo escravo. Quando finalmente preso, aceita tal destino como se este fosse seu plano desde o início, invertendo os valores do que seria bom ou ruim, liberdade ou prisão, e dessa forma consegue fazer com que todo o país a que chegara desejasse também as grilhetas que, em certo momento, são confundidas com as joias da realeza por um turista inglês. Os homens livres ajudam nesse engano, afinal, o dever seria dizer a verdade quando o turista lhes pede uma informação, mas como a liberdade é jamais cumprir o dever, ao invés de avisar tratar-se de uma prisão num país que não tem rei, bem como que seus habitantes seriam os forçados a remar nas galés, responde: “PRIMEIRO HOMEM LIVRE – [...] Senhor estrangeiro, o rei e a rainha que estão ali dentro saem todos os dias com o séquito para recolher as gorjetas dos turistas ingleses” (Ato IV, Cena III, Trad. L. C. Gomes).<sup>107</sup> Mas o mesmo quiproquó já começava com a chegada de Lord Catoblépas, o tal turista, encontrando a prisão onde se encontra Ubu.

<sup>106</sup> “PÈRE UBU - [...] Cirage des pieds, coupage des cheveux, brûlure de la moustache, enfoncement du petit bout du bois dans les oneilles. MÈRE UBU – Eh! Tu perds la tête, Père Ubu! Tu te crois encore roi de Pologne. PÈRE UBU – Madame ma femelle, je sais ce que je fais, et vous, vous ignorez ce que vous dites. Quand j’étais roi, je faisais tout cela pour ma gloire et pour la Pologne; et maintenant je vais avoir un petit tarif d’après lequel on me paiera: torsion du nez, 3,25 F par exemple. Pour une somme moindre encore, je vous ferai passer par votre propre casserole” (Acte I, Scène IV).

<sup>107</sup> “PREMIER HOMME LIBRE – [...] Seigneur étranger, le roi et la reine qui son là-dedans sortent quotidiennement avec leur suite pour recueillir les pourboires des touristes anglais!” (Acte IV Scène II).

LORD CATOBLÉPAS: Procure no dictionary: procure palácio. / JACK, lendo – Palácio: edifício feito em pedra lavrada, enfeitado de grades em ferro forjado. Royal-Palace, LOUVRE: mesmo modelo, mas com uma cancela e guardas que estão de vigia e impedem a entrada. (Ato III, Cena II, trad. de L.C. Gomes)<sup>108</sup>.

Essa lógica própria que permite a desobediência dos três homens livres e do Cabo determina-se através da busca que empreendem pela liberdade. Assim como os enganos da caricatura de um turista inglês, com uma prisão que é confundida com palácio, fazendo ainda alusão ao Louvre, o que significa também a crítica às “prisões estéticas” causadas pela institucionalização da arte, o museu é um símbolo dessa institucionalização.

Pelo jogo de contrários que faz menção à ideia de liberdade através de normas e afetações de soldados, questiona-se a individualidade desses soldados que se censuram uns aos outros, jogo teatral que retrata a busca pela liberdade numa desesperadora prisão invisível, a norma. “OS TRÊS HOMENS LIVRES: [...] a diferença é essa. Inventemos um tempo diferente cada um, embora seja bastante cansativo. Desobedeçamos individualmente – ao cabo dos homens livres! / O CABO – Reunir! *Eles dispersam*” (Ato I, Cena, III, Trad. L. C. Gomes)<sup>109</sup>.

Estes personagens, que aparecem em cenas individuais e junto aos demais, estão no entanto invariavelmente cortando a linearidade da peça com suas aparições. Se em *Ubu roi* uma dramaturgia de cortes e montagem cinematográfica permitia saltos como o da prisão de *Capitaine Bordure* e sua fuga, aqui ela se expressa através de um elemento de desestabilização, frequentemente inserido no meio da ação principal da peça. Ironicamente, eles vêm marchando.

A ironia maior fica por conta da revolução de uma grande e gorda marionete que faz os outros pensarem como ela, por não conseguirem vencê-la. Ainda em *Ubu enchaîné*, primeiro Ubu impõe seus serviços, atacando os primeiros passantes que vê, Éleuthère<sup>110</sup> e seu tio Pissebock<sup>111</sup>, fugindo depois numa diligência com a jovem e o saquinho de moedas. Flertando com a pobre moça, que

<sup>108</sup> LORD CATOBLÉPAS: Cherchez dans de dictionary. Cherchez: PALACE. / JACK, lisant: Palace: édifice en pierre de taille, orné de grilles forgées. ROYAL PALACE, LOUVRE: même modèle, avec une barrière en plus et des gardes qui veillent et défendent d'entrer (Acte III, Scène II).

<sup>109</sup> “LES TROIS HOMMES LIBRES: [...] Voilà toute la différence. Inventons chacun un temps différent, quoique ce soit bien fatigant. Désobéissons individuellement – au caporal des hommes libres! / LE CAPORAL – Rassemblement! Ils se dispersent” (Acte I, Scène III).

<sup>110</sup> Vem do grego “ελευθερία”, que significa liberdade.

<sup>111</sup> “Pissedoux e Pissebock representam o erotismo uretral.” (GOMES, 2005, p. 317).

lembra do tio como pretexto para safar-se, Ubu responde no seu estilo mais particular. “DOM UBU – Vosso tio Mijanacaneca! Bem, lá por isso, minha rica filha! Tivemos a precaução de o trazer na mala da carroagem. (*Brande o cadáver de Mijanacaneca. Eleutéria desmaia*)” (Ato II, Cena II)<sup>112</sup>. Jarry fazia uso de bonecos em suas representações, bem como máscaras, cavalos feitos com cabos de vassoura e cabeça de papelão. Com estes elementos simples e arcaicos, ele construía um mundo capaz de desafiar até as leis da física (a gravidade, por exemplo). Isso acontece em vários momentos já da gesta ubuesca, como o arremesso da Consciência por Ubu, em *Ubu cocu*.

Também os alçapões, que são a beleza do “teatro das finanças”, servem para acentuar uma irrealidade onírica e bastante irônica. Com a consciência sendo enfiada em malas, atirada em alçapões e fendas (*Ubu cocu*) ou nobres sendo descartados (*Ubu roi*). Para além da física, a síntese esquizofrênica de Jarry chega a uma lei que é a ausência de leis, a “não regra” total que se submete às soluções imaginárias. É o que se pode chamar de um raciocínio 'patafísico.

A liberdade de comportamento destes personagens, que é algo como um ataque violento, se reflete nas várias direções que toma durante o desenrolar da trama. Em *Ubu enchaîné*, depois do ataque Ubu, instalando-se na casa de suas vítimas (como o fará em *Ubu cocu* na casa do pobre Achras), acaba indo para a prisão. A reação do personagem aos acontecimentos começa a determinar as reações dos outros, havendo um jogo de signos opostos, que contrapõem imagens – prisão/castelo, grilheta/joia, liberdade/aprisionamento. Nesse ponto, Ubu até comemora o traje de prisioneiro: “[...] já começamos a estar mais bem vestidos, trocaram-nos a libré, que me estava um bocado apertada na pança, por estes lindos fatos cinzentos” (Ato II, Cena I, Trad. L. C. Gomes)<sup>113</sup>.

Inversões como essas se operam o tempo todo na dramaturgia jarryana, Ubu transforma os ambientes de acordo com a lógica que adota, e adota cada lógica específica como uma forma de adaptação e controle do meio. A perfeita caricatura do dominador, conquistador violento e egoísta que resume suas

<sup>112</sup> “*Votre oncle Pissebock! Qu'à cela ne tienne ma douce enfant! Nous avons eu la prévoyance de l'emporter avec nous dans le coffre de cette voiture! Il brandit le cadavre de Pissebock. Éleuthère s'évanouit*” (Acte II, Scène II).

<sup>113</sup> “[...] nous commençons à être bien vêtus: on nous a troqué notre livrée, un peu étroite pour notre giborgne, contre ces beaux costumes gris” (Acte III, Scène I). E começa a fazer exigências na prisão, transformando-a pela sua ótica particular. “*Les Maîtres observent exactement la consigne de venir deux fois par jour nous apporter notre repas*” (Acte III, Scène I).

atividades entre assassinatos, roubos, sexo, denunciando sua mediocridade e sua irracionalidade, também acentua a crítica por tratar-se de um títere, uma marionete controlada por fios invisíveis. Essa imagem já é bem irônica, mas Jarry acrescenta a isto um *Lord* inglês que aparece para assistir ao espetáculo das majestades que sairiam do grande edifício, ou palácio. Espetáculo para turista ver. “LORD CATOBLÉPAS: Jack! Arme a tenda e abras as latas de corned-beef” (Ato IV, Cena III, Trad. L. C. Gomes)<sup>114</sup>.

O clímax irônico da peça se dá com o favorecimento de Ubu pelo Vizir a pedido de Soliman, sultão dos turcos que compraria os escravos para remar nas galés. Ao que parece, é um segredo que ninguém pode saber, mas Père Ubu teria um passado parecido com um certo Édipo, príncipe roubado recém-nascido que o destino leva a ser rei.

SOLIMÃO: [...] saibei quem é esse Dom Ubu que me traziam por escravo. Aquele ar nobre, aquela imponência... É meu próprio irmão, raptado há longos anos por piratas franceses e condenado a trabalhar em vários campos de forçados, o que lhe permitiu elevar-se às situações eminentes de rei de Aragão e depois, da Polônia! (Ato V, Cena VI, Trad. L. C. Gomes)<sup>115</sup>.

A peça termina “em movimento”, com todos os personagens acorrentados nas galés sob o comando de Ubu, que vai descansar. Mas o canto dos acorrentados incomoda o casal, que parte ao som de gaitas. “DONA UBU – Que música estranha! Estarão todos constipados do orvalho, para cantarem assim pelo nariz?! O BELEGUIM – Para vos ser agradável, senhor e minha senhora, troquei a mordança habitual dos forçados por gaitinhas de cana” (Ato V, Cena VIII, trad. L. C. Gomes).<sup>116</sup>

Os processos existentes nessas peças, que se interligam a necessidades geradas pelo texto para a sua realização espetacular, são uma espécie de potencialização de uma estética libertária no teatro que começou com

<sup>114</sup> “LORD CATOBLÉPAS: [...] Jack! Dépliez la tente et ouvrez les boîtes des corned-beef” (Acte IV, Scène III).

<sup>115</sup> SOLIMAN: [...] apprenez que est ce Père Ubu que l'on m'amenait comme esclave. Cet air noble, cette prestance... C'est mon frère qui fut enlevé il y a de longues années par les pirates français et contraint au travail dans divers bagnes, ce qui lui permit de s'élever aux éminentes situations de roi d'Aragon, puis de Pologne! (Acte V, Scène VI).

<sup>116</sup> “MÈRE UBU – Quelle étrange musique! Sont-ils tous enrhumés par la rosée, qu'ils chantent ainsi du nez? / L'ARGOUSIN – Afin de vous être agréable, monsieur et madame, j'ai remplacé le vâillon habituel de la chiourme par des mirlitons” (Acte V, Scène VIII).

Alfred Jarry, algo que tornará a potencializar-se durante o século XX, ou originar novos movimentos que flertam com os mesmos processos. Dentre eles, a paródia com certeza como uma presença determinante, num constante ciclo de morte e renascimento que inclui a agregação de experiências, seja para negá-las ou continuá-las, aprimorá-las.

Processos como os que constituem (principalmente) as duas peças seguintes de Jarry, *Ubu cocu (bricolage)* e *Ubu sur la butte* (reescritura) permanecem no teatro contemporâneo e floresceram em todo o século XX em várias linguagens. Sobre as peças de Jarry, em especial, deve-se notar que acabam com certa sugestão de continuação. Embora tenham um clímax, desenvolvem-se, mesmo que de uma forma não linear e cheia de entrecruzamentos, de forma desconexa. Em *Ubu cocu*, excepcionalmente, a peça simplesmente continua, e poderia continuar para sempre, com inúmeros personagens que aparecem a todo momento. Como comenta Ubu no final, decidindo acabar com ela de vez: “a peça já durou tempo suficiente e nós não temos a intenção de servir-nos disso hoje” (Ato V, Cena IX, tradução nossa).<sup>117</sup> *Ubu cocu* tem também a inclusão do “duplo” de Ubu, sua Consciência, e uma dezena de outros novos personagens bastante exóticos, como *Les Palotins* (espécie de arma viva de Ubu, que vem em três caixotes e sai apenas para executar assassinatos), *Achras*<sup>118</sup> (uma caricatura de escravista metido a intelectual), e criaturas surreais, como um crocodilo que Ubu acredita ser uma baleia, um *Archéoptéryx*, ou um “chien à bas de laine”<sup>119</sup> que cruza a cena de vez em quando.

O Archéoptéryx, no título da segunda versão, misto de dinossauro e pássaro, na verdade um réptil voador, é parido por Mère Ubu, que justifica o restante do título pelos chifres que coloca no esférico esposo, fruto do caso com um egípcio. Mas essa peça tem três versões; na verdade, provavelmente teve várias que se perderam e é trabalho de muito tempo estabelecer todas as diferenças e similaridades entre uma e outra.

Nós a denominaremos por *Ubu cocu*, comentando características das três versões, até por manterem certa unidade, semelhanças permanentes como a evocação da *Machine à décerveler*. Este elemento de violência, a máquina de

<sup>117</sup> “la pièce dure depuis assez longtemps et nous n'avons point l'intention de nous en servir aujourd'hui” (Acte V, Scène IX).

<sup>118</sup> Achras, do grego ἀχράδι, que significa “pêra” e é também o formato da cabeça de Ubu.

<sup>119</sup> Cão com meias de lã.

fazer saltar os miolos, aparece em *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx* na canção narrativa de um *Ébéniste*,<sup>120</sup> imagem criada por uma fala, uma narração com cadência de música, enfeitando e transformando aquelas palavras numa sensação. Desta dança, participam “les trois palotins” e “L'Ébéniste: [...] “Olhai, olhai a máquina a girar, / Olhai, olhai o miolo a saltar, / Olhai, olhai os Ricos a abanar...” (Ato III, Cena II, trad. L. C. Gomes)<sup>121</sup>. Neste momento da peça, um ritual desenvolve-se para contar de uma época em que domingo era dia de “descerebramento” em praça pública, ao qual o povo ia assistir com entusiasmo. Paralelamente, os empaladores entoam o refrão de seu mestre. “OS EMPALADORES: Urra! Cornos-no-Cu, viva o Dom Ubu!” (Ato I, Cena II, trad. L. C. Gomes).<sup>122</sup> Reproduzimos aqui, traduzido mesmo para o português lusitano, um poema de Alfred Jarry que sintetiza a ideia dessa máquina violenta, que é máquina, é orgânica, que é o outro, o estranho, que é assassina, rápida como a impressora, a tipografia, a indústria, “esticando e explicando” a massificação e a estupidez do “crânio oco”, e continua significando sem fim, com leituras múltiplas. O poema se chama *Ruído subterrâneo*.

Moendo glote e laringes, da queixada sem palato  
 Rápida imprime a impressora  
 Cequins<sup>123</sup> de ouro tremem nos eixos dos cubos da roda  
 Do moinho de vento  
 As folhas avançam no torce-que-troça ao vento  
 A queixada do crânio oco  
 Sem miolo digere o miolo estrangeiro  
 Ao domingo num outeiro<sup>124</sup>  
 Ao som de pífaros<sup>125</sup> e tamborins  
 Pelos subterrâneos dos palácios sem fim  
 Esticando e explicando, a descerebradora  
 Rápida, imprime, a impressora. (JARRY, 2005, p. 310).

O processo de reescritura guia a construção de *Ubu sur la Butte*, redução d'*Ubu roi* para dois atos. Tomando anarquicamente as cenas como material, Jarry reconstrói a peça, comprimindo-a. Em *Ubu roi*, temos primeiro *Mère*

<sup>120</sup> Ebanista, pessoa que trabalha com “ébano”, um tipo bastante específico de madeira nobre, de cor mais escura, quase preta, e durabilidade fora do comum.

<sup>121</sup> “Voyez, voyez la machin' tourner, / Voyez, voyez la cervell' sauter / Voyez, voyez les Rentiers trembler” (Acte III, Scène II).

<sup>122</sup> LES PALOTINS: Hurra! Cornes-au-cul, vive le Père Ubu!” (Acte I, Scène II).

<sup>123</sup> Cequim – Antiga moeda de ouro; pequeno disco de metal amarelo com que as ciganas enfeitam o vestuário;

<sup>124</sup> Outeiro – Monte pouco elevado; colina.

<sup>125</sup> Píforo – Instrumento popular e pastoril, semelhante a uma flauta; aquele que o toca.

Ubu tentando convencer o marido a dar o golpe no trono da Polônia. “PAI UBU: Merdra! / MÃE UBU: Oh! Muito bonito Pai Ubu, grande malandro que você é./ PAI UBU: Não sei onde estou, mulher, que não te esgoelo./ MÃE UBU: Não sou eu, Pau Ubu, que você devia assassinar” (Ato I, Cena I, trad. Theodemiro Tostes)<sup>126</sup>.

Depois, na cena VI do mesmo ato, estamos no palácio do rei, onde Ubu foi requisitado, e ele chega já se justificando e jogando a culpa em Bordure e Mère Ubu, morrendo de medo de ter sido descoberto o golpe. O rei estranha, mas a lógica desses personagens segue esquemas muito simples, o que torna mais fácil acreditar na sua ingenuidade infantil. Assim, Venceslas aceita a justificativa de Bordure, que disfarça. “O REI: Que tem você, Pai Ubu? / BORDADURA: Ele bebeu demais. / O REI: Como eu, hoje de manhã./ PAI UBU: Oh! Estou bêbado. Bebi todo o vinho da França” (Ato I, Cena VI, trad. Theodemiro Tostes).<sup>127</sup> Em *Ubu sur la butte*, as duas cenas se fundem e se reescrevem anarquicamente:

PAI UBU: Lá está o rei a chamar. (*Aparte*) Rei Venceslau, correis para a desgraça e haveis de ser massacrado!

O REI, *entrando pelo outro lado*: Estais outra vez a beber, Dom Ubu, que não ouvis quando vos chamo?

PAI UBU: É verdade, senhor, estou bêbedo, porque bebi muito vinho da França.

O REI: Como eu, hoje de manhã: estamos alegrotos, acho eu, como dois polacos (Ato I, Cena I, trad. L. C. Gomes)<sup>128</sup>.

*Ubu sur la butte* ganha um prólogo e personagens (“o Guinhol”, “o diretor”) que escancaram mais uma vez a metateatralidade jarryana, menos explícita na primeira peça. Diz o Guinhol: “Que bonito que isto é. Há mais gente nesta sala do que em toda a cidade de Lyon. De certeza que estou no 4-z’Arts”<sup>129</sup> (Prólogo, Cena I, trad. L. C. Gomes)<sup>130</sup>. Logo este Guignol passa a dividir o palco com “O Diretor”, que tenta enganá-lo e de quem cobra o cachê. Em 1901, anterior a Pirandello e

<sup>126</sup> PÈRE UBU: Merdre! / MÈRE UBU: Oh! voilà du joli, Père Ubu, vous êtes un fort grand voyou. / PÈRE UBU: Que ne vous assom’je, Mère Ubu! / MÈRE UBU: Ce n’est pas moi, Père Ubu, c’est un autre qu’il faudrait assassiner”(Acte I, Scène I).

<sup>127</sup> “LE ROI: Qu’as-tu, Père Ubu? / BORDURE: Il a trop bu./ LE ROI: Comme moi ce matin./ PERE UBU: Oui, je suis saoul, c’est parce que j’ai bu trop de vin de France” (Acte I, Scène VI).

<sup>128</sup> “PÈRE UBU, en entrant – Eh! Voilà le roi Venceslas que me demande, (*À part*) Roi Venceslas, vous coures à votre perte vous serez massacré! / LE ROI, entrant de l’autre côté: Êtes-vous donc encore à boire, Père Ubu, que vous n’entendez pas quand je vous appelle? / PÈRE UBU – Oui, Sire, je suis saoul, c’est parce que j’ai bu trop de vin de France. / LE ROI – Comme moi ce matin: nous sommes gris, je crois, comme deux Polonais” (Acte premier, Scène première).

<sup>129</sup> Referência ao *Cabaret Artistique des Quatz’arts*, onde estreou a peça.

<sup>130</sup> “[...] c’est beau, ici. Il y a plus de monde dans cette salle que dans la ville de Lyon. Je suis assurément aux 4-z’Arts”(Prologue, Scène I).

diferentemente dele, um personagem chamado “*Le Directeur*” dialoga com um personagem que é um Guinhol, que é feito de madeira como os Guinhóis, personagens do teatro de marionetes, e cujo ancestral era o “*L'Homme à la Tête de Bois!*” (*Prologue, Scène II*).

Ainda neste prólogo, a rubrica indica que *Le Directeur* “diz o nome de um certo número de espectadores, fingindo confundir as caras conhecidas mais opostas” (Prólogo, Cena II, trad. L. C. Gomes)<sup>131</sup>. A queda da quarta parede e uma possível relação de maior proximidade com o público permitem explorar níveis de interação, melhor desenvolvidos no decorrer do século XX. Inclusive Brecht usará este recurso em suas representações quebrando barreiras entre público e espetáculo e transformando o palco em tribuna.

Na dramaturgia de *Ubu*, a linguagem abstrata de Jarry permite desafiar até as leis da física, o que conseqüentemente propõe representações calcadas em signos mais do que em ações, ou fazer das ações, signos. Em *Ubu cocu*, Père Ubu “não encontrando a mala, agarra a Consciência pelos pés, abre a porta do fundo e atira-a de cabeça pelo buraco entre os dois assentos de pedra” (JARRY, 2005, p. 197). Nesse ponto, vale lembrar como Jarry valorizava os alçapões, que eram a grande beleza do teatro das “*phynanças*”, para literalmente jogar e tirar de cena de forma insólita objetos ou personagens.

Algumas potencialidades se encontram aqui: a comédia, de caráter essencialmente crítico, parece ser a melhor forma de expressar a insubmissão total que essa estética libertária representa; a metalinguagem, compatível à comédia, é naturalmente fertilizada pela arte libertária que atingiu a autocrítica e volta-se a si mesma, desarmando seus processos. Já avisava Père Ubu em *Ubu enchainé*, justificando porque não escolhera os homens livres como suas primeiras vítimas. “Estes militares não são ricos, por isso preferia servir outros personagens” (Ato I, Cena VI, trad. L. C. Gomes).<sup>132</sup> Ele poderia terminar essa frase com “*d'autres gens*” por exemplo, pois é outro o significado ao utilizar “*personnages*”, remetendo à artificialidade do espetáculo. Essas pequenas formas de quebra da ilusão dramática – Ubu dizendo que a peça já está demorando (*Ubu Cocu*), os “*apartes*” e menções

<sup>131</sup> “[...] *nomme un certain nombre de spectateurs, en affectant de confondre les physionomies connues les plus opposées*” (Prologue, Scène II).

<sup>132</sup> “*Ces militaires ne sont pas riches, c'est pourquoi j'aimerais mieux servir d'autres personnages*” (Acte I, Scène VI).

diretas ao *Théâtre des Phynances*, etc – constituem elementos metateatrais frequentes nas peças ubuescas.

Alfred Jarry está em consonância com o sentimento libertário e revolucionário do momento: o final do século XIX realmente significou um levante, primeiro contra os fenômenos clássicos, pelo naturalismo, e depois contra clássicos e naturalistas, caso dos movimentos anti-naturalistas da época, na França. No entanto, é de tal forma moderno para sua época que extrapola as amarras da poética em que historicamente se encaixaria (o simbolismo) de forma permanente. Ao que parece, ele estava em consonância, mas num nível de penetração extremamente maior que os outros, com essa atitude libertária, o que explica ser ele um fundador e um ídolo para os poetas de vanguarda, de Breton que o chamava de “surrealista no absinto” a Artaud que o admirava a ponto de criar o *Théâtre Alfred Jarry*, e Marinetti, que fazia de *Roi bombace*, sob alguns aspectos, uma reafirmação de Ubu. Embora isso seja um fenômeno histórico que já estava para acontecer, que vinha crescendo com uma atitude poética e ideológica em estado de gestação e desenvolvimento constante, isso tudo foi antecipado pelo autor da gesta ubuesca, que inclusive pode ter sido responsável por grande parte das teorizações que as vanguardas tornaram possíveis na arte de então e que repercutem e se atualizam na contemporaneidade, mesmo quando absorvidas pelo sistema que criticam. Como previu Jarry

[...] tornamo-nos também os homens graves e gordos e os Ubus e depois de ter publicado livros que serão muito clássicos, seremos prefeitos de cidadezinhas. [...] E virão novos homens jovens que nos acharão muito ultrapassados e comporão baladas para nos abominar (JARRY, 1972, p. 418, tradução nossa)<sup>133</sup>.

Principal contradição das vanguardas, a arte que questionaria os museus acabaria exposta neles, bem como o teatro de Alfred Jarry seria canonizado e determinado, a partir da década de 1970, como leitura obrigatória do currículo escolar francês. O ciclo natural do nascimento, morte e renascimento parece renovar-se em todos os níveis da vida, do orgânico ao cultural, inclusive aquele onde desenvolvemos o que chamamos de arte. Mas o que Jarry fez repercute até hoje,

<sup>133</sup> [...] nous deviendrons aussi des hommes graves et gros et des Ubus et après avoir publié des livres qui seront très classiques, nous seront tous probablement maires de petites villes. [...] Et il viendra de nouveaux jeunes gens qui nous trouveront bien arriérés et composeront pour nous abominer des ballades. (JARRY, 1972, p. 418)

canonizado ou não. É reavivado, renascido em cada manifestação da liberdade que ele reclamou, nesses níveis, pela primeira vez, embora seja parte de um processo histórico ainda maior.

[...] um mesmo princípio inspira os românticos alemães e ingleses, os simbolistas franceses e a vanguarda cosmopolita da primeira metade do século XX. Um exemplo entre muitos: em várias ocasiões Friedrich von Schlegel define o amor, a poesia e a ironia dos românticos em termos não muito distantes dos que, um século depois, empregaria André Breton ao falar do erotismo, a imaginação e o humor dos surrealistas. Influências, coincidências? Nem um nem outro: persistência de certas maneiras de pensar, ver e sentir (PAZ, 1974, p. 23, tradução nossa)<sup>134</sup>.

Nesse sentido, o surrealismo – em especial, mas as outras vanguardas do começo do século também fazem parte deste amplo desenvolvimento histórico de visões de mundo – delinearão certo nível de aprofundamento desta proposta que, no teatro, encontra-se temporalmente deslocado. Jarry, embora parte disso tudo, destaca-se pela singularidade de sua posição e de sua poética no contexto histórico em que se insere.

---

<sup>134</sup> [...] un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX. Un ejemplo entre muchos: en varias ocasiones Friedrich von Schlegel define al amor, la poesía y la ironía de los románticos en términos no muy alejados de los que, un siglo después, emplearía André Breton al hablar del erotismo, la imaginación y el humor de los surrealistas. ¿Influencias, coincidencias? Ni lo uno ni lo otro: persistencia de ciertas maneras de pensar, ver y sentir (PAZ, 1974, p.23).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo percorrido, embora por caminhos inversos – ora caóticos, ora cronologicamente decrescentes – a trilha deixada pela poética teatral de Alfred Jarry em fins do século XIX, percebemos que sua obra e vida, equivalendo em níveis consideráveis à poética e visão de mundo surrealistas, apresenta certos elementos internos comuns os quais, embora permaneçam ligados ao surrealismo, são particulares, frutos de uma individualidade específica, a de Jarry, interligando-se ainda entre si, no interior de sua obra.

As linhas gerais da poética teatral deste autor, especialmente em sua gesta ubuesca, parecem, portanto, dialogar com um amplo leque de experimentações dispersas, algumas inclusive localizáveis à sua época, sendo futuras protagonistas de um forte impulso a partir do começo do século XX. Todavia, como ícone e fundador de uma teatralidade surrealista, tomando como base para esta afirmação o deslocamento histórico de tal teatralidade em relação ao movimento de 1924, Jarry configura sua poética de maneira bastante original.

Essencialmente, sua poética faz uso do grotesco como uma maneira de exploração (e desconstrução) das formas, sendo também possível reconhecer elementos escatológicos e carnavalescos mesmo em criações minimalistas, geométricas e em alguns casos carentes de curvas que não sejam a continuação de um círculo, símbolo recorrentemente usado pelo dramaturgo. Tomamos como exemplo o corpo assumido por Ubu na caricatura de Jarry (imagem 5), embora estejamos falando de uma poética que usa dos mesmos recursos diferentemente, que pode expressar, de maneiras antagônicas até, uma mesma posição traduzida em linguagem de diferentes maneiras.

Assim, a personalidade animalesca e instintiva do personagem dialoga com o formato de seu corpo e a ideia da pureza e perfeição da forma esférica. A união de elementos distantes, que se tornará fusão durante o desenvolvimento do personagem (pensamos aqui nas máscaras híbridas de *Ubu roi*), demonstra o processo de montagem usado de maneira vanguardista, o que aparecerá também na ausência de encadeamento das ações e de uma cronologia que lembra a fragmentação gerada pela edição e montagem cinematográficas.

A paródia é utilizada de maneira paradoxal, como lhe é peculiar, transformando-se numa dupla enunciação, negando e reafirmando ao mesmo tempo

e tendo a ironia como maneira preferencial de estruturar em uma “argumentação indireta”, no termos de Brait (1996), a contradição entre o mostrado e o sugerido, o dito e o não dito, a partir da qual determina uma recepção guiada por correlações objetivadas ou aleatoriamente provocadas.

A violência expressa em sua obra é também resultante da inadequação e revolta perante as incoerências da sociedade, causadas pela racionalidade da ideologia burguesa criticada por Jarry, assim como muitos outros artistas que antes ou depois dele presenciaram algum momento deste processo, tomado no momento das vanguardas europeias do começo do século XX como insuportável e crítico. Este caráter violento também acentua o lado infantil da peça e do personagem Ubu, infantilidade que se identifica a uma total ou maior liberdade (a infância seria o período de menor domesticação do homem) incorrendo em violência como uma maneira de demonstrar a brutalidade que se esconde por trás da domesticação, bem como o símbolo gerado por tal brutalidade para expressar a revolta do artista, inserido numa sociedade cujo sentido lhe parece perdido ou inexistente.

O total desrespeito aos padrões artísticos da criação teatral presente na poética de Jarry demonstra-se também na repulsa do autor com relação a restrições de caráter moral, por exemplo, como uma tendência de ruptura total, estética e ideológica. Uma fusão espontânea de arte e vida, consonante com toda a biografia de Jarry, determina e impulsiona sua construção poética até o limite da loucura de uma maneira em que tudo o que pairava na memória do autor servia como material de criação. Isso vai da história que conheceu à literatura ou suas próprias experiências. Jarry constrói suas peças através do mesmo princípio que guia sua vida, fundindo a realidade à loucura e não podendo mais especificar onde uma começa e a outra termina. Desta maneira, antecipa uma visão de mundo que historicamente caminhava para esta direção, mas que só viria a realizar-se efetivamente no século XX, com o surrealismo.

O movimento organizado na década de 1920 em torno da figura de André Breton, por sua vez, parece radicalizar as experiências que vinham sendo feitas até então, no sentido de encarnar uma visão de mundo e poética a qual se prefigurara no romantismo alemão e simbolismo francês. No teatro, essa visão que pretende aproximar arte e vida de maneira cada vez mais indissociável, retomará a ideia de *Theatrum mundi* barroca, influenciando as poéticas de vários dramaturgos

do século XX (como Pirandello e Genet) e evoluindo no decorrer deste século. Permanece mantendo, contudo, certos elementos de origem ideológica que configurarão a modernidade teatral, tais como o questionamento temático da realidade através da denúncia de sua artificialidade, o que se dá numa conseqüente exposição dos níveis de ilusão gerada, em muitos casos, pela fragmentação ou pela sugestão, elementos de ordem estética e ideológica que passam cada vez mais a integrar-se, fundindo as esferas da arte e da vida (ou de uma visão dela, uma maneira de percebê-la e de posicionar-se diante dela). Todo este processo histórico que envolve o percurso aqui evidenciado, importante para o entendimento da modernidade teatral, se expressa também na obra de Jarry. Desta maneira, o deslocamento do teatro surrealista com relação ao período histórico do movimento permite melhor compreender a obra e a vida de Jarry, estopim francês de uma explosão que revolucionou o teatro moderno ocidental.

## REFERÊNCIAS

- ARRIVÉ, Michel. Notes. *In: JARRY, Alfred. Oeuvres Complètes I.* Paris: Gallimard, 1972.
- \_\_\_\_\_. Notas. *In: JARRY, Alfred. Ubu.* Trad. Luísa Costa Gomes. Porto: Campo das Letras, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo.* Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. Linguagem e vida. Trad. J. Guinsburg, Sílvia F. Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BÉHAR, HENRI. *Le théâtre dada et surréaliste.* Paris: Gallimard, 1979.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo.* Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro.* Trad. Gilson César C. de Souza. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *É possível falarmos em estética surrealista?* *In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). O surrealismo.* São Paulo: Perspectiva, 2008, p.73-93.
- CUNHA, Newton. Filosofia e Surrealismo: a Insuficiência da realidade. *In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). O surrealismo.* São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 63-72.
- FACHIN, Lídia. Fios dialógicos de Ubu rei, de Jarry. *In: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Org.). Teatro em debate,* 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, n. 2, 2003, p. 139-159.
- FLETCHER, John; MCFARLANE, James. O teatro Modernista - Origens e modelos. *In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (org.) Modernismo: Guia Geral 1890-1930.* Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.
- GOMES, Luísa Costa. Notas. *In: JARRY, Alfred. Ubu.* Porto: Campo das letras, 2005.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia.* Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- ISSACHAROFF, Michael. *Le spectacle du discours.* Paris: Librairie José Corti, 1985.

JARRY, Alfred. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1972.

\_\_\_\_\_. *Ubu*. Trad. Luísa Costa Gomes. Porto: Campo das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ubu Rei*. Trad. Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.

LEHMANN, Hans Thyges. *Teatro pós-dramático e teatro político*. Tradução de Raquel Imanishi. Seminário Internacional realizado em setembro de 2003, no Instituto Goethe de São Paulo, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Disponível em: [http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF03/SP03\\_01.pdf](http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF03/SP03_01.pdf)  
Acesso em: 03 jun. 2010.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas*. A caricatura na literatura paulista (1900 – 1920). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

LIMA, Carlos. O teatro surrealista: revolução e utopia. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 353-378.

LIMA, Sérgio. Surrealismo e humor negro. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 759-772.

MARTINS, José Cândido. *Teoria da paródia surrealista*. Braga: Edições da APPACDM Distrital de Braga, 1995.

NAZARIO, Luiz. *Surrealismo e meios de comunicação*. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.623-651.

PAZ, Octavio. A imagem. In: *O Arco e a Lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.35-59.

\_\_\_\_\_. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

RAMOS, Luiz Fernando. A encenação surrealista: uma teatralidade fora de lugar. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 379-392.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SCHMELING, Manfred. *Métathéâtre et intertexte*. Paris: Lettres Modernes, 1982.

SIGNER, Rina. *Ingredientes para uma nouvelle cuisine: O Rei da Vela ao molho de Ubu Rei*. 2000. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *A angústia moderna*. In. O teatro e a angústia dos homens. Trad. Pedro Madureira e Bruno Palma. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

WILLER, Claudio. Surrealismo: poesia e poética. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 281-322.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Trad. Sonia Queiroz; Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Ateliê, 2005.