

UMA IDEIA DE DRAMATURGIA MENOR NO INFINITO DE *UBU REI*: APRENDER A PRATICAR UM TEATRO MENOR

AN MINOR PLAYWRITING IDEA IN THE INFINITY OF *KING UBU*: LEARNING A PRACTICE OF A MINOR THEATRE

Renato Mendes de Azevedo Silva¹

Resumo: O presente artigo se propõe a realizar um deslocamento conceitual do princípio de “literatura menor”, conceituado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977), e aplicá-lo à escrita do texto teatral a partir de seus princípios constitutivos para, a partir daí, elaborar uma hipótese da própria ação de representação enquanto um possível teatro menor. Para tal, aqui serão observados possíveis devires do princípio de “menor” na obra do dramaturgo francês do final do século XIX, Alfred Jarry, em específico sua obra mais popular, *Ubu Rei* (1972, 1986, 1987 e 2007). Assim se testará o quão maleável pode ser o conceito do qual se parte e de que maneira ele se adaptaria à literatura teatral, bem como se desprenderia e reinventaria no momento em que a arte teatral transcende o escrito em seu texto pretexto e assume a materialidade do tempo do processo criativo cênico e, tanto quanto, da representação.

Palavras-chave: Teatro menor; teatro político; dramaturgia menor.

Abstract: The following article seeks to propose a conceptual shift from the principle of “minor literature”, conceptualized by the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari (1977), and apply it to the playwriting from its constitutive principles to, from there, elaborate a hypothesis of the dramatic representation as a possible act of a minor theatre. To this end, it will be observed here the possible becoming of the “minor” principle in the work of the french playwright of the late 19th century, Alfred Jarry, specifically his most popular work *King Ubu* (1972, 1986, 1987 and 2007). In this way, it will be tested how malleable is the concept from which it starts and how would it adapt to dramatic literature, as well as how it detaches and reinvents itself in the moment when acting transcends the written in its text pretext and assumes the materiality of the time in the scenic creative process and, as much, of the representation of a play itself.

Keywords: Minor theatre; political theatre; minor playwriting.

Ubu representa o grande ente, a saída da metafísica
Gilles Deleuze

1. A ideia espalhada

Uma das grandes revoluções que a dramaturgia moderna ocidental passou certamente foi a derrisão escatológica de sua própria forma trazida ao papel e à cena pela pena do bufão da escrita francês, Alfred Jarry, em seu icônico *Ubu Rei*. Ao apagar das luzes do século XIX, o autor acendeu uma possível chama das muitas que inflamariam a era seguinte. Diversas são as análises dos impactos dessa obra para a literatura e para a arte dramática, e também aqui, em parte, observaremos os elementos que a constituem. Todavia o que se propõe aqui é um olhar possível para o se se pode pensar a partir de Jarry, a partir do Ubu, e para isso recorreremos à apropriação de ideias outras, alimentando o imenso ventre do grotesco protagonista com conceitos que lhe sirvam à digestão, ampliando a gigantesca espiral que nele se desenha.

¹ Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: renatomendesdeazevedosilva@hotmail.com.

A dupla de filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, num estudo então pouco convencional, ao filosofar sobre uma produção artística específica, criaram na obra *Kafka: por uma literatura menor* (DELEUZE; GUATTARI, 1977) o conceito que dá nome ao ensaio. A partir das entrelinhas da pluralidade do repertório do autor tcheco de origem judaica, conseguiram encontrar elementos que constituiriam uma linguagem subversiva quanto aos cânones não só da arte literária como também do próprio idioma alemão. Subversiva por se dar em dimensão local, pequena, não almejando a estrutura, mas dela fazendo uso para corroê-la, transformá-la. A literatura menor pode ser um conceito lente pelo qual podemos enxergar o *Ubu Rei*, se ousarmos olhar para Jarry da forma que Deleuze e Guattari olharam para Kafka.

Tendo sido influenciado e de alguma forma pertencido ao campo de linguagens abstratas do pensamento e da criação artística que emergiu na Europa em meados do século XX, que de certo modo se inaugura com Jarry, Kafka tem em sua obra semelhanças a seu antecessor sim, também em estética, mas, mais importante aqui, em significado. Contrapondo a arte predominante, foram ambos subversores, artistas implosivos. Nos mirando em Jarry e seu *Ubu*, podemos observar como o conceito de menor pode ser atribuído à especificidade da literatura dramática, da dramaturgia, destacada do campo amplo da literatura. Podemos observar assim e nos aquecer no fogo de uma dramaturgia menor.

Para criar e conceituar em uma ideia de dramaturgia menor podemos, como propõe o filósofo da educação Silvio Gallo num estudo da já citada obra de Deleuze e Guattari, “promover um exercício de *deslocamento conceitual*” (GALLO, 2002, p. 172). Analisar, pois, os princípios de um conceito, a priori pensado para uma determinada área, e aplicá-los a outra, tendo nisso nosso aporte metodológico. Se o deslocamento conceitual foi aplicado com sucesso para se pensar uma educação menor, é profícuo supor que ele nos levará a pistas do que seria uma dramaturgia menor e, mais adiante, o que seja um teatro menor.

2. Literatura menor e dramaturgia menor, um movimento contínuo

Não é de todo uma ideia nova aplicar o princípio de menor ao campo da dramaturgia ou mesmo da representação. O conceito já passara por deslocamentos nas mais variadas áreas do conhecimento, e esse alcance multilateral e criativo é justamente uma das potencialidades da filosofia que aqui nos movem à ação. Acerca de um “teatro menor”, uma busca simples pela plataforma *scholar google* trará diversas páginas repletas de títulos apontando para as mais variadas possibilidades cenológicas pouco ou nada vinculadas uma a outra. Não se encerra uma verdade única e definitiva quanto ao tema. Não se anula uma leitura do conceito teatro menor por se traçar uma proposta convincente e diametralmente oposta à primeira. Ou uma que se ramifique de outra. Ou muitas que sequer se saibam entre si. São todas possíveis linhas de fuga do território que determina as fronteiras da linguagem. O que aqui se tenta não é de modo algum pôr fim à questão, mas ao contrário, dar continuidade ao movimento de possibilidades que a literatura menor dispara ao entendimento do teatro, espiralando com as demais um movimento de uma linha de fuga sempre curva e nada finita.

Deleuze e Guattari estabelecem elementos essenciais ao conceito de menor, e que podem ser deslocados à dramaturgia de Jarry. O primeiro deles seria a capacidade de desterritorializar um idioma. Colocar a língua em um lugar onde ela não deveria estar e para o qual não está preparada, e então deslizá-la, deformá-la, usar sua elasticidade para explorar, tornando-a apta, dando a ela nova função, construindo a partir dela um novo significado, de maneira que “somente a expressão nos dá o procedimento (...). Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira

característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25).

Transpor a língua maior, dar a elas sabores que não são seus e assim ensiná-la a saboreá-los e a reproduzi-los ainda que com estranhamento. Esta capacidade também é encontrada no *Ubu Rei*, como podemos perceber em um momento mais solitário da produção filosófica de Deleuze, no qual se dedicou a entender a constituição da ciência poética com a qual Jarry escrevia e a qual chamara “patafísica”. As semelhanças com sua própria definição de como uma língua é desterritorializada para tornar-se menor parecem evidentes.

Parece claro que Jarry não procedia de modo diferente: mas embora invocasse com frequência o grego, como o atesta a Patafísica, de preferência fazia intervir no francês o latim, ou o francês antigo, ou uma gíria ancestral, ou talvez o bretão, para descobrir um francês do futuro, (...) ‘*Isto é grego ou negro, Pai Ubu?*’ (...) Esta é a resposta: a língua não dispõe de signos, mas adquire-os criando-os, quando uma língua’ age no interior de uma língua ‘para nela produzir uma língua’, língua insólita, quase estrangeira (...). A língua tornou-se então Signo, poesia (DELEUZE, 1997, p. 111-113).

No que Deleuze chama de francês do futuro, vemos a morte do francês do presente, tornando-o passado. Lembrando que, por definição: “Literatura menor: subverter uma língua, fazer com que ela seja o veículo de desagregação dela própria” (GALLO, 2002, p. 172). A subversão desencadeada pela dramaturgia menor não apenas contrapõe o idioma francês, mas a própria linguagem artística na qual se insere, desterritorializando-a.

Trazendo outras línguas para agirem dentro e sobre a sua, Jarry parece arrancar o francês clássico de seu território, forçando-o a desbravar o novo. Não só com idiomas, como os mencionados por Deleuze, sua dramaturgia inaugura no território da linguagem teatral até mesmo palavras de baixo calão, palavrões, coisa comum até então somente ao teatro popular, profano, à rua. No cânone do idioma teatral, o artista introduz a língua da escatologia. Com a fala inaugural de sua mais reconhecida obra, metamorfoseado em seu protagonista, Jarry profere ao território da literatura dramática: “PAI UBU – Merdra!” (JARRY, 1987, p. 37).

Ao sair do território, no entanto, é preciso cuidar para que a língua não desenvolva uma nova fronteira. A dramaturgia menor não desterritorializar a língua por vontade ou gosto, mas por necessidade e justiça. Por não ter mais como agir ou para onde ir que não a sufoque a não ser para fora dos limites. Voltando a Kafka:

Kafka define, nesse sentido, o beco sem saída que barra aos judeus de Praga o acesso à escritura e que faz da literatura deles algo impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25).

Se escreve e se desenvolve em um idioma novo feito do velho, mas em movimento constante. Não se estabelece como linguagem maior, por não firmar um lugar de sua fala, mas justamente sustentar-se nos riscos de lugar nenhum. A dramaturgia de Jarry é menor por não pisar em solo firme jamais, por não ser possível de habitar o território da linguagem pré-estabelecido, e desse movimento não deve estabelecer um piso novo e estável, mas continuar o caminho. Sobre o não lugar dentro do idioma impossível em que cria, Jarry dirá que:

a cortina se abre revelando um cenário que pretende representar Lugar Nenhum, com árvores ao pé das camas, neve branca num céu muito azul, mais ainda porque a ação se passa na Polônia, país lendário e desmembrado o suficiente para ser Lugar Nenhum ou, pelo menos, de acordo com uma verossímil etimologia franco-grega, bem longe, um lugar interrogativo (...). Lugar Nenhum fica em toda parte e, antes de mais nada, o país onde nos encontramos. É por essa razão que Ubu fala francês (JARRY, 2007, p. 33).

A arte da dramaturgia menor está então presente na capacidade de criar lugares impossíveis, mesmo onde é impossível criar lugares, e então saltar deles, para que não se solidifiquem, mas se esguiem como a própria língua. Jarry se torna o dramaturgo de Lugar Nenhum, por fazer do idioma francês aquilo que não é possível ao francês realizar. Para ele, todo lugar é a Polônia, porque a Polônia não é em parte alguma, mas sempre um desterritório novo a se desbravar com o instrumento criador que é a língua.

Como segunda característica essencial a uma dramaturgia menor temos na obra a sua dimensão política. Isso não significa que o conceito de menor se aplicaria necessária ou somente a peças de agitação e propaganda ou obras de temática voltada para os conflitos político sociais. Estas podem tanto pertencer ao campo do maior quanto do menor, mediante outros fatores. O que se tem aqui é como os sujeitos releem a si, e se agenciam no campo relacional. Sobre o entendimento de política no conceito de menor: “que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26). A política a qual o menor se remete se dá em duas instâncias, micropolítica e macropolítica, sendo a segunda sempre proveniente de como a primeira se desdobra.

Se há essa dimensão política no *Ubu Rei*, é uma questão à qual cabe recorrermos às primeiras conceituações de teatro político, que retomam o período entreguerras, para sanarmos. O encenador alemão revolucionário Erwin Piscator não esconde sua preferência pela arte como meio para o discurso macropolítico, e é desse modo que ajuda a edificar o que viria a ser chamado teatro épico. Entretanto, antes dessa forma mais explícita de arte como veículo da ideia se estabelecer, ele lança alguns olhares acerca de estéticas mais ou menos potentes do ponto de vista político. Enquanto os naturalistas se utilizavam de causas ideológicas e lutas populares como pano de fundo para seus enredos, tentando usar o idioma do teatro burguês para propor uma revolução contra a burguesia, foi o meio de romper e cindir a linguagem por meio da estética que os dadaístas propunham que chamou sua atenção: “verifiquei a existência de cisões cada vez mais nítidas. O dadaísmo tornara-se perverso. A velha posição anarquista contra a burguesia bitolada, revolta contra a arte e as demais atividades intelectuais, passara a ser mais grave, quase já se revestindo da forma de luta política” (PISCATOR, 1968, p. 38).

Se o nome do movimento só viria anos após sua morte, não é exagero, ou sequer novo, ousar enxergar uma emergência do dadaísmo enquanto ideia e espírito na obra de Jarry. Acerca do *Ubu Rei*, a crítica e pesquisadora das vanguardas teatrais, Sílvia Fernandes, afirmaria que “é uma obra precursora de algumas das linhagens teatrais mais significativas do século XX, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Teatro do Absurdo e, mais recentemente, a performance” (FERNANDES, p. 11). Soma-se a ela o autor da primeira tradução brasileira que temos de *Ubu*. Notório homem de teatro (e de teatro político), tempos antes de assumir quaisquer bandeiras micropolíticas que o tenham acompanhado pelo final de sua vida, Ferreira Gullar opta pela companhia do crítico Otto Maria Charpeaux, que determinaria de maneira maiúscula que “Jarry é, na verdade, o Grande Precursor do Dada” (CHARPEAUX, 1972, p. XV). Desse modo, podemos estender a enunciação de Piscator à dimensão política da obra do poeta patafísico.

Na micropolítica, a personagem do Pai Ubu provoca o público em sua própria subjetividade, fazendo-o se deparar com seu próprio grotesco, em suas relações pessoais, sociais e, por que não, para consigo também. “É como se o dramaturgo depurasse e, em seguida, ampliasse os perfis humanos mais perversos com uma lente paródica, para devolver aos espectadores seu duplo monstruoso” (FERNANDES, 2007, p. 13). A leitura que se faz a receber *Ubu* diante de si é absolutamente subjetiva. Sobre as múltiplas visões traçadas a partir de sua criatura, que a princípio fora concebida como uma sátira de seu antigo professor de física, o criador brincou diante de seu público que: “as senhoras e os senhores têm a liberdade de ver no senhor Ubu as múltiplas alusões que quiserem, ou um simples fantoche, a deformação jocosa de um dos seus professores” (JARRY, 2007, p. 30). Não se limita, pois, a uma sátira de uma única figura de autoridade, mas parte disso para se tornar um símbolo, uma abstração a ser captada pela subjetividade do espectador que a significa em si.

Em decorrência dessa relação micropolítica que se estabelece com *Ubu*, temos o alcance macropolítico dessa obra, ou seja, a instância em que essas relações de si e para com as relações e possíveis agenciamentos cotidianos passam a mirar, questionar e eventualmente combater o âmbito institucional, estrutural da política. Talvez evitando o horror de olhar para si de maneira crítica em busca do grotesco, talvez partindo da leitura crítica de si para transformar ou destruir o amplo campo social, ou talvez ora um ora outro, diversos foram os comentários que viram na obra de Jarry um potente atentado poético contra o sistema social:

Para outros críticos, como Bert Cardullo, a criação da personagem do tirano quase no princípio do século XX foi profética, especialmente levando em conta que ele sobrevive à revolta na Polônia graças à sua selvageria, que pode ser comparada aos “massacres, genocídios e holocaustos das gerações subsequentes”. Maurice Nadeau manifesta opinião semelhante quando compara a figura de Ubu ao burguês de seu tempo, por sintetizar traços como a covardia, a ferocidade, o cinismo e o desdém por todos os valores, o que o torna um “protótipo de uma classe de tiranos e parasitas” (FERNANDES, 2007, p. 13).

Podemos ver pois o alcance da espiral de *Ubu* desde a proximidade, no campo da micropolítica, até o mais distante, na macropolítica bem como o caminho linear nada reto que expande de um ao outro. Quanto a um entendimento do próprio Jarry de que qualquer ideia de transformação proposta pela via política viria antes e durante acompanhada de uma revolução nos costumes, no campo social, no âmbito das relações e da personalidade, fazendo jus ao que se pretende enquanto projeto de mundo, Deleuze nos lembra que “o próprio Ubu se converterá em anarquista para melhor fazer-se obedecer” (DELEUZE, 1997, p. 106). Se revela o caminho espiral que se faz do micro ao macro, da anarquia à autoridade, do como é preciso continuar o movimento, seguir a reinvenção, para não se encerrar em um novo território, uma nova fronteira, uma nova tirania. Eis pois a dimensão política dada na dramaturgia menor.

O terceiro e último ponto característico que deslocaremos da literatura menor para nossa ideia de dramaturgia menor é o caráter de coletividade que a obra deve ter para se inserir neste conceito. A qualidade coletiva é a instância em que a criação artística não diz respeito só a seu autor, ou não expressa somente o caráter desse autor, mas comunica e inflama de tal forma o seu próximo que este se apropria e potencializa a expressão artística. Uma literatura é coletiva quando ela “é a literatura que produz uma solidariedade ativa” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27).

Pensem então de maneira espiral, contornando até antes mesmo do recebimento da obra pelo público. Este, pelas críticas e leituras demonstradas enquanto analisamos o teor político de *Ubu*, já vimos que permite a apropriação e recriação em direções múltiplas. Mas na própria tecitura da dramaturgia em questão não estava só Jarry, mas uma força coletiva de autores em

seu entorno, produzindo uma riqueza coletiva nada simbólica, mas literal. Fernandes nos conta de quando o escritor que consolida e assina o texto teve contato com uma obra já iniciada, muitas vezes escrita e reescrita por um sem número de estudantes revoltos com o mesmo professor que inspirara a sátira de Jarry, agindo em solidariedade insurrecta: “Na verdade, o texto resulta da colaboração entre estudantes do liceu de Rennes, dedicados a satirizar, em esquetes de crueldade adolescente, um detestado professor de física” (FERNANDES, 2007, p. 13). Pode-se supor que ao dar uma forma dramática oficial à troça coletiva de seus pares, Jarry individualizaria, ao invés de coletivizar, o potencial de *Ubu*. Decerto não é o que pensa Cacá Rosset, encenador responsável por sua primeira montagem brasileira: “O grande mérito de Jarry foi o de não haver modificado a essência da mitologia escolar, produto de uma criação coletiva de várias gerações (...), mantendo toda a crueldade, a ingenuidade, a insolência, a transgressão, a escatologia e o sentido de subversão da infância” (ROSSET, 1986, p. 13).

Portanto a coletividade acompanha esta obra antes mesmo de seu autor concebê-la, dobrando a linha reta do tempo, fazendo-o curvo, ecoando a solidária riqueza coletiva por onde se espalha e multiplica. Ler *Ubu* é somar-se a todos os seus pré autores, dando continuidade a Jarry.

Ainda em torno da ideia de coletividade na dramaturgia menor, não se poderia deixar de lembrar que toda dramaturgia existe no sentido de provocar o drama, ou seja, a ação. Mas diferente do que se tinha até então, do texto teatral como um manual a ser seguido, um território a ser explorado, um jeito certo de se fazer uma “peça bem-feita”, Jarry cria um verdadeiro desmanual, um Lugar Nenhum a ser desfeito, não reproduzido, jamais obedecido. Charpeaux define a tarefa de encenar *Ubu* como algo que quase extrapola o próprio campo das artes cênicas, uma subversão daquilo que o teatro deveria ser: “um verdadeiro *happening* é um ato aparentemente absurdo pelo qual se pretende perturbar um ato sério e cerimonioso de outros para torna-lo também absurdo, desmascarando-o e denunciando-o (...). Cada representação, passada, presente ou futura de *Ubu-Roi* é um *happening*” (CHARPEAUX, 1972, p. XVII).

A dramaturgia menor é, portanto, um chamado à perturbação de sua própria cerimônia. Uma proposta pretexto ao que seria uma performance acidental que por aqui convencionou-se sob o estrangeirismo *happening*. Seria estéril exercer a execução do manual dramático em *Ubu*. E é. Executar *Ubu* é executar ao Pai *Ubu* e a seu autor, no sentido de condená-los à morte. A dramaturgia menor é a criação coletiva do porvir, e ao aceitar seu desafio artístico deve-se somar-se a seus autores em caráter de coletividade, solidariedade ativa.

Assim sendo, *Ubu* texto é incompleto até que se torne *Ubu* ação, acontecimento, e a dramaturgia menor não se encerra em si, fazendo-se necessário que ela própria seja desterritorializada e tornada um teatro menor.

3. Da dramaturgia menor ao teatro menor, seguindo com a curva:

A partir de *Ubu* e da ideia colocada de uma dramaturgia menor, podemos entender como essência do fenômeno teatral o acontecimento. A escrita e leitura da dramaturgia, o processo criativo, o ensaio, tudo seria pretexto e estaria a serviço do momento do exercício da ação cênica durante o encontro artístico. Diferentemente das outras formas de arte, o teatro não existe parado no tempo, mas em movimento, um movimento criador. Assim, enquanto a dramaturgia menor trata-se de uma literatura dramática menor, portanto apenas uma curva no conceito de literatura menor; aqui podemos ousar deslocarmos mais adiante a ideia, pensando como se daria a prática de um teatro menor, pensando-o como momento, tempo matéria.

Se a dramaturgia menor se propõe a desterritorializar o idioma no qual é escrita, o teatro menor deve traçar linhas de fuga possíveis do próprio território da linguagem teatral canônica. A qualidade do instante na qual nos fiamos torna o momento do encontro, da

ação, o elemento constitutivo do teatro. Quando o teatro se afirma enquanto cena. Sua encenação. Por si, tal linha acaba por contrapor e escapar ao primeiro cânone que encontramos quanto a fronteiras na língua do teatro, tal qual perdurava no período de Jarry: “Sem dúvida a encenação tem efeito sobre os ânimos, mas ela em si não pertence à arte da representação, e nada tem a ver com a poesia. A tragédia existe por si, independentemente da representação e dos atores” (ARISTÓTELES, 2007, p. 38). Se na concepção maior que desde Aristóteles se consagrara, o teatro existe independentemente da representação e dos atores, a partir de Jarry são justamente essas as duas partes indispensáveis do fenômeno cênico. Um teatro que se faça com *Ubu* existe a partir da ação e não vive senão em movimento. É, portanto, um teatro menor e desterritorializante do modelo aristotélico.

Mantendo oposição e insubmissão ao cânone grego, é comum que ao opor forças a Aristóteles, *Ubu* negue também a seus campeões. Sobre a obra de seu conterrâneo, o filósofo grego elegerá em Sófocles a obra ideal do teatro que aqui chamamos de maior: “O mais belo dos reconhecimentos é o que sobrevém no decurso de uma peripécia, como acontece no *Édipo*” (ARISTÓTELES, 2007, p. 47-48). Se o *Édipo Rei* é a mais bela obra da escrita trágica, *Ubu Rei* é a mais grotesca do garrancho cômico, e é assim que se impõe, sua antítese. Mirando com a lente deleuze-guattariana, possibilitamos ver *Ubu* como o *Anti-Édipo* primitivo. O simples de *Ubu* nos surge como alguma hipótese do acontecimento, menor, que invade com sua língua a língua do *Édipo*, trazendo-a para o fora, o não lugar.

Certamente pode parecer comum a ideia de que o teatro, enquanto fenômeno, não corresponde à literatura, quando muito parte dela para uma proposta de jogo cênico, e que é no encontro entre artista e público que este se dá em sua real potência. Tanto quanto, a ideia de teatro pensada por seus praticantes se opor e reinventar aos baluartes de Aristóteles ou mesmo às grandes teorias do teatro político não é raro. Tal entendimento decorre do território em que hoje habita a arte teatral. Embora haja sim diversos coletivos que realizam seus processos com o caráter de reprodução da dramaturgia predeterminada, não há como negar que grande parte da tendência contemporânea se dá muito mais pela experiência das relações e dos encontros, de corpos que se atravessam e recriam em arte do instante, em poetização do momento. No entanto, no chão histórico que percorremos, podemos perceber que há um devir *Ubu* no que hoje concebemos enquanto linguagem performática. Há uma emergência comum que leva a uma quebra da separação simbólica entre representação e ação cotidiana, cena e sociedade, na dimensão política em que essa desterritorialização se dá. Se hoje se confronta os paradigmas da arte da representação, levando a artesanias cênicas ao próprio estilo de vida, ao rompimento com a relação ordinária com o dia-a-dia, sem dúvida sentia-se algo análogo, um viés que se repete agora em espiral, nos passeios de um Jarry ébrio em sua bicicleta, entoando em falsete versos de seu *Ubu Rei* pelas ruas da *belle époque*. “Como observa André Breton, a partir de Jarry a distância entre arte e vida será contestada, para terminar negada em seus princípios” (FERNANDES, 2007, p. 24).

Um teatro menor, pensando com Jarry, deve sempre buscar habitar Lugar Nenhum. Para isso é preciso desterritorializar o desterritório. Não se deve de forma alguma se encerrar em uma linguagem pronta. Não transformar a espiral em círculo, aprisionando o movimento e trazendo-o de volta ao mesmo lugar estando do mesmo tamanho. Um teatro menor escapa por entre as brechas da sua definição, nem por isso perdendo sua essência ou aquilo que o torna menor, em verdade, muito pelo contrário, sendo justamente esse escape e essa ressignificação a sua característica básica. *Ubu* se desdobrou, foi desdobrado, girou e girou. Quiçá a própria arte de não definir os limites da arte precise ser ressignificada, e a performance precise de um novo acontecimento, um velho *happening* que a tire do lugar, que invada sua língua lhe ensinando novos sabores, que a negue em seus princípios, que a torne o veículo de desagregação dela própria e desencadeie uma nova volta.

4. Considerações finais – ruir as ruínas

A paixão pela destruição é uma paixão criativa
Mikhail Bakunin

“Não haveremos demolido tudo se não demolirmos inclusive as ruínas” (JARRY, 1986, p. 11). É num movimento espiralado, seguindo em frente de maneira que contorna todo o seu trajeto já feito, e que retorna a um ponto pelo qual já passou, talvez seu completo oposto, porém agora maior e já a alguma distância, e que quando retornar ao ponto de partida estará ainda maior e mais distante, porém sempre próximo, que visitamos não o final, mas a epígrafe de *Ubu Rei*, sua premissa básica, para iniciar está última volta em nosso andar, que leva a um fim sempre reticente. Destruir as ruínas. Escaparmos ao teatro maior de maneira a criar sua própria destruição simbólica numa ideia constante derrisão, sempre faminta por mais como é o Pai Ubu. Ao deparar-se com a ruína, não parar por aí, devorá-la também, destruir-se a si, desterritorializar-se. Destruir pela necessidade de criar. Criar por uma necessidade artística de destruir. Arruinar o teatro não deve bastar. É preciso levá-lo para o bolso, como faz o Pai Ubu com cada inimigo que aniquila. Como a literatura menor apreende a língua maior e dela faz uso para desagregá-la, assimilar, compreender e devorar as técnicas e os cânones do teatro maior para escapar de suas fronteiras.

A experiência de Jarry denota a emergência de um teatro menor. Ainda hoje é possível aprender com ele não a reproduzi-lo, mas a destruí-lo como ele se propôs a aniquilar o teatro maior. Tanto quanto a dramaturgia menor, o teatro menor não é um fim em si, mas um mote, uma provocação de movimento, um chamado à criação. “Ubu é um work in progress” (ROSSET, 1986, p. 12). Uma criação coletiva, um trabalho por fazer, sempre fiado no porvir, porém não uma obra em construção, mas em destruição, uma destruição coletiva. Não cabe aqui uma destruição ignorante, alienada ou niilista. Da mesma forma com que Kafka dominou o alemão e suas formas, o romance e o conto, para reconfigurar as bases do idioma alemão e da arte literária, ou da mesma forma com que Jarry bebeu do grego e do latim, do palavrão e do absinto, para tirar o teatro francês do teatro e da França, é preciso compreender o teatro maior, dominar suas técnicas e encontrar nelas próprias a sua ruína, e então destruí-las criando. Certo que, em Jarry, “A anarquia é a bomba ou a compreensão da técnica” (DELEUZE, 1997, p. 106). Que seja a partir dele tanto quanto.

Encenemos, reencenemos e desencenemos o *Ubu*, pois. Não (somente) no texto, mas no que ele tem a nos ensinar. Nas práticas coletivas que se pode pensar a partir dos agenciamentos e das experiências, não caindo no erro de territorializá-lo, criando um novo cânone. A curva da espiral não se encerra, não chega nem se pretende chegar a um ponto final, um paradigma. Num teatro menor, a própria jornada da descoberta, a negação e a destruição, mas também a proposta e o advento são o que move a criação. Não há um modelo, porque os modelos são as ruínas. O próprio caminho criativo revelará qual a forma deve ser criada, como o próprio desenvolvimento de uma sociedade deve revelar sua organização, seu meio de vida.

Um teatro menor não se dá com atores e atrizes futuros, a serem preparados. É o que se dá e o que se faz com os elementos humanos que se tem, desenvolvendo sua prática. Um teatro menor não é o ensaio de uma utopia, um olhar ao longe, para o infinito. Ele é a própria prática da infinitude. É o teatro criado no presente que percorre o caminho infinito. Infinito como a espiral da gigantesca barriga de *Ubu*. Infinito, gigantesco sim, mas nunca maior...

Referências

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

CHARPEAUX, Otto Maria. Happening Ubu. In: JARRY, A. *Ubu Rei ou os poloneses*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. IX-XVIII.

DELEUZE, Gilles. Um precursor desconhecido de Heidegger, Alfred Jarry. In: DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 104-113.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 25-42.

FERNANDES, Sílvia. Prefácio. In: JARRY, A. *Ubu Rei*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. p 9-27.

GALLO, Sílvio. Em torno de uma educação menor. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 27 n. 2, p. 169-176, jul./dez. 2002.

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

JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Max Limonad, 1986.

JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Trad. Theodomiro Tostes. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

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

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROSSET, Cacá. Prefácio. In: JARRY, A. *Ubu Rei*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Max Limonad, 1986. p 11-14.