

UBU REI – DO TEXTO FRANCÊS AOS PALCOS CURITIBANOS

Ismael Scheffler¹

Resumo

O artigo realiza um relato de caso do processo de encenação do texto *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, pelo TUT (grupo de teatro da UTFPR – Campus Curitiba), estabelecendo reflexões sobre temas relacionados. Num primeiro momento, o texto apresenta uma justificativa sobre as motivações para a escolha do texto, destacando a relevância do texto e do autor bem como o seu desconhecimento no entorno, apontando características da obra que favorecem o perfil do grupo. Num segundo momento, traz uma reflexão sobre as influências dos tradutores sobre a interpretação do texto dramático, comparando diferentes traduções de *Ubu Rei* no Brasil, apresenta ainda a leitura realizada para a encenação que determinou os processos de criação do trabalho dos atores, das resoluções visuais e sonoras; relata também diferentes dinâmicas do espetáculo.

Palavras-chave: Dramaturgia, encenação, pesquisa em teatro, pedagogia teatral, teatro universitário.

Abstract

This article shows the process of creating the theatrical performance of *King Ubu*, by Alfred Jarry, carried out by TUT (UTFPR's theater group), as well as it discusses related themes. We begin by telling that the group has chosen this play because, despite being very important, it is not widely known by the public. Otherwise, its characteristics match those of the group. After that, we evaluate the translators' influence on the stage productions of *Ubu King* in Brazil. Finally, this article presents the interpretation that shaped the play's performance, involving the actors training and solutions with sound and images. It also reports the working dynamics with different concerns.

Keywords: Dramaturgy, performance, theater research, theatrical pedagogics, university theater.

Introdução

Em 2008, o TUT (Grupo de Teatro da Universidade Tecnológica Federal do Paraná do Campus Curitiba) encenou o texto *Ubu Rei* do escritor francês Alfred Jarry (1873-1907). O texto, datado de 1896, serviu como base para a encenação e como tema central do *Seminário Alfred Jarry*. O presente artigo realizará um relato destas atividades apontando algumas reflexões que englobaram estes processos. O objetivo deste artigo é de propor um exercício posterior ao espetáculo, realizando um registro dos processos envolvidos e destacando algumas reflexões pertinentes às dinâmicas que estão implicadas na relação texto dramático-tradução-encenação. Existe escassa bibliografia e estudos no Brasil que dêem conta de três temas aqui tratados: a obra de Alfred Jarry, os processos de criação teatral e o teatro no meio universitário.

Por que Ubu Rei?

¹ Doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), professor da UTFPR.

O TUT é um projeto de extensão universitária da UTFPR – Campus Curitiba, criado em 1972, na Escola Técnica Federal do Paraná. Em 36 anos de atividades ininterruptas, o grupo de teatro já teve diferentes professores-diretores e apresentou espetáculos com textos das mais diversas procedências: autores nacionais, autores de renome internacionais, criações coletivas, textos escritos pelos próprios professores para o grupo. A média de realização de espetáculos é de um projeto maior anual além de pequenos projetos menores de encenação.

Desde o final de 2005, Ismael Scheffler tem coordenado as atividades e vem desenhando um perfil de funcionamento do TUT que, considerando as experiências de seus antecessores, atenda ao perfil institucional do momento que é de ser uma instituição de ensino superior na cidade de Curitiba.

A primeira peça dirigida por Scheffler com o TUT foi o espetáculo *Dentro do Dentro*, com texto escrito através de um processo coletivo de criação, em 2006. Ao final deste ano, o TUT colaborou com a realização de um seminário de estudos na UTFPR sobre Samuel Beckett².

Em 2007, a idéia de inter-relacionar a montagem espetacular anual e o seminário de estudos, levou a eleição do dramaturgo e poeta espanhol Federico García Lorca e a montagem de dois espetáculos: *Bodas de Sangue*, texto montado na íntegra com tradução própria, e *O Feitiço da Mariposa*, espetáculo inspirado no texto *El Malefício de La Mariposa*, também do espanhol³. Este ano marcou os 70 anos de falecimento de Lorca, escolhido como o dramaturgo dos 35 anos de aniversário do grupo.

Seguindo esta feliz experiência de se eleger um dramaturgo como tema anual de realização cênica e de estudos, passou-se a um processo de reflexão sobre o tema central de 2008. Por fim, foi eleito Alfred Jarry e o texto *Ubu Rei*. Esta escolha esteve baseada em quatro motivações centrais:

a. Relevância do texto e do autor

² Em 2006, o TUT foi procurado pelo Grupo Processo e juntamente com o I Curso de Especialização em Literatura Dramática e Teatro realizaram o *Seminário 100 anos Beckett*, de 24 a 26 de novembro. Para o evento foram convidados professores e artistas de notório conhecimento sobre o dramaturgo e reunidos estudantes de graduação e de pós-graduação em Letras e Teatro, bem como atores e diretores amadores e profissionais. A programação contou com palestras da encenadora e professora Dra. Margarida Gandara Rauen, de Curitiba, do diretor e doutorando Fernando Kinas e o diretor teatral e tradutor Rubens Rusche, ambos de São Paulo e da atriz, professora MSc. Isabel Cavalcanti, do Rio de Janeiro, bem como com a exibição de filmes relacionados a Beckett.

³ O *Seminário García Lorca*, de 10 a 15 de setembro de 2007, realizado exclusivamente pelo TUT, também na UTFPR, reuniu, semelhantemente ao ano anterior, pesquisadores de literatura e teatro e artistas em torno de um mesmo tema. A programação contou com a professora MSc. Luciana Carneiro Hernandez, do Campus Cornélio Procópio, da UTFPR, com o diretor argentino radicado em São Paulo, Ilo Krugli, com o diretor e pesquisador curitibano Flávio Stein, e com o escritor e doutorando Cláudio Willer (que por problemas de saúde não pode comparecer no dia), também houve apresentação de *Bodas de Sangue*, de leitura de *Mariana Piñeda* com alunos da Faculdades de Artes do Paraná, com direção de Giorgia Conceição, e exibição do filme *O desaparecimento de García Lorca*.

Ubu Rei constantemente é apontado por inúmeros estudiosos como uma espécie de “clássico moderno” do teatro ocidental. O texto de Alfred Jarry se destaca historicamente por apresentar inovações que o teatro de sua época, final do século XIX, na França, não praticava. Embora na época *Ubu* não tenha sido bem recebido, Jarry teve enorme influência no teatro ocidental ao longo do século XX. Artistas das décadas seguintes encontram em especial no texto de *Ubu rei*, uma fonte de influências e inspiração. Historicamente, *Ubu Rei* antecede propostas e procedimentos cênicos que serão incorporados apenas décadas depois pelo surrealismo, dadaísmo e pelo “teatro do absurdo”. Por estes fatores foi possível também empreender estudos correlacionados de outros aspectos históricos e estéticos, não apenas do teatro como também de artes visuais e audiovisuais.

b. Desconhecimento da obra e do autor

Não obstante a notoriedade da obra, seu conhecimento em Curitiba é bastante superficial, mesmo no meio teatral. Numa busca por referências sobre a obra, se percebeu certa escassez de materiais em português, seja bibliográfica ou de fácil acesso na internet. Algumas referências foram encontradas com relação a montagens importantes realizadas no Brasil, encontrando-se uma menção a uma montagem feita em Curitiba, em 1989, na Universidade Federal do Paraná, com direção de Fernando Klug. À exceção da tradução de Sergio Flaksman, publicada em 2007, outras traduções⁴ foram difíceis de encontrar disponíveis ao público, seja para compra em sebos da internet ou para empréstimos em bibliotecas da Curitiba.

c. Rico potencial para o exercício da criatividade e da interpretação

Ubu Rei também permite algo que a experiência da montagem de *O Feitiço da Mariposa* demonstrou ser interessante: uma interpretação tendendo ao farsesco como um espaço rico para o desenvolvimento de uma interpretação lúdica e criativa para os alunos-atores. O TUT é composto principalmente por adolescentes e jovens que buscam o teatro não com fins de profissionalização em teatro, a princípio, mas para o desenvolvimento pessoal de sua expressividade, comunicabilidade, sociabilidade e criatividade. A composição do grupo é bastante eclética, envolvendo na maioria estudantes de graduação e ensino médio de diferentes áreas de formação profissional. O desafio para o TUT é de dar subsídios e formação técnica em um curto período de tempo que capacite os alunos-atores a uma prática teatral que supere aptidões e carismas pessoais. A experiência com as duas encenações de 2007, a montagem de

⁴ Identifiquei quatro diferentes traduções publicadas no Brasil. A primeira, de Ferreira Gullar, pela Editora Civilização Brasileira, de 1972. Duas na década de 1980: a de José Rubens Siqueira, com prefácio de Cacá Rosset, pela Editora Max Limonad, de 1986; e a de Theodemiro Tostes, com prefácio do tradutor e outro texto de Apollinaire, pela Editora L&PM, Coleção Rebeldes e Malditos, de 1987. E a mais recente, de Sergio Flaksman, com prefácio de Silvia Fernandes, pela Editora Peixoto Neto, de 2007.

uma tragédia com um grupo e de uma farsa com outro, demonstrou que a experiência da criatividade lúdica se realiza com grande intensidade na medida em que os alunos encontram um espaço para “brincar de fazer teatro” que a farsa amplamente possibilita. Este aspecto do texto de *Ubu Rei* foi definitivo para a escolha da peça, pois oferecia um berço rico para o exercício não apenas da interpretação, mas também da imaginação na criação visual e sonora do espetáculo, especialmente nas escolhas de figurinos, maquiagens, adereços, cenários e sonoplastia, elementos que os alunos seriam co-responsáveis na criação e execução.

d. Múltiplos e arranjáveis personagens

Por fim, foi decisivo o fato de *Ubu Rei* permitir rearranjos na distribuição das personagens e ser um tanto flexível com relação ao número de atores a integrar o elenco. Encontrar textos para grupos já estabelecidos em seu número de integrantes configura-se sempre como um desafio: “achar” personagens para todos os integrantes atuar ao mesmo tempo que contar com uma “carta na manga” para o caso de algum destes integrantes não continuar até o final do projeto. A peça de Jarry possui um grande número de personagens, alguns muito pontuais e com curto tempo de aparição, o que disponibiliza o ator a assumir diferentes papéis, fato perfeitamente aceitável pelo público em um espetáculo com as características de interpretação não-realista como em *Ubu*. Além disto, apesar de a maioria dos personagens da peça serem masculinos, a opção pela convenção permite que atrizes desempenhem papéis masculinos sem prejuízos estéticos ou simbólicos da encenação nem mesmo com exigências de interpretações de travestimento de gênero. Os aspectos lúdicos de *Ubu Rei* inclusive motivavam a este falseamento interpretativo.

A interpretação da obra e a influência dos tradutores

Uma característica desta obra está baseada em sua linguagem que inclui no idioma original diversas expressões e neologismos criados por Jarry. O processo de tradução do texto exige, portanto, um trabalho minucioso de escolha e criação de termos. O tradutor, assim, vê desafiada sua interpretação do texto e acaba por exercer um trabalho muito além do que o senso comum considera de transposição de um idioma para outro, pois requer um trabalho de criação de neologismos em português que, além de refletir o autor fonte, mantenha um sentido com o idioma e a cultura alvo. Mais do que encontrar expressões nacionais, é preciso criar novas expressões.

A tradução de textos teatrais, conforme destaca Patrice Pavis (1999, p. 412-415), deve ter a finalidade de ser enunciado. Não se trata apenas de escolhas vocabulares e sintáticas, mas deve prever dois aspectos complementares entre si: a oralização, isto é, o gesto concreto da

enunciação, a fisicalidade, e a apreensão pela audição por parte do espectador da encenação – o destino desta tradução. Entre a apreensão de um texto pela leitura e pela escuta, existem diferenças significativas quanto a sua clareza e legibilidade: no texto escrito, o leitor pode voltar e reler o texto para esclarecer sua compreensão; no espetáculo teatral, não é possível fazer este recorrido para retomar o texto e esclarecê-lo. Esta diferença temporal precisa estar clara para o tradutor, conforme destacam Araújo, Leandro e Barbosa (2007, p. 104).

Com relação à fisicalidade da fala, Pavis destaca que uma necessidade do texto traduzido é que mantenha sua capacidade de ser “falável”, o que implica num trabalho rítmico, considerando eufonias e, como destaca Costa, coloquialismos e cultismos, artificialidades e naturalidades. Também o impacto sobre a audiência visando a provocar sensações auditivas e visuais, deve ser considerado (Araújo, Leandro e Barbosa, 2007, p. 110).

Ao se comparar diferentes traduções do texto *Ubu Rei* para o português, pode se verificar que a escolha de vocabulário é ampla e em alguns momentos modifica não apenas o entendimento de determinadas falas ou contextos, levando até mesmo a suavizar ou tyrannizar a figura central do Pai Ubu.

O caso mais significativo pode ser notado na expressão *de par ma chandelle verte*, bordão usado ao longo de todo texto pelo Pai Ubu. Ferreira Gullar, em sua tradução publicada em 1972, traduz o termo como “por meus chifres” e esclarece em nota de rodapé⁵ que o termo poderia estar relacionado com a expressão *tenir la chandelle*, que significaria “agir como corno manso”. *De par ma chandelle verte* foi traduzida por Theodemiro Tostes (1987) como “pela minha tocha verde” e por Sergio Flaksman (2007) como “pela luz da minha vela verde”.

A repetição deste termo ao longo do espetáculo remete e reafirma imagens e atribuiu certo ritmo às falas. A idéia de “chifres” ou “cornos” aparece em outras falas e expressões e mesmo em outras obras de Jarry relacionadas ao personagem de Ubu, como em *Ubu Cornudo* (ou *Ubu Chifrudo*), de 1897 (publicado na França apenas em 1944)⁶. Mesmo a escolha entre as palavras “chifre” e “corno” remete a imagens diferentes na cultura brasileira, sendo “chifre” mais associado à bestialidade animal ou demoníaca e “corno”, relacionado a um sentido análogo, mas também a “cabeça”⁷ ou “marido traído”⁸. “Por meus chifres”, esbravejado

⁵ As notas de rodapé desempenham uma importante função, ao meu ver, nas publicações de traduções de textos dramáticos, pois servem de subsídio para os trabalhos do encenador, do dramaturgista, do ator e dos demais profissionais que levarão este texto à cena. No caso de um texto de vocabulário e expressões complexas, como *Ubu Rei*, oferece uma contribuição extremamente significativa.

⁶ O personagem do Pai Ubu aparece em outras obras de Jarry: *Ubu cornudo* (*Ubu cocu*), de 1897, inédito até 1944; *Ubu acorrentado* (*Ubu enchaîné*), publicado em 1900, mas somente encenado em 1937; *Ubu sobre a colina* (*Ubu sur la butte*), de 1901, e os *Almanaques do Pai Ubu*, escritos entre 1899 e 1901.

⁷ Ex.: “Bateu com os cornos da parede” = “Bateu com a cabeça na parede”.

⁸ Ex.: “Foi corneado pela esposa”.

constantemente por Ubu, se trona uma forma constante de afirmação de sua própria bestialidade.

Ao se tomar as traduções mais literais, se poderá criar uma relação com uma expressão tendenciosa ao *non sense* e ao lúdico. “Pela luz da minha vela verde” é uma expressão mais fluente sonoramente na fala e remete a um sentido um tanto pueril. “Pela minha tocha verde”, remete a uma imagem mais rústica e primitiva e exige uma articulação fonética mais “truncada” para falar.

Outra expressão que pelas escolhas de tradução demonstram esta diferença entre aspectos lúdicos, *non sense* e bestialidade pode ser observado na tradução do termo *poches*, como se observa nestes dois casos, no primeiro ato, cena VII e no quarto ato, cena IV:

	<i>Gullar</i>	<i>Tostes</i>	<i>Flaksman</i>
<i>si vous ne voulez visiter mes pochés.</i> (cena VII – Ato 1)	se não querem visitar meu papo.	senão querem ter maiores surpresas.	se não querem visitar meus bolsos.
<i>Ah, tu te mosques de moi!</i> <i>Encore! A la pêche!</i> (cena IV – Ato 4)	Ah, e ainda me gozando! Estás no papo!	Ah! Estás zombando de mim, pois aí tens. Na cabeça!	Ah! E você zomba de mim! Ainda! Eu te ponho no bolso!

Ferreira Gullar assume a tradução “papo” que novamente remete a uma imagem animalésca e alude à ingestão do interlocutor. Flaksman adota a tradução “bolso” que dá um sentido maior de *non sense* mas também remete à uma questão de poder. Já Tostes adota traduções livres, sendo que na primeira situação há uma amenização da ameaça do Pai Ubu e na segunda situação, induz a uma ação do Pai Ubu para com o interlocutor.

Abaixo são apresentadas algumas opções de tradução de termos e frases que demonstram tendências distintas destes três tradutores:

<i>JARRY</i>	Notas de rodapé apresentadas por Ferreira Gullar	<i>Ferreira Gullar</i>	<i>Tostes</i>	<i>Flaksman</i>
<i>Jarnicotonbleu</i> (cena V, Ato 1)		Jarnicotonbleu	Que o pariu	Com mil cacodemônios
<i>Cornegidouille</i> (cena III – Ato 3)		Cornupapança	Com mil diabos	Chifres de um monstro
<i>Cornebleu, je meurs.</i> (cena II – Ato 4)		<u>Cornão-bleu</u> vou morrer.	[omite fala]	<u>Maldição</u> , estou morrendo.

<i>Jambedieu! Attrapez le grand bougre!</i> (cena IV – Ato 4)		Caspité! Peguemos o safadão!	Por todos os diabos, agarrem esse grandíssimo tratante.	Perna de Deus! Agarrem o grandão!
<i>Cornebleu! Jambedieu! Tête de vache!</i> (cena III – Ato 4)		Cornão-bleu, vôte, cabeça de vaca!	Cornalhada, merdrança, cara de vaca!	Cornos meus, pés de Deus, cabeça de vaca!
<i>Salopin</i> (cena VII – Ato aparições)	<i>Salop</i> (sujo) e alusão a “ <i>palotin</i> ”	Porcalhinos / porcalhinos	Malandros / furungadores	Desgraçados / pelintróides
<i>Un palotin explose</i> (cena II – Ato 2 - rubrica)	<i>Palatin</i> (paladino) <i>compalot</i> (boçal)	<u>Palhadino</u> se exalta	Uma <u>pistola</u> explode.	Um <u>palatino</u> explode
<i>Et toi ti es idiote, ma giborgne!</i> (cena I – Ato 5)	<i>Gibbeux</i> (corcunda) <i>Borgne</i> (zarolho) <i>Giberne</i> (trazeiro) <i>Gibbon</i> (orangotango)	Tu é que és uma minh abonstra!	E tu não passas de uma [omit ema giborgne]	E você é uma idiota, minha carcaça!
<i>Me voilà! Me voilà! Sapristi, de par ma chandelle verte, je suis pourtant assez gros!</i> (cena III, Ato 1)		Aqui mesmo, meu caro. <u>Credo em cruz</u> , por meus chifres, até que não sou tão magro assim.	Aqui estou, aqui estou. <u>Que casa louca!</u> Ah! Pela minha tocha verde, acho que estou ficando gordo.	Estou aqui! Estou aqui! <u>Cáspite</u> , pela luz da minha vela verde, eu sou bem gordo!

Observa-se que Ferreira Gullar mantém alguns termos franceses e se empenha na criação de termos novos em português. Ao longo de sua tradução introduz algumas notas de rodapé que informam ao leitor seu processo de raciocínio para a elaboração da nova palavra.

Tostes transita com maior liberdade na tradução, não mantendo nem mesmo um padrão em certos termos, como *jambedieu*, que traduz em um momento como “por todos os diabos” e em outro por “merdrança”, aí sim, criando uma palavra (como também “cornalhada”). Também apresenta algumas omissões de falas (cena II do quarto ato e cena I do quinto ato) ou aleatoriedade na tradução, como em *palotin*, em uma rubrica da cena II do Segundo Ato, que o tradutor coloca uma ação completamente diferente da proposta por Jarry ao traduzir por “pistola”.

Flaksman apresenta uma preocupação com a literalidade, e também sonoridade, do texto (“Cornos meus, pés de Deus, cabeça de vaca”/ *Cornebleu! Jambedieu! Tête de vache!*). Utiliza também algumas palavras inventadas (cacodemônios, pelintróides). Semelhante a Tostes, necessariamente não mantém um padrão na tradução de alguns termos, como *cornebleu*, que traduz por “maldição” e “cornos meus”.

Existem diversos outros termos a serem examinados, mas a proposta aqui é demonstrar como o texto está passível a interpretações em suas diferentes traduções ao português.

a. Ubu birrento

Para a montagem do TUT, foi adotada a tradução de Sergio Flaksman, a que primeiro se teve acesso. A interpretação do texto e a análise das personagens foram feitas a partir do vocabulário escolhido por este tradutor que levou a uma leitura de um Pai Ubu um tanto tolo, birrento, infantil e egoísta, apesar de suas maldades e crueldade.

Este vocabulário engloba xingamentos com palavras sonoramente engraçadas ou rimadas, diferentemente de Tostes, que utiliza xingamentos mais agressivos mesmo nas palavras inventadas e utiliza a palavra “diabo” com maior frequência, o que alimenta o imaginário de forma distinta e dá maior agressividade ao texto.

O que é interessante em se observar no caso desta obra, é como a escolha de vocabulário é definitiva para a personagem central do Pai Ubu, dando diferentes interpretações a ele: deixando-o mais infantil, ou mais agressivo, ou mais bestial.

Assim, a abordagem feita pelo TUT desenvolveu um personagem do Pai Ubu um tanto tolo, ingênuo até em alguns momentos, um tanto ambicioso, detentor de um “certo” poder, o “dono-da-bola”, que acredita que pode tudo, com vontades um tanto volúveis aos apetites inconstantes.

b. A brincadeira infantil e os objetos do cotidiano

Esta interpretação da obra e da personagem central (o Pai Ubu está presente em 27 cenas do total de 33 cenas que compõe o texto) levou a uma concepção da peça que visou a explorar estes aspectos mais infantis. É como se Ubu mesmo agisse como uma criança brincando neste universo: ele vai para a guerra como um menino que se vê obrigado a ir para a escola a contragosto (cena VIII do terceiro ato), e ao guerrear sente-se vitimado: “O que foi que eu fiz?” (cena IV do quarto ato). É ele quem dita as normas de seu universo, aborrecendo-se ou desolando-se cada vez que sua vontade é contradita.

A concepção do espetáculo do TUT tomou esta idéia do universo do faz-de-conta infantil e assumiu características lúdicas para a encenação: tudo é uma grande brincadeira na qual tudo é possível através da convenção. *Ubu Rei* abre caminho para a criação livre e expressiva. O prazer de “fazer teatro” e o prazer na brincadeira infantil requerem uma autenticidade muitas vezes perdida no cotidiano adulto. É preciso, portanto, recuperar a criança perdida para encontrar resoluções cênicas semelhantes àquelas que se encontra em brincadeiras da infância: comida de mentirinha, escudos poderosos de bandejas de papelão, utensílios

domésticos (especialmente de cozinha e de limpeza) como chapéus e acessórios (foto 01), uma guerra feita com bolinhas de papel, pistolas d'água e espetos de churrasco. E muitos brinquedos.



Foto 01 – Pai Ubu, com o elmo e o bastão das finanças (uma saladeira e uma escola de limpar sanitários) e Nicolau Renski (com chapéu de funil). Atores: Diego Monteiro Von Ancken e Luana Lavado Ferreira. Foto: Ismael Scheffler, Ruínas de São Francisco, março de 2009.

c. Circo de horrores e a construção de corpos

De certa forma, Jarry, por sua influência do teatro de marionetes, permite (e até propõe) uma associação do lúdico com o grotesco. Daí a idéia de se estabelecer uma relação das personagens com a idéia de bonecos e de circos de horrores: personagens bizarros, atrativos e repugnantes. Certas deformações ou hipertrofia de segmentos corporais foram adotadas, assim com a escolha de figurinos que possibilitassem a delgadeza (da Mãe Ubu) em oposição à obesidade mórbida da qual Pai Ubu. Por isso, a utilização de enchimentos e próteses (seios flácidos para a Mãe Ubu e deveras voluptuosos para a Rainha Rosamunda (foto 02); nádegas e pênis para o Rei Venceslas-Bougrelas),



Foto 02 – Rainha Rosamunda e Mãe Ubu. Atrizes: Bruna Sumie Kawasaki e Monique Rau. Foto: Juliana Perrella, Ruínas de São Francisco, março de 2009.

e orelhas exageradas (para Ladislav e Boleslav) e narizes exagerados e postiços (para exército) passaram a compor a caracterização de personagens (fotos 03 e 04).



Foto 03 – Ladislav e Boleslav. Atrizes: Luana Lavado Ferreira e Louise Caroline Marinho Araujo. Foto: Aline G. S. Scheffler, Ruínas de São Francisco, março de 2009.



Foto 04 – Soldados Pile, Cotice e Giron. Atrizes: Tatiana Nascimento Heim, Louise Caroline Marinho Araujo e Monique Rau. Foto: Ronaldo Custódio Mansano, Auditório da UTFPR, outubro de 2008.

A utilização de recursos de bonecos e máscaras rudimentares também visava a reforçar as concepções de ludicidade, de grotesco e de infantilismo, como, por exemplo, os financistas, que uma atriz representava utilizando uma máscara prismática de três faces com três cores básicas (amarelo, verde e vermelho), traços simples em três expressões primárias (raiva, susto, alegria) que desempenhava sucessivamente o papel de três financistas ao ser rotacionada na cabeça da atriz em cena (foto 05); os magistrados, representados por meio de um painel retangular móvel único com o desenho de três corpos tendo uma única cabeça de uma atriz que trocava de corpo ao assumir a fala de um e outro personagem (foto 06); a máscara gigante que deixa à mostra apenas parte dos braços e pernas da atriz que representava o escrevente (foto 06); os nobres, representados por uma única atriz que possuía quatro máscaras cilíndricas uma

dentro da outra que eram retiradas conforme cada nobre era enviado para o alçapão pelo Pai Ubu (foto 07); e os conselheiros, representados por dois bonecos gigantes com rosto de frente e verso (foto 08).



Foto 05 – Financistas representados por uma única atriz com máscara prismática giratória de três rostos. Atrizes: Renata Noronha Cossio. Foto: Sérgio Júnior, Auditório da UTFPR, novembro de 2008.



Foto 06 – Escrevente com máscara corporal e magistrados de três corpos e uma única cabeça. Atrizes: Luana Lavado Ferreira, Monique Rau e Louise Caroline Marinho Araujo. Foto: Ronaldo Custódio Mansano, Auditório da UTFPR, outubro de 2008.



Foto 07 – Nobres com máscaras cilíndricas sobrepostas. Atrizes: Louise Caroline Marinho Araujo, Leticia Stecanella de Oliveira (de máscara) e Tatiana Nascimento Heim. Foto: Sérgio Júnior, Auditório da UTFPR, novembro de 2008.



Foto 08 – Conselheiros com Pai Ubu e Mãe Ubu. Atores: Diego Monteiro Von Ancken e Monique Rau. Foto: Ismael Scheffler, Ruínas de São Francisco, março de 2009.

Embora tenha tomado alguma referência circense nas maquiagens, nas estampas e cores lisas e em alguns cortes do figurino, o que poderia ser considerado como uma “estética circense” não se colocava pura, mas miscigenada aos elementos apropriados do cotidiano.

O espetáculo pôde contar com recursos financeiros da Universidade, o que permitiu a realização dos elementos visuais (cenografia, figurinos, maquiagem e adereços) conforme sua concepção. As criações e resoluções do figurino e da cenografia foram feitas por integrantes do grupo e confeccionados por profissionais das áreas de costura, serralheria e marcenaria. Os adereços, a maquiagem, a iluminação e a sonoplastia foram criados e executados pelos próprios integrantes do grupo⁹.

d. Pieguismo e canastrice

Este “brincar” de fazer teatro também levou a concepção da sonoplastia que foi constituída por uma certa obviedade no repertório musical, como quem brinca de criar sonoplastia. Assim, Ubu ao se tornar rei, assume todo poder e riquezas assassinando nobres, magistrados e financistas ao som da valsa *Vozes da Primavera*, de Strauss, e guerreia contra os russos ao som do *Bolero*, de Ravel. *Toccata e fuga*, de Bach, *O Fortuna*, de Carl Orff, *A*

⁹ Ficha Técnica: Figurinos: Mireille Janczik e Ismael Scheffler ; Cenografia: Monique Rau, Tatiana Nascimento Heim e Ismael Scheffler; Sonoplastia: Jorge Amir Hereibi Junior, Diego Monteiro Von Ancken e Ismael Scheffler; Adereços: o grupo; Maquiagem e Iluminação: Ismael Scheffler.

Cavalcada das Valquírias, de Wagner, *O Amanhecer, da Suíte Nº 1 de Peer Gynt*, de Edvard Grieg, entre outras músicas, também emprestam seu apelo dramático popularizado à encenação.

A interpretação burlesca dos atores com traços de canastrice é amplamente adotada pelos atores: eles brincam de interpretar, brincam de comer, brincam de morrer, brincam de suplicar, brincam de ter medo. Certa irreverência inspirada na adolescência eterna de Jarry.

e. **Cenografia múltipla**

O ritmo no texto original de Jarry apresenta variações consideráveis. A peça é estruturada em cinco atos. No Primeiro, o texto cumpre uma função de apresentação de contextos, das personagens centrais e de armação da trama. Tem na maior parte a presença do Pai Ubu e Mãe Ubu em conversas e ponderações dialogais. É muito distinto, por exemplo, do Terceiro Ato, no qual há grande quantidade de personagens, cenas curtas e grandes variações de ambientes, o que imprime um ritmo intenso que se pode associar a um ritmo de filme do cinema de ação contemporâneo.

Verificando a tabela abaixo se pode visualizar melhor a quantidade de diferentes locais onde as ações da peça se passam:

<i>Atos</i>	<i>Nº de cenas</i>	<i>Característica do ato</i>	<i>Locais de cenas</i>
<i>1º Ato</i>	7 cenas	apresentação de personagens e armação da trama	1. Aposento da casa do Pai Ubu; 2. Palácio; 3. Casa de Ubu
<i>2º Ato</i>	7 cenas	tomada do poder	1. Palácio do Rei 2. Ruas da Polônia 3. Capela 4. Uma Caverna nas montanhas 5. Pátio do Palácio
<i>3º Ato</i>	8 cenas	governo de Ubu; corrupções; preparação para a guerra; múltiplos personagens	1. Palácio 2. Salão do Palácio 3. Casa no Campo 4. Casamata de Thorn 5. Palácio do Moscou 6. Sala do Conselho de Ubu 7. Campo perto de Varsóvia
<i>4º Ato</i>	7 cenas	ataques aos Ubus - derrotas	1. Cripta dos Reis Poloneses

			<ol style="list-style-type: none"> 2. Praça de Varsóvia 3. Descampado na Ucrânia 4. Caverna
<i>5º Ato</i>	4 cenas	última fuga e triunfo dos Ubus	<ol style="list-style-type: none"> 1. Caverna 2. Fora da caverna 3. Convés do navio
	33 cenas		18 ambientes distintos

Jarry mesmo propôs a Lugné-Poe diversas alternativas para resoluções cênicas e cenográficas para a estréia do espetáculo no *Théâtre de l'Oeuvre*, em 1896. O autor, influenciado por aspectos do teatro shakespereano, propõe a convenção e a artificialidade como forma de representação cenográfica, diferentemente da tradição ilusionista do teatro clássico francês ou do naturalismo de Antoine. Exemplo disto, é quando Jarry propõe a utilização de placas de identificação com o nome do local por escrito e Lugné-Poe põe em cena no Terceiro Ato um ator simulando ser a porta das fortificações de Thorn e sua mão a fechadura (BRAUN, 1986, p. 68). Fato é, que em uma montagem integral do texto é exigida uma dinâmica e especial atenção a cenografia.

Um longo processo ocorreu até o estabelecimento da estrutura final da cenografia que teve como elemento central a criação de uma estrutura de ferro cúbica de dois metros de altura, largura e profundidade, com as quatro faces laterais com cortinas de diferentes cores e formas de funcionamento de abertura, dotada de rodinhas que facilitavam as mudanças de exibição de face para o público e seu posicionamento no palco. Esta estrutura móvel permitiu mudanças rápidas na configuração do palco, alterando suas dimensões, funcionando ora como coxia, ora como cenário, implicando uma diversidade de utilização (foto 09).



Foto 09 – Diferentes frentes e usos da estrutura cenográfica. Na seqüência: entrada da casa do Pai Ubu, esconderijo secreto do castelo do Rei, alçapão dos condenados à morte, fantasma dos antepassados de Bougrelas, entrada das vacas nos campos da Polônia; prisão das fortificações de Thorn. Fotos: Ronaldo Custódio Mansano, Auditório da UTFPR, 2008.

Pesquisa

a. Leituras e estudos realizados pelo TUT

A bibliografia de estudo sobre a obra de Jarry e sobre o texto *Ubu Rei* foi encontrada na forma de artigos esporádicos, prefácios de traduções ou comentários bastante pontuais e em obras diversas sobre história do teatro¹⁰. Embora o texto seja apontado unanimemente como um dos textos mais importantes e influentes do teatro moderno ocidental, existe uma escassez de estudos mais aprofundados no Brasil e não há a publicação integral no país de toda obra de Jarry na qual apareça a personagem de Ubu. No processo de realização do espetáculo, foram feitas leituras e debates de temas relacionados e apresentado seminários preparados pelos alunos abordando questões históricas e estéticas relacionados com Jarry, aspectos de dramaturgia, vanguardas artísticas e uma análise atenta da estrutura da peça e do desenlaço dos acontecimentos. Parte da bibliografia utilizada encontra-se ao final deste artigo.

b. Na pauta da academia

No primeiro semestre de 2008, Scheffler participou como aluno especial junto ao Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal do Paraná, na disciplina Teorias Teatrais, conduzida do professor Dr. Walter Lima Torres Neto. Como trabalho de conclusão, Scheffler apresentou um estudo sobre o texto *Ubu Rei*, tecendo considerações com os dois discursos de Jarry publicados junto com a tradução de Flaksman. Este trabalho foi posteriormente apresentado no VI Fórum de Pesquisa Científica em Artes, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, com o título *Alfred Jarry: o dramaturgo da cena*. Nesta ocasião, alguns pontos apresentados no presente artigo foram levantados ao longo do debate.

c. Seminário Alfred Jarry – expandindo o conhecimento

Entre os dias 07 a 09 de novembro de 2008, foi realizado no Campus Curitiba da UTFPR o *Seminário Alfred Jarry*. A realização deste evento já estava atrelada a escolha do texto e do dramaturgo que seria encenado pelo TUT em 2008. A programação constou, além de apresentações da encenação do grupo e de leitura dramática do texto integral (com tradução de Theodemiro Tostes), com três palestras: *Alfred Jarry e Ubu Rei, uma dupla indissociável - aspectos dramatúrgicos e biográficos*, com o professor MSc. Ismael Scheffler – UTFPR; *Jarry e as vanguardas artísticas do início do século XX*, com o professor Dr. Edécio Mostaço, da Universidade do Estado de Santa Catarina; e *Ubu Rei e o teatro francês do pós-guerra* -

¹⁰ Nas referências deste artigo estão citadas todas as fontes encontradas neste processo.

questões sobre o absurdo, com o professor Dr. Walter Lima Torres Neto, da Universidade Federal do Paraná.

Através deste tipo de evento, os estudos já iniciados pelo grupo são aprofundados e também democratizados, uma vez que estes eventos são abertos e gratuitos visando a difusão do tema ao público interessado.

O processo de trabalho e as duas propostas espaciais da montagem do TUT

Ubu Rei foi iniciado pelo TUT em março. A princípio o espetáculo estava previsto para estreiar em junho, mas logo foi postergado para outubro. As datas foram estabelecidas para não coincidir com o calendário estudantil de férias e provas. Durante o primeiro semestre, o grupo se dedicou a estudos relacionados à peça, a trabalhos corporais e à improvisações. Todas as personagens foram distribuídas entre os nove atores que compunham o grupo na ocasião. Mas, com a mudança de semestre, significativas mudanças na composição do grupo levaram a uma redistribuição de um grande número de personagens. Devido a compromissos acadêmicos, dois alunos tiveram que sair do grupo, dois antigos integrantes voltaram após estarem ausentados no primeiro semestre e quatro alunas que concluíram o Curso Preparatório de Teatro integraram o elenco¹¹. Assim, os trabalhos dos meses de agosto e setembro foram bastante intensos para os ensaios e concretizações cênicas das propostas elaboradas no semestre anterior, muitas tendo que ser readaptadas (foi o caso de personagens que seriam levados à cena como bonecos e manequins e que, por fim, foram representados por atores humanos).

O texto foi mantido em sua maior parte, tendo sido cortada a cena do urso (cena VI do quarto ato), a cena da corrida (cena VII do segundo ato), a cena do sonho do Pai Ubu (cena VII do quarto ato), e reduções em várias falas monológicas, recurso proposto por Jarry em vários momentos do espetáculo quando uma das personagens recapitula através de sua fala acontecimentos já ocorridos (como na cena I do quinto ato).

A montagem foi apresentada em 2008 em duas ocasiões, na temporada de estréia e no *Seminário Alfred Jarry*. A temporada ocorreu de 04 a 08 de outubro, em seis apresentações e obteve um público estimado de 1.200 pessoas. Nas duas apresentações durante o seminário, obteve um público de aproximadamente 200 espectadores.

¹¹ Elenco na estréia: Diego Monteiro Von Ancken (Pai Ubu), Mireille Janczyk (Mãe Ubu), Jorge Amir Hereibi Junior (Capitão Bordure), Tatiana Nascimento Heim (Pile, conselheiros), Louise Caroline Marinho Araujo (Cotice, conselheiros), Rodrigo Dana Bozza (Rei Venceslas-Bougrelas), Bruna Sumie Kawasaki (Rainha Rosamunda), Luan Carlos Pereira Machado (Czar), Monique Rau (Giron, magistrados, Stanislaw Leczinski), Gabrielle Lucktemberg Laffitte (nobres, camponês, General Lascy), Luana Lavado Ferreira (Boleslas, escrevente, Rensky), Renata Noronha Cássio (Ladislaw, financistas, exército russo, comandante do navio). Para as apresentações de novembro, Leticia Stecanella de Oliveira substituiu Gabriela.

Diante da possibilidade de participar do Festival de Curitiba, na Mostra Fringe, em 2009, o espetáculo passou por adaptações, sofrendo mais cortes do texto (cenas II e III do primeiro ato, o banquete, cena I do ato quarto ato, na cripta) e significativos cortes nos diálogos do Pai Ubu e Mãe Ubu ao longo de todo texto (como na cena do reencontro do Pai e Mãe Ubu, cena I do quinto ato). Tudo isto visando a reduzir o tempo de espetáculo¹², ganhar em ritmo cênico para levar o espetáculo às ruas, concentrando o espetáculo na trama principal.

O espetáculo foi apresentado do dia 25 ao dia 29 de março de 2009, nas Ruínas de São Francisco, no Largo da Ordem, região central de Curitiba¹³[12]. Teve um público estimado em mais de mil espectadores nas cinco apresentações realizadas. O espetáculo foi adaptado em suas concepções iniciais apenas em relação a resoluções de iluminação e de cenografia, por exigências do espaço cênico aberto. O cenário utilizou a mesma estrutura de ferro só que com outro uso, agora fixa e servindo como coxia para os atores, com uma nova cortina única florida e com bandeirinhas nas pontas.

O espaço teatral das Ruínas de São Francisco possui arquibancadas fixas para o público e um palco frontal, possuindo diversos níveis topográficos, o que permitiu uma rica utilização e a criação de múltiplos ambientes (foto 10).



Foto 10 – Espaço cênico nas Ruínas de São Francisco. As construções arquitetônicas da praça (casa e ruínas) ao fundo foram ignoradas. Foto: Ismael Scheffler, março de 2009.

¹² Em 2008, o espetáculo teve duração de 85 minutos e, em 2009, de 60 minutos.

¹³ Elenco em 2009: Diego Monteiro Von Ancken (Pai Ubu), Monique Rau (Mãe Ubu), Luan Carlos Pereira Machado (Capitão Bordure), Rodrigo Dana Bozza (Rei Venceslas-Bougrelas), Bruna Sumie Kawasaki (Rainha Rosamunda), Louise Caroline Marinho Araujo (soldado, conselheiro, financistas, Ladislav), Luana Lavado Ferreira (Giron, Stanislaw Leczinski, Boleslaw, escrevente, Rensky), Leticia Stecanella de Oliveira (nobres, camponês, General Lascy, conselheiro), Thiago Marcinko Pauliv (Czar).

A estrutura cenográfica foi montada no plano superior com piso de asfalto onde ocorriam cenas, assim como no espaço intermediário do canteiro de gramas e no palco propriamente dito. Além destes três níveis com distâncias diferenciadas do público, também foi utilizado o plano alto à esquerda, as moitas das duas laterais, bem como a construção da caixa de energia elétrica à esquerda na altura do palco e próximo a moita, assim como a lixeira pública fixada no palco. Em um momento da cena da guerra, alguns atores corriam entre o público na arquibancada arremessando bolinhas de papel. Num certo sentido, acabou indo ao encontro de uma das propostas iniciais da cenografia que não foi posta em prática em um primeiro momento, que era de se trabalhar em níveis com plataformas e escadas.

Considerações finais

A proposta deste artigo era de realizar um relato sobre um processo de trabalho teatral, manifestando aspectos da dramaturgia, das criações atonais e cênicas, revelando dinâmicas presentes nesta manifestação artística tão efêmera. Se a última fala de Pai Ubu: “Ah, senhores! Por mais belo que seja, não se compra com a Polônia. Se não existisse a Polônia, não existiriam os poloneses!” (trad. Flaksman) marca o final o texto de Jarry, que continua disponível a qualquer leitor, pouco resta da encenação teatral após a enunciação desta fala. Apenas fotografias, filmagens, objetos cênicos e figurinos mantêm a lembrança da obra que existiu e que se desfez durante os aplausos do público. Da mesma maneira, este artigo passa a compor agora parte da memória de um objeto artístico que se desfez, e que por isto mesmo, se torna muitas vezes tão difícil de estudar. O acontecimento teatral e seu processo de criação são extremamente complexos e multifacetados: uma obra de múltiplos artistas criadores (inclusive parte de culturas e épocas distintas), signos que se sobrepõe, intercalam, duram segundos ou muitos minutos, que se vêem, ouvem, sentem na pele, memórias emocionais e pensamentos filosóficos que se cruzam.

Embora este artigo não trace uma análise mais pormenorizadas de aspectos semiológicos presentes no espetáculo do TUT, seu propósito era de documentar e despertar para a pesquisa sobre teatro e a partir da encenação. Muitos aspectos ainda poderiam ser abordados a partir desta montagem, restando o desafio de, em projetos futuros do TUT, embrenhar-se ainda mais neste campo de exercício do teatro no contexto universitário, aproximando cada vez mais as relações entre prática, pesquisa e teorização.

Referências

A POLLINAIRE, Guillaume. Alfred Jarry morto. In.: JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi; LEANDRO, Maria Clara Xavier; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. As dificuldades de traduzir para teatro: o prólogo das *Eumênides* de Ésquilo. *Cadernos de Tradução*. n. 20, 2007/2. Florianópolis: UFSC. Disponível em: <http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos20/Ana_Ribeiro_Grossi_Araujo_et_al.pdf> Acesso em: 20/01/2009.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRAUN, Edward. *El director y la escena: del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna, 1986.

CARPEAUX, Otto Maria. Happening Ubu. In.: JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. As vanguardas teatrais do século XX. In.: NUÑEZ, Carlinda F. P. *et. alli. O teatro através da história. O teatro ocidental*. V. 1. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entrouage Produções Artísticas, 1994. p.211-235.

COSTA, Walter Carlos. *Drummond tradutor de Lorca*. Publicações. Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores.php?titulo=Drummond+tradutor+de+Lorca>> Acesso em: 20/01/2009.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 1998.

FERNANDES, Silvia. Alfred Jarry. In.: JARRY, Alfred. *Ubu rei*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. p. 11-27.

INNES, Cristhopher. *El teatro sagrado – el ritual y la vanguardia*. México: FCE, 1992.

JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Trad.: Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Ubu Rei*. Trad.: Theodemiros Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Ubu Rei*. Trad.: Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, D. A. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SCHEFFLER, Ismael. Alfred Jarry: o dramaturgo da cena. *Anais do VI Fórum de Pesquisa Científica em Artes da Escola de Música e Belas Artes do Paraná*. Curitiba, 18 a 20 de setembro de 2008. Disponível em: <www.embap.br>

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

TOSTES, Theodemiros. O fenômeno Jarry. In.: JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WILLER, Cláudio. O cosmos invertido: algumas anotações sobre poesia, ocultismo e gnose. In.: *Agulha Revista de Cultura*. nº 12. Fortaleza, São Paulo, maio 2001. Disponível em:<<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag12willer.htm>> Acesso em: 20/05/2008.