

ALGUNS TEXTOS TEÓRICOS DE 1896¹

ALFRED JARRY

SELECÇÃO E TRADUÇÃO DE EUGÉNIA VASQUES

1 - Edição utilizada: *Ubu, Ubu roi, Ubu cocu, Ubu enchaîné, Ubu sur la Butte*, publiés sur les textes définitifs établis, présentés et annotés par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Paris, Gallimard, 1978.

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLEÇÃO TRADUÇÃO E DRAMATURGIA

Título	<i>Alguns Textos Teóricos de 1896</i>
Autor	Alfred Jarry
Seleccção e Tradução	Eugénia Vasques
Editor	Escola Superior de Teatro e Cinema
4ª edição	50 exemplares
Amadora	Junho 2011

Com esta publicação, a Biblioteca da ESTC homenageia a colaboração do actor e encenador Fernando Gomes, responsável, neste ano lectivo, com uma das turmas do actual 3º ano, pela revisitação de *Ubu Roi/Mestre Ubu* de Alfred Jarry.

Amadora, 1 de Março de 2004

1- Carta de Alfred Jarry ao encenador Lugné-Poe²

“8 de Janeiro 1896

Caro Senhor,

. . . Escrevo-lhe. . . para lhe pedir que reflecta sobre um projecto que aqui lhe apresento e que é capaz de ser interessante. Já que *Mestre Ubu* lhe agradou e constitui um todo, se isso lhe convier eu poderia simplificar um pouco, e teríamos uma coisa de efeito cómico seguro, pois que, numa leitura desprevenida, assim lhe pareceu.

Seria curioso, penso eu, poder montar esta coisa (aliás sem qualquer despesa) no estilo seguinte:

1º Máscara para a personagem principal, Ubu, máscara essa que eu posso procurar se necessário. E depois eu sei que o senhor se tem interessado pela questão das máscaras.

2º Uma cabeça de cavalo em cartão que ele penduraria ao pescoço, como no teatro inglês antigo, para as duas cenas equestres, tudo isto pormenores que estão no espírito da peça, já que eu quis escrever um *guignols*,

3º Adopção de um só cenário, ou melhor, de um fundo único, suprimindo os levantares e fechares de cortina durante o acto único. Uma personagem correctamente vestida viria, como os *guignols*, pendurar um cartaz significando o lugar da cena. (Note que eu estou convencido da superioridade “sugestiva” do cartaz escrito sobre o cenário. Num cenário, nenhuma figuratividade poderia dar “o exército polaco em marcha para a Ucrânia.”).

2 - Segue-se, também neste texto, a edição e fixação da Gallimard, pp. 412 a 413.

4º Supressão das multidões, as quais são muitas vezes más para a cena e incomodam a inteligência. Assim, um só soldado na cena da revista, um só na confusão [cena XXIII] quando Ubu diz: «Ah! A boa rapaziada, como eu a adoro, etc.»³.

5º Adopção de um «sotaque» ou melhor de uma «voz» especial para a personagem principal.

6º Figurinos o menos regionalistas ou cronológicos que for possível (o que dá melhor a ideia de uma coisa eterna); modernos de preferência, pois que a sátira é moderna; e sórdidos, porque o drama parecerá mais miserável e horrível.

Só há três personagens importantes que falam muito, Ubu, a Senhora Ubu e Bóstal. Tem um actor extraordinário para esta silhueta de Bóstal contrastando com o volume de Ubu: aquele grande que exclamava: «É o meu direito.»

Enfim, não me esqueço que este é um projecto a seu gosto, e só lhe falei de *Mestre Ubu* porque tem a vantagem de ser acessível à maioria do público. De qualquer modo, a outra coisa está quase pronta e verá que ela é ainda melhor. Mas se este projecto não lhe parecer demasiado absurdo, gostaria que me informasse, para que eu não me ponha a trabalhar na outra coisa ao mesmo tempo. Ambas não ultrapassam os três quartos de hora de cena, como tínhamos combinado.

Com os meus melhores cumprimentos e simpatia pela sua obra que ainda ontem me deu uma bela noite de arte.

Alfred Jarry”

3 - Na edição portuguesa da Minotauro, que usamos aqui, cf. p. 94. Nota da Tradutora.

2- Da Inutilidade do Teatro no Teatro [1896]⁴

Creio que a questão de saber se o teatro se deve adaptar às massas ou as massas ao teatro está definitivamente resolvida. As referidas massas, antigamente, só eram capazes de compreender ou de fazer de conta que compreendiam os trágicos e os cómicos porque as suas fábulas eram universais e explicadas e voltadas a explicar quatro vezes em cada drama, e as mais das vezes preparadas por uma personagem prólogo. Como hoje vão à Comédie-Française escutar Molière e Racine porque são representados de uma maneira contínua. Aliás está mais do que provado que o conteúdo lhes escapa. Como ainda não existe no teatro a liberdade de expulsar violentamente aquele que não compreende, e de evacuar a sala em cada intervalo antes do barulho e dos gritos, podemos-nos contentar com a verdade demonstrada que as pessoas se hão-de bater (se é que se batem) na sala por uma obra de vulgarização, ou seja, nada original e portanto acessível antes do original, e que esta haverá de beneficiar pelo menos no primeiro dia o público estupefacto e, por consequência, mudo.

E no primeiro dia os que vierem esses podem compreender.

Há duas coisas que faria jeito dar ao público – se quiséssemos descer ao seu nível – e que nós lhe daremos: personagens que pensam como ele (um embaixador siamês ou chinês, a ouvir *O Avaro* há-de apostar que o avaro será enganado e o cofre do dinheiro apanhado) e das quais esse público compreende

4 - Da edição de Noël Arnaud e Henri Bordillon, *Ubu...* , Paris, Gallimard, 1978, pp. 307 a 311.

tudo com a seguinte impressão: “Como eu sou inteligente de me rir com estas piadas inteligentes”. . . e com a impressão de uma criação que até suprime a fadiga de pensar; e, em segundo lugar, temas e peripécias *naturais*, quer dizer quotidianos às pessoas comuns, considerando-se que Shakespeare, Miguel Ângelo ou Leonardo da Vinci são um bocadinho amplos de mais e de um diâmetro difícil de atingir porque génio e entendimento ou até talento não sendo coisas da natureza, não são coisas ao alcance da maioria.

Se houver em todo o universo quinhentas pessoas que sejam um bocadinho Shakespeare e Leonardo em relação à mediocridade infinita, não será justo permitir a esses quinhentos espíritos bons o que se ofertamos generosamente aos auditores. . . , ou seja, o repouso de não ver no palco aquilo que não compreendem, e de ter o prazer activo de criar também um bocadinho à sua medida e de compreender?

O que se vai seguir é um índice de alguns objectos notoriamente horrorosos e incompreensíveis a esses quinhentos espíritos e que atravancam o palco sem utilidade, e logo em primeiro lugar o *cenário* e os *actores*.

O cenário é híbrido, nem natural nem artificial. Se fosse semelhante à natureza seria uma mera cópia sem interesse... Mais à frente falaremos da natureza cenário. O cenário não é artificial no sentido de não dar ao artista a realização do exterior visto através de si mesmo ou melhor criado por si próprio.

Ora seria muito perigoso que o poeta impusesse a um público de artistas o cenário tal qual ele o pinta. Numa obra escrita, quem souber ler verá o sentido que aí se encontra escondido.

dido de propósito para si. . . A tela pintada realiza um aspecto que se desdobra para muito poucos espíritos, sendo mais difícil extrair a qualidade da qualidade do que a qualidade da quantidade. E é justo que cada espectador veja a cena no cenário que melhor convém à sua visão da cena. Pelo contrário, diante de um grande público, qualquer cenário artístico é bom, já que a multidão não compreende por si mesma mas de acordo com a autoridade.

Há duas espécies de cenário, interiores e a céu aberto. As duas têm a pretensão de representar salas ou campos naturais. Não voltaremos a falar da questão entendida de uma vez por todas sobre a estupidez do *trompe-l'oeil*. Mencionemos que o dito *trompe-l'oeil* provoca a ilusão àquele que vê grosseiramente, isto é, àquele que não vê, e escandaliza aquele que vê de modo inteligente e eligente a natureza, apresentando-lhe a caricatura por meio daquele que não compreende. . . .

O cenário feito por aquele que não sabe pintar aproxima-se mais do cenário abstracto, dando somente a essência; como o cenário que soubéssemos simplificar dando somente o que é útil.

Nós experimentámos já os cenários *heráldicos*, quer dizer os cenários que designam só com uma cor e uniforme toda uma cena ou um acto, com as personagens passando harmoniosamente sobre esse fundo de brasão. Isto será um tanto pueril, dado que a dita cor realça melhor (e com mais exactidão, pois é preciso ter em conta o daltonismo universal e todas as idiosincrasias) sobre um fundo que não tenha cor. Consegue-se isto simplesmente e de uma maneira simbolicamente exacta com uma tela sem tinta ou com um avesso de cenário, cada um pene-

trando o lugar que se quer, ou melhor, se o autor tiver sabido o que quer, o verdadeiro cenário em exosmose sobre o palco. O cartaz trazido em cada mudança de cena evita, como nas mudanças dos cenários materiais, estar constantemente a lembrar ao não-espírito, de que nos damos conta, sobretudo nesses momentos da sua diferença.

Nestas condições, toda a porção de cenário de que tenhamos uma especial necessidade, janela que se abre, porta que se arromba, é um acessório e pode ser transportado como uma mesa ou um archote.

O actor “faz a cara”, e deveria fazer todo o corpo, da personagem. Diversas contracções e extensões faciais dos músculos dão as expressões, os jogos fisionómicos, etc. Ninguém pensou que os músculos continuam os mesmos sob o rosto fingido e pintado, e que Mounet⁵ e Hamlet não têm os mesmos zigomáticos, se bem que anatomicamente se pense que só há um homem. O actor deverá substituir a sua cabeça por uma máscara de cabeça, efigie da PERSONAGEM, que não terá, como à antiga, carácter de choro ou riso (o que não é um carácter) mas carácter de personagem: o Avarento, o Hesitante, o Ávido empilhando os crimes...

E se o carácter eterno da personagem está incluído na máscara, há um meio simples, paralelo ao do caleidoscópio e sobretudo ao do giroscópio, de *pôr em luz*, um a um ou vários em conjunto, os momentos acidentais.

O actor fora de moda, mascarado com tintas pouco proe-

5 - Referência ao grande actor trágico francês Mounet-Sully (1847-1922).
Nota da tradutora.

minentes, eleva à potência cada expressão por meio das tintas e sobretudo dos relevos, e depois ao cubo e a expoentes indefinidos por meio da LUZ.

O que vamos explicar era impossível no teatro antigo, com uma luz vertical ou nunca suficientemente horizontal sublinhando de sombra qualquer saliência da máscara e nunca com suficiente nitidez por ser difusa.

Contrariamente às deduções da rudimentar e imperfeita lógica, nos países solares não há uma sombra nítida, e no Egito, sob o trópico de Câncer, não há quase réstia de sombra sobre os rostos, a luz sendo reflectida verticalmente como na face da lua, difusa, e na areia do solo e na areia suspensa no ar.

A *ribalta* ilumina o actor segundo a hipotenusa de um triângulo rectangular, sendo o seu corpo um dos lados do ângulo direito. E sendo a *ribalta* uma série de pontos luminosos, quer dizer, uma linha que se estende indefinidamente, em relação à estreiteza da face do actor, à direita e à esquerda da intersecção do seu plano, deve ser considerada como um ponto único de luz, situado a uma distância indefinida, como se estivesse *por detrás* do público.

Este ponto dista na sequência de um mínimo infinito, mas não suficientemente mínimo para que se possa considerar todos os raios reflectidos pelo actor (seja todos os olhares) como paralelas. E praticamente cada espectador vê a máscara pessoal de uma maneira *igual*, com diferenças sem importância, em comparação com as idiossincrasias e aptidões a compreender diferentemente, impossíveis de atenuar, mas que se neutralizam numa multidão do género manada, isto é, multidão.

Por meio de lentos gestos de cima para baixo e de baixo para cima e oscilações laterais, o actor desloca as sombras na superfície de sua máscara. E a experiência prova que as seis posições principais (e o mesmo para o perfil, posições menos nítidas) são suficientes a todas as expressões. Não damos exemplos porque as posições variam segundo a essência primeira da máscara, e porque todos aqueles que já viram um *Guignol* puderam observá-las.

Como são expressões simples, elas são universais. O grave erro da pantomima actual é de chegar à linguagem mímica convencional, fastidiosa e incompreensível.

Exemplo dessa convenção: uma elipse vertical à volta da cara com a mão e um beijo nessa mão para dizer a beleza sugerindo o amor.

Exemplo de gesto universal: a marioneta mostra o seu espanto por um recuo violento e pelo choque do crânio contra um dos bastidores.

Através de todos estes acidentes subsiste a expressão substancial, e em muitas cenas o mais belo é a impassibilidade da máscara um, largando palavras hilariantes ou sérias. Isto não se pode comparar senão à mineralidade do esqueleto dissimulado sob as carnes animais, a que desde sempre se reconheceu um valor trágico-cómico.

Diga-se que é preciso que o actor tenha uma voz especial, que é a voz do papel, como se a cavidade da boca da máscara não pudesse emitir senão aquilo que a máscara diz, se os músculos dos lábios fossem maleáveis. E é até melhor que não sejam maleáveis, e que o registo em toda a peça seja monótono.

E já dissemos também que será necessário que o actor se faça um corpo para o papel.

Numa frase de um prefácio de Beaumarchais, o *travesti*, proibido pela Igreja e pela arte: «Não existe nenhum rapaz formado o suficiente para...». A mulher ser que até à velhice é imberbe e de voz aguda, com vinte anos representa, segundo a tradição parisiense, a criança de catorze, com a experiência de seis anos mais. Isto compensa pouco o ridículo do perfil e a inestética do andar, a linha engrossada em todos os músculos pelo tecido adiposo odioso porque útil, gerador do *leite*.

Pela diferença dos cérebros, uma criança de quinze anos, se for escolhida uma inteligente (porque achamos que a maior parte das mulheres é ordinária, a maior parte dos rapazes estúpidos, com algumas excepções superiores), representará adequadamente o seu papel, exemplo o jovem barão na companhia de Molière, e toda essa época do teatro inglês (e todo o teatro antigo) onde ninguém ousaria confiar esse papel a uma mulher.

Algumas palavras sobre os cenários naturais, que existem sem cópia, se se tentar a montagem de um drama em plena natureza, na encosta de uma colina, a pé de um rio, o que é excelente para a projecção da voz, sobretudo sem toldo, pois que o som se perde; as colinas chegam, com algumas árvores para a sombra. Representa-se hoje, como há um ano atrás, ao vento *Le Diable Marchant de Goutte* e a ideia foi completada pelo anterior *Mércure* do senhor Alfred Vallette. Há uns três ou quatro anos, o senhor Lugné-Poe, com uns amigos, deu em Presles, perto da floresta de Isle-Adam, num teatro natural escavado na montanha, *La Gardienne*. Neste tempo de ciclismo universal, algumas sessões

dominicais, num verão, muito poucas (de duas a cinco), de uma literatura à partida não muito abstracta (*O Rei Lear* por exemplo; nós não compreendemos essa ideia de um teatro do povo), num campo pouco distante, com arranjos possíveis para os que usam o caminho de ferro, sem preparativos prévios, os lugares ao sol gratuitos. . . e os estrados simples transportados em um ou vários automóveis, não seriam absurdas.

3- Respostas a um Inquérito Sobre a Arte Dramática [1896] [Doze Argumentos de Teatro]⁶

1

O dramaturgo, como todo artista, procura a verdade, que há muitas. E como os primeiros rebentos foram julgados falsos, é verosímil que o teatro destes últimos anos tenha descoberto ou criado, o que é o mesmo, vários pontos de eternidade novos. E quando não descobre, reencontra e retoma o antigo.

2

A arte dramática renasce ou nasce em França de há vários anos a esta parte, não tendo produzido mais do que *Les Fourberies de Scapin* (e *Bergerac*, como se sabe) e *Les Burgraves*. Temos um trágico possuidor de terrores e piedades novos tão completos que é inútil que se exprimam de outro modo que não seja pelo silêncio: Maurice Maeterlinck. O mesmo para Charles Van Lerberghe. E outros que citaremos. Estamos convencidos de estar a

6 - Edição Gallimard, pp. 315 a 322.

assistir a um nascimento do teatro, pois pela primeira vez depois de muito tempo há em França (ou na Bélgica, em Gand, não vemos a França num território inanimado mas numa língua, e Maeterlinck é tanto nosso quanto Mistral é para repudiar) um teatro ABSTRACTO, e podemos finalmente ler sem a dificuldade da tradução coisas tão eternamente trágicas quanto o foram Ben Johnson, Marlowe, Shakespeare, Cyril Tourneur, Goethe. Só falta uma comédia que seja tão louca como [riscado: *Les Silènes*] a única de Dietrich Grabbe, que nunca foi traduzida.

Teatro de Arte, Teatro Livre, [Teatro da] *Obra* puderam, para além de traduções de peças estrangeiras de que não temos que falar e que eram novas, exprimindo sentimentos novos, -- Ibsen, traduzido pelo conde Prozor, e as curiosas adaptações hindus de A.-F. Herold e Barrucand, -- descobrir por entre vários erros (*Théodat*, etc.) alguns dramaturgos como Rachilde, Pierre Quillard, Jean Lorrain, E. Sée, Henry Bataille, Maurice Beaubourg, Paul Adam, Francis Jammes, alguns dos quais escreveram obras que justificam quase a definição de obras primas, e que em todo o caso vislumbraram o novo e se manifestaram criadores.

Esses e alguns outros, e velhos mestres que traduziremos (Marlowe por G. E.) serão representados esta temporada no *Teatro da Obra*, do mesmo modo que no *Teatro Odéon* se traduz *Ésquilo*, compreendendo que se o pensamento se modifica talvez «em anel» nada há de mais jovem que as peças muito antigas.

Algumas tentativas belas foram realizadas nos cenários por artistas nos diversos teatros independentes, veja-se um artigo do senhor Lugné-Poe. . . publicado a 1 de Outubro no *Mercure* para um projecto não irrealizável de «*Elisabethan Theater*».

O que é uma peça de teatro? Uma festa cívica? Uma lição?
Uma descontração?

Parece de início que uma peça de teatro é uma festa cívica, sendo um espectáculo que se oferece a cidadãos em assembleia. Mas notemos que há vários públicos de teatro, ou pelo menos que há dois: a assembleia do pequeno número dos inteligentes e a do grande número. Para este grande número, as peças espectaculares (espectáculos de cenários e ballets ou espectáculos de emoções visíveis e acessíveis, [Teatros] Châtelet e Gaîté, Ambigu e Ópera-Cómica), que são sobretudo uma descontração, uma lição talvez, porque a recordação perdura, mas lição de sentimentalidade falsa e de estética falsa, que são as únicas verdadeiras para aqueles a quem o teatro do pequeno número parece aborrecimento incompreensível. Este teatro outro não é nem festa para o seu público nem lição, nem descontração, mas acção; a elite participa à realização da criação de um dos seus, que vê viver dentro de si nesta elite o ser criado por si, prazer activo que é o único prazer de Deus e do qual a multidão cívica tem uma caricatura no acto da carne.

Mesmo a multidão goza um pouco deste prazer da criação, guardadas todas as distâncias. «Há duas coisas que [faria jeito dar ao público. . .]⁷ à sua medida e de compreender?» *Mercur de France*, Setembro de 96.

7 - Auto-citação do texto “Da Inutilidade do Teatro no Teatro”. Cf. p. 5.
Nota da Tradutora.

Tudo serve evidentemente para fazer teatro se consentirmos em chamar teatro essas salas carregadas de cenários com pinturas odiosas, construídos especialmente, tal como as peças, para [riscado: a infinita mediocridade das massas] a multidão. Mas posta esta questão de lado, só deve escrever para o teatro aquele autor que pense primeiro na forma dramática. Pode tirar-se depois um romance do seu drama, se se quiser, porque uma acção pode contar-se; mas a recíproca quase nunca é verdadeira; e se um romance fosse dramático, o autor tê-lo-ia de início. .concebido (e escrito) sob a forma de drama.

O teatro, que anima máscaras impessoais, só é acessível àquele que se sente suficientemente viril para criar a vida: um conflito de paixões mais subtil que os conhecidos ou uma personagem que seja um novo ser. Todos admitem que Hamlet, por exemplo, está mais vivo que um homem que passa, porque é mais complexo com mais síntese, e mesmo o único vivo, porque ele é uma abstracção que anda. Logo, é mais difícil a um espírito criar uma personagem que à matéria construir um homem, e se não se puder de modo nenhum criar, isto é, fazer nascer um ser novo, então fique-se quieto.

A moda do mundo e a moda da cena exercem recíprocas influências e não só nas peças modernas. Mas não seria muito útil que o público fosse ao teatro em fato de baile; no fundo a coisa é indiferente, mas é enervante ver-se alguém a apontar o *lorgnon* na sala. Não se vai a Bayreuth em fato de viagem? E

como tudo se facilitaria se só se iluminasse a cena!

6

Um conhecido romance glorificou o *teatro de dez horas*. Mas haverá sempre gente que abafará as primeiras cenas com o barulho do seu atraso. A hora actualmente escolhida para o levantar da cortina é boa, se se ganhar o hábito de fechar as portas, não só as dos camarotes mas as dos corredores, assim que soam as três pancadas.

7

O sistema que consiste em fabricar um papel tendo em vista as qualidades pessoais do artista tal tem mais probabilidades de ser a causa de peças efémeras: porque morto o artista, é difícil arranjar outro exactamente igual. Este sistema tem para o autor que não sabe criar a vantagem de lhe fornecer uma maquete de que ele exagera simplesmente tais ou tais músculos. O actor até podia falar de si próprio (com um mínimo de educação) e dizer o que lhe passar pela cabeça. A fraqueza deste procedimento salta à vista nas tragédias de Racine, que não são peças, mas rosários de papéis. Não é preciso «estrelas» mas uma homogeneidade de máscaras muito obscuras, silhuetas dóceis.

8

Os ensaios gerais têm a vantagem de ser um teatro gratuito para alguns artistas e para os amigos do autor, nos quais por uma noite estamos quase livres de estúpidos.

9

A função dos *teatros ao lado* não acabou mas como eles existem há vários anos já não se acha que eles são loucos e que são os teatros regulares do pequeno número. Dentro de mais alguns anos ter-nos-emos aproximado mais da verdade em arte, ou (se a verdade não existir, mas a moda) teremos descoberto uma outra, e *esses teatros serão no pior sentido do termo regulares, se eles se não lembrarem que a sua essência não é ser mas tornar-se.*

10

Manter uma tradição mesmo que seja válida é atrofiar o pensamento que se transforma na duração; e é insensato querer exprimir sentimentos novos numa forma «conservada».

11

Que se reserve o ensino do Conservatório, se se quiser, à interpretação de reprises; e mesmo que saibamos que o pensamento do público evolui também com alguns anos de atraso sobre os criadores, não seria indispensável que a expressão também evoluísse? As peças clássicas foram representadas nos figurinos do seu tempo; façamos como esses pintores antigos que desejavam as cenas mais antigas suas contemporâneas. Toda a «história» é tão aborrecida, isto é, inútil.

12

Os direitos dos herdeiros dizem respeito à instituição família, no que nos confessamos totalmente incompetentes. Será melhor que os herdeiros recebam os direitos de autor e possam

decidir, se quiserem, fazer desaparecer uma obra, ou que a obra-prima, desde que o autor morre, seja de todos? A disposição actual parece-me a melhor.

Como as *tournées* na província. A claqué permite ao autor fazer entender ao público como é que ele desejou o seu drama. É uma válvula de segurança a fim que entusiastas desastrados não se ponham a crepitar quando é preciso estar calado. Mas a claqué é uma direcção de massas; num teatro que seja um teatro e onde se representa uma obra que seja, etc., só acreditamos, a exemplo do senhor Maeterlinck, nos aplausos do silêncio.

Índice

1- Carta de Alfred Jarry ao encenador Lugné-Poe	4
2- Da Inutilidade do Teatro no Teatro [1896]	6
3- Respostas a um Inquérito Sobre a Arte Dramática [1896] [Doze Argumentos de Teatro]	13

