UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

NIVALDO RODRIGUES DA SILVA FILHO

MERDRA D´UBULESCO:
TRANSLUCIFERAÇÃO DO IMAGO UBU EM *JOAN MIRÓ*

CAMPINA GRANDE-PB

2015

NIVALDO RODRIGUES DA SILVA FILHO

MERDRA D´UBULESCO:
TRANSLUCIFERAÇÃO DO IMAGO UBU EM *JOAN MIRÓ*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura Comparada e Intermidialidade, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de doutor em Literatura e Interculturalidade.

Orientadora: Sudha Swarnakar

CAMPINA GRANDE - PB
2015

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S586m Silva Filho, Nivaldo Rodrigues da
Merdra D'ubulesco [manuscrito] : Transluciferação do Imago Ubu em Joan Miró / Nivaldo Rodrigues da Silva Filho. - 2015.
265 p. : il. color.

Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2015.
"Orientação: Profa. Dra. Sudha Swamakar, Departamento de Letras e Artes".

1.Ubu Rol. 2.Alfred Jarry. 3.Joan Miró. 4.Ubulesco. 5. Tradução luciferina-antropófaga. I. Título.

21. ed. CDD 709.81

NIVALDO RODRIGUES DA SILVA FILHO

MERDRA D´UBULESCO:
TRADUÇÃO LUCIFERINA DO IMAGO UBU

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade – Universidade Estadual da Paraíba – como requisito para obtenção do grau de Doutor em Literatura e Interculturalidade, na área de concentração Literatura Comparada e Intermidialidade, sob a orientação da Professora Dra. Sudha Swarnakar.

Aprovada em: **26/10/ 2015**.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Sudha Swarnakar

_____

1º MEMBRO Orientadora (UEPB)

Profª. Drª. Valéria Andrade

_____

2º MEMBRO Examinador interno(UEPB)

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

_____

3º MEMBRO Examinador interno(UEPB)

Profª. Drª. Sinara de Oliveira Branco

_____

4º MEMBRO Examinador externo (UFCG)

Profª. Drª.Válmi Hatje-Faggion

_____

5º MEMBRO Examinador externo(UNB)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho as três Marias de minha vida: a que me acolhe (Mainha), a que me inspira (Maricota) e a que me acompanha (Do Socorro).

AGRADECIMENTOS

Como os quatro lados de um dado, os quatro anos de gestação desta tese, possui quatro tipos de formas que foram sutis engrenagens à essa consecução e, por isso, dignas de agradecimentos:

No ambiente acadêmico, à própria proposta do curso, que acolheu e me deu a audácia de propor uma tese nestes modos e tema. Sou grato à gestão do professor **Dr. Antonio Carlos Magalhães**, cuja "finesse" é irmã gêmea da nobre ciência das mediações. E a todos os professores e amigos-professores que colaboraram de alguma forma nesta construção. Especialmente o professor **Dr. Luciano Barbosa Justino** que, às vezes sem saber, outras vezes sabendo, fez-se interlocutor mais difícil, exigindo de mim contundentes braçadas de pesquisas teóricas e aprimoramento deste "daimon" ubulesco. E ao Maestro-Mor, **Sebástien Joachim**, cuja audácia intelectiva tem nutrido a todos nós.

No púlpito dessa orquestração de tarefa-forças esteve a minha orientadora, **Dra. Sudha Swarnakar,** que alinhou sabedoria e paciência nas primeiras modelagens até o ponto final desta tese. Ela, como co-escritora, detém especial lugar em minha gratidão.

E ao magote da "Turma Pioneira" decerto, cada presença deles ajuntou motivação e orgulho. Mais de perto agradeço à parceria e irmandade **de Patrícia Germano e Luis Adriano** de quem tive segredos e descobertas.

Aos servidores do PPGLI, **Roberto Santos** e **Alda Brito**, pelo intenso compromisso e cumplicidade colaborativa.

Ao **CNPq/CAPES** que durante o período de estudos e pesquisas financiou a confecção e os muitos percursos e debates, possibilitando-me a dedicação exclusiva deste trabalho.

No ambiente não-acadêmico, recebi ajudas capitais dos colegas de turma; de outros pesquisadores; de **Dalvinha Sarinho**, que me ajudou na leitura dos originais e na tradução em francês; **Alessandro Giodarno**, que gentilmente traduziu partes em espanhol, catalão e alemão; de **Eliane Lisboa** que me presenteou com uma versão francesa de *Ubu Roi*. E, aos colegas alunos que vibraram com sinceridade a cada passo desta conquista. Eu os agradeço imensamente.

E ao povo de casa, que manteve a paciência e fé de que eu me tornaria doutor dessa coisa misteriosa, a literatura... Os agradeço com o coração cheio de palavras!

Por fim, agradeço as respirações de meu Corpo que soube captar inspirações etérias vindas da Bondade Suprema.

Ao conjugar desvendamento e ludismo, o ubulesco torna-se matéria de pensamento com osso, músculo, pele e sopro. Ao vagar, mostra sua liberdade irônica; ao traduzir, mostra sua ética do reaproveitamento e a irrestrita devoção moral à transcriação. Sua impiedade luciferina é o devires do outro. Por isso, sou imensamente grato à aprendizagem ubulesca de tornar-me múltiplo, um eu - outro. **(AFORISMOS, Filosofia Ubu – Fhio Ubu, 2014).**

RESUMO

Este trabalho busca compreender o universo da obra *Ubu Roi*, como parte de uma trindade ubulesca, composta por ela própria, seu autor, Alfred Jarry, e a personagem-signo Pai Ubu. Em decorrência disto, objetiva-se assentar o conceito de ubulesco como fundamento tradutório luciferino que se replica da letra à imagem, tendo como foco as transluciferações do ubulesco desenvolvidas por Joan Miró, que denominamos de ubumirólescas. Ao revolver a trindade ubulesca, evidenciam-se as textualidades interculturais de sua malha intersígnica (dramatúrgica e teatral), a intrínseca potência tradutora e o vanguardismo implosivo da palavra com vistas à imagética, aqui identificada como vanguarda ubulesca. A descoberta destes intercursos necessitou de variadas sistematizações teórico-metodológicas, dentre as quais, destacam-se as noções de tradução (BEMJAMIN, 2008) e personagem-signo (SILVA-FILHO, 2008), e das traduções criativa (transluciferação mefistofáustica) e antropofágica, dos Irmãos (CAMPOS,1992), (CAMPOS,2008); a análise da imagem (BARTHES 1964), (JOLY, 2012), (FLUSSER, 2011) e as concretizações interculturais (PAVIS, 2008), entre outras. Os resultados confirmaram o estatuto do Imago ubulesco, entrevisto pela pervivência imagética e migrância intersígnica. Concluindo, desse modo, que as migrâncias ubumirólescas produzem e atualizam a mediação recontextualizada da "tradução ubu" como pressuposto de sua linguagem, ativadas pela ação do Duplo e do Dèpayser (perturbador genial).

Palavras-Chave: *Ubu Roi*. Alfred Jarry. Joan Miró. Ubulesco. Tradução luciferina-antropófaga.

ABSTRACT

This work seeks an understanding of the universe of Ubu Roi as an “ubulesc trinity” created by the author Alfred Jarry himself, and his protagonist “Father Ubu” the signic character in his ground breaking play. The objective is to try to understand “ubulesc” as a concept and also as a foundation for luciferian translation which permits the replication of letter to the image. In this sense the “ubulesc transluciferation” developed by paintings of Joan Miró can be named as “ubumirolesc”. By focusing on the “ubulesc trinity” it was easy to see the intercultural textualities of its intersignic mesh (dramaturgical and theatrical) by which the intrinsic power of translation becomes evident and makes us to identify the implosive vanguardism of the word with a view to imagery, here it can be interpreted as ubulesc of vanguard. Discovery of these intersemiotic discourses, needed a varied theoretical and methodological systematization, among these, the notion of translation (Bemjamin, 2008) and signic characters (Silva-Filho, 2008), the creative translations (mephistofaustian *transluciferation*) and anthropophagism of the Campos Brothers (CAMPOS, 1992), (CAMPOS, 2008); image analysis (Barthes 1964), (JOLY, 2012), (Flusser, 2011) and intercultural achievements (PAVIS, 2008), stand out. The results obtained could confirm the stance of ubulesco, glimpsed by imagetic and intersignic transposition per experience. Concluding, we can say that, ubumirolesc transposition produces and materializes the recontextualized mediation for Ubu translation as a precondition of its language, created by the action of , Double and estranged, “genial troublemaker”.

Keywords: Ubu Roi, Alfred Jarry, Joan Miró, Ubulesc, luciferian translation and anthropophagism

RÉSUMÉ

Ce travail vise comprendre l´univers de l ´ouvre Ubu Roi, comme une part de la trinité ubulesque composeé par elle-meme, son auteur Alfred Jarry et son personnage-signe Père Ubu. Par cette raison son but se fixe sur le concept de l´ubulesque comme fondement traduisible luciférien qui se réplique de la lettre à l´image, ayant comme appui les transluciféractions de l´ubulesque developpées par Joan Miró à ce que nous dénommons de l´ubumirolesques. En reprennant la trinité ubulesque nòus mettons en relief les textualités interculturelles de sa maille de interrelation entre les signes(dramaturgie et théâtral), l´intrinséque puissance traductrice et l´avant-gardisme implosif du mot, à l´egard de l´imagétique, indentifiée comme anvant-garde ubulesque. Pour la découverte de ces intercours il a fallu plusieurs systématisations théorique-méthodológiques: les notions de traduction (BENJAMIN, 2008) et les personnage-signe(SILVA-FILHO), des traductions créative et anthropofhogique des frères (CAMPOS, 1992), (CAMPOS, 2008); l´analyse de l´image (BARTHES,1964), (JOLY, 2012), (FLUSSER, 2011) et les concrétisations interculturelles (PAVIS, 2008). Les résultats ont confirmé le statut de l´imago ubulesque, intervu par vie paraléle de l´imagétique, et par la migratiore entre les signes. En conclusion, de cette façon, que les migratiores ubumirolesques produisent et actualisent la médiation recontextualisée de la “traduction ubu”, comme présupposé de son langage activées para l´action du Double et du Dépaysant.

MOTS-CLÉS: Ubu Roi. Alfred Jarry. Joan Miró. Ubulesque. Traduction luciférienne – anthropofhage.

LISTA DE FIGURAS

I - Fig 01.	A. Jarry. **Cartaz original do espetáculo estreado no Teatro da Obra**, 1896. *Gravures du Alfred Jarry pour Ubu Roi* (1896). **Fonte:** A.J/ Mércure de France- França.	**28**
II - Fig 02.	**Heráldica original produzida por Jarry das parsonagens Pile, Girão, Cotice e Bordadura. Ubu Roi.** *Gravures du Alfred Jarry pour Ubu Roi* (1896). **Fonte:** A.J/ Mércure de France- França.	**40**
III - Fig 03.	**Capa de Rabelais**: Gargantua e Pantaguel. Edição russa. Fonte: B. Genesku/ 1976	**42**
IV - Fig 04.	**Ilustração:** Gargantua e Pantaguel 01. Rabelais, Ed. russa.Fonte: B. Genesku/ 1976	**42**
V - Fig 05.	**Ilustração:** Gargantua e Pantaguel 01. Rabelais, Ed. russa.Fonte: B. Genesku/ 1976	**43**
VI - Fig 06.	**Infográfico do Ciclo Ubu**. Ilustração do autor. 2015.	**50**
VII - Fig 07.	**Ubu roi ' of Alfred Jarry.** Production of Jean Vilar. Paris, T.N.P., March 1958. LIP-160-078-047. (Photo by Lipnitzki/Roger Viollet/Getty Images) Circa/ França: 1958	**51**
VIII - Fig 08.	**Quadro das relações intermidiáticas do Ubulesco**, a partir da descrição das relações intermidiáticas propostas por Clüver e Rajewsks. Ilustração do autor 2015.	**53**
IX - Fig 09.	Almanach du Père Ubu ilustré. Pierre. Bonnard. Edição Mercure de France, Jan/1901. Fonte: Mercure de France.	**56**
X - Fig 10.	(Soleil de printemps)Almanach du Père Ubu ilustré Pierre Bonnard et Alfred Jarry, « Soleil de Printemps », *Le Canard sauvage*, n°1, 21 mars 1903.	**56**
XI – Fig. 11.	Ampulheta Cultural Sedimentações tradutórias de um encenação teatral. **Fonte:** Patrice Pavis(2008).	**74**
XII - Fig.12.	**Antropofagia ubulesca.** Ilustração livre. Criação do Autor	**93**
XIII - Fig.13.	**Loth et ses filles**. Lucas Van Leyden. 48X34 cm, 1520 **Fonte**: Musée Du Louvre. Paris –França.	**120**
XIV - Fig.14.	**André Breton, com cartaz do Festival Dadá de 1920**, feito por Picábia. **Fonte:** Uncredited Photographer. André Breton at the Dada festival, Paris 1920.	**139**
XV - Fig 15.	**Almanach illustré du Père Ubu, XXe siècle**, Paris, 1901. lithographs by Pierre Bonnard. **Calendário do Pai Ubu para 1901.** ***Fonte:*** Department of Special Collections, Kenneth Spencer Research Library, University of Kansas (KSRL: B1200).	**146**
XVI - Fig 16.	**Almanach illustré du Père Ubu, XXe siècle,** Paris, 1901. lithographs by Pierre Bonnard. **Alfabeto do Pai Ubu** ***Fonte:*** Department of Special Collections, Kenneth Spencer Research Library, University of Kansas (KSRL) Editions Le Mercure de France.	**146**
XVII - Fig 17.	**Véritable portrait de Monsieur Ubu.** *(Gravura de Alfred Jarry).* Éditions du Mercure de France, 1896. ***Fonte:*** Department of Special Collections, Kenneth Spencer Research Library, University of Kansas (KSRL: B1200).	**159**
XVIII - Fig 18.	**Répertórie des Pantins.** *(Gravura de Alfred Jarry).* Éditions du Mercure de France, 1896.***Fonte:*** Department of Special Collections, Kenneth Spencer Research Library, University of Kansas (KSRL: B1200).	**159**
XVX - Fig 19.	**Triangulação ubulesca**. **Fonte**: Desenho livre do autor.	**173**
XX - Fig 20.	**Quadro comparativo Letra/Imagem**. Fonte: Desenho livre do autor.	**193**
XXI - Fig 21.	**Matriz Imagem(GHELDERODE)** Fonte: Desenho livre do autor	**193**
XXII - Fig 22.	**Matriz Imagem(UBU)** Fonte: Desenho livre do autor.	**194**
XXIII- Fig 23.	J. Miró: **Quadro-poema.** 1927. (Fundació Miró, Barcelona; sucessio Miró©)/ VG Bild – Kunst, Bonn 2015.	**201**
XXIV- Fig 24.	J. Miró: **This Is the Color of My Dreams.** 1925 (Fundació Miró, Barcelona; sucessio Miró©)/ VG Bild – Kunst, Bonn 2010	**201**
XXV- Fig 25.	J.Miró: **A Star Caresses the Breast of a Negress** (Painting Poem) 1938. (Fundació Miró, Barcelona; sucessio Miró©)/ ADAGP, Paris and DACS, London 2015	**201**
XXVI -Fig. 26.	J. Miró: **Le corps de ma brune puisque je l'aime comme ma chatte habillée en vert salade comme de la grêle c'est pareil** (Painting Poem) 1925. (Fundació Miró, Barcelona; sucessionMiró©)/ ADAGP, Paris and DACS, London 2015.	**201**
XXVII - Fig 27.	Hendrick Maertens Sorgh: **The Lute Player.** 1661. Óleo sobre tela. Fonte: Rijksmuseum Amsterdam, Holanda.	**203**
XXVIII - Fig 28.	J. Miró: **O tocador de Alaúde**. 1928. (Fundació Miró, Barcelona; sucession Miró©)/ VG Bild – Kunst, Bonn 2009	**203**
XXIX - Fig 29.	A. Jarry: **Répertoire des Pantins. La Chanson de Décervelage**, 1898 (© Coleège de Pataphysique).	**205**
XXX- Fig 30.	J. Miró: **Esboço de "Le Grand Projet",** 1933-1935(Fundació Miró, Barcelona; sucessio Miró©)/ VG Bild – Kunst, Bonn 2009	**205**

XXXI-Fig. 31.	Fig 31 R, Miró. **IX – Le trésor et la Mère Ubu.** série lithographique en coluleurs su papier velin d´Arches pour le ilustration du Ubu Roi (1896). Litografia, 1966. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.	**208**
XXXII-Fig. 32.	J, Miró. **I - Frontispiece: Naissance dÚbu.** série lithographique en coluleurs su papier velin d´Arches pour le ilustration du Ubu Roi (1896). Litografia, 1966. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.	**208**
XXXIII-Fig.33.	**Quadro comparativo de inserção das lâminas litográficas de Ubu Roi**, no Roteiro da Ação Dramática de U.R. Fontes das imagens: Ubu Roi (1896). Litografia, 1966. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.	**209**
XXXIV- Fig. 34.	J. Miró. **I - Frontispiece: Naissance dÚbu.** série lithographique en coluleurs su papier velin d´Arches pour le ilustration du Ubu Roi (1896). Litografia, 1966. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.	**211**
XXXV - Fig. 35.	J, Miró. **II – Le Banquet.** série lithographique en coluleurs su papier velin d´Arches pour le ilustration du Ubu Roi (1896). Litografia, 1966. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.	**212**
XXXVI-Fig. 36.	J, Miró. **VII – Les Nobles à la trappe.** série lithographique en coluleurs su papier velin d´Arches pour le ilustration du Ubu Roi (1896). Litografia, 1966. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.	**212**
XXXVII-Fig.37.	J. MIRÓ **Ubu aux Baléares,** Tériade Editeur, Paris, 1971 (M. 757-88; C. books 146) Lot ID: 36364 Lithograph on Arches Vellum. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.	**214**
XXXVIII-Fig. 38.	J. Miró. **Ubu aux Baléares,** Tériade Editeur. Paris, 1971 (M. 757-88;C.books 146) Lot ID: 36364 Lithoghaphon Arches Vellum. Fundação Miró, Barcelona. ©Successió Miró.	**214**
XXXIX-Fig. 39.	J. Miró. **Ubu aux Baléares,** Tériade Editeur. Paris, 1971 (M. 757-88;C.books 146) Lot ID: 36364 Lithoghaphon Arches Vellum. Fundação Miró, Barcelona. ©Successió Miró.	**215**
XL-Fig. 40.	J. Miró. **Ubu aux Baléares,** Tériade Editeur. Paris, 1971 (M. 757-88;C.books 146) Lot ID: 36364 Lithoghaphon Arches Vellum. Fundação Miró, Barcelona. ©Successió Miró.	**215**
XLI-Fig. 41.	Fac-símile da edição de *L´enfance d´Ubu*, por E, Tériade de 1975 JOAN MIRÓ, Tériade: *L´enfance d´Ubu* Fonte: Museum Tériade.	**217**
XLII- Fig. 42.	J, Miró. VIII – **de L´enfance d´Ubu** Série lithoghaque em coluleurs su papier velin d´Arches Litografia, 1971. Fundaçao Miró, Barcelona.© Successió Miró.	**217**
XLIII-Fig.43.	**L enfance d´Ubu: one plate** (M. 1002; see C. books 204), lithograph in colors, 1975, on Arches, signed in pencil, numbered 72/120, published by Tériade, Paris, Tériade de 1975. JOAN MIRÓ, Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.	**218**
XLIV- Fig.44.	**L´enfance d´Ubu**. Published by Tériade, Paris, Tériade de 1975. JOAN MIRÓ, Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.	**218**
XLV- Fig.45.	**L´enfance d´Ubu.** Published by Tériade, Paris, Tériade de 1975. JOAN MIRÓ, Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.	**218**
XLVI - Fig.46.	**L´enfance d´Ubu.** Published by Tériade, Paris, Tériade de 1975. JOAN MIRÓ, Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró	**219**
XLVII - Fig.47.	P. Picasso. Croquis: **Ubu, Paco Durio, Renée Péron...** © musée Picasso, Paris / Videomuseum, Direction des musées de France ,2008. Fonte/Crétidos: Succession Picasso 2008 ; © Réunion des musées nationaux.	**223**
XLVIII-Fig.48.	P. Picasso. **Sueno y Mentira de Franco (Parte A)** © Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York. Fonte/Crétidos: Gift of Carl Zigrosser, 1953.	**224**
XLIX-Fig.49.	P. Picasso. **Sueno y Mentira de Franco (Parte B)** © Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York.Fonte/Crétidos: Gift of Carl Zigrosser, 1953.	**224**
L-Fig. 50.	P. Picasso. **Guernica**, 1937. His Artwork, Quotes & Bibliography. Web. 25 Mar. 2012. <http://www.pablopicasso.org/guernica.jsp&gt.	**225**
LI - Fig. 51	Programa do espetáculo feito por Miró para a estréia em 07 de março de 1978 no Teatre Principal de Mallorca. **La Claca: Mori el Merma**; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009.	**227**
LII -Fig. 52	J. Miró. **Mori el Merma**. Cartaz para a apresentação no Gran Teatre del Liceu, 1978. (© Fundació Miró, Barcelona; © Successió Miró/ VG Bild-Kunst, Bonn, 2009).	**227**
LIII - Fig.53.	O diretor Juan Baixas na abertura da exposição: **Joan Miró i Joan Baixas. Mori el Merma en Alicante**. Fonte:MACA, Alicante. 2015.	**228**
LIV-Fig. 54	A, Jarry. **Véritable Portrait de Monsieur Ubu.** Fonte: Holzschnitt, 1896.	**234**
LV-Fig. 55	J. Miró. **Le Faucheur, ou Paysanatalan em revolte.** Dupin, 2004: 213; Successió Miró/VG Bild-Kunst, Bonn 2009).	**234**
LVI –Fig.56	Fig. 56. J, Miró. **Maio de 1968**. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró/ DACS, Adapg, Paris, 2011.	**235**

NOTA SOBRE AS IMAGENS DOS TRABALHOS DE JOAN MIRÓ: Toda a iconografia referente ao artista Joan Miró presente neste trabalho foram extraídas de fortuna artística, hoje reunida nos museus nacionais (RMN): © *Collection Centre Pompidou*, Dist. RMN/DR e © *Successió Miró*/ Adapg, Paris, 2010, ano da primeira edição das obras de Joan Miró.

SUMÁRIO

Introdução..... 14

CAPÍTULO PRIMEIRO

1. TEXTUALIDADES TRADUTÓRIAS E INTERCULTURAIS DO UBULESCO..... 27
1.1 A TRADU-GERMINAÇÃO AUTODEVORADORA UBUJARRYANA..... 28
1.2 *Ubu Roi*: um variado de planos semióticos..... 28
1.3 O Enredo de *Ubu Roi*..... 29
1.4 A ação dramática Ubulesca..... 32
1.5 Campos referenciais de *UBU ROI*..... 38
1.6 O primeiro duplo: Ubu de Jarry ou Jarry de Ubu?..... 46
1.7 A protogêneses autodevoradora da personagem Père Ubu..... 48
1.8 A órbita intersemíotica do ubulesco..... 49
1.9 A órbita intermidiática do ubulesco..... 53
1.2. CONSTELAÇÕES METODOLÓGICAS DA PERSONAGEM-SIGNO EM TORNO DO UBULESCO JARRYMIRÓLESCO..... 57
1.2.1 Procedimentos teórico-metodológicos primais..... 57
1.2.2 A personagem-signo como ação metodológica..... 58
1.2.3 Abordagem da personagem-signo ao ubulesco..... 59
1.2.4 Artaud, o construtor-guardião da epiderme ubulesca..... 61
1.2.5 O imago ubulesco..... 63
1.3 UBUTEXTUALIDADES TRADUTÓRIAS..... 68
1.3.1 Procedimento metodológico correlativo: Uma ampulheta que é uma âncora para o ubulesco..... 70
1.3.2 Tradução e interculturalidade ubulescas..... 72
1.3.3 A ampulheta intercultural: tirando um retrato da tradução ubulesca..... 75
1.3.4 Aretê UBU?..... 80

CAPÍTULO SEGUNDO

2. A MENSAGEM TRADUTORA UBULESCA..... 84
2.1 Benjamin e a tradução como revelação..... 85
2.2 Haroldo de Campos, o guardião do diabo da tradução..... 89
2.3 Campanário crítico-criativo ou, a língua luciferina-antropófaga ubulesca..... 90
2.4 Te devoro ao decifrar-te : A tradução antropófaga..... 91
2.2. A TRANSLUCIFERAÇÃO MEFISTOFÁUSTICA..... 94
2.2.1 A escrita mefistofélica do ubulesco..... 95
2.2.2 O desmonte ubulesco dos gêneros clássicos..... 100
2.2.3 Como sair dos clássicos? Matando-os, naturalmente!..... 103
2.2.4 Deglutição mefistofáustica ubulesca dos clássicos..... 105
2.3 ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM UBULESCAS..... 107
2.3.1 O arquétipo luciferino do ubulesco..... 107
2.3.2 No duplo diabo da imagem..... 113
2.3.3 A personagem-signo como elo das imagens e as palavras..... 117
2.4 UBU VISU..... 118
2.4.1 Le jeu de les depayseurs des images..... 119
2.4.2 A extemporaneidade ubulesca..... 122
2.4.3 Mas,... a imagem começa na demolição da palavra..... 124

CAPÍTULO TERCEIRO

3. A VANGUARDA UBULESCA..... 127
3.1 O embuste na tradição: a vanguarda ubulesca..... 128
3.2 O casulo ubulesco..... 130
3.3 1º GIRO: CIRCUNFERÊNCIAS UBULESCAS ENTRE OS ISMOS..... 131
3.3.1 O público consome Ubu..... 136
3.3.2 "Mas não pense surrealista que é outra onda"..... 137
3.3.3 Enfim, um "novo gosto" para o público..... 139
3.4. 2º GIRO:O UBULESCO COMO A VANGUARDA DAS VANGUARDAS..... 141
3.4.1 Vanguarda ou moderno?..... 142
3.4.2 No começo, a palavra. Para no final, dela evadir-se..... 144
3.4.3 "Naturalmente, o naturalismo! Esse impostor(?)" – isto não é uma pergunta, é uma resposta..... 148
3.4.4 Cinco contra Ubu?..... 149
3.4.5 Para acabar com a Vanguarda! Ou, com vistas a uma vanguarda ubulesca!..... 150
3.5 3º GIRO: A VANGUARDA (INTERCULTURAL?)..... 152
3.5.1 Fiat Ubu: O segredo da família é o negócio da família..... 153
3.5.2 A palavra como espetáculo: Merdra!..... 154
3.5.3 O silêncio atávico como eco do Merdra! no *Songe des prisioneurer*..... 160
3.5.4 A vanguarda teatral de Ubu..... 161
3.6. 4º GIRO: O TIME – UBULESCO - DA VANGUARDA TEATRAL..... 165
3.6.1 Vanguarda e Ubu: farinha do mesmo saco?..... 167
3.6.2 Transformando a dualidade em vórtice babeledênico..... 172
3.6.3 Ubu e os Jeans, Tardieu e Vauthier...e outros duplos patafísicos..... 173
3.7 O ESTILO TARDIO COMO VANGUARDA UBULESCA..... 177
3.7.1 A vanguarda ubulesca: um laço de vários nós..... 178

CAPÍTULO QUARTO

4. TRANSLUCIFERAÇÕES UBUMIRÓLESCAS 183
4.1 Janela pictórica: o intercâmbio entre a letra e a imagem..... 184
4.2 A iconografia como tema de produção em Ghelderode e em Ubu..... 187
4.3 O ubulesco em Ghelderode..... 189
4.4 O imaginário das imagens..... 192
4.5 O duplo como expressão e linguagem..... 195
4.6 Ubu, o dèpayser da tradição..... 197
4.2. TRADUÇÕES UBUMIRÓLESCAS 200
4.2.1 A Tradição tradutora de Joan Miró..... 200
4.2.2 Ebulições ubulescas em três atos litográficos..... 206
4.2.3 O ubumirólesco: criação plástico-tradutória 219
4.2.4 Non Mori Ubu..... 220
4.3.1 UBU ÉS MERMA: a personagem-signo Ubu como El Merma..... 226
4.3.2 Opus Ubu sur Miró..... 231
4.3.3 Teatro La Clacas, mais um solar ubulesco..... 236
4.3.4 Mori el Merma, o *gestus* ubulesco da transluciferação..... 237
CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 241
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 249
7. Apêndice..... 259

INTRODUÇÃO

I WILL EAT YOU ALIVE!
I WILL EAT YOU ALIVE!
I WILL EAT YOU ALIVE!
I WILL EAT YOU ALIVE!
I WILL EAT YOU ALIVE!
I WILL EAT YOU ALIVE!
I WILL
EAT EAT
YOU
ALIVE!

INTRODUÇÃO

> "Decifra-me ou te devoro", diz Ubu a Shakespeare: "Qual é a obra dramática, geralmente considerada informe e inepta, que é a origem de categorias tão distintas como o *teatro surrealista*, o *teatro do absurdo*, o *teatro trágico contemporâneo e germe do teatro pós-dramático [Grifo nosso]*[1]? Antes de responder, o Bardo é devorado por Ubu, que sai mais pançoso ainda, gritando: Merdra de teatro!

Nada por tanta imagem? Ao "invertecriar" uma pergunta-enigma para abrir este trabalho - inspirada e traduzida em *Much Ado About Nothing* (Muito barulho por nada) (1598/1599), de Shakespeare-, tenho como horizonte e senda, duas questões: a primeira, demarca-se sobre a relação entre a montanha valiosa que se nos deu Alfred Jarry com seu *Ubu Roi* e seu Pére Ubu que povoam o "Le Cicle Ubu" (Ciclo Ubu), e a constelação de sobretons que seu público e críticas contemporâneos nos tem legado; sendo portanto, uma questão de situar UBU em nosso tempo. Enquanto a segunda questão que se segue, se nutrindo desta primeira, intenta lançar um olhar intersígnico e intermidiático para os processos de textualidades que se arrolam no que denominei de **ubulesco**, e uma particular abordagem deste teor intermidial para o estrato da visualidade que se apraz na produção - ubulesca - de Joan Miró, a partir da "replicagem" com a qual se deseja explorar este intrigante colosso cultural e suas contorções sígnicas criadora de "vidas paralelas".

A emulação desta replicagem e destas vidas paralelas, que podem ser compreendidas como migrância e tradução, dá-se respectivamente na transcriação mefistofáustica e pela personagem-signo. Respectivamente, farol e faroleiro que metodologicamente deixam visíveis os signos do imago ubulesco. O que, realmente, faz merecer tanto barulho.

O ubulesco, base e proposta deste trabalho, se modula por um corolário aspecto intermidiático e intersemiótico de uma ação tradutória específica a todo signo ligado interna e externamente ao ideário referente à UBU.

---

[1] Extraído de Henry Béhar. **Jarry, le Monstre et la Marionette**. Paris: Larousse, 1973, reproduzido por Cacá Rosset no profácio de Ubu Rei, a partir do comentário sobre sua participação e reflexão na montagem de Ubu Rei pelo Grupo de Teatro Ornitorrinco.

O termo ubulesco é novidade, já que existe de longa data o correspondente *ubuesco*; etimologicamente lavrado da obra *Ubu Roi* e da personagem Père Ubu, assim descrito por João Medina: "**ubuesco**. [Do ficciôn. *Ubu*, da obra *Ubu roi*, 'Ubu rei', de Alfred Jarry, + -esco; fr. ubuesque.] Adj. 1. Que se caracteriza por tirania grotesca e comicidade cruel, cínica e covarde, a qualquer preço, dignas de Ubu" (MEDINA, 1999, p.5).

Via de regra, é o ubuesco usado alhures como sinônimo de poder tirânico e/ou grotesco. Como em Foucault (2010), que o relaciona diretamente ao grotesco e à tirania de uma autoridade ridícula; o ubuesco para este filósofo, condensa e dá vida a um tipo discursivo "Ubu psiquiátrico penal", advindo de um "poder-ubu" (Foucault, 2010, p.14). Mas sempre ungindo no tirano conotações problemáticas advindas da inabilidade ou do "mau" uso do poder. Assim, para Foucault, o ubuesco aciona uma "teoria grotesca do poder" (IDEM, p. 31).

Nenhumas destas acepções apresentadas se perdem ou são desconsideradas na opção pelo novo termo (ubulesco); pelo contrário, reafirmam-lhes cada ponto ali trazido, acrescentando a esse estandarte identitário referencial os traços do farsesco licencioso; do parodismo satírico; do engodo e da burla; particularmente da burla luciferina do *lusbel* (diabo) popular que intenciona reconduzir o destino dos homens e do mundo com o seu riso sarcástico e transformador.

De forma ampla, o ubulesco, aqui referido, pode ser definido como corpo sígnico e ato de linguagem de dois grandes vetores: o universo formado pela variada obra de Alfred Jarry, incluindo não só as obras do *Le Cicle Ubu*, mas também a vasta iconografia e demais escritos jarryanos, além do próprio Jarry; e a personagem-signo Ubu, que pervive (a partir da ação tradutória – transluciferação -) como signo por todo esse cosmos. Assim, compreende-se como ubulesco tudo que orbita como significação marcada pela personagem-signo Ubu e suas modalidades de expressão e linguagens.

Particularmente, é o ajuntamento com ato tradutório - na esteira da transluciferação mefistofáustica e antropofágica trazida pelos irmãos Campos -, o que imprime maior vigor ao ubulesco, delineando-o, nesta perspectiva, essencialmente como luciferino, antropófago e destronador, um *dèpayser* da tradição. Neste sentido, o ubulesco é ação entrópica na atitude irreverente de subversão sobre códigos artísticos tradicionais.

Por fim, assim como o "**r**" torna luciferina a palavra-expressão *merdra*, corrente em Ubu Roi, dotando-a de ressignificações tradutórias descentralizadoras, seja

às situações imediatas em que as personagens se encontram e são obrigadas à assimilação da ideia-linguagem realizada por Pai e Mãe Ubu; seja aos referentes mais dilatados da peça como um todo. Da mesma forma, o "**l**" que se incrusta nos termos ubu***l***esco (referente à Ubu Roi) miró***l***esco (referente ao Miró) e seus derivados ubumiró*l*esco e o próprio ubu***l***esco, de certo modo, acompanha o irônico, o farsesco e a iconoclasta intenção tradutória da expressão-chave "Merdra!", inaugurada por Jarry.

Ao enfocar instâncias do *ubuesco nativo*, seja em Jarry ou em Miró, como ubu**l**escos, incorporando o "***l***", reitera-se a persistência do luciferino mesfistofélico como parte integrante de um ponto de vista à análise deste trabalho, além de homenagear e prestar solidariedade à maneira jarryana de inventar termos para provocar novos significados. Compatibilizando para o ubuesco nativo, a senda do **l**usbel, que arrasta a **l**uciferação, e o escopo do **l**ogro, que implica intenso **l**udismo plagiário-antropófago.

Este ubulesco está, mais das vezes, expresso e representado em três instâncias operativas: na obra *Ubu Roi*(1896), na personagem-signo Ubu e em seu autor, Alfred Jarry, sintetizando a chamada "trindade ubulesca", promovedora de um particular processo tradutório e intersemiótico de iconização: **o imago ubulesco**. Até aqui, já entramos em contato com três termos primordiais deste trabalho: o ubulesco, a trindade e a replicagem. O primeiro é o objeto da tese; o segundo constitui fases de sua matéria, e o terceiro preside sua função.

Pode-se pensar o ubulesco, a semiosfera que abriga o universo "jarryano", a trindade como centro de forças de uma territorialidade mais visível e explorada, e a replicagem, a atmosfera reinante de peso tradutório-luciferino (outros ambientes e repuxos preexistem neste universo e são convocados em seu tempo e função).

A invenção que se expressa, portanto, em "*Nada por tanta imagem?*", irrompida da comédia shakespeariana, cuja trama é a cena entre Cláudio e Hero na busca improvisada de acontecimentos para fazer vencer a farsa maliciosa de infidelidade que tenta macular e selar o amor entre ambos, não passa de um cambiante jogo-de-palavras.

Fora a palavra *Shakespeare* e a estruturação falaciosa e risonha da dramaturgia, nada mais, naquela peça do Bardo, nem no título invertido, nos ajuda a uma aproximação com o Ubu de Jarry. A não ser a lembrança de um casal. Lá, a luta é contra a farsa que se instala contra o amor. Aqui, a farsa instala-se como luta.

Assim, "*Nada por tanta imagem?"* é a expressão-chave de uma estupefação crítico-criativa que alude à imensa presença de imagens advindas da peça e da personagem de Jarry, ao longo de um lastro sincrônico de atualizações simbólicas que transformam (traduzem) a letra inaugural, iniciada por Jarry, em imagens plenamente plástico-visuais, e não mais tão somente verbal, ao sígno UBU e seus derivados de linguagens. Isto é, que fez da imagética ubulesca um composto concreto de imagens (visuais).

Seguindo esta ideia, a pergunta inicial radicaliza ainda mais as propostas já inclusas na obra jarryana, pois, dão-lhes uma plástica em cuja direção faz a obra central do Ciclo Ubu girar efusivamente para outras linguagens e com isto adquirir pujantes pervivências no quadro estético da contemporaneidade, frisando a um só tempo, que tais aparições sígnicas necessitam de um construto teórico capaz de ascender e não aplainar sua overdose niilista e feroz virulência quanto ao questionamento da tradição na arte (particularmente, da literatura, do teatro e das artes visuais).

Sobretudo ao considerar as implicações observadas no âmbito da tradução estética da obra literária para outros códigos culturais, tocadas de perto pela ação das personagens e, a consequente significação dos elementos intercambiáveis; bem como a maneira como cada personagem-tipo apresenta-se no inter-relacionamento desses elementos em sua especificidade material (de suporte), isto é, na alternância verbal/icônica.

Com isso, penso ter abastecido as duas questões trazidas na pergunta inicial "nada por tanta imagem?" Quais sejam: desenhar um contexto para *Ubu Roi* na atualidade e; tomando cuidado de não esquecer sua pujança "inter"(linguagem, midiática e semiótica), estruturar um enfoque tradutório à sua leitura, a partir da tradução feita por Joan Miró. E aqui se revela com mais detalhe, o terceiro elemento fundamental, acima descrito como *replicagem.* É que, devido ao formato tradutório intrínseco à obra, inaugura-se também um batismo tradutório como espólio teórico-metodológico do próprio trabalho para acompanhar como especificamente a trindade ubulesca atualiza-se nas mãos de Miró, não mais como texto, mas como imagem.

Ou seja, a "replicagem do literário" resulta de um tipo particular de tradução, a mefistofáustica. Contudo, ao contrário de uma cisão, o ato tradutório de Miró alarga as textualidades do ubulesco. Uma vez que atualiza-o ao delinear sua visualidade. De certo modo, este trabalho é um convite ao reconhecimento da composição, das formas e da ação visual que Miró deu ao **imago ubulesco** e que estão analisadas no último capítulo,

sendo os capítulos precedentes descrições que dão corpo e compreensão à tradução do ubulesco.

Ao pensar em um imago ubulesco, abstraio-o de um composto teórico-metodológico que se evolui na confirmação da trindade ubulesca. É que Jarry - Père Ubu - *Ubu Roi* adquire maior nitidez quando visto de soslaio, devido sua tendência não unitária. Tanto Jarry vive no espírito de Ubu, quanto este instala-se em *Ubu Roi*, como também transita no condomínio do Ciclo e em demais linguagens. O combustível desta migrância é a tradução. Por isso o fenômeno ubulesco é sempre mais transitivo, hidráulico, fluídico de textualidades e aparições sígnicas e menos uma unificação de uma obra, perspectiva ou representação. Ao presenciar a flor atômica no céu, já estamos presos de morte àquele espetáculo. O ubulesco possui essa mesma natureza explosiva-implosiva.

Mesmo com essa particularidade estrutural e de mediação Jarry e sua obra representam o leme contemporâneo do teatro. "Fundador do teatro moderno, ele orienta a escrita dramática e a encenação pelos caminhos que ainda são os nossos hoje em dia" (Hubert, 2013, p.225). Quando Marie-Claude Hubert afirma que o território cênico-teatral atual é a sombra de seus escombros e plena cogitação de dois piscares de olhos ubujarryano: a radical abstração e a ostensividade das convenções, refere-se a esta carga implosiva-explosiva que ministra o próprio ubulesco e que sedimenta um tipo de gramática dupla: letra-imagem. Com isso, poderíamos até mudar a pergunta *Nada por tanta imagem?*, para "tudo por tanta imagem!?", deslocando sua lógica inicial. Pelo menos para mim esta nova indagação faz mais sentido, pois conheci UBU por meio da imagem!

Meu primeiro contato com *Ubu Roi*, Père Ubu e Alfred Jarry, foi através das iconografias de Joan Miró. Até então, não conhecia nada do texto, somente as superfícies das imagens oferecidas por Miró. As cores e formas daquele "ubulesco" me fascinaram de tal modo que muito rapidamente se transformara em força de pesquisa-ação, provocando curiosidade - como um arrasto ao centro de um redemoinho-, de querer saber mais sobre aquele mundo.

A letra, sob a forma dramatúrgica, veio paralela a outras imagens. O que fundou em mim o assombro do Duplo: A coexistência amalgamada da palavra e da imagem em constantes migrâncias interlinguagens. Seja num livro sobre "teatro de formas animadas", onde a estética e imagética jarryana figuravam em um teatro sem palavras; seja num site de nome UBUWEB, a cada descoberta deste vórtice de imagens

e palavras, aquele universo grotesco da insígnia UBU me arrebentava, ao passo que migrava num piscar de olhos: existia dramaturgicamente, vivia nas imagens e aparecia em filmes, quadros, jornais, peças de teatro e nos não menos curiosos emplastes vida-arte, como no eleitoral que Cacá Rosset deu ao Pai Ubu. Ou seja, em suas textualidades constituintes, o ubulesco condensa aparições, desde conjuntos textuais dramático-verbais, passando por sonoridades musicais, até complexos imagético-plástico-pictográficos.

Diante destas diversas e inúmeras aparições, criei um raciocínio: Se uma vida é pouco para o artista, uma linguagem é pouco para UBU. Acostumei-me às diversidades de contorções e pululares de linguagens, formas e conteúdos, disso que denominei mais tarde de UBULESCO. Toda essa volatilidade e migrância eram na verdade, sua potência tradutora.

Assim, depois da *imagem*, e do *verbo*, veio a *tradução*. Talvez essa tríade Imagem-Letra-Tradução desenhe uma composição epistêmica do ubulesco, no recorte que a trindade ubulesca faz emergir. Uma triangulação gestadora, criativa e paródica cuja fluência atualiza-se a cada ressignificação contextual solicitada, melhor dizendo, urgida ironicamente por uma espécie de "mimeses tradutória", quanto mais recostada numa obra anterior mais autoral e demoníaca.

Tinha identificado um objeto multifacetado, oscilando entre letra e imagem, faltava compreender o *modus operandi* dessas transmutações de formas. No afã de uma aproximação mais visceral, realizei experimentos cênicos com texto (*Ubu Roi*), apresentando a peça de Jarry para estudantes de escolas secundárias, universitários e de teatro[2]. O espírito juvenil, de intensa virulência, e a generosidade estrutural do texto, com seus referenciais lítero-dramáticos, confirmava um rico material histórico, teórico, prático e lúdico à disposição do jogo cênico. E pus-me a explorar esse texto-personagem-autor em seu lugar-de-guerra: o teatro, a cena teatral (lugar da intersemioticidade tradutora). Ali, constatei no ubulesco - para além da imagética teatral, cujo contrato de comunhão palco-plateia era assinado por risos imediatos, quando o "todo grotesco" soltava o Merdra! - a presença de espaços que reacendiam a cada momento, riscos e riscados de outras imagens, para além da cena teatral.

---

[2] Em 2003, idealizei e executei o projeto **O Encenador Encena**, financiado pelo programa de apoio cultural do Estado da Paraiba - Procult/PB, oportunidade que desenvolvi uma adaptação didática do texto *Ubu Roi*. A proposta era encenar o texto de maneira experimental, utilizando apenas três atores, o resultado foi o espetáculo "UBU em III ATOREX", apresentado no Curso de Formação de Atores do Teatro Municipal Severino Cabral, em turmas do Ensino Médio de várias escolas estaduais e nos cursos de Filosofia e Letras da Universidade Estadual da Paraíba, e em diversos equipamentos culturais no decorrer daquele ano.

Aquele texto, transformado em cena, e por isso já não só texto, dialogava com outras pervivências sígnicas do mesmo ubulesco. Ao passo que, esses mesmos fantasmas imaginísticos, informavam que um tipo particular de tradução fazia operar a contaminação do vírus UBU para as outras linguagens, adaptando sua função demolidora aos novos contextos de enfrentamentos.

Adiante, realizei estudos no texto original, comparando-o com as traduções disponíveis em nosso idioma, um pouco mais íntimo com a letra, percebi que o tom farsesco-paródico mais à mostra na dramaturgia jarryana sedimentava um trabalho consciente de uma **escrita luciferina** tanto nos seus textos-alvos, isto é, na tradição; quanto na estrutura de significação cultural, em que os neologismos e criações "autoritárias" de palavras e expressões não apenas travavam a relação linguística significado/significante, elas - também -, carnavalizavam as representações, como uma imploração irônica para que uma mesma palavra ou expressão resguardasse mais de uma significação, criando assim um poli-vocabulário particular espalhado nas várias obras e pictografias do Ciclo.

Não me detive neste tesouro escritural, as imagens me chamavam para o outro lado, melhor, para o trânsito do entre-linguagens, do intercultural e da tradução! Uma revisitação aos Ubus de Miró revelou a nota tradutória que faltava: Luciferação! A tradução mefistofáustica e antropófaga deram início a uma observação de como letra e imagem se articulam no fogo da tradução. Fazendo nascer esse trabalho, cujo objetivo é revelar o ideário do ubulesco em si, a partir de um percurso e à maneira tradutória do imago ubulesco em Miró.

Mergulhei nas pesquisas com imagens, numa caça a algum mapa ou rastros de ligação desse traço duplo do ubulesco. Acabei por encontrar fundantes indícios de um padrão visceral e gritante: a relação de palimpsesto entre o vanguardismo teatral e o ubulesco. Juntando as raspagens, cheguei à **vanguarda ubulesca**, e suas consequências históricas: a evasão da palavra, a forma do duplo e, ao próprio imago ubulesco.

Já conformado numa esteira crítica, teórica e acadêmica, engajada à tradução como anteparo teórico-metodológico, o trabalho adquiriu um foco: concentra-se na iconização do ubulesco, marcada pela perspectiva tradutora -mefistofáustica- da informação literária em imagética visual; e, como apontado, inclui também o viés intersemiótico. Assim, tendo *Ubu Roi* como corpus de acesso a tais processos tradutórios e ao próprio âmago do ubulesco, os principais instrumentos desta investigação foram, de um lado, a personagem-signo; e de outro, a ação tradutora

luciferina e a noção de interculturalidade, que juntamente com outras abordagens possibilitaram o acesso às camadas de duplos que constituem o ubulesco e à análise do imago ubulesco em Miró.

Seguindo este roteiro metodológico, o conceito de *tradução* (transcriação, transluciferação mefistofáustica) opera-se como negação da tradição, como borda a ser seguida na verificação da transgressão da linguagem tradicional (literatura) para a sua replicagem na interculturalidade visual. Alocada nos ditames da subversão e da sátira à tradição literária e teatral, a "obra prima" de Jarry acolhe para sua análise, tanto o caráter de *transluciferação mefistofáustica* de Haroldo de Campos quanto da tradução como *devoração*, isto é, *antropofágica* de Augusto de Campos.

Através da tradução pôde-se fazer uma incursão guiada ao imago ubulesco, reconhecendo o desenho-percurso e impulso tradutório expresso na trindade ubulesca, e vascunhando-lhe suas funções sobre a ordem da Transluciferação Mesfistosfáustica conforme o ideário tradutório de Haroldo de Campos, entendida aqui como uma operação tradutora e como estratégia cultural em que a tradição teatral e especificamente o teatro de estética realista são tomados como banquete antropofágico com vistas à visualidade pictográfica. Essa ação mefistofáustica notabiliza a própria linguagem luciferina do ubulesco (uma linguagem que antropofagicamente transforma, modifica, traz luz a um já existente).

Enquanto a noção de personagem-signo possibilita a observação da contiguidade do signo *pela* e *na* personagem em suportes e linguagens distintas, que se correlacionam exatamente pela pluriexistência da personagem-signo ao garantir o elo de interação simbólica entres as linguagens e/ou obras que abrigam clivagens representativas das personagens. O uso prático dessa noção consta da abordagem de diversos suportes midiáticos em que a personagem-signo Ubu manobra suas existências picturais.

Deste modo, propõe-se instalar a noção de personagem-signo como vetor de análise nas relações intersemióticas da personagem UBU na literatura, no cinema e em outras mídias da cultura de massa e, especificamente, no esteio da produção ubulesca de Joan Miró. Ou seja, através desta noção teórico-metodológica, observar-se-á a conduta de migrância de função, da forma, do sentido, e de linguagem do imago ubulesco.

Assim, como premissa de sua função, utiliza-se da noção da personagem-signo para unir, parear, relacionar personagens que se solicitam mutuamente apesar de autônomas em seus universos: entre a codificação verbo-auditiva e sua percepção

verbo-escritural da personagem literária e a transmigração eventualmente física e consequentemente visual que assola discursivamente, por exemplo, a personagem fílmica e/ou da cultura de massa (SILVA-FILHO, 2008).

Pensando que esta investigação, e, sobretudo a hipótese por ela tomada: de que no interior dos fluxos da espiral ubulesca a personagem-signo instaura, pela memória discursiva, pela ação tradutora (antropófaga e luciferina), um nascimento permanente dos signos das personagens-tipo da qual ela fala sincronicamente do interior das obras; prenuncia importantes discussões sobre o estatuto da personagem na "passagem da tradução", ou seja, entre as duas personagens, a que serviu de primeiro sopro criativo e a que, no milagre da vida pela tradução, mostra-se plenamente conjuntiva e ao mesmo tempo consolidada pela própria existência.

Sabendo que cada nova aparição sígnica do ubulesco desenha uma espiral que se lhe reforça e a identifica, ao dar visualidade à espiral ubulesca, apontamos mais para uma paisagem em curso no dorso da tradição picto-escritural e menos para uma delimitação tradutória de pontos iniciais e finais. Evidenciando, com isso, o estado de migrância tradutora como força motriz do ubulesco.

De tal modo que, a constante agregação e despojos de elementos tradutórios e em infinitas transformações permitem inferir que o ubulesco é rizomático e constrói-se na ponte sígnica (da personagem-signo Ubu) entre a letra e a imagem num jogo de evasão-invasão interlinguagens.

Como estratégia de reconhecimento e entrada a esta vastidão sígnica, escolhi me aproximar da espiral ubulesca por uma de suas pontas mais famosas e tradicionais: **a palavra**. É essa a senha para o universo ubulesco em si. Talvez autodefinidora demais, mas necessária para que se possa explorar a espiral e chegar ao nosso interesse e que é o seu duplo, a **imagem**. Como degraus de uma escada em espiral, os capítulos que estruturam esse trabalho, dão acesso ao quadro desta transformação em quatro partes (Capítulos).

No primeiro capítulo, TEXTUALIDADES TRADUTÓRIAS E INTERCULTURAIS DO UBULESCO apresentam-se, em três seções, vários enlaçamentos da obra *Ubu Roi*. A primeira concentra-se na descrição de seu enredo e ação dramática; em seguida, declinam-se os processos de tradu-germinação autodevoradora da peça, passando por vários de seus referenciais estruturais, intersemióticos e intermidiáticos; observam-se ainda, os processos de protogêneses

autodevoradora do ubulesco e a mecânica de funcionamento da personagem-signo Ubu; evidenciando a polissemia escritural, o aproveitamento antropofágico e a hibridação ubulesca como compreensão do caráter de migrância do ubulesco; a segunda, apresenta as constelações metodológicas da personagem-signo tanto no ubulesco jarryano quanto no mirolésco. Além disto, declina outros procedimentos teóricos e metodológicos primais, como as noções do Duplo artaudiano e do grotesco ubulesco. O conjunto destes construtos procuram estabelecer o imago ubulesco como texto e como memória cultural, aberto à ação - de migação - tradutora. A terceira seção discorre sobre a dinâmica das textualidades tradutórias do ubulesco, a partir do emparelhamento metodológico do ubulesco com a análise intercultural da Ampulheta Cultural, proposta por Patrice Pavis.

O segundo capítulo: "A MENSAGEM TRADUTORA UBULESCA", dedica-se aos aspectos teóricos e metodológicos que norteiam as abordagens tradutórias do ubulesco. Na primeira parte são mostrados os construtos e abordagens em torno das noções de tradução, inicialmente em Benjamin, com o princípio da traduzibilidade/literarialidade em oposição à oriência; e, posteriormente nas perspectivas tradutórias dos irmãos Campos - tanto na luciferação/admoestração de Haroldo, quanto na antropofagia e não servilismo de Augusto -, que consolidam o arco tradutório do ubulesco. Em seguida, descrevem-se os principais operadores tradutórios intrínsecos do ubulesco: a noção de *Dèpayser* (usurpador); a *escrita mefistofélica* do ubulesco, com ênfase na crítica satírica de sua estrutura. E, por fim, o desmonte ubulesco dos gêneros clássicos, tendo como aporte o conceito de *historicização* em Pavis e Brecht. A segunda parte traz as noções do imaginário ubulesco e arquétipo luciferino com vistas à visualidade, sua consolidação imaginística e de poética visual e a personagem-signo Ubu como elo das imagens e das palavras. Discutindo por fim, a metáfora do *anjo ubu* como extemporâneo e demolidor das palavras.

No terceiro capítulo: A VANGUARDA UBULESCA, estruturado em quatro partes (giros), busca-se articular uma reflexão que destaca a presença ubulesca nas práticas vanguardistas; evidenciando a estratégia do Duplo como pervivência texto e imagem no ubulesco e a trindade ubulesca como matéria-prima das vanguardas.

Discute-se ainda, a relação da modernidade e vanguarda, propondo uma *vanguarda ubulesca*, caracterizada pela ação imaginística das produções como processo de autoconstituição renovador do vanguardismo e do próprio ubulesco. No Primeiro Giro, incorpora-se a ideia de "circunferência", para relacionar uma aproximação entre as práticas de performance e o ubulesco, tendo cada "ismo" como uma circunferência

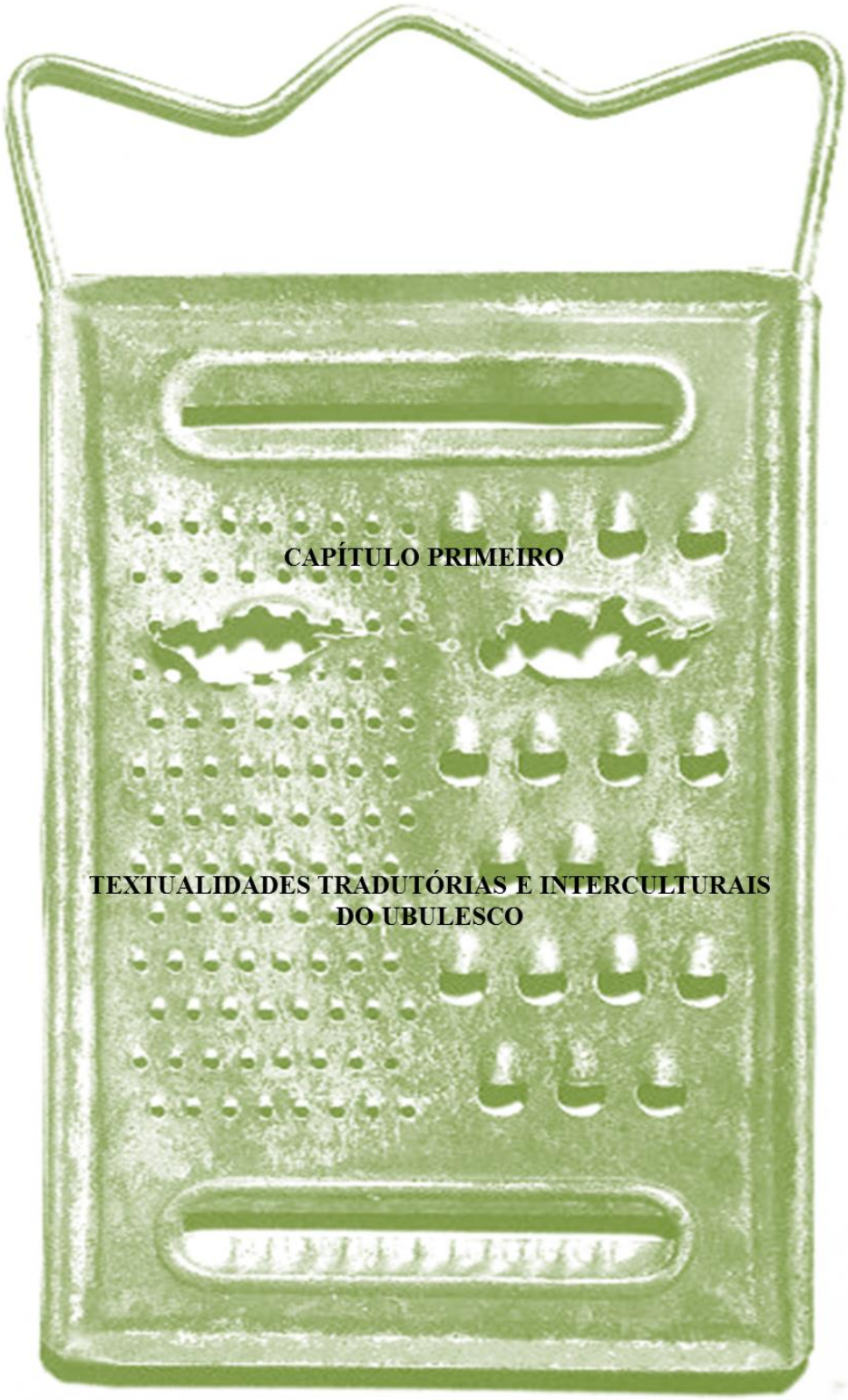
do ubulesco. O Segundo Giro, verifica-se os contornos da vanguarda no curso do ubulesco. Ou seja, toma-se o ubulesco como vanguarda das vanguardas. Problematizando, com as reflexões de Williams (2015), o vanguardismo teatral a partir da relação entre vanguarda e modernismo, e vanguarda e naturalismo; enfatizando o uso da palavra, discutido por Barthes (2017) e as características do autores-peças, elencados por Ponkro(1963) e Guinsburg (2007). Já o Terceiro Giro, tem como centro de discussão a dinâmica de significação e alcance do termo vanguarda para, a partir disto, configurar uma vanguarda intercultural ou ubulesca. No quarto e último Giro, evidenciam-se as características do time ubulesco no vanguardismo teatral, bem como o Estilo Tardio na composição da vanguarda ubulesca. Por fim, discute-se a perspectiva de autoconstituição da vanguarda e do ubulesco na inclinação para a imagem.

O quatro capítulo: TRANSLUCIFERAÇÕES UBUMIRÓLESCAS, exercita um olhar sobre os processos tradutórios do imago ubulesco, com foco nas produções tradutórias do ubulesco realizada por Joan Miró. Inicialmente discorre-se sobre o intercâmbio entre a letra e a imagem e a forma de escapismo do ubulesco para a imagem. Compara-se o ubulesco com percurso do vanguardismo teatral de Ghelderode, a partir da interseção dos temários icnográficos de suas visualidades plásticas: a máscara carvanalesca e a cultura dos Flandres, o duplo como expressão e linguagem e, o dèpayser da tradição. Em seguida, traça-se o projeto estético de Miró através da ubusadia, seu percurso tradutório, até chegar às séries litográficas e ao ápice deste processo: a peça Mori El Merma, constatando uma ação tradutora ubumirólesca.

As conexões das discussões de cada capítulo demarcam importantes constatações como: 1) a de que a migrância tradutora é a linguagem-morada do ubulesco; 2) que o Duplo é a forma ubulesca de constante auto-transformação e por conseguinte de migrâncias sígnicas, cuja estratégia é a pervivência texto e imagem no ubulesco; 3) que há afluência entre o ubulesco e as vanguardas teatrais e; 4) que a linguagem mefistofélica-luciferina do ubulesco é plenamente desenvolvida na visualidade ubumirólesca. Essa conjugação de informes, debates e análises, além de inaugurar o ubulesco como ideia e conceito, possibilita também, novos olhares para o fenômeno do imago ubulesco.

Diante do que, a proposição do ubulesco como leitura da obra *Ubu Roi* e seu relacionamento imaginístico realizado por Miró, ao passo que alarga o campo intersemiótico, revelando textualidades e interlinguagens de sua composição e

significação, oferece, pela perspectiva tradutória utilizada, uma leitura que reitera importantes elementos irmanados à obra e à conjuntura ubulesca em si.



CAPÍTULO PRIMEIRO

TEXTUALIDADES TRADUTÓRIAS E INTERCULTURAIS DO UBULESCO

1.CAPÍTULO:

TEXTUALIDADES TRADUTÓRIAS E INTERCULTURAIS DO UBULESCO

Para representar (encenar) um texto é preciso vir-se do exterior e 'derrubar a barraca textual' ao colocá-lo em enunciação, ou seja, num tempo, num lugar, com corpos concretos.

Patrice Pavis

1. A tradu-germinação autodevoradora ubujarryana

Para adentrar no cerne da proposta e fazer reconhecer a polissêmica linguagem ubulesca em sua ação mefistofáustica[3], apresentamos nesta seção, a obra *Ubu Roi*[4], eixo central do ubulesco, e os referenciais semióticos, lítero-dramáticos e culturais intrínsecos à peça de Alfred Jarry.

Além destes, são descritos o percurso intersemiótico (e intermidiático) das obras que compõem o *Cicle Ubu* (Ciclo Ubu) - entendido por enquanto, como campo de semeadura primal do ubulesco -. Em seguida, traça-se um resumo do que denominamos de "protogêneses autodevoradora" da obra e personagem principal, como concretizações do ubulesco, ambos sincronizados à persona jarryana.

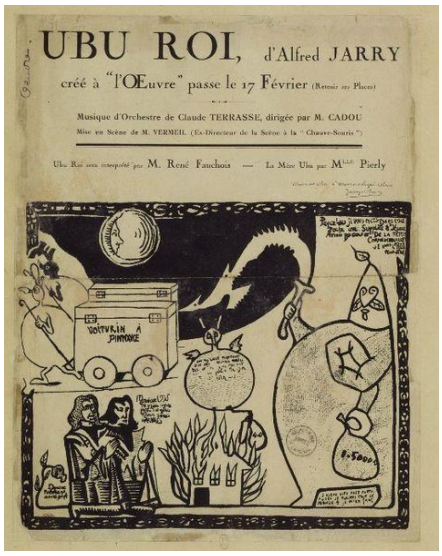


Fig. 01

A. Jarry. **Cartaz original do espetáculo estreado no Teatro da Obra**, 1896.

Gravures du Alfred Jarry pour Ubu Roi (1896).
Fonte: A.J/ Mércure de France-França.

1.2 *Ubu Roi*: um variado de planos semióticos

[3] Perspectiva tradutora proposta por Haroldo de Campos que direciona a pulsão criativa da tradução a partir da subversão de Mefistófeles (ver capítulo II).
[4] *Ubu Roi* (1896) obra dramática de caráter paródico do artista francês Alfred Jarry(1873-1907).

Visando a verificação do caráter da escrita mefistofáustica ubulesca tendo como foco a obra *Ubu Roi*, faz-se necessário reconhecer alguns aspectos estruturais e referenciais que assentam importantes elementos do próprio aspecto tradutório-luciferino e antropofágico do ubulesco.

De início, pode-se afirmar que no plano semiótico *Ubu Roi* é uma cadeia de representações inter-relacionadas ao universo teatral e dramático com intensa presença imagética-visual em outros códigos.

No plano de sua ação dramática em particular, a peça como um todo é a semiotização degluditora das estruturas-modelos que se lhe constrói: discursivas, narrativas, actanciais, referenciais e ideológicas. O que lhe confere o vanguardismo estético e a subversão artística.

Essa deglutição semiótica opera-se positivamente na esteira da ação tradutora criativa, isto é, como acréscimo e renovação de sua espiral. Ao canibalizar os modelos anteriores os faz perviver sob novos formatos. Nossa observação concentrar-se-á nas formações imagéticas traduzidas da peça.

Por se tratar de uma peça de teatro, será destacado antes de tudo, o enfoque dramatúrgico, que deve ser o ponto de saída às demais instâncias ou abordagens semióticas. Sabe-se que o teatro (dramaturgia) em sua forma mais modelar é ação verbo-física gerada por um conflito oriundo do choque de forças que se oposicionam.

Ou seja; no teatro, a ação dos conflitos é a própria "ação dramática" que direciona o fluxo encadeado dos acontecimentos (a intriga), que por sua vez estrutura o enredo. Este, notadamente, resguarda os diálogos, que são a fachada mais superficial e de onde se acessa o todo da significação de uma obra teatral. Segue, o enredo da peça.

1.3 O Enredo de *Ubu Roi*

De maneira sucinta, o enredo de *Ubu Roi*[5], resguardando todas as inferências teatrais e dramáticas, desenrola-se pela seguinte ação dramática:

Antigo rei de Aragão, Pai Ubu está agora na Polônia à serviço do rei Venceslau. Sua esposa Mãe Ubu, não está satisfeita com o título de Capitão de Dragões do marido, oficial de confiança do rei. O casal discute e decide num banquete, com a

[5] A partir deste ponto o termo *Ubu Roi* terá a abreviação U.R.

ajuda do Capitão Bordadura, matar o rei e tomar o trono da Polônia. Do massacre à família real só escapou da morte o príncipe Burgelau. Agora rei, Ubu prende Bordadura, mata a nobreza, magistrados e financistas e cria novos impostos. Bordadura foge e, juntamente com Burgelau e o Czar russo, partem para retomada do trono. Pai Ubu vai para o campo de batalha; na ausência do marido, Mãe Ubu saqueia o palácio e foge perseguida por Burgelau, que toma o palácio. Na batalha, Pai Ubu, mesmo depois de ferido, mata Bordadura e o Czar. O exército russo invade e Pai Ubu refugia-se numa caverna onde mata "patafisicamente" o Grande Urso. Na escuridão da caverna Mãe Ubu encontra Pai Ubu dormindo e disfarça-se de anjo para defender-se e inocentar-se dos roubos. Pai Ubu descobre a farsa e surra-lhe severamente. Burgelau surge na caverna. Juntos, Pai Ubu e Mãe Ubu fogem. Por fim, o casal Ubu e seus dois séquitos evadem-se da Polônia num navio e planejam novos crimes e trapaças em Paris.

Como se vê, no bojo da ação, a peça escande-se por inúmeras passagens, principalmente da obra shakespeariana. Para um rápido acesso à obra ver *Resumo das Cenas* (**Em Apêndice A**). Do corolário acima descrito pode-se entrever uma malha de costuras de personagens, enredos, ações dramáticas e situações significantes de peças shakespearianas; muito embora essa costura não oblitere outras incisões temáticas e estruturais, como a já consagrada referência ao folclore em torno do professor *Félix Hébert*, inspiração direta da personagem Père Ubu[6].

Interessa-nos demarcar nestes cruzamentos com outras obras, a ação tradutora, que, revestida da perspectiva mefistofáustica, conduz uma reescritura ao inventariar nos eixos de sua construção a miscigenação de gêneros e a liberdade criativa em prol de uma nova linguagem da cena, sobretudo na utilização da voz.

A voragem ubulesca ao material mais destacado da dramaturgia mundial, a dramaturgia shakespeariana, notabiliza o aspecto tradutório de regurgitar, numa nova forma, o material dramático utilizado como energia criadora.

A estrutura formal da peça segue o modelo de V atos. Sendo o I e II com 7 cenas, o III com 8, o IV com 7 e o V com 4. Internamente, a obra, faz povoar 32 personagens, incluídos a dupla símbolo Père/Mère Ubu; os heráldicos (*Pile, Cotice, Girão e Bordadura*), os coletivos (*guardas, exército russo e polonês, povo, conjurados, família real, nobres*), e simbólicos animados (*Urso, a Máquina de Decapitar, e o Cavalo das Finanças*), variedade semiótica bem encaixada à trama e sobremaneira rica

[6] Daqui em diante traduzido para o português: **Pai Ubu**. Valendo-se essa mesma transcrição para o nosso idioma para a personagem Mère Ubu: **Mãe Ubu**.

à criação imagética-visual. Todos eles, no miolo de uma ação bélico-grotesca e picaresca advinda da caseira, intrafamiliar e íntima disputa impelida pelos Ubus.

Para não perder de vista o enredo da peça, avancemos agora apresentando a obra de Jarry (a ação ubulesca) na perspectiva de sua escrituração mefistofáustica, focando a *Ação Dramática*, elemento primordial ao funcionamento interno do enredo e expositor da intriga de uma obra teatral. Em vista disto, faremos inicialmente uma pequena excursão teórica sobre a mecânica de uma obra teatral, dado os vários signos que esse tipo de obra exprime.

Em passagem aos vários manuais teóricos sobre dramaturgia e encenação, constata-se que o trabalho com a textualidade é, conforme Ryngaert (1996), Pavis (2008), (2011) e Peacock(1968), o início da tradução dramatúrgica em vida cênica.

Este trabalho não tratará de processos de encenação do referido texto, apenas comenta as mais reconhecidas historicamente. O foco geral deste trabalho concentra-se exclusivamente na abordagem dos atos tradutórios da imagética ubulesca, principalmente das produções pictóricas de Joan Miró.

Neste entreposto, a intenção de apresentar uma obra teatral apenas em seus aspectos textuais equivale tentar apreender um composto substancial de uma complexa máquina semiótica, uma vez que *texto* e *representação* são estruturas complementares, embora autônomas. Ou, como entende Pavis: "Texto e representação não são mais concebidos em uma relação casual, mas como dois conjuntos relativamente independentes" (PAVIS, 2011, p.17).

Diante disto, para se verificar a modelização dramatúrgica (textual), necessita-se de um aparato técnico-teórico específico, capaz de analisar a potencialidade já inscrita no texto dramático. Assim, no trato com o material dramatúrgico, o escopo metodológico corrente é a *análise de texto* que direciona, entre outros procedimentos, a verificação da ***ação dramática,*** que é o motriz central de uma peça teatral.

Acolhemos as notações da ação dramática em "*Para Frente e Para Atrás*" de David Ball (1999). Sinteticamente, podemos extrair dessa obra que na análise de texto a *ação dramática* é a sucessão de ações que completam o sentido de uma peça.

Na definição de Ball, uma peça de teatro é uma série de ações executadas pelas personagens e o procedimento da análise da ação dramática é, como ele nos informa "descobrir a caminhada da peça, ou seja, o que acontece e faz com que outra coisa aconteça"(BALL, Op. Cit, p. 28).

Para tanto, Ball demonstra como se arquiteta uma sequencialidade de ações a partir da definição do Enfoque (ação) e da permuta entre o Detonador e o Monte: "Uma ação é constituída de dois eventos: um detonador e um monte. Cada monte se torna um detonador da ação seguinte, de modo que as ações são como dominós, tombando cada um sobre o próximo." (BALL, 1999, p. 29).

Confirmando essa estrutura sequencial da ação dramática, Peacock (1968, p.302) afirma que a estrutura dramática é ordenada e depende de subordinações de situações que a façam construírem o seu fluxo de sentido. Nesta mesma corrente, Ryngaert aponta que o importante, em termos da mecânica de uma peça de teatro é "avaliar a progressão exterior de uma ação dramática, examinando como as personagens se livram de situações conflitantes que conhecem" (RYNGAERT, 1996, p.63).

De modo mais amplo, Patrice Pavis (2011) informa das *estruturas discursivas* e esclarece que elas tecem a ação teatral da superfície às profundezas. Para ele, é possível perceber através dessas estruturas a organização da intriga, "seus nós, seus meandros, suas resoluções, as ações físicas que a constroem" (PAVIS, 2011, p, 242).

Desse modo, a ação dramática da fábula, ou seja, de sua estrutura narrativa é o acesso mais visível e concreto ao texto: a fábula, diz Pavis, "dá a chave da dramaturgia e lhe revela como a encenação é atada, ancorada no espaço-tempo, submetida a escolhas dramatúrgicas" (PAVIS, Idem).

Dessa lógica de ligação entre as sequências de ações do enredo (fábula) e da ação dramática, chega-se finalmente, ao executor (a personagem) da cena teatral. Nas palavras do teórico francês: "A fábula é constituída a partir de uma série de ações físicas. Tais ações consistem sempre em um agente (o sujeito que age), a intenção, o mundo possível no qual ela ocorre, o movimento (para onde ela vai), sua causa em seu objetivo último". (PAVIS, p.242).

1.4 A ação dramática Ubulesca

Seguindo a premissa de Ball (1999) e fazendo uso dos termos por ele utilizado (*detonador* e *monte*) para proceder à identificação da ação dramática em U.R, tomemos, por exemplo, a primeira cena da peça. A ação dramática progride da seguinte situação: <u>As ácidas insinuações da Mãe Ubu para que Pai Ubu mate o rei Venceslau e torne-se o dono da coroa da Polônia eclodem no convencimento do Pai Ubu, que decide matar o rei.</u>

Considerando que essa é a ação dramática da referida cena, temos pois, que a caminhada da peça, ou seja, aquilo que acontece e que faz com que outra coisa aconteça, é gerida pelo *enfoque* (identificação da ação dramática): Os Ubus decidem matar o rei, cujo *detonador* inicial é: A Mãe Ubu sugere que Pai Ubu mate o rei, e o *monte* imediato: Pai Ubu decide matar o rei.

Teoricamente, a cadeia de ações inicia-se articuladamente engrenando um elemento a outro até o final da peça, ou seja, quando a ação dramática estiver conclusa. Assim, o que antes era monte se transformará no próximo detonador e assim sucessivamente. Ball nos lembra ainda que uma peça de teatro inicia-se no meio de uma ação dramática.

No Caso de U.R, somos informados que os Ubus vêm da Espanha, de onde foram expulsos. Desejando realizar outro saque, os Ubus iniciam a ação dramática da peça U.R. É assim que a peça inicia.

Igualmente, o final de uma peça de teatro é o argumento para a ação dramática inicial de uma outra. Basta imaginar a chegada dos Ubus à França, como indicado por Mãe Ubu na cena final: **"***Ah, como é bom saber que em breve reveremos nossa doce França, os velhos amigos e nosso castelo de Maudragão*". [U.R. p, 140][7].

Por último, vale ressaltar que o *detonador* inicial de U.R, para além do exemplo aqui trazido, pode ainda estar ligado a uma vastidão de sentido do "Merdra!" inicial de Pai Ubu, expressão que abre a obra, sendo provavelmente, a chave mais expressiva de ligação dramática da peça (ver Capítulo II).

Em um aspecto actancial[8], grosso modo, pode-se afirmar que a ação dramática da peça nasce e desenvolve-se da "briga de casal" que se demove em grande repercussão para o plano social.

Mesmo em seu desfecho operativo, quando já cruzados o arco de toda a ação dramática da peça, a dança harmônica de recíprocos deferimentos de ironias, ameaças e desentendimentos entre os Ubus continua como mensagem de um equilíbrio reestabelecido, a despeito de todos os riscos e mútuas agressões, como na última fala da Mãe Ubu ao encerrar a primeira cena da peça:

> **MÃE UBU –** Vôtre, merdra, não está fácil dobrá-lo, merdra, mas tenho certeza que o conseguirei. Graças a Deus e a mim mesma, dentro talvez de uns oito dias, serei a rainha da Polônia.

---

[7] *Ah! Quel délice de revoir bientôt la douce France, nos vieux amis et notre château de Mondragon !*

[8] Na semiótica greimasiana, em busca de um sentido gerativo, Greimas(1973), estabelece as categorias actanciais em suas relações binárias: sujeito/objeto; destinador/destinatário; adjuvante/oponente, que responde na narrativa à articulação do Desejo, da Comunicação e da Ação. Aqui, relacionadas à ação das personagens Père e Mère Ubu.

[U.R.p, 11][9]

É nesse caminho de conquistas e agressões que a cena da vida privada torna-se aqueduto para pilhagem ubulesca. Há uma mistura de forças em disputas que faz granjear um largo horizonte de conquistas de poder e posições sociais aos precários e temporários acertos entre o casal Ubu.

Nesse arrolho de intenções público/privado o jogo dos Ubus é dúbio, exatamente por ser duplo: transfere a briga de casal para uma arena social, fazendo de sua sala de estar a territorialidade de um país; da relação empregatícia na realeza, a fonte de sua macro economia; e, da violência, o vale-tudo de seus propósitos.

> **PAI UBU –** Mãe Ubu, Mãe Ubu, ainda te mato de pancada!
> **MÃE UBU** – Não é a mim que deves matar, mas a outra pessoa.
> [U.R. p, 8][10]

O trecho de disputa-desafio visto acima tem continuidade na resposta velada de Pai Ubu, que alega não estar entendendo a esposa. Estar, por sua vez, redobra a afronta: "*Vais me dizer, agora, que te consideras um homem realizado*". [U.R.8][11]

A gradação da contenda orquestra-se como em Macbeth: Todos os meios serão válidos para ter a coroa. A ação dramática adensa-se pelos insultos e afronta da Mãe Ubu direcionados a fazer o marido crer que deveria ter mais sorte do que um simples Capitão da guarda real: "*E quem te impede de trucidar toda a família e usurpar o trono?*" [U.R. P,9].[12]

No entanto, essa fórmula de inquirição parece não ser inédita já que os Ubus são saqueadores contumazes. A formatação à moda shakespeariana é que evidencia a tradução criativa ubulesca.

"A recriação" de toda a trama de Macbeth consumada em apenas uma única cena, a primeira do I Ato, nos 26 diálogos entre Pai e Mãe Ubu. De certo modo, esta primeira cena, além de introduzir o temário e a forma geral da peça, é uma completa tradução paródica de Macbeth.

Satirizando a sua emblemática trágica e desmascarando a urdidura psicológica das personagens ao trocar o tormento espiritual, que se disfere contra o pensamento no

---

[9] *MÉRE UBU- Vrout, merdre, il a été dur à la détente, mais vrout, merdre, je crois pourtant l´avoir ébranlé. Grâte à Dieu et à moi-même, peut-être dans huit jours serai-je reine de Pologne.*
[10] *PÈRE UBU – Que ne vous assom´je. Mére Ubu!*
MÉRE UBU – Ce n´est pas moi. Pére Ubu. C´est um autre qu´il faudrait assassiner.
[11] *MÈRE UBU - Comment, Père Ubu, vous estes content de votre sort?*
[12] *Qui t´empêche de massacrer tout ela famille et de te mettre à leur place?*

nobre general Macbeth quando de sua atitude ímpia, pela ironia explícita, grotesca e jocosa dos Ubus.

Além do corte criativo em si, a trama da tragédia shakespeariana é tomada como elemento nuclear, mas não único, pois, ao quebrar-lhe a seriedade trágica da situação e ladeá-la com outros tônus temáticos, sobretudo cômicos e farsescos, a ação dramática pulveriza-se como mescla de várias referências amplamente objetivadas em fazer ver o material shakespeariano sob um renovado e híbrido aspecto, bem distinto de sua originalidade.

Em ambas as peças, o crescente de insultos e desafios (velados em Shakespeare e explícitos em Jarry) é o combustível que faz chegar a grande explosão decisória: matar o rei. Em Macbeth, tem-se a ordem: um desafio justificado pela confirmação da honra e poder, compreendidos como de direito e consequência natural da honra de Macbeth.

Em U.R, a ordem é do privado para o público em que o insulto pessoal e a batalha pelo poder entre os cônjuges escancaram-se numa constante e mordaz justificativa à ação de pilhagem e tomada da coroa polonesa.

> **MÃE UBU** – Pois se essa bunda fosse minha, trataria de sentá-la num trono. Poderias aumentar infinitamente tuas posses, comer linguiça quando te desse vontade e passar de coche pelas ruas...
>
> [U.R. p,10][13]

Vê-se, pois, que a ação dramática de U.R dessacraliza com sua efervescência pueril, bestial e inconsequente, o conflito existencial com o qual se digladia Macbeth antes, durante e depois do regicídio. O argumento maior, no entanto, é tradução direta da sugestividade espiritual que se adere contra o nobre Macbeth nas sinuosas palavras de Layd Macbeth contra o rei Duncan. Aqui o tom é, entre outros, do desafio contra o ostracismo e capacidade de Macbeth; o aspecto privado/público é uma realidade enquanto consequência.

Já em U.R, a aquisição do trono perpassa pelo sobrepujamento de uma disputa direta entre o casal, regada por "carícias insultuosas", sob a forma de advertências maliciosas e intensas ironias. Novamente, lá o mote dramatúrgico executa a forma tragédia pelo cabo de sentimento de culpa que se acarreta no espírito dos Macbeths, sem deixar de haver uma ordem de repercussão privado/público; aqui, a visada farsesca assegura uma estrutura psicológica sem receio algum dos atos (cometidos e a cometer).

> **MÃE UBU** – O que?! Depois de teres sido rei de Aragão, te dás agora por satisfeito em passar em revista cinco dezenas de lacaios armados

---

[13]*MÉRE UBU - À ta place, ce cul, je voudrais l´installer sur um trône. Tu pourrais augumenter indéfiniment tes richesses, manger fort solvente de l´andouille et rouler carrosse par les rues.*

> de facão de cozinha? Isso quando poderias por em cima da cuca, depois da coroa de Aragão, a coroa da Polônia!
>
> [U.R.p, 9][14]

A quantidade de mortes e execuções em U.R pode ser vista como representação lúdica de um exército e toda a nobreza trucidados pelas mãos de uma criança que brinca com um tabuleiro de guerra.

As mortes pelas mãos ubulescas aproximam-se neste sentido, da perversão; comum à estrutura psíquica da criança, que a visita em seletivas situações e que posteriormente e aos poucos reconduz mitigando-a pela norma social.

SOTO-CALZADO(2005), HUBERT (2013), FOULCALT (2010) e EHRICH(2008) dão destaque,o teor irracional de Pai Ubu pela via da violência juvenil ligada à pujança birrenta da - criança - Ubu. Predominantemente Pai Ubu é uma personagem plenamente ligada ao mundo instintivo e primitivo.

> **PAI UBU –** Se eu fosse rei de novo, mandaria fazer para mim uma enorme capelina igual àquela que tinha em Aragão e que os vigaristas dos espanhóis me roubaram descaradamente.
>
> [U.R. p,10][15]

Em suma, a peça desenrola-se como batalha dos limites público-privado sob a patifaria (a maquinação grotesca, a glutonaria) ubulesca de lacerar a tradição e seus representantes como num jogo de palavras de uma brincadeira juvenil em que o desafio da identidade (e à fase adulta) é festim de grotescas ações.

> **PAI UBU** – Entrego os pontos, não resisto à tentação. Aquele velhaco de merdra, merdra de velhaco, se o pegasse sozinho num bosque, ah, ele passaria um mau quarto de hora!
> **MÃE UBU** – Isso sim, Pai Ubu, agora falas como um homem de verdade!
>
> [U.R. p,10][16]

No âmbito da representação cultural, é possível vislumbrar que U.R mostra a imposição da nova ordem cultural ubulesca sob a ação mefistofélica que visa alterar radicalmente o *status quo* social da persistência da tradição. Seguindo esse pensamento, ao todo e ao fundo, a ação ubulesca reenvia ao plano social a informação de que o ideário vigente da política bélica é o argumento de manutenção da tradição.

---

[14]*MÉRE UBU - Comment! Après avoir été roi d´Aragon vous vous contentez de mener aux revues une cinquantaine armés de coupe-choux, quand vous pourriez faire succéder sur votre fiole la couronne de Pologne à d´Aragon?*

[15]*PÈRE UBU - Si j´étais roi, je me ferais construire une grande capeline comme celle que j´avais em Aragon et que ces gredins caban qui te tomberait sur les talons.*

[16] *PÈRE UBU - Ah! Je cede à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais j ele rencontre au coin d´um bois, il passera um mauvrais quart d´heure.*
MÈRE UBU - Ah! bien, Père Ubu, te voilà denenu um véritable homme.

O inconveniente mefistofáustico dessa afirmação ubulesca dá-se exatamente pela ironia ao desmascarar o *modus operandi* de que, na peça, o ataque ubulesco deve ser contra-atacado com violência. Uma espiral crescente de violência que intenciona cobrir-se de organização não violenta. Neste ponto, a pauta da obra foca os próprios nascimentos e estratégias de manutenção dos estados-nação europeus.

Por fim, avista-se um desdobramento mais imediato no plano simbólico da ação mefistofáustica em que a diabrura ubulesca corre de um ponto a outro da peça como uma máquina de ressignificação daquilo que toma para construir sua escritura.

Um pulular de lugares-signos da tradição que são invadidos de forma viral. Assim, tem-se que já na cena inicial da peça a liga de antagonismo do casa,l ora vivenciada na Polônia, antecede um destronamento anterior, mais precisamente na Espanha.

De modo análogo, em seu desfecho, e, ao final da cruzada ubulesca na Polônia o casal e seus séquitos afugentados dali em um final feliz, zombam de suas vítimas e ironizam sobre o destino da Dinamarca, informando o novo destino: a França.

> **MÃE UBU** – Ah, como é bom saber que em breve reveremos nossa doce França, os velhos amigos e nosso castelo de Maudragão.
> **PAI UBU** – É, não vai demorar! Estamos passando pelo castelo de Elsenor.
> **PILA** – Fico contente só de pensar de rever minha querida Espanha.
> **COTICA** – Eu também, e vamos deslumbrar os compatriotas com a história de nossas maravilhosas aventuras.
>
> [U.R. p,140][17]

Se de um lado, a menção ao Castelo de Elsenor remete diretamente a *Hamlet* e a interseção à letra do Bardo; por outro, o prenúncio do novo porto, talvez Marselha, aponte para a imolação à cultura teatral francesa contemporânea de Jarry, como a temos em Ubu Acorrentado (1900)[18].

Em ambas as alusões, a ação mefistofáustica tradutora ubulesca emerge como protagonismo de transformações radicais e através do reaproveitamento antropofágico do material cultural – teatral e dramatúrgico – que se exprime como marca da escrita ubulesca.

---

[17] *MÈRE UBU - Ah! Quel délice de revoir bientôt la douce France, nos vieux amis et notre château de Mondragon !*
PÈRE UBU - Eh! Nous y serons bientôt. Nous arrivons à l´instant sous le château d´Elseneur.
PILE – Je me sens ragaillardi à l´idée de revoir ma chère Espagne.
COCITE – Oui, et nous ébolouirons nos compatriotes des récits de nos aventures merveilleures.

[18] Esta peça é, de certo modo, a continuidade do enredo de *Ubu Roi*.

Vistas essas nucleações semióticas, estruturais, teatrais, culturais e simbólicas em torno da ação dramática de U.R; entendidas como auto-contaminação sígnica do ubulesco, passemos aos referenciais lítero-dramáticos que ajudam a compreender o universo ubulesco, e particularmente o fenômeno U.R.

1.5 Campos referenciais de *UBU ROI*

Michel Balmont[19] afirma que U.R é uma criação teatral e dramatúrgica que se refere a todo o teatro ocidental, mesclando textos, registros e gêneros fundamentais, numa ação que provoca o entrechoque destas formas[20]. Seu trabalho: **Un théâtre de références**[21], faz uma condensação das principais referências ubulescas. Segundo o autor, a peça U.R, além das intensas referências pessoais e da tradição artística, histórica e política, possui "uma relação com realidade mais complexa do que parece" (BALMONT, OP. CIT, p,01)

Para um acesso à obra, Balmont insiste na pluralidade de referências e enumera cinco delas: 1) o estágio escolar; 2) a imagética da heráldica patafísica; 3) o tônus literário; 4) a laceração tradição teatral e dramaturgica e, 5) a metáfora da Polônia como complexão referencial à realidade.

Essa organização tem a vantagem de separar os temários nucleados da ação dramática da peça e destacá-los de forma elegível. Dando ênfase às riquezas referenciais contextuais e estéticas e, à potência da criação imagética jarryana.

Recostado nesta organização vejamos alguns dos principais elementos desse quadro referencial daquilo que iremos denominar mais à frente de ***protogêneses ubulesca***; ou seja, um processo de textualização ou escrituração em que fio ubulesco adquire suas primeiras urdiduras, marcados pela intensidade de formas e referências, tendo a personagem-signo Ubu o arrumo desta produção.

1) O Folclore escolar da personagem-obra "UBU":

É do ciclo de epopeias ubulescas ou "Le Cicle Ubu", que nascem os apelidos e chacotas ao professor de física *Félix Hérbet* que os irmãos Morin (Charles e Henri), e

---

[19] "*Ubu roi fait donc référence à l'ensemble du théâtre occidental, entrechoquant les textes, les registres et les genres fondamentaux*". Balmont, M. **Un théâtre de références**

[20] Idem. Balmont, M. **Un théâtre de références** (Ver próxima nota).

[21] Site oficial do autor Michel Balmont. Disponível em:<<http://michel.balmont.free.fr/pedago/uburoi/references.html>>Acessado em:12/07/2006 e 02/02/2015.

mais tarde Jarry, publicitam. Dessa criação estão ligadas diretamente as obras Ubu Roi(1896) e Ubu Cocu(1901).

Bastante conhecida como “folclore escolar” essa fase ou como temos atribuído a proto-gênese ubulesca, é descrita por Balmont(Op. Cit. p, 01) como “une farce potache” (brincadeira escolar), fluxo inicial e definidor da estética ubulesca, processualmente consolidada pelas mãos de Jarry.

Como todo nascedouro, essa fase resguardará importantes elementos que, transformados em expressões da personagem Pai Ubu, irão estruturar tanto a sua subjetividade luciferina quanto suas ações egóicas e grotescas. Podemos inferir que os termos relacionados ao conhecimento da física apresentados pelo professor adquirem uma correlação imaginativa que desembocam nas expressões irônicas, (patafísicas) de Pai Ubu.

Neste ato criativo, repleto de inventividades, o “ubu original humano”, ou seja, o professor Hébert, é carcomido e transformado em personagem. A ação mefistofaústica já preside na criação de uma linguagem luciferina[22] que Jarry faz atravessar entre a vida e a obra, isto é, entre o contexto social e a criação estética.

A influência desta relação em que a linguagem luciferina permite o diálogo entre contexto e criação é bastante visível. O jogo luciferino-antropofáfico se dá no ataque ao referente, substituindo-o por um *outro* que se lhe transforma. Hébert será revestido, isto é, transluciferado como Pai Ubu.

As descrições de resquícios dos referentes “Herbet” e “física” são abudandes e vistos como de suma importância por Balmont: “a palavra ‘física’ está presente no texto de Ubu Roi (7 vezes); é mais frequentemente na composição (‘chifre natural’ III 8; ‘vara física’ IV 3 e 4 IV , ‘arma física’ 3. IV); além disso, contamina a palavra ‘finanças’, transformando-a em ‘phynance’"(OP. CIT. P.01)[23].

2) A imagética heráldica:

Sabe-se que Jarry era grande admirador da ciência heráldica. Exercitando-a nas suas criações pictográficas, chegando a importar elementos heráldicos para produzir um

---

[22] Os aspectos da linguagem luciferina ubulesca são detalhados no Capítulo III.

[23] Par ailleurs le mot «physique» est présent dans le texte d'*Ubu roi* (7 fois); il est le plus souvent en composition («corne physique» III 8; «bâton à physique » IV 3 et IV 4, «arme à physique» IV 3.); de plus il contamine le mot « finance », le transformant en «phynance».

imaginário poético próprio. Em U.R a heráldica está presentificada mais fortemente nos Palotins Girão, Pile e Cotice, assim como no Capitão Bordadura.

Todos marcados como símbolos heráldicos e geométricos, respectivamente: o círculo, o triângulo, o quadrado e a borda em listas que ampara os desenhos. Assim, são personagens símbolos que trazem em sua significação mais a marca heráldica que uma ação própria; apesar de suas funções na peça. Os Palotins são comensais ubulescos e o Capitão Bordadura o exemplar militar covarde e interesseiro.

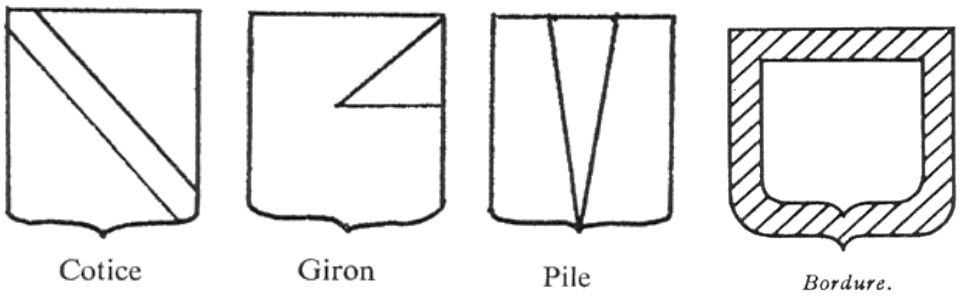


Fig 02
Heráldica original produzida por Jarry das parsonagens Pile, Girão, Cotice e Bordadura. Ubu Roi.
Gravures du Alfred Jarry pour Ubu Roi (1896).
Fonte: A.J/ Mércure de France- França.

O referencial heráldico ubulesco será corrente e doravante material imagético nas replicações pictóricas e visuais alhures. Considerando o olhar que lançaremos, no último capítulo, na poética visual de Miró, a partir da imagética ubulesca e da tradução mefistofáustica, a heráldica jarryana torna-se elemento revelador à compreensão deste processo.

3) Referencial literário

Rabelais é de longe o cruzamento textual mais evidente em U.R. A glossa jarryana, como um todo, acompanha de perto e tece o tom satírico e toda a gama paródica, do riso, da bufonafia contida em Rabelais.

O ubulesco jarryano visita os temas do baixo, do intestino, da glutonaria, da boca, da licenciosidade e do baixo calão; enfim U.R é de certo modo uma atualização teatral de ferocidade da dupla *Gargantua* e *Pantagruel* da obra rabelaniana.

A cena do banquete ubusiano (cenas II, III e IV; I Ato) preparado e servido patafísicamente por Mãe Ubu e a grotesca ingestão por Pai Ubu não se separam do

extravagante e não menos fantástico e grotesco banquete em que nasce *Gargantua*. Tanto em Rabelais quanto em U.R a comida e a intensidade de devoração de tudo ocorrem no todo e ao cabo como satisfação incontida.

Em Rabelais, há o aproveitamento integral; já em U.R ocorre a lasceração antropofágica: "vou te devorar", grita Pai Ubu à Mãe Ubu ao final da II cena. Ainda sobre a devoração incessante rabelasiana, U.R mescla a intenção antropofágica violenta com a ingestão desregrada e a abundância de alimentos, como se vê nos trechos abaixo:

> **MÃE UBU** – Meu Deus, a vitela! A vitela! Ele comeu a vitela! Socorro!
> **PAI UBU** – Juro por meus chifres, que vou te arrancar os olhos!
>
> [U.R. Cena II. p, 15][24]
>
> (...)
>
> **MÃE UBU** – Sopa polonesa, costelas de ratrão, vitela, frango, *pâté* de cachorro, sobrecu de peru, compota russa....
> **PAI UBU** – Suponho que seja o bastante. Ou ainda há mais?
> **MÃE UBU** – Bomba, salada, frutas, carne cozida, topinambor, couve-flor à la merdra.
> (...)
> **PAI UBU** – Espera aí que eu vou afiar meus dentes nas tuas canelas.
>
> [U.R.p, 17] [25]

Sobre esta inter-ralação de Ubu com Rabelais como também Gogol, outra referência literária familiar ao texto jarryano, Balmont assevera que em U.R, os temas escatológicos e sexuais abundam na peça como na gesta de *Gargantua* ou *Pantagruel*.

Já de Gogol, a interseção referêncial se dará, na visão de Balmont (Op. Cit, p. 02), na direta situação da batalha entre russos e poloneses no Ato IV, como no romance *Taras Bulba* do escritor russo.

A semelhança temática entre U.R e Rabelais pode ser também conferida nas imagens que se aderrem à obra de Rabelais, como nas ilustrações do cartunista romeno Bento Genesku para a edição russa de 1967 da obra. Conforme as figuras 03, 04 e 05:

---

[24] *MÉRE UBU- Ah! le veau! le veau! le veau! Il a mangé le veau ! Au secours!*
PÉRE UBU - De par ma chandelle verte, je te vais arracher le yeux.

[25] *MÉRE UBU - Soupe polonaise, côtes de rastron, veau, poulet, pâté de chien, croupions de dinde, charlotte russe...*
PÉRE UBU - Eh! En voilá assez, je suppose. Y en a-t-il encore?
MÉRE UBU - Bombe, salade, fruits, dessert, bouilli, topinambours, choux-fleurs à la merdre.
(...)
PÉRE UBU - Ah, je vais aiguiser mes dents contre vos mollets.

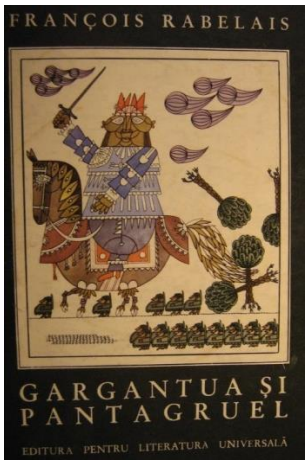


Fig 03
Capa de Rabelais: *Gargantua e Pantaguel*.
Edição russa.
Fonte: B. Genesku (1976)

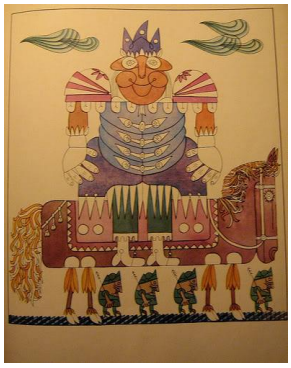
PAI UBU - É pra já. Vamos! Sabre-de-cortar-merdra, cumpre tua função, e tu, gancho-de-finanças, não fiques atrás. Que o bastão-de-cortar-física trabalhe com generosa emulação e divida com o bastãozinho a honra de massacrar, varar e rebentar o Imperador moscovita. Avante, senhor nosso cavalo-de-finanças!

[UR.103][26]

Em Figura (03), a ilustração de Genesku poderia sem nenhum prejuízo ser endereçada a U.R. A semelhança da ação é praticamente uma descrição visual da ação ubulesca, não fosse o realismo figurativo.

A mesma cena, se atribuída a Pai Ubu, traria todos os elementos como situações da peça de Jarry: uma ação bélica, um rei em seu cavalo numa nítida invasão, destruindo os inimigos. O Cavalo das Finanças, o Sabre e todo o horror ubulesco na Polônia.

Do mesmo modo em Figura (04), Ubu e seu exército de mercenários marchando para o front. Já em (Figura - 05) a imagem apresenta correlatos do festim ubulesco ao som do "Viva o Pai Ubu! Viva a Mãe Ubu".



PAI UBU - Cornofísico, estou meio morto! Mas não faz diferença, vou pra guerra e matarei todo mundo. Ai de quem não marchar direito! Será rebentado de pancada com torção do nariz e dos dentes e extração da língua

[UR.86][27]

Fig 04
Ilustração: *Gargantua e Pantaguel 01*.
Rabelais, Ed. russa.
Fonte: B. Genesku/ 1976

[26] *PÉRE UBU—Eh! j'y vais de ce pas. Allons! Sabre à merdre, fais ton office, et toi, croc à finances, ne reste pas en arrière. Que le bâton à physique travaille d'une généreuse émulation et partage avec le petit bout de bois l'honneur de massacrer, creuser et exploiter l'Empereur moscovite. En avant. Monsieur notre cheval à finances!*

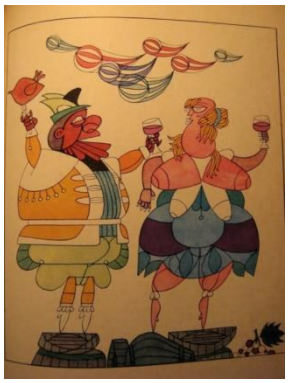


Fig 05
Ilustração: *Gargantua e Pantaguel 02*. Rabelais, Ed. russa.
Fonte: B. Genesku/ 1976

CENA 1
No Palácio. Pai Ubu, Mãe Ubu.

PAI UBU – Pelos meus chifres, assim como me vês, sou o rei deste país! Já me permiti uma indigestão e estou esperando chegar minha grande capelina.

MÃE UBU – De que mandaste fazê-la? Não é por sermos reis, que vamos agora esbanjar dinheiro.

[UR. 58][28]

4) Referências teatrais:

No que tange às referências mais caras à peça de Jarry, as teatrais, temos um capital de obras que estão ao todo e ao fundo relacionadas à U.R, sob a forma da tradução paródica e da linguagem luciferina. Isto é, da reescrituração, da escrita criativa e da transluficeração mefistofáustica.

Seja um trecho mais evidente, um temário, uma situação, cena, conflito ou personagem, todas as referências teatrais existentes em U.R são "traduzidas", canibalizadas pela escrita ubulesca.

Balmont (Op. Cit. p, 02) estrutura estas referências teatrais em quatro blocos conforme uma progressão epocal do teatro e da dramaturgia: 1) *a tragédia*; 2) *o drama romântico* e *o melodrama*; 3) *a farsa* e, 4) *as marionetes* (teatro de manipulação com títeres). Novamente, essa estruturação define cada uma da polissêmica escrita ubulesca.

Fora a longa articulação com as tragédias gregas *Édipo Rei*, de Sófocles e *Prometeu Acorrentado* de Esquilo, U.R sedimenta-se principalmente na floração das tragédias shakespearianas (*Macbeth, Hamlet, Júlio César, Ricardo II e III e Henry V*).

---

[27]*PÉRE UBU - Corne physique, je suis à moitié mort! Mais c'est égal, je pars en guerre et je tuerai tout le monde. Gare à qui ne marchera pas droit. Ji lon mets dans ma poche avec torsion du nez et des dents et extraction de la langue.*
[28]*PÈRE UBU - De par ma chandelle verte, me voici roi dans ce pays. Je me suis déjà flanqué une indigestion et on va m'apporter ma grande capeline.*
MÈRE UBU - En quoi est-elle, Père Ubu? car nous avons beau être rois, il faut être économes.

Sendo Shakespeare o ramo principal à imolação luciferina da tradução criativa jarryana. Explícita, tanto na intenção jocosa desta ação tradutora, inscrita na epígrafe de abertura da peça (vista mais a frente); quanto no plano formal em que as tragédias de Shakespeare são "mefistofaustelizadas" pela verve ubulesca.

Em seu artigo, Balmont associa a gula ubulesca à personagem *Falstaff*, além de indicar a presença na trama de U.R da *Tragédia Francesa* como Andrômaca (1667) e demais peças de *Racine* cujas tramas passam pela tirania e a usurpação do trono, como abundantemente ocorre nas tragédias shakespearianas.

Sobre o drama romântico, especificamente o melodrama, visibiliza-se um estreitamento com *Hernani*, de Victor Hugo, como se vê em toda a condição especial da rainha Rosamundo e do príncipe Burgelau; com o dispositivo das escadas e seus acessos secretos e, sobremaneira ao temário de um traidor que de forma vil atinge a vida e a honra dos bons, mas que ao final é vencido.

Essas similitudes acolhem ainda, conforme Balmont (idem, p. 04), estruturas do drama histórico recheados de situações redentoras: a espada devolvida pelos ancestrais ao príncipe como forma de legitimar a restauração.

Quanto aos ladeamentos estruturais com os títeres e com a farsa, talvez aqui resida a força mais evidente da obra. É bom lembrar que U.R, antes de sua estreia no l'Oeuvre, foi amplamente desenvolvida no formato de teatro de bonecos, adqurindo ali toda liberdade à licenciosidade da linguagem e ao cruzamento e adaptação textual; das farsas populares aderiu-se ao modelo das curtas comédias, em seu caráter popular, jocoso e cheios de insinuações e grosserias sexuais.

É deste universo popular do teatro de bonecos e da farsa popular que, para Balmont, advêm umas das marcas mais peculiares da personagem principal Pai Ubu: covarde e ganancioso. Traços que garantem o riso e a mobilidade de situações engraçadas, onde estas características são postas à vista.

> **MENSAGEIRO** – Senhor, o rei manda chamá-lo. (*Sai*)
> **PAI UBU** – Que merdra! *Jarnicotonbleu*, por meus chifres, fui descoberto, vou ser decapitado, ai meu Deus, coitado de mim!
> **MÃE UBU** – Que homem frouxo! E o tempo urge.
> **PAI UBU** – Ah, já sei: vou dizer que foi coisa de Mãe Ubu e de Bordadura.
>
> [UR. p, 26][29]

[29] *LE MESSAGER - Monsieur, vous êtes appelé de par le roi.*
(Il sort.)
PÈRE UBU - Oh! merdre, jarnicotonbleu, de par ma chandelle verte, je suis découvert, je vais être décapité! hélas! hélas!

Por fim, no quadro de sua ludicidade sígnica, U.R brinca com a noção de representação e de valor da territorialidade e da tradição, naquilo que Balmont chama de uma “complexa relação com a realidade: o exemplo da Polônia” (BALMONT, OP. CIT, p.06).

O jogo, aqui convoca a historicidade crítica. Não é muito lembrar que a ação dramática da peça perpassa como vimos, por locais como a Espanha, a Polônia, a Rússia e a França. (sem falar nos referenciais locais lítero-dramáticos).

É claro que este *tópos* possui grande repercussão no plano cênico propriamente dito; como já sabemos, Jarry radicaliza com a convenção teatral vigente do uso do espaço, do cenário e adereços e da ação do ator, documentado tanto no artigo do Mercure de France: “Da inutilidade do teatro no teatro”, quanto no texto-manifesto lido pelo próprio Jarry em sua apresentação da obra na noite da estreia, em que pormenoriza a sua estética.

Contudo, ao afirmar que a peça se “passa em lugar nenhum, ou seja, na Polônia”, Jarry instaura a problemática da irônica não-referência territorial; pois, de um lado, a peça engendra claros referentes àquele país: os nomes dos reis, das cidades, da moeda, etc. Por outro lado, há arbitrárias invenções que em nada dizem respeito à Polônia.

A alusão abraça mais fortemente como ironia ao se reportar aos inúmeros conflitos históricos que têm acarretado uma diminuição das cercanias – do território - polonesas. Neste sentido, de certo modo U.R é uma denúncia das tacadas dos outros países europeus sobre o território polonês. Mera ação usurpadora dos impérios nacionalistas à cata de terras e poder, como fazem os Ubus.

Todo esse plural tônus referencial chama a atenção de Balmont que se indaga sobre a validação de U.R como uma escrita criativa. Ao responder essa questão, acaba apontando para uma ideia de radicalidade escritural; aqui entendida como o ubulesco mefistofáustico.

Em síntese, uma produção em que a natureza da relação com a oriência é um ponto de articulação entre várias vozes e escritos que dialogam e pavimentam a própria literatura. Ou seja, no caso de Jarry, a tradução que relaciona em seu corpo-texto um conjunto de referências e obras é antes de mais nada, uma incursão pessoal, criativa e tradutora de escritura na tradição literária.

MÈRE UBU - Quel homme mou! et le temps presse.
PÈRE UBU - Oh! j'ai une idée: je dirai que c'est la Mère Ubu et Bordure.

De tal modo que a tradução mefistofáustica jarryana traz ao cerne e desencadeira provocações à noção de originalidade de uma obra. Nas palavras de Balmont: "Primeiro ser original não significa escrever como se você fosse o primeiro a fazer, mas assumir um papel pessoal na história da literatura" (OP.CIT. p. 07)[30].

Com isso, chega-se à compreensão que a polissemia escritural ubulesca, marcada pela escrita luciferina em sua formatação paródica, realiza a inscrição autoral como radicalidade de escrituração. Pois, a paródia em seu aspecto duplo, provoca o riso ao passo que se-afirma crítica.

Conclui-se que as referências vistas acima confirmam a escritura luciferina ubulesca, que reatualiza ao traduzir de maneira radical e paródica a tradição literária e teatral. E é no cerne desta ação tradutora que U.R localiza-se como mix de modelizações semióticas de caráter tradutório.

Nas publicações estrangeiras da obra-prima de Jarry, em geral, uma epígrafe, que já se tornou famosa, antecede o texto dramático. Ela demonstra a vocação antropofágica, satírica e farsesca do nódulo ubulesco e dá o tom de seu repertório luciferino. Nas palavras de Jarry: "*Então o Pai Ubu sacudiu a pêra e desde então foi batizado de Shakespeare pelos ingleses e temos da autoria dele com esse nome muitas belas tragédias escritas*".

A escrita luciferina, em seu ato voraz, avança na tradição (Shakespeare), apropriando-se de suas estruturas para em seguida transformar-lhe a forma, parodiando-a, imolando-a até que esta resulte em *um outro* duplo daquilo que foi, sendo já *um outro novo*. É essa a ação mefistofáustica tradutória do ubulesco que iremos observar nas intervenções criativas que Joan Miró deu ao próprio ubulesco.

1.6 O primeiro duplo: Ubu de Jarry ou Jarry de Ubu?

É fácil constar que a obra U.R centraliza a produção de Jarry, entretanto, esta obra abre-se como espiral-símbolo da personagem Pai Ubu num circuito integrado onde outras obras-irmãs vão doar alguma especificidade complementar ao todo que é a personagem Ubu e ao todo ubulesco.

O excerto a seguir, retirado do comentário do diretor e protagonista da encenação de U.R no Brasil, Cacá Rosset, sintetiza, a partir da afirmação de Lina Bo

---

[30] *D'abord être original ne signifie pas écrire comme si l'on était el premier à le faire, mais prendre une place personnelle dans l'histoire de al littérature.*

Bardi[31], a força com a qual Ubu exercita o espírito de Jarry à liberdade de pensamento em reciprocidade, que se constrói no ubulesco a partir do duplo jarry/ubu: "Familiarizado com o drama elisabetano, admirador de Grabble e Rabelais, Jarry constrói Ubu como um exercício de liberdade. Iniciador da única vanguarda positiva que não morre: a vanguarda do cinismo e da destruição" (BO BARDI, Apud RAULINO 2006, s/d, p. 87).

Além da indicação unificadora entre personagem, autor e obra, o comentário informa também sobre a maneira de fundição do ubulesco ubujarriano[32], pautado na corrosão da paródia, do escárnio e da provocação, amiúde reveladas anos depois nas vanguardas.

Tem-se aqui, a nítida percepção de que a obra não está à parte da vida (do autor), ao contrário, forma-se por mútuas infiltrações: a forma literária invade, com todas as cores e formas, a vida subjetiva de Jarry, do mesmo modo que a incorporação explícita do submundo jarryiano preenche o ubulesco de versões tão cabíveis quanto críveis, num incremento de retroalimentação contínua que produziu processos vasculares observados aqui na esteira da construção do ubulesco de Jarry por Ubu e vice-versa.

Sobre este processo autoral do ubulesco por Jarry, Cacá Rosset (1986), dirá que Ubu é um "*Work in progress"* que se incorpora à persona de Jarry, "tendo ele próprio assumido a máscara social de Ubu. (...) passando inclusive a assinar sua correspondência como ´Pai Ubu`"(ROSSET, 1986, p. 8)[33].

Assim, o processual e ininterrupto fluxo entre *vida* e *arte*, *autor* e *personagem*, *obra* e *contexto*, *autor* e *enunciação* caracteriza a produção ubulesca de Jarry. Concepção bastante enfrentada até um passado recente, mas que atualmente encontra outro direcionamento e aceitação nos rastros de Mikhaill Bakthin(2008)[34] que, já nos anos de 1960, palmilhava proposições de um "*método sociológico* ou *poética teórica*"

---

[31] Fragmento do texto de Lina Bo Bardi para o programa do espetáculo: "O que quisemos fazer, todos nós, quando montamos o Ubu, era continuar aquela poética que é uma poética da infância e da primeira adolescência. Jarry é o iniciador da única vanguarda positiva que não morre: a vanguarda do cinismo e da destruição". In RAULINO, 2006 p. 87.

[32] Considerando o ubulesco uma cadeia sígnica visitada por outros artistas/autores e sedimentada em outros códigos e linguagens, a marcação *ubujarriano*, coaduna, a um só tempo, a ação ubulesca restrita à produção criativa de Jarry. Mais à frente, por exemplo, usaremos o termo *ubumirólesco*, que se referirá à produção ubulesca feita por Miró.

[33] A. Jarry. **Ubu-rei.** Prefácio de Cacá Rosset. São Paulo: Max Limonard, 1986.

[34] BAKHTIN, M; VOLOSHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte**. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, 28 p. disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/noticias/downloads/Curso_Bakhtin2008_Profa.%20MaCristina_Sampaio/ARTIGO_VOLOSH_BAKHTIN_DISCURSO_VIDA_ARTE.pdf.

da estética verbal, dando retaguarda a fenômenos artísticos como o proposto por Ubu de Jarry.

1.7 A protogêneses autodevoradora da personagem Père Ubu

Como já vimos, tudo começa na denúncia-jogo do folclore dos irmãos Morin, que entre 1885 e 1887 factualizam em *Os Poloneses* (Les Polonais), peça de tom satírico-farsesco, a construção arquetípica satirizando o professor Félix Herbert, que recebe minimisticamente a denominação de (P.H). "Professeur Herbert". Base do acróstico cujas oscilações em torno desta referenciação seguem nas formulações de uma genética cognominal iniciadas em Père Her (P.H) > Eb > Ebé/Edóu > Ebance/Ebouille.[35]

As transformações desta protogênese ubulesca seguem como jogo ou rito de passagem cênico-criativo de Jarry, até que em 1891, já em Paris, Jarry encena, para um pequeno ciclo de intelectuais e artistas as versões de "*Les Polvèdres* ou *Les cornes du P.H"*. E assim, a primeira aparição do nome **UBU**, derivado de um dos apelidos do professor Herbert, ocorre em 1893, a partir de fragmentos de *Les Polonais*, com o título de "*Guignol*" que é publicado caseiramente pelo próprio Alfred Jarry.

Posteriormente, em 1895, O *Mercure de France* publica *L´acte terreste de César-Antechirst* com várias cenas de U.R. Para finalmente, em 1896 o ator Firmin Gémier gritar "Merdre!", na estreia da peça na noite de 10 de dezembro no Teatro l´OEuvre em Paris.

A protogênese ubulesca formaliza-se, de um lado, pelo processual e integrador de U.R e as outras obras do Ciclo, e, por outro, pela gradação formativa da personagem-signo Ubu. Percebe-se ainda, que o ubulesco é fabricado, evidentemente, como ato tradutório de um processo colaborativo e de diversidade autoral. Ou seja, uma tradução diabólica que pode ser vista como a "apropriação" (mefistofáustica) que transforma a tradição cultural em poética cultural.

A carnavalização que se opera no ubulesco reabilita-se ao traduzir a tradição da cultura em paródia grotesca dela própria. Pois para Jarry, Ubu é "a encarnação de todo o grotesco que existe no mundo" (JARRY, 1972, p.163).[36]

Nessa forma de germinação intertextual reside uma forma deglutativa (antropofágica) que a cada ingestão protogênica, reforça a gestação cada vez mais pulsante e grotesca,

---

[35] Guerrero Zamora (1961) associa o nome UBU ao pássaro IBIS (Ybis), sagrado na tradição egípcia. Para esse autor, a ganância e audácia do abutre são congênitas em UBU, embora esse realize um ato de resposta instintiva, sobretudo do estômago.

[36] Esta edição da obra traz no prefácio, o programa de estreia e comentários do próprio Alfred Jarry.

acompanhando similarmente, como já apontado, os temas do baixo inferior e da deglutição trazidas em Rabelais.

1.8 A órbita intersemíotica do ubulesco

Sobre o abrigo-linguagem do ubulesco, conjugado na pulverização inter-obras, há um consenso da crítica de que o Ciclo Ubu é composto por: *Ubu Roi*(1896); *L´amour absolut* (1899); *Ubu Enchainé*(1900); *Ubu Cocu* e *Almanachs du Père Ubu* (1901), e, *Gestes et opinions du docteur Fraustroll, pataphisicien* (1911).

Muito embora este não encerre a produção jarryana, que conta com obras inacabadas, cadernos de anotações e uma rica produção pictográfica, cujo destaque é *Almanach illustré du Père Ubu, XXe siècle,* de 1901, trabalho de parceria com o artista plástico Pierre Bonnard.

Este almanaque ilustrado caracteriza-se como obra de transição entre a letra e a imagem. E, embora não sendo a obra que trabalharemos, possui grande importância à visualidade ubulesca, isto é, ao **imago ubulesco**.

Ao longo do século, de maneira contumaz, mas ainda sem consenso, os estudiosos do Ciclo Ubu têm-lhe atribuído a seguinte estrutura: cinco ciclos encabeçados por cinco obras, tendo cada ciclo, uma ou mais obras. Desta estrutura sobressaem duas organizações: uma, a partir das principais obras; e outra, dos próprios ciclos em progressão, conforme se pode observar no infográfico abaixo:

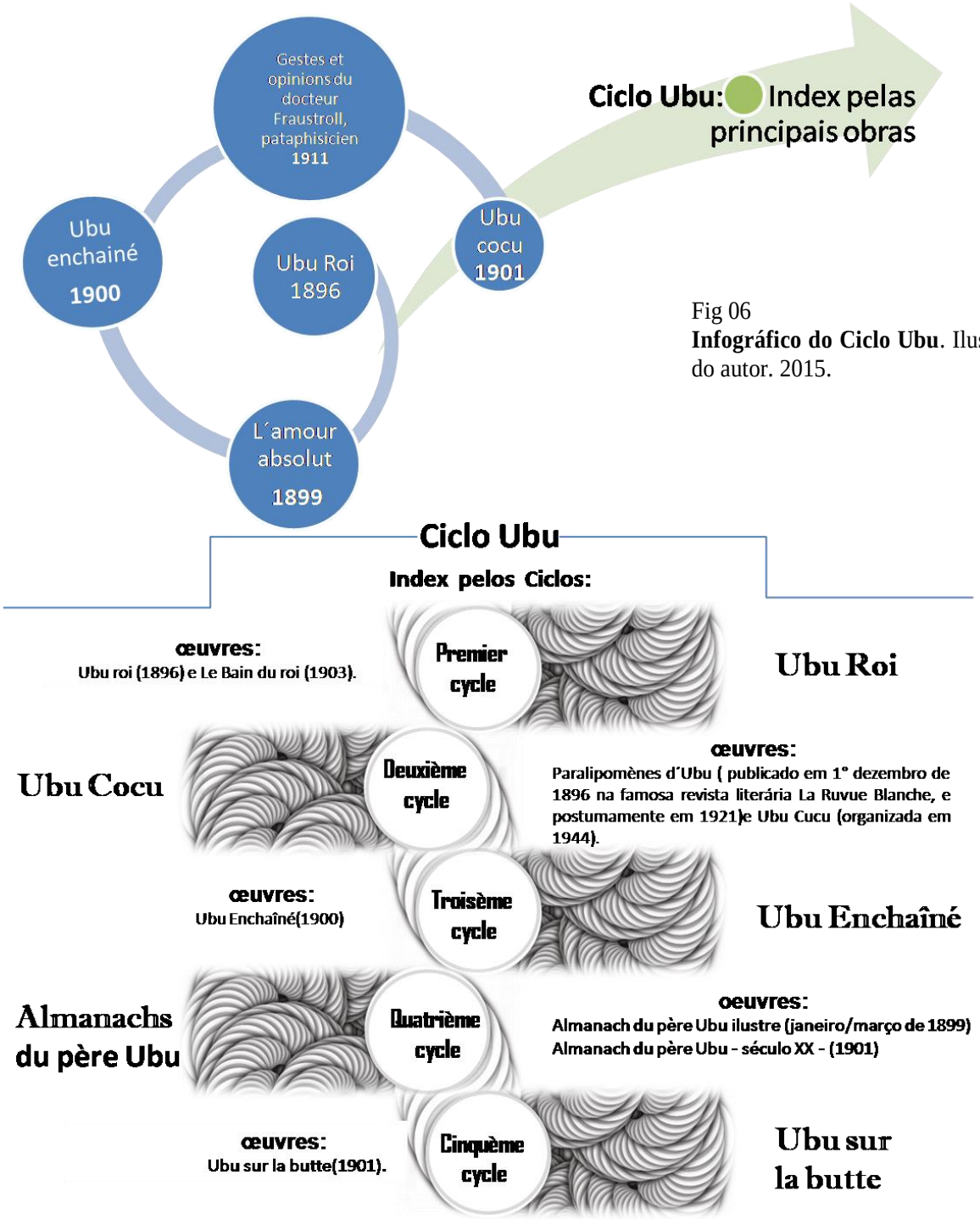


Fig 06
Infográfico do Ciclo Ubu. Ilustração do autor. 2015.

Não é muito lembrar que o percurso intersemiótico propriamente dito de U.R se realiza inicialmente na transição (criação) cênica, isto é, no palco, onde o texto dramático é posto e concretizado como texto cênico (Cf. PAVIS, 2008).

Neste particular, insere-se a **fase mítica** de realização intersemótica(cênico-teatral) de U.R. momento da primeira encenação em 1896, tendo Lugné Poe e Alfred Jarry como artífices da estreia no *Théâtre de l'Oeuvre* em 10 e 11 de dezembro de 1896.

Em seguida, Firmir Gémier, que atuou como Pai Ubu na primeira encenação, foi o realizador da cena em 1908, quando a peça teve sua segunda vida cênica ainda sob os ecos da primeira. Na sequência, já em 1922, agora influenciada pelos manifestos vanguardistas, novamente Lugné Poe se dispõe a refazer U.R.

Nesta primeira fase mítica de U.R, pode-se notar uma certa circularidade que remonta estratos tradicionais na história do teatro em torno dos três principais realizadores da aparição cênica de U.R: o autor (Jarry), o diretor (Lugné Poe) e o ator-protagonista (F. Gérmier).

Tem-se aí o resumo do próprio percurso do teatro convencional que, se visto numa linha progressiva, conduziu-se por um trilho de: *A*) um teatro de autor (Shakespeare); *B*) do diretor - praticamente todo teatro naturalista francês - e, *C*) contemporaneamente, um teatro do ator/encenador.

No âmbito das encenações modernas, ou da *fase de consolidação*, de U.R, temos as clássicas e ousadas encenações de Jean Vilar em 1958 pelo TNP – Teatro Nacional Popular em Paris, com George Wilson como Ubu; e Jean-Louis Barrault em 1970, na esteira do teatro do absurdo. Já contemporaneamente destacam-se as paradigmáticas e criativas criações de Peter Book na encenação em 1977 de "*Ubu aux Bouffes*" e a minimalista atualização de Dario Fo em 2003 no seu "*Ubú, la vera storia di Berlusconi*".

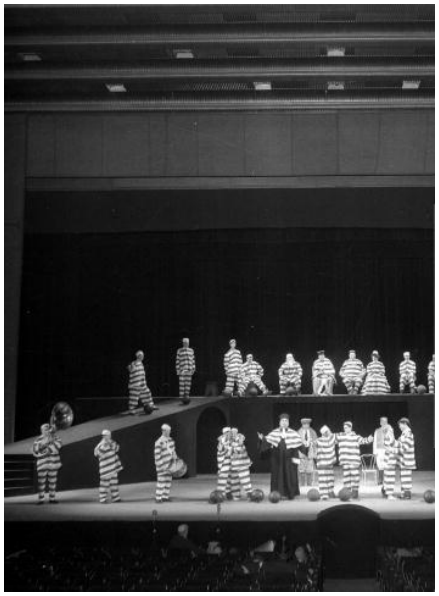


Fig 07

Ubu roi ' of Alfred Jarry. Production of Jean Vilar. Paris, T.N.P., March 1958. LIP-160-078-047. (Photo by Lipnitzki/Roger Viollet/Getty Images) Circa/ França: 1958

No Brasil, U.R operou-se nas montagens de *Alfredo Mesquita* em 1958 (a primeira em solo nacional, no Rio de Janeiro) e a de 1976 em São Paulo, do grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, com proposta de direção coletiva. Nos anos 70, constam ainda as várias versões cênicas feitas a partir da tradução de Ferreira Gullar[37], texto que faz a divulgação da obra no cenário artístico brasileiro.

Contudo, foi na década de 1980, com interpretação e direção de *Cacá Rosset* que Ubu angariou reconhecimento mais abrangente. Berenice Raulino[38] ao analisar a emblemática produção de Cacá Rosset pelo grupo Ornitorrinco em 1985, em "*Ubu, Folias Physicas, Patafhysicas e Musicaes*", montado a partir de um mix cênico em que predominava o teatro-circo como bastião da abordagem, destaca a ação adaptativa, à lá Jarry, da direção ao lançar mão de vários textos e de recortá-los para a cena.

De certo modo, Cacá Rosset concretiza U.R e a personagem Ubu seguindo uma "coerência filial" ao universo ubulesco de Jarry. Essa coerência parece estar regida pelo traço da transluciferação mefistofáustica. Pois, ao que parece, Cacá incorpora texto e personagem pelo espírito ubulesco. Tal espírito foi levado tão a sério pelo ator e diretor brasileiro que, a exemplo de Jarry, retirou Ubu dos palcos, levando-o para as ruas e para o cotidiano social. O ápice desse processo de infiltração estética na vida social deu-se na exótica performance de candidatura de "Ubu/Cacá" a um cargo eletivo: governador do Estado de São Paulo, em 1986.

Dentro da chamada *fase de experimentos*, O *Grupo Sobrevento*, em 1996 produziu uma instigante encenação, abrindo caminho para inúmeras montagens experimentais em âmbito universitário e profissional como a relatada por Fernanda Raupp Borges (2012) em que se recai o uso do Coro na proposta de montagem, realizada pelo Curso Bacharelado em Teatro-Intepretação no ano de 2011 na disciplina de Prática de Montagem III, sob direção das professoras Patrícia de Borba e Tanya Kane-Parry, com o título original (UBU REI), traduzido para o português.

Seguindo esse trilho experimental, há atualmente um rico aproveitamento estético da linguagem cênica a partir da obra jarryana, que "canibaliza" a sua estrutura modernizante para experimentos cênicos contemporâneos de aprendizagem. No lastro desta carreira intersemiótica, cuja premência recai na antropofagia do sistema tradicional e das encarnações temáticas do teatro, além da posição crítica contra o teatro de sua época, Ubu atinge seu lugar na cena teatral mundial.

---

[37] **Ubu Rei.** Alfred Jarry. Trad.: Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

[38] RAULINO, Berenice. **Ubu, Folias Physicas, Patafhysicas e Musicaes**. *Disponível em:* <www.revistas. USP.br/salapreta/article/viewFile/57297/60279> Acesso em: 06/04/2011 as 10:08hs

1.9 A órbita intermidiática do ubulesco

Alocando U.R aos processos intermidiáticos, podemos perceber como a obra faz emergir inúmeras imbricações. No quadro a seguir, excerto da composição de Clauss Clüver (2011) e Irina Rajewsks(2012) sobre a intermidialidade, tem-se a formalização destas concretizações já trazendo o laço de vários processos intermidiáticos como escritura de linguagem multiforme:

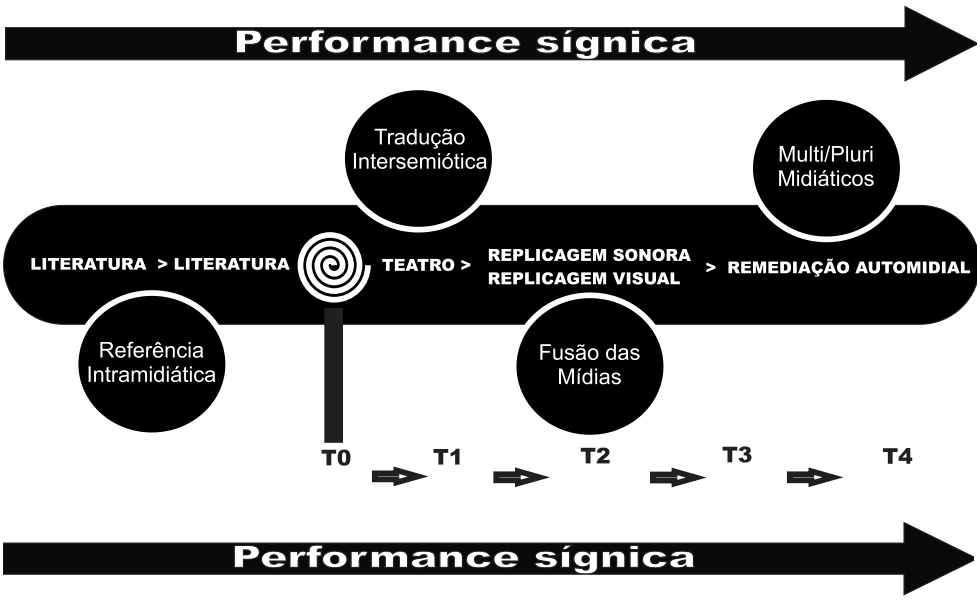


Fig 08
Quadro das relações intermidiáticas do Ubulesco, a partir da descrição das relações intermidiáticas propostas por Clüver(2011) e Rajewsks(2012).

Tomando a premissa de que, desde seu status inicial, com Jarry, U.R adquire uma vida sígnica dupla, plasmando-se concomitantemente nas linguagens verbal e visual, interessa-nos aqui, verificar o traçado que se apresenta como imagem, em que o ponto mais significativo deste processo de iconização é estabelecido quando Joan Miró produz a performance visual nas Séries litográficas e no Espetáculo Mori El Merma.

Antes disso, porém, cabe acompanhar o percurso gerativo desta malha visual, para em decorrência disto, analisar como estas textualidades de discursos (textos verbais, visuais, sonoros e híbridos) irão fornecer um corpus ao ubulesco, que temos chamado de processo *replicagem visual*, notadamente na esfera tradutória da transluciferação mefistofáustica.

Clüver (2011) propõe um organograma das relações intermidiáticas a partir das três subcategorias de funções intermidiais elencadas por Rajewsks (2012): a) Combinações de mídias; b) Referências intermidiáticas e; c) Transposição midiática.

O primeiro tipo de inter-relação observada em U.R é a do tipo *Referências Intermidiáticas*, de maneira geral a referenciação em questão vai absorver integralmente o conjunto de relações intertextuais conforme estudado por Kristeva(1969) e das categorias intertextuais propostas por Gérrad Genette(2010), uma vez que as referências se escoem no tipo *Intramidiáticas*, ou seja, entre mídias do mesmo gênero, no caso aqui, entre linguagens congêneres, a verbal, na modalidade escrita. Mais precisamente, da literatura dramática para a literatura dramática.

De maneira mais abrangente os processos intermidiáticos do ubulesco passam por uma constelação que se inicia 1) na intersemiose teatral, executada pela tradução intralingual e interlingual, ou seja, entre as peças que migraram idiomaticamente e as que se realizaram na língua de oriência, o francês; 2) na matriz musical, incluindo o sonoro, o verbal e o visual; 3), o pictórico-visual com imagens de variadas estéticas e dispositivos; 4) o audiovisual na tríade sonoro-verbal-visual, em que os filmes de Jean-Chistophe Averry, *Ubu Roi* e *Ubu Enchaîne*, são de certo modo, os mais próximos e consequentemente de menor teor tradutório, pois repete praticamente o texto dramático; e 5) na hipermídia, em que pervivem um sem número de Ubus nos mais diversos formatos de linguagens dos ciberespaços em rede. Via de regra, todas estas traduções midiais seguem invariadamente a iconografia preposta por Jarry à obra e à personagem.

Assim, no que tange às fusões e/ou combinações em plurimídias o ubulesco faz-se como banda musical. O exemplo de mais longevidade é a banda de pós-punk Père *Ubu*, criada em 1975 e ainda em vigência. Nos filmes de Averty, na UBUWEB[39] e Ubuwetv[40], etc. além das inúmeras imagéticas plástico-visuais que fazem do ubulesco seu lugar de representação: o Journal Ubu[41], em que cada coluna, editor e jornalistas recebem o prenome Ubu (Ver Apêndice B), e demais pictográficas do temário ubulesco em exposições de Juan Miró.

Em suma, o ubulesco investe-se performaticamente ou como temos afirmado, replica-se infinitamente nas mais diversas malhas sígnicas. Todos estes processos intermidiáticos do ubulesco ligam-se de maneira imperiosa ao entendimento da mecânica da hibridação das linguagens estudada por Lúcia Santaella (2004).

---

[39] http://www.ubuweb.com/
[40] http://www.ubuweb.tv/
[41] Hebdomadaire satirique et indépendant - Tous les jeudis - www.pereubu.be

Neste tocante, vale ressaltar que os cruzamentos mais basilares entre as matrizes (sonora, visual e a discursiva ou verbal) são tradutoriamente "desorganizados" no ubulesco, tanto na obra jarryana quanto na produção de Miró, ou seja, as matrizes de oriência são reestruturadas pela ação tradutória e postas em uma órbita própria de vida sem deixar, no entanto, de excursionar, respirar nas matrizes anteriores.

O interesse na descrição desses cruzamentos é de imediato solicitar a compreensão dessa mecânica da hibridação, para descrever o percurso (de migrância) sígnico da personagem-signo Ubu, tanto entre as obras literárias quanto nas replicações imagéticas posteriores; pois, como nos mostra Santaella: a lógica verbal pode se realizar em signos visuais ou sonoros (SANTAELLA, 2004, p. 373).

Esse princípio de reversibilidade do fenômeno da hibridação dada na matriz verbal, possibilita "Da mesma forma que a lógica visual pode se manifestar em signos verbais ou sonoros, tanto quanto a sonoridade pode adquirir formas que as aproximam dos signos plásticos ou da discursividade própria do verbal*"* (SANTAELLA, 2004, p. 373).

Deste modo, na passagem (tradução) de uma obra à outra, o intuito será o de verificar como a personagem-signo Ubu, revestida da força imperativa assegurada pela sua função particular, provoca e aciona uma mudança de "status quo" de suas realidades enquanto personagem em si, para imposição de outra configuração de sua função político-social e cultural por ela desejada, no caso entre as ubusadias da personagem-signo Ubu de Jarry e de Miró.

Atualmente, este lastro de imagens da personagem-signo Ubu está, desde 1998 exposto no Spencer Museum of Art, da Universidade do Kansas – E.U.A. A exposição *"Almanach du Père Ubu illustré"* destaca o lado iconográfico de Alfred Jarry e tem possibilitado o acesso à pictografia da personagem Ubu e de outras obras: estampas, livros, esboços de desenhos de Jarry. Inequívoca comprovação da "nova" ambiência visual da personagem-signo Ubu e da pluritextualidade ubulesca de U.R.

Particularmente, *Almanach du Père Ubu ilustre*, obra produzida a quatro mãos (Jarry e Bonnard), como obra de transição que incorpora num mesmo espaço de linguagem *letra* e i*magem*, um livro-imagem hibridizado, pode ser considerado o roteiro mais pontual à migrância e ao assentamento plástico-visual do ubulesco antes da tradução performática visual de Miró. A riqueza e diversidade plástico-temática e a composição visual prenunciam a vocação imagética-visual do ubulesco.

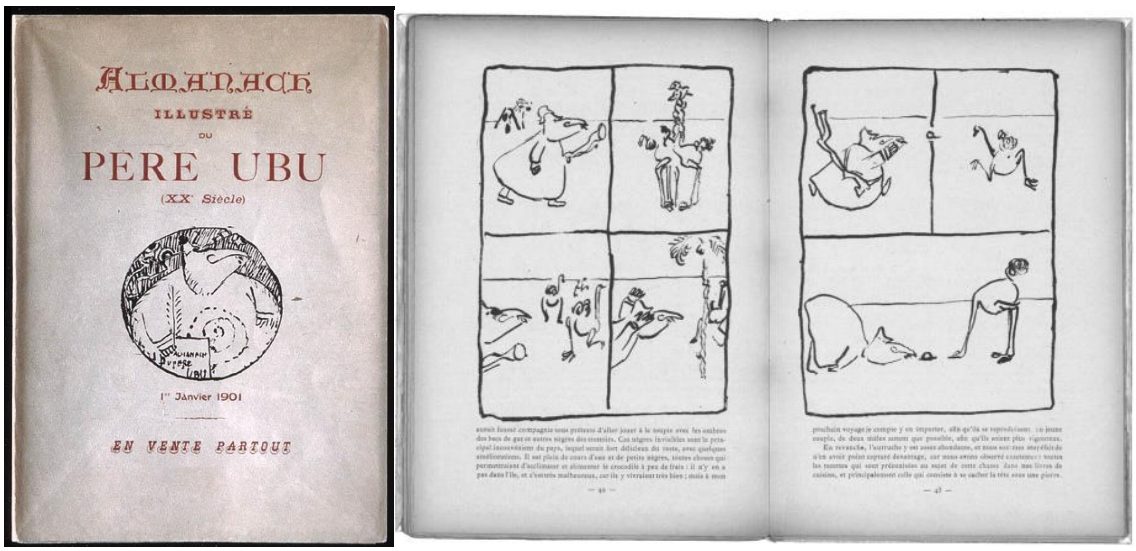


Fig 09
Almanach du Père Ubu ilustre
Edição Mercure de France, Jan/1901.

Fonte: Mercure de France.

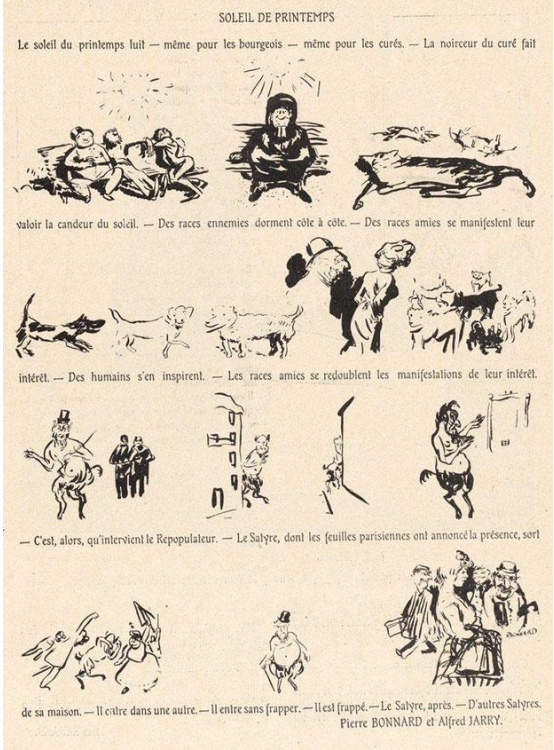


Fig 10
(Soleil de printemps)Almanach du Père Ubu ilustre
Pierre Bonnard et Alfred Jarry, « Soleil de Printemps », *Le Canard sauvage*, n°1, 21 mars 1903.

Salienta-se, no entanto, que o ubulesco não se restringe apenas à literatura do Ciclo Ubu ou da obra magna U.R. Seu percurso de pluralidade de linguagens e códigos avança pela imagem e posterga a virtualidade sígnica pela encenação, filmografia, performance, cyberdados etc, isto é, pela reprodutibilidade benjaminiana, reforçando, engrossando sua aura intermidiaticamente.

1.2 CONSTELAÇÕES MEDODOLÓGICAS DA PERSONAGEM-SIGNO EM TORNO DO UBULESCO JARRY-MIRÓLESCO.

1.2.1 Procedimentos teórico-metodológicos primais:

A problemática maior que se disfere neste trabalho é acompanhar a migração tradutora da imagem-presença do ubulesco e seu idiossincrático universo-ação, iniciado como produto lítero-teatral e paralelamente destilado na visualização plástica das ilustrações e dos discursos replicados de si.

Essa migrância tradutora é, como temos apontado, luciferina e antropófaga, e compõe o corpus analítico desta tese analisado pela seguinte conjunção metodológica: *1*) a personagem-signo Ubu; *2*) a Tradução criativa e transluciferação mefistofáustica dos irmãos Campos; *3*) a tradução intersemiótica proposta por Julio Plaza (2010); *4*) o conceito de tradução em Walter Benjamin.

Ladeadas das noções e articulações de elementos conceituais da Semiótica da Cultura, particularmente da *semiosfera, texto* e *modelização* (Cf. Lotman, 1996); das relações entre os *Sistemas* de Even-Zohar(2013); da *antropologia visual*, notadamente pela noção de comunicação visual reprodutível – CVR, como entende Canevaci(1990); da análise da Imagem, em Barthes (1964)[42], e dos elementos do *Eixo Plástico* proposto por Martine Joly (2012) ; da *intermidialidade* descrita por Clüver (2011); e da noção de *hibridação das linguagens* estudadas por Santaella (2008) e da interculturalidade nas abordagens de Wiliams (2011) e Pavis(2008), do primeiro, abordando a relação da modernidade nas vanguardas, e do segundo, das concretizações textuais inclusas na tradução intercultural como leitura de um enfoque estrutural de U.R.

Todas no interesse nodal de pôr luz ao fenômeno da pluriexistência sígnica da personagem-signo Ubu nas textualidades diversas do ubulesco e em particular na tradução imagética que Miró produziu.

Para tanto, procuraremos caracterizar a órbita conceitual do ubulesco em si, capacitando-lhe a partir de instâncias operativas que irão evidenciar os traços de seu: *1*) vanguardismo intercultural; *2*) ação tradutória no Duplo e *3*) composição como Dèpayser da tradição, entre outros aspectos.

---

[42] (Cf. Communications,1964. R. Barthes,).

Tendo como elementos de manipulação a obra U.R e a ação mefistofáustica da personagem-signo Ubu, visando aproximar cada uma dessas instâncias da replicagem visual que ela - signicamente - tende a operar em sua profusão tradutória.

1.2.2 A personagem-signo como ação metodológica

Contudo, a retaguarda maior deste propósito, é conduzida pela conceituação da **personagem-signo**[43]: um espaço relativizado teórico-analítico e metodológico cujas repercussões encontram conexão direta na tradução intersemiótica de objetos estéticos entre suportes dialogados; e ainda, atuando como ferramenta analítica micro-telescópica capaz de vasculhar os meandros da significação das personagens.

De tal sorte que, a proposta de abordagem, pela personagem-signo, vem rastrear as estruturas de um e outro suporte, nos signos e códigos delas próprias para uma conexão operativa, para fins de análise e entendida como ferramenta democrática dos signos criados pelas personagens-fontes.

É este o estatuto propositivo da personagem-signo implícito em seu fundamento: **Vislumbrar a existência tradutora no intercurso da temporalidade dos objetos (personagens) como uma ação poético-política cuja atenção dirige-se ao presente-futuro daquele objeto; cujo fluxo, vai de encontro ao seu nascedouro cultural e histórico enquanto tende a aproximar-se dos plasmas de sua oriência como estratégia e diálogo face a uma razão construtiva de seu presente, através da simples ação de ser (Grifo nosso)** (SILVA-FILHO, OP. CIT, p.35).

Isto é, a personagem-signo, enquanto ideário teórico-metodológico reestrutura a temporalidade das relações entre personagens que se ligam signicamente, mesmo no espaço do significante.

E o faz como ponte intersemiótica para um alongamento, ampliação da significação das personagens das obras em pauta, sem pontuar nem restringir-se a uma ou outra, mas procurando incondicionalmente o resgate sígnico que se compõem nelas próprias.

Lançar um olhar intersemiótico e intermidiático a partir desta instrumentação estratégica, conceitual e metodológica sobre recortes do ubulesco: a obra U.R e ao personagem Pai Ubu; entendidos desde já como atos tradutórios. Apesar de desafiador,

[43] Ver: SILVA-FILHO, Nivaldo Rodrigues da (2008), onde desenvolvo o conceito de personagem-signo.

mostra-se também uma tarefa tão grandiloquente quanto os fulcros lançados pelo próprio ubulesco ao mundo simbólico da arte e da cultura.

Promover uma visitação operativa e reveladora, como anseia este trabalho, ao intrigante percurso do ubulesco, tornando-o objeto de investigação que relaciona o campo literário à imagética concreta do visual, tem como consequência imediata revelar, pôr à discussão, facetas ainda pouco discutidas em literatura. Como, por exemplo, quando o literário em interação midial, passa a ser unidade de uma colmeia com linguagens diferentes e auto-reprodutíveis; indexando um tipo de comunicação cujo potencial de representação exerce a função de ampliar o distanciamento, na esteira de Brecht[44], realizado pela ação tradutora inicial e que se lhe assegura a vida sígnica como tal.

De tal modo a estabelecer as órbitas em pontos de distanciamentos e aproximações entre "originalidade", "criação", "tradução" e "intermidialidade", questões imperiosas para a literatura atual. Possibilitando, deste modo, um redimensionamento menos hierárquico e mais intercultural entre, por exemplo, as porções sígnicas de *Macbeth* ou de *Édipo Rex* e as visitações híbridas do ubulesco por Joan Miró para além da literatura.

1.2.3 Abordagem da personagem-signo ao ubulesco

Na vastidão deste fluxo, nossa abordagem buscará entrever-se primeira e principalmente na noção da construção teórico-analítica da **personagem-signo** como ressignificação da personagem na imagética inter-linguagens.

O alinhamento teórico com a *cultura visual* ou da *imagem* (imago) é intrínseco à noção de personagem-signo, pois esta nutre para si a hiper-linguagem auto-referente e pulverizada que o objeto permite inferir enquanto reflexão teórica.

De modo que, a personagem-signo que baliza a análise do objeto deste trabalho assenta-se em colaborativas conceituações: 1) do signo conforme Pierce (1977); 2) na idéia de médium como entende Jamenson (1996), para as mediações entre conteúdos artísticos e suportes tecnológicos; 3) nas noções de *aura* e *reprodutibilidade*, em particular nas noções de *temporalidade* (teses sobre a história) propostas por Benjamin (1985) e 2001); 4) no inter-relacionamento dinâmico da antropologia visual e a conceituação do CVR – *Comunicação Visual Reprodutível*, que

[44] Refere-se à teoria teatral brechiana através da ação do "distanciamento". Cf. Brecht(1967).

opera-se por imagens dialéticas entre as formas sociais e as formas estéticas, proposta por Canevacci(1990) ; 5) na ideia de tradução *criativa* e *crítica* dos irmãos Campos: Haroldo (1987) e (1992) e Augusto (1988) e ainda na tradução intersemiótica de Plaza(2010), que a estabelece como ato criativo sincrônico e instaurador de formas novas para o objeto estético relacionado. Como também, e por fim 6) nos estudos críticos sobre a intermidialidade (Clüver, 2011) e da teoria ou semiótica da imagem como entende Santaella(2008) ao discutir as relações intertextuais implícitas nas noções de tradução, adaptação e transcriação, voltadas especificamente para as várias artes e mídias (hibridação das linguagens).

Com isso, o conceito de personagem-signo vem clarificar seus dois sustentáculos teóricos: o *signo* e a *tradução*.

Do primeiro – do signo – consolida-se pela compreensão de que o signo pode existir em certo grau, em tudo o que existe, dentro e fora do homem, além e aquém das formas de representação, de significações geradas pelos nivelamentos determinantes da dimensão do *ícone*, do *índice* e do *símbolo* e suas intercessões. Noções estas signatárias da teorização semiótica dos signos por Pierce (1977).

Do segundo – da tradução – a personagem-signo é vista como ato tradutor: sincronicamente eletivo que se presentifica na interação, na invasão sinestésica das personagens em outros códigos/suportes; da captação interativa de sentidos ao nível do intracódigo; tanto no espaço interdiscursivo, quanto como transcriação de formas à moda operacional da *Transluciferação Mefistofáustica* e da Tradução como *Devoração* (antropofágica). Neste particular, absorve também as mecânicas internas da CVR e da hibridação das linguagens.

De forma que chamamos a personagem-signo para unir, parear, relacionar as aparições inter-auráticas da personagem Pai Ubu que se replica, se reprodutibiliza mutuamente, apesar de autônomas em seus universos: da codificação verbo-auditivo e sua percepção verbo-escritural da personagem literária, como também a ação performática própria da cena que lhe dá vida, e a transmigração física e consequentemente visual que se incrusta discursivamente em pictografias e musicalizações desta mesma personagem e seus suportes.

No bojo dos aspectos teóricos, esta proposta lançará mão ainda de duas ancoragens teórico-analíticas: a primeira assentada na conceituação do Duplo artaudiano, que arrasta, entre tantos, conceituações da *violência e radicalidade antropófaga como linguagem*, operada a partir da leitura cultural de Artaud (1993) e

(1979) como eixo de uma estética da violência (Teatro da Crueldade e Cartas de Hodez) e a segunda, na atualização dos temários do "grotesco ubuesco" ou como o entende Foucault (2010) da inabilidade com o poder; e, do rei deposto na literatura, ou seja, do ataque à conquista do poder (dos sistemas ditatoriais modernos), dada inicialmente pela ação tradutora. Possibilitando, deste modo, articular essas duas abordagens com os dois pontos destacados do ubulesco: a trama da peça U.R e a personagem-signo (Ubu).

1.2.4 Artaud, o construtor-guardião da epiderme ubulesca

Trazer a presença de Artaud como marco colaborativo de caráter teórico para a leitura do ubulesco nas emergências da relação da *violência antropófaga* enquanto marca linguística da ação ubulesca, e da vinculação *vida* e *arte* e do *Duplo* parece uma obediência lógica dada as "afinidades eletivas" entre os "malditos"; e, devido à continuidade recíproca entre Jarry e Artaud e o empuxo estético que inspira toda a primeira geração da vanguarda europeia.

Contudo, o valor intrínseco que se elege em Artaud vem pela validade de seu pensamento para interrogar e mesmo explicar, como já sugeriu Foucault (1999), os ditames sociais e a cultura contemporânea.

Tendo seus textos servido à análise da condição cultural da sociedade, da psiquiatria, do teatro e da arte, além da utilização para a filosofia e teoria atuais, como esclarece Alex Galeano, principalmente: a desconstrução com Derrida (1973), o CsO - Corpo sem Órgãos - em Deleuze (1993) e a esquizoanálise em Guattari (1988) (GALEANO, 2005, p,1 24).

É exatamente no fórum destes postulados que Artaud se encontra com Jarry/Ubu. Não por coincidência, o próprio Artaud no final da década de 20, funda e exercita sua visão estética homenageando Jarry no "*Theatre Alfred Jarry*".

De forma que os conteúdos e imagens e toda a ambiência da violência, da espúria, a atitude despótica e ímpia dos *Ubu* são refrações programadas daquilo que se compõe enquanto proposta estética em Artaud: os des-limites do corpo, a força nefasta como expressividade e linguagem e a extrapolação de modelos tradicionais em multi-linguagens.

Outro aspecto de relevância a ser observado a partir da estética artaudiana na ação sígnica da personagem *Ubu* é a abrangência e replicação da informação em outros

códigos culturais e também a extrapolação do espaço-tempo de representação, uma vez que:

> Artaud não compreende o espaço apenas fisicamente em suas dimensões, mas pretende utilizar seus "subterrâneos". O espaço é que permite o encontro e o acordo entre os homens. É nele que a cultura, na forma compreendida por Artaud, ocorre, sendo um impulsionador dos deslocamentos e movimentos culturais (FELÍCIO, 1996, p.121).

Espaço e linguagem tornam-se um operador único para Artaud, a transgressão é premissa à realização da linguagem na cultura. De modo idêntico são os vórtices que apresentam *o ubulesco* como conteúdo tradutório e inter-linguagem.

A transgressão tradutória é moeda corrente tanto na ação ubulesca quanto na visagem artaudiana. Assim, trazemos Artaud para sublinhar os contornos da linguagem que alça vôo para além do literário em Jarry/Ubu, uma vez que em Artuad:

> Ele abandonando a literatura se propõe a mergulhar na 'cultura corpórea-gestual-musical' ou seja, na cena que é realmente a atividade e acontecimento teatral - manifestação da cultura. O teatro de Artaud quer fazer o espaço e fazê-lo falar, criando poesia no espaço através de imagens materiais, simbólicas (OP. CIT. IDEM).

De certo modo, o *Heliogábalo* de Artaud reflete a personagem Ubu, no sentido da desmantelação anárquica – própria do *dèpayser*[45] - do uso grotesco do poder e da própria linhagem. A centralidade concêntrica de Pai Ubu evoca a centralidade de solstício-imperial de Heliogábalo.

Em ambos, o umbigo é o centro das ações, aqui o vórtice movimenta-se de fora para dentro. No nível da oralização, o áspero torniquete das expressões: "*Merdra!*" e "*Pela minha tocha Verde!"* de tom predominantemente carnavalesco e polifônico (Cf. Bakhtin, 1999) de Pai Ubu tem as mesmas profusões das glossolalias dos textos artaudianos.

Se estas são um ataque no interior da significação da linguagem verbal, da mensagem cultural, as explosões ubulescas são artilharia certeira cujo fogo usurpa de um só golpe a tradição (linguagem) e o poder dos impérios (cultura).

---

[45] Ver Capítulo Terceiro.

1.2.5 O imago ubulesco

A análise da imagem, propriamente dita, receberá o aporte teórico tanto da semiótica pierciana, através das noções do signo-imagem, quanto da semiótica da cultura, por meio da semiosfera, modelização cultural e textualidade. Em ambas as abordagens, a personagem-signo se ancora para identificação tradutória do "imago ubulesco".

Portanto, a incursão metodológica da imagem deste trabalho nucleia-se na noção de que a imagem é signo, oferecida pela semiótica perciana. Nesse sentido, pode-se definir a imagem como signo icônico-analógico: a imagem é "*algo que se assemelha a outra coisa*" (JOLY, 2012, p.38).

Como signo, a imagem pode figurar tanto como ícone, como índice ou símbolo, conforme sua relação imediata com seu referente de *semelhança*, *traço* ou *convenção*. Outro aspecto nodal à compreensão da imagem é que ela é heterogênea, pois reúne em torno de si diferentes tipos de signos: icônicos, plásticos, cores, texturas, signos linguísticos e múltiplos referenciais temáticos (Ibdem, idem).

Sabendo que a abordagem semiótica (Cf. Pierce, 1977) objetiva verificar *o modo de produção de sentido* de um signo, esse modo não pode escapar, em nosso caso, da própria ação mefistofélica tradutória que Miró estabelece como linguagem-imagem.

Assim, no limiar de nossos objetivos, a análise da imagem se prestará - enfocado no ubumirólesco e tendo como aporte metodológico central a personagem-signo Ubu - a constatar não todas significações, mas algumas marcas da ação tradutória luciferina dadas por Miró. Ou seja, circunscreve-se uma "semiosfera ubulesca" somente ao conjunto ubumirólesco analisado (tanto das Séries litográficas, quanto da ação no espetáculo Mori El Merma).

E aqui reside o fulcro desse trabalho, uma vez que, ao se pretender analisar uma imagem, deve-se preceder um projeto analítico-conceitual. Neste caso, a verificação do aspecto tradutório. Portanto, essa imagem do ubulesco em Miró lança luz, em última instância, aos processos tradutórios produzidos pelo artista catalão.

Neste sentido, e, considerando a dinâmica tripolar do signo, temos pois, as três Séries e o espetáculo, como sendo *significantes*; o temário ubulesco, o *referente*, que aciona um duplo de *significados*, isto é, o *referente traduzido*(o mesmo de um outro) e o *resultado da tradução* (diferente do referente). Esta marca do duplo, que é ubulesca em si, garante o traço de transluciferação criativa em Miró.

Complementarmente, como nos informa Joly (2012), pode a imagem, considerada signo (ícone) ser abordada (analisada e interpretada) sob dois enfoques: tomando-a como *ato de comunicação* (conforme as modalidades jakobsianas), ou como *intercessão do conhecimento no mundo*.

Nossa análise das imagens tradutórias de Miró se realizará por este último enfoque, isto é, em seu aspecto da intercessão do conhecimento, uma vez que nos aproxima pedagogicamente, a um só tempo, da imagem como linguagem e na migrância tradutória.

Devemos a Barthes (1964) o estatuto da imagem como linguagem. Suas intensas reflexões para uma *semiologia da imagem* eclodem no entendimento da representação visual que se pressupõe na imagem. A abordagem barthesiana acabou por deflagrar uma composição articulada da imagem e de sua função: *o que é* uma imagem, o *que* ela diz, *como* ela diz, ressaltando, inevitavelmente, a compreensão da imagem como linguagem e como representação visual, uma vez que, "se a imagem é percebida como representação, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo" (JOLY, 2012, p.38).

É nesse caminho, de relacionar função, representação e linguagem na análise da imagem, que buscaremos identificar a *fala* da imagem, ou seja, o seu temário, aqui compreendido como sendo o tradutório do ubulesco por Miró. Da mesma forma que se intenta evidenciar *porque* essa imagem faz isso. Isto é, as intenções desse ato tradutório ubumirólesco.

Adotaremos, para tanto, dois marcadores de constatação para a análise da imagem. A perspectiva de *imaginística* da imagem e da imagem mecânica como a entende Flusser (2011)[46] e as noções analíticas apresentadas por Joly (2012), que compõem aquilo que a autora institui como **Eixo Plástico**, a partir dos elementos: *Formas*, *Composição*, *Cores* e *Textura* (JOLY, 2012, p.65). No caso da imaginística, servirá à observação da relação entre a letra e a imagem. Já o Eixo Plástico, de Joly, será usado como varredura dos elementos constituintes na imagem.

A interação destes elementos podem garantir um acesso menos subjetivo e mais relacional àquilo que é primordial para a análise de uma imagem, a sua *função*:

[46] A "filosofia da Caixa Preta", descrita por Flusser, expõe um pensamento autoral visando subsidiar parâmetros objetivos para a análise da imagem na fotografia. O aproveitamento de alguns de seus termos na reflexão sobre a imagem, sobretudo da *imaginística*, é puramente conceitual, uma vez que perpassa a questão da escrituração e da oposição dialética da imagem com a escrita. Pontos cruciais à nossa investigação.

para que ela foi produzida? A função, neste particular, mostra a relação entre o *conteúdo* e o *destinatário*.

A mensagem visual ubumirólesca será então observada em seu tônus de implicitude e explicitude. Valendo lembrar que, essa relação entre o que é dito/mostrado (explícito) com o intencionado/sugerido(implícito) é, na visão de Joly (2012, p,59), seguindo o pensamento de Barthes, Pierce, Gombrich e Bourdieu, vital à significação de uma imagem.

Desse modo, a análise aqui empreendida opera o ***imago ubulesco*** a partir de um modelo analítico da imagem que relaciona e se interseciona com o mundo circundante e da tradução. Ou seja, a imagem como instrumento epistêmico.

Essa função da imagem de servir de instrumentação ao conhecimento liga-se, pois, à perspectiva tradutória deste trabalho, na medida em que pretende aproximar-se através da personagem-signo Ubu de uma expectativa e contextos operados por uma forma particular de tradução.

A premissa desta ligação entre o ideário da imagem como intercessão e a perspectiva tradutória encerra-se no entendimento de que, ao traduzir o ubulesco jarryano (o universo criando por Jarry em torno de Ubu Roi e seus congêneres), Miró intersemiotiza, recontextualizando a obra-fonte, que amplia, por sua vez, as próprias expectativas da obra-alvo.

Esse ato tradutório não é intersigno apenas, ele é sistêmico. Por isso as noções de *semiosfera*, *textualidade* e *modelização* trazidas por Yori Lotman (Lotman, 1996) entram em cena para operar a compreensão de localizar as novas órbitas por onde se instala a transluciferação ubumirólesca.

A *modelização*, conforme teorizada por Lotman, relaciona as produções sígnicas em suas organizações de natureza estrutural e interativa, em que os sistemas de linguagens e suas comunicações se caracterizam por modelizações próprias, seguindo o roteiro estrutural da língua natural, considerada sistema modelar primário. Enquanto os demais sistemas (secundários) - possuem uma organização estrutural intrínseca, não encaixado ao modelo primal-, transmitem mensagens no interior de sua própria estruturalidade.

Considerando que já não se concebe uma supremacia da modelização de primeiro grau (a língua) sobre a de segundo grau (os demais sistemas semióticos), ou seja, que também a língua insere-se como modelização de segundo grau, cai-se por terra a “hierarquia estrutural” entre sistemas textuais possuidores de estrutura (língua,

linguagem verbal) e os com apenas estruturalidade referencial (que se baseiam na estrutura da linguagem verbal).

Com isso, a noção de modelização adquire novas configurações e enlaces mais abrangentes. Sendo, neste avanço, "um programa para a análise e constituição de arranjos" (Op. Cit. p,29), a modelização permite pensarmos uma *modelização ubulesca* capaz de enfrentar e "explicar a vinculação histórica do sistema que não surge do nada mas que elabora e redesenha procedimentos da experiência cultural" (Ibidem, idem).

O ubulesco não faz outra coisa senão isto: auto-regula e se reorganiza na composição de sua experiência cultural por meio das linguagens ou novos códigos textuais. Sua arcada multi-estrutural (teatro, dramaturgia, pictografias, emulsão vida e arte, etc), faz emergir modelizações migrantes e hibridizadas. A modelização observada em Miró, regida pelo código visual, não faz barreiras para outras modelizações desse mesmo ubulesco para outros sistemas.

Da dinâmica e ampliada conceituação de *texto*[47] - que não se restringe ao texto verbal, mas sim a todos os sistemas semióticos e de linguagens -, atribuímos o ubulesco como *texto cultural*. De tal maneira que a sua formalização estrutural, ou seja, em sua função comunicativa, se amplia não só como verbal, mas imerso numa organização aberta e explodida, revelando com isso, sua vocação hetero-estrutural de geração de seus sentidos que se manifesta nas várias linguagens que se lhe aportam intermidialmente (pluri e transmidiáticas).

Assim, para compreensão da textualidade como noção que compõe o ubulesco (textualidades do ubulesco), ao invés da simplificação *texto*, usaremos o termo *textualidades* para abrigar os elementos inclusos no discurso teatral e seus decorrentes congêneres a todo o campo teatral.

A relação de textualidades aqui requerida coaduna, um só tempo, elementos marcadores 1) da obra dramática, 2) da(s) encenações, e 3) da personagem que recebe significância a partir da palavra UBU. Sendo assim, são textualidades do ubulesco: U.R, a peça dramática e algumas encenações, sobretudo as três primeiras, e Père Ubu, a personagem homônima da(s) obra(s), além das produções plástico-visuais em torno do ubulesco produzidas por Miró.

Para este conjunto de referentes, atribuímos a expressão textualidades-fonte ou ubujarrianas ou ainda Jarry/Ubu e Ubu/Jarry e, para as textualidades-alvo, como

---

[47] Lotman prevê três funções para o texto: 1) *função comunicativa*; 2) *função geradora de sentidos*; 3) *função mnemônica*.

ubumirólescas, Ubu/Miró ou Miró/Ubu. Sendo estas últimas demonimanções, as produções plástico-pictográficas que serão objetos de análise do imago ubulesco ou "tradução ubu".

De tal modo que, o que está na textualidade-alvo não é nem a obra dramática, nem a personagem, nem a encenação, mas um conjunto sígnico que se lhes reverberam cada vez menos por palavras e cada vez mais por imagens; essas imagens possuem um suporte geral de referenciação que remetem àquele conjunto da tradição (texto, obra, trama, personagem, etc); deste, a centelha sígnica que se postula lembrar as textualidades-fontes, é a personagem, que temos conceituado como personagem-signo (Ubu).

Contudo, a maior colaboração metodológica que retiramos da noção de textualidade da semiótica da cultura é a vinculação do ubulesco como *memória cultural*. Memória que a tradução reintroduz sob o visual e que essa noção de texto oferece à leitura do ubulesco mefistofelizado pela tradução.

No que tange à semiosfera - braço mais receptivo da semiótica da cultura, concebida como lugar-espaço onde os signos habitam e ocorrem as semioses, possibilitando, por conseguinte, a comunicação dos signos na cultura-, será convocada para tratar das variadas relações que a imagem, no contexto tradutório aqui enfocado, possui.

Aceitamos, com Lotman, que a semiosfera é viva e dinâmica, agregadora e multiplicadora, transformadora dos signos que nela são gerados, conjugando espaço e tempo num *continum semiótico*. Em suas palavras: "a semiosfera constitui uma formação de diversos tipos e que se comunicam em diversos níveis de organização, transitando e interagindo de forma dinâmica" (Lotman,1996 apud Machado, 2007)[48].

E mais, a semiosfera é uma esfera sígnica, promotora da transição entre códigos, textos e linguagens "que por ela transitam, ela pode ser vista como um ambiente no qual diversas formações semióticas se encontram imersas em diálogos constante, um espaço-tempo, cuja existência antecede tais formações e viabiliza o seu funcionamento"(IBIDEM, IDEM, p.34).

Dado os sistêmicos e fronteiriços processos de comunicação, fluxos, linguagens e representações que se impõem na ação tradutória e, sendo a imagem um agregado signo de complexa mensagem visual, a noção de semiosfera vem a um só tempo demonstrar o campo de abrangência da imagem ubulesca.

---

[48] Tradução Nossa a partir do texto em espanhol.

A ponte tradutória em sua trajetória de modelização da letra à imagem é construída por textualidades do ubulesco, inicialmente com Jarry, seguidas de perto pelas de Miró. Não é de outro modo que as textualidades, seja no aspecto intersígnico ou intermidiático, mediadas pela personagem-signo Ubu, dão corpo ao que temos chamado de ubulesco.

Este aspecto cultural da textualidade ubulesca exige ainda a observação do jogo tradutório entre texto-fonte e texto-alvo, proposta já consolidada por Patrice Pavis(2008) para as transmutações cênicas em que a tradução intercultural da encenação teatral sedimentiza-se por filtros que representam o ato tradutório do texto e cultura fonte e alvo.

O jogo aqui proposto perpassa pois, por dois vetores teóricos: a semiotização e hibridação dos signos referentes ao ubulesco e a tradução criativa – especificamente a tradução mefistofáustica, devido ao caráter antropofágico imanente aos processos tradutórios que o ubulesco tematiza.

1.3 UBUTEXTUALIDADES TRADUTÓRIAS

Tomemos três categorizações de Pavis(2008)[49] sobre a encenação: a *Encenação Autotextual*, *ideotextual* e, *intertextual* visando relacionar-lhes com a ação tradutória ubulesca.

Pavis mostra que a *encenação autotextual* marca-se como uma tipologia solitária, ensimesmada e comprometida em autenticar-se. Resulta em encenações pseudo-fidedignas aos seus contextos históricos, ao passo que se fecham, isolando qualquer tipo de inter-relação com novos contextos sociais. "Esforça-se por apreender os mecanismos textuais e a construção da fábula na sua lógica interna, sem fazer referência a um texto exterior que viria confirmar ou contradizer o texto" (PAVIS, OP, CIT, p.34).

Enquanto que a *encenação ideotextual* atravessa-se como ato tradutório propriamente dito. Dela tem-se o extrato intercomunicativo entre o texto-fonte e alvo. "Esse tipo de encenação assume plenamente a mediação entre o Contexto Social do texto outrora produzido e o Contexto Social do texto agora recebido por determinado público;" (Idem, p.35); Ou seja, abre-se uma comunicação do texto em si com a(s) nova(s) situação(ões) de recepção(ões). "Essa encenação", completa Pavis, "assegura-

[49] Apresentadas primeiramente conforme o autor em P. Pavis. **Voixetimages de lascène**, p. 288, e **Marivaux à l´épreuve de lascènce.** Cf. PAVIS, 2008.

se da ‘função de comunicação’ com referência à obra de arte, permite que um novo público leia um texto antigo” (Ibidem, idem.), sob uma nova forma.

Já a *encenação intertextual* oferece o olhar translúcido sobre como as posturas da encenação *autotextual* e *ideotextual* se relacionam. É nesta ação de varredura que se abrem as possibilidades de realizações da própria encenação garantida pelo diálogo ponto a ponto com todos os construtos de referências anteriores e com os meandros ficcionais presentes numa dada encenação. Nas palavras de Pavis:

> Assegura-se de uma mediação necessária entre a autotextualidade da primeira e a referência ideológica da segunda. Relativiza cada encenação como uma possibilidade dentre outras, situa-se na série de interpretações, procura distinguir-se polemicamente de outras soluções. No que se refere particularmente ao texto dramático clássico, a encenação não pode deixar de marcar posição com relação aos metatextos passados. Essa ‘interludez’ vale para todos os compartimentos da representação: a encenação não se posiciona apenas ao citar, ela é, como diz Vitez, a arte da variação (PAVIS, 2008, IDEM).

Se tomarmos os quadros de aparições sígnicas do ubulesco como encenações intersígnicas da personagem-signo, sob diversos contextos e formatos semióticos, poderemos vislumbrar intensos movimentos tradutórios.

No que diz respeito à relação autotextual, U.R é de longe reconhecidamente o seu oposto. A ação tradutória em U.R nada se amesquinhou de lavrar relações entre os textos base que traduz/devora. Assim, no que tange a uma correspondência autotextual, as encenações sígnicas são, por assim dizer, desobedientes, havendo em todo percurso delas uma negação do traço autotextual.

Em suma, U. R traz um intenso diálogo para além do texto-base. Seja pela palavra-chave “Merdra”, seja na roupagem que Pai Ubu ganha ao ser relacionado com Berlusconi (*Ubù, la vera storiadi Berlusconi*), na montagem de Dario Fo em 2003. Nestes e em outras incursões textuais, o ubulesco demarca-se de maneira veemente, nas inter-relações entre os contextos das obras de base (como tradução criativa), bem como aos contextos epocais, sociais e culturais.

Por outro lado, como a ideotextualidade na encenação é o exato contrário da autotextualidade, não é difícil concluir que o ubulesco se formula enquanto ato tradutório no escopo de uma encenação ideotextual.

O pensamento aqui solicitado que considera as traduções ubulescas como encenações ideotextual não se demora em fixar também que independentemente dos

contornos de linguagens que o ubulesco revolve-se nos novos contextos, ele sempre estará, em última instância, realizando uma tradução da personagem-signo Ubu.

Pois é ela quem "reaparece"; é ela quem faz veicular as informações do passado (textos de origens) com o presente (novas semioses atribuídas a partir dela). Em suma, é a personagem-signo quem ascende o todo ubulesco.

Por fim, será na visada de uma encenação intertextual, que o ubulesco reafirma-se como ação tradutória, equalizando as posturas arrecadadas nos dois modelos de encenações anteriores. Nesta, o ubulesco ativa sua consciente máquina voraz de traduzir e promover "variações" cada vez distintas da mesma matriz inicial: a personagem-signo, seja no nível do intracódigo, seja nas intermediações, seja nos novos contextos sociais que por ela ligados passam a coabitar traduzidamente.

Mesmo o texto dramatúrgico sendo uma miríade da tradição, ele não suporta as variações intersígnicas promovida pela personagem-signo Ubu. O intersígnico que se traduz pelo ubulesco prevalece [contamina] inclusive ao texto, pois

> "Um texto é muito maior no sentido de ser trabalho, deslocado, contaminado, reavaliado por um encenador; é muito mais 'grávido' de afluentes de seus leitores, de suas encenações. Elas são a sua poeira, o seu sangue, a sua história, o seu valor, a sua carreira."(MESGUICH 1985 Apud PAVIS, 2008, p.245.)

É óbvio que todo texto está sujeito a essa contaminação, sobretudo o texto dramático. Este, por natureza é passível e desejoso de receber alterações que se lhe exploda os sentidos latentes. O detalhe, como tem-se indicado, no caso do U.R é que paralelo a essa fagulha intrínseca de encenações teatrais ocorre-lhe desde aquela data de seu nascimento teatral oficial, um duplo de encenações plástico-pictográficas distribuídos em grande parte em telas, gravuras, papel; enfim, numa variada malha plástico-visual. E sobre esta dupla vida sígnica ou como temos nos referido acima, como encenações plástico-pictográficas que este trabalho pretende destacar.

1.3.1 Procedimento metodológico correlativo: Uma ampulheta que é uma âncora para o ubulesco

O livro "O teatro no cruzamento das culturas", de Patrice Pavis (2008), é um pêndulo teórico de um complexo relógio do futuro, apesar da utilização simplória da ampulheta nos factuais que realizam a tradução cultural de uma encenação. O ubulesco

(o texto, a encenação - de U.R – e, a personagem - Pai Ubu – em sua perspectiva tradutória luciferina e antropofágica) são-lhe textualidades ignoradas. Isto é, não existe uma única palavra sobre a obra ou a personagem jarryna.

Neste livro, o teórico francês se interessa apenas pelo mundo teatral ocorrido depois de U.R. "Ao escolher por objeto o teatro e a encenação interculturais, este livro, elegeu o caso de uma figura ao mesmo tempo clássica e pós-moderna, eterna e nova" (PAVIS, 2008, p. 06). Assim, mesmo concentrado em outras malhas cênico-textuais, Pavis não recorre ao U.R de Jarry; tanto a obra quanto autor não causa motivação de nota à discussão "eterna e nova" de Pavis.

Apesar disto, vemos em seus termos-chave mais caros: "cruzamento" e "cultura" uma chance de aproveitar os procedimentos metodológicos de sua análise intercultural em proveito de nossa análise tradutória do ubulesco. Em verdade, o tema tradução é o que liga as intenções analíticas deste trabalho às descrições trazidas por Pavis.

Mesmo concentrado e falando da encenação, grandes são os encaixes, como se verá, das noções teóricas postas neste livro para com o que ocorre em nível de tradução intercultural no conjunto ubulesco.

De sua observação dos estratos, sedimentos e concretizações entre as culturas e textos fontes e alvos (filtros tradutórios de **01** a **11**), cinge-se nosso interesse em fazer visibilizar as traduções que ocorrem no ubulesco pela e na personagem-signo Ubu.

Assim, como uma âncora metodológica nos servimos da "ampulheta intercultural" para ler, observar e analisar as contingências pictóricas dessa personagem-signo no vasto de traduções intersemióticas derivadas dela própria.

A personagem-signo, expressão já axiomática, no contexto das relações intersígnicas entre personagem e mídias, pode aqui ser considerada como uma *personae* que exercita o seu pleumasígnico (necessariamente como *índice*, *ícone* e *símbolo* peircianos), a partir das diversas intersemioses da referencialidade ubulesca, seja nas imagens, ou nas inúmeras aparições que concretizam Pai Ubu e seus congêneres diretos e indiretamente conectados.

Pois não haveria [as personagens-tipos] *Perè*, nem *Merè*, nem qualquer outra personagem, trama, texto ou mesmo encenação deste universo relacionado sem a personagem-signo Ubu. De tal modo que o ubulesco funciona como um polissistema, no dizer de Even-Zohar (2013), que abriga vários sistemas e sub-sistemas acionados pela personagem-signo Ubu e é por isso que tomamo-la como chave analítica à interculturalidade ubulesca.

1.3.2 Tradução e interculturalidade ubulescas

A visada da interculturalidade no contexto das encenações contemporâneas, conforme assevera Pavis (Op. Cit, p. 02) possibilita inter-relacionar elementos e enlaçar interações verdadeiras, uma vez que avança para além de sua base; isto é, mobiliza a tradição (textual, por exemplo) a uma sondagem mais ampla que a intertextualidade, filão do estruturalismo.

Referindo-se à interconexão da cultura com os espetáculos teatrais, Pavis é categórico, a afirmar que:

> "não basta mais descrever as relações dos textos(...), entender seu funcionamento interno; é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos" (PAVIS. IDEM, p.02).

É neste caminho que U.R é analisado; ou seja, analisam-se aqui as indeterminações e ambivalências das textualidades em rede do ubulesco e não apenas uma tradição da tradição (textual, dramartúgica, etc). O modelo de observação intercultural - a ***ampulheta*** proposta por Pavis - permite fincar as interações que o(s) UBU(s) fazem nascer a partir de movimentos insulares e não apenas na regionalidade do campo teatral. As imagens, em U.R, pululam para o mundo-signo, há um afugentamento dos palcos.

Aproveitando o raciocínio de Pavis sobre como o teatro se encaixa com a cultura, como um modelo sociossemiótico com enfoque antropológico, em que a versatilidade da "ampulheta" faz os grãos da cultura escorrer por processos de modelizações, podemos vislumbrar em U.R um vasto de modelizações (não só teatrais) midiáticas, sistêmica e sígnica.

Desse modo, a peça U.R constrói seu percurso existencial sígnico-midiático, ora por modelizações culturais, ora por modelizações teatrais (artísticas). Dessa parelha, a primeira é ato da tradução e a segunda de sua tradição (cênico-teatral). O recosto de análise requer, portanto, operações que deem conta do motor contínuo das duas ações desse duplo existencial ubulesco.

Como uma refinaria maquinal que separa a palha da semente, a máquina metodológica em questão não se satisfaz em rever a tradição (teatral), ela faz mostrar o

império da tradução em sua força imagética do símbolo pictural que orbita na volatividade da cultura teatral.

Pois, como diz Pavis (Ibidem, p, 05) na ampulheta, a areia está tanto na parte de cima como na parte de baixo. É neste modelo que descrevemos as traduções de U.R como interpostos de "encenações interculturais". Em cada paragem sígnica da personagem-signo Ubu, lampeja uma nova tradução de sua tradição. Não é de outro modo que nas diversas séries pictográficas que Miró faz de U.R partem da concepção de que cada uma delas é uma – nova - "performance visual de U.R".

Seria tentador fixar tão somente a obra U.R como marco de análise, haja vista a grande potência que o texto dramático possui e alude. Contudo, mesmo o texto espetacular[50] ou, mesmo o conjunto histórico deles que a história dramatúrgica e crítica confere-lhe existir, tornam-se transitivos para fins dessa análise, na medidia em que se constituem textualidades, matéria-prima à devoração das novas performances visuais, como ocorre em Miró. Sobre os vínculos destes dois textos, Pavis nos informa que o texto dramático tende a cobrir mais na história do que na cultura.

Nesta perspectiva, o texto espetacular ajuntado com o dramático dá-nos o compositório tradução-tradição pelo qual será vasculhado o trânsito de ambos, notabilizado nos signos de imagens que observa-se como uma inscrição pictórica autônoma tanto no texto dramático quanto no ideário dos textos cênicos e, sobretudo, nas inúmeras outras pictografias decorrentes toda vez que a ideia (índice) U.R vem à mente ou é posta em pauta artística e social.

Para essa missão de fazer juntar todos os Ubus contruídos signicamente (dos índices cooptados criativamente pelos irmãos Morin e por Jarry, passando pelas primeiras iconeidades também por Jarry, Bornard e tantos outros, até pinceladas simbólicas de Miró e a ressignificação ubulesca de Miró e Baixas[51], à noção de tradução (mefistofáutica e antropófaga), será utilizada como força eólica ao moinho da interculturalidade, para poder dar conta desse ubulesco que se enlaça duplamente à cultura da tradução.

Aproximar-se desse UBU - da interculturalidade ubulesca - só é possível dentro de uma *cultura de laços*, conforme propõe Pavis, em sua reflexão sobre os fluxos

---

[50] Refere-se ao espetáculo teatral como um texto de várias composições e linguagens. O texto cênico. Ver Pavis. *Voix et images de la scène*, p.290-294.

[51] Joan Baixas é o diretor do espetáculo *Mori el Merma*(1978), baseado na ação ubulesca, cuja produção visual foi realizada por Miró: o cartaz, a cenografia, adereços e, principalmente, as personagens (títeres). Ambos tomam a "ideia ubu" de Jarry para compor um espetáculo pujante, provocador e intensamente plástico (Ver Capítulo IV).

integrativos e interativos entre teatro e cultura, “deve-se imaginar uma teoria de mediação, de troca, de transferência intercultural, uma ‘ cultura de laços’” (PAVIS, OP. CIT, P. 11-12).

Em sua ação metodológica, Pavis desdobra as sedimentações e escoamentos do ato teatral quando em sua tradução. A concretização deste processo dentro do quadro teórico da ampulheta dá-se por graduações sucessivas que transformam um texto em cena e como outras cenas vão transmigrando de cultura para cultura.

Com essa ferramenta de análise, de um modo ou de outro, poder-se-ia tomar o perfil das concretizações proto-textuais que antecederam ao texto cênico que estreou sob a batuta de Lugné-Poe, em 10 de dezembro de 1896; ou mesmo acompanhar como o texto de estreia foi totemizado (culturalizado) para as primeiras encenações, isto é, suas intersemioses estéticas... Ou ainda, relacionar as aporias e sobras das traduções culturais e teatrais que U.R ganhou, inclusive da vasta mescla interlingual quando o texto dramático precisou ser traduzido para outro idioma. Todas essas migrações sígnicas podem ser trabalhadas tendo como instrumentação a *ampulheta intercultural* proposta por Pavis.

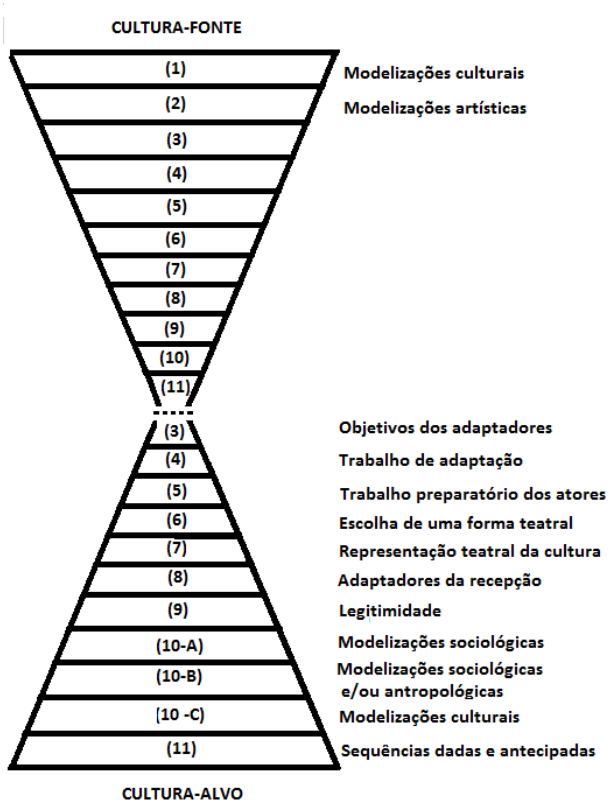


Fig 11
Ampulheta Cultural. Sedimentações tradutórias de uma encenação teatral.
Fonte: Patrice Pavis (2008)

1.3.3 A ampulheta intercultural: tirando um retrato da tradução ubulesca

Ao tentar relacionar os extratos ubulescos com cada sedimentação da ampulheta intercultural (de **01** a **11**), tem-se a confirmação da tradução mefistofáustica como emblema e ação, de tal modo que, para fins deste trabalho, a ampulheta intercultural apresentada por Pavis acaba por nos mostrar, como o ubulesco é (sempre) um trabalho de tradução.

Passar a fino, grão por grão, para observar o quê da cultura está no espetáculo e o que deste está na cultura; é esse diálogo que Pavis propõe ao articular a ampulheta como ação metodológica de que a "compreensão dos códigos especificamente artísticos produz um interesse pela compreensão dos códigos culturais e que, inversamente, o conhecimento dos códigos culturais gerais é indispensável para a compreensão dos códigos artísticos específicos"(Op. Cit, p. 12). Vejamos a seguir como o ubulesco se decanta de um lado para o outro da ampulheta.

-(1) (2) modelização sociológica e/ou artística:

O jogo de vaivém entre cultura e ação teatral reflete a preocupação cada vez crescente de identificar e relacionar a modelização sociológica e/ou artística. Pois, no caso das encenações contemporâneas, explica Pavis, é praticamente impossível destacar elementos intrínsecos e conjugados "em peça de bulevar, uma opereta, uma peça de vanguarda ou um espetáculo de Bunraku" (IDEM).

Neste sentido, U.R é de longe um exemplo de crivagens já misturadas; pois, a pesca tradutória que realiza das próprias modelizações artísticas e sociológicas faz de seu corpus um condensado de formas (modelizações) abrangentes e profundas. Ou seja, a peça junta, mescla as modelizações, e essa ação é decidida e conscientemente fúria tradutória; isto é, aqui o deslizamento da cultura-fonte para a cultura-alvo é completamente antropofágico, o que provoca o seu esfacelamento.

Com isto, o ubulesco adentra em ***(3) visão dos adaptadores.*** Já aqui U.R é um deus embusteiro que lança névoa e dificulta a empresa entre as culturas fonte e alvo, cujo acesso só torna-se possível pelo relativismo.

Embora esteja abordando o que ocorre nas encenações contemporâneas, a passagem de Pavis serve com exatidão se colocarmos o ubulesco como sujeito da ação. A sugestão é que se pense, ao invés dos relativismos impostos às relações intra-

espetaculares, num alojamento de U.R como promovedor do próprio relativismo entre as modelizações que impreterivelmente ele arrasta e solidifica no formato abrangente de uma peça de tese, sobre a antropofagia teatral.

> "O relativismo está evidente de forma especial naquilo que chamamos (capítulo 4) de encenação pós-moderna dos clássicos: a recusa de qualquer leitura centralizadora e engajada, o nivelamento dos códigos, a desierarquização das linguagens, a recusa de uma separação entre cultura "cultivada" e cultura das massas(...) não se acredita mais na universalidade geográfica, temporal e temática dos clássicos." (IBIDEM, p. 12) .

Neste caso, tem-se, de um lado, que a inclusão geográfica ou desterritorialidade ubulesca acaba por destronar a universalidade "inglesa" de Shakespeare; e, por outro lado, o teatro clássico francês (autocultivado e universalizante, pelo menos no período que vai do século XVII até naturalismo) é o corpo que U.R escanifica lhe impondo jocosidades em sua seriedade estética.

O epíteto pós-moderno de U.R vem a um só tempo reiterar as práticas contemporâneas do campo cênico, na lavra artaudiana de não separação e como mostruário do cadáver cultural imolado pela nova forma.

A dissecação shakespeareana, a diluição da forma dramática no mix farsesco-paródico autoral e o jogo com as três unidades desclassificam os clássicos (Édipo e Macbeth), fazendo-os simples colaboradores da nova marcação.

Ao que parece U.R inaugura em sua modernidade os traçados que a pós-modernidade irá delinear como campanha estética:

> "opta por uma atitude decididamente relativista e consumidora, e em consequência pós-moderna, visto que o seu único valor reside, doravante, na sua integração a um discurso que não está mais obcecado nem pelo sentido, nem pela verdade e nem pela totalidade ou coerência" (OP. CIT, P.13).

É claro que em meados do início do século XX, estas potencialidades da encenação contemporânea ainda não se deflagraram. A este tempo, o que temos é o laboratório da "vanguarda ubulesca"; no entanto, o que chama atenção é a dessacralização que irá predominar nos palcos do próximo século XXI. Pois antes mesmo de existir esta invocação pós-moderna, o ubulesco já realiza no vitro experimental de seu tempo, os ditames mais caros do atual momento.

- **(4)** ***trabalho de adaptação e interpretação*.** Talvez aqui resida a força motriz da tradução ubulesca. O cabedal cultural que a tradição instala necessita de textualidades que lhe assegure a presença da cultura cultivada. Isto é, o solo adubado constantemente fazendo criar informações e cultura como um código metodológico gerador de textos que são a própria cultura (PAVIS, IDEM, p. 14).

Pavis dá o exemplo do uso clássico do teatro popular de Jean Vilar. Tais clássicos eram tomados como acórdão do mais precioso bem universal; hoje, porém, conclui o crítico, esses mesmos clássicos trazem em si, outras estratégias de manipulação dos códigos e suas representações sócio-políticas bem distintas da utilizada no passado.

A recondução dada por U.R não só aos clássicos, mas também na forma como estes eram apresentados, pressionou o encaixe até antes requerido, mas não conseguido: identificar quando o saber se torna poder. De um só golpe Jarry/Ubu reivindica os clássicos matando-os simbolicamente e utilizando de seus despojos escancaradamente.

Pilhagem e autorevelação, desmascaramento institucional, ludicidade sem as amarras da tradição, ousadia e criatividade artísticas podem aludir sobre as esferas que se movem no íntimo do trabalho de adaptação e interpretação que o ubulesco deflagou.

Além disso, a tradução ubulesca corrói a tradição dramatúrgica ao reimprimir novas funções aos personagens, reestruturar a trama, recriar o enredo. Desverniza e aprimora uma ideia nuclear fazendo-a interagir com a tradução; impõe à tradição a marca criativa da tradução; elege e inaugura um vértice sígnico e representativo de grande envergadura estética e artística e; infinita ação intersemiótica a partir de sua potência imagética-pictural.

- As sedimentações **(5)** e **(6)** articulam conjuntamente um olhar para o arsenal disponível a ser criado pelo ator, como segunda linguagem, ou o refinamento pré-expressivo que deve garantir sua autonomia de criador.

Ao alojarmos o ubulesco para dentro deste funil fazendo-o experimentar (5) e (6); ou melhor, ao mergulhar U.R nestas instâncias, sobressalta-se o traço de revolvimento que o trabalho tradutório exige. A fórmula de assentamento do ubulesco revigora-se em sua transformação estética de assumir seu lugar de fala, e exercitá-la com toda força inerente à forma desenvolvida.

É desse modo que o pastiche, a hibridação, evocada sob o manto da balbúrdia, do escárnio e da bricolagem farsesca possibilitam que U.R reinvente-se a partir do “si cultural” que lhe se dispõe. Dito de outra forma, sua preparação e escolha forjaram-se

no intermeio da definição de sua escolha artística que envolve a sua identificação estética doravante.

A peça realça o Dionísio bêbado, e não o legislador Apolo. Na embreagem deste para aquele, tudo é desmascaramento, impiedade, jocosidade que deixa revelar a lúcida máscara do embriagado antropófago.

- (7) A representação teatral da cultura.

O quadro gerador iniciado na paródia ao professor *Herbet* e ao mesmo tempo à pichação shakespeareana e o asco pelo teatro clássico e vaudeviles franceses, precisou ser condensado na forma híbrida a partir da bricolagem e da imaginação de Jarry em um artefato artístico.

Neste momento, tanto o teatro, quanto as demais formas de linguagens operadas neste ato de tradução, passaram a compor o quadro de ritualização entre as formas de representação teatral e cultural.

Assim, as representações fontes (texto-fonte) foram, por assim dizer, reelaboradas, ressignificadas nas representações artísticas (texto-alvo), seja das formas dramatúrgicas ou das imagens que se esboçaram sob o nome de UBU. As representações culturais são apropriadas pela tradução, e isto significa dizer que elas adquirem uma representação artística que as transformam em atos estéticos, no dizer de Pavis:

> a apropriação cultural da realidade se faz sob a forma da tradução de uma parcela da realidade em um texto, compreende-se a fortiori, a encenação ou a transposição intercultural como uma tradução sob a forma de apropriação da cultura estrangeira, a qual possui as suas próprias modelizações (IDEM, P.15).

- (8) Adaptadores da recepção, o caráter mais proeminente deste estágio é a ação etnocêntrica. A oferta dos adaptadores criados à imagem e semelhança de si regula a passagem à nova forma (concretização).

Em U.R este traço é motivado e motivador de uma ação tradutória que reaparece nas formas matrizes: a iconografia, a personagem, a bricolagem paródico-farsesca e a estética ubulesca dão o tom geral dos adaptadores.

Não de outro modo, a motivação ocorre como ação tradutória de base iconoclástica e pela ruptura das formas tradicionais em novas formas farsescas, de modo idêntico estas mesmas formas (iconografia, personagem, o paródico-farsesco e estética), serão constantemente reiteradas em novas semioses. Ou seja, os marcadores de recepção fixam-se como modais às transformações posteriores.

Sendo os adaptadores os corpos condutores que organizam a passagem de um universo a outro. Assim:

> Seja qual for a natureza dessa adaptação – um personagem, uma dramaturgia (Shakespeare como modelo dramático para a Indiade [Indiana] ou para a adaptação do Mahabharata) – esses adaptadores colocam-se sempre na perspectiva dos receptores ao simplificar e modelizar alguns elementos-chave da cultura fonte (OP. CIT, P, 16).

- (9) As Legibilidades. Há no ubulesco uma explosão em cadeia da legibilidade que, conforme aponta Pavis ao pensar nas validades tradutórias, é responsável pela adequação no nível de sentido que as variações entre uma e outra cultura repassam no momento da tradução. Pavis (Ibidem, idem) refere-se a um córtex que se organiza e estabelece como os elementos culturais em jogo que podem ser lidos na encenação.

O amontoado ubulesco vociferiza intensas transformações (seja aplainando, desterrando, seja imprimindo novas contextualizações e acréscimos), do material cultural e artístico que se lhe serve de mote. Em U.R a *ideologia residual* é, de certo modo, a maneira pela qual interagem e consomem as culturas e materiais artísticos fontes.

- (10) Modelizações sociológicas/antropológicas e culturais e (11) **Sequências dadas e antecipadas**.

São os pontos de intercessões que abastecem essa análise intercultural, que aproveita a escala ou filtros da ampulheta intercultural na verificação de como o ato tradutório em U.R passeia antropofagicamente, sendo ao mesmo tempo uma concretização textual-cultural fonte e alvo.

Para Pavis, a transmutação de um para outro estado da bola no interior da ampulheta é atenuado pelos filtros de (3) a (9) e cujo resultado pode fazer evidenciar um encontro amoroso, na esteira de Eugenio Barba, ou mesmo na bricolagem de Levy-Strauss, termos realmente suavizados e alinhados ao propósito teórico de Pavis.

A questão agora é saber como as deglutições antropofágicas da tradução ubulesca se comportam dentro da ampulheta, ou seja, como a noção de interculturalidade irá relacionar-se com o vasto aporte teórico da tradução que pensamos ser o corpo de textualidades desse ubulesco?

- Já no cais final... **(11)** é atribuído ao esquecimento do espectador a garantia de que tanto a cultura quanto o ato espetacular pervivam metamorfaseando-se alhures quando o simbólico e o sensível forem requisitados; seja numa outra peça, seja em um artefato cultural qualquer.

A efemeridade do teatro contrasta com a marcação sígnica que o ubulesco iniciado em U.R incandesce nas vias mais tenazes da imagem, como veremos em Miró e outros artistas.

1.3.4 Aretê UBU?

Ainda, no que tange à relação textual e dramatúrgica, pode-se afirmar que a peça de Jarry realiza uma encenação dos textos da tradição, encenação na acepção que Pavis desenvolve: não repetição, não fidelidade ao texto-fonte. Ato que a aproxima da ação tradutória e lhe configura como antropófaga da tradição.

Se, como entende Pavis, a encenação é provida, em última instância, na memória do espectador e significados por ele construídos, o que fica dessa encenação ubulesca é a personagem-signo Ubu.

É ela quem pervive sob os escombros tanto do texto dramático quando do texto espetacular que lhe dão origem sígnica e visual (icônica e pictórica). É assim que tudo retorna ao ubulesco. Isto é, todas as referências sígnicas posteriores à encenação original (fonte) realizada em 10 de dezembro de 1896.

Ressalta-se aqui, uma incursão semiótica do fim para o começo. Ou seja, inversa. Se, como sabemos, o processo de todo signo é semiotizar-se infinitamente, em semioses que geram *ad infinitum* outras semioses[52], não poderia ser diferente com U.R.

[52]S.C.Pierce.

Assim, ao deparar-se com uma música, com um Website, uma pictografia redesenhada, ou uma encenação, seja de qualquer das peças do Ciclo Ubu, todas essas intersemioses delegam um assombro: a peça U.R, que embora possua um texto pré-existente, foi o evento fonte que mobilizou o reconhecimento tardio do próprio texto dramático e demais semioses decorrentes.

Contudo, todo esse elástico sígnico que se remonta à origem possui dois fundamentos: o primeiro, liga-se à sua própria execução, isto é, à tradução mefistofáustica. O segundo; refere-se ao modo-veículo de sua ida-volta; ou seja, a personagem-signo.

Pois, como temos asseverado, toda a ação sígnica ubulesca é antes uma ação tradutória, e, entre os hiatos deste percurso, toda a sinalização que conforma cada nova aparição, tem como combustível a ação mefistofáustica. É esse o primeiro aspecto que orienta esse trabalho.

O segundo fundamento diz respeito à concretização dessa ação tradutória, isto é, o seu suporte sígnico mais imediato, responsável por todas interações criativas: que é a personagem. É exatamente por isso, para demarcar como ela realiza esse vasculhamento intersígnico, que tomamo-la como noção metodológica infiltrada na cruzada do ubulesco.

Ao tentar definir o que é a encenação contemporânea, Pavis lança mão de uma aproximação conceitual por via negativa que ele chama de ***denegações***. O teórico aponta 7 denegações, dentre estas, a última torna-se emblemática à nossa discussão, em que: "A encenação não é a realização performativa do texto dramático" (Op. Cit, p.26), afirma o teórico.

Seu argumento concentra-se na ação de como as famosas rubricas do autor não fundam um estatuto para/da encenação. No caso de U.R, sabemos que o próprio Jarry trabalhou diretamente com o diretor Lugné-Poe, indicando sua correspondência cênica ao (seu) texto dramático. Há nítidas orientações de como a cena tal deve ser realizada, o porquê dos figurinos e características das personagens.

Jarry discute a cena, teoriza a sua forma[53]. O que faz dele não apenas o autor do texto dramático, mas um teórico da cena e um preâmbulo desse ofício inventado posteriormente a ele, o encenador. Todavia, pode-se afirmar que ele é, em todo caso, pelo menos, o co-autor do texto espetacular de "*Ubu Roi*" que estreiou em 1896.

---

[53] Tanto no texto de abertura de estreia da peça, quanto no artigo "Da inutilidade do teatro no teatro", publicado pelo *Mercure de France* três meses antes da estreia de *Ubu Roi*, pode-se atestar o trabalho de Jarry de pensar e definir a cena teatral.

Porquanto, nos interessa a denegação conceitual que distingue encenação e performance. Assim, tudo o demais ao texto dramático (e também ele mesmo) é tradução. A distinção entre uma encenação teatral e quaisquer outras aparições sígnicas, de qualquer natureza, da personagem-signo Ubu ou qualquer metáfora a ele e ao seu contexto, serão traduções.

É claro que o esmiuçamento e trabalho de uma encenação possui um vasto complemento criativo de linguagem que compõe o discurso cênico e não pode ser comparado às vicissitudes tradutórias de outra natureza, seja ela musical ou plenamente figurativa, como uma recriação do cartaz a partir do original de Jarry.

Pavis refere-se à distância de criação entre o texto e a encenação como um deslocamento, uma fissura, uma cooptação subjetiva que uma encenação provoca ao texto dramático. A encenação diz ele, "é sempre um discurso paralelo ao texto, de um texto que permanecerá "não enunciado'[...], portanto , sempre marginal e paródica no sentido etimológico do termo"(OP. CIT, P.33).

No contexto de nossa abordagem, não há supervalorização endógena do textual, todas são traduções. O recolhimento que faremos sublinhar será quanto às formas pictóricas do signo em suas vestes temáticas do personagem-signo Ubu. O que não exclui as encenações, ou capas de CDs, etc. Conquanto, o foco estará ponteado nas produções imagéticas do ubulesco modelizadas em textualidades pictóricas e icnográficas.

É o ubulesco o espólio do texto dramático, "do Metatexto ou discurso da Encenação" (Idem. p. 31), e da própria imensa orla de comentários que ambos os textos têm ajuntado à história do teatro moderno.

Pode-se imaginar o ubulesco, como já indicamos, sendo um polissistema, e complementarmente, um sistema modalizante (Lotman)/modelizante(Pavis) que aglomera e dinamiza vários e distintos sistemas semióticos com um mesmo núcleo: U.R.

Logo, o texto ubulesco, compreendido pela semiótica da cultura, é composto de várias mídias e discursos criados em torno dessa efígie UBU, cuja materialização (concretizações, na linguagem de Pavis) perpassa desde os mais tradicionais sistemas de signos (icônicos, verbais, visuais, etc.) até formas hibridizadas e intermidiáticas. Enfim, um compositório de traduções intersemióticas, na acepção atribuída por Plaza (2010).

Se, como nos assevera mais uma vez Pavis, um texto dramático ou espetacular não pode ser compreendido senão em sua intertextualidade, especialmente com relação

às formações discursivas e ideológicas de uma época ou de um *corpus* de textos, não se pode igualmente exaurir em um único recorte temporal ou elementar tais ilações e infiltrações sígnicas - seja no campo artístico ou social -, a vastidão de presenças representativas de U.R, sob o risco de não garantir minimamente o percurso dessa invasão ubulesca nos mais diversos sistemas semióticos.

Isto fez nascer a opção analítica intercultural com visitação em cada tópico tradutório ou corpo sígnico, e mais detidamente, nos signos icônicos pictóricos que o ubulesco semiotiza a partir das traduções de Miró e Baixas, como veremos no capítulo final.

A esse respeito, mesmo se houvéssemos pontuado uma escolha analítica unitária, seja do texto dramático, espetacular ou da personagem, não deixaria de haver um córrego interrupto de agenciamentos interativos tanto com o épocal quanto com uma familiar gramática artística intrínseca ao novelo inicial dramatúrgico, espetacular ou da personagem, com a defasagem de ser um recorte. Entretanto, a adoção metodológica, de opção mais vasta, foi focar na **tradução** como ação de linguagem intersígnica que recupera e faz nascer o ubulesco em distintos contextos "inter-semióticos", passando não só pelo interior da ampulheta entre fonte e alvo, mas aceitando outras ampulhetas cujo interior não marca apenas a transmutação de uma forma semiótica a outra, e sim a pervivência tradutória e seu formato antropófago.

São dessas dotações metodológicas que se amparam os segmentos tradutórios para uma interculturalidade ubulesca, o ponto de saída para proceder com este ubulesco como pervivência tradutória. O que, de certo modo, reitera a potência intrínseca luciferina e antropofágica de seus encadeamentos tradutórios.

Vimos, pois, como a personagem-signo Ubu se "organiza", infiltrando-se por uma intersemiose do ubulesco que intercambia sua presença intersígnica numa extensa malha de textualidades e da passagem destas pelos filtros interculturais. Chega, agora, o momento de conformar o ubulesco com a noção de tradução e lhe detalhar o aspecto mefistofáustico que precise toda a sua ação tradutora.

CAPÍTULO SEGUNDO

A MENSAGEM TRADUTORA UBULESCA

2. CAPÍTULO:

A MENSAGEM TRADUTORA UBULESCA

> Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemoria parricida chamarei de "transluciferação[54]".

2.1. Benjamin e a tradução como revelação

O abismo ou monstro da **tradução** torna-se, para Benjamin (2008) uma tarefa de identificar uma forma. "A tradução é um forma" (Op. Cit. p, 67), diz o crítico judeu. Assim como Bakhtin evidencia a materialidade da linguagem, Benjamin compromete-se em mostrar a materialidade da tradução como ato de revelação que necessariamente não desliza para o inexorável da fidelidade; antes, obedece a uma literariedade e uma liberdade que não dispensa a tensão com o original.

Para assuntar a literariedade como o devires da tradução, Benjamin propõe o conceito de *traduzibilidade*, explicando que muito mais valioso que fixar-se na oriência é observar a traduzibilidade como um princípio preexistente em certas obras e que lhe promove acessos de modo distinto do original. A traduzibilidade é, neste caso, o centro do possível de uma tradução, pois

> uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade, ela encontra-se numa relação de grande proximidade com ele. E, de fato, essa relação é tanto mais íntima quanto nada mais significa para o próprio original. Pode ser denominada uma relação natural ou, mais precisamente, uma relação de vida (IDEM, p, 68).

O que move então a tradução é o traço genético da traduzibilidade cuja tensão se movimenta da fidelidade à uma autonomia criativa com o original. Pensando em

---

[54] Haroldo de Campos. Trecho final de **Transcriação Mefistofáustica**. 1980, p. 209.

como a personagem-signo Ubu realça essa relação de vida com as parcelas de sua traduzibilidade, pode-se dizer que ela circula signicamente, saindo da forma-casulo jarryana para perviver signicamente nas imagens (de Miró).

De tal modo que a circulação da vida ubulesca pode ser observada no movimento tradutório Jarry > Miró. As textualidades entre uma obra e outra são aparagens da personagem-signo Ubu nas vias de uma auto-imagem ou de traduzibilidades em constante reoganização sígnica (ou modelização) de plena migrância de linguagens.

A ação tradutória em Benjamin é estabelecida como uma forma de lançar continuidade à obra. Não se pense, entretanto, que a tradução, "como continuidade da vida de uma obra", é somente a transmissão dela própria. Ao contrário; para Benjamin, a tradução não está à serviço da fama de uma obra. Na tradução, "a vida do original, alcança de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento"(IDEM, p, 69).

Assim, entre o percurso e instalação do reconhecimento da existência de uma obra, a tradução se lhe faz jorrar sangue novo e reconfigurador a esta existência. A tradução, dirá Benjamin, é mais que a soma das famas da vida da obra. De todo modo, a traduzibilidade permite o ubulesco inaugurar-se extemporaneamente ao Édipo de Sófocles, aos Macbeth e Hamlet de Shakespeare, como também aos Ubus de Jarry e Miró. Ou seja, a personagem-signo Ubu é a chapa matricial que se revela pela traduzibilidade de suas formas materializadas em si mesma, sob enfoques e renovação de linguagens e suportes.

É neste sentido que a traduzibilidade concretiza uma pervivência nutrida pela transluciferação mefistofáustica da personagem-signo Ubu, a cada novo ponto sobre ela própria, na medida em que na tradução (continuação da vida da obra), ou como quer Benjamin: "na continuação de sua vida (não mereceria outro nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica" (IBIDEM, p, 70).

Neste quadro, Jarry/Ubu não quer alcançar similitude com Shakespeare, ao passo que Miró/Ubu executa interminavelmente uma renovação ubulesca a partir da traduzibilidade verificada na personagem-signo Ubu.

Ao descrever a tarefa do tradutor, Benjamin acaba por definir o objeto maior dessa ação: a tradução. Tomemos dois excertos desta reflexão para em seguida incluirmos na marcha da transluciferação mefistofáustica, ou seja, enquadrá-la com uma

ação tradutora conformada aos princípios da tradução dos irmãos Campos, especificamente Haroldo de Campos.

É importante pontuar que, para Benjamin, a tradução é um trabalho crítico-criativo de abertura à pervivência da obra capaz de revelar as minúcias e aporias entre o original e a tradução sem, no entanto, celebrar o original, mas que constrói e atualiza o ritual de sua necessidade ou existência recriando-o na nova obra.

Fica evidente que o trabalho do tradutor é o de encontrar na nova obra a intenção, "a partir da qual o eco do original é nela despertado"(Op. Cit, p, 75), não se deixando arrastar pelo binarismo estéril da *fidelidade* x *liberdade*, uma vez que "a fidelidade na tradução de palavras isoladas quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que elas possuem no original. Pois, em seu valor poético para o original, o sentido não se esgota no designado" (IDEM, p. 76).

O trabalho do tradutor é, portanto, o de vasculhar a traduzibilidade consonante às obras, em prol da tradução que ele fabrica e não do original. O resultado não deve buscar a semelhança, mas a diferença. O tradutor é um *bricoeur*, que fia o sentido da nova obra com agulhas de sua liberdade criativa, inaugurando um sentido com um parentesco de um grau não tributário ao original, que se esvaece no resultado tradutório. Ou, como resultado de um artesanal processo de raspar o sentido do original impondo-lhe um novo nascimento ou aparição:

> Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. E precisamente por isso, ela deve abstrair do propósito de comunicar (IDIDEM, IDEM. p, 77).

Vê-se, desde já, que a tradução corre em paralelo, às vezes tocando de perto, arranhando o original; outras vezes, estando anos-luz ao ponto do mote de oriência, deixando um rastro de lampejos entre ambos. E, de fato, o anelo entre original e tradução não é mais que uma recuperação ou reinvenção de um ponto que interessa a ambas que será restituído pela segunda mediante um processo criador e, por conseguinte, sempre sob uma outra forma.

> Redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação – essa é tarefa do tradutor. Por ela, o tradutor rompe as barreiras apodrecidas da própria língua: Lutero, Voss, Hölderlin, George ampliaram as fronteiras do alemão.
>
> Sendo assim, o que resta de significativo para o sentido na relação entre tradução e original pode ser apreendido num símile: da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua (BENJAMIN, 2008, p, 79).

E aqui, chega-se ao aspecto capital da ação tradutora em Benjamin, que se liga à perspectiva tradutora da *transluciferação mefistofáustica* de Haroldo de Campos, que é, segundo aponta Benjamin, a inundação criativa da tradução que se executa de tal modo reveladora na compreensão de que "a verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz" (Op. Cit. p, 78). A tradução é menos uma máscara do original e mais uma performance que intenta conciliar o original a outros contextos, atribuindo-lhe uma corporação de sentidos que se ligam ao novo contexto.

Assim, na tradução, a condensação de uma ação antropófaga preside uma intenção espiritual de energização corporificada na força revelada. A transluciferação mefistofáustica como ato tradutório perpassa pelo paradoxo de um apagamento como processo de uma revelação tocada pela inauguração de uma contundente subversão em lugar da submissão ao original.

É neste sentido, por exemplo, que o *Merdra!* inicial translucifera toda a obra shakespeareana, negando-a prevalência histórica, evidentemente. O Merdra!, como traduzibilidade é intraduzível, pois como a língua pura benjaminiana, esta expressão-chave de Jarry/Ubu é o lançamento ao infinito do sentido como aproximação ao ubulesco, ele apenas revela um improviso de uma forma: o ubulesco.

Assim, pode-se entrever uma "adaptação tradutora" ao *Merdra!* como símbolo e significado primordial do ubulesco, de tal modo que esta palavra-expressão encaixa-se noutras visadas; para além da circunstância da ação imediata da peça que se supõe ter na Mãe Ubu o cálice da revolta que motiva a expressão à boca do Pai Ubu.

Recobre-se muito mais uma pugnância irônica contra a tradição do que a simples jocozidade onomatopéica. Neste caminho, pode-se inferir que a ideia do ubulesco em suas aparições tradutórias, como no caso do "Merdra!", adere-se à transluciferação mefistofáustica. Ao passo que reprime a tradição, o *Merdra!* a faz florescer numa outra - nova – forma.

2.2 Haroldo de Campos, o guardião do diabo da tradução

É ponto pacífico o jogo colaborativo entre o conceito de tradução de W. Benjamin e a proposta tradutória de Haroldo de Campos, por este denominada de "transcriação" (transluciferação mesfistofáustica). O estágio inacessível da "língua pura" que Benjamin factualiza à tradução é tomado como ponto de apoio para Campos dissolver sua compreensão tradutória.

Para este, assim como para Benjamin, a tradução é mensageira de revelação. "Cabe à tradução uma função angelical, de portadora, de mensageira (compreendida esta na acepção etimológica do termo grego *ángelos*, do hebraico *mal'akh*): a tradução anuncia, para a língua do original, a miragem mallarmaica da língua pura" (CAMPOS, 1981, p.179).

Para Campos, esta função de *ángelos* mensageiro recôndita na tradução resulta que traduzir é transcriar. A transcriação é para o crítico-poeta brasileiro um ato que se processa na produção poética de "re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o [...] na língua do tradutor, para chegar ao poema transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário"(OP. CIT. p, 181).

Dessa forma, a tessitura poemática feita como transcriação a partir de um texto modelar vai adquirindo corpo (forma isomórfica) no costurado que se trança entre o texto produto e seu irmão originário.

Ao contrário dos pulos *letra por letra* das traduções *mediadoras* e das traduções *medianas*[55] que determinam uma ponte entre original e tradução, na transcriação o anjo(mensageiro/anunciador) sobrevoa, singrando a cartografia inicial do texto de partida, por indicações reconstruídas de novas paisagens de sentido que podem ser acessadas quando da efetivação do sentido do leitor. Cabendo a este voltar-se ao original, a tradução se lhe aponta um mapa inscrito na nova forma traduzida.

[55] Mais à frente destacamos estas categorias tradutórias, explicitadas por Haroldo de Campos.

A transluciferação mefistofáustica, visão tradutória de Haroldo de Campos, incide em dois movimentos de capital importância para o ubulesco em seu dialogismo tradutório, como ensejamos abordar mais à frente ao analisar-se a produção tradutora-criativa de Joan Miró. O primeiro movimento é a **escritura mefistofélica**, e o segundo, o **parodismo satírico**. Estes dois nódulos tradutórios erigem de uma só vez a ação mefistofáustica do ubulesco[56].

Comentaremos sobre eles logo após uma rápida contextualização da ideia-forma tradutória dos Irmãos Campos.

2.3 Campanário crítico-criativo ou, a língua luciferina-antropófaga ubulesca

Como se vê, a noção de tradução, em seu escopo teórico e metodológico, abastece o propósito deste trabalho, tanto no que se refere a cobrir as iconizações ubulescas, como a temos no próprio desenho-linguagem da espiral, quanto aos desdobramentos da personagem-signo Ubu, que se replica num variado de textualidades e de linguagens.

Neste sentido, de maneira direta e rigorosa, a tradução crítico-criativa ou tradução como devoração (**antropofágica**), proposta por Augusto de Campos e, a **transluciferação mefistofáustica** (ou simplesmente **transcriação***)* desenvolvida por Haroldo de Campos, formam o núcleo duro de leitura-análise deste trabalho tradutório com o ubulesco.

A teoria da tradução dos irmãos Campos está disseminada em trabalhos da gesta teórico-poética de Haroldo e Augusto de Campos. Notadamente é, de longe, a reflexão de destaque em toda América Latina, tendo angariado reconhecimento internacional como sendo uma das teorias da tradução de maior envergadura crítica aliada a uma excelência quanto à sua aplicação criativa, como a atesta Else Vieira(1994) em famoso artigo

Pode-se dizer, grosso modo, que este quadro teórico está distribuído em dois pólos de um mesmo arco e que, conforme o toque de aproximação faz vibrar tons distintos à ação tradutória.

Sendo este arco lustrado, como vimos linhas atrás, com o pensamento de W. Benjamin, da parte de Haroldo; e de Oswald de Andrade, na utilização de Augusto; como também de uma parcela importante da produção poética e crítica de todo o

[56]Inclui-se aqui, como um terceiro elemento primordial à ação mefistofáustica do ubulesco, a antropofagia, ligada à noção tradutória de Augusto de Campos.

mundo, dos haicais à poesia provençal, de Goethe a W. Blake...Passando por artistas-críticos[57] como Ezra Pound, Sousândrade, Vladimir Maiakovski, Octavio Paz, João Cabral de Melo Neto, para citar os mais correntes.

Assim, no dorso deste arco crítico-teórico dos Irmãos Campos, poder-se-ia alocar, de um lado, o diapasão da ***Antropofagia*** e, de outro, da ***Luciferação***. A primeira tocada de perto pelo engenho de Augusto de Campos, e a segunda pela provocação não menos inventiva de Haroldo de Campos.

Vale dizer que, em ambos, o ato poético se destaca pela espantosa consciência de um trabalho que exige o não servilismo e a admoestação ao tal texto "original" e/ou "estrangeiro".

2.4 Te devoro ao decifrar-te : A tradução antropófaga

O mote antropofágico, que abastece a tradução crítica e criativa de Augusto de Campos encontra-se mais detido nas obras "*Verso, Reverso e Controverso".* Augusto explicita a ideia de tradução e logo após a executa a partir da tradução. Isto é, da *devoração* de autores como William Blake e Vernart de Ventadorn, e, "*Da Razão Antropofágica:"* que, além de relacionar sobre a condição do intelectual brasileiro frente à produção estrangeira e o mercado das letras, atenta para o consumo-produção da vanguarda em nosso território.

Porém, interessa-nos deste artigo de Haroldo, a afirmação do ato simbólico antropofágico como sendo um processo de lascar a pedra dura da tradição literária impulsionando uma *transvaloração*, isto é, um redimensionamento na relação entre a posição de consumo da produção intelectual – principalmente literária – que nos chega e a leitura que dela se faz alhures.

Assim, ao lançar-se antropofagicamente no "horizonte provável" da tradição poético-literária estrangeira, a tradução criativa permite des-hierarquizar, desconstruir e re-configurar o embalo do antigo regime de consumo catequético.

Neste intercurso, o que Haroldo e Augusto propõem, em última instância e de modo radical, é uma *transculturação* em oposição à passividade de consumo. A antropofagia se opõe à submissão da catequese, recobrando uma relação de transculturação (OP. CIT. p, 234-235).

Em resumo, para Augusto, a tradição logocêntrica é hierárquica. Seu trabalho crítico-criativo tanto no campo da *poesia concreta*, quanto na tradução criativa, irá

[57] Conforme o entendimento de Leyla Perrone-Moisés em *Altas Literaturas* (1988).

sublinhar a iconicidade do poema, destruindo a supremacia da letra ao ladeá-la de significação a partir da forma, numa porosidade de imagens.

A antropofagia tradutória impõe à letra uma plástica, duplicando com isso a estética da poesia; sua poeticidade passa a ser revelada também pela imagem. A ordem da tradução em Augusto é recriar, ato que pressupõe a antropofagia como ação maquínica de transformação (Cf. Guattari, Caosmose).

Augusto não esconde a inspiração de sua tradução crítica-criativa à ***Antropofagia*** de Oswald de Andrade. Assim, na tradução criativa o material a ser traduzido/deglutido obedece à Lei do antropófago - conforme se vê no *Manifesto* oswaldiano -, de que: "só me interessa o que não é meu"(ANDRADE, 1976).

Para o tradutor-transcriador, a tradução é um trabalho de criação e de crítica em que a ingenuidade e a reverência dão lugar à fome e a irreverência: "Tupi, or not tupi that is the question" (Andrade, 2011. p, 67). Para os irmãos Campos, a única forma de ler é traduzir, o que significa em termos antropófagos "obliterar o original".

Na proposta tradutória de Augusto há, portanto, uma relação de sucessividade e reaproveitamento da noção de Antropofagia de Oswald, em que a tradução - transcriativa - de Augusto reintegra o ato antropófago oswaldiano como uma seiva que corrói o original e o transforma, a partir da deglutição, em crítica e em uma nova obra - como extensão historicizada do texto -.

O ato ubulesco em si não faz outra coisa senão transcriar-se a partir da ação tradutória-antropofágica. Se é visível o atrelamento entre a tradução antropófaga de Augusto e a Antropofagia de Oswald, também o é entre estas e o ubulesco.

Benedito Nunes (2011), ao enfocar o trabalho do antropófago-mor Oswald de Andrade, não se esquece de citar que o ubulesco exala-se e impregna-se na estética antropófaga oswaldiana. Nunes abre e fecha seu texto sobre a antropofagia oswaldiana epigrafando Jarry/Ubu, numa demonstração inequívoca da presença viral ubulesca na antropofagia oswaldiana.

Assim, a primeira palavra de "*Antropofagia ao alcance de todos*" conjuga-se ubulesca: "Cada um, em sua vez de ser devorado (UBU REI)"[58] (Nunes, 2011, p, 07). Para este estudioso da obra de Oswald, Ubu reveste-reforça a iconoclastia antropófaga e o império satírico.

[58] Chacun son tour d´être mangé (UBU ROI).

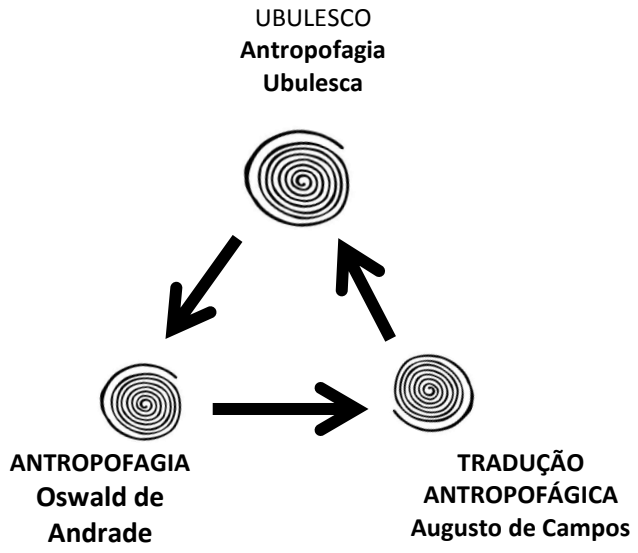


Fig 12
Antropofagia ubulesca
Ilustração livre. Criação do Autor

Neste caminho, pode-se arriscar ver o ubulesco desde no totem *Abuporu* à palavra-célula antropofágica "*Tupi, or not tupi...*"; e, sobretudo nos não menos ubulescos *Macunaíma* do outro Andrade, e em *Serafim Ponte Grande*. O fecho de Nunes consolida essa ideia, ao afirmar: "que o tempero da sátira tenha entrado em altas doses nesse banquete antropófago de idéias, presidido pelo humor de Serafim Ponte Grande, que fundiu o sarcasmo europeu de *Ubu Roi* com a malícia brasileira de Macunaíma." (Op. Cit. p. 56)[59].

Vale lembrar que a conotação antropófaga da tradução não é exclusividade de Augusto. Haroldo também corteja essa voragem crítico-criativa. De tal modo que a noção teórica da *tradução como antropofagia* é partilhada tanto por Augusto quanto por Haroldo.

Porém, a proposta de tradução haroldiana possui um arquivário particular, que se desenvolve em torno da noção de tradução em Benjamin e da análise do *II Fausto* de Goethe, de onde ele propõe a escrita mefistofélica e a transluciferação mefistofáustica. Tal noção tradutória, compreendida como transcriação, encontra-se tanto em "*Da tradução como Criação e como Crítica*", quanto na obra "*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*".

[59] Grifo nosso.

2.2. A TRANSLUCIFERAÇÃO MEFISTOFÁUSTICA

Na concepção tradutória de Haroldo, a tradução é um trabalho criativo em que o tradutor-criador marca a sua presença, não como simples decalque ou mesmo tatuagem imitativa, mas como uma incisão, uma escarificação no corpo do texto, modificando-o ou fazendo prevalecer outras leituras articuladas entre a escrita primeira e sua tradução.

Ou seja, na transcriação se depreende uma *política do tradutor*, em que este insere-se no material traduzido. Sua marca além de indelével não é tímida; ao contrário, é ostensiva e proposital, buscando revelar outros possíveis do texto, com destaque à escrituração mefistofélica, à paródia e a sátira.

Para que a transcriação, ou seja, a tradução radical, criativa e crítica, de corte haroldiano realize-se, é essencial a destruição do servilismo entre as obras em questão. Seguindo os passos da tradução angelical de Benjamin, Haroldo de Campos reprograma os fidedignos dispositivos de mensagem e do mensageiro pelo ***non serviam.***

"Pois o *desideratum* de toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado, é romper a clausura metafísica da presença (como diria Derrida): uma empresa satânica"(CAMPOS, 2008. p, 180).

É deste modo que Haroldo transforma o "Angelus Novus" ou, Anjo da história de Benjamin em **Agesilaus Santander** (Der Angelus Satanas). Usurpador, que transgride e, por conseguinte, transilumina os limites sígnicos. Em sua Hýbris, lugar de sua alquimia semiótica, situa os objetos textuais no espaço monádico e instrumentaliza a tradução como leitura da tradição.

Neste ponto, a tradição é invadida pela fresta da tradução. "A tradução é também uma *persona* através da qual fala a tradição" (Op.Cit. p,191). Mas não apenas um poder falar, mas falar com liberdade, ou seja, pela escrita mefistofélica.

Essa fresta é sua prole expressiva, conforme se observa na escrita grotesca e irônica-satírica da dicção goethiana[60] (Idem. p. 1999), e que o ubulesco compartilha de maneira fulgural: além de simplesmente usurpar a tradição, ativa-se como *dépayser*.[61]

Assim, a tradução parece abastecer a tradição de sua homologação mais vital: "a ruptura, a quebra, a descontinuidade, a dessacralização pela leitura ao revés"(Op. cit. p. 2008). Para tanto, a tradução deve ser, a um só tempo: translúcida e desobediente; livre e provocadora e, propor-se amplamente dialógica; já que as demais formas de

[60] Ao comentário de Haroldo sobre o lastro recriativo e satânico da escrita goethiana.
[61] Abordado mais adiante como caráter do ubulesco.

traduções[62] apenas reverenciam o solo textual de partida. Numa só expressão: a transcriação é embalada pelo ímpeto subversivo e irreverente da transluciferação mefistofáustica.

Diante do exposto, considera-se que a ação transcriativa do ubulesco responde ao avanço tradutório mefistofáustico, caracterizado pela repercussão radical de uma explosão sígnica de rebelião à palavra e em colisão com a imagem.

Antes, porém, de se adentrar na abordagem do ubulesco em sua vida sígnica-visual e no reconhecimento da *vanguarda ubulesca*, ambiência vital de sua unção verbal e sua nutrição imagética, faz-se necessário, mesmo que brevemente, observar a deglutição textual, diga-se, verbal operada pelo ubulesco mefistofáustizado. Neste sentido, a imolação ubulesca inicia-se no reconhecimento da força de sua escritura mefistofélica.

2.2.1 A escrita mefistofélica do ubulesco

O processo de escrituração da tradição fáustica, observada por Campos (2008. p.73), no *Fausto,* de Goethe, é entendido como uma permanente implosão escritural ligado à dimensão crítico-satírica, em seus vários recursos de expressão.

Ao se ladear esta escrituração com o ubulesco, de longe se constata uma ampla similitude estratégica e de formalização. Ou seja, no caso de U.R, há uma "nítida coincidência", melhor dizendo, uma "nítida consciência", dos traçados escriturais mefistofélicos tomados comparativamente com os apresentados em Fausto na observação de Haroldo de Campos, destacados a seguir:

1- **Protogêneses da personagem pulverizada de textualidades, do plágio e do irônico, assim como de um berço comum, o teatro de fantoches.** Tanto em U.R, quanto no Fausto, a hibridação organiza e estrutura a arquitetura textual. Neste particular, há ainda uma consonância quanto à vastidão do gênero de pertencimento.

   A escritura mefistofélica de ambas adquire uma variável de afirmações quanto ao gênero: dentre tantos registros de gêneros de Fausto e de U.R, se lhe atribuem: o drama, a tragicomédia, o poema, etc, ao primeiro; e a farsa

[62] Haroldo de Campos descreve dois tipos de tradução que opõem-se à tradução como transcriação: 1) a tradução *mediadora* e 2) a tradução *mediana*. Para o crítico, estas traduções "são destituídas de um projeto estético radical". Ver: Op. Cit, p. 184-185.

tragicômica, o teatro satírico ao segundo, como vimos no primeiro capítulo a partir das observações de Michel Balmont.

Porém, o dado mais tenaz da escrita mefistofélica do ubulesco ligado à estrutura e ao gênero evidencia-se que assim como Goethe, Jarry focaliza a ação paródica em Shakespeare, "Hamelt e Macbeth em especial" nos lembra Campos(Op. Cit. Idem) sobre a escrita goetheana. Eis a sopa nuclear de onde a escritura mefistofélica ubulesca (e do Fausto) se nutre para transcriar-se.

2- **O universo de antecedentes fáusticos.** Sobre os *antecedentes fáusticos* a que refere-se Campos, fruto de um rico e variado conjunto de referenciais textuais, inclusive pictográficos[63], o fáustico - como escritura mefistofélica -, enquanto realizador/executor do temário mefistofelizado, está para o fausto goethiano, assim como ubulesco está para o vanguardismo (ver Terceiro Capítulo).

O conjunto de antecedentes fáusticos fabrica a escrita mefistofélica goethina, ao passo que o conjunto de textualidades do *Cicle Ubu* e os referenciais lítero-dramáticos formalizam o ubulesco.

Tanto aqui como lá, o plágio configura-se o porta-voz de uma escrituração; que de modo mais veemente pode-se inferir um consciente canibalismo literário sobre a grande civilização literária shakespeareana.

Em síntese, tanto no ubulesco quanto no fáustico a escrita mefistofélica resulta de antecedentes temático-estruturais: há tanto no proto-fausto, quanto na protogêneses ubulau; as inclusões de excertos e prolongamentos do largo dorso de período estrutural são comuns em Fausto e em U.R.

3- **A carnavalização, com ênfase num imaginário grotesco e uso de insulto nas palavras.** Acrescentando à incursão carnavalizante já vista do ubulesco**,** a metáfora da danação de Mefistófeles e o Merdra! ubulesco compõem a tensão por onde se opera o imaginário grotesco, além das formas nominais e as situações carnavalizantes de toque rabelasiano. Figuras de relação hierarquizadas, por exemplo, como dos *Palotins* que se despojam no ubulesco, como reedição do servilismo de *Wagner*, "ajudante" de Fausto.

[63]A relação criativa do Fausto com a imagem é bem próxima. Haroldo de Campos nos fala de uma "*icnografia medievalesca"* extraída por Goethe para pintar verbalmente o diabo Mefistófeles. Ver em: "Bufoneria Transcendental: O riso das esferas". In: Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. 2008 p.153.

4- **Ambiguidades.** Ou, como alude Haroldo de Campos, a torrencial dialética que transforma Mefistófeles em prisioneiro da rebelião do espírito humano de Fausto-Goethe. Da mesma forma, a ambiguidade da escrita mefistofélica-ubulesca se denota no duplo e nas contraditórias ações de Pai Ubu, em geral explicáveis, senão pela Patafísica; e no jogo ubulesco de infiltração pictórica, etc.

5- **O riso bestial, excessivo de espiritualidade.** Ligado à carnavalização, o riso bestial, como elemento escritural, demarca-se na mofa de Mefistófeles aos desejos humano-carnais de Fausto. Já em U.R, é o riso sarcástico que imola à lógica e os contratos sociais. Além de sarcástico, o riso ubulesco é destronador e violento, sem deixar de singrar o humor.

Ubu é o *guinol***,** o supervafivt da derrisão; enquanto Mefistófeles, numa das acepções etimológicas a ele atribuídas ("aquele que arruína e engana"), aponta para o "tipo ignóbil, ignóbil em alto estilo, porém com um sentido de humor dominando a sua sujilidade"(Op. Cit. p. 81.), sem perder o vício, às vezes prolongado, de rir de si próprio. Aspectos estes presentes também no riso grotesco de Pai Ubu.

6- **O uso crítico da sátira.** Aglutina-se ao parodismo predominante e à inversão cômica do mundo. Assim, o riso mefistofélico faústico-ubulesco "como derrisão diabólica pode operar pela risada debochada ou pela aniquilação ferina, contudente, impiedosa" (Idem, p. 115).

Ademais, o material da tradição textual mefistofelizado pela nova escritura coze-se pela forma satírica e paródica em função de abastecer e dar vazão à criticidade daquilo que referencia. Como num deboche àquilo que come, embora se lhe abasteça e se lhe dê forças.

Exemplar, neste caso, é a entrevista de Mefistófeles com sua derrisão aos "Saberes do Mundo e do Céu", que assemelha-se ao interrogatório dos nobres por Pai Ubu. Nesta cena, inócuas são as suas posses, influência ou tradição. Todos são perfilados à morte. A imposição ubulesca vale-se pela máxima "*ou ri, ou morre*" da gesta popular.

Mefistófeles ao dessacralizar os saberes e os métodos, mata-os também. A carnavalização de ambos abre-se à imolação risonha sarcástica em cujo jogo de significação está a sátira aos poderes do Céu, ou metafísico (com Fausto) e da Terra, ou políticos (em U.R).

A fúria irônico-sarcástica que notabiliza o ubulesco adquire atualidade no quadro de uma tradução em que a derrisão é a porta de entrada às textualidades que se formam em torno do corpo ubulesco.

Em seu tratado sobre o *escárnio*, Minois (2003) irá caracterizar o ubulesco como o fundamento estético do século, que arrasta para si a imagem e significação do que foi o século XX. Assim sintetizado: "Ubuesco! O século que acaba de terminar foi ubuesco. Quando Alfred Jarry apresenta *Ubu rei*, em 1896, ele antecipa o que viria a ser o exercício do poder entregue à mediocridade do século xx" (OP.CIT, p.584).

A derrisão tradutória do ubulesco enfocado pelo Merdra! representa a fusão do riso mefistofélico. Este riso, em sua função diabólica aponta, como sugere Minois, para uma particularidade tradutória no tempo, nas próprias palavras de Jarry: "não é espantoso que o público tenha ficado estupefado à vista de seu duplo ignóbil que ainda não lhe fora apresentado" (JARRY Apud MINOIS, OP.CIT, IDEM).

Para este estudioso do riso, o curioso é a mudança de estatus de significação do sério à derissão: "Que Ubu, provocaria cólera em 1896, fizesse rir um século mais tarde é revelador" (MINOIS, IDEM, p.584).

7- O parodismo e a plagiotropia como recursos-eixo da linguagem tradutora luciferina mefistofélica:

Assim como veremos mais a frente, em Brecht(1867) e Pavis(2008), sobre os usos dos clássicos enquanto legitimação paródica-plágiária-luciferina, a escrita mefistofélica ubulesca, acompanha o percurso de uma escritura acionada pela ação paródica-plagiária de Fausto. O estrato maior dessa escritura advém, no entanto, da articulação dos dois pares construtivos paródia/plágio. Conforme Campos (2008, p.37), a paródia: *de canto paralelo*, em seu conceito etimológico "(do gr *Pará*, junto, ao lado de; *odé*, ode canto)[64]" e a plagiotropia: "(do gr.

[64] Escritura mefistofélica. Contida na nota 3. p. 73.

plágios, oblíquo, que não é em linha reta; transversal; de lado[65])"; essa junção abunda-se tanto na grafia fáustica, quanto na ubulesca.

Para Campos, esses dois aspectos, além de serem elementares à noção tradutória em questão, é o chão da ação da escrita luciferina. Apesar de alongada, a passagem sobre a plagiotropia em Campos presente na escritura de Goethe/Fausto merece nota:

> "Goethe mostrou-se, de resto, plenamente consciente, ao rebater com altanaria uma censura de Byron, que o acusou de ter ' plagiado' a canção de amor da louca Ofélia (*Hamelt*, IV, 5), na cena em que Mefistófeles canta, acompanhando-se de cítara, em frente à casa de Margarida.[...]. Respondeu Goethe: 'Então meu Mefistófeles entoa uma canção de Shakespeare? E por que não poderia fazê-lo? Por que eu me devia dar ao trabalho de encontrar algo próprio, quando a canção de Shakespeare cabia à maravilha e dizia exatamente aquilo que era preciso?'[...]. 'Não pertence tudo o que se fez, desde a Antiguidade até ao mundo contemporâneo, *de jure*, ao poeta? Por que ele haveria de hesitar em colher flores onde as encontrasse? Somente se pode produzir algo grande mediante a apropriação dos tesouros alheios. Eu não me apropriei de Jó para Mefistófeles e da canção de Shakespeare?' Essas palavras poderiam ser cotejadas com as que Ezra Pound (*The Spirit of Romance*) escreveu sobre o próprio Shakespeare: 'Grandes poetas raramente fazem tijolos sem palha. Eles amontoam todas as coisas excelentes que podem pedir, tomar de empréstimo ou roubar de seus predecessores e contemporâneos e acendem sua própria luz no topo da montanha. (...) Como Shakespeare escreveu a melhor poesia em inglês, não importa um real se ele pilhou ou não os líricos italianos, no seu saque generalizado da literatura que lhe estava ao alcance." (CAMPOS, OP. CIT. p, 76).

Percebe-se, com isto, que a comunhão entre a escrituração fáustica e a ubulesca se compraz pelo entendimento de que o parodismo e o plagiário são antes estruturas de uma linguagem mefistofélica conscientes de seu ato de transluciferação.

Em decorrência destes comparativos, tem-se que a linguagem mefistofélica é ponto destacado do ubulesco; poder-se-ia ainda tratar detalhadamente de vários outros aspectos que ligam o ubulesco ao mefistofáustico na linguagem mefistofélica, como: o

---

[65] Nota 5, Idem, idem.

Alegórico-imagético; a relação ***Vida-obra***; sobretudo, no II Fausto, em que a rendição da velhice é temário geral à assunção da vida. Como também, ao aspecto de ***bufoneria*** que Haroldo atribui à linguagem mefistofélica.

No entanto, por ora, basta abster que a escritura mefistofélica é a porta de entrada da tradução, que no ubulesco se fará pleno. Dado a escrita mefistofélica tratada por Haroldo ser um lugar-comum no interior dos processos verbais do ubulesco, avançaremos na fratura de sua admoestação na abordagem aos - referenciais - clássicos.

Antes de passarmos a este enclave ubulesco nos clássicos, um ponto fundamental, contudo, exige um comentário. Trata-se, na verdade, de um maiúsculo detalhe, da relação tradutória entre a transluciferação e o ubulesco que este trabalho ora conjuga; desaguado no fato de Haroldo situar com precisão o ambiente de feitura de sua proposta mefistofáustica de tradução: "trata-se do caso de tradução de mensagens estética, obras de arte verbal, bem entendido" (CAMPOS, 2008, p, 179).

Seguindo essa lógica, como a proposta aqui requisitada de fazer verificar a ação mefistofáustica do ubulesco na transcriação de Miró; necessário faz-se o aterramento intersemiótico dessa relação (Cf. Plaza, 2010). Por isso, a utilização da personagem-signo Ubu. É ela, como tem-se afirmando ao longo deste trabalho, quem garantirá visibilizar signicamente as pervivências transcriativas que o ubulesco apresenta nas diversas operações tradutórias e intersemióticas que serão observadas, como no caso de Miró.

Pois, se de um lado, a transluciferação ocupa-se em renovar o original, tragando sua memória de modo radical, a personagem-signo, identifica esse traço da transluciferação sinalizando no próprio corpo novo traduzido, resquícios da memória apagada, sua pervivência em si. A aparente contradição dos empenhos da transluciferação realoca para processo de migrância tradutória, destacando o capital incluso que dá vida à nova existência sígnica.

2.2.2 O desmonte ubulesco dos gêneros clássicos

Reconhecida a derrisão diabólica da escritura mefistofélica do ubulesco como voracidade tradutória, cabe verificar, como o ubulesco se relaciona com o estatuto do

clássico, em que a tradução ubulesca parece propor uma pedagogia (mefistofáustica) de consumo do público com seu repertório clássico.

Não é muito dizer que esta pedagogia ubulesca põe-se como diferença radical da costumeira relação, em termos sociológicos, de aceitação (gosto, consumo, expectativa) da popularização do teatro e da arte como medalha de identificação de uma nação com a "sua" arte.

Para começar, pode-se afirmar que considerando os aspectos sociológicos[66], o ubulesco parece equilibrar o corte, de bastante ênfase na contemporaneidade, de desvinculação das preferências mitológicas e culturais e conseqüente inscrição paródica dos clássicos. Aspectos estes que o coloca no visível da atualidade pós-moderna[67].

Por outro modo, de alguma forma, o ubulesco se notabilizará como um fluxo reiterado de um temário variável, mas identificável - de varredura de sua presença –; composição que pode ser exercitada ao observarmos, por exemplo,

> que nos anos de 1780-1830 e 1880-1920 marcaram duas etapas capitais na formação do clássico. A passagem dos séculos XVIII e XIX assiste ao grande debate europeu sobre as literaturas clássicas e românticas. A transição para o século XX se produz depois da apropriação burguesa dos bens culturais das épocas anteriores (PAVIS. OP. CIT. p, 42);

Ou seja: a conformação das mesmas formas burguesas que tomaram conta do lastro cultural como um padrão geral de consenso literário e dramático, como mais na frente veremos (no Terceiro Capítulo), com Raymond Williams (2011), ao se apor o ubulesco, a modernidade e o vanguardismo.

Neste cenário de formatação clássica da cultura lítero-dramática, U.R recalcitra, em seu estatuto tradutório, a trilogia da veneração clássica de que nos fala Hans Mayer citado por Pavis: "educação, propriedade e teatro" (Idem. p, 44), pela troca de posições dos *sentidos* em lugar das *essências*.

O caráter mais emblemático e que se adere como um substantivo adjetivado do ubulesco é sua relação tradutória com a tradição, fulcro que lhe situa como nodal ao *modus faciendi* do século XX.

---

[66] Refiro-me à discussão levantada por Pavis sobre a prevalência dos clássicos nas encenações modernas e pós-modernas em: "*Algumas Razões Sociológicas do Sucesso dos Clássicos no Teatro na França depois de 1945"* Op. Cit. P. 43-56.

[67] À dificuldade intrínseca ao termo, acompanha a reflexão de Pavis que recostado em Baudrilard, discute a pós-modernidade dos clássicos em relação à modernidade e a um momento nitidamente clássico.

É que o famoso século XIX descortina a arte teatral sob um paradoxo: de um lado, pela fidelidade verista dos clássicos e, por outro lado, pela sua subversão. E é neste jogo de imolação controlada que o ubulesco mira o alvo tradutório contra a tradição, subsidiando as práticas vanguardistas.

Ele surge no momento e na perspectiva contrária de uma prática que "Exige-se das pessoas de teatro que representem o texto sem nenhum corte, sem censura e sem romper com a tradição" (Ibidem. Idem).

Se, como nos mostra Pavis, o retorno dos clássicos é fruto de uma política conjurada do desejo de acesso e igualdade aos grandes textos, cuja crença abastece uma "virtude regeneradora da obra clássica, graças às suas origens miticamente provenientes do povo e de pretensões universais" (Op. Cit. p,45), de certo modo, o ubulesco coadunado no Ciclo Ubu é a insistência da revelação benjaminiana sobre a herança cultural[68].

U.R, pelas mãos de Jarry, não se preocupa de ser a autenticação, no cartório da tradição, da barbárie; aliás, é uma obra que inscreve-se como tal. Insere-se no miolo das implicações de modificações do *público* e do *repertório*, que se assentou no teatro, como nos mostra Pavis (IDEM, p,49).

O uso tradutório que é feito dos clássicos e a maneira – propositadamente vil - pela qual Pai Ubu encena a "nobre" postura dos nobres, ou quando demostra a ineficácia dos artifícios do sobrenatural, ou da revelação teatral (uma peça dentro da peça); é uma obediência a este desmascaramento cultural que os clássicos intentam perpetuar. U.R faz sangrar aos olhos do dia o bem inalienável: o clássico; isto é, violenta o filho escolhido do século para representar-lhe.

No salão cultural da orgia da submissão e da fidelidade, U.R joga com a tradução [mefistofaústica]! Se hoje é comum trabalhar-se as deferências dos clássicos através das diferenças, em que a paródia é a circunstância mais usual dos encenadores dos clássicos, uma gramática do estilo-linguagem paródica como gênero da encenação, lá atrás dessa ousadia com os clássicos está o "Merdra!" ubulesco do Pai Ubu.

---

[68] VII tese. Teses sobre a filosofia da história. W. Bemjamin. 1940 "Jamais existiu um documento de culturaque não tenha sido, ao mesmo tempo, um documento de barbárie". Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In **Walter Benjamin - Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.** Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 2-232.

2.2.3 Como sair dos clássicos? Matando-os, naturalmente!

No bastião de situar o signo ubulesco em seu afugentamento do campo lítero-teatral para hibridação plástico-pictográfica, se recai uma complexa marcha que se relaciona invariavelmente com os rumos dos usos e noção do texto teatral clássico, na modernidade e na contemporaneidade.

Isto porque, alhures, U.R recebe a coroa de seminal do teatro moderno; o detalhe é que no panteão deste prestígio, situa-se o drama das encenações clássicas, ou melhor, dos usos e compreensão da obra teatral clássica na atualidade, ou seja, fora do "presente" que lhe originou.

Pavis(2008) discute a questão interrogando se o efeito dos clássicos vale-se por uma *historização* ou por uma *atualização*. Neste binarismo, recorre às idéias de Marx e de Brecht. A acolhida do primeiro responde a uma ideia de atualização que estaria intrínseca a uma necessidade de prazer estético que as obras clássicas proporcionam.

Já em Brecht, o apontamento historicizante é pautado a partir do pressuposto de que o " 'pano de fundo de nossa época' é indispensável para a compreensão do texto clássico" (BRECTH, Apud PAVIS, OP, CIT, p, 53).

Brecht (1967) é, de longe, o teórico que mais ofereceu um posicionamento maduro e sem recalques da função e sentidos dos clássicos, quando encenados numa época posterior ao seu "nascimento original".

Para este dramaturgo, a exigência dialética da historização faz com que o pudor às obras clássicas seja desmoronado ao simples contato com a época atual. Ou seja: "colocá-las em vigorosa oposição frente à nossa época. Porque é somente sobre o pano de fundo de nossa época que a sua forma se revela estar velha, e duvido que, sem esse pano de fundo, essa forma possa, seja de que maneira for, revelar-se" (BRECTH apud PAVIS, IDEM).

Sobre este aspecto, pode-se ver na postura de Brecht para com os clássicos uma confirmação dessa ação mefistosfáustica ubulesca de tradução: "Para manifestar-lhe o verdadeiro respeito, a que têm legitimamente direito, temos de desmascarar o respeito hipócrita e falso que só serve para as amordaçar." (BRECTH, 1967. p, 271).

É explícita a visão de Brecht sobre o plágio e a paródia como sendo recursos legítimos para o trabalho de um escritor. Susana Kampp-Lages[69] vai dizer que Brecht

---

[69]KAMPP-LAGES, Susana. **O comentário difícil: Walter Benjamin lê Bertolt Brecht, precursor de Jorge Luis Borges.** Disponível em: http://www.abrapa.org.br/p33s13-15.html<<acesso em: 14/03/2014; 15:36hs>>

transporta o traço clássico de uma obra para outro autor, e mais: que Brecht "tinha um gosto especial pela paródia e defendia o plágio como recurso de descanonização de obras passadas, petrificadas sob a rubrica do 'clássico'" (KAMPP-LAGES, IDEM).

"Clássicas" também são as compreensões e propostas de Artaud e Copeau para com os clássicos. Artaud (2006), ao evocar a necessidade de deixá-los no passado e do direito que o artista tem de criar a sua própria obra consumada com seu tempo.

Enquanto Copeau asseverava, em 1938, que os usos das obras clássicas devem-se à falência inventiva do artista, sem condições de desvencilhar-se da tributação cultural que assola a criatividade.

A ação tradutória ubulesca refaz, na prática, o percurso de tratamento historicizante dos clássicos que Brecht propunha. Embora resulte numa transformação radical, é impossível na tradução ubulesca não deixar de ver a reestruturação na arquitetura textual, da trama, das personagens e, principalmente, das referências sociais, em "que os acontecimentos da fábula são restituídos ao seu aspecto efêmero e relativo, levando-se em conta os desvios entre os dois sistemas sociais" (PAVIS. Op. CIT. IDEM).

A Polônia devastada pela "fome" ubulesca é uma afirmação sobre a Europa e sobre a França. Nenhum destes termos aparece, mas todos sabem que Pai Ubu fala-lhes diretamente pelos ritos de destruição paródica dos clássicos que transformou as alusões e as metáforas em puro sarcasmo, permitindo assim a decifração de que é a eles – aos clássicos – que esse asco ubulesco de dirige de maneira implacavelmente niilista.

A refração obtida na ação tradutória historicizante de U.R vem, a um só tempo, confirmar que "Não apenas o conhecimento dos mecanismos sociais da época é desejado: ele é também indispensável para quem queira decifrar a obra clássica"(PAVIS. Op. Cit. p, 53). Daí o traço mefistofáustico: toma-lhe os elementos constituintes para deles fazer-se *um outro* renovado.

Vale lembrar que a utilização temática e estrutural seja de Édipo ou Macbeth atinge não apenas estes, mas a própria tradição dos clássicos, na forma como são utilizados e na maneira como são confeccionados e consequentemente no sentido que a tradição lhe confere.

"Decifra-me ou te devoro!", já dizia a Esfinge a Édipo, de modo semelhante, a tradução ubulesca realiza um encontro de transformação, sua propositura de vida/morte só se valida na medida em que vem também confirmar o entendimento benjaminiano de

que a escolha de trabalho com a obra clássica se justifica apenas como um convite à decifração.

Neste caminho, a morte significa a incapacidade de, a partir da obra clássica, não colher uma imagem de seu tempo. A tradução, ao contrário, reedifica a obra clássica ao fazê-la intérprete da agoridade [o presente]. Ou seja, a obra clássica é a chave que permite a compreensão do agora, revelando-o, sob novos prismas, como já sugeria W. Benjamin e Haroldo de Campos.

Assim, para Pavis(2008), conforme acentua a visão de Benjamin, o objetivo da obra clássica é um convite à compreensão, grosso modo, da "época por meio daquela pertencente à obra estudada, visto que se trata, para ele [*Bemjamin*], de 'representar, na época durante a qual apareceram as obras da literatura, a época que as reconheça, ou seja, a nossa' "(OP. CIT. p, 53).

2.2.5 Deglutição mefistofáustica ubulesca dos clássicos

Vale a pena ladear os processos tradutórios da ação mefistofáustica ubulesca com os três momentos da perspectiva historicizante de Brecht e Benjamin, a partir do acolhimento de três tempos da historicização apresentados por Pavis(2008).

Segundo este, a historicização exige *a*) distinção entre o presente e passado e *b*) a articulação de três tempos da historicização: "1. *O tempo de enunciação cênica* (momento histórico em que a obra é encenada); 2. *O tempo da fábula e de sua lógica actancial* (tempo dramático); 3. *O tempo da criação da peça e das práticas artísticas que na época estavam em vigor*[70]*"* (PAVIS, 2008, Idem).

Sobre a dinâmica entre essas temporalidades, Pavis informa que o reconhecimento destas três variáveis temporais evolui sem cessar. Assim, torna-se impossível equiparar num clássico qualquer a tomada entre os três tempos. A explicação de Pavis torna-se necessária à compreensão da relação intersígnica nas sucessividades do "empilhamento" que se dá, de trás para frente, em cada uma das temporalidades e o *loop* (ininterrupto) que se provoca no sistema de referência entre a obra clássica e sua historicização/atualização, na fórmula em que "qualquer passagem de uma época para outra parece resultar de um empilhamento: a época mais recente (da enunciação cênica) devolve-lhe aquela da qual fala"(OP. CIT. P, 54).

[70] Grifo nosso.

O exemplo que segue clarifica essa sucessividade que se anovela entre os três tempos: “Tomemos por exemplo *Triomphe de l´amour*: a temporalidade do século XVIII devolve-lhe a Antiguidade grega ficcional em que se situa a fábula; a temporalidade do século XX devolve-lhe a do século XVIII, que produziu o texto e a sua relação com a Antiguidade” (IDEM, IBDEM).

Em U.R (1896), a imbricação sígnica resultante realiza um percurso parecido, mas altamente dinâmico pelas investidas mefistosfáusticas em mais de uma temporalidade, vejamos:

O tempo da enunciação (1) já é em si, o momento de reconfiguração teórica da condição clássica do texto/dramaturgia moderna, período que temos atribuído como *vanguarda ubulesca*. Este tempo faz a incursão (via o parodismo tradutório de sua estrutura) em vários referentes temporais: aos tempos da época mítica e dos clássicos da era elisabetana, respectivamente do teatro grego do século IV e do teatro shakespeariano inglês do século XVI. Além disto, devido ao recurso paródico tradutório, remete-se diretamente ao momento presente, fins do século XIX, nos estertores dos imperialismos que começam a emergir na Europa. Já aqui existe, uma nítida inclusão no tempo actancial.

O tempo da fábula (2), incursiona mais diretamente na vastidão alegórica aos tempos (1) e (3), é aqui que a força tradutória se evidencia, pela marcação dupla nos tempos precedente e posterior (neste, realizando diálogo crítico sobre as formas; naquele, revisando e traduzindo as formas da tradição). Ou seja, o furo é ao mesmo tempo nos tempos da enunciação (1), pois toda a peça é um debate sobre o próprio fazer teatral daquela época, ao passo que também refaz uma história da Europa e da França ao fazer pastiche das organizações sociais de seu tempo(3).

Mas é em (3), no **tempo da criação da peça e das práticas artísticas** em vigor, fins do século XIX, que a incursão se emerge para as demais temporalidades. Novamente os aspectos paródico e tradutório trazem para este tempo as temporalidades (1) e (2).

Pavis afirma que o mais importante nessa articulação de níveis temporais é o ponto de chegada, ou seja, “o modo como a última temporalidade (a que pertence o espectador atual) funcionaliza e coloca em signo (semiotiza) as precendentes” (Idem, Idem). Vê-se claramente como a última temporalidade permanece aberta a novas reconstruções temporais. Ou seja, produz uma semiose infinita.

É aqui que situamos o traço mefistófaustico da tradução ubulesca como uma saída entre a *atualização* e a *historicização*, uma vez que "é impossível tratar no mesmo plano, e como universos distintos de referências, as três historicidades"(OP. CIT, p, 54).

Conforme Pavis (2008, p.54), "nada acessamos além do sistema de suas funcionalizações sucessivas", isto significa na prática que, como em nosso caso, não se toma como parâmetro de análise uma encenação específica ou mesmo a sua temporalidade primeira (1), mas ao conjunto sígnico resultante que semiotiza-se a partir da referencialidade da personagem-signo, então a imbricação entre os signos que ora nos interessa é a explosão/implosão do ubulesco no campo teatral e mais especificamente da letra.

A tradução das formas que – historicamente - constroem as três temporalidades historicizantes oferta-se como abertura semiótica e não mais no conjunto cênico-teatral específico. Este, passa a ser uma referência temporal conjugada que permite a continuidade das traduções que o signo de sua personagem faz avançar em outros códigos semióticos, com predominância no visual.

Na contemporaneidade, as obras clássicas se afugentaram às custas do abandono e da negação do sentido que o texto passou a mais não ter por completo. Por isso, o afugentamento sígnico ubulesco da letra para a imagem; ou seja, a saída operada pela tradução realiza-se sem abandonar por completo o campo literário e cênico para fazer-se plenamente livre na imagética da plástica visual.

Para finalizar, registra-se que a perspectiva das temporalidades historicizantes, no caso do ubulesco, reafirma a interculturalidade no âmbito de suas textualidades traduzidas, particularmente a uma abordagem da *encenação intertextual* (vista no capítulo anterior), que atravessando os limites das *autotextualidade* e da *ideotextualidade*, possibilita o acesso irrestrito às temporalidades referenciais dos clássicos sem, no entanto, fixar-se nestes como autoridades intransponíveis.

2.3 ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM UBULESCAS

2.3.1 O arquétipo luciferino do ubulesco

Um questionamento basilar que a imagética ubulesca suscita é com relação à constelação entre as imagens e os arquétipos literários. Pode-se dizer que existe uma correlação criativa que reciprocamente alimenta os sistemas de imagens visuais e as

marcas arquetípicas do literário. Assim, tanto há uma recepção da informação sígnico-temática dos arquétipos nas imagens, quanto destas nos arquétipos literários.

Em seu profundo estudo sobre a origem dos elementos temáticos permanentes, compreendidos como unidades da "linguagem temática" sob a forma de *arquétipos literários*, E. M. Mementísnski (2002) conclui a existência de arquétipos temáticos que se pousam na literatura conforme esquemas narrativos próprios.

Esta presença arquetípica do literário leva-nos a observar como essas unidades temáticas se desenvolvem no ubulesco, visando identificar a relação arquetípica de U.R, para posteriormente extrair uma nota comparativa entre os arcos que demarcam sua forma com as estruturas arquetípicas da tradição, que se relacionam diretamente a ele, tanto numa linha temporal quanto representativa.

Inicialmente, no que diz respeito à presença de uma uniformidade e seu desenvolvimento mais ou menos expresso, tidos como transformações originais dos elementos iniciais prepostos no(s) arquetípico(s), podemos dizer que em âmbito geral, o ubulesco promove uma ruptura, um descarrilamento, uma destruição da órbita originária de linhagem arquetípica. Condição primal de sua ação luciferina tradutória de dèpayser da tradição.

Se, na visão de Boechat (1996), o arquétipo do *Fausto* é marcado pela pretensão divina, desde cedo nota-se a tensão fáustica como ação luciferina que atenta contra a ordem estabelecida e mais, de desejo incontido de tomar o seu lugar.

Como na corrente narrativa mitológica de tensão entre *Cronos* e *Zeus*. O destronamento é o lugar temático mais corriqueiro desta função arquetípica. O ubulesco como luciferino representa a posição de ataque contra o ordenamento, divino, cultural, social e pessoal dentro das representações e da arte.

Vale lembrar que na acepção tradutória de Haroldo de Campos, o elemento fáustico, como vimos, é tomado não como pleno desejo de destronamento e substituição, mas como ***húbris***, ou seja, como intenção assumida de força da rebelião contra a prisão celestial. Antes livre que subalterno. É essa a lógica do mefistofaústico haroldiano.

Por outro lado, se considerarmos o nódulo arquetípico literário a partir do lume da centralização do herói[71], lugar essencial da função arquetípica entre a organização (cosmos)/desagregação/caos, do próprio e do alheio, e a luta pela

[71] Cf. Conforme as sugestões dos processos de individuação do herói em: Jung(1980), Pearson(1994), Campbell(1999).

permanência/transformação, a tradução luciferina ubulesca executa o enxerto primordial dessas funções. Dito de outro modo, no texto, a personagem-signo Pai Ubu reveste-se do arquétipo maligno-grotesco contra o heroísmo da nobreza e de sua sociedade.

Curiosamente, tendo o reconhecimento de que a Grande Mãe retrai uma ação arquetípica fundacional, como especificamente a "Mãe Ubu" se relaciona com este arquetípico? Não é difícil perceber que a atração arquetípica da Grande Mãe é cooptada por Mãe Ubu de modo negativo, ou seja, luciferino. Suas ações são umbilicais, não há nutrição exógena, apenas um narcísico ato em busca do prazer, do conforto e da acumulação (capitalística).

Assim, tanto num (*Pai*) quanto noutro (*Mãe*), os arquétipos são destituídos de sua função primeira na tradição. Até mesmo a nominação Pai/Mãe, se arrefece nas dobras da patifaria grotesca e paródica do que socialmente se espera de um pai/mãe.

O uso destes termos à consolidação psicológica das personagens ocorre tão somente pela catarse nefasta de uma bufonaria que decididamente nega - na construção burlesca e farsesca -, o que aludem. Neste sentido, os papéis de Pai/Mãe não passam de uma jocosidade luciferina. Isto é, não se relacionam arquetipicamente com o sentido dos termos que lhes definem.

Noutro sentido, seriam eles arquetípicos do tipo "sombras" um do outro?, formando desse modo, uma imagem da personalidade perturbada de um impasse orgânico? Um duplo (sósia) intrincado do *anima/animus* conforme a compreensão janguiana das estruturas arquetípicas do processo de individuação? Neste caminho, poder-se-á desenrolar uma análise em que os Ubus são imagem do inconsciente se digladiando.

Numa direção às imagens oferecidas *a priori*, como auto-representações do *si* existencial, podemos atribuir ao nosso pseudo-herói duplo uma dimensão menos intercalada como refração bizarra da "coesão primordial do inconsciente, simbolizado pelo círculo, pelo ovo, pelo oceano, pela serpente divina, pela mandala, pela essência primeira, pelo conceito alquímico de *uroborós*" (Melentínski, Op, Cit. p.24), já que o círculo que impera como imagem ubulesca é reversível. Ou seja, tanto concêntrico, num movimento de incorporação do externo para o interno quanto excêntrico, explodindo sua força motriz para o exterior. Por isso mefistofáustico: ao solver, apagar, também oferta a luminosidade, gerando *um outro*.

Conquanto, o circuito em espiral é que o próprio ubulesco impõe um ato de aquisição potente, de uma introjeção[72] abissal cuja deglutição não se escassa nunca. Pai Ubu tudo quer e tudo usurpa. Sua imagem invoca a constante vampirização, ou melhor, a nutrição mefistofáustica.

A personagem Ubu é um uroboros cuja ação umbilical não faz circular o inconsciente, como no *Uroborós* original; torna-se apático e egocêntrico, barra o fluxo permanente entre o interno e o externo, controlando-o mais das vezes para absorção antropófaga.

Já na primeira publicação em 1893 (a primeira aparição textual do termo *Ubu*), Pai Ubu é cognominado "Guignol", reforçando a presença-forma do primitivismo que se revestia a proposta de saída. A associação ao Teatro *Grand-Guignol* é um espelhamento de que a obra vive como um espantalho (assombro mágico) que mesmo sendo um jogo lúdico, um símbolo encantado para uma função prática, não deixa de atualizar um tônus simbólico do estranhamento entre o humano e não-humano.

Pai Ubu é o monstro, enquanto categoria funcional de nomeação inconsciente. Pois, conforme a tradição literária da oralidade presente nas narrativas de ficção, aventura e terror, o termo latino *monstrum* sugere *áugure*, ou seja, o adivinho, sacerdote romano que tirava presságios do vôo e canto das aves. Em consonância o áugure é aquele que adverte os homens contras as desgraças.

Sobre a popularização do termo *monstro* nas narrativas de ficção científica Heloísa Pietro (1999) explica que Mary Shelley foi quem primeiro

> "aplicou esse termo ao ser disforme e de grandes proporções que Frankenstein criou com pedaços de cadáveres. Assim, ele tornou-se o 'monstro de Frankenstein'. Devido à influência do seu livro, a palavra *monster* é usada, em inglês, para designar qualquer ser vivo que tenha proporções fora do comum e seja capaz de inspirar terror. Disso decorre a subcaterogia dos 'filmes de terror' "(IDEM, IDEM).

Mas é Riewert Enrich (2002) quem discorre sobre este traço *monster* de U.R. Conquanto, Pai Ubu não é somente o *monster* do terror, seu traço dúbio o liga ao universo picaresco onde a farsa, o riso e a licenciosidade predominam. O "*Baal, o associal*", de Brecht, vem de certo modo, encarnar o grotesco ubulesco. Contudo, além

[72] Como sugere a psicanálise: um processo egóico em que há a passagem, a absorção pelo ego de objetos e de qualidade desses objetos, ou melhor, um processo de interiorização.

da potência crua de carne, álcool e sexo, Baal é amante da natureza e de seus códigos bucólicos, da lira e da canção dos amantes.

Se as imagens oriundas das ações do personagem brechtiano são lacerações contra a civilidade e a cortesia do *homo civis*, Pai Ubu não apenas destroça a organização social imperialista, mas faz do homem o molho agridoce desse massacre, acompanhado de cinismo real e patéticas atitudes próprias das crianças. O que lhe confere os tons permissíveis das licenciocidades populares. Ademais, é o grotesco o império ubulesco. Foucault (2010) irá conceber o ubulesco como sinônimo do grotesco no manejo inadequado do poder.

Numa visada particular que intenta relacionar a imagem ubulesca com as proposições dos arquétipos literários, sobretudo desta ação deglutiva antropófaga, pode-se ater ao vasto caminho crítico que interpreta a literatura moderna e parte da literatura do século XIX como remitologização (Melentínski, 2002, p. 21).

Tendo, na linha da fusão entre o *junguismo* e o *ritualismo* uma crítica mitológico-ritual, com interpretações ritualísticas da produção literária, cujo principal representante da abordagem ritualística e mitológico-ritualistica no drama é Frye (1973) e (1999), especialmente sobre o drama shakespeariano.

Nesta via de entendimento o ubulesco resume, numa imagem grotesca do simbólico, os arquétipos do demoníaco e do divino, imagem que objetiva nossa avaliação tradutora como "mefistofáustica" ao aglomerar as duas ações numa mesma composição, somente possível pela formatação farsesca, uma vez que, lembrando das orientações aristotélicas(e já racionais, por isso afastadas dos arquetípicos) de que as personagens tanto da tragédia quando da comédia são rebuscadas num limite que lhe assegure o traço distintivo da representação que apresentam (ARISTÓTELES, 1981)[73].

A fusão ubulesca é incompatível com a noção aristotélica, não podendo viver no interior de uma tragédia nem tampouco restrito a uma comédia[74]. A casa formal que permite o encaixe e o trânsito ubulesco é a farsa satírica, debochada e licenciosa, estruturada por uma ação – mefistofáustica – plagiária, melhor dito, tradutória.

Essa ideia se completa quando ladeamos o ubulesco com o pensamento remitolizador dos arquetípicos, na esteira de Fyre, que recobre com nítida figuração a

---

[73] Cf. Aristóteles. **A poética**. As discussões sobre o caráter das personagens estão nos Capítulos VIII e XV, especificamente neste último.

[74] Como imagem de unificação, Ubu é o ovo (semente) primordial que em si carrega a força virtual do possível.

sincronia entre o ritmo poético e o ciclo natural (os orgânicos e naturais); ou seja, os ciclos naturais determinam imagens, temas e gêneros literários.

"Em que os arquétipos relacionados à sátira se arrolam nas imagens do pôr-do-sol, do outono, da morte que levam aos mitos do dilúvio, do caos e do fim do mundo"(Fyre Apud Melentínski, Op. Cit. p,41); em suma, sem essa denotação de final, de cabo, a destruição pelo ubulesco promove o império das transições, das transformações. Numa só palavra, U.R é migrância de signos.

Numa trilha oposta à visão arquetípica junquiana, Gilbert Durand (1997) impulsionado pela noção de imaginário de Gaston Bachelard, estabelece uma classificação das imagens arquetípicas. Em seu livro, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, organiza os arquétipos a partir do inter-relacionamento do mito, visto como um sistema dinâmico de símbolos, que inclue tanto os arquétipos quanto esquemas e estruturas que se transformam em narrativas, sejam literárias ou visuais.

O foco da relação arquetípica durandiana é a psicologia poética que se registra em dois blocos regimes: *diurno* e *noturno*.

> O *Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais de elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matricial e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da industria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos(OP. CIT, p. 58).

Tomando a ação ubulesca à análise de cada um destes regimes e seus traços caracterizadores, percebe-se uma oposição ao *regime diurno*, devido à estroinice instaurada que altera profundamente (parodicamente) o caráter das referências. Já o *regime noturno*, em seus aspectos digestivos e cíclicos, cai como uma luva ao ubulesco.

Isto ocorre devido à prevalência de características arquetípicas estruturais do ubulesco, que incidem aos demais arquétipos e que perpassam nas imagens do ubulesco: *1*) a migrância e a circularidade infinita - a espiral ubulesca -, *2*) a ânsia antropófaga e *3)* o Duplo - artaudiano -. São estas três marcas arquetípicas que permitem o trânsito - mefistofáustico - da tradução ubulesca por entre o regime noturno, como também nas formas de representação literária e visual.

Podemos concluir que a “linguagem temática” dos arquétipos no ubulesco responde a uma função de retroalimentação ativada sincronicamente pela *espiral* (deglutição antropofágica) e pelo *duplo* (transmutação de formas, ou tradução intersemiótica).

Estes vetores de acolhida arquetípica encontram-se coadunados nas marcas fundamentais do regime noturno (a circularidade e digestividade), como atualização e encaixe das formas-mensagens; distanciando-se por oposição do regime diurno, uma vez que predomina a teatralização farsesca das formas-mensagens.

De tal modo que, tanto o regime noturno, quanto a carnavalização são responsáveis pela construção das imagens como voragens sígnicas permitindo a constante atualização do ubulesco nas textualidades diversas.

A migrância tradutora atua no vértice ubulesco, ao passo que a dupla ação da espiral deglute e regorgita as instâncias com as quais se relacionam. Na imagem como na letra, o ubulesco é ato luciferino de tradução.

2.3.2 No duplo diabo da imagem

Octavio Paz (1996), pensando em como se realiza a significação dos signos que geram a imagem na produção poética (poesia), relaciona a imagem da palavra com a pluralidade de significação que elas podem acessar. Ao descrever, deste modo, os meandros de como se dá a imagem poética Paz, muito perspicazmente, faz-nos perceber o núcleo de ação das formatações de imagens que o poema incide.

De tal modo que a geração de imagens na produção poética é ação criativa no cotidiano de fabricação do poema. Ou seja, a imagem reside na escrita poética-literária ou, de outro modo, a literatura faz-se por imagens criadas pelas palavras. Disto resulta que há uma variedade de imagens na escrita.

É neste percurso instaurador natural de imagens que o ubulesco corrompe o tônus literário, iniciando sua escalada iconoclasta na imagética escritural, como temos indicado, como tradução - transluciferação mefistosfáustica -.

Para Paz, a imagem produzida pela referência poética são produtos imaginários ou expressões que preservam pluralidade de significados em que “cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contêm muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los”(PAZ, OP. CIT. p.38).

Esta adoção poemática da imagem escorre em U.R para um segundo plano, pois, além dessa fusão palavra-imagem e da inclinação tipológica do texto jarryano a ser uma

concretude cênica - com materialidade própria -, a replicagem puramente visual reconduz a potência das imagens próprias da letra para este desdobramento sígnico da imagem e da ilustração.

A "replicagem do literário", neste caso, expressa um ato de transluciferação que duplica a potência representativa ao passo que instala uma morte-vida, isto é, o faz brilhar como fenômeno da tradução luciferina.

Esta operação tradutora luciferina de Ubu/Jarry não se executa a um só golpe. Ela é, antes, uma ação demolidora que se infiltra no alvo atingindo-o, primeiro internamente, nos elementais sígnicos de sua forma cultural: a tradição teatral-dramatúrgica. Momento em que, inicia-se desde já, uma desestabilização silenciosa; para em seguida, já na sua consumação visível (de imagens pictográficas) ser uma implosão completa e definitiva.

Vale lembrar que esta ação se desenvolve de forma dupla e, portanto, mefistofáustica, ou seja, não há um apagamento completo da escrita, ela sobrevive como duplo da imagem que se lhe é agora um signo icônico.

O que liga a mensagem sígnica da letra com esta nova publicação plástico-visual é a personagem-signo, que é uma lembrança, uma pervivência entre as duas linguagens e seus modos de representação. A personagem-signo, como temos indicado, é o cintilar, o lampejo da "língua pura".

Sobre o ato de representação imagética que a palavra congrega em si, e que tem na personagem sua orbitação signica, Paz esclarece que:

> "O herói trágico, neste sentido, também é uma imagem. Exemplifiquemos: a figura de Antígona despedaçada entre a piedade divina e as leis humanas. A cólera de Aquiles tampouco é simples e nela se unem os contrários: o amor por Pátroclo e a piedade de Príamo, o fascínio ante uma morte gloriosa e o desejo de uma vida longa. Em Sigismundo a vigília e o sonho se enlaçam da maneira indissolúvel e misteriosa. Em Édipo, a liberdade e o destino... A imagem é cifra da condição humana." (IBIDEM, p. 40).

Em suma, toda e qualquer personagem arrasta em si um cabedal particular de imagens, como também outras imagens contingenciais que as apresentam como moeda representativa da cultura, e neste caso, de uma cultura eminentemente literária. O que a

personagem-signo faz é reter as lembranças sígnicas; ou seja, os possíveis entre as imagens que rodeiam a vida física das personagens envolvidas na tradução.

De todo modo, essa retenção da personagem-signo acaba por fortalecer o elo existente entre seus referenciais (seja lá quais forem os estratos de linguagens envolvidos), e de revelá-los como signos irmanados, solidários entre si, devido a sua natureza correlata e, mais uma vez, independentes das linguagens que lhes abrigam.

Há, particularmente na imagem do herói, uma imagem subjacente que a ela representa. É sobre esta "imagem cultural" que U.R faz valer a sua força luciferina nos traços gerais das personagens que ele imiscuía pelos vetores do plágio e da sátira. Mais uma vez, também esta laceração é dupla: destrói os heróis por dentro e por fora.

Por dentro, ao se apresentar como escopo do anti-herói burlesco, grotesco e destituído de quaisquer habilidades heroicas, neste contexto, Pai Ubu concentra as vilanias, o asco, a inveja e a covardia não como repentinas ou circunstanciais, mas como outdoor de sua estrutura e vida psíquica.

Por fora, ataca o heroísmo dos heróis. Mesmo *Bugrelau* ou a figura mítica do *Czar* russo possuem um heroísmo forçado pela trama. Pois nesta há tanta obstrução social oriunda das ações dos Ubus, que se espera a intervenção do herói (típico do melodrama). Mesmo que seja advindo de golpes de sorte da inabilidade do vilão Pai Ubu ou pela conjunção das forças de restauração que *patafisicamente* surgem para justificar o desfecho da trama.

Por outro lado, as imagens ubulescas são corrupções do tema-forma teatral. Afinal, o que o ubulesco ataca é o edifício cultural do teatro. Essa imagem de ataque e destruição reitera-se pela ação mefistofáustica. Aqui a liquidação ocorre de forma automática, embora prescinda de um processo *peri passu* de consolidação.

Uma vez que, ainda segundo Paz (Op. Cit. Idem), sendo a imagem portadora da habilidade de aproximar ou conjugar realidades opostas, submetendo a unidade e a pluralidade do real cognoscíveis como 'unidades homogêneas', não há como separar o grosso da significação sugerida nas palavras pelas imagens delas geradas.

Sobre essa relação letra/imagem, Márcia Arbex (2006), em *poéticas do visível* seleciona e apresenta várias reflexões de grandes pesquisadores, a partir da premissa do "*Ut pictura poesis"* horaciano, das relações intermidiáticas de fusão e pareamento da letra na imagem e vice-versa.

Apesar do importante nascente que ali se aborda, optamos por não acompanhar tais reflexões, uma vez que já definimos o caminho tradutório, via personagem-signo,

para o tratamento que aqui se desenha: observar a migrância, a coexistência dos códigos, textualidades e signos envolvidos, evitando com isso a repetição teórico-metodológica sobre o mesmo fenômeno.

Bem mais próxima ao ideário da migrância tradutora da personagem-signo é a abordagem da imagem na filosofia de imaginística de Vílem Flusser(2011), que acolhemos como suporte conceitual à reflexão da relação texto-imagem.

Para Flusser existe uma tensão entre a escrita e a imagem, advinda dos processos de abstração e conceituação que se desenvolvem diferentemente no tempo linear(da escrita) e no tempo da magia ou circular(da imagem). Flusser entende a imagem como uma superfície de representação que, via imaginação, abstrai em planos os códigos imaginísticos; já a escrita, considera uma alucinação que intenta rasgar as imagens, tolhendo-a ao "desfiar as superfícies das imagens em linhas", estabelecendo uma nova ordem de representação: a consciência histórica (FLUSSER, 20011. P. 15-16).

Portanto, para Flusser, rasgar a imagem significa transcodificar o tempo circular em linear. Retirá-la de seu tempo mágico. A escrita é a desmagicalização alucinógena da imagem. Assim, enquanto na imaginística "os códigos traduzem eventos em situações, processos em cenas" (p.17) na escrita, as cenas se traduzem em processos.

Como saída deste entroncamento de exclusão, em que os textos explicam imagens, rasgando-as, isto é, retirando a magia, e as imagens como sendo capazes de ilustrar textos (re-magicalização), o filósofo considera a dinâmica de uma dialética intrínseca entre texto e imagem cujo saldo acarreta uma reciprocidade de negação e reforço. Uma vez que a imaginação, ponto de apoio à criação de imagens, tende a colher conceituações; do mesmo modo que na conceitualização, base da textolatria, os textos tendem a ser imaginativos. Havendo uma reação no nível de seus metacódicos: os textos como metacódigos das imagens e estas como metacódigos de textos, pois tanto textos quanto imagens suportam uma contração interna maior, ambos são mediações. O que dá corrente, por exemplo, às abordagens de interfusão texto/imagem no cenário teórico: a interarte e a intermidialidade.

Desta discussão normativa sobre a relação entre texto e imagem, consta abarcar que no tempo mágico ou da imagem, as relações entre elementos percorrem uma circularidade modal: um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. Essa reversibilidade sígnica da imagem permite a interconexão – entre os elementos – não só

entre o texto e a imagem ubulescas, mas também do ubumirolésco com o ubujarryano, promovidas pelas trocas sígnicas recíprocas da ação tradutora inclusa.

2.3.3 A personagem-signo como elo das imagens e as palavras

O ideário da personagem-signo é oposto à lógica ocidental de assentar-se na oposição, ou seja, a contradição complementária da personagem-signo permite a concomitância de ***A*** e ***B***. A personagem-signo afasta-se da concepção cuja matriz promove as ideias claras e distintas; ao contrário, ela é confluência presencial entre os termos, ou seja, proclama uma coexistência dos isomorfismos entre uma e outra textualidade que se relacionam na tradução.

Quanto ao estatuto da imagem oferecida pela ação poética, no poema, e na imagética elementar, Paz salienta que há uma alternância, dada pelo ato de referência, ou seja, "Graças às mobilidades dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras" (Ibidem, p.47), isso significa que o sentido é referencialmente buscado, desejado, por uma expressão permutável por outras que podem se lhe demonstrar mais detalhada ou descritiva deste sentido, já a imagem puramente visual possui um sentido em si próprio:

> O sentido da imagem [...] é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A Imagem explica-se a si mesma*. Nada exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. [...] Goya não nos descreve os horrores da guerra: oferece-nos simplesmente a imagem da guerra.(IBIDEM, IDEM).

Esse traço identificador da imagem vem coincidir com a constatação intersemiótica de que a imagem executa-se pela absorção pormenorizada do *objeto imediato*[75]; ao contrário do sonoro e do verbal, que não exigem certas particularidades (exclusividades) de prioridade na atenção do sujeito à percepção do signo.

A percepção visual, diz Plaza, atua recebendo informações sob a forma de textos, imagens, cores em termos de 'imagens mentais'(Plaza, 2010, p. 52). E acrescenta, explicando a interligação objetiva de acordo com os focos de olhares: a fórvea, a área central e a região periférica:

[75] Ver a explicação de Pierce (1977) sobre a semiose dos signos.

> O seu registro é feito pela exploração do campo visual, conjugando a percepção global ou simultânea da informação visual, podem ser organizados a partir da própria constituição sígnica. Isto é, quando organizamos o signo, estamos também organizando a construção do olhar. Assim, o olho não é somente um receptor passivo, mas formador de olhares, formador de Objetos Imediatos da percepção (OP. CIT. IDEM).

Como temos insistido, o que ocorre, contudo, é que U.R já nasce duplo. Isto é, sua imagem primal, no sentido da absorção textual, é regida pela sombra de suas personagens-fontes, notadamente centrada em Macbeth, seu esteio literário-dramatúrgico e no professor Herbet (P.H), seu estrato mais contextual de autoria, dirigida por uma ação tradutória com orientação de cunho sarcástico-farsesco. Não há supra predominância escritural, a personagem-signo Ubu tem nítido reconhecimento plástico-visual, por isso, duplo.

2.4 UBU VISU

Na im-precisão entre a letra e a imagem, o ubulesco ativado por U.R desconcerta o programa instável da dramaturgia à cena de teatro. De certo modo, a maioria das encenações acompanha a sugestão imagética do texto e obedece à indicação plástico-visual da personagem (a exceção é Miró).

Tanto no teatro, quanto em outros meios ou suportes de linguagem, não raro, a exibição imagética da personagem Ubu se distancia da roupagem ou textualidade visual personagem-signo Ubu. Via de regra, a personagem é apresentada visualmente seguindo a imagética primeira, criada por Jarry. Isto é, sua assombração atinge bem mais que estes dois degraus da representação cênica (dramaturgia e encenação) ou, como aponta Pavis, das “concretizações textuais”.

Confirma-se assim que a visualidade da imagética ubulesca não obedece à fórmula tradicional da teatralidade, que passa pela depuração da massa-ideia que o texto fermentou nos ensaios, re-escrituras e adaptações, até chegar fresco e embalado na vitrina do prédio teatral, cuja aparelhagem técnica promoverá o devido e planejado acesso línguístico ao público.

Essa lógica programada, acima descrita, de transformação do *texto dramático* em *texto espetacular*, não abastece a fome-sede do ubulesco. Há, em paralelo a essa linha de produção cênico-teatral, uma cisão promotora do aspecto duplo, qual seja: U.R

é nascido – também - de aparições visuais que se amalgamam aos signos meramente verbais (escrito-sonoro).

Neste lado da aparição "epifânica", U.R age como anjo e como demônio: como anjo diz a boa nova, revigorando o axioma tradicional do teatro; como demônio, exige sua leitura, não meramente verbal, mas sob a profusão tradutória luciferina.

Diante disto, iniciemos, pois, uma aproximação da visualidade ubulesca, sem incorrer em depreciação de sua letra. A imagem no ubuleso é portadora de inúmeras poéticas visuais, principalmente em seu protagonismo mefistofélico que multiplica-se em linguagens, ao passo que reitera-se na plenitude produtiva de constante migrância e desorganização. Isto é, como um *dépayser* auto-revelador de imagens.

Sugere-se que a medida dessa ação possa ser verificada a partir das inúmeras poéticas imagéticas: em Artaud (no duplo); Mallarmé (no jogo de infinitudes) e nos anjos e nas ruínas de Benjamin e de Müller. Tais imagéticas se mostram em fina sintonia com a transluciferação mefistofáustica e com a escrita mefistofélica-tradutora do ubulesco como um todo.

2.4.1 *Le jeu de les dépayseurs des images*

As imagens que Artaud propõe para que se possa ver o teatro em uma profundidade metafísica, vincado com a vida, são imagens que modelam um olhar reparativo, por assim dizer, de uma paisagem desgastada por maus usos. Ele sugere uma constatação comparativa capaz de ascender uma compreensão da articulação de linguagens que o teatro deve operar.

Para Artaud (2006), a imagem que grita no quadro "As filhas de Loth", de *Lucas van den Leyden*, anuncia uma catástrofe entre o céu e a terra. E é deste modo, para ele, que o teatro deveria pugnar–se ao ser vivenciado, produzido e compreendido. O convite artaudiano ao *Teatro da Crueldade* é num todo, um "lances de dados" mallarmeliano que joga para fora do lugar comum a forma de consumo teatral.

Artaud usa a imagética para ler o teatro a partir do quadro de Lucas Van Leyden como linguagem cuja escritura perpassa letra e imagem, compondo um modo interativo de pensar intersemioticamente o tema teatro. É difícil precisar o quanto deste entendimento vem de sua ligação com o ubulesco.

Decerto, uma ligação menos tributária e mais de sintonia, de aceitação de um lugar comum, este lugar certamente é o de um margeamento entre a arte convencional, mercadológica da "sala de estar" e as intenções do ritual, da crueldade, como chamou

Artaud, da "violência belicosa" assinada de parodismo, de reescrituração artística de um paradigma pautado *pela* e *na* tradução como linguagem criadora.

Ou seja, evadir-se do celestial e fazer-se escândalo na terra. Este tipo de operação tradutora não é outra coisa senão a própria "transcriação das formas", evidenciando o jogo de pervivência entre uma obra e outra. Essa tradução, numa só palavra, é a transluciferação mefistófáustica.

Aqui o lance de dados faz revelar duas faces de um mesmo objeto. O demoníaco, ou seja, não ser uno; e o Duplo, compreendido como manejo do possível, riscando a realidade das obras de arte sob a atmosfera do ***entre*** (perturbador e sugestivo), lugar da imprecisão criadora; não do ***isto*** objetivo e mais das vezes nominalizado.

Fig 13
Loth et ses filles. Lucas Van Leyden. 48X34 cm, 1520
Fonte: Musée Du Louvre. Paris – França.

O "*Le livre*" infinito de Mallarmé é um jogo assim. Também no "*Lances de Dados*" o ritual é o jogar *per si*, inaugurador de criações combinatórias em que o "esmo", o casual, se oferece à fantástica descoberta. Nada mais patafísico que um livro em que (todas) as narrativas possam ser reprogramadas. Isto também é demoníaco: um apagamento da autoria para abastecer o universo das palavras de alheios produtores e infindáveis leitores.

Ao que parece, tanto Artaud, quanto Mallarmé postulam o ideário da radical oposição à ideia de que a loucura da criação deve obedecer às *Musas* e não a insurgência gaiata, como diz o manual social de fabricação da arte burguesa. Mallarmé ironiza criativamente esse axioma. Criador de sua própria autoria, Mallarmé ajuntou-se à simpatia ubulesca tão logo saiu do simbolista "Teatro da Obra", após assistir àquela ruidosa interagem do criador-e-criatura que estreava com o título de "Ubu Roi".

Naquele dia 10 de dezembro, Mallarmé sentenciou sobre a imagética do que viu (ver aqui em sentido intersemiótico, pois uma peça de teatro é o lugar-linguagem da transação imperiosa de vários signos em constante ação de *semioses*) se tratar de um lampejo singular e admirável, comuns aos gênios.

Na carta[76] escrita à Jarry diz duas coisas: que a obra - referia-se a Ubu Roi -, além de assombrosa e dilacerante é bálsamo da arte e, que a personagem Ubu, como signo de um bastião doravante, é prodigiosa.

Mas, como poeta que é, Mallarmé o diz usando a imagem de um escultor que trabalha o barro na moldagem de algo que se tornará concreto aos olhos. Neste jogo de imagens brotadas para exaltar Ubu/Jarry, Mallarmé chama Jarry de "escultor dramático". Frisa a presença do barro aos dedos, indicando que a mescla *vida* e *arte* deve permitir a confluência e não a separação entre elas, o que Jarry segue à risca.

Um aspecto que Mallarmé não deixa escapar é a família ubulesca. Para o mestre do simbolismo, Ubu não é um só, mas muitos. O ubulesco se estende tanto na Mãe Ubu, quanto nos séquitos. Mas parece que o ubulesco é também uma mentalidade rarefeita como uma nódoa de asco, grotesco, estupidez e sarcasmo que se impregna na linguagem para desmoroná-la.

É obvio que Mallarmé, contumaz criador anti-realista, vê o poder de destruição, de trabalho implosivo que a personagem e a obra ubulesca fazem tremer ao edifício do *status quo* da arte teatral e da dramaturgia. Muito provavelmente havia em Mallarmé o conhecimento prévio das outras incursões ubulescas, isto é, das outras obras de Jarry em que Ubu é personagem central, devido à ambiência artística comum de

---

[76] Segue a missiva na íntegra, traduzida por Sandra M. Stroparo, em: **Stéphane Mallarmé** — cartas sobre literatura. Disponível em <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/16929/16929.PDFXXvmi>. Acesso: 24/03/2014. 09:00hs.

CARTA DE MALLARMÉ A ALFRED JARRY

A Alfred Jarry.
Valvins, par Avon Seine-et-Marne, terça-feira [27 ou quarta-feira] 28 de outubro [1896].
Meu caro Jarry
Apenas para admirar *Ubu Roi* e apertar-lhe a mão, baseado no ditado que diz que antes tarde. Acredito que, realmente, fora a preocupação durante o verão e poucas cartas, todos além de mim se deixaram tocar profundamente, aqui, no Natanson, por esta obra excepcional, declamada em alta voz, lida com todo espírito, para que se pudesse escrever sobre. O senhor colocou em pé, com uma argila rara e que permanece nos dedos, um personagem prodigioso e os seus (sua família); isso, meu amigo, como sóbrio e seguro escultor dramático. Ele entra para o repertório de alto gosto e me assombra; obrigado.
Seu,
Stéphane Mallarmé.

circulação contemporânea entre ele e Jarry. Mas a carta é um registro mirado na audiência da estreia da peça.

2.4.2 A extemporaneidade ubulesca

No entanto, as imagens mais caras (porque contribuem singularmente para o enlace tradutório aqui enfocado) ao ubulesco são, sem dúvida, o *anjo* e as *ruínas* da história, de W. Benjamin.

O anjo benjaminiano da história se vê tomado por ruínas que se despedaçam à sua frente "enquanto o vento – da civilização – o impele para o futuro", impotente para intervir na construção histórica que se lhe assombra e deixa seus rastros de, segundo o teórico alemão, constante barbárie.

A personagem-signo Ubu, enquanto figura extemporânea, que acompanha o trajeto melancólico de Benjamin perante a produção cultural, singrando com sarcasmo como uma metáfora sem fim, os processos históricos da arte teatral, pode ser compreendido como um dono de uma empresa empreiteira do simbólico que se auto-contrata e, sem licitação pública, se reveste da missão de afundar a tradição vigente e no entreposto da nova edificação, executa a sua destruição, não deixando que os usuários vejam o entulho do velho-novo prédio, e como golpe de misericórdia, tenta vender também o entulho, suprimindo por completo a história.

Por isso, o ubulesco em sua vocação mefistofáustica insiste no evangelho da plena destruição, sem qualquer reparação: "Corneigidouille! Não haveremos demolido tudo se não demolirmos inclusive as ruínas[77]".

Por estas palavras de Jarry/Ubu, vê-se que o ato tradutivo ubulesco tende a ser o mais radical possível. Após a tradução antropófaga da tradição usando a luva mefistofélica, seu demonismo mira outro estado: a completa destruição como forma de reconstruir a tradição.

A espiral ubulesca insiste, ou melhor, continua passados quase um século e meio, a infiltrar suas balizas iniciais em cada orbitação que dá no universo teatral, como um apagamento monstruoso (no sentido de afugentamento, desvinculação do campo teatral); um vírus cuja mutação torna-o indomável em sua ação antropofágica.

---

[77]Diz Père Ubu na abertura de UBU ENCHAÎNÉ: "Gornegidouille! Nous n´ aurons point tout démoli si nous ne démolissons même lês ruines!" In: JARRY, Alfred. **Ubu Enchaîné.** Éditions Du Chêne. Paris, 2010, p, 146.

Diferente dos estratos de uma culturação de uniformes, a ação ubulesca é a um só tempo, devoração e pilhagem. Um buraco negro da literatura dramática que devolve não apenas mais e mais palavras, mas imagens sobre imagens.

De uma forma tradutória, depois de muito tentar compreender a posição do tal "Anjo da história" benjamininano, Heiner Müller irá propor o "Anjo Infeliz", invertendo a lógica espacial e de movimento do *Angelus Novuus* de Benjamin. A cena montada deixa claro a oposição de perspectiva do Anjo de inspiração kleeniana.

Nessa visão "pós" de Benjamin, Müller faz uma producente inversão da relação espaço-temporal do anjo da história. Consideramos essa passagem elucidativa, na medida que desdobra a posição monádica da história como processo, convocando o anjo "infeliz", que espera a história mudar de posição reativa entre o passado e futuro.

Se a história é, como critica Benjamin, a constatação de uma catástrofe única, e o futuro é um sopro voraz recheado por uma "redenção", na seguinte fórmula: o anjo observa o passado é e jogado, de costas, para o futuro. Em Müller o anjo simplesmente desfalece de frente para o futuro e para trás do passado[78].

Para Müller, que é o principal dramaturgo de um teatro pós-contemporâneo[79], a "história" é - explicitamente - a história do terceiro mundo na contradição da passagem do novo milênio e do curto-circuito político e conceitual da pós-modernidade (KOUDELA, 2001, P.37).

Como dépayser da história do teatro, o ubulesco conspira, em seu ato mefistofélico, contra a história dessa cultura, ao traduzir seus mais preciosos tesouros (Sófocles e Shakespeare), e propor seu apagamento, ao reconstruir por cima deles um novo imaginário e novas imagéticas.

---

[78] ANJO INFELIZ – Heiner Müller: "*Atrás dele aborda o passado, esparramando pedregulho sobre asas e ombros, com um barulho como de tambores enterrados, enquanto diante dele o futuro está represado, afunda os olhos, dinamita os glóbulos como uma estrela, torce a palavra como uma mordaça, asfixia com sua respiração. Durante algum tempo ainda se vê o bater de asas, se ouve o ronco das pedreiras caindo sobre atrás dele, tanto mais alto quanto o movimento vão fica isolado ao tornar-se lento. Então aquele momento fecha-se sobre ele; sobre o lugar rapidamente entulhado o anjo infeliz encontra a paz, esperando pela história na petrificação do vôo olhar respiração, até que um renovado rufar de poderoso bater de asas propague em ondas através da pedra e anuncie o seu vôo.*" Trecho extraído de ***Anjo Infeliz***. MÜLLER, Heiner. In: KOUDELA, Ingrid Dormiem. **Brecht na pós-modernidade**. P.37. 2001. Col. Debates.

[79] A produção teatral de Heiner Müller pode ser inserida na corrente pós-dramática de Lehmann (2007), e da Pedagogia do Teatro, Desgrandes (2006) que têm trazido à discussão um novo estatuto do teatro/dramaturgia. Cf. LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático.** Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Entre a seriedade dos anjos (o apocalíptico de Benjamin e o impotente de Müller), surge o Anjo Ubu, plenamente grotesco, mefistofélico e antropófago. Numa palavra, um editor de imagens.

2.4.3 Mas,... a imagem começa na demolição da palavra

> "*Então o Pai Ubu sacudiu a pêra, com a qual, depois, foi batizado de Shakespeare pelos ingleses e temos da autoria dele, como esse nome, belas tragédias escritas*".

A epígrafe acima, que abre U.R[80], além de poder ser compreendida a partir do postulado brecthiano sobre o valor dos clássicos no teatro (o processo de historicização), desvela também o traço mefistofáustico de sua ação tradutora, ao referenciar o famoso Bardo com a personagem Ubu, indicando a constante transformação, desenvolvida como excursão deste naquele, além da margeação em torno da tradição teatral inglesa, forjada a partir da compilação shakesperiana dos contos e lendas medievais.

A ideia-tradução de que Ubu torna-se Shakespeare informa da performance luciferina que a ação tradutória de Jarry perfaz à literatura dramática e teatro shakespereanos, como se observa na inclusão satírica às temáticas de *Macbeth*, *Hamlet e Julio César* como em toda órbita estrutural do drama renascentista cujo modelo é de longe a produção shakespeariana

Sobre esta circuncisão ubulesca no shakespearino, é exemplar a penúltima cena do primeiro ato de U.R, em que se dá um dos momentos mais grotescos e ao mesmo tempo melodramáticos da peça, quando após a morte de toda a família real, Bugrelau, o primogênito e único sobrevivente, postado numa gruta perante a mãe morta recebe os fantasmas dos pais e irmãos recentemente assassinados, junto de toda uma glebe de espectros da nobreza de seus ancestrais.

O "truque" ou estratégia largamente utilizada por Shakespeare, sobretudo em *Hamlet*, é aqui trazido como instrumento dramático banalizado, capaz de assegurar a continuidade da própria peça, garantindo uma motivação à ação vingativa que o

[80] Em algumas edições.

príncipe terá que percorrer – como no processo de individuação que a psicanálise jungiana aponta para a ascensão do herói.

Toda essa tradição especular é posta sem a notoriedade clássica de um ambiente justificado para o herói, mas de forma grotesca, imprecavida, improvisada, como um arranjo improvisado e altamente vincário da situação, sob, é claro, a égide da paródia.

Jarry transforma o elemento do drama existencial da trama shakespeareana em "melodrama" como vimos nos *referenciais teatrais* da peça. Numa só palavra, um clique. Usado (consumido) às pressas, da premissa de assistência espiritual que teve Hamlet ao jurar vingança contra o assassino de seu pai, o rei:

> BUGRELAU
>
> O que você tem? (ela empadece, cai) Socorro! Ah ! Estou perdido num deserto. Oh, meu Deus! Seu coração não bate mais. Está morta! Será possível Mas uma vítima do Pai Ubu! (Ele esconde o rosto entre as mãos e chora.) Oh, meu Deus! Como é triste estar só aos catorze anos com uma terrível vingança a cumprir! (Ele sucumbe ao mais cruel desespero).
>
> Enquanto isso as almas de Vesceslau, Boleslau, Landislau e Rosamunda entram na gruta, seus Ancestrais os acompanham, lotando todo o espaço.
>
> O mais velho se aproxima de Bugrelau e o reanima docemente.
>
> BUGRELAU
>
> Oh! Que vejo? Toda minha família, meus ancestrais...que prodígio!
>
> FANTASMA
>
> Saiba Bugrelau, que em vida eu fui o senhor Mathias de Koenigsberg, primeiro rei e fundador desta estirpe. Eu o encarrego de levar a cabo nossa vingança. (Entrega ao jovem uma grande espada.) E que essa espada que lhe dou não descanse enquanto não golpear mortalmente o usurpador.
>
> Todos desaparecem; Bugrelau fica sozinho em atitude de êxtase.
>
> (U.R, Ato II, Cena V. p. 48-49, tradução nossa)

Assim como nesta cena, onde a revolta e o direito de vingança são legitimados como contra-força da usurpação e carnificina dos Ubus, que se efetua pelo menosprezo

à realeza (tradição) e seu consequente destroçamento, imolação e pilhamento (tradução), e, sobretudo, na ironia à presença epifânica dos nobres antepassados, também o ubulesco cauteriza a (sua) borda literária-dramatúrgica: passa do estatuto traçado pelo escrito e pela centralizada utilização da palavra - que se lhe serve de devoração constante-, para a iconização da imagem enquanto ação mefistofáustica e implantação do estatuto do duplo ubulesco.

Porém, como veremos, não é tarefa simples devorar a palavra e inaugurar a replicagem do literário, subvertendo a ordem de sua prevalência verbo-escritural para a ambiência da linguagem pictórica e visual, como a temos em Miró.

Provocar a imersão da palavra no vasto da imagem requer uma operação radical de subversão, tendo ainda a palavra como matéria prima; a ***vanguarda ubulesca*** é o processo de fabricação que se desdobra de forma viral, removendo da palavra o oxigênio que a imagem ubulesca necessitará para construir sua pervivência sígnica.

Na vertigem desta operação, a vanguarda ubulesca se valerá, de um lado, dos encadeamentos, por vezes contraditórios, que o próprio ubulesco deu aos movimentos vanguardistas tradicionais que se desenvolveram praticamente durante toda primeira metade do século XIX, e ao que se convencionou chamar de moderno; e por outro lado, pela ilação imagética entre letra e imagem, e do *estilo tardio* como repercussão autoral da vanguarda ubulesca a partir do ideário de que todo esse passeio construtivo no vanguardismo evoca, pelo caráter do *duplo*, a força luciferina e tradutória do ubulesco como um *dépayser* da tradição.

Deixemos, por enquanto, a invasão das imagens ubulescas e a intrusão do *dépayser* para adentrarmos numa discussão sobre a vanguarda ubulesca; procurando nas mesuras do(s) movimento(s) vanguardistas os traçados que fazem perviver a ubusadia e o reconhecimento de uma *vanguarda ubulesca*.

De início, este propósito recostar-se-á na conflituosa ação verbal intrínseca ao vanguardismo; ou seja, do uso da palavra; para em seguida, vislumbrar os recortes de tradução inclusos da rebeldia ubulesca nas pictografias e na imagética visual do próprio ubulesco, como as que ocorreram na ação tradutora ubumiróesca.

CAPÍTULO TERCEIRO

A VANGUARDA UBULESCA

3. CAPÍTULO:

A VANGUARDA UBULESCA

“ You promised me...
I trusted you
I wanted your words
Believed in you
I needed your words”[81]

3.1 O embuste na tradição: a vanguarda ubulesca

Essa parte da discussão sobre o ubulesco e seu caráter vanguardista é propositadamente circular. A cada volta, no entanto, adentra-se numa nova órbita, capaz de revelar minúcias despercebidas na primeira. E, das várias voltas, consomem-se esclarecedoras idas e vindas.

Percebe-se que a circularidade estrutural desta abordagem obedece a uma sintaxe maior: a da espiral. Que não sendo sólida nem fixa, possui vários começos à semelhança dos rizomas derridanianos, ao que também é híbrida e dupla.

Numa volta se descobre, por exemplo, que o surto inicial da vanguarda estará na “palavra”, para em seguida, na próxima, reiterar que o malogro vanguardista estaria no seu limiar e contínuo desgaste da palavra... Assim, somente este ir e vir habilita um producente entendimento de objetos tão complexos como de uma *vanguarda ubulesca*.

Definimos quatro dessas idas-voltas na análise do objeto (ubulesco) com suas órbitas (as vanguardas); valendo o mesmo para o seu inverso: o objeto vanguarda em suas órbitas ubulescas, o que de certa forma prevalece. Sem que essa auto-reversão traga prejuízo ao que se deseja evidenciar: **a presença ubulesca naquelas e de como as vanguardas se alimentaram do ubulesco.**

As quatro idas-voltas objetivam dois pontos: destacar a presença ubulesca nas práticas vanguardistas e evidenciar a estratégia do duplo como pervivência texto e imagem. A pretensa circularidade destas “idas e voltas” do par Ubulesco / Vanguardas, antes de ser pura repetição, possibilita como no lance de dados mallarmeliano, descobrir outras facetas do mesmo objeto-jogo, que em nosso entendimento potencializa-se como

---

[81] “*Você me prometeu.../Eu confiei em você/Eu procurei suas palavras/Acreditei em você/Eu precisei de suas palavras*....(Tradução Nossa).Trecho da música “*The Promisse”* (A Promessa). Do álbum **The Cure** (2004), da banda de rock britânica The Cure.

linguagem visual, desenvolvido no capítulo final como *imago ubulesco* pela tradução performática ubumirólesca.

A primeira dessas idas-voltas enfoca ubusadia nas produções vanguardistas ligadas as artes da performance; a segunda, evidencia a questão dos usos da palavra, no contexto inicial do modernismo das vanguardas teatrais; a terceira, se concentra em revelar o estatuto da vanguarda intercultural e como o ubulesco se absorve nele, demostrando novamente como o uso da palavra é nevrálgico para ambos e; por fim, no quarto giro, notabilizar o acompanhamento duplo entre o que a vanguarda produziu como traço ubulesco e o que este possibilitou para o vanguardismo no teatro.

Nosso propósito aqui é que, ao nos aproximarmos da questão conceitual sobre a vanguarda, já em si problemática e sutil, estaremos já dentro do vórtice ubulesco. Neste sentido, torna-se inevitável discutir como o ubulesco se imprime de forma particular na vanguarda teatral, resguardados dos pontos de entrada e saída que construíram ou não um vanguardismo teatral do dadaísmo, do surrealismo e do teatro do absurdo, etc. Assim, cada incursão aos artistas e seus programas objetiva anunciar a presença, em maior ou menor volume, de Ubu/Jarry configurada como ubulesco.

No intercurso dessa raspagem, a força de corte ou de acesso à constatação de que tudo do ubulesco reflete e refrata tópicos das teatralidades vanguardistas, terá como instrumentação aquilo que teoricamente tem-se de mais contundente sobre a vanguarda: sua forma como dínamo do modernismo na arte em relação às formas burguesas, discutidas por Raymond Williams (2011), das quais, como apontadas, U.R participa como um todo.

Além da visitação, acompanhado de analistas que, de uma forma ou de outra se puseram a pensar as contradições das vanguardas (tanto em seu aspecto teatral e dramatúrgico, como o temos em Rolland Barthes, Leonard Pronko e Jacó Guinsburg, quanto da atuação performática e visual observadas por RoseLee Goldberg), e de noções teórico-metodológicas que adaptadas, ao nosso filtro de visão, fazem aparecer o que buscamos: evidenciar o ubulesco no variado lastro da vanguarda teatral, lugar de seu contexto primário.

Essa visitação ao corpo analítico das vanguardas traz invariavelmente e de forma ilustrativa a “trindade ubulesca” (nas presenças da peça U.R, da personagem Ubu e de seu autor, Alfred Jarry), como partícipe da eclosão manifestada pelas vanguardas, sobretudo no surrealismo, que dão à tríade homenagem prática.

A especificidade de relacionar a trindade ubulesca (destacando, um ou outro elemento) ao corpo vanguardista, no entanto, se não é inexistente, é por demais subjetivo e não declarado, motivo pelo qual tomaremos como guia, denominando-a de *vanguarda ubulesca* com vistas para a nossa discussão sobre a replicagem visual do literário, ou, para dizer mais tecnicamente, sobre as manobras intersígnicas que o ubulesco realiza em sua voragem tradutória-antropofágica: U.R regurgita a letra na imagem.

3.2 O casulo ubulesco

"Puta merdra!", diria Pai Ubu, "para quê tantas palavras *merdra* numa tese?" O aparente desrespeito e obscenidade indicam a gravidade da questão: o uso da palavra no vanguardismo. Para Raymond Williams (2011), tudo começa com uma ênfase teórica e prática, como num exercício paralelo, para não dizer duplo, de um intenso uso da palavra que se arrebentou como forma de vanguarda. Já para Rolland Barthes (2007), o fim da vanguarda deveu-se pelo uso suicida da palavra: não falar dela tendo que dela utilizar-se.

Vê-se, conforme os entendimentos dos dois estudiosos acima citados, que a palavra rege a condição problemática do vanguardismo; seja em seus experimentos iniciais, seja no afogamento final. A palavra é a pedra angular das vanguardas, assim como o é para o ubulesco. Particularmente, operada no ubulesco de forma dupla, já que nasce da expressão "Merdra!", sendo acompanhada por expressões visuais e tendo um considerável prolongamento plástico-visual em diversas pictografias e iconografias.

Conquanto, o que nos interessa será essa migrância dupla, ou erraticidade entre palavra e imagem realizada pelo ubulesco. E se para isto, precisamos propor, inaugurar e construir, um caráter ubulesco no hall da fama da vanguarda, que comecemos logo, pois o pavimento vanguardista é por demais movediço e repleto de diferentes ladrilhos, tornando por vezes difícil saber onde começa e onde termina.

Comecemos, pois, por onde ela - a palavra - é mais volátil: nas práticas de performance vanguardistas, acompanhando de perto a análise que RoseLee Goldberg (2006) faz do percurso mais proeminente da performance no limiar daquele movimento.

Goldberg historiciza com detalhes a arte da performance a partir da estética futurista até os experimentos do novo século XXI. Para esta pesquisadora, a peça de Jarry é o centro irradiado de onde fluirá a arte de performance; desde então, compreendida como linguagem autônoma cujo histórico além de apresentar um

fundamento ubulesco, consolida sua autonomia estética diferenciando-se das artes cênicas e da tradição pictural tradicional, à medida que reelabora o espaço e as formas de interação como marca de sua ação.

Se em geral, a crítica teatral concentra-se no diapasão dramaturgia/teatro, deixando de fora a grande influência que U.R teve nas práticas e experimentos vanguardistas da performance, Goldberg recupera e atualiza a obra ubulesca maior como sinônimo do espírito e da imagética desta arte.

3.3 1º GIRO: CIRCUNFERÊNCIAS UBULESCAS ENTRE OS ISMOS

Trataremos como "circunferência", a orbitação que rege uma aproximação entre as práticas de performances e o ubulesco, espalhada alhures. Na premissa de que Jarry/Ubu caracteriza-se como sopa nuclear de onde irão surgir as performances da primeira metade do século XX. Vale informar que as produções de performances são aqui tomadas pelo aspecto cênico-performativo e não ao universo de produções que as caracterizam mais amplamente.

Para facilitar o entendimento das circunferências ubulescas, diremos que, em conjunto, cada um desses movimentos estéticos – os ismos de primeira geração - podem ser entendidos como revisitações ao construto formal ubulesco. Neste sentido, o dado ubulesco, como um palimpsesto,[82] desenrola-se enviezadamente, mas deixa-se entrever o primeiro rabisco, ao conduzir direta e indiretamente às propostas de performances surgidas no período da vanguarda.

Diante da gigantesca diversidade de formas vanguardistas, reside então a partícula ubulesca a inspirar-lhes suas afirmações. Neste confronto comparatista entre os primeiros rebentos do vanguardismo e o ubulesco, toma-se cada um dos principais *ismos* como circunferências do ubulesco.

Assim, por exemplo, o futurismo marinettiano, pode ser enlaçado simplesmente como um *ubufuturismo*, dada a imensa influência deste naquele. Esse jogo de influência cabe também aos demais degraus do movimento; ou seja, vistos agora como "uburusso", "ubuprédadá", "ubudadá" e principalmente o "ubusurreal" ou surrealismo ubulesco.

O *ubufuturismo* imprime-se na peça-chave que Marinetti publica em 1009, *Rei Bombance*. Nota-se aqui, que o aspecto "moderno" composto por Jarry em U.R, é

[82] Noção proposta por G. Genette (1982).

trazido ao texto e à cena marinettiana, através de uma corrente amalgamada de sátiras e de sordidez nas ações, cujo cenário é concebido dentre tantos, por Pierre Bornard[83], que trabalhou no cenário original de U.R (1896).

> Não surpreende, portanto, que em abril de 1009, dois meses depois da publicação do manifesto futurista no *Le Figaro*, Marinetti apresente no mesmo teatro sua própria peça *Roi Bombance*. Sem conseguir ocultar uma certa influência de Jarry, o predecessor de Marinetti na arte da provocação. (GOLDBERG, Op. Cit. p. 03)

Dessa forma, nasce o futurismo da asa e dos voos de U.R, que Marinetti presenciou e prontamente seguiu tanto no programa de seu experimento estético [futurista], quanto nos planos estruturais e cênicos-performáticos de seu "rei" e reino futuristas. Neste sentido, poder-se-á pensar que a proposta futurista possui de fato uma tributação ubulesca.

Também não escaparia dessa influência ubulesca a mescla do "teatro de variedades", de inspiração futurista, proposto por Marinetti como uma estratégia política e uma criação artística que "destrói o solene, o Sagrado, o Sério e o Sublime na arte com A maiúsculo" (Ibidem, idem) .

Assim, não obstante, essa arte do niilismo, antes de ser uma proposta estética futurista era agridoce e contumaz na boca de Pai Ubu. Em resumo, a fórmula de Marinetti, que será o carro chefe da proposta futurista na Europa, sobretudo na sua última fase, de agredir o público, já era a insígnia ubulesca.

Em cada proposta "revolucionária" do futurismo há uma expansão da órbita ubulesca, como a que se verifica na supressão das obras no Manifesto do Teatro Sintético de Marinetti, observada por Goldeberg:

> No Manifesto do Teatro Sintético, uma das observações de recurso era devastar todos os elementos numa única e breve camada. Apresentar numa só noite todas as tragédias gregas, francesas e italianas. E, mais num só ato todas as peças de Shakespeare(OP. CIT, p. 16) .

[83] Nos Anexos, destacamos a importância de Bornad à visualização plástica, bem como sua colaboração à "tradução pictórica" do ubulesco.

Basta atentar para a dramaturgia antropofágica de Jarry para detectar esse "corte" do Teatro Sintético das performances futuristas. O coroamento ubulesco pelo Teatro Sintético é reforçado na obsessão contrária ao teatro realista: "O manifesto condenava o '*teatro passéiste'* por suas tentativas de apresentar o espaço e o tempo de forma realista"(IBIDEM, OP. CIT, p. 17).

Será o interstício futurismo-construtivismo russo que abrigará a segunda órbita de U.R como decalque de uso. Morte à tradição artística e a construção de uma arte revolucionária eram as brigadas dos artistas russos que se ligaram às propostas futuristas. O programa inicial da ação futurista na Rússia pré-guerra foram a opera "Vitória sob o Sol" e a tragédia autolicenciada de Maiakovski: "Vladimir Maiakovski".

Ambas, um ensaio ubulesco que inspirou novas possibilidades de descentramento da arte tradicional. De um lado, não poderia existir nada mais ligado ao umbigo de Ubu que a celebração pessoal feita por Maiakovski em sua biográfica obra. E por outro, a aventura científica de *Vitória sob o Sol* pode ser considerada uma ficção patafísica caracterizada pelas mesmas marcas estilísticas presentes na peça de Jarry que estreou no Théâtre de l´Oeuvre; do cenário e adereços de papelão ao uso das máscaras, que embora cubistas, evidenciavam o grotesco de Pai Ubu.

Para verificação do aspecto do *ubuprédadá,* tem-se a proeminente presença de Frank Wandekind. Como um rei do asco, do escárnio, admirado por maioria dos artistas, mas sem sequer um cético ou bobo fiel que lhe desse respaldo, Wandekind pode ser visto como a marcante terceira aproximação entre o ubulesco, os artistas, e as produções de caráter emblemático e de filiação vanguardista da arte da performance.

Essa circunferência ubulau[84] em Wandekind pode ser demarcada pelo traço de aplicação da não fronteira entre vida e obra e, da presença e abuso da sátira, o despojamento pessoal e corrosivas críticas à sociedade e ao circuito da arte tradicional, notadamente, do teatro.

Ligado ao momento pré-dadá na Alemanha, Wandekind é a encarnação do espírito ubulesco. Sátiras, provocações sexistas destiladas contra a moral vigente compõem o repertório de suas perfomances. "'Explorador da sexualidade antiburguesa´ e 'ameaça à moral pública' " são os contornos que Goldberd (Ibidem, p.40) dá a Wandekind.

Sua peça *Rei Nícolo, ou assim é a vida*, de 1009 não deixa de ser subtema irônico do tema da usurpação e do pandeguíssimo da condição do rei, desenvolvida por

[84] Refere-se ao tônus ubulesco. Sinônimo de ubulesco.

Jarry. Mas a semelhança é mais direta no uso de obscenidades que, Wendekind é de longe, assim como Jarry, um mestre.

Outro ato inaugural da vanguarda, o Cabaré Voltaire[85], organizado por Hugo Ball e Emmy Hennings, precisou, para dar conta às variadas demandas de público, lançar mão de leituras de trechos de U.R, feita pelo artista e poeta Hans Arp. Ali, os ecos do "merdra!" que pareciam anestesiar o público e a verve dos honorários niilistas de suas noites, sibila o mesmo "pandemônio total" daquela noite de 10 de dezembro de 1896 no Théâtre de l´Oeuvre.

Como temos visto, também o movimento de vanguarda, em sua conotação dadaísta, dá continuidade à torrente ubulesca. O Dadá intercambia as inovações futuristas ao passo que serve de pavimento às práticas surrealistas. Ou seja, reforça o lastro ubulesco: o ubudadá.

Composto de várias fases, conforme contingências do lugar e dos artistas participantes, o dadaísmo, nascido em Zurique, mas com intensa atuação na Alemanha (Berlim e Monique), alastra-se pelos principais centros europeus, como Paris, Barcelona, até atingir os E.U.A.

De maneira geral, as performances dadaístas, em seu caráter de porta-voz metafórico contra as formas estabelecidas, sobretudo contra o expressionismo, acarreta importantes constatações ubulescas. A tática de guerra à invasão estética; o exagero como forma artística e, principalmente, a imolação contra o público.

Será a audiência, a pista de pouso das invocações dadaístas. Seguindo o programa geral do vanguardismo, pode-se dizer que o Dadá aperfeiçoa e dirige-se com feroz agressividade (de forma crítica, satírica e niilista) contra o público. "O Dadá chuta suas bundas e vocês gostam" (Goldberg. Op. Cit, p. 59). Não há nada de provocador nisto, sem antes ser ubulesco!

A fúria instalada contra a arte vigente e contra a interpretação da história cultural, feita pelo Dadá, incorrem do exagero e da provocação contra o público, formas que desenvolvia uma musculatura ubulesca a cada execução pública do Dadá.

Nessa esteira de afluências, vale destacar, no plano teatral, uma produção Dadá, de 1919, que segue a mesma formatação ubulesca de satirizar a tradição teatral. Trata-se da peça *Simplesmente clássico – uma Orestéia com final feliz*, do cabaretista dadá Walter Mehring, que tomava da trilogia de Ésquilo o argumento para, a partir do uso paródico e satírico, com a utilização de marionetes, reestruturar a história sem o

[85] Ponto de encontro da arte de vanguarda alemã em Zurique nos primeiros decênios do século XX.

trágico e com um desfecho sem traumas e predominantemente alegre. Essa operação tradutora é de longe uma vitalidade já posta por Jarry em U.R.

Grosso modo, o ato dadaísta, enquanto operação ubulesca, coaduna teor político, a invasão aos meios de comunicação como estratégia de ocupação estética. Não de outro modo que as mentiras jornalísticas e toda uma série de intervenções na mídia, casam-se ao Almanaque do Pai Ubu, o grande editor dadaísta.

Verifica-se ainda, dois traços do ubulesco que se atualizam nas práticas dadaístas: primeiramente, as incorporações nominais dos artistas dadaístas são uma retomada da unificação *vida e arte* que Jarry provocara. Como sabemos, Jarry passou a ser o Ubu da vida.

Em seguida, a forma/expressão da "auto-destruição" irônica das obras dadaístas é o sufrágio antropofágico e embuste estético/artístico do ubulesco:

> Daí resulta então aquilo que mais incomoda a crítica: a ausência da obra, a ausência de sua materialidade preservada. E, se a obra dadaísta já é um embaraço para os cânones de estudo crítico da obra, o que se dirá então se esta obra (que apenas se diz ter existido) não deixa registros, se destrói, ou é simplesmente desprezada pelos seus criadores? Dá-se uma espécie de destruição da 'memoria artística' de DADÁ, quando se nega, se destrói, despreza a obra enquanto documento, enquanto registro, enquanto materialidade. Também aí DADÁ se destrói, construindo uma macro-ação, uma ação coletiva, um acordo tácito, comentadores das bases documentais da historiografia das séries culturais, historiografia fundada na percepção imediata e estática dos resultados apenas, numa dos processos, numa das relações dinâmicas de uma obra com suas próximas, com sua gênese, com o autor, com seu momento histórico, ou seja, da obra enquanto processo vivo. Dadá destrói toda a base material deste procedimento em seu implodir-se. 'Dadá prevê sua própria morte e se ri. A morte é um assunto perfeitamente dadaísta' (HUELSENBECK Apud, BAITELLO-JUNIOR, 1994, p 87).

De maneira inequívoca, essa auto-destruição dadaísta é da mesma ordem antropofágica da ubusadia de "destruir inclusive as ruínas" proposta por Ubu/Jarry e posteriormente mote benjaminiano.

3.3.1 O público consome Ubu

Seguindo a premissa da afluência ubulesca das performances de vanguardas, pode-se dizer que estas exercitavam um ato de invasão, como um exército artístico, a invasão estética ubulesca por toda Europa e depois em todo o mundo ocidental.

As provocações e a balbúrdia às vezes violentas do público das soirées futuristas e dadaístas, são ativações vanguardistas - no sentido de estarem no limite das convenções - do espírito ubulesco que sofistica-se ali nas orgias desvairadas do público, que consumido torna-se um eterno espírito inspirador, inconscientemente, pelo menos até o surrealismo, de uma anarquia proposicional cujo laboratório é o próprio público.

Goldberg não escode que os tônus daquele pré-dadá em Paris acorria sob os eixos dos UBUS de Jarry, em suas palavras:

> Apesar do aparente atentado contra o público parisiense, as plateias da década de 20 não ignoravam totalmente esse tipo de provocação teatral. Por Exemplo, o Ubu Rei de Alfred Jarry, vinte e cinco anos antes, ainda ocupava um lugar especial na história dos escândalos das performances e, nem é preciso dizer que Jarry era uma espécie de herói para os dadaístas de Paris (GOLDBERG, OP. CIT, P.66).

Seguindo a fórmula ubulesca de sortilégios contra o público, visando a construção de um ânimo social, outra obra de bastante repercussão foi *Parade*, que estreou em 1917. Um balé multifacetado ao estilo das variedades de Marinetti e impregnado de colorida emulsão, tanto pela proposta quanto pela diversidade de sua autoria; confirmando mais uma circumsferência, *Parade* não consegue mesmo de longe se desvencilhar do estilo ubulesco que lhe deu corpo.

> O balé *Parade*, obra coletiva de quatro artistas que eram mestres em seus campos, Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau e Léonide Massine, também recebera em maio de 1917 uma ruidosa oposição tanto da crítica quanto do público. Indiretamente empregando táticas ao estilo Jarry (IBIDEM, IDEM, p.67).

Vê-se aí sua inegável raiz ubulesca, tanto pela perspectiva colaborativa, quanto sua intenção de provocar o público. Confirmando a grandiloquente pretensão de: “ ‘modificar radicalmente as artes e o comportamento humano, introduzindo-lhes um novo regozijo universal’ ” (OP.CIT, p.67).

Parade foi, em resumo, uma remontagem ideológica de U.R, afora a temática, toda a composição e organização dos elementos cênicos são fartamente inspirados na estética ubulesca. Das personagens-símbolos, passando por suas caracterizações "absurdas" e extravagantes, até o cenário com suas figuras de recortes contrastantes de pano de fundo.

Essas semelhanças não se esgotam internamente, mas avançam para o externo da obra, desde a fabricação coletiva às ações escandalosas de seus autores. Ubulesca também fora a resposta que deu Satie às fortes críticas que o balé recebeu: "você é apenas um cú, mas um cú sem música[86]" (Idem, p. 68), parecendo mais uma fala de Pai Ubu, ou especificamente, da Mãe Ubu, ao atiçar a vilania do marido:

> **PAI UBU –** Ih, é mesmo! Mas e daí? Minha bunda não é melhor que a dos outros.
> **MÃE UBU –** Pois se essa bunda fosse minha, trataria de sentá-la num trono. Poderias aumentar infinitamente tuas posses, comer linguiça quando te desse vontade e passar de coche pelas ruas...
>
> **[U.R.** Ato I, Cena 1][87]

Sobre a função destas irrupções de escândalos que a verve futurista provocou, Goldberg afirma que: "Apesar do escândalo, Parade consolidou a reputação de Satie aos cinquenta anos (tal como Ubu Rei fizera com Jarry aos vinte e três) e abriu caminho para as futuras produções de Apollinaire e Cocteau, entre outros" (OP. CIT, p.68).

3.3.2 "Mas não pense surrealista que é outra onda"[88]

O surrealismo é de longe a maior marca ubulesca. Tanto em sua postulação dadaísta com Apolinaire, quanto na vertente mais divulgada com Breton. Para Goldberg, a pujança que se formará em torno de Apollinaire e Cocteau são resquícios da influência de Jarry. Embalado pela atmosfera do "novo espírito", Apollinaire inicia a formatação para a recepção de produções que tomarão o surrealismo como pauta e partitura no mundo das artes.

---

[86] "vous n´êtes qu´um cul, mais um cul sans musique".

[87] PÈRE UBU: Eh vraiment! Et puis après? N´ai-je pas um cul comme les autre?
MERE UBU: A ta place, ce cul, je voudrais l´installer sur un trône. Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort solvente de l´andouille et rouler carrosse par les rues.

[88] Trecho de ***O Estrangeiro*** (1989), música de Caetano Veloso: "(pense Seurat e pense impressionista Essa coisa de luz nos brancos dentes e onda Mas não pense surrealista que é outra onda)"

Nessa busca de “atualizar” o espírito surrealista com o novo espírito [moderno, dirão alguns], Apollinaire, ao fazer o seu prefácio, batizava *Parade* como portadora do surrealismo e, “finalmente acrescentou a última cena do Segundo Ato e um prólogo à sua peça *Les Mamelles de Tirésias*, na verdade escrita em 1903, o ano em que ele conheceu Alfred Jarry, e apresentou-a um mês depois de *Parade”* (Idem, p.68).

E dessa forma, o surrealismo inaugurado por Apollineire (envolto de dadaísmos), nasce dos vestígios e marcas deixadas por U.R. De sorte que, tanto *Les Mamelles de Tirésias*, de Apollinalire, quanto *Les Mariés de La Tour Elffel*, de Cocteau, vão reeditar a marca de UBU nesse “novo espírito”, tão velho e perseguido quanto o mundo.

O auge do acórdão entre o Dadá e o Surrealismo vai ocorrer um pouco depois da adolescência de U.R. Mais uma vez Goldberg nos informa que na publicação de *Littérature*, periódico de intenção dadá-surealista, emerge um *“espaço considerável a esses eventos contemporâneos, a Jarry e ao vigésimo quinto aniversário de sua peça Ubu Rei”*(IDEM, p.71).

Como também nas *soirées*, e por ocasião da realização do Festival Dadá em 1920, no teatro *Sale Gaveau*, marcada pelos escândalos que as performances dadaísta causaram ao público. Grosso modo, Já aqui, em 1920, as performances dada-surrealistas traziam “indiretamente” as imagens da estética de Jarry (GOLDBERG, IDEM, IBIDEM. p.72-73).

No programa da noite Dadá, a figura que se destaca parece ter saído da caixa de instrumentos de Pai Ubu. Enquanto que no cartaz feito por Picabia, exposto por Breton, a figura do alvo é mais que uma lembrança da espiral ubulesca, é um índice que customiza a presença de Ubu.

Em síntese, pode dizer que o surrealismo condensa o percurso iniciado por Jarry/Ubu. Na foto (Fig.14), Breton é pura estética ubulesca: o homem-cartaz, reconfigura a imagem de si como portador corporal de um discurso. O papelão e o círculo, além das letras são “customizações” utilizadas por Jarry em sua obra maior.

Fig 14
André Breton, com cartaz do Festival Dadá de 1920, feito por Picábia.
Fonte: Uncredited Photographer. André Breton at the Dada festival, Paris 1920.

3.3.3 Enfim, um "novo gosto" para o público

O Surrealismo, oficiado em 1925 sob a forma de manifesto, é de certa forma, um acúmulo dos experimentalismos contra o tradicionalismo nas artes, e uma pesquisa-ação de sua recepção, revolvido pelos movimentos anteriores, em que a cada esgotamento estético e ideológico seus membros mais ouriçados corriam em nova empreitada.

O surrealismo, aproveitando-se de três décadas de ousados experimentos cênico-performáticos e plástico-musicais, constrói sua plataforma de programa retornando numa emulsão criativa ao reino da patafísica ubujarriana. Não é muito afirmar que toda a pauta surrealista é, antes de mais nada, uma atualização linguajar dos atos de Ubu/Jarry.

De tal modo que o automatismo psíquico que Breton atribui como força central do movimento, apesar da relação com a psicanálise freudiana, é tributário direto da patafísica de Jarry. Ademais, não é muito lembrarque, de certo modo, há vários "surrealismos", criados a partir da empatia oficial que se divisionavam conforme as apatias particulares e posições político-estéticas dos artistas.

Decerto que a fama ubulesca foi criada, desenvolvida e propagada pelos artistas surrealistas. Sobre isto, Marie-Claude Hubert (2013), afirma que há entre o ubulesco e o surrealismo uma relação parental de continuidade e aperfeiçoamento de um ideário: "os surrealistas, que alardeiam' as convenções com a soberba insolência e tratam a cena como um espaço de fantasia, são os continuadores de Jarry" (HUBERT, 2013.p, 234).

Quanto ao teatro surrealista propriamente dito, assevera a autora que há uma progressividade àquilo que Martin Esslin chamará de “Absurdo”: “O que os surrealistas trazem de novo à cena é a sua maneira de cultivar, mais sistematicamente ainda que Jarry, o ilogismo” (IBIDEM, IDEM).

Vimos até aqui, como entre o ubulesco e os primeiros arroubos do vanguardismo inicial, notadamente performático, existe uma confluência recíproca de inter-inclusões relacionadas e, às vezes, repetitivas, ressalvadas pelo retoque pessoal do artista de vanguarda ou pela ambiência contextual do acontecimento. Pode-se com isto dizer que há um relacionamento irmanado das efemeridades sugeridas do ubulesco pelos movimentos de vanguardas daqueles contextos.

Tal percepção, de conjugada interfusão, entre o corpo e a forma do ubulesco e as vanguardas, acaba por ofertar uma ideia de corporeidade ao que temos chamado de **o ubulesco**: a matéria em torno da obra jarryana. Neste sentido, é o ubulesco um *Corpo Sem Órgãos* (na acepção de Deleuze) que habita e cria cartografias tanto de percurso, quanto de textualidades do vanguardismo, sobretudo no escopo da primeira geração. Ou seja, esse vanguardismo, de certo modo, resulta de um programa ubulesco, que lhe inspira e lhe ensina.

Podemos entrever essa coadunação pedagógica de formas e de temário do ubulesco nas criações vanguardistas, a partir, por exemplo, do temário do “monarca deslocado” ou grotesco, como quer Foucault, em que a personagem-signo Rei descasca o tema de maneira intrínseca ao seu bojo existencial ou de condição, neste caso, da realeza.

Assim temos o REI Ubu; o *Rei Bombance*; o *Rei Nícolo*; o *Rei da Vela*..., respectivamente dos vanguardistas Marinetti, Wandekind e Oswald de Andrade. Não obstante, a forma caricatural da nobreza da personagem tipo rei, torna-se personagem-tema, ou como já temos indicado, personagem-signo. Desses usos sobressai que o ubulesco se lhe costura temática e estruturalmente.

Assim, observa-se que, ainda na fase pré-histórica da performance, o ubulesco servia tanto de tema, quanto de forma às diversas propostas. Não raro este percurso foi ativado na esteira da vida-arte, em que os artistas promulgavam uma república das artes no dorso da vida. Jarry/Ubu figura ali como mascote de uma “linguística invisível” que sustentava os ideários da arte da performance, independentemente da filiação estética.

Pelo menos nesse momento inicial, em que era necessário "desficcionar a arte", todas as práticas de performances - vanguardistas - vinham como emblema anti-estético realista, a mesma superfície programática pela qual o ubulesco também se fundou.

Por fim, não é muito lembrar, que fôra neste contexto que Miró conheceu a trindade ubulesca, o que gerou imenso entusiasmo no espírito do jovem artista catalão, tendo se tornado grande admirador da obra jarryana como um todo, conforme abordaremos no próximo capítulo.

3.2.1 2º GIRO: O UBULESCO COMO A VANGUARDA DAS VANGUARDAS

Após essa visitação ao percurso das vanguardas performáticas, passemos a uma reflexão mais teórica, procurando alocar a *vanguarda ubulesca* nos ditames de uma noção de modernidade, uma vez que o termo problematiza a própria conceituação de vanguarda.

Assinaladas as convergências orbitais entre o ubulesco e o vanguardismo no campo da performance (primeira geração), adequemos nossa visão para um giro mais profundo e extenso. Nesta primeira grande circular, veremos o ubulesco confirmar o vanguardismo pela estratégia da radicalidade no uso tático da palavra; no intenso experimentalismo teatral anti-burguês e na oposição ao predomínio da linguagem naturalista.

Constatando, desse modo, que a irrupção da influência do ubulesco deu-se também e de modo mais consolidado nos experimentos teatrais da segunda geração, - práticas dramatúrgicas e teatrais –; ampliando de um lado, a noção do próprio vanguardismo teatral e, por outro; percebendo que a vanguarda ubulesca se tonifica por seu modo intercultural e sua ação intersígnica.

Intenciona-se nesta parte, mostrar que o ubulesco possui uma contextualização bastante complexa, no que diz respeito aos inter-relacionamentos entre ele e as vanguardas surgidas ao longo do século XX, e amplamente conhecidas como vanguardas estéticas ou europeias, visando demonstrar como, a partir de U.R, pode-se conceber uma vanguarda ubulesca.

O propósito não é incluir mais um adjetivo às vanguardas, mas destacar como elas carregam em seu universo de diversidades a presença das práticas ubulescas, vistas como processo eletivo e sincronizado pelos próprios formatos oriundos.

Para tanto, nos recostamos primeiramente da posição de Raymond Williams (2011)[89] ao definir as inter-relações entre a vanguarda e o modernismo. Não obstante, procurando enfatizar a demarcação de como a formação vanguardista incorpora-se dos traços ubulescos.

Em seguida, acompanhamos o tratamento de um traço de vanguardismo no teatro, intercalando as visões de Barthes (2007), em sua crítica ao uso da palavra no teatro de vanguarda, com os entendimentos de Pronko(1963) e Guinsburg (2007) sobre os autores-peças do vanguardismo, retirando destes importantes ilações do caráter ubulesco.

3.4.1 Vanguarda ou moderno?

Para Williams (2011) há uma quase indistinção entre vanguarda e modernismo. Ele insiste que o perigo da distinção é muito mais uma questão de compreender as inter-vinculações entre as formas e os contextos políticos da "nova forma" do que a atribuição de uma estética propriamente dita e concisa de si.

O crítico britânico entende o movimento de vanguarda como "Um complexo de movimento que se inicia por volta de 1910 e avança até o final da década de 1930" (Op. Cit, p. 50-51). É com esta variedade que Williams continua sua análise da difícil afirmação sobre o caráter constitutivo das vanguardas.

Dessa ideia, avança retirando apenas dois nódulos, que se articulam à formação daquilo reconhecido alhures como vanguarda estética, assim demarcados: a) como "formações sucessivas que desafiaram não só as instituições de arte, mas as próprias instituições da arte ou da literatura, normalmente em um vasto programa que incluía, embora em forma diversa, a derrubada e reconstrução da sociedade existente"(Ibidem, p.52.); e b), "a agressividade que as acompanha marca ao menos uma mudança no tom com reação às formações anteriores"(IDEM, IBIDEM).

Dessas duas precisões informais, mas reveladoras descrições, pode-se retirar uma considerável noção ao cerco sobre o(s) movimento(s) da(s) vanguarda(s) que nos servirá de palmilha às considerações sobre o traço ubulesco delas todas, ou do "conjunto complexo" que cobre o movimento.

Para ajuntar a esse propósito, antes, porém, recorremos a mais um comentário de Williams, de que havia no dorso e no extenso do movimento de vanguarda "a

[89] Inicialmente, a partir do artigo: "Linguagem e Vanguarda", p.49-72.

copresença constante de várias formas do emergente com as formas do residual e do dominante" (Idem, p.52). Já sabemos se tratar do jogo que sustenta e acomoda o "negócio familiar" entre as formas vanguardistas e burguesas, que abordamos mais à frente.

A tomada de nosso argumento é que a formação cultural premente, para efeitos de análise, é a própria estética ubulesca que, via de regra, e por razões de opção de análise não compõe o olhar minucioso de Williams. Pois, seu o foco de observação vê apenas as composições textuais (a escrita dramatúrgica), que acorrem para o rio histórico das práticas culturais.

Williams, fiel a seu lugar de análise, não se interessa pelo o que ocorria com as formas mais voláteis do movimento. Disto, a ausência do legado performático e imagético de Jarry/Ubu, que estando do outro lado do rio, ou seja, fora da cultura inglesa, foge ao olhar do culturalista, que realiza, por assim dizer, um "sequestro do ubulesco na formação do teatro de vanguarda europeu"[90].

Por outro lado, se as formas dos poemas fonéticos, da escrita automática e do próprio teatro artaudiano – da crueldade – são, como entende Williams, manifestações mais distantes das produções de vanguarda, esse espaço entre os tipos e os períodos não deixa esmorecer as identificações ubulescas das quais tratamos. Pelo contrário, são nessas últimas elaborações mais elásticas das vanguardas em que se vê com mais clareza o estrato ubulesco.

Concentrado na ação escrita e de seus resultados artístico-estéticos, Williams compreende que um conjunto de tendências (na escrita) dava garantias favoráveis para o acunhamento vanguardista, devido à diversidade de distinções no interior das práticas. Nas suas palavras:

> [...] nos diversos movimentos que são resumidos como 'modernismo' ou 'vanguardas', temos de olhar para as diferenças radicais de práticas dentro do que pode ser entendido, num olhar apressado, como uma orientação comum e, em seguida, relacionar essas práticas e essas orientações a determinados usos e conceitos da linguagem e da escrita que, histórica e formalmente, não pertencem a nenhuma delas (WILLIAMS, OP. CIT, IDEM).

[90] Alusão à observação de Haroldo de Campos em *O sequestro do Barroco na Formação de Literatura* Brasileira, à "falha técnica do esquecimento" de Antonio Candido em desconsiderar Gregório de Matos, como impar artista do barroco brasileiro. Ver: Campos (1989).

O recado de aviso contra a generalização equivocada de atribuição é dado em boa hora. Observe-se que ao incluir o termo "linguagem", Williams está recorrendo não só às práticas da escrita, mas ao vasto das variedades, inclusive cênico-performática e musical, das quais como visto acima, nutria as práticas de vanguarda. Porém, poder-se-ia instalar uma refutação ao intenso aviso contra as generalizações identificáveis (a posteriori) das qualidades (orientações) dos movimentos.

Isto porque todos os traços atribuídos ou não às vanguardas e ao modernismo, advêm da nutrição do olhar, ou da miopia que as práticas da escrita incorriam às demais práticas; notadamente, as performáticas que são, de longe, o braço mais forte e ativo das propostas de vanguarda.

Via de regra, as críticas ao caráter das vanguardas, além de deslocadas, são predominantemente desenvolvimentos teóricos que registram as produções *da* e *na* escrita. Sobre este desvão, o próprio Williams deixa o ubulesco e U.R de fora, na medida em que demarca o início do movimento, como vimos, em 1910, e, embasa seu entendimento à persistência na escrita.[91]

3.4.2. No começo, a *palavra*, para no final, dela evadir-se

Se a afeição ao uso da palavra torna a vanguarda ser o que é, temos que, "as diferenças" não são tão radicais, como Williams aponta. Antes, concretizam uma reedição, repetição, treinamento, exercício e experimentos de uma mesma legislação, melhor dizendo, de uma forma de arte válida e especializada em fornicar o público e "desauralizar" a palavra.

Essa é a essência familiar entre as práticas. Umas mais, outras menos, não há generalizações; mas um *corpus* comum, um traço, um programa que conforme a liberdade e criatividade dos grupos de artistas punham a roda "modernista da vanguarda" para andar.

Talvez esse programa comum, fosse a ressurreição da palavra, a que fala Williams, a partir das ideias de Shlovsky (Williams, Op. Cit, p.53). De uma forma geral, os experimentos se apresentavam tendo na palavra a ferramenta e o material de uma busca expressiva e conteudística que a colocava em evidência.

---

[91]Isto se torna crucial e revelador, pois, conforme veremos, é a escrita "o ponto de discórdia" que possibilitará à vanguarda existir e diferenciar-se dos demais movimentos.

O “Merdra!” ubulesco e outros usos inéditos de U.R, assim como o jogo dos poemas bruístas e mais tarde o descentramento de Artaud, que num só golpe vitaliza e realoca o poder e a função da palavra no teatro e na vida, são fases ou formas distintas de utilizações vanguardistas da palavra. Decerto, que pelo menos no início, o movimento fez da palavra a chave de suas produções.

Williams afirma que é preciso recompor as histórias que fizeram escoar as variadas formas dos movimentos. Uma retrospectiva revelaria que a vanguarda, de certo modo, cauteriza várias tendências experimentais e que a denominação de uma prática apenas revela um novelo mais apurado de aspectos experimentados.

Nesta luz, o derives do modernismo (vanguardista?) foi, grosso modo, a intensificação de práticas convergentes que pouco a pouco deram luz a uma linguagem escrita cada vez mais solidária e impregnada de experimentos da não-palavra, da coabitação interlinguística como ato da representação do mundo. Enfim, da mescla de formas, sobretudo às ligadas ao eixo do espaço apresentadas como ladeadas às linguagens do eixo do tempo.

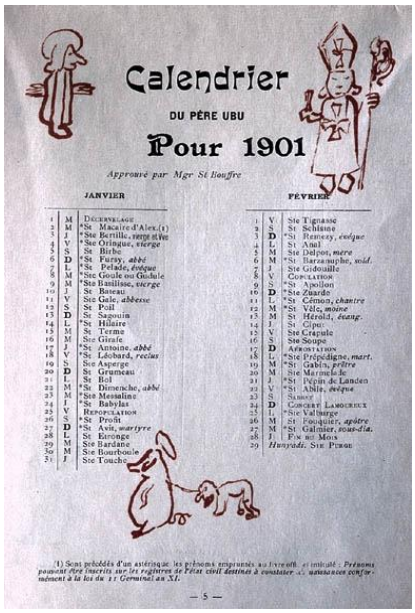
Fixado por uma obsessão pessoal em Strindberg, Wiliams não consegue ver Jarry/Ubu como epicentro da torrente vanguardista. No entanto, costumeiramente recorre a Artaud para exemplificar o alabastro deste processo.

> Mesmo Artaud[...] no Teatro da Crueldade, uma espécie de apresentação dramática na qual a presença do corpo e da ação, numa dinâmica de movimento e imagem, teria uma prioridade decisiva sobre o que restou da linguagem dramática: uma iniciativa que tem sido continuada e mesmo, em alguns aspectos – ironicamente, mesmo no cinema comercial-, generalizada.(IDEM, p.57).

Se a escrita automática, estardarte maior do surrealismo, é compreendida por Williams, menos como uma questão de comunicação artística e mais como uma busca de autoiluminação de seus produtores/escritores, é razoável pensar que o ubulesco, sendo o farol de onde o surrealismo alçou suas especulações, “tanto como o bloqueio da ‘consciência verdadeira’ quanto, na medida em que poderia emancipar-se de suas formas cotidianas aprisionadoras” (Idem, p.61), além de ser alimento de forma ímpar às tendências das práticas criativas das vanguardas dadaístas, futuristas e surrealistas, move-se instalando uma marca mais contundente ainda, o emplaste sígnico da imagem.

Isto é, da incômoda presença do visual, não desapercebido na análise de Williams sobre as fontes da linguagem e da escrita da vanguarda: “O que emergiu, nas situações mais sérias, formas disposições inimagináveis, embora convincentes ou, ao menos impressionantes, mas emergiram com muito mais frequência no imaginário visual do que na linguagem” (IDEM, p.62).

A invasão da imagem, preponderante como ato criativo em todos os movimentos vanguardistas, são plenamente desenvolvidos doravante nos Ubus, principalmente no *L´Almanach ilustre du père Ubu*.



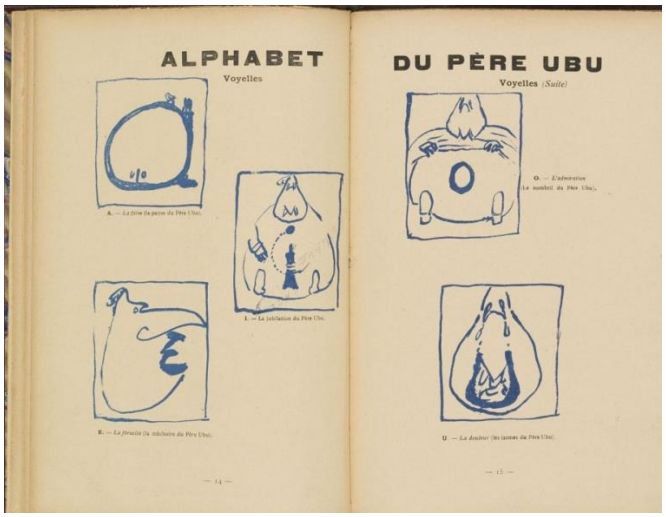


Fig 15
Almanach illustré du Père Ubu, XXe siècle, Paris, 1901. lithographs by Pierre Bonnard. ***Calendário do Pai Ubu para 1901***
Fonte:
Department of Special Collections, Kenneth Spencer Research Library, University of Kansas (KSRL: B1200)

Fig 16
Almanach illustré du Père Ubu, XXe siècle, Paris, 1901. lithographs by Pierre Bonnard. ***Alfabeto do Pai Ubu***
Fonte:
Department of Special Collections, Kenneth Spencer Research Library, University of Kansas (KSRL) Editions Le Mercure de France.

A preocupação geral de Williams, ao estudar a relação entre as formações sociais e as formas artísticas da vanguarda é informar que as práticas sociais já traziam o trigo, o fermento e, de algum modo, as técnicas de produção dos pães de todos os dias da fome [que alimentou] das vanguardas.

Ao concluir, no referido ensaio[92], que o importante numa pesquisa sobre essa problemática de como se desenvolveu e quais os contornos da linguagem de vanguarda e do modernismo não é investigar uma única posição destas. "Pelo contrário", afirma Williams:

> precisamos identificar uma gama de formações distintas e, em muitos casos, efetivamente opostas, à medida que elas se materializem na linguagem. [...] o 'multivocal' ou 'polifônico', e mesmo o 'dialógico', como características dos textos, têm de ser referidos a práticas sociais, se quisermos que sejam rigorosamente construídos (OP. CIT, p. 71).

Daí, a constatação da infiltração recíproca de Jarry em Ubu e de todas as práticas artística-pessoais dos produtores das vanguardas como uma formação heterogênea na materialização da massa modelar e do bolo pronto dos experimentos de vanguarda.

De modo análogo, a análise aqui empreendida considera a relação das vanguardas com o ubulesco como sendo de contato direto, uma relação irmanada e auto-reversível. As vanguardas são *palimpsestos*[93] cujo primeiro texto é UBU. Do qual, conforme o interesse teórico se pode revelar ou esconder. A ideia de uma vanguarda ubulesca possibilita descortinar esse subtexto que preexiste às formas de vanguarda.

Quanto às diversidades de formas, em seu bojo intertextual, o traço polifônico em U.R, como se tem aqui insistindo, se dá por sua perna textual no particular das formas "transracionais" do som, isto é, da criação poético-escritural; e, concomitantemente em sua versão (aparição) imagética, ou seja, da imagem cênica, performática e pictural que remontam, desde a tradição heráldica, o primitivismo, até os Flandres. Encaixado, desse modo, ao *mainstream* das formas que emergiram a política estética da linguagem das vanguardas para o cenário cultural do século XX.

Contudo, há outra derrisão solta no ar, ainda da relação intertextual e do campo teatral, donde a erupção ubulesca sai, que pode ser útil ao vislumbre ora trazido da influência ubujarryana. Trata-se da incorporação da "nova forma teatral", diga-se dramatúrgica, que aspira crescer às pancadarias contra a estética naturalista, e que a peça de Jarry será inaugural.

---

[92] "Linguagem e Vanguarda".
[93] Cf. GENETTE, 2010.

3.4.3 "Naturalmente, o naturalismo! Esse impostor(?)" – isto não é uma pergunta, é uma resposta

Continuaremos seguindo o pensamento de Williams para dele retirar uma compreensão favorável ao modo de como o ataque ao naturalismo responde a uma "ideia-teatro" afinada com sua modernização, mais uma vez, ubulesca. Sem esquecer que a visada vanguardista não se concentrava apenas no anti-naturalismo, mas, sobretudo nas formas erigidas da burguesia que se infiltrava em todos os campos culturais e artísticos.

É extremamente difícil tentar demarcar com a mínima precisão como o teatro de vanguarda, se moveu entre uma proposta estética – embora variada - e uma política revolucionária, nos seus primeiros anos, sobretudo na Alemanha de Weimar. De tal modo que o processo cultural do teatro, em sua visada moderna, adquire uma miopia de seus passos. Para Williams (2011) isso ocorre porque há no interior do movimento de vanguarda uma retórica que

> rejeitando de maneira característica até mesmo o passado imediato, tem sobrevivido no que parecer ser uma discussão acadêmica e crítica, com efeitos profundamente negativos não apenas para o trabalho do período anterior, mas, mais próximo de nós, para o entendimento do caráter complexo do próprio teatro de vanguarda e, em especial, de suas relações com a política (WILLIAMS. OP.CIT. p. 76).

Talvez aqui resida a imensa dificuldade de associar o traço ubulesco às práticas de vanguardas. No entanto, se pensarmos a espiral ubulesca como rizomática forma, função e sentido das vindouras práticas autodenominadas por seus programas e manifestos, isto é, das formas vanguardistas, essa relação vanguarda e ubulesco adquire a mesma consistência orgânica, operacional e formal.

O ubulesco como estratégia diferencial da referencialidade das vanguardas, apontando para si, como formações cujos fluxos e refluxos tornam-se mais concentrados e importantes quando submersos na diversidade que lhe se acolhe e promovem as formas.

Pois, não de outro modo, a nota de Williams aqui trazida vem demonstrar que apesar da variedade dos fluxos e seus arranjos estético-políticos, todos iam de encontro à presença naturalista como forma de expressão e de linguagem corrente das

manifestações artísticas. “Uma palavra resume essa rejeição plural: o naturalismo” (IBIDEM, IDEM).

Analisando, em outro capítulo do mesmo livro[94], os caminhos políticos do teatro de vanguarda, Williams, apresenta um novo pensamento à compreensão das intermitências e ligações entre o teatro experimental de vanguarda e seu principal contra-argumento, o teatro naturalista: “O momento-chave, sem surpreender é o período mais negligenciado da história dramática e teatral, no qual a influência e as formas burguesas fizerem sua aparição decisiva” (IDEM, p. 76).

Para Williams, há um hiato mal compreendido sobre o que vêm a ser o caráter naturalista no drama burguês do século XX e as posturas anti-naturalistas e suas dissidências, conformadas pelos programas das vanguardas. Esse hiato, se verificado com mais atenção, mostrará que tanto o programa naturalista quanto os de vanguardas não se diferenciam no que tange as formas estéticas apresentadas. Neste sentido, o alvo – ubulesco e das vanguardas – não se reveste pelo naturalismo, mas pela ascensão das formas burguesas que se fizeram, no entendimento do teórico inglês, “decisivas” para a história do teatro e da dramaturgia.

3.4.4 Cinco contra Ubu?

Williams identifica cinco tendências que motivaram a implantação – processual – da “nova forma teatral”, que se apresentavam em movimentos que vinham desde o século XVII e que desembocaram no início do século XIX com mais ênfase, mas ainda recoberto de não-identificações.

O primeiro dos cinco fatores elencados por Williams é a “admissão radical do *contemporâneo* como material legítimo para o drama”, seguido pelo “reconhecimento do *nativo*”, como reiteração desse processo. O terceiro é a “ênfase crescente na *forma da fala cotidiana*”; o quarto, a “ênfase na *extensão do social*” e por último, a “conclusão de um *secularismo* decisivo” (IBIDEM, IDEM).

Ao verificarmos *peri passu*, cada um destes atos de choque do momento-chave: a incrustação interna e decisiva de formas burguesas no D.N.A do drama moderno - mais das vezes confundido e interpretado como a presença abominável do naturalismo -, com a pervivência ubulesca, até aqui requisitada à análise, constata-se que ao todo e ao cabo o ubulesco precipita-se como modal naquele cenário de transformações.

---

[94] “O teatro como fórum político”. p,72-91.

Em resumo, percebe-se que a forma proposta por Jarry é bem equilibrada ao relacionar-se com os fortes ditames da ordem burguesa. Por um lado, recalcitra-os veementemente, num bate e rebate constante, em que as tendências são inicialmente ingeridas, para em seguida serem devolvidas, de forma que o traço de assunção do *contemporâneo*, do *nativo e* da *ênfase da fala cotidiana* como padrão dramatúrgico*;* como portos abertos da voragem burguesa, instalam-se, não como modelos, mas como intercâmbio de influências.

Por outro lado, nota-se no ubulesco uma solidariedade impregnada aos dois últimos fatores da tração burguesa que se desenvolvem, de cabo e ao todo em U.R: A *ênfase na extensão social* e o *traço secular*. A fixação entre estes aspectos e o ubulesco faz-se como medula central de uma forma que aproveita a guarda aberta destes aspectos, no sentido de serem e estarem na dianteira estrutural e temática do teatro e, por isso, passíveis de implosão, como pólvoras dispostas a incendiarem o prédio vulnerável. Dito de outra forma, propício a serem condutores do escândalo, moeda corrente do vanguardismo.

Se tomarmos como certo, como Williams nos revela, que nasce a vanguarda dos experimentos teóricos-práticos com as palavras, seus sons e suas formas e, sobretudo com a descoberta de sua materialidade, o que fez mover as necessidades estéticas e teóricas de se apurar essa constatação.

A implosão final da vanguarda, decorrente do "uso sísifo" com a palavra, aprisionando-a nas torrentes de um uso suicida, findo, enquanto instrumento de representação, pauta-se como uma condenação genética, independente da forma-expressão ou linguagem, como veremos adiante com Barthes. O ubulesco antevendo o fim desse exotismo verbal, organiza sua autoconstituição, fugindo da morte, interfusionado no hibridismo verbo-pictográfico.

3.4.5 Para acabar com a Vanguarda! Ou, com vistas a uma vanguarda ubulesca!

Parece que a palavra *vanguarda* sempre estará em xeque e pronta à polêmica. Muitas linhas já foram gastas na peregrinação de sua validade, existência, contornos e características. A interpretação corrente é que: de maneira geral, ao passo que o século XX avançava a vanguarda tornou-se inepta e moribunda até se tornar um cadáver histórico, muitas vezes repudiado pelos próprios artífices. Essa lápide da vanguarda se confirma, na vida prática, pela sensação de ossificação das suas formas. Desígnio talvez apressado.

No que se refere especificamente à crítica da vanguarda teatral, seguiremos as reflexões de Roland Barthes (2007), que explora o tema com acuidade em dois artigos específicos, voltados, sobretudo à produção francesa, lugar inato da vanguarda no teatro[95].

Seja qual for a conceituação na corrente da produção artística que se tome para a vanguarda, os termos *provocação* e *aversão* mobilizam amplamente o sentido de sua definição. Se acompanharmos, no entanto, o pensamento de Barthes, sobre o que é a vanguarda, somos imediatamente atraídos a afirmar que, em sentido especial ou de essência, não há uma vanguarda; pois esta é condição de qualquer época, quando uma obra se dispõe a polemizar, apresentando-se de maneira distinta ou criticando outras formas precedentes e atuais.

É assim que o analista nos apresenta a questão, ao discutir sobre a condição de vanguarda no teatro francês, afirmando, a partir de uma indagação, assim posta: "O que é a vanguarda? É uma noção essencialmente relativa, ambígua: toda obra de ruptura pode ter sido, em seu tempo, uma obra de vanguarda, ainda que nos pareça hoje antiquada..." (BARTHES, 2007. p, 294).

Neste sentido, podemos interligar que as vanguardas teatrais europeias das quais iremos reportar, podem então ser compreendidas, tão somente com uma incidência, que se perseguiu repetitivamente, do mesmo modelo, da mesma forma [fórmula] que U.R fez aparecer na véspera de abertura do século XX.

Assim, entre não ser nada, além de uma dinâmica trivial de progresso que segue a aspirações ou não da época, aquela vanguarda europeia, que assaltou a estética e tomou o mundo e os livros de história da arte e da literatura sob a rotulação de seus movimentos como *Ismos*, pode moldar-se no ascenso ubulesco.

Primeiro, pela intimidade e referenciação que se desenvolve tendo U.R como percurso de intercâmbio temático-estrutural; segundo, porque essa constância em si, isto é, de uma persistência e afiliação de um caráter vanguardista, exige uma nova compreensão para além de um vulcão que após uma cadeia de irrupções torna-se perenemente extinto.

O ubulesco, como temos visto, presente nas tramas mais profundas do movimento, possibilita uma localização anterior e uma continuidade a despeito do lugar comum de sua crítica. Alargando-o consequentemente sua compreensão.

---

[95] Refiro-me a *O teatro francês de vanguarda* e *A vacina da vanguarda.* Ambos constam em **Escritos sobre teatro**, 2007.

3.5 3º GIRO: A VANGUARDA (INTERCULTURAL?)

Em *O teatro francês de Vanguarda* Barthes toca com profundidade no que de fato consolida ou não uma vanguarda, afirmando haver um equilíbrio movente que subsiste em paradoxo entre o artista de vanguarda e o seu público. Para este crítico, a vanguarda é "um negócio de família". Não podendo radicalizar de um ponto a outro, o artista dá um esgarço paulatino, mas controlado, em suas provocações, pois precisará de todo o capital incluso daquilo que expressa contrariar.

E assim, sendo a vanguarda o cerne de uma luta contra o predomínio das formas burguesas, ela não poderá prescindir completamente de sua nutrição vital, pois, "o escritor de vanguarda está numa situação contraditória, cujo paradoxo o envolve e limita: pois, de um lado, rejeita violentamente a estética acadêmica de sua classe de origem, mas, de outro lado, tem necessidade dessa classe para fazer dela seu público" (BARTHES, OP. CIT, p.295).

O resultado desta situação da vanguarda em conter uma negociação familiar entre o artista e o seu público, é que a [suposta] agressão contra as formas burguesas, que naquele começo de século XX elegeu o naturalismo para representar suas aspirações, se torna controlada. Para Barthes é uma agressão limitada (Op. Cit. p.295-296), muito embora, se estabeleça no teatro de vanguarda um *mal-estar* entre os membros dessa família.

Antes de destacar como a dita vanguarda ubulesca abrange uma interconexão das produções teatrais de vanguardas com os traços incisos em U.R, é necessário, um repasse, mesmo que aligeirado das principais marcas que o teatro de vanguarda possui, - apresentadas por Barthes - , enquanto caracterização de um corpo propriamente dito e diretamente relacionado à "ação comercial" intrafamiliar (caseira) entre artistas e público.

Concernentes a uma quantificação tipológica, esses traços ou aspectos são capazes de fazer ver importantes detalhes do vanguardismo teatral francês, assim elencados em importância, quanto: 1) *ao lugar*, 2) *ao tipo de público*, 3) *ao pauperismo de estilo* e, 4) *ao cerceamento da mídia à época*, notadamente do jornal escrito.

É verdade que o teatro de vanguarda cresceu e sobreviveu fora do circuito de prestígio cultural das principais salas teatrais, habitando os precários e muito pequenos teatros da *Rive Gauche* parisiense. O que caracteriza o status de *underground*, de marginalidade do movimento. Aspecto que leva para o: *pauperismo de estilo* que se

dava na insustentabilidade das receitas, devido à diminuta capacidade de poltronas dos pequenos teatros nos quais a vanguarda se apresentava.

Quanto ao *tipo de público*, identificado por Barthes como maciçamente um "público de casta" (Idem, p.297), que apesar de intelectualizado não era politizado; revela o pequeno volume de intelectuais e artistas autoconsumistas dos deleites utópicos daquelas propostas teatrais. Por fim, a hostilidade dos jornais, que negligenciando a presença e, quando muito lhe dirigindo desqualificações de toda ordem, rendeu um tratamento depreciativo das vanguardas junto às gentes da sociedade e da grande mídia.

Barthes finaliza este assunto, resumindo que a ambiguidade que preside a vanguarda desde o início, não escapa ao jogo interfamiliar, devido a condição de: "contestar o público do qual, contudo, ela tem uma necessidade vital. Pode-se dizer que entre a vanguarda e a burguesia [...] há como que um *jogo*, aliás, bem mais perigoso para uma do que para a outra: a vanguarda está *à mercê* de seu adversário"(Idem, p.298).

É ponto pacífico que as marcações de Barthes apontam claramente para os limites e para a precariedade de condições de produção da vanguarda, que aproveitando-se, no nascente do século XX, da situação de convergências de dois fatores reinantes que permitiam o seu florescimento: quais sejam, a presença reinante do modo burguês que se revestia no naturalismo – como já vimos - e, uma capacidade razoável de assimilação por parte da sociedade, dos arroubos e provocações ao modelo estético do naturalismo. Eram esses os dois pesos da balança social que legitimava [temporalmente?] a vanguarda.

3.5.1 Fiat Ubu: O segredo da família é o negócio da família

Dirigindo-se ao aspecto mais prático da vanguarda teatral, não demora muito para que Barthes identifique o veneno e o antídoto do teatro de vanguarda: a questão da despersonificação do homem e objetivação dos objetos, que culmina no golpe final da proposta da vanguarda de ausência da naturalidade da representação do ator.

Para Barthes, é essa a implosão fatal da vanguarda, que começa na evacuação do cenário, resultando na supremacia dos objetos em franca desmontagem do homem. A medida desta ação é dada por ele na síntese: "Em suma, pede-se aos elementos vivos que se despersonalizem e aos elementos despersonalizados que se animem" (BARTHES, 2007, p. 300).

Eis o segredo mais caro da visada de vanguarda, inverter a lógica da representação da linguagem teatral. É dessa "inovação" que aquele acordo comercial-familiar entre artistas e sociedade, se reconhecerá em sua fase mais crítica, necessitando ser quebrada, pois atinge o âmago da linguagem dramatúrgica convencional, a função do ator e das personagens. Sob tal contexto, o ator, dirá Barthes, pode ser tudo

> "menos 'natural'; pode ser neutro como um cadáver ou possuído como um mago; o importante é que não seja uma pessoa. Essa é, sem dúvida, a exigência mais revolucionária desse teatro, porque choca o valor mais sólido de nossa dramaturgia corrente [...] a naturalidade do ator." (IBIDEM, IDEM, p. 301)

Porém, este estrangulamento da função representativa da personagem e, principalmente da necessidade do ator, sem o qual não se pode estabelecer o jogo teatral[96], é apenas uma consequência da niilista ação de vanguarda, que segundo Jarry, como vimos, deveria concentrar-se não só nos monumentos, mas, sobretudo, na eliminação das ruínas. O fio desta destruição jarryubulesca adquire maior rigorosidade, como sempre, em Artaud. Pois Artaud é a entrada mais direta e sem desvios para o ubulesco.

Barthes dirá ainda, nas primeiras linhas de seu artigo, que Artaud é o maestro da vanguarda. "A estética do teatro de vanguarda que aqui descrevo deve muito de sua libertação, se não a suas próprias fórmulas, à obra de Antonin Artaud" (Barthes, 2007. p.298). Referindo-se ao *Le Théâtre et son double*, afirma que esta obra condensa a própria vanguarda. Embora sua "crueldade" não seja seguida à risca pelos demais dramaturgos que deram corpo à vanguarda.

3.5.2 A palavra como espetáculo: Merdra!

Recordemos que Barthes aponta que a dramaturgia desenvolvida no teatro de vanguarda enseja o desaparecimento do humano e a completa "negação da pessoa" (Op. Cit. p.301), ação levada a cabo na intrusão da linguagem.

Porém, é através dessa tática que a vanguarda se opõe verdadeiramente ao teatro convencional, cuja vida é tributária da palavra. O teatro de vanguarda regozija-se

[96]Na semiologia teatral, discutida por J. Guinsburg (1978), além do ator, constituem o fenômeno teatral, a plateia e o texto. São as três unidades básicas ou tríade essencial do teatro: O texto, o ator e o público.

em malfadar a palavra, de espoliá-la e de utilizá-la contra ela própria, forjando-se contra a compreensão de que ela guarda o espírito do homem.

Se no teatro convencional a comunicação, por meio da palavra, é "transparente de uma mensagem independente dela"(Idem, ibidem, p.301). Em franca oposição a este estatuto da palavra, o teatro vanguardista faz dela um objeto avulso, "a palavra é um objeto opaco, destacado de sua mensagem, bastando-se, por assim dizer, a si mesmo" (IDEM, IBIDEM, p.301).

Assim, Barthes conclui e esclarece que o uso da palavra no teatro de vanguarda faz desse teatro não um teatro de linguagem, como no teatro convencional, mas "*um teatro da linguagem* em que a própria palavra é dada como espetáculo. Esse espetáculo é, evidentemente, o de uma provocação" (IDEM, p. 302).

Mas o que o "Merdra!" ubulesco tem a ver com isso?

Se lembrarmos de que o "tiro de sal" dado pela vanguarda contra a palavra, funciona, na verdade, como uma arma química corroendo-lhe seus fundamentos e princípios mais vitais - na medida que intenciona destruir, desutilizar a palavra - e, aquela sua função de sagradamente representar o homem: a linguagem. Começaremos, então, a nos aproximar do real sentido e abrangência do Merdra ubusalino luciferizado.

Num primeiro passo dessa aproximação, que se revelará cabal, vejamos a compreensão de Barthes sobre a repercussão da utilização da palavra pelo teatro de vanguarda. "O teatro de vanguarda atacou os pontos mais socializados daquilo que é a instituição mais social do mundo humano, a linguagem" (OP. CIT, p. 302).

Nota-se aí, a radicalidade do ponto final para onde se escorre o teatro de vanguarda. Um fechamento em si que será desenvolvido, assevera Barthes, simultaneamente em três frentes: como humanização, como agenda política ou, como silenciamento, sendo neste último a mais visitada prescrição à ação teatral da palavra (IBIDEM, IDEM, p. 302).

Prosseguindo ao encontro do termo fatal de Pai Ubu, não é muito dizer que, enquanto palavra origem ou termo-criação, ou ainda como palavra luciferina, o "Merdra!" ubulesco operacionaliza-se como marco zero às atitudes de vanguarda no uso da palavra, seja ela verbal ou escrita. Além disso, ela possui ao mesmo tempo um teor sísmico e antropofágico, em que o primeiro destrói e o segundo deglute as ruínas restantes.

Falando sobre os realces subversivos que o teatro de vanguarda impôs à palavra, Barthes destaca três aspectos, indicando-lhes como cada um deles aparecem

nas peças de vanguarda, respectivamente em Beckett, Adamov e Ionesco: a primeira subversão ativa-se na dispersão funcional da palavra que "consiste em fazer as palavras rodarem em falso, como se proliferassem mecanicamente."(IDEM. IBIDEM).

A segunda, se dá na mutilação emulada da palavra entre possuir ou não um sentido prático daquilo que expressa. Neste uso, as palavras (e seu sentido) vagueiam entre "nem totalmente vivas nem totalmente mortas, mas de certo modo *congeladas*" (IDEM).

Por fim, há os usos que realizam a desconexão formal entre o significado e o significante do signo linguístico, ou seja, a composição frasal não se compraz ao significado. Aqui a racionalidade da sintaxe é respeitada só que essa não acompanha a racionalidade da mensagem. Como nos falsos silogismos em que a sequência do que é falado desmente o sentido da própria significação (IBIDEM).

Pode-se aceitar que essas subversões nada mais são que sofisticadas reelaborações inventivas de cada autor-peça[97] da fórmula ubulesca de dessacralização da palavra. Pode-se afirmar que essa tríade de demolição da palavra se articula com o "Merdra!" que prenuncia a torrente ubulesca.

Pois, em seu turno, o ubulesco, como o vemos em U.R, é a proclamação destas três subversões. Da aleatoriedade das sentenças que se perdem no mar das situações em que a personagem-signo Ubu faz dispersar, às tiradas sem sentido e cuja recorrência ao "ganho das finanças" parece dar continuidade; até as inúmeras irracionalizações, nominalismos pessoais (o que acaba por destruir o discurso e consequente diálogo).

Em U.R, além do "Merdra!", são significativos os constantes arroubos dos termos-expressões "*De par ma chandelle verte!*", "*Cornegidouille"*, gritados por Pai Ubu. O primeiro, repleto de referências, é praticamente intraduzível; já o segundo, como explica Ferreira Gullar(1972), em *nota* de sua tradução da peça, é uma palavra-expressão inventada por Jarry para "expressar as três partes do poder de Ubu: cabeça, coração e ventre, sendo que, nele, só o ventre não se encontra em estado embrionário. *Gidouille*, denominação do ventre monstruoso de Ubu: "o poder dos apetites inferiores" (GULLAR, 1972, p).

Nestes desvãos propositais à palavra, a relação de significação é implodida-explodida, decerto, guiada por uma lógica particular do pensamento ubulesco: a

---

[97] Os principais dramaturgos vanguardistas são compreendidos por diversos estudiosos e analistas, enlaçados à suas obras. Assim, a designação **autor-peça** abrange, mais das vezes, a referência de um autor, como representante de um estilo próprio, identificado em geral, em uma de suas obras, que é tomada como parte de seu estilo.

Patafísica. Assim, por exemplo, no mapa patafísico de Pai Ubu, a "Cornualia", é menos um lugar do drama shakespeariano e mais uma terra dos cornos. A "Dinamarca" um país onde se faz as marcas, e assim por diante.

> **UMA VOZ** (*De fora*) – Cornupapança! Abram em nome de minha merdra, por São João, São Pedro e São Nicolau! Abram, pela espada das finanças, côrnotutu, venho arrecadar os impostos!
>
> [U.R, p. 71 - 3 Cena Ato III,][98]

Proliferam ainda, frases de efeitos que nem ele mesmo (Pai Ubu) presta a devida atenção, e toda a sorte de palavreados e ditos com propósito marcadamente de impedir a comunicação e neste concurso, instalar uma "nova linguagem" cada vez mais particular, mais um solilóquio repleto de imagéticas que pouco a pouco migram a um esvaziamento de sentidos das palavras que se transformarão em unicamente imagens.

Pode-se pensar essa ação ubulesca no friso da palavra como base na descentralização da palavra, como sugere Derrida em *Gramatologia* (2011), aspecto que inunda de força a ação mefistofáustica que se diluem nas imagens, a serem analisadas no último capítulo deste trabalho.

Conquanto, o agrave maior dessa conjuntura de marretadas na base da linguagem, desembocará "num absurdo do homem" (Barthes. Op. Cit. p. 304); ou seja, em Ubu. Não há nada mais lascivo, aberrante e absurdo do que a figura ubulesca. Mesmo em sua verve gaiata e ingênua, se revela a sua face não-humana preenchida de grotesco e do monstro que ele é. Do primeiro, sob uma ação política-médico-legal, como quer Foucault(2010) ; do segundo, como símbolo de uma anormalidade social, como entende Ehrich(2002).

Com isto, finalmente chega-se ao ubulesco. Bem no eixo de sua contradição nascedoura: em não havendo, por um lado, saída para o absurdo de roer por completo a linguagem, senão a minimização progressiva até o nada, ou seja, um inexorável niilismo de sua representação; por outro lado, seguindo o pensamento de Barthes, há uma condenação igualmente inelutável. Pois "está o homem condenado, a significar algo. Da

---

[98]UNE VOIX: (Au dehors) Cornegidouille! Ouvrez, de par ma merdre, par saint Jean, saint Pierre et saint Nicolas! Ouvrez, sabre à finances, corne finances, je viens chercher les impôst!

mesma forma, a vanguarda está condenada a devolver um sentido à linguagem – ou a desaparecer" (OP. CIT, p. 304).

De um lado, somos então, obrigados a, ou aceitar o ubulesco - a refração da obra e a ação da personagem-, absorver a sua lógica e sua linguagem diabólica; afinal, ele é parte desta, e, portanto "humano", não sendo tão absurdo assim. Ou, desaparecemos com ele!

De que forma? Suicidemo-nos dele, para lembrar a crítica artaudiana à aceitação da gramática "visual" de Van Gogh? Antes, porém dessa escolha, o ubulesco precipita-se, não no silêncio-linguagem desenvolvido pela vanguarda, mas na imagem-linguagem.

Por outro lado, seguindo a premissa bartheseana sufocada entre suplantar a palavra e esvaecer-se juntamente, a vanguarda teatral, como um todo, pode-se dizer, sem saída (pois não poderá evacuar da palavra sem utilizá-la), foi realmente absorvida pelas mudanças de seu contraponto vital, a sociedade burguesa-capitalística.

Sobre este momento, Barthes (Idem. p, 304) infere que: sem dúvidas o esfacelamento de nosso teatro de vanguarda se deu pela transformação conjugada de sua contradição de natureza: ir destrutivamente contra a palavra, impondo-lhe um silêncio insustentável para si e para o teatro[99] e, a tributação irrevogável que a palavra tem para com o "público que a consome: ainda que o texto não mude, os atores e a encenação mudam, se adaptam, mais ou menos conscientemente, às exigências do novo público" (OP. CIT, p.305).

E aqui chegamos ao ápice da questão. Aprisionada, a vanguarda finda a ligação entre seu corpo e o espírito burguês, que não mais a alimenta; enquanto isso, o ubulesco sobrevoa a linguagem verbal até o lado da plena imagem, lugar de onde adquirirá a pervivência dupla, a ubiquidade. Em suma, a palavra já não é a galáxia única. O ubulesco se lhe ajunta diabolicamente das órbitas, lhes destruindo a centralidade do seu existir. Cf.(Gramatologia, 2011).

Neste sítio já em decomposição, o ubulesco afigura-se como matriz de autogestação de uma linguagem híbrida: verbal e visual, da mesma forma que Pai Ubu não é apenas humano, é também um resquício brutal, o homem-legume, implantando autotransformações imagéticas.

---

[99] É interessante notar que a transformação aludida ao progresso teatral relaciona-se semiótica e midiaticamente, a partir de um status ou prestígio. De tal modo que os teatros de prestígios vão mudando também a conceituação da obra de vanguarda. Neste raciocínio, temos que não há vanguarda senão como uma contração sobre as condições de fabricação e de prestígio que uma peça venha a ter no circuito ou campo teatral, atribuídos como sua exegese.

Cada folha que lhe brota pelos bigodes ou no cume de sua cabeça informa da imensa nutrição de sua corporeidade e da permanente fome devorativa. Da confusão de suas palavras, do não entendimento e da particularização de seu mundo de linguagem, é que surgem o desaforamento imagético. Ali está a sua fuga: *o imago ubulesco*. Isto é, sobreviver - também- na imagem!

Fig 17
Véritable portrait de Monsieur Ubu. (Gravura de Alfred Jarry). *Éditions du Mercure de France, 1896.*
Fonte:
Department of Special Collections, Kenneth Spencer Research Library, University of Kansas (KSRL: B1200)

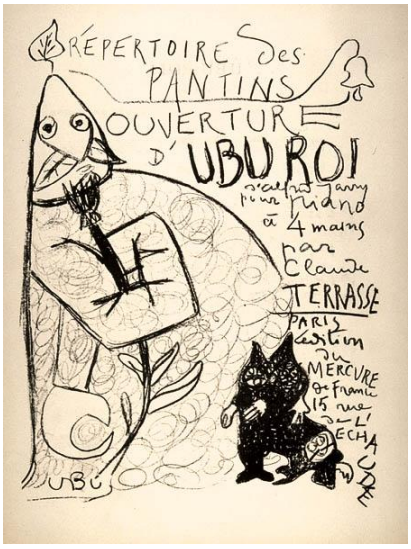


Fig 18
Répertórie des Pantins. (Gravura de Alfred Jarry). *Éditions du Mercure de France, 1896.*
Fonte:
Department of Special Collections, Kenneth Spencer Research Library, University of Kansas (KSRL: B1200)

No repasso dessa vanguarda ubulesca, resta ainda analisar dois aspectos sobre a vanguarda teatral que mereceu a atenção de Barthes. Dois traços que concorrem para a "ascensão e queda" da vanguarda, sendo também, os que confirmam a presença do ubulesco.

O primeiro desses aspectos relaciona-se à fase inicial da despersonalização dos objetos, tendo como princípio geral o esvaziamento do cenário. Para Barthes, essa fase acaba por "fazer do palco uma ausência de lugar e uma ausência de tempo"(Op. Cit. p. 299), exemplificando a alta dosagem dessa evacuação do cenário em "*En attendant Godot"*, a peça-chave de Beckett.

Diferentemente do que ocorre entre o ubulesco e a "tradição" vanguardista, pois ali a liberdade é garantida da não servidão estrutural. O ubulesco, como composto

da ação – luciferina – da tradução, não se importa com a implosão da forma (literária, dramatúrgica, teatral) que lhe abriga, imola-a com seu duplo na liberdade da imagem.

Buscando uma inferência direta, a desolação do cenário em Beckett traz no paratexto (rubrica) inicial a informação de que a ação se passa em "Uma estrada de terra. Uma árvore. Entardecer". Lugar e tempo são assim definidos na evasão amparada pela árvore, que na segunda metade de sua narrativa, informa, plástica e visualmente, que o tempo passou.

A este cenário repleto de vastidão evasiva acrescenta Barthes, uma retaguarda mínima de se passar na pequena vila de Planche; ainda assim, conclui o teórico francês "não é possível descrevê-lo. Não se parece com nada. Não há nada. Há uma árvore" (IDEM. p. 300).

Tem-se aí, nessa peça emblema da vanguarda, abarcando adjetivos variados, além do vanguardismo impresso, como *pièce existentialiste* (peça existencialista), *théâtre de dérision* (teatro da derrisão ou do escárnio), *pièce surréaliste* (peça surrealista), *pièce psychanalytique* (peça psicanalista) et *pièce métaphysique* (peça metafísica)[100]o próprio ajuntado ubulesco pela imediata lembrança de que a U.R se passa em "lugar nenhum", ao sugerir que é a Polônia (nação envolvida frequentemente em guerras, disputas religiosas e perdas territoriais, como metáfora da própria Europa).

Recostado mais uma vez em Barthes, ao afirmar que o descampado cenário vanguardista, além de instalar um lugar absurdo e romper com a familiaridade tradicional do espaço, tinha como função libertar a palavra, deixar-lhe toda sua preeminência: para que a palavra seja espetacular. Curiosamente características da patafísica em ação e da sonhada obra aberta, hoje lastro maior do teatro contemporâneo.

3.5.3 O silêncio atávico como eco do Merdra! no *Songe des prisioneurer*

O segundo traço capital do ubulesco tensionado pela ação vanguardista, refere-se ao jogo social entre o movimento e sua aceitação como validade estética; via de regra, condição paradoxal para a vanguarda.

Em outro artigo[101], do mesmo livro, Barthes ao fazer a crítica teatral da peça *Le Songe des prisonniers*, de Christopher Fry, protagonizada pelo ator francês Jean-Louis Barrault no famoso Théâtre Marigny, conclui que, a dificuldade das vanguardas reside fundamentalmente na efemeridade intrínseca da vanguarda em tornar convenção

---

[100] http://jiheraim-cyberland.chez-alice.fr/2-ressourceslettres_explic/6-exp-godot.htm (tradução nossa)
[101] "*A vacina da vanguarda"*. BARTHES, 2007, p.138.

aquilo que instantes antes era esteticamente revolucionário. No descompasso entre o ato vanguardista e sua apreensão, o sentido instalado já não se pode repetir-se. A vanguarda é uma agoridade das formas.

No caso da peça de Fry, Barthes (2007, p.139) observa o mal uso da vanguarda a uma característica que foi e é marcadamente revolucionária. Trata-se da função do **tédio**, que surge como expressão no *Godot* de Beckett, sob a forma explosiva com a qual o tédio estrutura a ação dramática em pura expectativa, a um só tempo, da trama e da plateia; enquanto que em *Songe* [o tédio] se arrasta pesadamente, rançoso e ineficaz.

O crítico constata que o equívoco de Fry permanece não só pela infeliz tentativa de reutilizar a estrutura de expressão da linguagem de Beckett em *Godot*, mas principalmente por querer provocar uma parada do tempo de forma convencional ou pseudo-vanguardista. Neste particular, Barthes afirma que para que haja a vanguarda é necessário a contingência de duas situações, uma estética e outra social. "uma arte reinante de natureza razoavelmente conformista, e um regime de estrutura liberal; noutras palavras, é preciso que a provocação encontre ao mesmo tempo sua razão e sua liberdade" (OP. CIT. p.295).

Tais condições revelam tão somente a intimidade entre a arte e a sociedade. Neste caso, negociadas de forma que nem a razão nem a liberdade prepondere uma sobre a outra e nem sejam completamente sufocadas.

Em resumo, tanto a natureza efêmera quanto a necessidade do jogo com a sociedade fazem da vanguarda uma constante de ação em arte. Pode-se dizer com isso que a vanguarda em si, não foge de ser um ato auto-antropofágico. Uma pirofagia no derredor (da sociedade) e de si (das formas estéticas).

Conquanto, a efemeridade aludida linhas acima não significa imediata impotência. Mas ao contrário, constante disposição de queima. Como um jogo que subsidia a própria transformação e diálogo da arte e da sociedade. Talvez aqui, resida uma outra compreensão da vanguarda. Uma vanguarda intercultural ou, ubulesca, e necessariamente auto-antropófaga.

3.5.4 A vanguarda teatral de Ubu

No capítulo dedicado ao teatro de vanguarda, *Vanguarda e absurdo: uma cena de nosso tempo*, Jacó Giuinsburg (2007), depois de acompanhar o tratamento que Léonard Pronko dá ao tema, mesclando as abordagens de *Théatre d´avant-garde*(1963),

com as suas impressões particulares; descreve os complexos percursos do movimento ligado ao Teatro do Absurdo.

A alteridade de pensamento entre ambos delineia-se na ideia de que ajuntar ao termo *absurdo* uma constelação de práticas da modernidade e vanguarda teatrais é, no mínimo, um apressado e mal feito recorte com vistas a uma síntese impossível. Fica-nos que, a cena de vanguarda revista pelo teórico judeu-brasileiro é fiel aos pormenores anteriormente traçados por Pronko.

Neste, há uma atenção ao delineamento do traço de vanguardismo, eminentemente caracterizado pelo experimentalismo e contrário à inclinação ideológica que Martin Esslin(1968) deu, ao vincular o grosso e o todo da produção teatral de vanguarda como ligado ao teatro do absurdo.

No intercurso desta definição mais alargada para o teatro – experimental – de vanguarda, Pronko explica sua posição de não acolhimento ao termo absurdo: "*Escolhi* Vanguarda como sendo o termo mais geral (e o mais ambíguo, sem dúvida), e porque ele sugere ao mesmo tempo uma certa continuidade com os escritores mencionados" (PRONKO, 1963, p. 34. Grifos do autor).

Nota-se aí que a opção de Pronko além de oferecer um lastro não delimitador (uma virulência jovial, impulsiva e iconoclasta), opera-se com a "ambiguidade" que propõe como uma das marcas para um ideário do movimento, bem alinhado aos contornos das práticas vanguardistas. Ou seja, Pronko e Guinsburg transformam toda a "linhagem", a qual Martin Esllin afirma ser a nata do teatro do absurdo, numa vastidão de modernas práticas cênico-dramatúrgicas cuja interseção é o vanguardismo.

Entendemos que essa transformação advinda, é claro, da elaboração do pensamento sobre o caráter de vanguarda do teatro moderno, é um ganho teórico considerável, na medida em que o alargamento dado ao vanguardismo, além de conceder diversidade ao nicho da estética do absurdo, promove a aproximação dentro do movimento de vanguarda de inúmeras manifestações teatrais, consideradas dispares entre si, sem, no entanto, deixarem de solidificar um vanguardismo teatral.

A partir deste ponto, grafar-se-á Pronko/Guinsburg ou Guinsburg/Pronko, para resguardar as linhas de pensamento corrente nas duas obras destes autores que, devido ao caráter siamês das abordagens que cobrem a vanguarda, permite coadunar-se sem que uma originalidade ou acréscimo se lhes modifiquem os objetivos discutidos, nucleados, mormente, pela ampliação do traço de vanguarda das práticas teatrais

modernas. São obras que se unificam, que se registram mutualmente; e que a cada abordagem apresentam um novo lugar para vanguarda teatral, tornando-a vivaz.

Entretanto, o fecho dela(s) como rastros sígnicos de U.R não é mais destes autores, mas concernente a nossa discussão, não limitada às produções teatrais, uma vez que, elegerá transpasse duplo para a ambiência imagética de inúmeras produções visuais. Desse modo, qualquer inferência do ubulesco ao vanguardismo, advém de nossa articulação reflexiva sobre estes ajuntados.

Deixando de lado essa celeuma indicativa, recostemos nossa atenção ao percurso que Pronko/Guinsburg propõe, com o propósito de constatar as circunferências e agenciamentos com os quais o *teatro de vanguarda* - assim demarcados por esses autores-, irá abastecer suas mais tenazes formas de uma imagética do *novo*, através da incrustação provocativa e lacerante ubulesca, marcada pelos escândalos (na abordagem e temáticas) e estranhezas (no tratamento da linguagem) ao teatro convencional.

Para Guinsburg (2007), *oposição* e *ruptura* condensam o argumento de Pronko sobre o status de um vanguardismo para o teatro moderno. Pois, embora controversos, permitem, em todo caso, a reunião "sob uma denominação comum tendências e nomes bastante díspares entre si e inseri-los em um jogo de atrações e repulsões, de semelhanças e diferenças, que constituem um *continuum* passível de ser historicizado como epocal" (OP. CIT, p.95 - Grifo do autor -).

Afora a diversidade como referenciação do movimento, interessa-nos observar os dinamismos internos da mecânica sobre a qual o movimento se construiu e cujos lances constitutivos não emergem de uma pureza ou unilateralidade dos processos, mas erguidos na supremacia da intercessão invariável, apesar dos resultados aparentados e, às vezes, progressivos uns com os outros.

Apontamos que U.R, promove a instabilidade ulterior visível aos artistas vanguardistas e que, de certo modo, foi por estes um motor contínuo de inspiração ou motivo existente capaz de servir de alvo às contraditas afirmações de suas obras.

Essa hipótese, além de paradoxal (na medida em que a simples presença de um leme ou lema unificador ao movimento vanguardista, por si só destitui qualquer ação/obra a ele intrínseca), é ao mesmo tempo mais que plausível (dada às explícitas referências, dos próprios artistas de vanguarda e de teóricos alhures, a Jarry e à sua obra). O *paradoxo* e a *plausividade* serão aqui oportunamente trazidos a fim de recompor a malha de influência e a proposição de uma vanguarda ubulesca.

Neste sentido, mesmo a influência de U.R no centro nevrálgico da vanguarda teatral não elimina o paradoxo contido, pois que tanto ela mesma quanto as demais obras produzidas sob os ventos ubulescos, caracterizam-se pela postura de vanguardismo a que Pronko se refere.

3.6 4º GIRO: O TIME – UBULESCO - DA VANGUARDA TEATRAL

Para começar, no galardão dessa imensa afluência que a obra U.R tem para o teatro de vanguarda, nosso mais pujante crítico teatral, Sábato Magaldi, ao comentar sobre a articulação de saberes, técnicas e a sensibilidade do público, presente no livro de Jacó Guinsburg, informa que este autor, quando analisa a relação entre os teatros de vanguarda e do absurdo, não deixa de observar a longevidade ubulesca nos mais representativos autores destas duas correntes; seja, nos do início dos anos 1950 ou nos mais recentes. Assim, para ele:

> *Ubu Rei*, de Alfred Jarry (1896), marco percussor da nova linguagem, vem fecundar toda uma dramaturgia surgida em meados do século XX. Pertencem a ela Ionesco, Beckett, Adamov, Genet, Audiberti e Schéhadé, saídos de pequenos teatros da *rive gauche* parisiense, repercutindo no mundo inteiro (MAGALDI apud GUINSBURG, 2007, p. 15)[102].

Observe-se a perspectiva positiva e cosmopolita que Magaldi dá ao traço ubulesco da vanguarda teatral. Bem diferente à visão de pauperismo intrínseco de Barthes. Não menos direta será a opinião do próprio Guinsburg quando ao iniciar a discussão de uma tradição – heterogênia – da modernidade, ou melhor, do compositório que se formará como teatro de vanguarda evoca, de início e sem reservas a obra de Jarry como sendo o impulso inicial dessa tradição, afirmando categoricamente que é U.R o percussor do teatro de vanguarda.

Apesar de alongado, o comentário merece nota pelas acertadas características que se arrolam ao descrever a importância da peça e pelo alcance de seu desdobramento em toda a produção teatral das vanguardas:

> É hoje, ponto pacífico que se há um pai do Teatro de Vanguarda é ele Perè Ubu. A peça de Jarry é a primeira a fixar desafiadoramente, bombasticamente, com toda virulência antifarisaica e antiburguesa do humor boêmio exacerbado até o grotesco, a revolta do escritor contra a sociedade e contra as formas consagradas, não só da dramaturgia classista e da norma culta, tão eivadas de artificialismos, quanto do teatro realista e naturalista, tão propenso ao trivial e ao imitativo. E

[102] Prefácio, p. xv. GUINSBURG, 2007.

> parafraseando a genealogia bíblica, poder-se-ia dizer que Ubu gerou *As Tetas* (surrealistas) *de Tirésias*, que gerou *Victor*, ou *Les Enfants au Pouvoir* e, nessa linha, de gerador em gerador, através de Roussel, Cocteau, Ribemont-Dessaignes, do Cartel des Quatres (Dullin, Pitoëff, Jouvet e Baty) e, sobretudo, de Artaud e de seu Teatro da Crueldade,[...] chegaríamos a *A Cantora Careca* e a outros rebentos atuais da mui insigne estirpe de *Ubu Roi*." (OP. CIT. p.75-76. Grifos do autor).

Tem-se, nesta descrição, a potência virtual[103] de toda a vanguarda que se resguarda em U.R e por extensão no ubulesco. O ato gerador (como ato divino de criação) a que se refere Guinsburg deve ser entendido, em seu aspecto de virtualidade sígnica e não apenas como simplesmente um marco inicial que foi seguido e desenvolvido (apesar de o ser, ao considerarmos os aspectos paradoxais e de plausibilidade citados acima).

Assim, enquanto ato de potência intrínseca e preposta à vanguarda, o que os seus dramaturgos irão fazer é "atualizar" a realidade ubulesca, em toadas e contextos específicos, todas essas marcações desafiadoras e geradoras, assinaladas aqui pelo estudioso brasileiro.

A influência ubulesca surge então não como mera casualidade ou consequência, mas como potência virtual ou virtualização que se opera na atualidade da própria vanguarda. E, já que o virtual é compreendido por Pierre Lévy(1996) não como oposição à realidade, mas como "o nó problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização"(Lévy, Op. Cit, p. 16), U.R é, por conseguinte, a "atualização" desta virtualidade pelas vanguardas.

Além disso, a descrição de Guinsburg, acima citada, nos serve como prato principal para nossa discussão sobre a afluência ubulesca nas estéticas vanguardistas. Com o foco voltado à análise dramatúrgica e teatral, a análise de Guinsburg, inteiramente casada com os estudos de Pronko, vem a um só tempo, confirmar a grande influência que os artistas de teatro tiveram de U.R no seio de suas produções.

Pronko/Guisburg traça então um horizonte das produções por eles compreendidas como vanguardas teatrais. Utilizando-se das noções de *Babel* e *Edém*, irão alocar numa ou noutra noção, os principais autores/dramaturgos. Contudo, antes

---

[103] A noção de *virtualização* expressa aqui uma nítida oposição com a realidade. Compreende-se a virtualização "como nó problemático." Conforme vemos em LÉVY, Pierre Lévy (1996). Essa noção é sobremaneira tributária de Guattari (1992), mas desenvolve-se com originalidade quando Lévy, aplica uma inversão das categorias. Assim a virtualização se dá quando inverte a ida do atual ao virtual, e não do virtual ao real. Segundo Lévy o virtual não é oposição ao real, mas ao atual.

dessa esquadrinhada e binária organização objetivando dar uma visualidade de rede, de interconexão (e de distinção) às produções do movimento, Guinsburg apetece uma questão que é a pedra angular de toda essa discussão. Trata-se da relação desse abundante capital ubulesco diretamente na produção teatral dos principais artistas-dramaturgos do movimento[104].

Sua indagação porém, parece não encontrar forças de persistência ao longo do texto, pelo menos, objetivamente, deixando para o leitor, o desafio de juntar os dados e constatar por si, a proximidade ou não dos elementos de sua pergunta, formulada nos seguintes termos: "O que há de realmente em comum entre os membros da ubuesca família? Entre o irlandês Beckett, o romeno Ionesco, o flamengo Ghelderode e os franceses Genet, Tardieu, Vautier?"(GUINSBURG, IDEM, p.76).

Ou seja, para (Guinsburg) dar continuidade a sua descrição de uma esteira vanguardista, o ubulesco segue como motivação teórico-analítica da discussão. No que tange ao arco de autores, poetas e dramaturgos que tomaram o texto ubulesco como base de escrituração, interessa-nos constar não a quantidade nem a notoriedade desses autores, mas a diversidade com a qual a marca ubulesca faz sua marcha rumo a um ato de "vanguardismo" para a dramaturgia e teatros da época.

De outro modo, a roda dessa marcha não para nessa gema de notórios, ela alastra-se por inúmeros outros estilos, conforme esses vão reciprocamente moldando-se e dando forma (os mais variados, e às vezes opostos) ao movimento.

3.6.1 Vanguarda e Ubu: farinha do mesmo saco?

É que a presença-invasão ubulesca se faz tão forte que ofusca-se no vasto quadro das cores vanguardistas. Pronko/Guinsburg acenam para duas distintas marcas ubulescas no bojo das produções teatrais do movimento que, de todo modo, acabam por articular uma longevidade tanto do movimento (pelo seu alargamento teórico na não admissão unitária ligada à estética do absurdo), quando do ubulesco nele inscrito.

Estas marcas são reiteradas e autoremissíveis em: "uma atitude geral e certos antecedentes" (Idem, p.76). A primeira dessas marcas tem o fio condutor na própria continuidade da afluência ubulesca como sendo torrente geradora para uma segunda

[104]Vale lembrar que estes principais dramaturgos são os mesmos que na linha de pensamento de Martin Esslin, recebem a filiação de autores do teatro do absurdo. Seja das primeiras gerações, quanto os mais recentes, ligados, mais das vezes ao teatro existencialista. Contudo, aceitando o alargamento dado por Pronko, estes autores (autor-peça), não exercitam um círculo apenas circunscritos a uma modalidade exótica como o é o teatro do absurdo, mas estendem-se a uma vasta e diversificada produção teatral tão diversa quanto familiar, mas que poderá ser mais bem analisada se vistas como vanguandismo teatral.

geração de obras em que se destaca a abrangência nos idiomas/países de prestígio cultural: "o inglês Pinter e os *Angry Young Man*, o espanhol Arrabal, o americano Albee, o alemão Gunther Grass, o theco Havel, o israelense Nissin Aloni, entre outros" (IDEM, IBIDEM, p.76).

A segunda marca ubulesca presente na autoria vanguardista, que se depreende à discussão de Guisburg/Pronko, refere-se aos antecedentes de uso da linguagem com os quais a dramaturgia se empenha, de um lado, a repugnar o contexto sócio histórico imediato e; de outro, a cauterizar a cultura e a arte da época com ação antropofágica eclodida na tradição lítero-dramática, mais das vezes, de mãos dadas com o ponto de vista filosófico da linha "existencialista da escola de Sartre, Camus, e da teorização de Merleau-Ponty"(Op. Cit, idem).

Ligações antes inimagináveis da presença ubulesca, devido à segmentação desta literatura existencialista com as plagas filosóficas de sua ordem interna, irmanadas com a da estética do absurdo. Sobre esta ação antropofágica dos antecedentes, Guinsburg é categórico:

> [...] preparados na cozinha antropofágica do modernismo, vieram a constituir uma rica tradição de recusa anárquica do conformismo massificado e dos padrões *soi-dissant* burgueses, de crítica radical às imposições preconceituosas da cena verista, de re-apropriação dos espetáculos para-teatrais e populares, como o circo, a pantomima, o vaudeville, a Commedia dell´arte, as procissões e os rituais, de realce ao plástico e visual no palco; todos esses elementos confluindo para arte de movimentos como os do simbolismo, futurismo, dadá, cubofuturismo, expressionismo e surrealismo (GUINSBURG, 2007, p. 76).

Percebe-se, na extensão da descrição, o paralelismo inequívoco entre a visada vanguardista e a ação ubulesca. Neste ponto, tem-se uma reversibilidade da tradição ubulesca com o vanguardismo teatral que se revestiu, em termos reivindicações estéticas e práticas teatrais e dramatúrgicas para a renovação, por via antropofágica, e, para além da noção-limite da estética do absurdo, da tradição teatral ocidental nos fins do século XIX e grande parte das produções no século XX.

Essa afluência a que temos reportado não se trata de uma obstinação refratável no nível de uma composição harmônica, coerente, combinada e pacífica de um programa artístico-estético a ser seguido. Pelo contrário, se há algum vetor de "vínculos orgânicos", como no ponto da crítica de Pronko/Guisnburg, entre as variadas produções e artistas, estes se estabelecem na conta de uma matriz de afinidades à moda de uma

“tropa de ordem desunida” (Op. Cit. p.76), em que cada proposta possui seu lastro particular que vai ponto a ponto tecendo uma invisível gramaticidade para o corpo do que pode hoje ser compreendido como elementos próprios de uma vanguardismo.

Pode-se, sem qualquer prejuízo, compreender os elos dessa ligação entre o recado ubulesco e a criação que se abarca como vanguarda no teatro, como invasões, infiltrações de base na linguagem teatral, sobretudo, na dramaturgia. Visíveis tantos nos mais presentes dramaturgos quanto nos vastos experimentos cênicos de pouco registro.

Se as vanguardas, como quer a parte maior da crítica, perdeu seu tônus e sentido, deglutidas a cada lance pelo merchandising do próprio circuito interno das artes. por outro lado, não se ausentaram de continuar provocando e insistindo em colaborar na criação de formas de arte marcadas pelas “velhas roupas novas” da *oposição* e *ruptura*, da negação incondicional do *status quo* do ambiente criativo das artes e no persistente experimentalismo no núcleo duro das linguagens que se lhe servem de laboratório vivo.

Como vimos, Barthes explicará que o desfalecimento da vanguarda é motivado pela conjunção de sua contradição maior de tentar silenciar de forma radical, mas impossível, a palavra, com o progresso do público e dos próprios autores (BARTHES. 2007, p.304-305.)

Contemporaneamente, para Luciano Justino (2006), no entanto, a força da vanguarda está ligada a uma re-apropriação dos modos radicais de intervenção artística. Para esse estudioso, a noção de *interculturalidade* põe-se como vanguardismo de disposição à luta e contra o apagamento estratégico do vanguardismo que se viu no início do século XX pela marcha multicultural subvencionada direta da máquina capitalística. A força das vanguardas pode, no entender de Justino, ser aproveitada - adaptada - como inspiração criativa e de caráter público.

Vê-se que o debate proposto antevê um arco bem mais alargado da vanguarda, enquadrando para além das questões apresentadas unicamente sob formas artísticas, que se embalaria restritas e, portanto, aos esteticismos destes. Com isto, autor chama a atenção para o total apagamento social, político e científico da vanguarda, sentenciando por fim, em conformidade com Barthes, a relação intrínseca do vanguardismo entre arte e sociedade: “A vanguarda é, direta ou indiretamente, atitude de caráter público, cujo objeto não é esta ou aquela forma artística, mas a relação mesma entre a arte e a sociedade” (JUSTINO, 2006, p.74).

A pedra angular da vanguarda ubulesca nasce desta expansão criativa e intersemiótica da noção de *vanguarda intercultural*, que relaciona a expressão artística à cultura, sociedade e mídia. Pois é nesse novo nicho sígnico ou habitat midiático, que o ubulesco inaugura a vanguarda intercultural ou vanguarda ubulesca. A mídia absorve e colabora para a migrância ubulesca.

Em alguma medida, o escorrimento midiático e intersíginico do ubulesco vem ao encontro de uma conjuntura cultural ampliada cuja dinâmica faz transmutar e transformar as obras de arte, seu contextos e conceitos. Tanto a mídia, como lugar da contínua transformação (semioses) dos sígnos, quanto os teatros de prestígios vão mudando também a conceituação da obra de vanguarda.

Disto resulta que, se "nunca uma vanguarda questiona o exclusivamente artístico, seu questionamento sempre ultrapassa o elemento estético para levantar questões de ordem política, econômica e cultural, social em toda amplitude" (Ibidem, Idem). Temos então que, não há vanguarda senão como uma contradição sobre as condições de fabricação e circulação do prestígio ou como morada da migrância dos signos.

Neste sentido, a vanguarda ubulesca, ao solicitar a continuidade intersígnica e intersemiótica do próprio ubulesco reforça o ideário radical de que: "A defesa da vanguarda hoje precisa resgatar sua natureza utópica e transformá-la em heterotopia intersemiótica e intercultural" (IDEM, p. 75).

Seguindo premissa de haver uma premência evocativa da inspiração ubulesca que pode ser associada aos principais dramaturgos considerados vanguardistas, cabe observar como se opera esse tangenciamento do vanguardismo dramatúrgico à órbita ubulau.

Para tanto, considerar-se-á a espiral ubulesca como a borda imagética pela qual a vanguarda instrui seu percurso arrojado com incisões modelares na linguagem cênico-teatral, neste caso então, Artaud figura como o príncipe do reino ubujarryano, zelador dedicado desse infinitesimal prédio ubulesco, trabalhando no contraturno de suas arestas, limpando os vãos do velho teatro, sinalizando os corredores por onde toda a vanguarda irá produzir-se.

Para esse príncipe não importará se essa fundação é efêmera; haverá na vida, muito espaço para ela ramificar-se. É neste sentido que se pode suscitar uma vanguarda

ubulesca, é que U.R *in-forma* (isto é, traz a informação em sentido etmológico[105]) sibilinamente à vanguarda.

Sobre essa partitura ou "princípio" artaudiano, Guinsburg assevera que: "Na verdade, a cada passo que se dá nesse domínio, em face de cada autor que o tenha explorado, a inspiração e as idéias de Antonin Artaud vêm direta ou indiretamente à baila" (Op. Cit. p. 86). Acrescentando em seguida que ele "foi e é cada vez mais – como influência viva e aos olhos da análise – uma espécie de *daímon* e de hierofante da nova maneira de ser do teatro" (IDEM. IBIDEM).

O detalhe maior, é que na esteira dessa linhagem, Artaud é um dos mais veneráveis comensais da ubusalidade de Jarry. Espécie de primogênito da casta do Pai Ubu e de Jarry. O que mais uma vez, recolhe toda a produção da vanguarda ao esteiro ubulesco.

O ideário do "Corpo Sem Orgãos" - que Deleuze traça em Artaud - do ubulesco deixa seu espaço no(s) campo(s): A linguagem e a vastidão que dão "corpo" ao demônio tradutório. Esta corporificação é menos uma materialidade e mais uma presença sígnica mutante e em constante migrância.

Neste sentido, a espiral ubulesca é varrida pela adstringente (e ácida) proposta artaudiana. As elucubrações que acionam o laço paradigmático entre Artaud/O Momo/Heliogábalo e Jary/Ubu são pontuais no movimento de ambos. Afora a consciência dramática de Artaud de que pertence a uma linhagem de escritores malditos e que ele é o último (o atual) representante desta casta, complementarmente, há uma cabalíssima coincidência perfeitamente aceitável no calendário patafísico: Artaud nasce em 1896, no ano em que Ubu estreia, ou do seu nascimento oficial nos palcos.

Ao demarcar o coração da modernidade teatral, em sua porção surrealista, Guinsburg (2008) dirá que o teatro surrealista abriga a um só tempo a "revolução e a utopia" Sua discussão sobre a senda surrealista teatral é tecida segundo esse duplo itinerário. Para o crítico, a modernidade se tece na emergência da poética da utopia, a "utopoesis", na produção articulada de três vértices, Lautréamont, Rimbaud e Jarry. (GUINSBURG, 2008. p, 353). Se os dois primeiros dão conta dos primeiros rebentos na prosa e na poesia - e aqui poderíamos acrescentar sem dúvidas outros poetas -, o palco será assaltado pelo humor sarcástico que preside o gênio de Jarry. Assim, para Guinsburg, o teatro surrealista tem Jarry como o seu ponto de partida e Artaud como enlace final.

---

[105] do Latim *informare*, dar forma, impõe um aspecto).

Mais tarde, quando resolve romper com o surrealismo de Breton, Artaud, homenageia Jarry, fundando em 1926 o *Thèatre Alfred Jarry*, passando a dedicar-se às atividades desse teatro. Nessa intercomunicação de agenciamentos entre Artaud e Jarry, que perpassam pelos manifestos, performances, dramaturgias-encenações e uma vasta discussão em torno da estética teatral (Jarry e Artaud são pródigos em pensar e organizar os elementos da cena de seu teatro. A despeito da irreverência e provocação da forma ubulesca, há um esmero do pensamento estético, nutrindo e dialogando constantemente com a forma teatral); em ambos, o que mais aflora, advindo do sarcasmo pessoal contra as instituições e artes de salão, é a postura de revolta e a tenaz unificação "vida e arte", que por sua vez, prenuncia o *duplo* e a *violência* como atos de linguagem.

Sobre este traço unificador vida/arte, não é muito lembrar que a imolação artística à vida[106], ponto central das propostas de Artaud, já havia sido levada às últimas consequências por Jarry, a ponto de não mais responder senão como UBU. Assim como Artaud não separa a estética da realidade mesmo no ambiente esquizóide de seu pensamento.

3.6.2 Transformando a dualidade em vórtice babeledênico

Mais uma vez, para Pronko, a vanguarda se organiza sob uma clivagem que resulta em dois pólos de um mesmo nódulo provocativo. É no interstício deste que o ubulesco interconecta a polaridade existente na prática teatral da vanguarda. Essa polaridade, Pronko denominará de *Babel* e *Édem*, extremos de uma mesma, única e variada tangência de percurso[107].

O espaço da influência ubulesca nas vanguardas teatrais escorre então nesta linha da Babel ao Éden, sendo que o gotejamento ubulesco se faz da mescla entre a água e o óleo. Isto é, faz enxaguar na Babel, as substâncias do Éden, ao passo que transborda neste, o luar babélico.

Assim, a ubusadia (o traço ubulesco de que tratamos) atinge em sincronia recíproca os margeamentos que sublinham o vanguardismo teatral. É como se a linha e seus extremos fosse uma (des) organização, um desmascaramento, um realinhamento da

---

[106] Reflexão capital do artista do romantismo.

[107] É mister dizer que a perspectiva babélica do ubulesco é a quebra de qualquer organização. O ubulesco sendo um princípio cuja ação é a desordem, há nele uma outra ordem, sempre em processo. No ubulesco o caos é o cosmo.

espiral ubulesca, estendida, movendo-se numa linha. Em síntese, o ubulesco desfere pacronicamente[108] sua eletricidade sob essa polaridade babel/edênica.

Guinsburg comenta que os dois conceitos de *Babel* e *Éden* de Pronko "representam posições polares de uma visão de mundo" (Idem. Op. Cit. p. 88), explicitando como aquele teórico organiza por meio destes conceitos um percurso da vanguarda teatral: "um dos extremos poderia portar os nomes de Ionesco, Adamov, Beckett, Tardieu e Vautier; o outro o de Schéhadé. Alhures no intervalo poder-se-ia situar Genet...Pichette, Ghelderode e Audiberti" (PRONKO Apud, GUINSBURG. OP.CIT, IDEM).

Entretanto, o vai e vem ubulesco de seu particular percurso de vórtice catalizador, cujo centro é si mesmo, constantemente expurgando e sugando para este centro o derives da própria vanguarda, transforma a progressão Éden > Babel numa única territorialidade de sua abrangência. A organização didática dessa linha, que resgata em suas extremas intensidades distintas é, no ubulesco transformada em espiral.

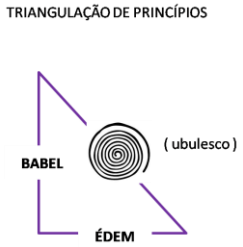


Fig 19
Triangulação ubulesca.
Fonte: Desenho livre do autor.

3.6.3 Ubu e os Jeans, Tardieu e Vauthier...e outros duplos patafísicos

Sigamos, à verificação de encaixes ubulescos nos autores-peças da linha Babel-Édem citada acima. Os tons paródicos que surgem no teatro de Jean Tardieu e os gritos grotescos que pontuam-se nas peças de Jean Vauthier são impulsos contra o todo existencial do absoluto; na contraparte indiciária destas atrações, Pai Ubu é um absoluto, mas bufo, sem dramaticidade trágica; pois, comporta-se como infante inconsequente e atrevido.

Ao invés de pensar o absoluto, Ubu brinca-o, fazendo dessa instância um joguete ao acaso, onde sempre a patafísica prevalecerá contra todas as visões explicativas e racionais do mundo. Afogando em sua espiral gulosa as noções religiosas,

[108] A pancrônia diz respeito à simultaneidade dos eixos sincrônico e diacrônicos.

culturais (a tradição) e econômicas, que no imperialismo ora criticado, são unificadas e bajuladas por aqueles que se divulgam contrários.

Impactante e estrutural é o duplo artaudiano que se faz base de linguagem e de expressão em Michel de Ghelderode e Jacques Audiberti. Por ora, deixemos Ghelderode em suspenso, para usá-lo oportunamente a seguir, e nos ateemos no aspecto ubulesco visitado por Audiberti através da inconfundível presença do desejo e seus conflitos.

O desejo incontrolável que preside em U.R é plasmado no aspecto edênico do teatro de Audiberti. Neste, o desejo é malsã ao espírito e ao corpo, uma vez que "Desta insaciedade o homem só escapa, reencontrando a satisfação vital e natural, pelo encontro da morte e do sobrenatural" (GUINSBURG. OP.CIT. p. 92). Pai Ubu, por exemplo, escapa do fatal encontro para refugiar-se na epifania patafísica.

As constantes imagens das transformações metamorfoseadas dos universos real e ficcional são temas que adentram às peças de Audiberti. Por seu turno, a todo instante, o leitor-espectador de U.R é imolado, posto a reconhecer que a trama ambientada na Polônia imperial é apenas uma paródia sarcástica dupla.

Do lado real, a Europa, dilacerada pela transmutação dos estados-nações e pelo imperialismo capitalista crescente, estando a Polônia, neste contexto, bastante fragilizada; do lado da fantasia ficcional, pela aberrante, niilista e antropofágico tratamento à tradição teatral ocidental; pinçado ironicamente do REX em Édipo e em Shakespeare. Notadamente, do atordoado Macbeth; em recortes do modo francês tragicômico de fazer tragédias; ajuntados ao imenso universo teatral popular e amadorístico personificado por Jarry.

Será com essa imagem multifacetada que o público dos finais do século XIX e, principalmente a elite artística, ficará entorpecida, pressionada em optar, de um lado, entre a forma anti-ilusionista dinamizada por intercâmbios fronteiriços da ilusão com a realidade; dos contextos e da tradição dramatúrgica do teatro e, de outro; à inauguração de uma nova forma ou "*nouveau esprit*" de expressar essa tradição.

Por sua vez, a gravidade e santidade impressa no teatro de Georges Schéhadé, como assinala Pronko/Guinsburng, revestido por um inumerável desfile de seu mix poeta-santo-herói de *personae dramatis* visando à peregrinação em busca da pureza (GUINSBURG. Op.Cit, p. 93), é oposto ao terrivelmente mesquinho projeto de humano que se afigura em U.R, com sua errância casuística e pleno grotesco em busca antropofágica. Mas semelhantes, quanto ao acesso ou revelação sobrenatural do divino, o detalhe fica novamente na forma, em que as epifanias ubulescas são caudalosas e

repletas de invenções e gratuidades absurdas que encerram no escape pafatísico dos Ubus, enquanto que em Schéhadé, são entrecortadas por um pagamento capital da morte.

Emblemática a toda essa discussão é a conclusão que Guinsburg/Pronko apresentam sobre o caráter de vanguarda do teatro moderno:

> Ainda assim, não poderíamos encerrar esse trabalho sem dar novamente a palavra ao autor de Théêtre d´avant-garde, mesmo porque fazemos nossa essa sua conclusão, de que a vanguarda pode ser considerada, não apenas uma revolta contra a maneira de pensar e viver dos burgueses, mas um furioso ataque ao perene espírito burguês, uma recusa deste cosmo (OP. CIT, p.95).

Não é muito lembrar que essa conclusão alinha-se a de Raymond Williams discutidas linhas acima, que traz à cena da problemática da modernização vanguardista do teatro das últimas décadas do século XIX até a primeira metade do século XX; sendo ambas as conclusões a confirmação mais da presença da forma burguesa do que uma investida contra o naturalismo.

A diversidade com a qual o lastro vanguardista desfradou sua bandeira, indica a não exclusão do programa naturalista, onde artistas experimentaram avançar-lhe a forma tendo como objetivo a superação daquele modo burguês, em que UBU é pura antítese.

Sendo que, este teor antitético encerra um impasse mais fundamental entre U.R e a massa geral desse vanguardismo: que a personagem-signo Ubu é a mais pura e nítida deflagração da forma burguesa de acumular, gerenciar e multiplicar seu capital, sem o mascaramento da pilhagem como licitude, como em geral se inscreve na catequese harmonia social. Artaud não se cansará de evidenciar a crueza dessa arrumação harmônica que jamais, em sua cultura, deixou de evitar que a fome matasse o homem[109].

Mas, para apresentar esse *modus faciendi* burguês, Jarry lança mão da paródia, do sarcasmo e da ironia existente no capital literário-dramaturgo dessa mesma forma burguesa que ora dominava a cena e dramaturgia ocidentais. Por isso U.R é um apêndice, no sentido de ser um suplemento elucidativo, do teatro e da dramaturgia de vanguarda e, da arte da performance que iniciaram o século XX.

---

[109] Refiro-me ao antológico trecho de “O teatro de a fome”.

Ao se aproximar de uma conclusão sobre essa abordagem da vanguarda ubulesca, reitera-se que a complexidade em torno do vanguardismo e seus múltiplos e variados processos produtivos e de socialização, pode adquirir um relativismo conceitual ao considerar-se, a partir de então, o fecho ubulesco que, como demostrado, presidiu senão a totalidade, mas grande parte daquela efusiva produção.

De outro modo, a evidência do corpus ubulesco ligado aos problemas teóricos da vanguarda e da modernidade, anunciam o desvelamento do corte ubulesco no período da "doxa do vanguardismo", com ânsia brincante de conjurar letra e imagem, sem com isso fazer-se uma pedra no caminho da vanguarda.

Em resumo, pensar uma vanguarda ubulesca, é antes, trazer a máxima da tradução antropófaga que o ubulesco, como um cristólico, é devorado pelos *ismos* vanguardistas, ofertando-se como banquete (corpo e alma) à redenção das vanguardas. Nesse quadro imaginativo, cada movimento – do vanguardismo - torna-se uma reunião efêmera do princípio ubulesco.

Assim, ao passo que as vanguardas executam suas sacristias na missa inaugural do século XX, o ubulesco era escondido, velado, como os avatares africanos sincronizados no culto católico. O ubulesco foi macerado, luciferado. Contudo, o vírus ubulesco sobreviveu à catarse vanguardista.

Essa catarse mostrou-se ser frágil estratégia no ultravoraz mercado estético, e assim foi rapidamente congelada, para futura venda. Mas o vírus UBU continua sob a carcaça fossilífera da vanguarda, basta tocá-la de perto e se verá novamente a explosão ubulesca.

Pondo em cena o tempero da tradução, cabe indagar: de que maneira as circunferências ubulescas das vanguardas, como um produto de uma mesa de edição, não são traduções desse mesmo ubulesco? Aproveitando-se das carnes expostas por Jarry para fabricar os "monstros" e "aberrações" estéticas do novo século? De alguma forma, o aproveitamento ali realizado passa pela voragem adaptativa (da tradução) que se pauta pela ação antropofágica; a vanguarda é neste sentido, uma revelação do ubulesco, pois o traduz, sob formatos variados? Outras linguagens?

Finalizando esse debate em torno da "vanguarda ubulesca", discutindo, de passagem, a perspectiva de informar sobre como o traço ubulesco se articula enquanto instância de reversibilidade entre si e o termo vanguarda. Em duas palavras: migrância tradutora.

O que nos devolve à personagem-signo Ubu, cujo império sígnico unifica a vanguarda e o ubulesco em *vanguarda ubulesca*. Isto posto, passemos, ainda na aquecida relação entre vanguardismo e o ubulesco, à invasão ou replicagem visual do ubulesco.

3.7 O ESTILO TARDIO COMO VANGUARDA UBULESCA

Retirado das reflexões de Adorno, o *estilo tardio* em Edward Said (2009) é uma marca indiciária no interior das obras de um autor em que a relação estilística entre as primeiras, geralmente de grande impulso crítico-criativo, não é absorvida no consumo gradual das obras vindouras, sendo a última um recomeço autônomo e concomitante às demais.

Said fala de um processo autoconstrutuitivo que, na fase tardia, se rebela contra o próprio percurso para angariar não uma continuidade filialmente lógica e desejável, mas como tensões de uma aresta em que se galga uma perfilhação própria, e mais das vezes contrária, como uma irrupção em desacordo com o corpus de uma tradição.

O autor propõe então, um vasculhamento não diretivo, capaz de identificar nas obras finais, não o conjunto cumulativo de toda uma carreira, mas uma "senescência e sobrevivência concomitantes"(Said, Op.Cit, p.08-09), em que a obra tardia renova por outros prismas o frescor, a inventividade e capacidade criativa do autor consagrado.

Vê-se, com isso, que o Estilo Tardio é também uma gema de transluciferação. Em geral, essa obra tardia, não pede tributação às suas "irmãs" precedentes, ela invade o universo simbólico existente do artista e preenche-o com tintas ainda não usadas, reconfigurando todo o percurso criativo com frescor e beleza. Em suma, o estilo tardio faz-se sobre mote da ruptura desagregadora. Irrompe sem evadir-se completamente.

Tomando de empréstimo a noção de estilo tardio de Said[110], será que podemos arriscar dizer que na interconexão entre "o corpo e o estilo", que se observa entre os estratos ubulescos e as produções de vanguarda (ora discutidas como um caráter incluso de uma **vanguarda ubulesca),** pode esclarecer a afluência recíproca entre um e outro conjunto de formas?

E mais, haverá reversibilidade entre elas? Ou seja, poderá vanguarda configurar-se como manifestação tardia do ubulesco; tanto quanto, o contrário; do ubulesco ser o tardio da vanguarda? Mas dentre esses movimentos de reciprocidades,

[110] Said esclarece que a expressão *Estilo Tardio* é colocação primeira de Adorno sobre a fase final de Beethoven, a partir da qual desenvolve-a como estratégia de análise em vários artistas.

qual deles pode trazer mais tenacidade à nossa reflexão do caráter tardio do ubulesco em si?

Para seguir uma corrente de assessoramento à noção de uma vanguarda ubulesca, sem deixar de lado a possibilidade de reversão dos termos, não fará diferença considerar que o *corpo* é o ubulesco e o *estilo*, a vanguarda. Pois mesmo o inverso dessa alocação, o importante será a ação de autoconstituição, seja de uma ou de outra conjunção.

Assim, na primeira suposição, tem-se um processo de autoconstrução do movimento [de vanguarda] a partir da permanência ou aparecimento destacado dos traços ubulescos em seu corpo e nas heterogêneas práticas que lhes confirmam o vanguardismo; já na segunda proposição, é o ubulesco quem adquire uma pervivência no estilo dos programas impressos ao movimento [de vanguarda].

3.7.1 A vanguarda ubulesca: um laço de vários nós

Para um diferimento desta questão, faz-se necessário acompanhar a extensão do pensamento de Said sobre como são dinamizados interna e externamente a relação entre o *corpo* e *estilo* na feitura da autoconstituição que ocorre nos processos de produção de um autor no intercurso das três fases ou problemas (uma fase de inicial de experimentação; uma fase de continuidade e consolidação e, uma terceira fase tardia ou final), pois é ela o elemento primal em direção a uma das possibilidades acima levantas sobre o *estilo tardio* entre a vanguarda e o traço ubulesco.

É claro que a incorporação do tardio à vanguarda, diferentemente da vista em um autor, deve ser compreendida como uma alocação do raciocínio desta noção ao conjunto representativo e variadamente heterogêneo que a compõe, e não um recolhimento de um ou outro caráter identificado como sendo de vanguarda.

Said organiza a autoconstituição em três princípios. “três tipos de problemas, três grandes episódios humanos, comuns a todas as culturas e tradições” (Op. Cit. p, 24): o primeiro destes é *o principio de nascimento e origem*, “que no contexto da história, trata de pensar o início de determinado processo, como este se estabelece e institui, como vive e se projeta” (Op. Cit. Idem); sobre a importância deste primeiro ponto do processo de autoconstituição, afirma que “Localizar retrospectivamente um princípio significa ancorar um projeto[...] num momento em que está sempre sujeito a revisão” (IBIDEM, IDEM).

O segundo princípio é o da *continuidade* como consequência do anterior; e por último, o princípio visto como "período final ou tardio da vida, a decadência do corpo, a falência da saúde ou qualquer outro fator..." (IDEM; p.26).

Após descrever grandes autores-obras que no limiar dessa terceira fase – a tardia -, produzem um coroamento íntegro e de parcimônia com as obras da fase inicial e da maturidade, indaga: "Mas o que dizer de obras tardias que não são feitas de harmonia e resolução, mas de intransigência, dificuldade e contradição em aberto?" (Idem, p.27).

Apontando que nestes casos, interessa-se pela " experiência de um estilo tardio que tem a ver com uma tensão despida de harmonia ou serenidade, com uma produtividade conscientemente improdutiva, do *contra*..." (IDIBEM, IDEM).

Não é necessário chamar qualquer exemplo para aceitarmos que tanto a vanguarda como o ubulesco se encaixam e demonstram claras posições de conformação com o tardio proposto como estilo por Said. A força de incongruência e todos os adjetivos utilizados para definir e pensar os processos das vanguardas são absolutamente coerentes e abastecem a noção de tardio como nítida precisão, isso valendo também para o ubulesco. Ambos são radicalidades contra os nichos de suas origens e ambiência mais imediatamente anteriores a si.

Pode-se afirmar que a vanguarda (ou o vanguardismo), todo ele se reveste da convulsividade tardia descrita por Said que se emerge nos valores e procedimentos "**do contra**" (oposição e ruptura), e em desarmonia com o *status quo* estético. Muito embora, seja essa ruptura própria da arte, a vanguarda delineou-se como radicalidade extremada deste curso natural de rupturas da produção cultural e artística (exaustivamente perfiladas, como se costuma dizer, contra o realismo estético reinante no século XIX).

Não é muito notar que há também validação para com os dois princípios ou problemas anteriores, observe-se que Said fala, sobre o *princípio de nascimento* como um processo corrente. Ou seja, passível de uma prolongada e variada germinação. A protogônese ubulesca, mesmo ela, desenvolve-se poderosa e ricamente de mesclagens, hibridações, incorporações e polifonias; e, conforme vimos (tanto nas produções de performances quanto nas do teatro de vanguarda), as escavações, planos e percursos da vanguarda sempre atestam a presença e a alta influência do ubulesco, mesmo e apesar das diversidades das formas e contradições estéticas e artísticas surgidas ao longo dos experimentos identificados como de apurado vanguardismo.

Esta visada de localização dinâmica, que a priori este primeiro princípio instala como revisão e ancoragem, além de possibilitar em retrospectiva a presença inconfundível de Ubu/Jarry, seja no subterrâneo ou na epiderme das produções vinculadas ao movimento, contribui também para a consolidação de que nos seus processos internos iniciais e posteriores, longe de ter sido um surgimento espalhado e sem unidade, ocasionados apenas da excentricidade pessoal de um artista ou evocação de um grupo, possui uma grossa filiação interconectada que se converge numa nucleação primal a partir da postura consciente das imagéticas ubulescas, desde os mais reverberantes experimentos verbais, passando pelas dessacralizações de toda ordem, contra as tradições artísticas, até as sutis expropriações destas mesmas tradições em diversos códigos e formatos de interações entre as linguagens.

No que se refere à segunda ordem de problemas, ou seja, a fase de amadurecimento, há um interessante aspecto da vanguarda que também se desenvolve seguindo o ubulesco. Trata-se da constante mutação das formas. A instabilidade é a ordem do dia das vanguardas. Novamente os mesmo elementos da protogênese ubulesca são demostrados ao processo e maturação das práticas vanguardistas.

Assim, cada experimento, seja na chapa de um *ismo* qualquer com seus manifestos auto repostáveis, ou de um movimento para o outro, a mudança, o atalho, a renovação se constitui marca e fundamento que mais se põe às vistas. Possibilitando, por exemplo, a presença concomitante de várias concepções de surrealismo; diferentes noções de um mesmo experimento de linguagem, ou mesmo interfusões que se amalgamam no início como um auto reconhecimento para depois se definirem autônomas, mas irmanadas por um guarda-chuva que recolhe todos os tipos de vanguardismo, com quer Pronko (1963).

De tal modo que, variações de linguagens e modalidades tão díspares e conluiadas da vanguarda, faziam de sua regra interna o improviso, o efêmero, a novidade, o choque, a ruptura com a tradição vigente e as provocações escandalosas para o público heterogêneo, sedimentando a um só tempo a mutação das formas como marca de sua fase mais “estruturada” e, portanto, pronta para transformar-se.

Como se verifica nos conflitos no cerne de cada um dos ismos, que, não raro tinha de um lado, partidários que não aprovaram a continuidade nem a consolidação das práticas, e de outro, os que visavam a popularização e o assentamento identificáveis dos procedimentos modelais de uma determinada estética ou programa, cada ato, espetáculo ou exposição vanguardista procedia-se a uma guerra interna de concepções sobre o

quanto cada ato deste podia ou não representar o próprio movimento. Mais das vezes, a celeuma provocava dissidências e novos experimentos, uns ainda vinculados ao programa, outros já prontamente a negá-lo.

E assim as práticas de vanguarda socorriam artistas e público numa busca cada vez mais radical e longínqua de um consenso ou coerência de representação simbólica do que ocorria no mundo social, econômico e cultural, principalmente da Europa, amedrontada e convulsiva com as guerras e transformações, hoje históricas.

Verificadas essas amplas autoconstituições, no interior do primeiro e segundo princípios, cabe avançar então à indagação sobre o que é tardio de quem? De início é bom frisar que a triangulação entre o estilo tardio, o ubulesco e, a vanguarda, objetiva como um todo: por um lado, confirmar a pertinência de uma vanguarda ubulesca, e por outro, de que o estilo tardio vem reforçar exatamente essa vinculação entre as práticas de vanguarda e os traços ubulescos.

Se, como temos indicado, as vanguardas estruturam-se por uma malha do presente atualizado ubulesco, o estilo tardio seria manifestação própria desse ubulesco e, consequentemente também da própria vanguarda. Pois, o ubulesco que o integra não lhe apaga, ao invés disso, reitera-o em si.

Assim sendo, as duas possibilidades do encaixe tardio não se eliminam. Não há exclusão ou exclusividade nem hierarquia entre o programa e a manifestação, ou seja, entre o "estilo e o corpo".

Pensar uma amperagem por espiral, indiciária e auto solvente das formas é mais cabível do que o binarismo excludente de um *ou* outro. Acolher o ubulesco como a agoridade nas vanguardas é o mesmo que permeá-la de potencialidades das duas instâncias anteriores (nascimento e maturidade) que levam ao tardio, ilustrando o singrado de suas produções.

Da mesma forma, concebe-se o vanguardismo como ricochetes tardios do ubulesco, compreendidos a partir de então como reorientações criativas daquilo que Jarry/Ubu esboçou em sua constelação de propostas seguidas, *via liberdade*, e com o roteiro da *oposição* e da *ruptura* pelos atores principais do variado palco vanguardista.

Para uma compreensão mais precisa destes intercâmbios, isto é, do ubulesco para com as vanguardas e desta para com o ubulesco, pode-se apreender o ubulesco como sendo uma máquina furiosa que em espiral mônádico centrífuga e centrípeta tudo o que lhe é de palavras-gestos às sugestivas de imagens. Isto é, uma relação tradutora-rizomática.

A presença constante dos traços ubulescos nas trilhas mais profundas do movimento como um todo pode ser interpretada como uma ação de autoconstrução e ida ao terceiro estágio, como maior eficácia dos lastros internos e externos do programa. É neste momento tardio que se identifica o que de mais fundamental é o vanguardismo: uma aporia interna em que o ubulesco mobiliza-se como base ou núcleo duro de todas as potencialidades e explosões [de suas formas lítero-dramáticas] que o movimento se recobrirá ali e alhures de diferentes formas.

A indicação da proposição que toma o ubulesco com o tardio da vanguarda absorve cada nova instrumentação ou experimento no interior das vanguardas, também como atualização (virtualização), reedição, como estágio da forma tardia e de sua potência intrínseca.

Assim, embora haja muito de estilo tardio no ubulesco, lhe definindo a face como potência de um vanguardismo atualizado, há também um intenso ubulesco nas vanguardas, fazendo-a abrir uma mônada de possíveis autoreverberações que acabam por lhes reforçar as próprias funções de ser uma *avant-garde* possuidora de um histórico ou *arriète-garde* que não lhe retrocede, ao contrário dá-lhe pulsão contemporânea.

Finalizando este tópico sobre o estilo tardio no ubulesco da vanguarda, torna-se adequado assimilar o vanguardismo não só como vetor estético calcado na absorção da polêmica e consequente choque contra as disposições vigentes, mas aceitá-lo como processo ainda em andamento, como um cadarço que se estende na beira do século XIX com U.R, até a metade do século XX, com as virtuosas estéticas europeias, cuja influência adentrou praticamente todo o mundo ocidental.

Pensar uma vanguarda ubulesca é arroxar os frouxos e desgastados nós que o termo adquiriu no próprio desgaste da modernidade, trocando cansaço pelo vigor; a sabatinada puramente excêntrica pela emanação criativa que se modela ao sabor dos tempos; sendo o ubulesco o laço para esse viajado cadarço, que tem feito a arte andar com liberdade.

Mesmo desfeito temporariamente, cadarço e laço são a memória e a práxis do *corpo* e do *estilo* que presidem uma vanguarda ubulesca. Num sapato, mesmo roto, como tem sido visto a vanguarda, as pontas do cadarço são o início de um projeto de laço!

A vanguarda ubulesca, ou intercultural, se “autoconstitui” como estilo tardio, enlaçando letra e imagem ao seu projeto luciferino tradutório.

CAPÍTULO QUARTO

TRANSLUCIFERAÇÕES UBUMIRÓLESCAS

4. CAPÍTULO:

TRANSLUCIFERAÇÕES UBUMIRÓLESCAS

> ***PÈRE UBU*** *-Tout ceci est fort beau, mais personne ne m´écoute. Allons! bon, ça recommence! (UBU ROI, Acte IV. Scène IV)*
>
> "Tudo isso é muito bonito, mas ninguém está me ouvindo. Vamos! bem, aqui vamos nós de novo!" (Tradução nossa).

4.1 JANELA PICTÓRICA: O INTERCÂMBIO ENTRE A LETRA E A IMAGEM

Este capítulo abre as discussões de como o ubulesco se traduz mefistofelizado *na* e *pela* imagem, isto é, como lampejos de aparições que vão se tornando cada vez mais visíveis, na medida em que a amperagem sígnica-midiática-intersemiótica se apresenta plural ao cruzar diversas linguagens da visualização - entendida aqui como replicagem visual do literário -, cujo alvo e pouso serão as produções tradutórias de Juan Miró, ou ubumiróesca; não deixando de observar, quando oportunamente, outras textualidades visuais correntes ao ubulesco.

O nascente desta visualidade pode ser acompanhado, comparando-se os usos imagéticos do ubulesco com os da dramaturgia de Ghelderode. Ambos, desenvolvem uma escrita à um passo da imagem. Como na obra de transição *Almanach illustré du Père Ubu, XXe siècle* que, situa o limiar ubulesco entre a letra e a imagem.

Vimos, no capítulo anterior, o panorama das formas dramatúrgicas ligadas ao vanguardismo repousarem no ubulesco; agora, com vistas à entrada nas práticas visuais do ubulesco, acolheremos a presença de Ghelderode, para explicitar como a indicialidade precípua entre as formas do teatro ghelderodiano e a vanguarda ubulesca se tocam na intimidade dentro de um carretel que instaura a presença da imagem como elemento nutritivo de ambas, embora com objetivos e formas distintas.

Declinaremos, neste propósito, três características da reciprocidade indiciária entre os traços ubulescos e o teatro vanguardista de Ghelderode, a saber: a *dualidade e o duplo*; a *fusão vida e arte* e; a *invasão do pictórico*.

Aproveitando-se ainda dos comentários de Pronko/Guinsburg sobre o autor belga de origem flamenga sem, no entanto, repetir a mesma ordem de listagem, para evidenciar a interrelação entre os tons ghelderodianos e ubulescos. Pois, a organização dos dois críticos-analistas apenas preocupa-se em instalar os traços próprios da dramaturgia ghelderodiana como uma das mais intrincadas e criativas da vanguarda, enquanto que nossa observação procurará destacar como estes mesmos traços se conformam ao estilo ubulesco e, principalmente, como a marca do pictórico se apresenta nos conjuntos das obras dos dois autores. Fato que abre nossa premissa de evasão da letra para a imagem nas operações de circulações da personagem-signo Ubu.

Iniciemos, lembrando que o vanguardismo de cada autor-peça entretece um conjunto de obras que, no plano e ao fundo, atualizam e fortalecem a temática ubulesca sem a preocupação "consciente" de dar-lhe continuidade; mas sim como filiação de um caráter de afinidade eletiva[111] da produção vanguardista, operando-se um reforço dos arcos que dão coesão de vanguarda, uma vanguarda ubulesca.

Escrita nos idos da segunda e terceiras décadas do século XX, a dramaturgia de Ghelderode só terá reconhecimento após a Segunda Guerra. A unidade deste autor-peça, no entanto, não se torna anacrônica; pelo contrário, vitaliza o *movimento* mesmo tendo passado décadas de ostracismo

O futuro de suas obras, guardadas nos intervalos dos botões das duas guerras mundiais, não saberia como conduzir-se para acompanhar a lógica do movimento. Somente no exposto do tempo é que se revelaria a sua força e particularidade de dar novo fôlego ao que ainda se poderia chamar de vanguarda. Não como uma continuidade lógica, mas como continuidade da tradição de ruptura.

Assim, no trocadilho dos pares Ubulesco/vanguardismo, a obra de Ghelderode faz uma pinça anovelando-se a ambos na medida em que a familiaridade de ruptura se cruza para reforçar-se: do vanguardismo para Ubulesco; e, de Ghelderode para o vanguardismo.

Vale lembrar que Ghelderode é dos autores vanguardistas elencados por Pronko/Guinsburg que menos se fixa com nitidez aos extremos babélicos ou edênicos. Isto é, além de situar-se no intermédio desta linha, sua obra explora-os como material temático, de abordagem e de linguagem. Enlaça e atrai os extremos caóticos da

---

[111] Procedimento técnico-teórico relacionado à tradução intersemiótica em que a ação tradutora não repete mas cria eletivamente novos contornos com uma obra nova, de outra obra a ela anterior. Como indicado por Campos (2008) e Plaza (2010). Tradução Intersemiótica.

babelidade e da harmonia superior do Éden para reconstruí-los como pauta de uma dramaturgia própria.

É nessa unificação distanciada de fulcros extremados, que a dramaturgia de Ghelderode se construirá pela dualidade dos meios. Decorrendo então, que a dualidade chama o duplo. Por mais que essa dualidade esteja presa pelo foco tradicional entre trevas e luz e seus legados religiosos.

O duplo em Ghelderode é fruto da dualidade nostálgica que sua dramaturgia tenta atualizar, via os conflitos do drama. Esse duplo apenas recosta-se no duplo artaudiano, pois está preso às suas próprias contradições das quais se autoalimenta, distanciando-se assim do duplo do *teatro da crueldade* que é, entre outras coisas, pura liberdade e afronta às deidades e às formas teatrais convencionais.

Embora haja estratégias de escapes, que reforçam a mecânica da própria dualidade, como a que perpassa pela duplicidade da autoidentidade na adoção de Michel de Ghelderode como pseudônimo de Adhémar-Adolphe-Louis Martens, seu nome de nascimento. Reacendendo sua vinculação dupla entre ser flamengo (artista, escritor, dramaturgo) e belga (sujeito social, familiar). No viés de uma contramão, o escape dessa duplicidade se fará dualidade por vias de um individualismo revelado nas obras.

Conquanto, Guinsburg dirá que Ghelderode realizará uma dramaturgia vanguardista infiltrada por um individualismo focal que "reverte-se em personificação da obra" (Guinsburg. Op. Cit, p.90-91), a ponto de ser um extravasamento psíquico-pessoal.

Fundindo vida e arte, Ghelderode retira de seus fantasmas a vida fantasmagórica que colocará em cena, mais das vezes como forma de exorcismos, deslocando as personagens de suas cadeiras para fazê-las sentar, ora no trono babélico, ora na relva paradisíaca, e seus recostados na vida.

Por fim, o mais importante dos aspectos vanguardistas observado em Ghelderode é a prevalência das imagens, isto é, a incursão do pictórico como forma de saída do limitado mundo das palavras. Ou como assevera Guinsburg, uma integração como um "rito de fecundidade dramática em que o in*visível* se torna *visível*. Com efeito, o que mais surpreende em Ghelderode é a sua riqueza pletórica de formas" (IDEM, IBIDEM, p. 90).

É certo que essas imagens vêm reforçar a dualidade sublime/grotesco presente na sempre viva pauta da tradição do catolicismo secular que o dramaturgo toma como ponto para o desenvolvimento de suas obras; ademais, são imagens que apontam para a

transcendência ao sugerir a aceitação dessa dualidade como sendo própria da natureza humana, cabendo ao homem aceitá-la, divertir-se com e a partir dela.

Contudo, é por meio da força imagética que esse projeto se realiza em sua totalidade. Sendo letra e imagem um só nervo pelo qual a obra dramática de Gheldorode adquire seu sentido de ser. Mais uma vez, antes de ser dois lados da mesma moeda, essa invasão da imagem como partícula essencial é, funcionalmente, uma aquisição de um diferente, que torna a dramaturgia ghelderodiana amparada pelo duplo que a imagem fornece à letra encapsulando em forma do duplo.

A pervivência cada vez mais entusiasmada do visual pictográfico na escrita ghelderodiana, chama a atenção de Guinsburg que a considera infestada imageticamente "que como se para ele confluíssem as tradições Flandres, o primado da imagem sobre a palavra, da concreção plástica sobre a progressão dialógica é nítido em suas peças" (IDEM. IDIDEM, p. 90).

Nota-se com isso, que a imagem é, em Ghelderode, mais ativa que a palavra. Nessa constatação da presença e força do visual pictográfico em Ghelderode chegamos ao âmago que dará início a nossa formatação mais cara, o estatuto da imagem do ubulesco. Porquanto, vejamos, aos olhos de Guinsburg, como repercute a entrada do pictórico na dramaturgia ghelderodiana, quais suas intenções e o que ela significa. Para então relacionar dessas considerações os elementos sobre os quais avançaremos tendo como horizonte a voragem ubulesca *pela* e *na* imagem.

4.1.2 A iconografia como tema de produção em Ghelderode e em Ubu Roi

Guinsburg irá traçar a intimidade temática e de formas presentes na dramaturgia de Ghelderode com os apurados iconográficos das escatológicas pinturas de Bosch; da vertigem babélica de Breughel e dos abismos tragicômicos de Rubens, referenciando a imensa presença das imagens bíblicas e do vasto imaginário que povoa as visões de mundo medieval e renascentista em Ghelderode. Será, pois desta rotunda sacro-demoníaca que a dramaturgia de Ghelderode fará seus desenhos imagéticos mais caros dentro da tradição pictural dos Flandres.

Não obstante, ao temário que se define como sendo o próprio formismo artístico do artista flamenco, exatamente aqui também situa-se a coadunação vanguardista como a marca de uma coautoria ubulesca. Embora delongada a mensagem de Guinsburg vem ser, neste sentido, esclarecedora:

> Se Ghelderode é um legítimo herdeiro da Flandres pictórica e de seus quadros, unindo-se-lhes aliás as 'visões' de uma Espanha do *Escorial* e de El Grecco, é também, e antes de tudo, um dramaturgo moderno, de ' vanguarda'. Isto significa que não só **Ubu** é o 'santo' da casa, como denotam amplamente a atração pelos efeitos 'cruéis' e 'antiteatrais', a mecânica do humor grotesco, a licença poética surrealista e a audácia plástica expressionista, mas também que o seu culto é o da liberdade e da individualidade artísticas (IDEM, IBIDEM. Grifo nosso).

O que pugna os traços da "ubusadia" aqui requerida, não são as coincidências, as semelhança, mas, sobretudo, a forma original, o atalho pessoal e a potência de liberdade entre a tradição ubulesca e a confecção ubulesca de Ghelderode, como encerra Guinsburg ao destacar a intrínseca relação entre a liberdade e a individualidade.

As coincidências são apenas marcas de um percurso que costura a própria ubusalidade como reatualização inventiva. Neste sentido, pode-se pensar em Ghelderode como um guardião-expositor da matéria ubulesca na dramaturgia de vanguarda, trabalhando à maneira de Artuard.

Os enlaçamentos, por exemplo, de elementos de *O Escorial*[112], escrita em 1927/28[113], são do mesmo gameta ubulesco: traz a personagem-tipo rei (em sua condição conflituosa e grotesca) na centralidade da discussão existencial. Já a presença do bobo (bufão) separa-se daquilo que em U.R é pleno: uma entidade dupla um rei-bobo ou um bobo-rei; bem mais delineado com o *Rei Lear* de Shakespeare; ou seja, como uma ligação de opostos (de corpos e de funções) que por um momento trocam de papéis.

Por sua vez, essa troca de papéis é como sabemos, mais patente em Lear, enquanto a triangulação entre bobo/rainha/rei é mais ubulesca. A "cornolança" ubulesca abre-se tanto para essa triangulação em Escorial, quanto para a execração pública do artista deformado em "Hop Signor!(1936)".

Não obstante, a abordagem de O *Escorial* é mais aparentada com o sofrimento régio de *Rei Lear*, assim como o alijamento sócio-familiar de *Hop Signor!*, aproxima-se mais do drama edipiano do que de Pai Ubu, pois que este não sofre. Ao invés de sentir o peso da ética, da moral, Pai Ubu joga-a para o alto ante a força de seus instintos. Mas, o cruel sadismo do rei de *Escorial* e o horror e a violação pessoal de *Hop Signor*! são de

---

[112] Peça de Ghelderode. Ver GHELDERODE(2004).

[113] Há delicado percurso cronológico de edições paralelas. Utilizei a publicação da Gallimard (2004) que apresenta o ano de edição 1928; conquanto, no curso desta pesquisa reconheci uma edição portuguesa de 1927, ao que parece, saindo originalmente da ibérica espanhola, publicações congêneres bifurcaram-se quase que emparelhadas, uma imediata edição lusitana, seguindo, um ano após, por outra francesa.

longe, ubulescos. Em Escorial, particularmente, o grotesco mistura-se ao sarcasmo irônico próprio do ubulesco:

> O REI - *(erguendo-se, fora de si)* – Não, não, não e não! Basta de sinos! Degolem os sinos! Tocaram durante noites e dias sem parar. Estrangulem os sinos!... *(indignado)*
>
> [Escorial. 02; Cena 02]

4.1.3 O ubulesco em Ghelderode

Nesse vaivém entre traços ubulescos, compreendidos como revisitação temática e estrutural, e a inscrição própria de uma marca autoral em Ghelderode, que coincide irmanada com as mesmas estratégias de usos das abordagens e conformações dos elementos; funcionando ambos, como contundentes descargas de choque de "oposições e rupturas", vai-se modelando um núcleo ubulesco como estandarte irreverente da própria vanguarda, intensificado por um manifesto subjetivo e intencional a que temos identificado como ubulesco. Neste caso, coadunam-se os traços ghelderodianos num entrecruzado de práticas autorais que emolduram o grotesco a uma gesta de formações imagéticas calcada na tradição pictórica.

No que tange ao tratamento dos conteúdos e suas vinculações a um projeto de expressão, a fórmula ubulesca é seguida à risca; valendo salientar, que os resultados desta formalização ubulesca em Ghelderode são completamente distintas e autônomas, seu enfoque é outro, nada semelhante à pilhagem de Pai Ubu. A referenciação aqui tocada subjaz a um método de fabricação, que aponta grosso modo, para os mesmos procedimentos de arrumação e ordenamento.

Assim, utilizando-se das mesmas cartas de Jarry, Ghelderode arruma a jogada ao seu modo, dialogando com as cartas disponíveis fora de suas mãos, que em última instância tanto inspiram quanto pressionam a deflagração final comum à sua obra.
Contudo, no jogo entre forma (*do fazer*) e conteúdo (*da expressão*), Jarry apoia-se na tradição lítero-dramática e no ajuntado de sua contextualização pessoal para imprimir nesta, o sarcasmo, a ironia, o parodismo e o jogo antropofágico e carnavalizante[114], deflorando tudo a um só tempo; enquanto Ghelderode vai buscar na abordagem dualista e na sublimação de suas percepções pessoais sobre a cultura dos arranjados da tradição religiosa, o material para a sua dramaturgia sem deixar de lado a reflexão da condição

[114] No sentido da carnavalização que Bakthin propõe.

existencial do homem no lastro de uma abordagem em que a crueldade, o espanto do horror presentificam-se como implacáveis dessa condição.

> O REI - (ajoelhando diante do monge) – Eu vou dizê-lo por ti. (imitando o monge) - Vossa Majestade não deve ainda lamentar-se. Nada pode apressar ou retardar a hora que somente Deus conhece. Resigne-se Vossa Majestade, dobre a cabeça e inicie-se no ritual da desgraça iminente... Continua, capucho!
>
> [Escorial. 02; Cena 02]

Mas insistamos um pouco mais nessa vinculação da repercussão visual, recostado mais uma vez no que diz Guinsburg: "De fato, a sua arte, onde o espetáculo de feira, o circo, e sobretudo o *music-hall* e o títere exercem um papel tão ponderável"(Guinsburg. Op.Cit, p. 91). Se o foco dessa observação fosse direcionado à peça de Jarry não havia melhor descrição sobre a utilização multifacetada de elementos da tradição cênica disponível. Ou seja, a descrição dos arranjos ghelderodianos cai como uma luva para a peça de Jarry, confirmando a isotropia funcional e os referenciais estruturais e temáticos.

Não é certo querer que qualquer outro artista não lance mão do arsenal artístico-estético existente à sua época para, a partir deles formatar uma nova obra de arte. A questão aqui a destacar é sobre como esses arranjos e utilizações, visando uma determinada ação estética, se conduzem já dentro de uma tradição de rearranjos com vistas ao escândalo e a obliteração comunitária sobre os temários, e que são lugares-comuns do mote vanguardista; o que de fato, tanto Jarry quanto Ghelderode irão desenvolver esses vínculos nas dimensões do *fazer* (ao manejar as formas disponíveis, operando um "modo de") e do *expressar* (o tônus de apresentação do conteúdo arranjado).

O comentário classificatório de Guinsburg continua o desfile ubujarryano dos arranjos trazidos por Ghelderode, primeiro da patafísica, ao referir-se aos "mistérios da existência" ou metafísica religiosa, comumente presentificadas naquela dramaturgia e; depois, do pastiche de ironias e sacarmos ubujarrianas sobre um demiurgo que avança sem parar "parece referir sempre as personagens a um 'fio' manejado no além, a um universo de enigmas, de coisas inapreensíveis ou inclassificáveis pela razão humana. Sob o manto do sadismo, da perversidade, da bunofaria cruel, da religiosidade fanática [...]"(OP. CIT, p.IDEM).

> REI- [...] Será preciso que eu, também, chore, reze, empalideça. Algum ator deveria ensinar-me a fazê-lo. Onde estão os meus atores? Um rei deve parecer sensível, no decorrer do espetáculo de sua nobre existência. Senão, que diria a História, que põe apelidos aos reis, tal como aos forçados de galés? (volta-se para a parede da esquerda) Vem!... (*entra o monge*) Tu, que habitas nas paredes, ouve a vontade do rei... (*com simulada humildade*) Quero que toquem os sinos, mas baixinho, muito baixinho; leve dobres fúnebres, levíssimos dobres fúnebres para os sensíveis tímpanos de Sua Majestade... (*o monge faz menção de sair. O rei o retém*) Em que pé estamos com essa agonia? Essa agonia solene e longa como um ato de tragédia?...
>
> [Escorial. 02; Cena 02]

É claro que a visualidade em Ghelderode aqui comentada diz respeito à transformação teatral do invisível em visível, a imagética é inteiramente cênico-teatral, consternada, ainda na forma dramatúrgica. Dramaturgia que se regra - nesse corte de formas dramáticas - à tradição fáustica[115] onde o duplo advém da dualidade sacro-diabólica. Visitado tanto em *"La Mort du docteur Faust"* em 1925, quanto nas demais obras em que o diabo é belo, alegre e fugaz ao passo que esconde-mostra seu lado sorrateiro, sugestivo e pecaminoso.

Assim, é uma visualidade que trabalha para a irradiação da cena teatral, sublinhando-lhes as formas internas por uma exógena lauda de ilações entre as trevas e a luz; dentre outras sugestivas das imagens culturais com as quais ela quer apresentar. O visual em Gheldorode vislumbra enriquecer a cena teatral, torná-la vistosa e robusta. Enquanto U.R sai do visível teatral para pousar-se num visível pictórico donde a iconografia não se contenta na forma teatral, alastra-se, como se verá, para os mundos intersígnicos do universo das linguagens e das interartes[116].

O argumento aqui perquirido de que U.R afugenta-se da literatura para fazer-se pura imagética, sem, no entanto, abandonar completamente a letra; configurando-se ato consciente de transmutação sígnica e estratégia de execução da forma do duplo ubulesco, pode ser verificado como uma tradição reforçada pontualmente em autores cujas obras apresentam o cônscio intercâmbio entre letra e imagem, como ocorre em parcela significativa das obras de Ghelderode.

---

[115] A problemática da dualidade inerente ao personagem *Fausto*, Ver, *O Fausto*, de Ghethe. Que mais tarde será recomposta em atos de tradução mefistofáustica, como vimos em Haroldo de Campos (2008).

[116] Compreendido como um sistema teórico em que se propõe a interação arte e mídia. Cf. Poéticas do Visível. Arbex(2006), Clüver(2005).

Essa ligação intersígnica em Ghelderode, devido a sua vinculação de vanguarda a que temos insistido, merece uma atenção particular a fim de servir como intróito ao universo pictórico que se desenvolverá *pela* e *na* matriz *visual* em torno do ubulesco.

4.1.4 O imaginário das imagens

A abrangência e definições temáticas que se conformam na dramaturgia ghelderodiana, se assentam no dualismo, com intenso aproveitamento do pensamento da Igreja; o decorrente secularismo desenvolvido por Ghelderode, repleto dos traços ubulescos, como já vimos, não deixa escapar de seu corpo a presença do dualismo religioso, incorporando, dentre outros, a convocação do grotesco e a constatação de que participam da natureza humana tanto o sagrado quanto o demoníaco em iguais proporções; em que, sem este equilíbrio predominam a confusão e o horror evocados em suas obras como sementes de alta germinação imagética.

Ghelderode parece concentrar sua dramaturgia no foco especial de uma ligação entre a tradição espanhola (no dualismo que ascendem os conteúdos) e dos países baixos - notadamente a Bélgica - (na longínqua tradição pictural [dos Flandres] que sugestiona a forma), na premissa dessa ligação resguardar um tônus especial e de grande aprendizado para o homem que organiza a vida montado no panteão mitológico europeu e suas derivações de ritos, costumes e festejos, com destaque ao carnaval.

Isto bastando para um amplo de considerações entre toda a sua dramaturgia e o mote de carnavalização impresso e explícito em U.R. Pelo rico de suas imagens, sacrilégios, da zombaria antropofágica, do jogo, do sarcasmo, do grotesco e da inversão simbólica e física do mundo.

Mas é valendo-se do jogo e inversão proporcionados pela máscara carnavalesca, abundantes na pintura de James Ensor[117], que a imagem em Ghelderode se transporta do visual pictórico para a sugestividade visual da literatura dramática. Especificamente em *Máscaras Osdend*[118], um roteiro pantomímico que busca resgatar duplamente, o carnaval da cidade belga de Osdend, onde Ghelderode nasceu e, as inúmeras pinturas de Ensor tendo a máscara [carnavalesca] como personagem principal.

---

[117] Pintor belga cujas obras retratam as máscaras e o carnaval de Osdend.
[118] Última dramagurgia de Ghelderode em forma de roteiro dramatúrgico.

Nota-se que a relação imagem/letra como se apresenta em Ghelderode é o oposto que ocorre em U.R. Ghelderode traduz para a sua dramaturgia o rico e imenso universo de fecundas narrativas que existem nas pinturas de Ensor.

O carnaval e suas máscaras são tomados como ambiência e tema geral, principalmente em *Máscaras Ostend*; enquanto que U.R, após um longo manejo de variadas tessituras dramatúrgicas, irá manifestar-se duplamente, não só na literatura dramática e nas visualizações inerentes da ação teatral, mas num vasto trilho de aparições pictórico-visuais que ladeados à letra, ganhará pouco a pouco um estatuto próprio dentro da linguagem visual.

Se em Ghelderode, o visual é anterior, servindo de textualidade para a posterior incursão dramática, num movimento ascendente, de trás para frente. O que era imagem torna-se texto; em Jarry/Ubu tem-se o movimento inverso, o que era texto tornando-se imagem.

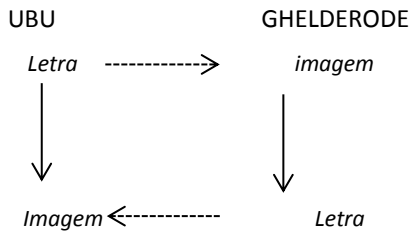


Fig 20

Quadro comparativo Letra/Imagem

Fonte: Desenho livre do autor.

A variação desse movimento em ascendente ou descendente é tão somente uma ilusão, conforme o ponto de partida e a consideração do que é origem (fonte) e o que é posterior/tradução (alvo). Assim, a ilusão que toma a letra como fonte, circunscreve a dramaturgia de Ghelderode como posterior, isto é, nascida da transformação do original: da imagem (anterior) à letra (posterior).

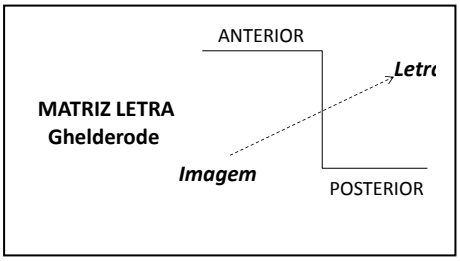


Fig 21

Matriz Imagem(GHELDERODE)

Fonte: Desenho livre do autor.

Já a ilusão que se baseia na matriz como imagem, compreende-se que a letra é anterior e, portanto, resultante na origem da imagem (posterior).

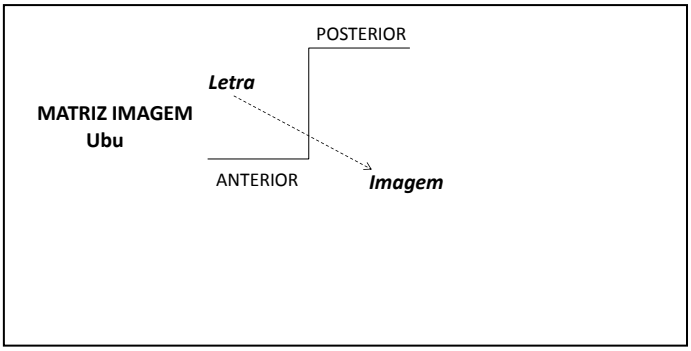


Fig 22

Matriz Imagem(UBU)

Fonte: Desenho livre do autor.

Tanto uma como outra apreensão ilusória destas matrizes são círculos fechados de uma ótica que não avança entre *original* e *cópia*, cuja vasta tradição na literatura e em outras artes tem rendido o enferrujado debate da supremacia do primeiro e a indignidade do segundo.

Diferentemente desta orientação há o caminho da tradução intersemiótica, criativa e como crítica e da tradução como criação (mefistofáustica e como devoração), que adotamos mais a frente para analisar a presença sígnica do ubulesco no ambiente visual plástico-pictográfico, conforme, temos extraindo nos pensamentos de Benjamin (2008), Plaza (2010) e de Campos (2008).

Fios escalpelados do mesmo novelo. O traço ubulesco e o estilo ghelderodiano nutrem-se um a outro no desenho de um vanguardismo notoriamente que flertará não somente com a letra, como musa poética, mas com o estrato da visualidade, do pictórico e da liberdade.

Porquanto, vale o levantamento dos processos de usos da imagem, dirigidos por Ghelderode como utilização imagética dos referenciais ligados à tradição dos Flandres, que ele tinha na intimidade e reapresentou-a como elemento especial em sua literatura; e no caso de Jarry, como esse aproveitamento se dá como duplo de uma invasão-evasão, iniciada já em U.R e exercitada com todo vigor em *Almanach illustré du Père Ubu* e demais pictografias ubulescas.

Em vistas de um acordão sobre o fundamento do ubulesco no espaço de sua visualidade tradutora, procederemos como o ubulesco coaduna-se: 1) como impressão do *duplo* (compreendido como base de manobras - gerais intersígnicas - e de sua representação, conforme o duplo artaudiano) e; 2) como um *dèpayser* telemático de intracódigos que invadem e evadem-se a/da literatura. Para finalmente, 3) discorrermos sobre as visualidades tradutórias ubumirólescas.

4.1.5 O duplo como expressão e linguagem

Sobre o aspecto duplo do ubulesco, não é muito afirmar, conforme temos visto, que U.R é duplo em todos os sentidos. Difícil destacar algo que não se lhe apresente como duplo, uma vez que é o duplo que possibilita a entrada sígnica no mundo plástico visual, sem qualquer diminuição de sua parcela verbo-escritural, dramatúrgica, poética e teatral. Isto é, por sua capacidade de ser duplo, é que o ubulesco recebe, via personagem-signo, a ubiquidade sígnica, ou seja, desenvolve uma poderosa semiose visual em paralelo à sua tradição verbo-escritural.

Como vórtice, em sua apresentação plástica visual predominante, é duplo pela indefinição do movimento e pela capacidade de entre estes dois movimentos - exogênico e endogênico - produzir efeitos distintos. Pois tanto o vórtice ubulesco pode indicar a deglutição devorativa do que lhe está externo; quanto a expulsão do que já foi deglutido e servirá de novo ladeamento antropofágico. Ambos os movimentos geram a infinidade da ação sígnica. O ubulesco é neste sentido semiose sob semiose *ad infinitum*, transformação do signo em outro e assim por diante, como assevera Pierce (1977).

Por ora, vale o destaque de que o duplo ocorre nas inúmeras pervivências, mesmo desconexas, das produções de vanguarda que se lhe dão adesão, como recaem também em todos os aspectos até aqui descritos, como o *estilo tardio* e a pujança imagética. Isto é, o duplo recobre a face e as interfaces ubulescas. Da mais visível como o "u" duplo entrecortado por o "b" que forma seu nome [U-B-U][119], e o duplo de termos que encerra o título da obra: "Ubu"+ "Rei", às variadas duplicações nas linguagens sonoras e picturais que se verificará emergentes em todo o resto de sua ação sígnica.

Em outros termos, é pelo duplo que o ubulesco se registra e adquire relevância estrutural, intercomunicativa e intersígnica. Em cada ponto analisado sobre o ubulesco tem-se o acréscimo da própria ubusalidade pelo duplo que ele é.

Este duplo teve em Artaud grande aplicabilidade e visibilidade, a partir de uma produção concentrada do autor de *O teatro e seu Duplo*, que ao apontar nesta obra para os elementos mais esquecidos que compõem a linguagem teatral, principalmente a espacialidade, a corpografia e a ritualística (e que atualmente, sobressaem-se como preciosas ferramentas para os delicados entalhes da carpintaria teatral contemporânea,

[119] Embora reconhecendo a protogênese desse nome, verificada no primeiro capítulo.

tanto teórica quanto propriamente na produção cênica), consegue fixar o duplo como uma regulação da própria linguagem, por onde, entre outros, o ato de liberdade pode enfim fazer jorrar o sangue da vida, numa catarse em que, por exemplo, a violência é pura beleza estética[120].

Uma das principais marcas do duplo ubulesco-artaudiano é, sem dúvidas, o trânsito e a liberdade entre *vida e arte*. Mormente, esta será a bandeira de várias propostas artísticas com profundas repercussões nos fundamentos da arte, da estética e da política cultural. A visada da arte engajada, desenvolvida nos anos de 1960 sob o mote da revolução cultural que ocorria em grande parte do mundo ocidental e que teve na arte, principalmente no teatro, seu estandarte mais abalizado e produtivo, absorveu o ideário da arte como vida em muitos de suas propostas[121].

Dali em diante, só cresce o entendimento a devassar as barreiras entre vida e arte. As propostas em geral da arte contemporânea, que tomam a cidade e suas territorialidades como atores principais de sua produção, são condutores dessa ideia de similidade entre a vida e a arte. Torna-se viável absorver essa inseparalidade como uma ação do duplo, garantindo a capacidade de intercâmbios e de valências entre os dois campos, como apresentadas no ubulesco.

Conquanto, no limitar da dimensão verbo-escritural, o ubulesco é duplo não apenas no sentido de uma escrita rizomática[122]; muito embora, possa-se entrever a aparição ubulesca no composto arquetípico da literatura. É bastante visível a ação rizomática sobre a qual o duplo ubuliano se desenvolve e interage.

Sobre este aspecto, pode-se verificar um feitio de uma escritura esquizofrênica, isto é, divida em si. Contudo, é essa divisão que possibilita a sua construção interna: U.R inicia-se como escrita coletiva e amalgama-se processualmente a uma escrita autoral de base paródica, ou seja, relacionada à clássica dramaturgia universal, que intenta matar; serve-se de lume subjetivo às produções ligadas ao vanguardismo, para em seguida explodir, espalhando sua presença nos mais variados tipos de visualidades pictográficas.

Todo esse percurso se realiza pela via dos duplos: vida/arte, letra/imagem, tradição/tradução, em que o caráter opositivo cede à migrância e à pervivência dos códigos e textualidades nas modelizações envolvidas.

---

[120] Será deste ponto artaudiano que tomaremos a ideia de violência como linguagem em U.R.
[121] DESGRANDES, Flávio**. Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo**. Campinas: Hucitec, 2006.
[122]No sentido da noção de rizoma que Deleuze e Guattari propõem em Mil Platôs. Vol 1.

Em cada ponto, há um reforço que duplica a forma, não como elementos em separados. A divisão aqui referida é de duplicidade, não de exclusão; como um todo que em seu fluxo espiral precipita e faz surgir, a cada circularidade, essas [outras] partes duplicadas que revisitam-se progressivamente acumulando um só corpo ubulesco.

O importante, para nosso interesse, é destacar a invocação que o duplo, compreendido como expressão e como linguagem, põe em execução às estratégias de inclusão pictural da personagem-signo Ubu, que será abordada mais a frente.

Neste ponto, para finalizar essa incursão do duplo da potência ubulesca ligada ao vanguardismo, e, já adentrando no cerne de sua vida sígnica ligada à matriz da linguagem visual, segue-se o destaque do caráter de **dèpayser**[123] do ubulesco . Trata-se, mais uma vez da internalidade do duplo que permite, neste particular, a vaguidão e o trânsito ubulesco**.**

4.1.6 Ubu, o dèpayser da tradição...

A empresa ubulesca, compreendida como mefistofáustica e luciferina, nos córregos da tradução criativa, incide inevitavelmente à sua faceta como *dèpayser*. A definição para dèpayser do *Le Robert*[124] indica com precisão tudo o que o ubulesco é: uma presença indômita que alastra verdugos e caoticidades nas duas polaridades do vórtice que lhe constitui. Sem deixar de ser imprecativo numa ou noutra direção ao ponto de ser a mais perfeita dualidade unificada entre o bobo e o rei.

Não sendo mais que um onipresente, o dèpayser é “Um perturbador genial e desconfortante” (Le Robert, 2012, p.193, tradução nossa)[125] isto é, um desorientador nato cuja perturbação se estende longamente, subjetiva e geograficamente.

No sentido da evasão-invasão, a ação de dèpayser do ubulesco conforma uma evasão da letra e uma invasão para a imagem, como também notifica bem o escapismo ubulesco, como marca de uma trama estrutural: a forma de transmutação ou ubiquidade, que se manifesta não só na espacialidade, mas na presentificação da mesma personagem Ubu nos outros escritos, dramatúrgicos (o Ciclo Ubu) e não-dramatúrgicos (os extratos intersemióticos). E que será o mote central da transfiguração para a imagética do visual. Salientando que embora se construa uma edificação progressiva à imagem, não há uma

---

[123]Feire changer de pays; troubler, dèsorienter par changement de milieu, d´habitudes. Le Robert de poche. P. 193.
[124] **Dictionnaire Le Robert de poche**. SEJER: Paris, 2012.
[125] déroutant et prodigieusement dépaysant.

total fuga da letra, o fenômeno evasão-invasão é um movimento latente e também infinito.

O caráter de desorientar, que é a própria função ubulesca, toma maior significado, quando ativado ao campo sintagmático do qual parte o "Merdra!" inicial, deve ser visto como a problemática lançada por Derrida[126] em sua gramatologia: de que o centro é a palavra que acumula não só um ato de expressão, mas, sobretudo, do domínio desta, de sua secular infiltração na mentalidade expressiva do homem, diante às demais formas não-verbais.

É nesta desprogramação da seletividade que se irrompe contra a hegemonia que Ubu/Jarry grita, já dilacerando a própria palavra em sua morfologia, em seu desesperado semântismo, enfim, desloca a palavra para o inesperado, o estranhamento dela própria.

"Merdra" de quê? Eis a grande pergunta que subsiste à nova sonoridade. Poder-se-á inferir outras tantas desprogramações que o grito inicial atinge: Merdra *de teatro*, isto é da forma e da tradição teatral; Merdra *de vida* (situação), que explodirá a trama de motivações para a pilhagem; Merdra de... E assim por diante.

Como se pode depreender, os encaixes são robustos e variados, podendo indicar boas investigações; contudo, a evasão-invasão da centralidade do modo como se escreve, do modo como se expressa, reintegra a crítica à centralidade escrita (e que no alvorecer do século será exaustivamente empreendido tanto pelas novas estéticas dos *ismos*, quanto nos farejamentos teóricos sobre a revolução da escrita poética, no caso do policiamento no formalismo russo e do encarceramento no estruturalismo "francês"), sob a qual a frugalidade do dèpayser ubulesco escoa.

No aspecto temático-estrutural, pode-se ler o dèpayser ubulesco tendo como chave interpretativa as margens e o interior das produções de vanguarda no teatro dos autores que vagueiam do Éden à Babel, e seus interstícios, ajuntados acima por Pronko/Guinsburg. Cada autor-peça traz, neste sentido, um pedaço da potência ubulesca. E é neste sentido, que podemos falar de uma auto-antropofagia como se referindo ao ato da transluciferação e de tradução criativa que as vanguardas fazem de U.R., e que o ubulesco faz delas. O *duplo* é aqui o passaporte do dèpayser.

Todavia, será como metáfora de um dèpayser revestido de ubiquidade que o ubulesco investirá e revestir-se-á de/na imagem. Na verdade, o trânsito aqui aludido não é sinônimo de abandono, pelo contrário, a imagem reforça a letra e vice-versa. O

[126]Derrida (2011), Gramatologia.

depaysér é, neste caso, um afortunamento duplo que dá condições do ubulesco sobreviver para além da vanguarda. O ubulesco, como temos visto, é o *estilo tardio*, como ato de vanguardismo, da arte ocidental.

Quer produção mais ubulesca que os *ready-mades* duchampianos? (o duplo impresso na consagrada obra "*A Fonte*-urinou" não terá aplicação mais acertada, na arte, senão a de trono de Pai Ubu. Da mesma forma que *A roda de bicicleta* figura-se como veículo patafísico unificador da potência do "Cavalo das finanças" de Ubu com a inseparável bicicleta de Jarry).

E o que dizer do teatro pós-dramático? (haverá, por ventura, lugar mais adequado para materialização des-referencializada do espírito ubulesco?); ou da arte conceitual como um todo (cuja estética, em geral, possui documentação contígua, para não dizer dupla, via de regra, através de manifestos, em que a ***caixa verde***[127] de Duchamp é paradigmático), além de todas as visadas da anti-arte?

O que se verifica, em grande parte dos casos, é que em todas essas e outras formas contemporâneas só se afirmam, atualmente, na medida em que incorporam a possibilidade do duplo, da destruição, da participação na vida, na atuação engajada na política e, no obsceno aceno à tal "natureza humana".

Como dèpayser da tradição, da literatura, da dramaturgia e da cultura ocidental, por toda sua extensão do século XX, o ubulesco se volativa no duplo para promover tal abrangência, percorrendo os signos e as linguagens para delas retirar o seu próprio tônus de imolação ao interconectar-se com os seus outros possíveis. É pelo duplo que o depayser ubulesco varre as infovias intersígnicas e intermidiáticas.

Contudo (voltando a destacar o duplo), essa torrente de constante autorepresentação acionada pelo caráter do duplo não aponta tão somente para as duas matrizes correlacionadas (verbal/escrito), para um binarismo virtuoso, mas decola, invade e realiza uma potência em si. O duplo é uma virtualização presente constantemente, é impulso gerador que faz a pervivência autoreversível da letra e da imagem ou da imagem e da letra, que se acomodam neste duplo como virtualidade, elas próprias de alta voltagem multiplicativa no âmbito intersígnico.

O duplo ubulesco, enquanto virtual, alimenta-se de voragem antropofágica carcomendo a cultura e a literatura, retorcendo-se por entre atos cênicos e pictografias

---

[127] Um ajuntado de referências pictóricas e textuais como chave de entrada ou pistas para a obra ***Le Grand Verre*** (1923).

que por sua vez abastecem outros códigos artístico-estéticos: do audiovisual ao emblema pop.

Em suma, o duplo é a forma ubulesca de contínua autotransformação. Se este aceno parece apressado, não deixa de ser bem costurado. E será a imagem a nova morada da fleuma ubulesca, que passaremos a observar adiante, especialmente no trabalho de Joan Miró.

Essas reflexões de coadunação da *vanguarda ubulesca*, moldada pela imagética ghelderodiana e pelas noções, do *duplo* artaudiano e do *dèpayser* da tradição, objetivaram situar a dimensão do *pictórico visual* como importante ato performático da tradução ubulesca. A partir de agora, trataremos especificamente da replicagem visual ubumirólesca, analisando inicialmente as Séries litográficas e, em seguida, o espetáculo Mori El Merma, ambos compreendidos como traduções luciferinas do ubulesco jarryano.

4. 2 TRADUÇÕES UBUMIRÓLESCAS

4.2.1 A tradição tradutora de Joan Miró

Joan Miró é um artista cuja obra acumula diversidade e projeta-se como linguagem ímpar por várias décadas. Nas distintas fases de sua dinâmica e longeva produção, o entendimento de que a pintura é poesia (Ut pictura poesis), atrelada à relação com a letra (a escrita) e, o foco na obra jarryana, demarcam; por assim dizer, um particular processo tradutório de sua poética visual.

Esse **movimento tradutório** tornou-se, de início, evidente, quando operado entre a palavra e a imagem. Vale informar que tal relação em Miró é distinta das relações de *ancoragem*, *reversamento* ou de *símbolo* estudadas por Barthes,[128] focados numa ação complementar dada a insuficiências da imagem. Os processos tradutório-criativos do artista catalão advieram de inúmeras incursões que se exercitaram pouco a pouco, dotando sua criação de um estatuto do duplo e por consequente, plenamente visual.

Sem adentrar no caráter do rico mundo da linguagem mironiana, mas, apenas destacando a premência da relação que sua arte imagética possui com a linguagem

[128] Refiro-me ao basilar estudo da imagem: "**A retórica da imagem**", artigo de Communications, publicado em 1964.

escrita; em que algumas de suas fases, o verbal foi trazido e posto em igual patamar com o visual. Procuraremos enfocar o processo do ubulesco e de que modo ele funciona em algumas obras com esse temário.

Situam-se neste entreposto de produções laçadas com o verbal, as *pinturas-poemas*, que antecederam a *fase onírica*; os *arabescos infantis*; as viscerais relações explícitas nos *títulos das obras*, realizadas por frases explicativas e, por fim; a *ênfase à palavra* PERSONAGEM, destinada a evidenciar os corpos multiformes e, mais das vezes, ovais garatujados, que de uma forma geral ressoam como surreais em algumas obras.

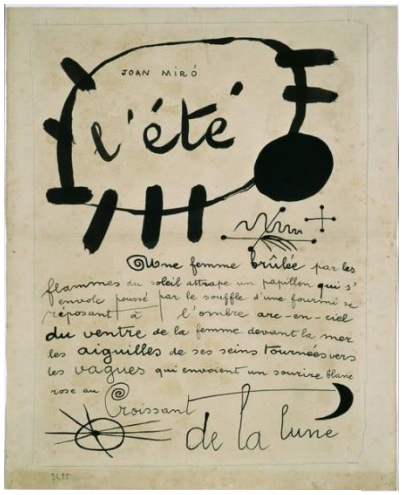


Fig 23
J. Miró: **Quadro-poema.** 1927. (Fundació Miró, Barcelona; sucessio Miró©)/ VG Bild – Kunst, Bonn 2015

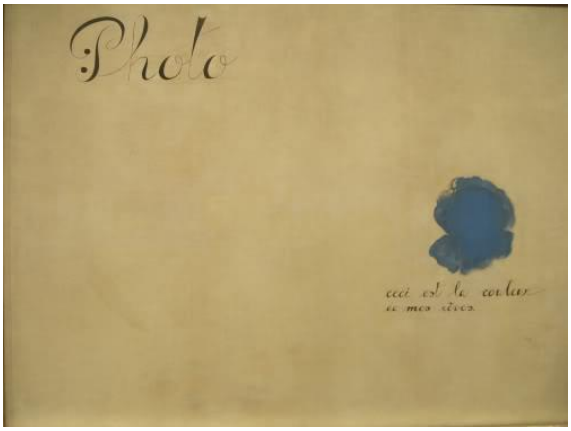


Fig 24
J. Miró: **This Is the Color of My Dreams.** 1925 (Fundació Miró, Barcelona; sucessio Miró©)/ VG Bild – Kunst, Bonn 2010

Fig 25
J. Miró: **A Star Caresses the Breast of a Negress** (Painting Poem) 1938. (Fundació Miró, Barcelona; sucessio Miró©)/ ADAGP, Paris and DACS, London 2015

Fig 26
J. Miró: **Le corps de ma brune puisque je l'aime comme ma chatte habillée en vert salade comme de la grêle c'est pareil** (Painting Poem)
1925. (Fundació Miró, Barcelona; sucessionMiró©)/ ADAGP, Paris and DACS, London 2015

A composição dupla (letra/imagem) ressalta o interesse de Miró pela poesia em geral, além de confirmar o espaço pictográfico como um campo não restrito à pintura de telas. O encontro da pintura com a poesia se dá por outros meios de contato, predominantemente, pelo suporte papel.

Neste, Miró experimenta e amplia seus códigos picturais, podendo com o papel, angariar mais territorialidades que a tela; como também, um vasto de procedimentos de replicagens a partir de uma matriz, seja na serigrafia, tipografia ou litografia. Esses meios oferecem possibilidades de se multiplicarem. O que verseja um projeto que possa migrar, que possua versatilidade incorporativa, que não se limite num só lugar-linguagem.

O encontro entre Miró e UBU se deu no início dos anos 20 do século passado, muito provavelmente nutrido pela admiração que os surrealistas eivavam naquele momento à Jarry, tal aproximação levou Miró inclusive a participar na primeira mostra surrealista em 1925, é desta época a famosa obra " O Carnaval de Arlequim", riscada pela inspiração surrealista.

Dela tenha saído talvez, o primeiro passo de Miró rumo ao imaginário ubulesco, como ocorreu com Ghelderode e a imagética da Antuérpia, onde o carnaval fez-se importante temário em busca de uma Bélgica perdida na memória de seus antepassados. De modo análogo a Ghelderode, Miró quer, com a veemência ubulesca, recuperar e luzir a sua Espanha com o sonho real da liberdade.

Neste sentido, é razoável pensar que o ubulesco tem-se revigorado de modo permanente, em toda sua pujança, como temário de uma gramática visual que Miró exercita como um prazer visceral e necessário ao debate da luta política.

A introdução do aspecto ubumirólesco propriamente dito, isto é, de um projeto estético-tradutório, tendo o *ubulesco* como conteúdo e a *tradução luciferina* como forma na obra de Miró, pode ser situado, com maior acerto, em sua fase holandesa, onde Miró dialoga com grandes artistas e obras dos países baixos - como fez Ghelderode ao fluir a imagética dos Flandres em sua dramaturgia, ligação no mínimo mística-causal, dado o mesmo referencial da tradição flamenca, vista no vanguardismo teatral ubulesco. De modo idêntico, essa mesma matriz referencial dos Flandres é tomada como primeiro exercício deste projeto tradutório do artista catalão.

Pondo-se, nesta iniciação tradutória, Miró se apropria d*O tocador de alaúde,* obra de Hendrick Maertens Sorgh, datada de 1661; criando uma versão/tradução

"surreal" dessa obra. Em verdade, Miró traduz a obra de Hendrick para sua linguagem poética, numa crítica-homenagem à tradição das pinturas holandesas do século XVII.

A tradução de Miró, intitulada "*Interior Holandes I*", é de 1928 e reapresenta o quadro de Hendrick, ou melhor, lucífera-o, desordenando as formas de toda a cena "original"; tudo ali, além da irreverência e total transformação da gramática visual fonte, é grotesco, irônico e provocador. O realismo típico dos Flandres e dedicado do mestre holandês é mefistofelizado por um colorido e composições irreais, ou melhor, surreais.

Interior holandes I, corresponde a uma tradução mefistofélica, pois a radicalidade operada nos níveis dos *eixos plásticos*[129] - da forma, das cores, da composição e da textura (Joly, 2012, p.65) -, desperta como crítica àquele consagrado estilo que presidiu e tornou-se paradigma pictural - a tradição pictórica dos Flandres -, ao passo que compõe um outro horizonte à significação da obra - sua tradução -.

Como duplo da obra de Hendrick, essa tradução mironiana, mesmo apresentando os mesmos elementos de composição (uma cena íntima, em que um homem toca um alaúde para uma mulher, que o observa com suavidade, num recanto de uma varanda, junto a uma mesa bem servida, cercado de dois animais domésticos; um notável registro de um instante que acaba por descrever um cenário típico holandês); têm todas as quatro operações estéticas totalmente traduzidas, isto é, luciferadas. Até mesmo a alusão metafórica do título, que não repetindo o da obra fonte, informa tratar-se de uma tradução criativa.

Fig 27 Hendrick Maertens Sorgh: **The Lute Player.** 1661. Óleo sobre tela. Fonte: Rijksmuseum Amsterdam, Holanda.

Fig 28 J. Miró: **O tocador de Alaúde**. 1928. (Fundació Miró, Barcelona; sucession Miró©)/ VG Bild – Kunst, Bonn 2009

[129]Seguimos aqui, a formatação metodológica de Joly (2012) para a análise da imagem, que estabelece como elementos do eixo plástico: as formas, a composição, as cores e as texturas.

A utilização do ubulesco em sua linguagem visual e a maturação da ação tradutória em Miró conjuga-se como ato de expressão desta mesma linguagem, moldada por necessidades trazidas pelo meio social circundante. Miró dialoga com seus pares e com a realidade social imediata. Foi com o obulesco que pôde, desenvolver uma postura política à sua poética visual, já que entendia que a política na arte, acaba por diminuir a força desta.

Contudo, Miró vivenciou mudanças políticas, guerras e transformações sociais que impulsionaram, ou pelo menos, exigiram-lhe um posicionamento contra os desmandos políticos, a opressão social e um engajamento estético-político à luta por liberdade.

Pode-se afirmar que há um aspecto de estilo tardio em Miró, todas as suas fases, apesar de dinâmicas e variadas mostram uma estética em constante descontentamento, incomodada, e por isso mesmo, criativa e mordaz, ao assimilar a pauta UBU, Miró parece finalmente dar cabo à ligação tão desejada, enlaçando num mesmo e só padrão, a crítica à burguesia e a inclusão da mensagem revolucionária. São estes dois pulsares, pode-se dizer ideológicos, que nutrem o traço ubulesco de suas últimas obras.

Ao analisar essa fase de Miró, em um ensaio intitulado “Uma Arte Perdida”, Theodore Dalrymple (2015), buscando entrever valores culturais da estética, realiza uma caça a um juízo valorativo, comparando Miró com artista Mary Cassatt.

Sem compreender a magnitude do trabalho ubumirolésco, o culturalista interpreta o artista catalão como impregnado por uma “descida ao caos e a anarquia” ao que ele denomina “obras-primas tardias” (refere-se à “16 Late Masterworks”, catálago de 2000 com trabalhos de 1973, expostos na Salander-Ó Reilly Galleries de Nova York).

A desgraça anárquica que o analisa britânico vê em Miró, trata-se tão somente da liberdade ubumirólesca, articuladora de sua famosa posição contra a arte tradicional que Mario Rodhe, chamará “de fase efêmera do ‘assassinato da pintura’, onde trabalha com colagem, mostra todo seu descontentamento com a arte tradicional (ROHDE, 1997, p. 124).

Para Dalrymple, Miró está convulsionado por uma anarquia artística e essas obras, expressam que Miró perdeu

> quase todo o contato com a existência humana, incapazes de operar até mesmo como elemento decorativo, um fracasso que se torna completamente evidente ao se compará-lo com os trabalhos de

> Cassatt. Na transição do período final de Cassatt para o período final de Miró vê-se uma guinada do universalmente humano par o tipicamente egóico (DALRYMPLE, 2015, p,160).

Apesar de indicar - sem saber - exatamente o ubulesco, pois toca no grotesco, no não-humano, o entendimento geral da avaliação de Dalrymple, por meio de sua visão comparativa, é completamente desastrosa por ser apressada e superficial. Moralista contumaz, seu pacote de curta visão não consegue ver a grandeza ubulesca-tradutória-luciferina que Miró trazia ao mundo. Isto é, não atenta para a maior das fases de Miró: a ubulesca. Não conseguindo ver que por trás da destruição, está a continuidade da obra, da cultura e da arte. Essa destruição que Miró afirmava realizar é um trabalho de tradução, inventividade, diálogo e radical propositura.

Assim, tendo o ubulesco como elemento primal de uma necessidade de expressão, ao que parece; a cada nova situação político-social que vinha constranger os processos democráticos, Miró aciona o ubulesco, atirando-o às vistas de toda a sociedade.

Note-se o empréstimo tradutório visual que ele deu ao mote da *décervelage*, ou "lavagem cerebral" dos *Palotins* de Jarry à luta contra o franquismo. Em U.R essa *La Machine à Décerveler* é uma personagem que age como uma multidão acéfala; em Miró, ela é o símbolo do ditatorismo, e particularmente, o franquista.

No esboço da obra em questão (Fig.30), pode-se perceber a fabricação criativa que Miró deu ao desenho jarryano. A transformação é radical, transpondo o figurativo ao imaginativo dado pelas formas, com seus volumes interconectados.

Fig 29
A. Jarry: **Répertoire des Pantins. La Chanson de Décervelage**, 1898 (© Coleège de Pataphysique).

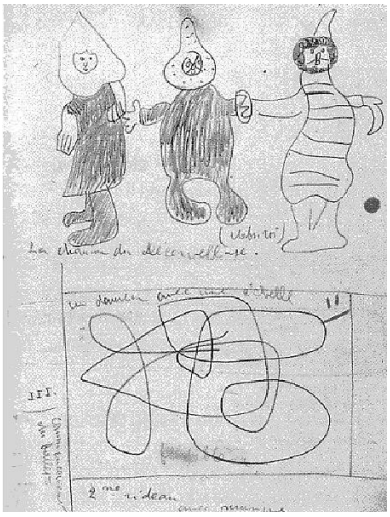


Fig 30
J. Miró: **Esboço de "Le Grand Projet",** 1933-1935(Fundació Miró, Barcelona; sucessio Miró©)/ VG Bild – Kunst, Bonn 2009

4.2.2 Ebulições ubulescas em três atos litográficos

A inspiração ubulesca de Miró consolida-se no correr de suas experiências político-estéticas - ante os espetáculos de opressão e violência , no decorrer de sua estadia na França junto às vanguardas, tornando-se, assim, grande admirador de Jarry e de "seus ubus". Como consequência dessa ambiência, manteve uma, "Intensa relação intelectual com os escritores vinculados à vanguarda que tanto o atraíam em seu anseio de experimentação quanto por seu caráter rebelde e inconformista"(ESBALUARD, 2006.p.03, tradução nossa)[130].

Pode-se dizer, que o encontro arrebatador com a obra de Jarry deu vazão à expectativa artística de Miró no tocante a materializar a transgressão, o grotesco e a ironia como pauta de seu programa artístico, isto é, aos ideais de uma estética tradutora, que iria se desenvolver adiante em torno desse mesmo ubulesco.

Especula-se que Miró tenha lido uma versão de U.R ainda no decorrer do segundo decênio do século XX. Sabe-se de uma edição de 1921 desta obra, mantida na Fundação Miró, com anotações do próprio artista, (ESBALUARD, OP. CIT, IDEM).

Em 1937, ainda aquecido pelas toadas vanguardistas, Miró participa e produz o programa de "Ubu Enchaîné"[131], texto de 1900. Contudo, o ubulesco granjeou solidificação em 1966, quando o artista elabora sua *performance visual* da obra de Jarry, na sua primeira série litográfica[132], intitulada "**Ubu Roi**".

Além desta, realizou mais duas séries com o temário UBU: "Ubu aux Baléares", de 1971 e "L'Enfance d'Ubu", de 1975. A popa desta embarcação ubulesca ocorre em 1978 com "Mori El merma", a qual se abordará mais adiante. Nesse período - quatro décadas -, de intenso trabalho traduzindo o ubulesco em suas obras, Miró enlaçou a estética jarryana também em esculturas e inúmeros desenhos, perfazendo mais de cem (100) obras.

---

[130]"intensa relación intelectual con los escritores vinculados a la vanguadia, que tanto le atraían en su afán de experimentación y por su caracter rebelde e incorformista". Trecho do Portfólio da exposição: **Joan Miró i el món d'Ubú. Ubu aux Baléares,** realizada de 01 de fevereiro a 16 de abril de 2006, produzida e organizada pelo Es Baluard Museu d'Art, Modern i Contemporani de Palma.

[131] Conforme a descrição de Esbaluard (2006), essa montagem de Marx Ernst realizou-se pela Comédie des Champs Elysées, na França.

[132]Quanto à técnica litográfica de impressão, vale lembrar que Miró foi executor dedicado e genial. No momento em que a litografia era técnica obsoleta, apesar da multiplicação a partir de uma única matriz, Miró apossou seu gênio criativo à decifração de seus códigos transformando em linguagem de sua expressão.

Direcionada a ilustrar edições da peça[133], esse primeiro rebento ubulesco consta de 13 litografias (um frontispício seguido de doze lâminas todas coloridas). No conjunto, predomina em *Ubu Roi* o risco livre, traço inequívoco de Miró, que se espalha com liberdade por toda a extensão das 13 obras.

À exceção do frontispício de abertura, se destacam desenhos ovais de diversas dimensões e formatos, preenchidos por cores contrastantes, num equilíbrio criativo dos seus fundamentos primais, sem perder o arrebento particular de intensidades entre as cores quentes e frias, conforme a composição de cada uma delas

As lâminas desta série descrevem na linguagem visual, situações marcantes da peça de Jarry. De certo modo, as cenas erigem-se sob um autodinamismo evocacional de movimentos bruscos, embora em contínuo fluxo.

Na concepção de Miró, cada prancha litográfica é uma *composição* própria que narra/representa um estatuto performático em si, ou seja, cada cena nela exposta é uma sequência narrativa constituinte das situações (ações das personagens e consequência da trama) da peça. Em suma, é uma *performance visual* que:

> [ ]Como se fosse um teatrinho, como um espaço onde têm se situado os diferentes volumes, neste caso os personagens da obra, mais que como desenho. As formas grotescas e arredondadas evocam o tirano e seus seguidores. As cores violentas e gritantes dão um tom folclórico e perturbador, mais do que harmonioso, em cada umas das cenas (MACA, 2015, p.05, tradução nossa)[134].

Fundamentalmente, a série traduz o ubulesco jarryano de U.R em plasmação sígnica visual. Ou seja, reproduz o texto dramático em linguagem visual; realizando, deste modo, uma operação que edita o texto, enfocando as situações significantes da trama, numa composição pictórica que "re-apresenta" sob uma outra linguagem esse *Ubu Roi*. Numa só palavra translucifera o U.R jarryano.

---

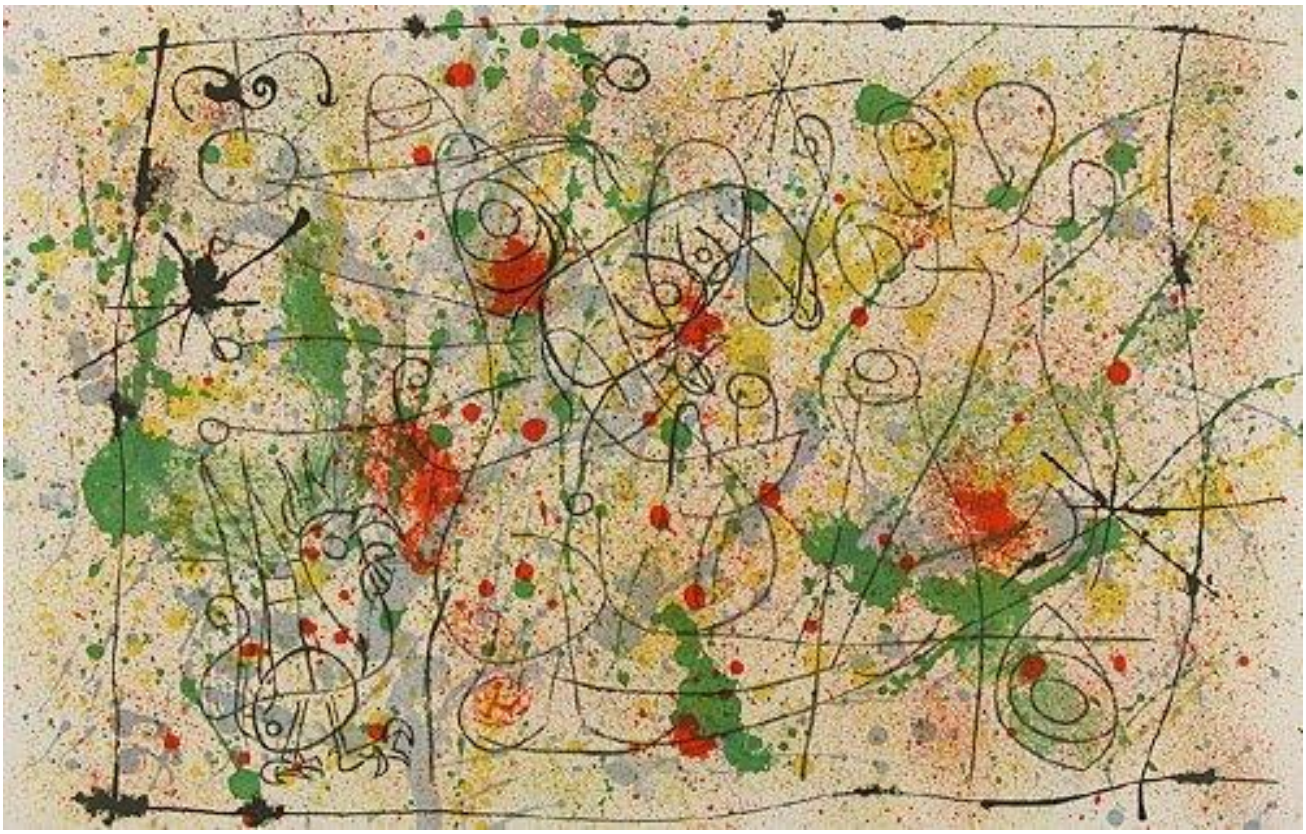
[133] Alfred Jarry, Ubu roi, Litografías originales de Joan Miró París Tériade Editor, 1966. Impresor: Imprimerie Nationale, París, para el texto y la tipografía. Mourlot, París, para las litografías. Editor: Tériade Editeur, París. Fonte: Maca 2015.

[134][...]como si fuera un teatrino, como un espacio donde se han situado los diferentes volúmenes en este caso los personajes de la obra, más que como un dibujo. Las formas grotescas y redondeadas evocan al tirano y a todo su séquito. Los colores violentos y chillones dan un tono folclórico e inquietante, más que armonioso, a cada una de las escenas.

Fig. 31

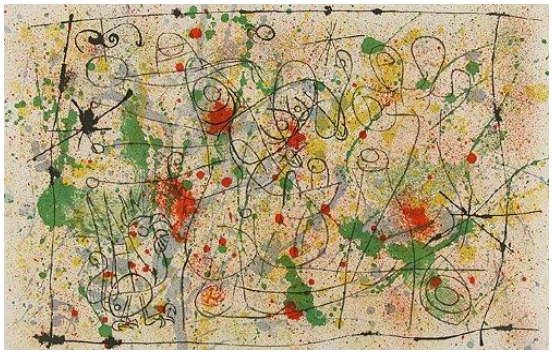
R, Miró. **IX – Le trésor et la Mère Ubu.** série lithographique en coluleurs su papier velin d´Arches pour le ilustration du Ubu Roi (1896). Litografia, 1966. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.

Cabe, a título de percepção desta edição intersemiótica do texto-fonte, acompanhar comparativamente a ação dramática de U.R e a composição plástico-visual de *Ubu Roi* produzida por Miró. Declina-se, no quadro abaixo, o roteiro das ações dramáticas de U.R, com encaixes oportunos das *lâminas* da série litográfica (L.) seguidas de sua ordem numérica:



(L 1)

Fig. 32: J, Miró. **I - Frontispiece: Naissance dÚbu.** série lithographique en coluleurs su papier velin d´Arches pour le ilustration du Ubu Roi (1896). Litografia, 1966. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.



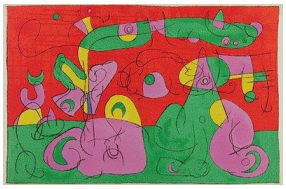
L 1

L 2

L 3

L 4

L 5



L 6

L 7

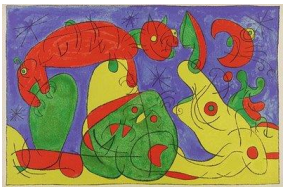
(**L.I**) Frontispício de abertura, encarna simbolicamente a obra e a personagem Ubu. (**L.II**), o casal discute e decide num banquete com a ajuda do Capitão Bordadura, matar o rei e tomar o trono da Polônia (**L.III**)/(**L.IV**). Do massacre à família real **(L.V)/(L.VI)** só escapou da morte o príncipe Burgelau. Agora rei, Ubu prende Bordadura, mata a nobreza, magistrados e financistas **(L.II)** e cria novos impostos. Bordadura foge e, juntamente com Burgelau e o Czar russo **(L.III)**, partem para retomada do trono. Pai Ubu vai para o campo de batalha; na ausência do marido, Mãe Ubu saqueia o palácio **(L.IX)** e foge perseguida por Burgelau, que toma o palácio. Na batalha, Pai Ubu, mesmo depois de ferido mata Bordadura e o Czar. O exército russo invade **(L.X)** e Pai Ubu refugia-se numa caverna onde mata "patafisicamente" o Grande Urso**(L.XI)**. Na escuridão da caverna Mãe Ubu encontra Pai Ubu dormindo e disfarça-se de anjo para defender-se e inocentar-se dos roubos **(L.XII)**. Pai Ubu descobre a farsa e surra-lhe severamente. Burgelau surge na caverna. Juntos, Pai Ubu e Mãe Ubu fogem. Por fim, o casal Ubu e seus dois séquitos evadem-se da Polônia num navio e planejam novos crimes e trapaças em Paris **(L.XIII)**.

Fig. 33
Quadro comparativo de inserção das lâminas litográficas de Ubu Roi, no Roteiro da Ação Dramática de U.R.
Fontes das imagens: Ubu Roi (1896). Litografia, 1966. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.

L 8

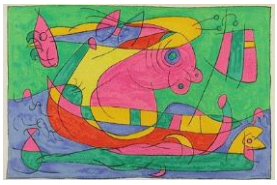
L 9

L 10



L 11

L 12



L 13

Vê-se que os nódulos temáticos escolhidos-traduzidos por Miró são, de certo modo, um condensado prático que resguarda um significado global do que a peça expressa, em termos de aproximação de sua constituição temático-estrutural. De tal modo que, ao se ladear os tópicos da *performance visual* ubumirólesca com a ação dramática da peça de Jarry, percebe-se facilmente uma ação que tenta instaurar "equivalências temáticas", entre o expresso verbo-dramatúrgico e a composição plástico-visual.

Sem minorizar a ação tradutória, a comparação deixa às claras que a criação de Miró notabiliza visualmente pontos cruciais ao todo da peça, garantindo assim o seu reconhecimento, haja vista, o objetivo maior de acompanhar a escrita, a peça em si. Percebe-se, portanto, que a performatividade segue uma ordem de repasse informacional - através da imagem -, da trama ubulesca.

É óbvio o ganho subjetivo da "troca", uma vez que a linguagem visual aponta para uma nova regulação de deciframento de linguagem da obra-fonte, agora totalmente ungida de imaginários cromáticos, espaciais e picturais, ou seja, como uma imagem "visual".

Assim, se de um lado, temos uma tradução intersemiótica – da palavra à imagem -, por outro lado essa ação tradutora, apesar de radical (pois, reverte em seu canibalismo mefistofélico da escrita, a matriz dramatúrgica em uma pletora de imagens conjugadas), conduz sua proa pela rota estrutural da peça, reiterando seus existentes circunstanciais e identificáveis.

É, nesse sentido, uma tradução que não se afasta do temário de sua fonte, não o desfaz, não o reinventa, apenas enlaça-o num outro formato linguístico-visual. Ou seja, inscreve uma replicagem do literário U.R para o pictográfico Ubu Roi.

Tem-se, então, a letra jarryana apresentada sob a codificação plástico-visual, contendo referentes textuais (signos linguísticos: a obra U.R e títulos das cenas[135]), mas com a prevalência tradutora do signo icônico (imagem icônica).

De fato, essa consubstancialidade temática no dorso da tradução, não minimiza sua transluficerada revelação, a mudança paradigmática do texto (símbolo) para imagem (ícone) já informa sobre o trabalho realizado. A série em questão, como criação

[135] Em algumas edições, há a presença de referentes linguísticos nas lâminas, isto é, os títulos das lâminas são inseridos epigrafando cada uma delas em seu temário situacional. Na edição aqui utilizada estes títulos estão ausentes. Essa alternância de ausência/presença dos títulos, revela, de um lado, a autonomia de significação das lâminas, e por outro, que a alternância indicativa de cada edição em constar ou não tais títulos é um critério que perpassa pela função sígnica destes.

ubumirólesca, possui o duplo em sua constituição: por sua realização e, em sua execução.

No que tange à realização, torna-se recuperação da história de U.R, preservando seu temário em passagens tradutoras picturais; ao passo que, executa-se inaugurando uma nova formatação (plástico-tradutora) dessa história.

Vale a pena, mesmo que de forma pedestre, situar algumas lâminas aos seus temários implícitos à trama.

I – Frontispiece: Naissance dÚbu

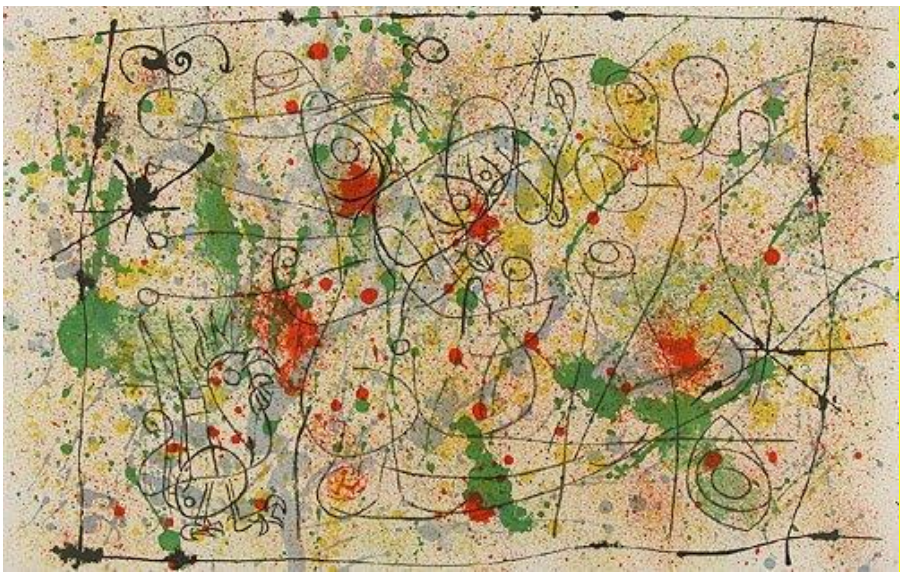


Fig. 34

J, Miró. **I - Frontispiece: Naissance dÚbu.** série lithographique en coluleurs su papier velin d´Arches pour le ilustration du Ubu Roi (1896). Litografia, 1966. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.

Cabe ao "Frontispiece" **(L.I)**, evocar um imaginário – turbulento – de nascimento, tanto da obra U.R, quanto da personagem-signo Ubu. Depreende-se nesta abertura a convulsão que se verá na obra; as ações e reações oriundas da sorte daqueles que se deparam com os ubus, etc.

O pano de fundo entre o âmbar e o terra, sugere uma territorialidade, tomada, circundada, sitiada por núcleos de eventos. As figuras ovais que surgem dos traços apressados, remetem diretamente à imagética e as personagens jarryanas, sem repeti-las na integralidade; essas formas, ligam-se irmanadas à uma "lembrança sígnica", uma "memória eletiva" que produz o diálogo tradutório a ser desenvolvido nas lâminas subsequentes.

Depreende-se ainda, que a ideia de “nascimento” se estende também aos perfis das personagens, e à toda ubusadia intrínseca. Esta lâmina é o sumário imagético do universo ubulesco, prefaciando magistralmente U.R sob a forma pictural.

II – Le Banquet

Fig. 35
J, Miró. **II – Le Banquet.** série lithographique en coluleurs su papier velin d´Arches pour le ilustration du Ubu Roi (1896). Litografia, 1966. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.

Esta segunda lâmina **(L.II)**, recompõe um dos momento-chaves da peça, quando o plano de tomada da coroa polonesa é revelado e os comensais traçam a melhor ação de tomada. Ademais, as formas grotescas dos presentes à mesa dos Ubus, se confundem com os alimentos, carnavalizando a ação.

O banquete, em verdade, é um festim ubulal de formas e cores carnavalescas. Aqui Miró substitui, ou melhor, traduz, em demarcações de formas e cores, o exotismo descritivo dos alimentos, o ritmo de degludição ubulesca, a tensão autoritária ubulau, entre outros.

VII - Les Nobles à la trappe

Fig. 36
J, Miró. **VII – Les Nobles à la trappe.** série lithographique en coluleurs su papier velin d´Arches pour le ilustration du Ubu Roi (1896). Litografia, 1966. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.

A lâmina **(L IV)** traduz uma cena bem representativa da peça, o momento em que exercendo seu poder, Pai Ubu, reorganiza a estrutura política ao seu derredor. Saqueando e pilhando os membros da nobreza, assim como fará com os financistas, magistrados e camponeses.

É a representação mais direta do grotesco aliado à ditadura. A dissolução da máquina reguladora de todas as instâncias sociais. Contudo, o tema não deixa de despertar interesse pelo desmascaramento dos mecanismos tanto de manutenção quanto de destruição do poder.

Esta primeira série ubumirólesca realiza a transluciferação lançando mão da ludicidade, da crítica e da força grotesca do ubulesco que, ao que parece, é o foco de interesse de Miró.

Muito mais radicais vão ser as séries seguintes. Se em *Ubu Roi*, Miró acompanha a trama, incidindo sua tradução sob um acompanhamento desta, em *Ubu aux Baléares* e *L'enfance d'Ubu* Ubu exercitará, pela primeira vez, seu próprio ubulesco, utilizando o temário ubujarryano em incursões imaginárias a partir de diversas formas experimentais de sua gramática visual. Dito de outra forma, Miró incorpora, neste contexto, definitivamente o ubulesco à sua linguagem, agora tradutora transluciferina.

Ubu aux Baléares, a segunda série ubumiróesca é produzida em 1971. Contendo 23 placas litográficas coloridas. Nesta série Miró territorializa os ubus em seu cadinho mais caro, as ilhas baleares[136], lugar onde idealiza sua terminar seus dias.

Curiosamente, as ilhas baleares indicam a ação de liberdade, de migrância aludida ao final da peça de Jarry. De certo modo, é o reconhecimento inicial de um processo mais tenso que ocorrerá na próxima série, um retorno ao primitivismo ubulesco.

Em Baleáres, Miró condensa uma imagética do ubulesco a lugares de sua intimidade – e de certo modo, da intimidade dos ubus também -. O arquipélago é a ponte territorial e simbólica tanto da ação e do poder, quanto da passagem e da memória. Ligando a tangência ubulau à toda Espanha.

A Espanha que tomara o poder de Pai Ubu: "Se eu fosse rei de novo, mandaria fazer para mim uma enorme capelina igual àquela que tinha em Aragão e que os

---

[136] As Ilhas Baleares são um arquipélago do Mar Mediterrâneo ocidental, composto por quatro ilhas principais: Mallorca, Menorca, Ibiza e Fromentera, além de outras ilhas menores: Cabrera, Conejera e Espardell.

vigaristas dos espanhóis me roubaram descaradamente ”(U.R)[137]; a Espanha que é ironicamente recordada nas últimas falas da peça.

> **PILA** – Fico contente só de pensar de rever minha querida Espanha.
>
> **COTICA** – Eu também, e vamos deslumbrar os compatriotas com a história de nossas maravilhosas aventuras.
>
> **[U.R. 3 cena. V ato]**[138]

Fig. 37
J. MIRÓ
Ubu aux Baléares, Tériade Editeur,
Paris, 1971 (M. 757-88; C. books 146)
Lot ID: 36364
Lithograph on Arches Vellum
Figs , 37, 38, 39 e 40
Fundação Miró, Barcelona. ©
Successió Miró.

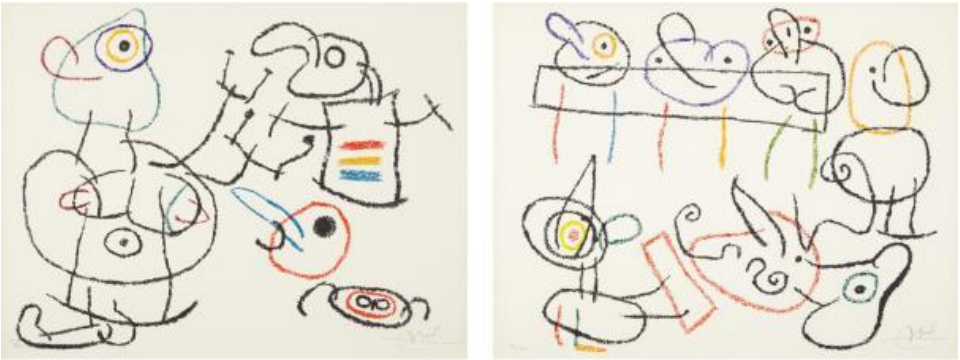


Fig. 38

O fundo claro das lâminas de Baléares deixa transparecer as figuras ubulescas. Todas rabiscadas pelo traçado oval de suas formas (personagens em ações diversas).

---

[137] *PÈRE UBU: Si j´étais roi, je me ferais construire une grande capeline comme celle que j´avais en Aragon et que ces gredins d´Espagnols m´ont impudemment volée. (I Cena, Ato I).*
[138] *PILE: Je me sens ragaillardi à l´idée de revoir ma chère Espagne.*
COTICE: Oui, et nous éblouirons nos compatriotes des récits de nos aventures merveilleuses.

Essas formas, estruturadas por linhas pretas ganham alguma pontuação de cores, Às vezes completando, outras vezes preenchendo parcialmente suas silhuetas.

Fig. 39

São formas que passeiam livremente pelo espaço, inundando-o e deixando reter que estão em movimento. Há um equilíbrio entre o grotesco e o infantil, sobrepujando um status coletivo e de grande interação.

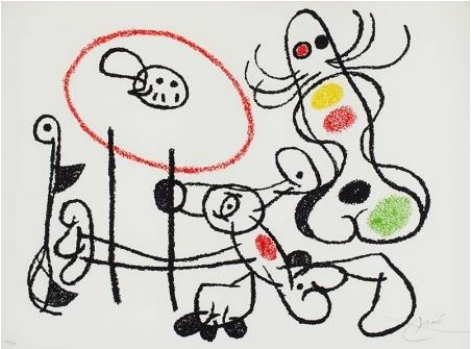
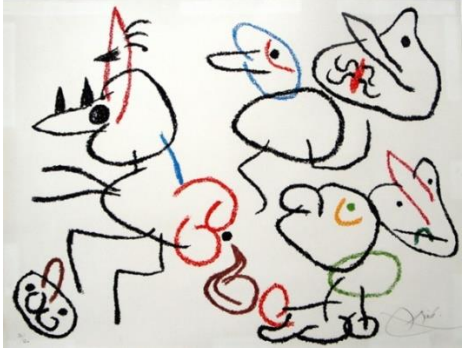



Fig.40

Quanto aos elementos da composição, esquadrilham os ubus, podendo-se entrever uma balbúrdia ou um sacramento desenvolvido burlescamente, como cenas de um desfile festivo, sem deixar inundar por completo o espaço.

As cores presentificam as formas dentro de uma economia perspicaz e producente: um mínimo bem recordado de simplicidade acertada, e por isso mesmo, destacada em suas pequenas pontuações. A textura faz o destaque que levanta o todo operativo existente. Por elas, cria-se um relevo espesso e contundente.

A eloquência e bem definida plástica do conjunto de lâminas que formam Baleáres torna-a uma criação visual que subverte a ordem intrínseca verbo/imagem. Essa inversão só é possível pela nitidez dos referenciais linguísticos que a obra faz ecoar e exige à sua significação mais próxima.

Trata-se das informações prepostas pelos termos UBU e BALEÁRES, e ainda, de textos alusivos à obra de Jarry. Como chave à entrada da coleção, estes termos ancoram uma ida a eles próprios, isto é, aos referentes textuais do universo ubusiano e, às próprias ilhas.

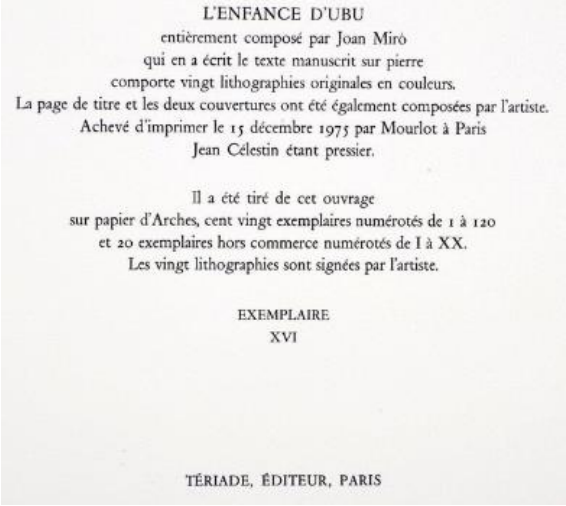
Desse modo, são referentes que instalam um imaginário de um passeio; decerto, convulsivo, dos Ubus no aspecto paradisíaco que envolve as ilhas. Assim, das imagens e seus referentes implícitos, pode-se consumir o todo de espectros que se formam nas imagens de cada lâmina. Como num jogo em que o brincante é tocado subliminarmente, por sinestesias variadas de uma experiência espetacular e volátil.

As imagens de Baleáres sinalizam à imaginação de que o par de oposições ilha(*contemplação*) X Ubus(*convulsão*), é uma ação de encaixe: o próprio exercício imaginativo oriundo de um processamento das imagens. Fora estes referenciais linguísticos, Baleáres, é plena inventividade ubumirólesca em que referentes textuais implícitos são trazidos por meio dos eixos plásticos, portanto, como um signo visual que representa - traduz -, um signo verbal. Em suma, ação intersemiótica crítica-criativa.

L'enfance d'Ubu, fecha as séries ubulescas de Miró. Produzida em 1978, possui 20 pranchas coloridas em litografias, além de rascunhos de pranchas não publicadas, mas que aludem às intenções da série.

Esta série, assim como a anterior, é marcada pelo impulso surrealista e pela irreverência inventiva. Os traços e as cores são bem demarcados, assumindo nitidamente o contorno infantil. Estando numa esteira de processos criativos, a série é fruto de pesquisas e treinamentos, que se mostram maduros já aqui, dotando a linguagem visual ubumiróesca de identidade. Uma vez que não existe obra anterior especificamente (um texto-fonte explícito, como na primeira série), esta série é pura criação tradutória de um imaginário ao próprio - universo - ubulesco.

Em seu formato geral, L'enfance d'Ubu apresenta-se corporificando uma "ideia-ubu," tanto em seus aspectos pueris, ligado à energia infantil; quanto ao grotesco de sua monstruosidade. A série evidencia, portanto, os traços primitivos do ubulesco. Não por acaso, as colagens, pedaços de imagem-corpos, de letras e palavras plasmam o ímpeto, os palavrões, as licenciosidades e obscenidades e o caráter de monstro da personagem-signo Ubu.



L'ENFANCE D'UBU
entièrement composé par Joan Miró
qui en a écrit le texte manuscrit sur pierre
comporte vingt lithographies originales en couleurs.
La page de titre et les deux couvertures ont été également composées par l'artiste.
Achevé d'imprimer le 15 décembre 1975 par Mourlot à Paris
Jean Célestin étant pressier.

Il a été tiré de cet ouvrage
sur papier d'Arches, cent vingt exemplaires numérotés de 1 à 120
et 20 exemplaires hors commerce numérotés de I à XX.
Les vingt lithographies sont signées par l'artiste.

EXEMPLAIRE
XVI

TÉRIADE, ÉDITEUR, PARIS

Fig. 41
Fac-símile da edição de *L´enfance d´Ubu*, por E, Tériade de 1975 JOAN MIRÓ, Tériade:
L´enfance d´Ubu
Fonte: Museum Tériade.

Fig. 42
J, Miró. **VIII** – de *L´enfance d´Ubu* série lithographique en coluleurs su papier velin d´Arches Litografia, 1971. Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.

Fig. 43

L'enfance d'Ubu: one plate (M. 1002; see C. books 204) lithograph in colors, 1975, on Arches, signed in pencil, numbered 72/120, published by Tériade, Paris, Tériade de 1975. JOAN MIRÓ, Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.

Fig.44
L´enfance d´Ubu
Published by Tériade, Paris, Tériade de 1975. JOAN MIRÓ, Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.

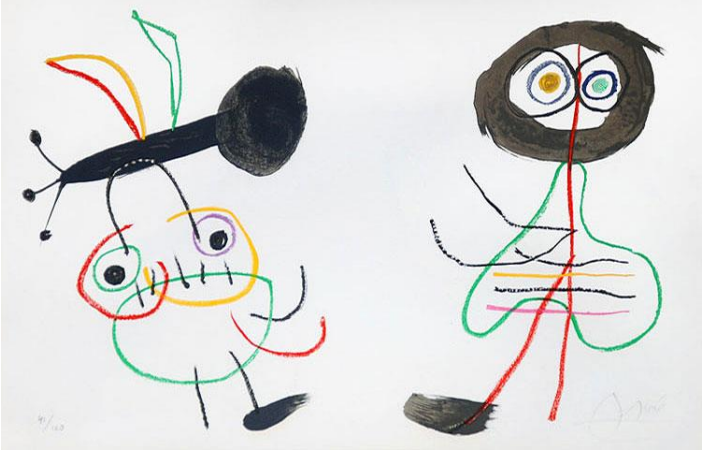


Fig. 45
L´enfance d´Ubu
Published by Tériade, Paris, Tériade de 1975. JOAN MIRÓ, Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.

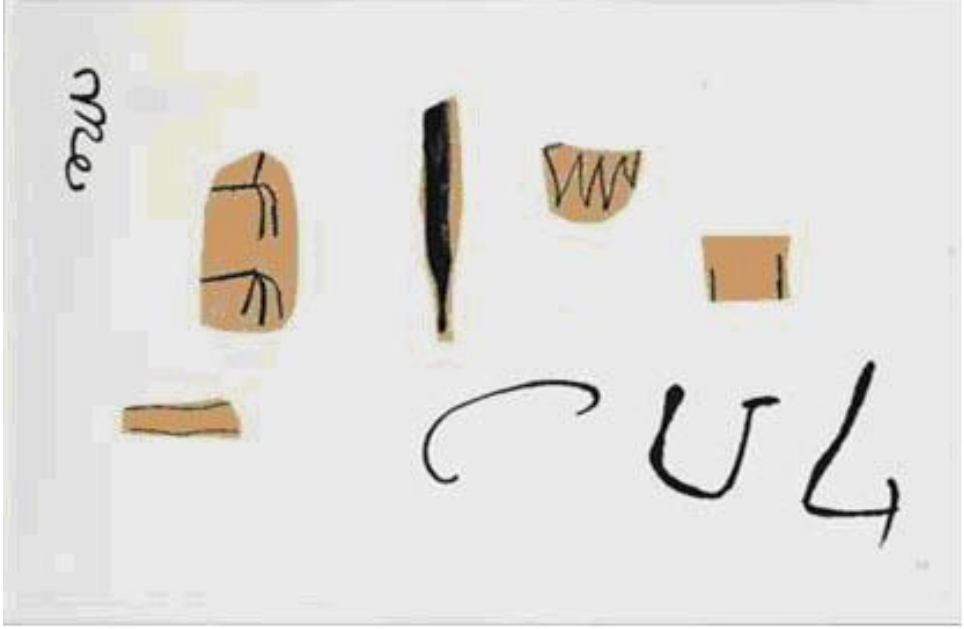


Fig. 46
L´enfance d´Ubu
Published by Tériade, Paris, Tériade de 1975. JOAN MIRÓ, Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró.

Se em Baleáres Miró avança para um interdito local, de uma territorialidade como emblema da invasão ou visita sortílega; em L'enfance d'Ubu, projeta um percurso de uma constituição grotesca, o que de certo modo, revela um desejo por uma anamnese proto-escritural, ao trazer para as imagens o implícito textual do mundo ubulesco.

Sobre o fluxo plástico desta série não é muito afirmar que ela expressa a liberdade das formas e o ludismo próprios do ubulesco. A tridimensionalidade de algumas obras completa esse jogo de fantasia dos signos em rotações constantes forçando uma "lembrança Ubu".

4.2.3 O ubumirólesco: criação plástico-tradutória

As três séries, vistas acima, informam um exercício intersemiótico de criação e expressão do ubulesco em linguagem visual, com incursões na estética surreal, mas dominada pela diversidade de estilos.

Inicialmente, as séries ubumirólescas "traduzem intersemioticamente" o universo ubulesco focado, primeiro na obra U.R; posteriormente, através da personagem-signo Ubu, adquirem novas contextualizações ao longo da instauração ressignificativa da obra jarryana, consolidando a ação tradutória ubumirólesca em si.

No primeiro caso, na série Ubu Roi, vimos a tradução mirolesca ejetar U.R para o pictural. Em seguida, nas duas séries subsequentes, a personagem-signo Ubu transladou-se em várias circunstâncias de representação visual, no jogo entre o implícito textual e o explícito imagético.

Em ambas, a ação tradutora-criativa, mostra-se ancorada pela força de replicar, luciferando o texto-fonte em imagens-alvos. Neste processo, o ubulesco conduz a transformação do textual em imagem, sem evacuar-se do signo Ubu, ascendendo sua condição de anjo duplo que anuncia o *imago-grafo* Ubu.

A ideia de "prensa", intrínseca ao suporte das séries ubumirólescas, aponta ainda para um redirecionamento de divulgação do próprio ubulesco, ou seja, de em sua relação intermidiática, do alargamento de sua semiosfera, da multiplicação de suas textualidades.

Pelo menos à época, a litografia era uma tecnologia pictural suficiente aos propósitos estéticos, de suporte e de divulgação (de reprodutibilidade) vislumbrados por Miró. Ao colocá-la como suporte de suas séries, Miró a valoriza como código expressivo à replicagem do literário.

4.2.4 Non Mori Ubu

O contato de Miró com o ubulesco, exercitadas nas séries litográficas, parece ter-lhe possibilitado a proeminência de uma linguagem-pictural, definindo-lhe um programa que se emoldura a partir da presença sígnica do ubulesco, marcado pela diversidade de técnicas e linguagens e, principalmente, pela constante reiteração da personagem-signo Ubu, sobretudo em sua fase final.

Se atentarmos à presença do ubulesco na produção de Miró, veremos se desenvolver a presença de Jarry e de todo o universo ubulesco como pauta de uma emergência dupla: articular o artista e o ativista que vive em Miró. O tratamento deste percurso não encontra outra interpretação, como veremos, senão na tradução criativa ou transluciferação mefistofáustica.

> A importância de Mori el Merma na produção de Joan Miró é muito importante: não é mais uma de suas incursões na cena teatral, um aspecto artístico pelo qual sentia uma autêntica paixão. Trata-se da representação do personagem de Ubu que Miró associa ao general Franco. Joan Miró concebia o ditador como a encarnação das trevas, a mão de ferro da Espanha mais preta (no sentido negativo), a força sinistra que semeava sal nos territórios onde não tinha que crescer a liberdade. O personagem de Ubu que Miró desenvolve plasticamente através de uma série de desenhos e três pastas de litografias, estreia

> com a obra de Mori el Merma que recupera seu ideário político transversalmente banhado de surrealismo (MACA, p.01, 2015, tradução nossa)[139].

Miró, ao "canibalizar" o ubulesco, insere-o em novas atualizações que, ao invés de uma apropriação ou adaptação, revigora-lhe todas as suas dimensões sígnicas, re-instaurando as forças imagéticas mais representativas do projeto jarryano.

É deste projeto que se define também o projeto ideogramático da poética visual de Miró, em que a ação estética acompanha a ação política. Desse modo, entende-se que o trato com o ubulesco permitiu a Miró coadunar o artista e o ativista político; neste viés, o ubulesco, será a massa de modelar com a qual Miró dialoga com a sociedade (não só espanhola nem europeia, mas de modo universal), sobre o franquismo. E o faz como ato tradutório de mãos dadas com o ubulesco, vitalizando o texto jarryano nas paisagens nele replicadas.

No imaginário cultural de Miró, construído a partir desse ubulesco, tanto a abstração, quanto o uso das cores significam o núcleo do ser humano, de tal modo que a dimensão desse imaginário transcende e faz seus personagens virem para a superfície social. Por isso, para o artista, neste ato de transluciferação, a política (agora) não se separa da arte.

Ehrich Riewert[140], um dos maiores estudiosos da premência da imagem ubulesca em Miró, fala claramente de personagens com as quais Miró produz as imagens de seu vocabulário iconográfico e sua produção imagética. Estas personagens nascem da transluciferação mefistofáustica da figura ubulesca; isto é, da personagem-signo Ubu que participa como transluciferação às suas necessidades combativas de expressão.

Vale dizer que o ubulesco não encerra a produção de Miró, ela é leimotiv, por assim dizer, de um temário bastante presente, que sob a forma traduzida adquire novas

---

[139] La importancia de Mori el Merma en la producción de Joan Miró es capital: no es una más de sus incursiones en la escena teatral, un aspecto artístico por el que sentía auténtica pasión. Se trata de la representación del personaje de Ubú que Miró asocia al general Franco. Joan Miró concebía al dictador como la encarnación de las tinieblas, la mano de hierro de la España más negra, la fuerza siniestra que sembraba de sal los territórios donde había de crecer la libertad. El personaje de Ubú que Miró desarrolla plásticamente através de una serie de dibujos y de tres carpetas de litografías, sube a escena con la obra de Mori el Merma que recoge su ideario político tranversalmente bañado de surrealismo.

[140] EHRICH, Riewert. **Mori el Merma: Aus dem Bild herausgestretene ubu-Figuren Mirós. Der Triumph des Künstles über den Franquismus.** Jornal Catalão de Cultura. Edição Online, 01/01/2008. Disponível em: < http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/21/08_Ehrich.pdf> Acesso em 18/04/2013.

textualidades a partir do ato criativo-tradutório de Miró. Ou seja, o artista tem consciência do uso tradutório que faz do ubulesco.

Da mesma forma, essas personagens de Miró não se restringem em direção a uma ou qualquer outra de suas obras, mas a um campo, um sistema que compõe o quadro de sua poética visual nucleado por posições e textualidades que se propõem ao debate; mais das vezes poético, sem deixar de ser virulento; abstrato e ao mesmo tempo destinado socialmente (contra o franquismo e a favor da liberdade política espanhola).

Deste amálgama ubulesco, Miró poderá juntar, formando o *Duplo* que impregna, a um só tempo, e unifica sua poética visual com a sua crítica cultural à política social dos contextos ligados aos processos de fragilidade da liberdade do homem e da sua Espanha, em particular.

Esse vocabulário iconográfico *ubumiróesco* se coloca como personagem-signo em nítida posição contra o autoritarismo político e suas nefastas consequências. Neste campo (de batalha), para Miró, o ubulesco jarryano é um riso sarcástico sobre como esse autoritarismo se depõe entre as nações do mundo; o trabalho dele com o ubulesco é de uma "manutenção da mensagem" que só se realiza pela "atualização" da tradução.

Se Guernica, de Picasso, é o marco para a discussão da liberdade da Espanha a partir dos destroços da (ruínas) Guerra Civil, toda a produção ubumirólesca e principalmente as iconografias do espetáculo *Mori el Merma*, será a continuidade desta construção. Continuidade consciente em seus programas e formas.

Entrever o ubulesco de Miró pela Guernica não é casual, pois também Picasso conformou uma produção "ubupicassiana", como se observa no estudo de Inocencio Soto Calzado (2005), intitulado "Ubú Picasso". A observação do pesquisador espanhol à obra "Sueño y mentira de Franco" (Sonho e mentira de Franco), de 1937, acompanha o processo de produção tanto técnico-estético, quanto estilístico-performático do Ubu picassiano, esclarecendo, por exemplo, a dupla moldura que Picasso estabelece para compor seu UBU-FRANCO.

O ubupicassiano instaura-se, de um lado, das pesquisas formais de Picasso tendo os rastos plásticos do Ubu de Jarry como baliza, ou seja, Picasso segue o UBU primevo da estética gráfica jarryana, como também as posteriores visualidades ubulescas de Pierre Bonnard, Paul Sérusier, Tolouse-Lautrec, Vuillar, Paul Ranson, e outros artistas. E, de outro, pela fotomontagem de Dora Maar, que suplanta uma das imagens mais grotescas de Ubu, a partir de um feto de tatu. Esta fotografia foi, aliás, atração maior de várias exposições surrealistas.

É essa matriz dupla que faz emergir o ubupicassesco composto em Sueño y mentira de Franco, revestido, via de regra, pela “linguagem deformativa” de Picasso. Como se o pintor perseguisse as contorções plásticas ubulescas para uma pesquisa séria capaz de aproximar-se da plasticidade Ubu, perpassando seus croquis e ensaios não só para Père Ubu, como também para Jarry, produzindo gravuras de ambos.

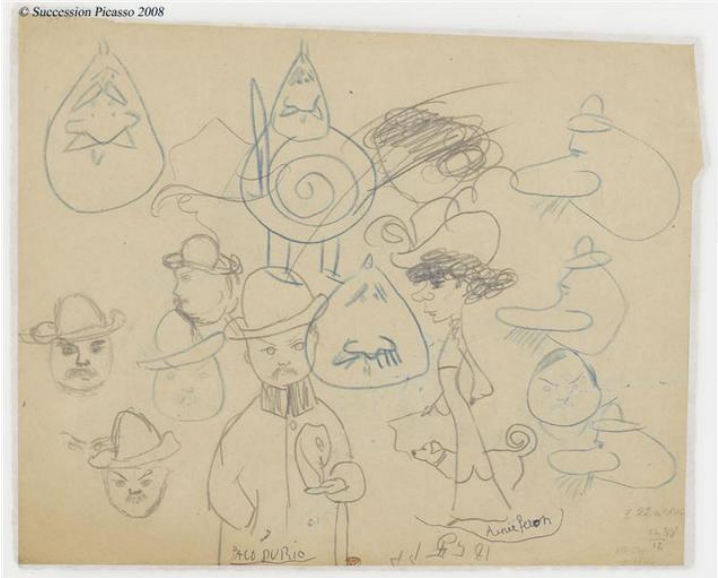


Fig. 47
P. Picasso. Croquis : **Ubu, Paco Durio, Renée Péron...**
© musée Picasso, Paris / Videomuseum, Direction des musées de France, 2008. Fonte/Crétidos: Succession Picasso 2008 ; © Réunion des musées nationaux

Particularmente em Sueño y mentira de Franco, vê-se, portanto, que Picasso segue o mesmo itinerário temático de Miró: Franco. É desta figura ditatorial que a gramática ubulesca se atualiza nos dois artistas. Ambos partem da estética gráfica jarryana para executar o ubulesco, cada um a seu modo, no mesmo contexto simbólico.

Produzida no início de 1937, antes de partir para a empreitada da Guernica, Sueño y mentira de Franco materializa a forma de Picasso ridicularizar Franco e a sua intenção de nacionalização do país. Trata-se de dois cartões com nove cenas cada, onde o ditador é apresentado como tosco, desprovido de habilidades, em suma, um ridículo líder patusco.

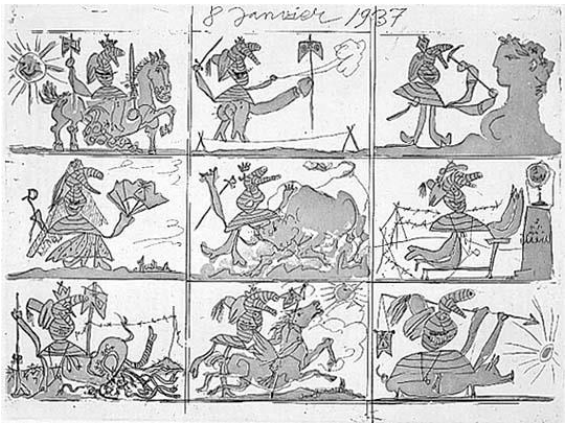


Fig. 48 P. Picasso. ***Sueno y Mentira de Franco* (Parte A)** © Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York. Fonte/Crétidos: Gift of Carl Zigrosser, 1953.

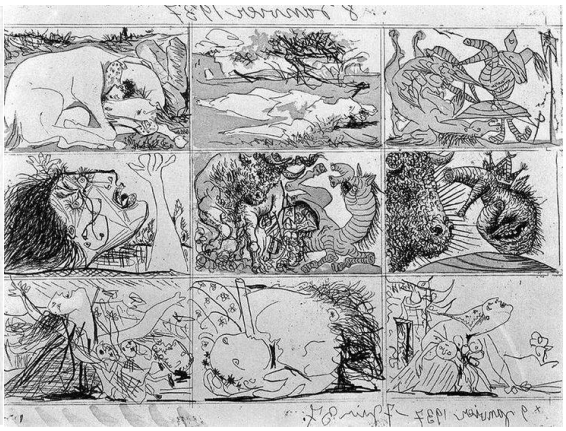


Fig. 49 P. Picasso. ***Sueno y Mentira de Franco* (Parte B)** © Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York.Fonte/Crétidos: Gift of Carl Zigrosser, 1953.

A obra "*Le Faucheur, ou paysan catalan em revolte*" de Miró, é outro marco das suas produções alinhadas e reconhecidas como inapagável discurso à liberdade e a necessidade da luta social. À exemplo de *Guernica*, *Le Faucheur* torna-se um ícone da resistência e da consolidação do povo através da luta e da revolta contra a opressão.

Sobre este mural produzido em 1937, Susan Hitchcoch diz que a obra praticamente expõe como um ato congênito à *Guernica*, os dolorosos processos da Guerra Civil espanhola.

> *"Le Faucher* combinava vários símbolos da pátria, às mais caras, com Miró: o camponês, a individualidade e a rebelião, as estrelas no céu. Visto que este quadro trazia em si pouca esperança, pinta ao mesmo momento, um sentimento de desesperança através de uma representação macabra e decadente do mundo cotidiano "(HITCHCOCH, 2011, p.5 tradução nossa).

Mais à frente, citando *Jacques Dupin* a autora reitera que Miró abastece essa obra com objetos-formas que desembocam num discurso artístico de modesta simplicidade, mas com um anarquismo consciente e provocador capaz de executar com firmeza necessária que:

> Interveio somando-os a um processo esotérico oriundo do qual nós nos achamos confrontados com uma visão(imagem) apocalíptica, uma paisagem de uma intensa confusão,

> incendiados pelas chamas, o retrato de um mundo de loucura, um retrato da Espanha martirizada.[141]" (OP. CIT, IDEM.).

A loucura ajuntada com a folia e a desorganização implicam presença ubulesca que por seu turno, solicita a revolta. Além da proximidade plástica, o teor político deste mural de 1937(mesmo ano de Guernica), situa-se como premissa ubulesca que se desenvolveu adiante nas séries de litografias.

Ao falar dos *modos de recuperação da história*, Julio Plaza(2010) confirma, na esteira benjaminiana de uma realocação teórica da história como *mônada*, citando o caso de *Guernica* como uma destas formas que se assentam como paródia de um revival da história recuperando-a como estilização e oposição ao quadro histórico que aquela obra referencia.

Para Plaza, "Picasso retoma, em oposição antagônica, o tema da guerra, da vida-morte, de uma forma atemporal. Guernica projeta, portanto, o sentido de um espetáculo bárbaro cujo autor é a própria história"(2010, p.07).

Fig 50
P. Picasso. **Guernica**, 1937. *His Artwork, Quotes & Bibliography*. Web. 25 Mar. 2012. <http://www.pablopicasso.org/guernica.jsp>.

Sobre o temário ubumirólesco especificamente, *Mori el Merma* é, de longe, uma transluciferação mefistofáustica, ou seja, toma o ubulesco para traduzi-lo nos

---

[141] *intervint em lês somettant à um processus alchimiques à l´issue duquel nous nous trouvons confrontes à une vision apocalyptique, um paysage d´une intense confusion, enbrasé par lês flammes, Le portrait d´um monde em folie, um portraite de l´Espagne martyrisée.*

"Le faucheur combinait plusiuer des symbols dela patrie le plus chers à Miró: le paysan, l´individualité e la rebellion, les étoiles dans le ciel. Tandis que ce tableau portrait en lui peu d´espoir, un autre, peint au même moment, trahissait um sentiment de désespoir à travers une représentation macabre et decadente du mundo quotidien

propósitos da nova concretização: A Espanha de Franco. Neste contexto, Ehrich fala de uma projeção da forma que pode ser compreendida numa linha que evidencia a contribuição ubulesca como formalização do espetáculo. Para nós, no entanto, essa influência temática e transição das formas de que fala Ehrich é a tradução.

Na peça Mori El Merma, a redução temporal e espacial colabora para vê-la como um resumo satírico *de* U.R em que os pólos da ação dramática e do desenrolar da trama são tão semelhantes quantos irmanados na peça de Jarry. Eis, portanto, o extrato do ubulesco servindo de ponto mefistofáustico. Toda a trama da peça *Mori el Merma* segue, portanto, o modelo ubulesco, inclusive sobre o ponto de vista patafísico e incursionista de outras obras de Jarry.

Aqui, a antropofagia ubulesca é completa. Ou seja, o ubulesco apenas regurgita para dentro da espiral aquilo que já havia expelido. Ehrich reforça a referencialidade *de Mori el Merma* como uma contrapartida equivalente a *Guernica* de Picasso, conquanto considera que para além desta referência, *Mori El Merma* insere-se como um contundente diálogo sobre "o ponto final da era fascista", como dirá o diretor Juan Baixas:" O teatro realiza e faz, mas pode não permanecer. Isso é fascinante. A obra de arte pode desaparecer, isso não importa, mas caso permaneça deixa seus frutos na terra. O espetáculo tem que provocar a estranheza de um sonho."(OP.CIT. BAIXAS, 2006ª, P. 20 APUD, EHRICH, P.114, 2008, tradução nossa)[142].

4.3.1 UBU ÉS MERMA: a personagem-signo Ubu como *El Merma*

Dirigido por Joan Baixas e Teresa Calafell, a peça Mori el Merma (Morte ao Ditador), teve Miró como colaborador-construtor de sua visualidade. Em seus nove quadros, o espetáculo do Teatro *La Clacas* faz transitar, em sua ação dramática, uma sincronia grotesca de lembranças políticas e das culturas populares, conforme assevera Ehrich (OP. CIT, p. 113-114).

Pode-se entrever o espetáculo por uma gesta comparável ao anti-teatro dadaísta, lançando mão de todos os artifícios daquele estilo para dar dinâmica de ação ao desfile de figuras, máscaras e um conjunto metaforizado de plasticidades à discussão sobre a figura do ditador, reunindo em torno deste conjunto composições do *terror*, do *espanto* e

[142] *El Teatre ele fa i não Qaeda en res , Aixo és fascinant . L' obra d' arte pote desaparèixer , Aixo não importa , però cal que les hagi deixat Seve Llavors a la terra . L' Espectacle ha de l' causar estranyesa d' un somni.*

da *morte* em visualidades da deformação. Sem diminuição do aspecto alegre e mágico provindo do carnaval.

O espetáculo teve sua estreia em 07 de março de 1978, no *Teatre Principal* em Palma de Mallorca. Em seguida, apresentou-se em Barcelona e dali partiu para excursão internacional. Sua prova de fogo foi, no entanto, esta apresentação de partida, realizada para a realeza e a elite cultural da Espanha no *Teatre del Liceu* em Barcelona. Afora o "desconcertante" encontro, o espetáculo seguiu seu triunfo internacional.

Além de sua participação na construção da imagética do espetáculo, Miró foi responsável pelo design gráfico e pelo programa e cartaz do espetáculo; nestes, assim como em toda produção dos títeres-personagens, ressoa o ubulesco.

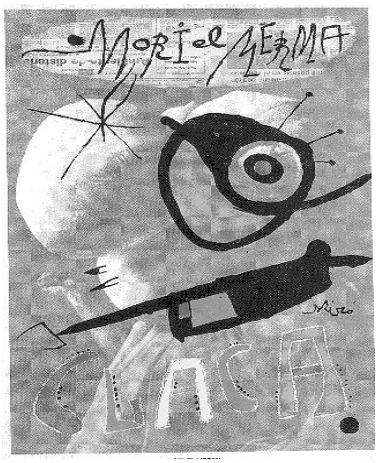


Fig 51
Programa do espetáculo feito por Miró para a estréia em 07 de março de 1978 no Teatre Principal de Mallorca. **La Claca: Mori el Merma**; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009.

Fig 52

J. Miró. **Mori el Merma**. Cartaz para a apresentação no Gran Teatre del Liceu, 1978. (© Fundació Miró, Barcelona; © Successió Miró/ VG Bild-Kunst, Bonn, 2009).

Posteriormente às apresentações dessa primeira turnê internacional, o diretor Joan Baixas produziu performances com o temário ubulesco de *El Merma* em 2006, apresentando-a em Londres, Dublin e Madri. Mais recentemente, em 2015 Baixas participou pessoalmente da exposição: "**Joan Miró i Joan Baixas. Mori el Merma en**

Alicante", realizada pelo MACA: Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, de 08 de fevereiro a 17 maio de 2015[143].

Fig 53
O diretor Juan Baixas na abertura da exposição: **Joan Miró i Joan Baixas. Mori el Merma en Alicante**
Fonte:MACA, Alicante. 2015.

Inserida na perspectiva benjaminiana da história, *Mori el Merma* é, neste sentido, uma obra de diálogo a partir do grotesco ubulesco, com a *Guernica* de Picasso. Em ambas residem a força tradutória de documentação estética contra à violência dos ditadores do mundo e, em especial da Espanha; ou seja, contra a barbárie da qual fala Benjamin, e que intenta esconder-se no prestígio de uma definição cultural ligada à civilização local. Ambas as obras são um grito ubulesco de acusação contra este escondimento.

Numa entrevista à René Bernardos quando da apresentação em Barcelona de *Mori el Merma*, Miró clarifica esta posição estético-política materializada em *Mori el Merma* contra os regimes autoritários.

> **René Bernardos:** Mori el Merma é seu primeiro verdadeiro espetáculo, um sucesso internacional. Você merece ser homenageado por isso.
>
> **Joan Miró:** Homenageado? O que é que significa isso? Estou muito orgulhoso, óbvio. Depois da morte de Picasso tem sido minha vez de me ocupar da Espanha.

[143]Além do MACA, esta exposição é organizada pelo Consórcio de museus da Generatitat; a Fundação Miró; Fundação Pilar e Miró; a Es Baluard; o Arquivo Catalá do Colégio de Arquitetos de Catalunya e; o arquivo municipal de Alicante. A exposição traz obras de Miró do período ubulesco, e desenvolve oficinas pedagógicas.

> **René Bernados**: Para a Espanha?
>
> **Joan Miró:** Eu e Picasso sempre tivemos o objetivo de recusar o franquismo. Em particular no trabalho, é preciso ignorar, deixar de lado, e eu abri as portas (o caminho) para isso.(tradução nossa)[144]

Para Miró, o que interessa é a liberdade, e para que a liberdade possa sobreviver os ditadores devem não só estar "muertos" e enterrados. Isto não basta. Deve-se sistematizar essa morte no constante diálogo e debate, insinuado pela poética.

Desta forma, a atualização da morte de Francisco Franco, produzida em Miró a partir das textualidades ubulescas, representam a tentativa – constante – de destruir as ruínas, evocada por Benjamin e convocadas por Jarry. *Mori el Merma* é um laboratório mefistofáustico desta luciferação do ditador Franco e da busca por liberdade da Espanha.

Miró faz o convite à celebração da morte de Franco festejando a morte do franquismo. Este ato sarcástico, como uma "mimeses" farsesca é a "vida da morte" do franquismo levada a cabo pela tradução ubulesca. Nada mais negativo para lembrar de Franco que ladeá-lo a Ubu. Nada mais positivo para matá-lo que reviver a sua negatividade.

U.R é de longe o símbolo do dilaceramento, tortura e morte que se exerce pela mão do ditador:

> PAI UBU – Como acabou?! Bem, então, avancem os nobres, e como não vou mesmo parar de enriquecer, mandarei executar todos os nobres, e assim ficarei com seus bens. Vamos joguem os nobres no alçapão. (Os nobres são empilhados no alçapão).
>
> [U.R. Ato III, 2 cena. p 65.tradução nossa][145].

Por isso, "Agora todo mundo vê claramente que o que Alfred Jarry imaginou era, na realidade, Franco e os seus. Está é a razão pela qual Ubu me fascinou durante os

---

[144] **René Bernardos** - Mori el Merma est votre premier véritable espetáculo [...] succès un internacionalmente. Vous être Devez comble?
Joan Miró - Comble , Qu'est - ce que ça signifie? Fier Très, oui. Après la mort de Picasso, c'était à moi de prendre la relève en Espagne.
René Bernardos - Pour l' Espagne?
Joan Miró - Picasso et moi, nous avons toujours l' ordre recusar établi você franquisme. Milho en travaillant, ignorar, en marge, j'ai ouvert os portes. Reproduzida em: ROWWELL, Margret. (Ed. 1995) **Joan Miró. Ecrits et entretiens**, Paris: Daniel Legong. P, 321.

[145] PERE UBU - Comment, c´est tout! Oh bien alors, en avant les Nobles, et comme je ne finirai pas de m´enrichir, je vais faire exécuter tous les Nobles, et ainsi j´aurai tous les biens vacants. Allez, passez les Nobles dans la trappe. p. 65

anos do franquismo e é a razão pela qual o tenho pintado muitas vezes" (MIRO, apud MACA, 2015, p.02, tradução nossa)[146].

A transluciferação é a atualização tradutória da vida em morte do franquismo, ou melhor, da morte-vida de Franco. Este jogo de contrários abastece a ação mefistofáustica de Miró-Ubu sobre a morte de Franco: se lhe mata a honra em cada lembrança de sua vida.

O que Miró quer atingir transluficerindo Ubu como Franco ou, Franco como Ubu, é o franquismo. Destruir, a cada novo finados, a sua lembrança, destacando-lhes suas desonras no espelho intersemiótico, isto é, a vida-morte do passado que se recupera, conforme entende Plaza, para assim, poder matá-lo (a ação mefistofáustica em si).

Um aspecto interessante a se observar sobre a transluciferação em Miró-Ubu (ubumirólesca) é sobre a atualização do material traduzido. O movimento de atualização tradutória acima descrito se dá também no interior dos fluxos intersemióticos e de intra-comunicação do espetáculo em suas apresentações e outras pervivências. Como a que deu o diretor Juan Baixas, ao produzir performances com as textualidades pictóricas deste espetáculo, passados quase trinta anos após sua estreia.

Em resumo, o ubulesco pervive e se atualiza por meio da transluciferação de Miró que "mefistofáustiliza" o ubulesco na crítica à Franco, como também em Baixas que atualiza a textualidade teatral de *Mori el Merma* em perfomance visual deste sufrágio ubumirólesco. Nos dois casos a personagem-signo Ubu é o enlace semântico desta "atualização" tradutória.

Ainda sobre a continuidade de um programa contra-ditatorial iniciado por Picasso em *Guernica*, Baixas vem confirmar que existe sim, na proposta de Miró, um incentivo marcante neste rumo; sem, como observa Ehrich, tirar-lhe o mérito do colega pintor:

> Miró tinha na cabeça uma correspondência com Picasso. Ele tinha visto a exposição de Picasso no Liceu e ficou muito impressionado. Por isso ele quis fazê-lo no Liceu. Quando você vê a Guernica se encontra na página principal do franquismo. Ele tinha, então, a ilusão de deixar a última imitação do franquismo. Um dia dirão "Isto começa

[146] Ahora todo el mundo lo ve claro que lo que Alfred Jarry imaginó era en realidad Franco y lossuyos. Esta es la razón por la cual Ubu me ha fascinado durante los años del franquismo y es la razón por la cual lo he dibujado tantas veces".

> com a Guernica e termina com El Merma"(BAIXAS, 2006b, p. 39 apud EHRICH 2008,p.100, tradução nossa)[147].

Entre *Guernica* e *Merma* existe uma continuidade de um programa cujos traços tradutórios e não imitativos desempenham o reforço e qualificação que Miró dá ao trabalho de Picasso, para assim, reforçar-se e poder contextualizar *El Merma* como uma ubusilidade rebelde que ataca o franquismo, a guerra e à ausência de liberdade.

Numa só palavra, *Mori El Merma* representa a fúria militante de Miró à convocação para suplantar qualquer resquício político-social que ouse honrar o franquismo. A rememorização (ou a recuperação benjaminiana do passado) de sua derrocada, adquire nas formas plástico-ubulescas de Miró, o sublime feito da vitória sobre o terror. A encenação de *El Merma* diante da Coroa d' Espanha é um ato de exposição da coragem prática que necessita a arte contra os ditadores.

Assim como Jarry, Miró é severo para com a produção de sua época. Seu trabalho vai de encontro aos ditames da moda ou do mercado. Sua arte visa a libertação das subjetividades na arte e na vida. Esta ousadia artística é seguramente um traço de comunhão entre Miró, Jarry, Artaud e a *Guernica* de Picasso que *Mori el Merma* condensa em si.

De tal modo, mesmo Franco morto, haveria de receber a devida violência de vigilância. Em U.R o gancho patatífico (que transforma-se em êmulo poder de acordo com a situação, sobretudo quanto às finanças), em Miró a metáfora é da força do bíceps, capaz de destronar com veemência e auto-ironia. Ao traduzir o ubulesco, Miró acentua a violência como linguagem (artaudiana) para historicizar (Brecht) e automaticamente traduzir mefistofáusticamente Franco.

4.3.2 Opus Ubu sur Miró

A iconoclastia mefistofáustica do ubulesco inspira Miró a exaltar a vigilância sob violenta forma contra o "Franco do franquismo". A imagem mais poderosa e violenta para tal expressão é a monstruosidade ubulesca que

> "Franco encarna -, além de outros ditadores na Europa - o arquétipo monstruoso da pequena burguesia com o poder totalitário em sua forma mais pura; conforme concebido nos palcos [em Ubu] por Jarry. Não só

[147] Miró tenia en el cap la Competencia en amb Picasso. Ell havia vist al Liceu Parade de Picasso eu li havia impressionat muda. [...] Por Aixo ell va voler fer -ho al Liceu. Un dia Que você va el Guernica va sor l' Página Principal del franquisme . [...] Aleshores um molta il ell li feia · Lusio deixar una imatge del última del franquisme . Un dia va -lhe : " Aixo comença amb el Guer - nika [sic] i s'acaba amb el Merma.

> Miró, mas também seus companheiros surrealistas na década de 30, logo perceberam isto." (EHRICH, 2008. OP. CIT, P. 102, tradução nossa)[148]

Asssim, contra Franco, Miró se abastece do ubulesco e da ironia Jarryana. Para Miró o ubulesco representa: "Agora todo mundo vê claramente que o que Alfred Jarry imaginou era, na realidade, Franco e os seus. Esta é a razão pela qual Ubu me fascinou durante os anos do franquismo e é a razão pela qual o tenho pintado muitas vezes"(MALET, 2006. p.15,tradução nossa)[149].

Essa malha imagético-arquetípica que Miró ascende em Franco com o ubulesco advêm da forma plástica ubujarryana que acolhe no amorfismo ubulau do fanchote, do monstro, do híbrido humano/não-humano, na deformação, na força do grotesco como expressão - alusiva, metafórica e de representação - sublime da coerção ditatorial.

Para Jarry, U.R (e internamente, a personagem-signo Pai Ubu) é concebido como uma personificação tão abrangente que corresponde ao hiato entre o sarcasmo e o grotesco, além é claro, de ser um quadro completo de ironias contra à liberdade e aos processos democráticos, que tanto inspirou Miró, arrastado por sua tríade auto-representativa, primitiva e vocal: o cinismo à ciência, sua "*la physique*", ou sua ciência da arte; a "*La fhynance*" e o "*Merdre!"*.

É deste composto imagético que o ubulesco se inaugura, através da personagem-signo Ubu, nas palavras de seu criador:"*O senhor Ubu é um ser ignóbil, porque ele se parece, no fundo, com todos nós* "[150] (Jarry, 1972, p. 402, tradução nossa). Esta colocação proposital no baixo inferior (*Gidouille*), além de imprimir-lhe a função digestiva como principal rotação de sua ação, é um aceno ao impiedoso grotesco que exala de suas ações. É o poder ubulesco, retroalimentado pela ação tríade da cabeça-coração-ventre que estrutura o todo signo-ubu.

Quanto ao ato mefistofáustico que se lhe assenta a transluficeração do todo ubulesco, particularmente sobre a escrita dramática da tradução, basta lembrar da atitude tradutora na epígrafe com a qual Jarry abre U.R, ao transluciferar Ubu como

---

[148] "Franco verkörperte – neben den anderen Diktatoren Europas – den monströn Archetyp des Kleinbürgers mit totalitärer Macht in Reinform, so wie ihn Jarry für dei Bühne konzipiert hatte. Das war nicht nur Miró, sondern auch seinen surrealistischen Weggefährten in den 30er Jahren schnell bewusst".

[149]"Ara tothom ele véu Que el que Alfred Jarry va clar Imaginar era en realidade i els SEUS Franco. Aquesta és la rao per la quali Ubú m´há fascinat durant els anys del franquisme, eu es la rao per la quali l´ hey dibuixat sovint bronzeado." Entrevista de Miró em: MALET, Rosa Maria. (2006): "**Jarry / Ubú / Miró**", in Bauzà / Cifre (eds.) 2006, p. 15–18.

[150] *M. Ubu être est un ignóbil , ce pourquoi il ressemble nous (par en bas) à tous.*

Shakespeare. De modo análogo, desenvolve-se como bastão luciferino de ação sígnica-plástico visual.

A rotação irônica tradutora impulsiona o catavento imagético ubulesco, cujas hélices autônomas: (*La physique*, *La fhynances*, *Merdre!*) incineram e destroem a tradição da qual se apropria para adquirir vida e pulsão pela e na tradução.

A sugestividade de tomar Shakespeare como Ubu já indica a transluciferação mefistofáustica que Jarry requer como performance sígnica da personagem-signo Ubu. Shakespeare aqui não é apenas a figura do autor, mas da própria tradição e da ideia de autoria e de escritura que ele carrega sobre os ombros.

A rotação imagética permite que a hélice transloucada ubulesca não se fixe, mas transmute-se de um signo para outro. Na cena final de U.R, por exemplo, o "Castelo de Elsenor" não é honrado como palco do drama de Hamlet, não há nada além de uma lembrança irônica que torna Shakespeare uma estátua de sal, os Ubus agora irão invadir – finalmente – a França.

A Polônia foi um ensaio à devoração que se completará na Europa de verdade: A Alemanha, a Espanha e a França. Nota-se que na ação desta cena, as três nações são citadas com espetacular intimidade de quem fala sobre uma comida que se gosta muito e que certamente irá provar.

> MÃE UBU- Ah! Que delicia rever em breve a boa França, nossos velhos amigos e nosso castelo de Mon Dragom!
> PAI UBU- Eh! Não demora a chegar. Estamos passando agora o castelo de Elsenor.
> PILE- Me sinto feliz com a idéia de rever minha querida Espanha.
> COTICE- É isto mesmo. Vamos embasbacar a nossa gente com os relatos de nossas aventuras.
> PAI UBU – Estou de acordo. Quanto a mim, hei de me fazer nomear mestre das Finanças em Paris.
> MÃE UBU – Oh! Muito bonito, Pai Ubu, grande malandro que você é.
> PAI UBU - Pela minha tocha verde, que não te entendo.
> MÃE UBU - Como não me entende, depois de ser Rei da Polônia, você se contenta em ser um simples mestre das finanças em Paris?
>
> **FIM**
>
> [U.R, ATO v, Cena II, p.140][151] (Tradução Nossa)

151

Mère Ubu: *Ah! quel délice de revoir bientôt la douce France, nos vieux amis et notre château de Mondragon!*
Père Ubu: *Eh! nous y serons bientôt, Nous arrivons à l'instant sous le château d'Elseneur.*
Pile: *Je me sens ragaillardi à l'idée de revoir ma chère Espagne.*
Cotice: *Oui, et nous éblouirons nos compatriotes des récits de nos aventures merveilleuses.*
Père Ubu: *Oh! ça, évidemment! Et moi je me ferai nommer Maître des Finances à Paris.*
Mère Ubu: *C'est cela! Ah! quelle secousse!*
Cotice*: Ce n'est rien, nous venons de doubler la pointe d'Elfeneur.*

É desta variedade imagética do ubulesco que Miró traduzirá - em *Mori el Merma-*, sob a forma plástica de sua produção crítica sobre Franco como já apontado por Ehrich (Op. Cit, p.103-104). O Guidouille, isto é, a monstruosidade grotesca do poder-Ubu será atualizada na pele de Franco. Compare-se a iconografia ubulesca de Jarry e a transluciferação franquista de Miró nas imagens que seguem:

Fig. 54
A, Jarry. **Véritable Portrait de Monsieur Ubu**. Fonte: Holzschnitt, 1896.

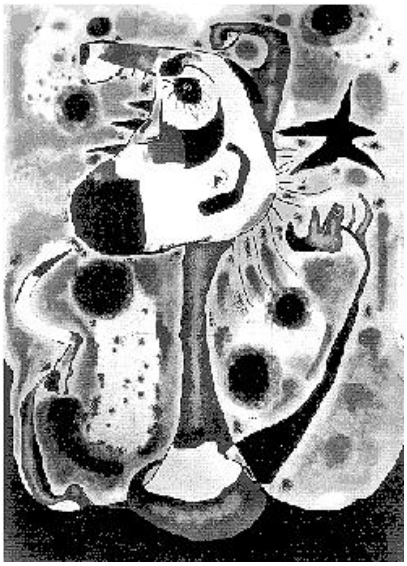


Fig. 55
J. Miró. ***Le Faucheur*, ou Paysanatalan em revolte**. Dupin, 2004: 213; Successió Miró/VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Na visão de Ehrich, Miró reaproveita o já existente ubulesco produzido antes por Jarry; ou seja, o ubulesco é ao mesmo tempo contexto preparatório e tradução ou, no dizer de Pavis, o texto-fonte, enquanto que sua tradução, ressignificada em *Mori el Merma* é o texto-alvo: o ato tradutório do ubulesco como matéria e forma de malhas de textualidades sob a forma de transluciferação. Miró faz mefistofáusticamente, uma rotação sígnica do ubulesco em seus propostos picturais.

Pile: *Et maintenant notre noble navire s'élance à toute vitesse sur les sombres lames de la mer du Nord.*
Père Ubu*: Mer farouche et inhospitalière qui baigne le pays appelé Germanie, ainsi nommé parce que les habitants de ce pays sont tous cousins germains.*
Mère Ubu*: Voilà ce que j'appelle de l'érudition, On dit ce pays fort beau.*
Père Ubu: *Ah! messieurs! si beau qu'il soit il ne vaut pas la Pologne. S'il n'y avait pas de Pologne il n'y aurait pas de Polonais!*
FIN.

Pode-se, a partir disto afirmar que o opus ubulesco se traduz na gramática visual de Miró, tanto nas séries litográficas, quanto em *Mori el Merma*. A performance visual decorrente, plástica, no caso das Séries e do Gestus[152] teatral, de El Merma, são portanto, o corpus ubumirólesco.

Sobre isto Enrich (2008, p.104) não tem dúvidas de que:

> Neste período nasce a Litografia do Ubu rei de Jarry (1966), assim como as geniais "Creações de Ubu de Miró, L'Auca de Ubu (1970 ca.) (O conto de Ubu), Ubu nas Baleares (1971), A infância de Ubu (1975), aos quais seguirá a realização de El merma, uma particular criação figurativa diretamente relacionada à peça (Ubu rei). (ENRICH, Idem. p. 104, tradução nossa).[153]

Além das Séries e Mori el Merma, Miró exercita o ubulesco em vários outros trabalhos, bem no epicentro de Maio de 1968, vendo naquela "revolução" um ato de criatividade social e de juventude, concebida como uma ação patafísica que faz ebulir, no plano político e social, a identidade dos opostos, auto-reversíveis entre um estado dramático e esperançoso (EHRICH. IDEM, P. 106).

Fig. 56. J, Miró. **Maio de 1968**
Fundação Miró, Barcelona. © Successió Miró/ DACS, Adapg, Paris, 2011.Uma das atrações da exposição retrospectiva Miró, da *Tate Modern*, em Londres, tematizada como *Arte de protesto*.

Neste intercurso revolucionário, Miró "utiliza", ou melhor, traduz, o ubulesco para a confecção - em processo – (observe-se o longo período em que correm as Séries litográficas ubulescas, *el Merma* e outros trabalhos ligados ao ubulesco), de um discurso anarquista direcionado ao anti-franquismo em um diálogo intenso mas discreto, a partir do material de palco universal de Jarry. Seu ateliê (em *Palma de Marllorca*) é prova

---

[152] Gestus, conforme o entendimento de Brecht (1967).

[153] *In der Zwischenzeit entstehen die Lithographien zu Jarrys Ubu roi(1966) sowie die weiteren,, genuine "Ubu-Kreationen Mirós L´Auca d´Ubú (ca. 1970), Ubu aux Baléares(1971) und L´Enfance d´Ubu(1975), an welche der Merma-Stoff, vor allem aber die figurative Gestaltung der Spielfiguren unmittelbar anknüpfen.*

inconteste desta imensa produção vincada no ubulesco e conscientemente em prol da revolução à liberdade universal.

4.3.3 Teatro La Clacas, mais um solar ubulesco

A parceria entre Miró e Baixas faz do Teatro de La Clacas o lugar da criatividade combativa, onde o ubulesco tornara-se um eixo de inspiração e de ação. A posição política de Miró aliada à perspectiva anarquista de Baixas formalizam a produção desta parceria cênico-plástica. Baixas e Miró fazem do ubulesco um conceito que absorverá a tendência estética das produções da troupe, definindo inclusive a sua linguagem de grupo.

Consoante a ubusadia do La Clacas, Miró não perde a oportunidade em El Merma para imprimir visibilidade à virulência do "Merdra" ubulesco: "Trabalharemos sobre o Ubu que Miró descreveu várias vezes, fez quadros e esculturas sobre isso. Ele quis utilizá-lo como símbolo de Franco. Ele gostou do começo: Caramba! É isso mesmo, disse, caramba" e fez um gesto enérgico com o braço."(BAIXAS, 2006ª, P. 22 Apud, EHRICH, 2008, p. 109)[154].

Nesta visada contra o franquismo Miró/Baixas abusam da potência imagética ubulesca, como entende Ehrich ao citar um comentário do próprio Baixas sobre as ilustrações ubulescas da produção de um teatro engajado:

> Vossa intervenção plástica na obra é totalmente necessária. Caso tenha que chamar a atenção dos olhos, faça paisagens. Pela combinação de diferentes peças se pode fazer algo novo. Nesta obra não é importante o que se faz mas sim o que sugere. Juntos criaremos um mundo e até quando estivermos vivos iremos tentando. Isto já foi começado por Jarry, quando criou o Ubu. Eu doarei o núcleo de um mundo, a Energia central, mas eles não têm limites irão tentando todos. Muito disso tem vida própria, eu planto a semente.(IDEM , OP CIT. Baixas, 2006ª, p. 23, tradução nossa)[155].

Como temos visto, Miró utiliza-se do ubulesco para transluciferar Franco. E dessa forma, aos poucos o ubulesco torna-se personagem-signo de uma ação plenamente plástico-visual em que Miró concretiza *per vídeo*, a perfomartividade da lembrança sígnica através da ação tradutora ou, como já temos indicado, por meio da

---

[154] *Treballarem sobre l'Ubú, que Miró ha il·lustrat repetidament i n'ha fet quadres i escultu- res. El vol utilitzar com a símbol de Franco. El començament li agrada: Merda! És això, diu, Merda!, i fa un gest enèrgica m el braç. Baixas, 2006ª, P. 22 Apud, EHRICH, 2008, p. 109.*

[155] *La vostra Intervenció Plastica en la obra la Que ha de Ser tota calgui : si tant d' s'han Ajouter aux ulls , paisagens, Pels o Combinant diferents peces o- ne fent de noves . Teniu tots els drets . En l' obra aquesta não importante es el que se fa sino el Qué es suggereix . Junts crearem un món i si té aquest Vida s'anirà eixamplant . Aixo sim ho començar va Jarry, o inventário - se quan va l' Ubú . Jo Donare el Nucli món d'un , l' Energia central, però els els não posar limites puc ... van eixamplant Esses sóis tots . Morto Aixo té Vida propia. Jo planto la Llavor.*

transluciferação mefistofáustica, uma vez que a cada aparição do ubulesco produzida por Miró, o próprio ubulesco reacende, e confirma seu caráter luciferino intrínseco, e portanto, rico material tradutório às intenções de Miró.

Mais uma vez, recostamos nossa impressão na compreensão de Ehrich, pois é quem melhor tem observado como Miró e o ubulesco se coadunam numa nova e ampla perspectiva visual; assim para o crítico: "Este evento pictórico apenas mostra a própria 'performance' artística que é superada apenas pela encenação da peça." (Ehrich, op. Cit, p. 112, tradução nossa) [156]. Ou seja, essa ação pictural de Miró de transformar em plástico-visual um material tão específico e complexo como é U. R já é, por si só, uma performance independente que adquire mais significação na encenação da peça. Para Ehrich, *Mori el Merma* é o estágio mais proeminente deste processo.

Porquanto, como vimos, antes Mesmo de *Mori el Merma*, Miró já executava a "transluciferação" sob a forma de um canibalismo do literário para a sua poética de imagens. Ao vomitar, literalmente, o acontecimento da morte de Franco, ele segue a ótica ubulesca jarryana de destruir também as ruínas. El Merma é um trabalho mefistofáustico sobre Franco acionado pela transluciferação ubulesca:

> Que o negativo no espetáculo seja um vômito, vomitar o franquismo, senti-lo, analisá-lo. Não é um exercício estilístico. Considerar os personagens como uma quadrilha de assassinos, de gente má, está muito longe da forma de interpretar tudo com agressividade e com exagero. Máxima espontaneidade. Que o ator interprete segundo o ritmo do dia. Antes de começar tem que se fazer guiar por uma emoção que provoque um choque(BAIXAS, 2006ª, P.30, IBDEM, EHRICH, IDEM, tradução nossa).[157]

4.3.4 Mori el Merma, o *gestus* ubulesco da transluciferação

O movimento do ubulesco em El Merma é impressionante quanto à rotatividade antropofágica e de inscrição da transluciferação como traço autoral de Miró: o próprio ubulesco é servido como carne e estrutura ao ato mefistofáustico de

---

[156] *Diese Malaktion allein kommt ihrerseits einer eigenständigen künstleri- schen 'performance' gleich, die nur noch durch die Inszenierung des Stückes übertroffen wird*

[157] *Que l' morto com Espectacle Sigui vômito un. Vomitar el franquisme , sentir analitzar - lo . No es un exercici d' estilització . Considerar els personatges COM una Colla d' assassinos , de gent Opaco està completament al marge des morto Interpretar agressivitat amb , amb exagera -CIO . [...] Maxima espontaneïtat , Que l' actor Interpretar segons el ritme del dia . Abans de començar , buidar - se por um emocio una rebre , xoc um.*

Miró. Ele apresenta plena consciência do ato tradutório que realiza, isto é, de uma produção em teia de textualidades do compositório potencial de U.R, traduzidas em imagens-signos para próxima tradução que será o espetáculo.

Assim, o ubulesco em seu aspecto duplo 1) a contação imagética de sua dramaturgia e 2) sua pujante iconografia, são tomadas à criação-tradução de Miró; estas, irão ser regurgitadas antropofagicamente em linguagem espetacular. Disto resulta, por fim, um movimento duplo da espiral ubulesca, ela sai do fulcro ubulesco, torna-se imagem (dimensional) e retorna à sua forma dupla, traduzida em seu novo contexto: a crítica ao franquismo.

E aqui, a personagem-signo explica a pervivência do temário ubulesco transcriado e luciferado. Só restam na tradução formas diversas, quase autônomas, mas que fazem subsistir os lampejos do ubulesco, mesmo tendo o franquismo como atualização; aliás, o ubulesco atualiza o franquismo, que recebe uma renovação (uma "nova ação" crítica) em sua carga conceitual quando banhado pela lembrança sígnica da personagem-signo Ubu.

A estrutura híbrida e diversificada de Mori el Merma e a interfusão ubulesca que se lhe atribui à jocosidade inesperada de jogo popular; dão-lhe um aparato magistral que incide como punhalada da ficção no real. A ironia destacada faz do espetáculo um inevitável re-encontro histórico, solicitando da sociedade que lave a calçada por onde o ditador sujou de sangue a alma da Espanha. Talvez seja essa a mensagem-convite que o ubulesco realiza em Mori el Merma.

Ao seu modo, Ehrich (Op. Cit, p. 29) descreve essa ação tradutória do espetáculo (sem nomeá-la assim), como revival mágico que transformará a alusão ubulesca em viva interação onde predominam não mais a referência literária ou histórica, mas o jogo pantomímico do improviso, dos gestos simbólicos, dos ritmos, dos sons e associações que circundam pelos adereços e imagens das personagens que se decoram muito bem ao contexto de sua aparição. Ou seja, El Merma exercita plenamente o "Gestus"[158] contra-social.

O resultado não poderia ser outro: a devolução ao ubulesco, no movimento de consumo da espiral. O espetáculo forma-se no lastro do duplo ubulesco, tomando a

---

[158] Para Brecht (1978), o *gestus social* ativa significados políticos e sociais que deliberadamente estão incursos e expressos nas representações sociais entre os homens. O Gestus apresenta, portanto, uma cadeia de forças entre os sujeitos posições sociais e políticas. "O *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais" (p. 79).

forma humanóide de Ubu. Pois ali, existe uma dupla estruturação que parte de formas animalescas e humanas, nas referências aos rituais e festejos populares.

A conjunção destes dois elementos no duplo ubulesco é que formaliza a transluciferação mefistofáustica, que por sua vez adquire a forma das referencialidades do regime noturno do imaginário durandiano. Explicitado, mais uma vez, no comentário de Ehrich sobre a nucelar presença do ubulesco na peça onde coabitam as imagens surreais de uma escatologia da deformação e dos excrementos ou como já definira Bakthin(1999), do baixo material presente nas visões do popular.

Juan Baixas, diretor de *Mori el Merma* e co-autor com Miró da tradução mefistofáustica do ubulesco não deixa dúvidas de que o ubulesco de Jarry é o ponto nevrálgico e nutrida inspiração à proposta tradutória preposta no espetáculo. *El Merma* é o resíduo da ditadura sublinhado por uma transluficeração que a re-inscreve sob intensa ironia ubulesca, como dirá Baixas: "Termina bem ruim, com resto de comida e esterco, como numa jaula de um zoológico. Com o lixo realizam um monumento fascista" (BAIXAS, 2006ª, P.31 Apud, EHRICH, Op. Cit, tradução nossa).[159].

Por fim, ao afirmar que a relação entre temporalidade e morte no espetáculo é tributária de Jarry, isto é, do ubulesco, Ehrich disseca essa influência definindo, de um lado, na brincadeira-tradução de jarry de localizar U.R na Polônia, ou seja, "em lugar algum"; e de outro, pela concepção de teatro total, que utilizando-se do popular *Guinol* favorece a derrocada da referencialidade temporal clássica. Ubu é, antes de tudo, uma ubiquidade. É neste sentido que Baixas e Miró irão consumir-se do ubulesco para transluciferá-lo na questão da Espanha e da morte de Franco no espetáculo.

A formatação de uma replicagem visual do material literário, isto é, das textualidades ubujarrianas para as traduções luciferinas ubumirólescas, indica um nítido projeto tradutório de Miró. As Séries pictográficas executam a sua visão performática do temário ubujarryano, realizando as primeiras marcas dessa replicagem visual do literário ubulesco, como observado anteriormente.

Enquanto a ação ubumirólesca em El Merma é, de certa forma, um ladeamento específico de um exercício tradutório plástico-cênico que Miró realiza como ação tradutória luciferina do ubulesco jarryano. Ambas as traduções, explicitam a forma plástico-visual ubumirólesca, pela contígua progressão, e pela objetividade explícita e ação tradutora da transluciferação ubulesca.

---

[159] *Acaba Morto ben brut, amb restes de menjar i de merda , com una de Gabia Zoologic . Amb les Deixalles Muntar un monumento feixista.*

Constatado como a ação tradutora ubumirólesca executa o imago ubulesco, a partir de um uso deliberado do material ubulesco jarryano, com enfoque em Ubu Roi, resta dizer - no que se refere à personagem-signo Ubu - que esse mesmo processo de re-modelação sígnica ou como entende Lotman(1966), de "modelização semiótica", da representação da personagem-signo Ubu, dá-se por sua transmutação ou iconização; bastando-se agora o símbolo em espiral para representá-la. Se o temário arquetípico (o duplo e a luciferação) do ubulesco serviu como gema à visualização ubumirólesca; aqui, a própria personagem-signo Ubu é atravessada por ilações de um canibalismo ou luciferação total da letra pela imagem. Tal processo, como sabemos, fora iniciado já em Jarry e adquire novas pervivências em Miró, que convocará a personagem-signo Ubu para ressignificar, ao seu modo, isto é, plástica e visualmente, o ubulesco.

5.CONSIDERAÇÕES FINAIS

5.CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução está sempre necessariamente para ser refeita.

Antoine Vitez

Ao encaminhar-se para as conclusões deste trabalho, após um extenso e variado de abordagens que visaram mostrar o ubulesco em seus aspectos mais proeminentes: a migrância tradutória, a faceta de ser duplo e sua persistência imaginística, ou seja, a diabrura de vestir de imagem seu corpus escritural, replicando-se da literatura. Acabamos por assuntar alguns dos percursos que evidenciaram a trindade ubulesca e em particular Ubu Roi, através da ação tradutora mefistofáustica da personagem-signo Ubu, entre suas textualidades jarryanas e miroléscas.

Na busca por fazer nascer e mostrar o imago ubulesco, pôde-se acompanhar em cada capítulo, o reconhecimento do universo ubulesco; as pinças teóricas com as quais este se alinhavou: a tradução e a personagem-signo; a vanguarda ubulesca, enquanto aspecto provocativo-propositivo; e o exercício de verificação e análise da transluciferação do ubulesco e do próprio imago ubulesco em Miró.

Por seu caráter multisemiótico, alocado no limiar externo da semiosfera, e ali formando um nódulo particular de relações sígnicas, o ubulesco interage e transforma-se num sistema de variáveis codificações. Dentre os quais, a força-forma tradutória é, de longe, a mais visceral e congênita, propulsora de sua "fronteira semiótica" que, tanto une, quanto separa, resignificando desse modo, a relação entre o verbal e o visual.

Assim, como texto modelizado, o ubulesco desenvolve-se em Ubu Roi, seu texto-mãe, adquirindo em Miró o seu "devir duplo interno e externo", ou seja, constrói as novas textualidades ubumirólescas, no fronteiriço e nas replicagens das linguagens que operam as novas aparições de sua mensagem tradutora. Em suma, ao "remodelar", reprogramando os códigos e textos do ubulesco, a tradução de Miró transforma a informação verbal em textualidades imaginísticas, isto é, dá materialidade visual ao ubulesco.

Ao estabelecer uma política à estética do ubulesco, dotando-o de natureza, forma e função, dentro de uma discussão nutrida por um ideário tradutório, intersemiótico e intermidiático, verificou-se, como saldo destas incursões, algumas

confirmações deste ubulesco como sendo, tanto um referente de conjuntos contidos (que aciona semioses, textualidades e modelizações), quanto um termo que atribuímos para especificar os processos tradutórios que se relaciona à UBU. Ou seja, a adoção de uma nomenclatura que levanta e assina uma "tradução ubu".

Eis que o ubulesco, assim descrito e compreendido, convoca para si uma constituição dupla: primeiro, está clivado por representar um ambiente referencial a tudo aquilo incluso pela espiral ou por alguma das unidades que formam, por exemplo, a trindade, e estão ligados ao termo UBU; segundo, por ser um modo operativo de traduzir, marcado, como vimos, pela composição tradutória dos irmãos Campos. Neste caminho, o ubulesco é uma leitura-análise do *ubuesco nativo*, sob a ordem da luciferação tradutória e antropófaga.

Esse enfoque permite que a empresa ubulesca fabrique o seu próprio imago, com variadas textualidades de imagens, utilizando-se da técnica de manufatura tradutória-luciferina, que inclue traduzir a tradição, luciferar as formas escriturais, duplicando-as em formatos visuais, e a remarcação de seus invólucros com o farsesco-plagiário, pelo menos com vimos na máquina operada por Miró.

Essa a tradução ubu que encerra o ubulesco vale-se do duplo em tudo. Pois o duplo é a forma ubulesca de constante autotransformação e, por conseguinte, de migrâncias sígnicas. Seguindo a estrutura do duplo que modeliza o ubulesco, os dois conceitos teóricos utilizados (tradução mefistofáustica e personagem-signo), também serviram como nítidos arcabouços metodológicos.

Com isso, a transluficeração mefistofáustica tornou-se expressão magna do ubulesco, apontando uma extensa escrituração pancrônica de devoração, auto-devoração e constante migrância como princípios des-organizadores desta política estética, expressos como escrita luciferina, cuja repercussão sugere uma revisão da incidência do ubulesco na tradição das artes, da literatura dramática e do teatro, como também sobre o juízo de valor atribuído ao vanguardismo.

Por sua vez, a personagem-signo Ubu (cuja iconização em espiral é exercitada já em Jarry), instauradora da pervivência e trânsito sígnico em várias outras textualidades e simbolizações, além de ser o casulo primal do ubulesco, atualiza e proclama o imago ubulesco como um projeto político-estético de uma linguagem tradutora luciferina, notadamente como explicitado nas transluciferações ubumirólescas.

Como ação metodológica, a personagem-signo permitiu rastrear o processo de replicagem, acompanhando o prolongamento sígnico da personagem-signo Ubu que se

dá inicialmente nas peças do chamado Ciclo Ubu. Afora o aspecto paródico, aquele conjunto dramatúrgico instaura contíguas existências à personagem-tema, que atribuímos como signo (personagem-signo) pela auto-referência e instalações de novas semioses e campos de significações (textualidades).

Em paralelo às contingências verbo-escritural (literária) e performática (teatral) a personagem-signo Ubu recebe um "reforço" imagético através das inúmeras pictografias de si. O cartaz e ilustrações de Ubu Roi e as dezenas de ilustrações (textualidades pictográficas) dessa personagem na referida peça e em outros contextos, replicam-na da literatura-dramaturgia para a linguagem visual (desenhos, pinturas, ilustrações, materiais gráficos etc), e musical (músicas, paródias, refrões e auto-referências sonoras) e outros suportes de informação disponíveis em rede.

Vimos, por meio destes dois operadores teórico-metodológicos e da análise do imago ubulesco em Miró, se confirmar a hipótese do transpasse de carga sígnica entre a letra e a imagem, desde a percepção das camadas do duplo, até a análise à confirmação da dinâmica (tradutória) do imago ubulesco, compreendendo que os giros intersígnicos da trindade ubulesca, com destaque à obra Ubu Roi, se incrusta de forma volátil, fantasmagórica, em vislumbre de centelhas sígnicas ou para usar o jargão benjaminiano, em "lampejos" sígnicos entre Jarry e Miró.

Especificamente relacionado aos objetivos traçados, de acompanhar a perspectiva ubulesca a partir da tradução mefistofáustica e antropófaga, conclui-se que há um alojamento produtivo de utilização do ubulesco à análise estética intercultural, intersígnica e intersemiótica enriquecendo o comparativismo entre tradição e tradução. Sobretudo, no que diz respeito à leitura de estratégias interculturais de relacionamento entre o visual e o verbal, considerando o ubulesco como um projeto político-estético para ler e analisar processos estéticos-tradutórios e interculturais, a exemplo do que fez Miró.

Desse modo, conforme acompanhamos, a ação tradutória ubumirólesca habilita-se à compreensão da replicagem do literário, ao passo que se mostra capaz de amparar movimentos semelhantes interartes, possibilitado outras diligências analíticas da relação letra/imagem.

Afirmamos, portanto, que as transluciferações ubumirólescas validam-se, ao demarcar a migrância ubulesca e a performance visual da personagem-signo Ubu, chamando a atenção para a prevalência visual e à capacidade adaptativa de uso da linguagem luciferina ubulesca.

Um aspecto que se mostrou explícito quanto à formatação tradutória do ubulesco deu-se, quando na aplicação e contextualização das textualidades ubulescas como interpostos de "encenações interculturais", confirmando sua vocação tradutória. Ao submetermos o ubulesco à imersão no enquadramento teórico-metodológico da Ampulheta Cultural e dos consequentes e progressivos estágios tradutórios e interação à outra ambiência cultural, viu-se como *Ubu Roi* concentra *per si*, uma gama de feições tradutórias.

Por fim, vale frisar que a ambiguidade da "fronteira semiótica", como lugar nobre dos processos interculturais e de semioses encontra na trasluciferação ubumirólesca seu feito maior, quando a performance ubumirólesca translucifera o Ubu de Jarry em pletora imagética, tornando-o duplo.

As ricas visualidades tradutórias do ubulesco encontram no temário de tradução criado por Miró uma ampla, variada e coerente execução. Pode-se afirmar que tal temário mostra-se tão substancial quanto encaixado ao seu projeto político-estético. Miró translucifera o ubulesco, reinscrevendo-o predominantemente sob a linguagem pictórica e enlaçando-o, em sua proposta dialogal, à contextos universais (particularizados no ditatorismo grotesco em que a personagem-Ubu é símbolo). Tornando-se, um tradutor-criador do ubulesco, isto é, um artista irmanado com a obra ubujarryana. Neste caso, Miró é tão ubulesco quando Jarry.

O fato mais evidente que se depreende da ação ubumirólesca é que pudemos extrair da performance visual do ubulesco, um corpo teórico-interpretativo suficiente para analisá-la como máquina sígnica que avança via tradução, ao imago ubulesco, circunscrevendo possíveis investigações que tome as discussões aqui elencadas como base de avanço reflexivo e analítico.

Para encerrar, afirmamos o estatuto tradutório do ubulesco assessorado por três perspectivas que se entrelaçam como potenciais de apontamentos, questionamentos e sugestões e, de igual valor, às futuras problematizações que abranjam o ideário ubulesco.

- **O estatuto do ubulesco**

Todo o estatuto do ubulesco, seja em *Ubu Roi* ou nas ações da personagem-signo Ubu, é tradutório e antilusionista. Seu manual geral estético-político descreve a necessidade da mão de obra tradutora nos investimentos que a Patafísica (musa da poética ubulesca) promove entre o entre público e obra.

Não se amesquinhado em apenas uma linguagem, as hélices do vórtice ubulesco, pondo-se em movimentos (tradutórios) e mesclando as linguagens (na migrância e no duplo), convocam a tradução intersemiótica a revestir-se de transluciferação mefistofáustica. Ou seja, é na criação-tradução de malhas de textualidades que se intersemiotizam no combustível diabólico da transcriação das formas, onde o ubulesco explode/implode como duplo: não se contenta em servir – somente - à letra, transmuta-se, pervivendo - também - no reino das imagens.

O ubulesco é construção poética: a poética do traduzir. Em suas tessituras sígnicas e interlinguagens, a personagem-signo Ubu aparece como ator principal, dos duplos atos tradutórios luciferino-antropófago, que emergem, principalmente de *Ubu Roi*, inundando a cultura e a estética de inflações e redimensionamentos, através do grito-máscara tanto mais grotesco quanto satânico, seja nos ecos farsescos e plagiários do Merdra, seja na translucidez plástico-visual de seu Imago.

- **Horizontes mediosféricos do ubulesco**

A tessitura ubulau, tendo a tradução e a personagem-signo à frente, revolve instigantes questionamentos no âmbito da intermidialidade e intersemiótica, as quais são instrumentos colaborativos às recorrências multi-linguagens do ubulesco.

Esse caráter semiotécnico do ubulesco exige o vislumbrar da ampliação do literário para os vetores da arte e da mídia, desenvolvida nesta tese como ‘replicagem” de um para outro código/suporte/linguagem.

Dada essa compreensão intersemiótica e intermidiática que seguimos, surge um palpitar de que as abordagens da mediologia, consoante Regis Debray, podem oferecer uma amplidão à ideia de transmissão e de mediação do imago ubulesco, já que é ele quem promove o alastramento sígnico do próprio ubulesco.

A partir disto, pode-se pensar os elementos ubulesco mais capitais (a obra e personagem) como reatores sígnicos de uma mediosfera que se alastra por outras mídias, partindo da literatura, avança para outros dispositivos, visando massificar a mesma mensagem que lhe programa, isto é, a sua modelização construtora, que vai do niilismo anárquico às estruturas de poder tradicionais (político, social e intrafamiliar), realizando, através da sua inscrição em outras linguagens, a saturação de si próprio enquanto linguagem implosiva e explosiva ou mefistofáustica-antropófaga.

- **A violência como linguagem**

Embora se relacionem diretamente à perspectiva tradutória aqui utilizada, os princípios luciferinos e antropófagos ligam-se também e com uma especial conotação ao caráter da "violência como linguagem[160]", impressa no ubulesco como um todo e tributária da corrente artaudiana do ubulesco, que por sua vez, instaura o duplo.

Essa violência como linguagem favorece a lógica geral do "inconveniente mefistofáustico" que se realiza em *Ubu Roi* e lhe dá a roupagem crítica, apesar de movida pelo parodismo e pela ironia. Quando, por exemplo, na peça, se ironiza a ação dos estados-nação, ou quando da persistência de Miró à morte ao ditador Franco e mais ainda, quando o artista catalão diz - num ato de extrema rebelião contra as conversões da arte tradicional (a pintura de cavalete) -, querer assassinar a pintura. Decididamente, a própria tradução ubu incorpora essas balizas de violência contra um outro anterior, mas o faz encaixando a linguagem como violência luciferina e antropófaga.

A violência como expressão estética do ubulesco desenvolve-se ainda, na definição do espaço como catálogo cultural, não apenas em sua dimensão física mas, sobretudo, nas territorialidades representativas, no não-espaço, na transgressão da linguagem e na cultura corporal. Essa violência da linguagem sugere, portanto, uma reflexão intercultural que possibilite relacionar o ubulesco à cultura. Pois, como afirma o culturalista britânico Teodore Dalrymple: "a fragilidade da civilização foi uma das marcas do século XX" (2015, p, 19). Imediatamente, devemos entender que essa questão não pode ignorar que esse mesmo século foi notadamente caracterizado como sendo o século UBU. Período de sua adolescência simbólica, já que nasceu no século XIX. Como todo ato juvenil - e é significativa essa constatação dado a oficina e sopro juvenil de sua modelagem e de linguagem-, o passeio ubulesco no século passado é pendular entre a barbárie e a civilização. A derrisão ubulesca sobre essa dualidade torna-se espetacular exatamente por não ser dualidade, mas sim uma relação que conjuga o duplo. Assim, no plano da cultura, o ubulesco representa as ruínas do século que a civilização quer esconder em linguagens assépticas, ungida de pureza e repleta de coerência ética do politicamente correto, mesmo quando a própria vida social desminta esse sonho. O ubulesco é o pesadelo diabólico dessa "linguagem pura".

- **A vanguarda ubulesca**

[160] A expressão "violência como linguagem" não invalida o seu par lógico: a linguagem como violência. Tanto uma quanto outra, apesar do contraponto de sentido oposicionais, deflagra a iminente instauração da violência pela e na linguagem, ao passo que indica também uma linguagem parida pela e na violência.

Não menos importante é a vinculação do ubulesco com o vanguardismo cênico-teatral, e a proposição de uma vanguarda ubulesca aqui trazida. Ao compor um "vanguardismo que nunca morre", a vanguarda ubulesca urge por continuidade e migrância através do reaproveitamento satírico-plagiário da tradição.

Retorcer o gosto do público era o alvo e uma das regras para os artistas vanguadistas. Esse é, aliás, o tom com que as vanguardas europeias chegam ao nosso país, organizadas com os mesmos formatos: escândalos, manifestos, soirées, semanas, polêmicas e dissidências.

Resumindo, a chamada *avant-garde*, com suas múltiplas e polifônicas formas, possui logicamente uma *arrère-garde*, tão múltipla, polifônica e vorazmente polêmica, de nome UBU. A vanguarda como uma embarcação que embalou uma *troupe trotte*, cujo espetáculo era a comunhão das virtuoses de cada um dos atores replicando, de diferentes formas, tons e timbres o "Merdra!" primordial do Pai Ubu.

Como vimos, o laboratório vanguardista é um dos lugares do experimento de regurgitar a palavra pela imagem. Note-se que, neste aspecto, a discussão de uma vanguarda ubulesca escorre para além da antropofagia em si. É um momento simbólico do retorno do ato antropofágico em que o ubulesco transforma o *tônus* da palavra em constelações imagéticas. Refletir sobre este estatuto torna-se imperioso para compreender os "des-rumos" e resquícios do vanguardismo, dentro de uma esteira intercultural onde o ubulesco se mostra atualizado e vivo.

Indagar a configuração do imago ubulesco na mediologia de Regis Debray, levantar uma discussão da relação do ubulesco com a cultura do século XX, a partir do recorte da "linguagem como violência" e evocar a potência da vanguarda ubulesca compõem um quadro de discussões que, articuladas ou avulsas, podem luzir outras investigações sobre o que aqui se configurou como ubulesco.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. ***Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas.*** 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

_____, Oswald de. Manifesto Antropófago. In**: A utopia antropófaga (Obras completas)**. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2011. p. 67-74.

ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/UFMG, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética.** São Paulo: Abril, 1981.

ARTAUD, Antonin. **Cartas aos Poderes.** Porto Alegre: Editorial Villa Martha, 1979. (Coleção Surrealistas Vol.1).

_____, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes,1993.

_____, Antonin. É Preciso Acabar com as Obras-Primas. A encenação e a metafísica. In: **O teatro e seu duplo**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAITELLO-JUNIOR, Norval. **Dadá-Berlim: des/montagem.** 2ª Ed. (Selo universidade. Arte e semiótica) São Paulo: ANNABLUME, 1994.

BALL, David. **Para trás e para frente:um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BAKHTIN, M; VOLOSHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte**. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, 28 p. disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/noticias/downloads/Curso_Bakhtin2008_Profa.%20MaCristina_Sampaio/ARTIGO_VOLOSH_BAKHTIN_DISCURSO_VIDA_ARTE.pdf.

_____, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

_____. Roland. **Escritos sobre teatro**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. Roland. O teatro francês de vanguarda. In: _. **Escritos sobre teatro**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007 p. 294-306.

_____.Roland. A vacina da vanguarda. In: _. **Escritos sobre teatro**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.p. 138-141.

BAUMAN, Zygmunt. **Em busca da política.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BEATRIZ, Jaguaribe. **O choque do real. Estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política.** 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAITELLO-JUNIOR, Atílio. **A passividade e o fantasma: o discursso monosexual no Brasil.** 2012. 280f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

BRECHT, Bertold. **Teatro Dialético**. Rio de janeiro: Civilização Brasileira,1967.

_____,Bertold. Intimidação Pelos Clássicos In: _. **Teatro dialético.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967; p. 269-271.

_____, Bertold. A música-Gestus. In: _. **Teatro dialético.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967; . p.77-80.

BORGES, Fernanda Raupp. **Coro: seu sentido e sua arte na composição do espetáculo Ubu Rei**. Universidade Regional de Blumenau - URB. 2012, p. 73. TCC Curso de Artes. Bacharelado em Teatro. Blumenau, 2012. 2012. p.73. Disponível em: http://www.bc.furb.br/docs/MO/2012/348672_1_1.pdf Acesso em: 01/03/2014.

BOECHAT, Walter (org) **Mitos e Arquétipos do Homem Contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciência da comunicação e da informação.** Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cutrix, 1999.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____, Da razão antropofágica. Diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**. 4 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p. 231-256.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____, Haroldo de. **Reflexões sobre a transcriação de Blanco, de Octavio Paz, com um excurso sobre a teoria da tradução do poeta mexicano.** In: 1o Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada. Porto Alegre: UFRGS, 1987. p. 64-65.

_____, Haroldo de. A Escritura Mefistofélica. In: _. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe.** São Paulo: Perspectiva, 2008. p.71-115.

_____, Haroldo de. Transluciferação Mefistofáustica**.** In: _. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe.** São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 179-209.

_____, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANEVACCI, Massimo **Antropologia da comunicação visual**. Trad. Júlia m. Polinésio**.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

CLÜVER, Claus. **Intermidialidade.** Pós. Belo Horizonte, v. 1 n.2 p.8-23, nov. 2011. <www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16> acesso em 23/04/2013.

DALRYMPLE, Teodore. **Nossa Cultura... ou o que restou dela dela: 26 ensaios sober a degradação dos valores.** Trad. Maurício G. Righi. São Paulo: É Realizações, 2015, 19 p. (Coleção Abertura Cultural, 297).

_____, Uma Arte Perdida. In: **Nossa Cultura... ou o que restou dela dela: 26 ensaios sober a degradação dos valores.** Trad. Maurício G. Righi. São Paulo: É Realizações, 2015 p. 149-160.

DEBRAY, Régis**. Manifestos Midiológicos.** Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix**. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 1, Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

DERRIDA J. **Gramatologia**. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DESGRANDES, Flávio**. Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo**. Campinas: Hucitec, 2006.

DURAND. Gilbert. As ***Estruturas Antropológicas do Imaginário***. Trad. Hélder Gondiho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EHRICH Riewert. **Mori el Merma: Aus dem Bild herausgestretene ubu-Figuren Mirós. Der Triumph des Künstles über den Franquismus.** Jornal Catalão de Cultura. Edição Online, 01/01/2008. Disponível em: < http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/21/08_Ehrich.pdf> Acesso em 18/04/2013.

_____, Riewert. Jarry und die Kunst – Jarry in de Kunst, In: **JARRY: Le monster 1990**/Jarry: das Monster 1900. Org. OCHSNER, Beate. Medusa-Médias 4. Aachen, Shaker, 2002.

ESBALUARD. Museu de arte Moderna e Contemporânea de Palma. **Joan Miró i el món d'Ubú. Ubu aux Baléares** Fev/Abr, 2006.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo.** Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro:

EVEN-ZOHAR, Itamar 2013. "**Teoria dos polissistemas**." Revista Translatio 4, pp. 2-21. [Marozo, Luis Fernando, Carlos Rizzon & Yanna Karlla Cunha trans.]

FELÍCIO, Vera Lúcia. **A procura da lucidez em Artaud**. São Paulo, Perspectiva: 1996.

FOULCALT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8° ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____, **Os Anormais: Curso no Collège de France (1974-1975).** Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FRYE, Northrup. **Anatomia da Crítica.** Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cutrix, 1973

_____, Northrup. **Sobre Shakespeare.** Trad. Simone Lopes de Melo. São Paulo: EDUSP, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

GALEANO, Alex. **Artaud: A revolta de um anjo terrível**. Porto Alegre: Sulina, 2005

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos. A literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga et Ali. Belo Horizonte: Edições Viva Voz 2010.

GHELDERODE, Michel de. **Escorial - Hop Signor!** Col. Folio Thèâtre n 91. Paris: Gallimard, 2004.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História.** Trad. Francisco Gadotti. 2˚ Ed. 3˚ Reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural.** Tradução de H. Osakape e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1973.

GROTOWSKI, Jerzi. ***Em busca de um Teatro Pobre***. Trad. Aldomar Conrado Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1971

GUATTARI, F. O **Inconsciente Maquínico** - Ensaios de Esquizoanálise. Campinas: Papirus, 1988.

GUERRERO ZAMORA, Juan. La crisis de la representación: el personaje, el mundo y el yo. In: **Historia del teatro contemporâneo.** Barcelona: Juan Flors Editor, 1961.

GUINSBURG, Et Alli. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena: Ensaios de teatro.** Col. Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila (Org). O teatro surrealista: Revolução e utopia. In: **O surrealismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008. p, 353-377.

HEIDERMANN, Werner. (org.). Clássicos da teoria **da tradução.** Florianópolis: UFSC, 2001, p. 188-215.

HITCHCOCH, Susan. Trad. Karina Py. **Joan Miró**. New York: Paskstone Internacional, 2011.

HUBERT. Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro.** Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JAMESON, Fredric.Vídeo: **Surrealismo sem Inconsciente**. Trad. Renato Nicolai. In: Pós-Modernismo. São Paulo: Ática, 1996.

JARRY, Afred. **Ubu Rei ou, Os Poloneses: drama em cinco atos.** Trad: Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. 163p.

_____, Alfred (1972-1987) Oeuvres completes, Paris: Gallimard (Editions de la Pleïdade; 3 Bde.) 1972

_____, Alfred. **Ubu Enchaîné.** Éditions Du Chêne. Paris, 2010

_____, Alfred. **Ubu Rei.** Trad.: Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____, Alfred. **Ubu-rei.** Prefácio de Cacá Rosset. São Paulo: Max Limonard, 1986.

_____, Alfred. **Ubu Rei.** Trad.: Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

____, Alfred. **Ubu Rei.** Trad.: Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.

____, Alfred. **Ubu Rei.** Trad.: Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

JONGY, Bèatrice. **L´Automédialité contemporaine.** Dijon: ABELL, Hiver. Revue d´Ètudes Culturelles n 04, 2008.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** 14ª ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

JUNG. C, Gustav. **Psicologia do Inconsciente**. 2ª Ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1980.

JUSTINO, L. B. A vanguarda intercultural. In: QUEIROZ, Rosângela. (Org.). **Estudos literários e socioculturais.** Campina Grande: EDUEP, 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormiem. **Brecht na pós-modernidade**. 2001. Col. Debates.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Seminálise**. São Paulo: Debates, 1969.

LAGES, Susana Kampff. W. Benjamin. A tarefa-renúncia do tradutor. In: **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português.** (Org) Lúcia Castello Branco. Belo horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 66-81.

LE ROBERT**. Dictionnaire Le Robert de poche.** SEJER: Paris, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático.** Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

MACA. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. **Joan Miró i Joan Baixas. Mori el Merma em Alicante.** Fev/mai, 2015.

MACHADO, Irene. (Org) **Semiótica de Cultura e Semiosfera.** São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MALLET, Rosa Maria. Jarry/Ubú/Muró, In: **Bauzà.** Cifres, 2006. p. 15-18.

MEDINA, João. Verbete: Ubuesco. *Jornal da Letras, Artes e Ideias*. V 11, n, 4 maio. 1999, p. 5-8. Disponível em: <http://bloguedeletras.blogspot.com.br/1999_45_01_archive.html >. Acesso em 12 jun.2003.

MELENTÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MINOIS, Georges. O século Ubu e seu reflexo teatral e cinematográfico. In: **História do Riso e do Escárnio.** Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

NUNES. Benedito. Antropofagia ao Alcance de Todos. In: In**: A utopia antropófaga (Obras completas)**. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2011. p.7-56.

PAECOCK, Ronald. **Formas da literatura dramática.** Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento das culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Pespectiva, 2008.

_____, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAZ, Octavio (1996). “Imagem”. *In*: _____ ***Signos em rotação***. 3. Ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 48), p.36-50.

PEARSON, Carol S. **O Herói Interior.** São Paulo: Cutrix, 1994.

PEREIRA, Welligton. **A comunicação e a cultura no cotidiano**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v 1, n 32 p. 66-70, abr. 2007.

PIERCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PIETRO, Heloísa. **Quer ouvir uma história: Lendas e mitos no mundo da criança**. São Paulo: Agra, 1999.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PRONKO, Léonard C. **Théatre d’avant-garde: Beckett, Ionesco et le théatre expérimental en France**. Trad. do inglês LEFÈVRE, Marie-Jeanne. Paris: Denoël, 1963.

RAULINO, Berenice. **Ubu, Folias Physicas, Patafhysicas e Musicaes**. 2006 *Disponível em:* <www.revistas. USP.br/salapreta/article/viewFile/57297/60279> Acesso em: 06/04/2011 as 10:08hs

RAJEWSKI, Irina O.Intermidialidade, intertextualidade e “remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade.In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.).**Intermidialidade e estudos interartes**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

ROHDE, Geraldo Mario. **Simetria: rigor e imaginação.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997, P. 160.

ROSELEE, Goodberg. **A arte da performance: Do Futurismo ao Presente.** 2. Ed. Revisada e ampliada. Trad. Percival P. de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ROWWELL, Margret. (Ed. 1995) **Joan Miró. Ecrits et entretiens**, Paris: Daniel Legong. p, 321.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1996.

SAID, Edward W. **Estilo Tardio**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. Noth, Winfried. **Imagem. Cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____, **Semiótica visual: os percursos do olhar.** São Paulo: Contexto, 2004.

SHAKESPEARE, William. **King Lear.** (Ed). Kenneth Muir, Arden edition. London: Methuen, 1984.

SOTO-CALZADO, Inocente. **Ubú Picasso.** Revista Consejo Superior de Investigaciones(CSI) Científicas/AEA, Granada, Vol 78, N. 312, 2005.p, 353-368 <http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es> 12/06/2013.

SILVA-FILHO, Nivaldo Rodrigues da. **A personagem-signo rei lear/hedetora: Intermidialidades e tradução intersemótica da personagem rei em Shakespeare e Kurosawa**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande. 2008.

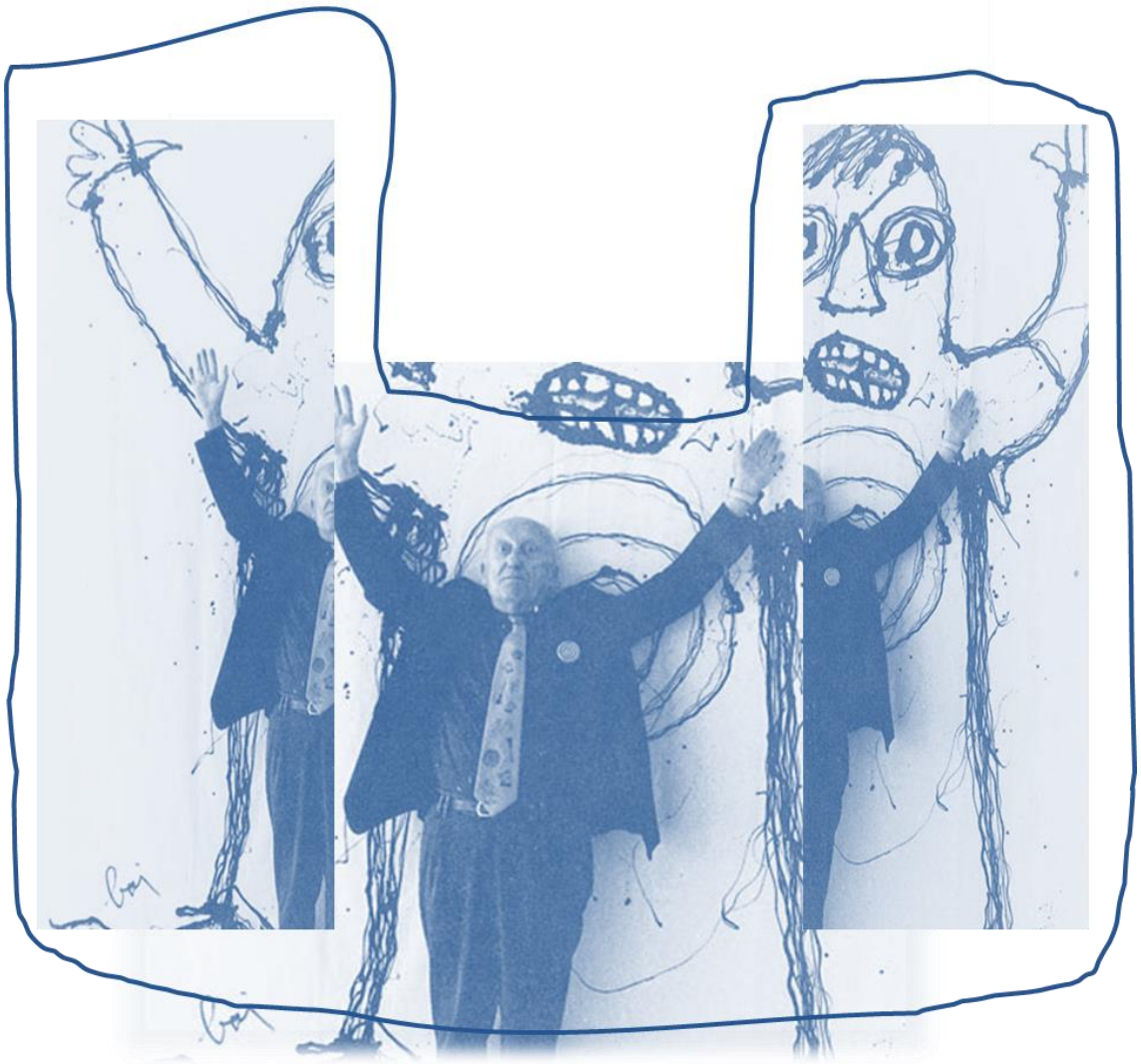
STROPARO, Sandra M. **Stéphane Mallarmé** — cartas sobre literatura. Disponível em <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/16929/16929.PDFXXvmi>. Acesso: 24/03/2014. 09:00hs.

VIEIRA. E. R. P. **A postmodern translational aesthetics in Brazil** In: SNELL-HORNBY, M; PÖCHACKER, F; KAINDL, K. (Org.). Translation studies: an interdiscipline. Selected papers from the translations studies congress. Amsterdam: John Benjamins, 1994.

TEIXEIRA, Ivan.(2003) Literatura como imaginário: **Introdução ao conceito de poética cultural.** Revista Brasileira, Rio de Janeiro, Fase VII, Ano IX N°37.p.43-67 Dez/2003.

WILLIAMS. Raymond. **Política do modernismo: contra os novos conformistas.** Trad. André Glaser. Editora Unesp: São Paulo, 2011.

APÊNDICE A



UBU ROI
(Resumo das Cenas)

1 Ato

I CENA

Mãe Ubu sugere que Pai Ubu mate o rei Venceslau e tome-o a coroa da Polônia; Pai Ubu se convence e decide matar o rei.

II CENA

Os Ubus esperam convidados para um jantar, para em seguida, fazê-los comparsas para seu plano de matar o rei

III CENA

Todos jantam e o pai Ubu expulsa os homens para confidenciar o plano de matar o rei somente ao Bordadura.

IV CENA

Pai Ubu convida o Bordadura a ser Conde e a matar o rei e o Bordarua aceita.

V CENA

Chega um Mensageiro do rei Venceslau, anunciando que o rei quer vê Pai Ubu. imediatamente. Ubu, supondo ter sido descoberto em seu plano, decide ir ao rei contar que o plano não era seu, mas da Mãe Ubu e do Bordadura.

VI CENA

O rei condecora O Pai Ubu com o titulo de Conde de Sandomir e ordena sua presença no dia seguinte no pátio das revistas para oficializar o nomeamento do Pai Ubu como nobre. Pai Ubu agradece e presenteia o rei com uma flautinha.
O rei dá a flauta ao seu filho Burgelau. Burgelau insulta o Pai Ubu. Pai Ubu adverte o rei sobre a possibilidade de o monarca ser massacrado, saindo logo após.

VII CENA

Pai Ubu, reunido com os seus comparsas, combinam como irão matar o rei na hora da condecoração de Conde no pátio das revistas.

2 Ato

I CENA

Venceslau pune Burgelau em não participar da revista por ele ter sido insolente com o Pai Ubu. A rainha diz que por isto também não irá. O rei defende e valoriza o Pai Ubu e decide ir desarmado e com os dois filhos. A rainha fica rezando com o filho.

II CENA

O rei desarmado chega para condecorar Pai Ubu. Pai Ubu e seus comparsas matam o rei e perseguem seus filhos.

III CENA

A rainha e seu filho rezam no palácio e vêm os dois príncipes serem massacrados.

IV CENA

Pai Ubu entra no palácio, luta com Burgelau que consegue fugir com a rainha.

V CENA

Burgelau e a Rainha, refugiados nas montanhas, lamentam o acontecido. A rainha não resiste a tantos golpes em sua família e acaba morrendo. Burgelau, revoltado chora copiosamente a morte dos seus. As Sombras dos antepassados da família real surgem para Burgelau. O primeiro rei da casa Polonesa confia a vingança a Burgelau dando-lhe uma espada.

CENA VI

Ubu, já imperando a Polônia decide junto com Bordadura e Mãe Ubu formas de agradar o povo, e a contragosto resolve distribui dinheiro e carne à população.

CENA VIII

Pai Ubu, festeja sua coroa com grande festa, distribuindo carne e dinheiro ao povo, em seguida dá um jantar para todos no palácio. A população ovaciona o novo rei.

3 Ato

CENA I

Pai Ubu, Mãe Ubu.

Ainda no júbilo de estar reinando, o casal comenta a nova situação. Pai Ubu informa que mandou Bordadura para a cadeia. Mãe Ubu, discordando, pede ao Pai que compre a amizade com Burgelau, Pai Ubu não vê perigo em Burgelau. Mãe Ubu adverte mais ainda sobre a possibilidade de Burgelau vingar-se. Pai Ubu, se irrita e persegue Mãe Ubu.

CENA II

Pai Ubu, reúne seus subordinados e conselheiros para fazer reformas e enriquecer-se. Mata os nobres, os magistrados e os financista. Mãe Ubu fica surpresa, Pai Ubu, a adverte severamente. Por fim, cria novos impostos.

CENA III

Fugido da prisão, Bordadura vai até o Czar Aléxis. Passa-se como inocente e promete lutar ao lado do Czar e Burgelau contra Pai Ubu na reconquista o trono da Polônia.

CENA IV

Pai Ubu reunidos com seus conselheiros, adverte mais uma vez a Mãe Ubu, ameaçando-a de morte. Em seguida um mensageiro entrega uma carta do Bordadura informando que em nome de Burgelau, irá juntamente com o Czar invadir a Polônia e matá-lo. Pai Ubu e Mãe Ubu decidem defender o trono com guerra.

CENA V

Pai Ubu, se preparando para ir ao fronte de batalha. Fica sabendo que seu cavalo está sem condições. Assim mesmo decide partir, prometendo matar a todos. Deixa a regência com a Mãe Ubu, e confia-lhe a segurança ao pistoleiro Girão. Livre de Pai Ubu, Mãe Ubu planeja roubar o todo o tesouro da Polônia.

4 Ato

CENA I

Mãe Ubu, rouba os tesouros da cripta e sai.

CENA II

No caminho de volta até o palácio, Burgelau surpreende Mãe Ubu mata Girão e a persegue,

CENA III

Em marcha, Pai Ubu fica sabendo que Burgelau invadiu o palácio, matou o Pistoleiro Girão. E que a Mãe Ubu conseguiu fugir. Os oficiais de Ubu
vêm os russos se aproximarem, Ubu prepara a estratégia de combate. Mas antes manda a tropa almoçar em grande algazarra.

CENA IV

Os russos atacam. Começa a batalha. Ao meio das disputas, Pai Ubu é ferido mas continua a lutar, reconhece Bordadura matando-o em seguida. Voltando à batalha, Ubu vence o Czar, que cai num buraco.

CENA V

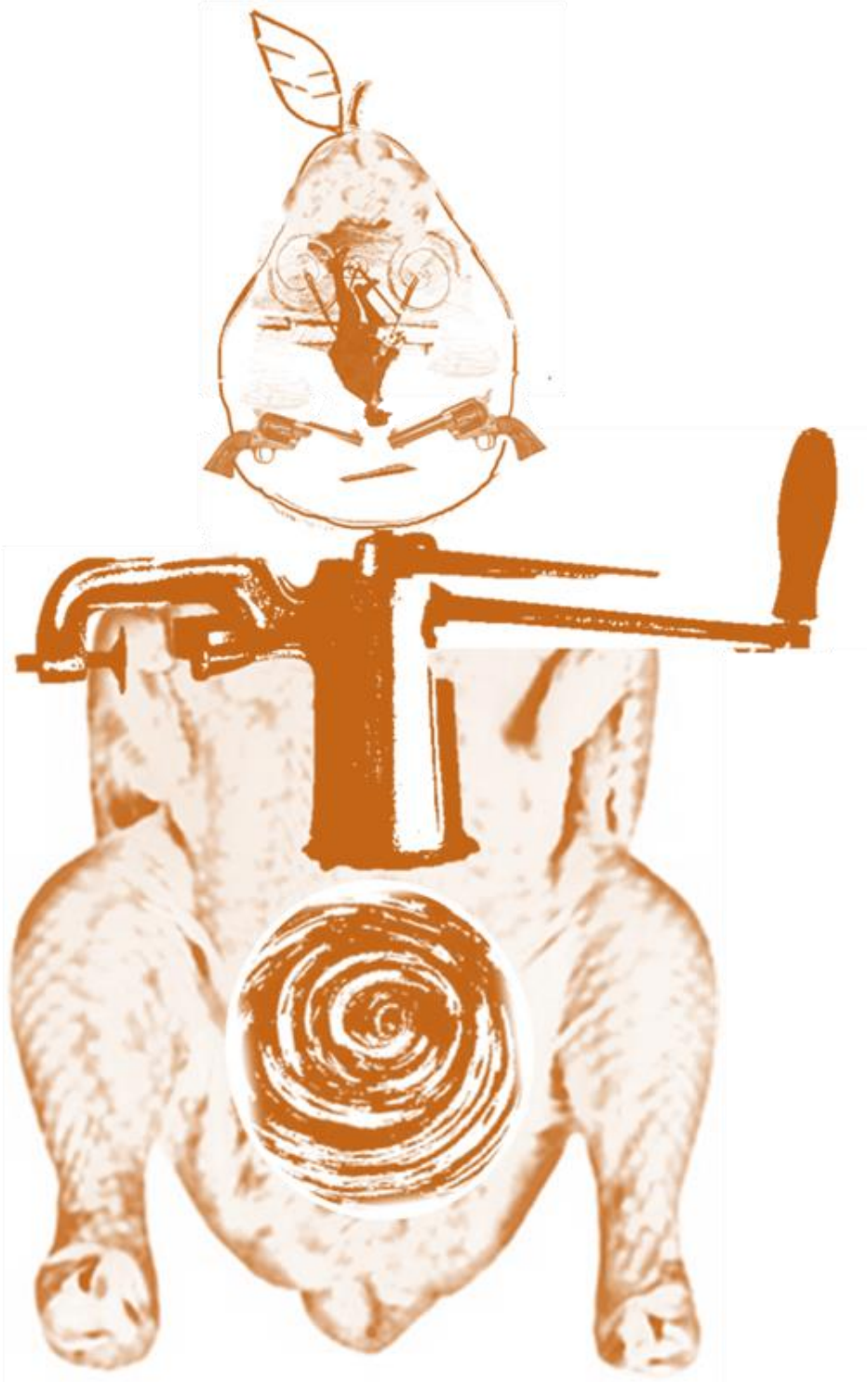
Os dragões russos atacam em grande número, Pai Ubu, se retira com seus comandados. Pai Ubu se refugia numa caverna, onde adormece e sonha com lances de batalhas e matando Burgelau.

5 Ato

CENA I

Mãe Ubu, fugitiva chega até a caverna, vê o Pai Ubu dormindo, aproveita a escuridão para se passar por um anjo e tenta persuadir Pai Ubu, a perdoá-la dos desvios e roubos.
O clarear do amanhecer denuncia Mãe Ubu. Pai Ubu inicia uma tortura na Mãe Ubu.
Burgelau chega até a caverna e entra só. O casal volta-se contra Burgelau que cai gravemente ferido. Os soldados de Burgelau avançam, mas o casal consegue fugir por entre as montanhas.

CENA II (FINAL)

O casal Ubu e seus comparsas velejam planejando um novo golpe em Paris

ANEXOS