

Sobre o Teatro do Mundo, de Catarina Lins

Maria Eduarda Castro

Ler o *Teatro do Mundo*, de Catarina Lins, é uma experiência muito singular. O contato é com um tipo de material descontínuo, uma montagem entrecortada, mas que nos remete a uma poesia oral, ou sonora, que nos conduz também por um único poema longo, narrativo. Uma linguagem com um rigor tão enxameado dos objetos cotidianos que parecem mostrar uma ossada de si mesmos, num mundo que não é desse tempo. A leitura parece mesmo às vezes com uma experiência de escavação de uma terra distante. É clara a referência da poesia americana a partir dos anos 60 e da nossa poesia marginal, mas há uma linguagem que herda também a radicalidade das manifestações artísticas que se baseavam em um terreno do inconsciente e da associação livre, uma total ausência de preocupação com as “mensagens” poéticas, com os conteúdos, tamanhos de textos pré fixados. Isto é, a matéria vem sempre na frente do que poderia ser um “sentido”, carregando os objetos que se precipitam, se rearranjam – nesse sentido, aqui no Brasil, ela se aproximaria discretamente dos poemas de Ana C –. Não que os conteúdos, ou as formas, não sejam, é claro, trabalhadas, pensadas, mas eles chegam a reboque. A matéria está na frente. Nesse futuro pós escavação poderemos perguntar mais pelos sentidos. Uma radicalidade que se associa então à poesia dadá ou surrealista. E por ser um único poema longo, que fala de um “Teatro”, a um significado também épico.

Esse teor dadá-épico dá abertura ao mundo cotidiano do poema, ao “eu” e ao “você”, ao que vai nos levando a partir do fio condutor do “Então”, do “Olha”, dos diálogos, mas com um espaço de coisas em camadas, não linear.

consideremos que a fumaça do teu cigarro
por razões que independem da brisa
da gente da grama
ou do movimento
das nossas mãos e pernas
e braços se esgarce
e forme arabescos
imprevisíveis

[...]

então olha essas nuvens
e olha essa imagem –

não há nada além de uma mulher que dorme
deitada na cama
ao lado de outra mulher
que dorme

não há nada além de uma colina que pode ser vista
da nossa janela
e a parábola
que a bola começa a descrever assim que deixa
as tuas mãos

A teatralização abre esse campo das “cenas”, que não poderíamos localizar apenas em um mundo íntimo, da poeta. O teatro já carrega esse

sentido do limiar, já é exterior/interior, o campo de articulação de um mundo social que a atravessa. A teatralização é o que traz justamente esse mundo. Ela não é reflexo daquele pobre povoamento das coisas cotidianas que param na mera identificação esvaziada, ou no exercício do procedimento, que desejam falar, no fundo, de tipos de frustrações ou de preenchimentos próprios, sem qualquer ponto de fuga, mesmo que disfarçados nos imaginários sociais quase “naturais”, “objetivos”. Não se trata do clamor aqui pela identificação com o leitor. O que abre ainda mais para o campo do épico é o estranhamento que o poema suscita. Algo que se dá, por exemplo, nas intervenções das longas transcrições e colagens com trechos da *wikipedia* sobre a Bélgica, ou que descrevem regras do basquete ou o fenômeno do afélio. Trechos que, às vezes, terminam com uma indicação “a continuar”, dando a ideia de um andamento em construção, descortinando mais o espaço desse teatro estranho e desidentificado. Essas referências continuam depois a povoar o poema de maneira mais fragmentada.

No peito de LeBron James
um leão/dragão com “Family” escrito abaixo
no lado direito de seu abdômen
e “Loyalty” à esquerda
(ambos em *script*.)

em ambos os bíceps:
“What we do in life” à direita e
à esquerda: “echoes in eternity”

No braço direito de LeBron há uma cabeça de leão
que foi transformada através dos anos – no seu primeiro ano na NBA
“King” foi adicionado acima da cabeça e James
abaixo.

No braço esquerdo:

“The Beast”

e “Hold my Own” com imagens de pássaros voando.

[a continuar...]

Walter Benjamin, que escreveu muito sobre um sentido de épico contemporâneo, extraído do teatro de Brecht, relaciona o épico do *Berlin Alexanderplatz* de Döblin a um mecanismo de montagem, ao uso farto que faz de documentos, trechos da Bíblia, anúncios de rádio, histórias escandalosas, canções populares. Tudo o que faz “explodir o romance” estruturalmente. “A verdadeira montagem – diz ele – se baseia no documento”. No poema de Catarina, a própria escolha dos fragmentos narrativos ser muito ligada à Bélgica, o próprio espaço da Bélgica, já é como uma intervenção desse tipo. Sabemos que estamos no Rio, um Rio-belga ou não-belga. Mas a Bélgica, que começa a puxar os fios de outros lugares, é só mais um pedaço desse teatro, cujo centro é o próprio teatro. Há uma total não hierarquização entre os elementos, entre as “flores de inverno” de um fragmento e a Bélgica de outro. Os elementos se fundem da forma como se fundem as “propriedades das coisas quentes”. Conduzem ao sentido desse método de trabalho que parte de um acúmulo de pesquisas. Materiais mais diversos que vão sendo rearranjados.

Esse tipo de processo traz uma abertura onde é sempre possível narrar mais. Pois a questão passa ao largo dos problemas simplesmente “literários”. A poesia se torna lugar de uma implosão da literatura. Perloff lembra dos “poemas elásticos” de Cendrars. Um deles começa com o verso: “Les fenêtres de ma poésie sont grand`ouvertes sur les boulevards”. Eis como, diz ela, anuncia-se o programa de um rompimento entre mundo e

texto. Esvazia-se qualquer sentido prévio do que poderia ser poético, do que poderia ser político, ou mesmo prosaico e aí ganha-se a importância poética ou política ou prosaica. Região da matéria “descolada da sintaxe”. Se os corpos que se batem fora do planeta terra parecem daqui só emitir uma repelência oca, sem sons, é nesse vácuo das ausências de sentido prévio que se coloca o TDM, corpos que se batem e entram em expansão. Há uma indeterminação, uma força dialética negativa, que é por onde começa.

[...]

e desemboca

aqui – nessa

que pra mim (pra alguém) sempre foi a melhor parte

das operações

matemáticas – o que dá um tipo de ordem então

escuta –

essas são as flores

de inverno

que você plantou

e já estão dando

e estes são os carros velhos

cobertos de pó

e esta é uma mulher enfiada num fato

salmão que diz que aqui

já há, de novo

a propriedade das coisas quentes de se fundirem,

de novo [...]

A teatralização do livro cria uma direção muito nova aqui. E é permeada por uma realidade que aparece volta e meia em colapso, apocalíptica. Um tipo de decadência, falha de sentido, mas que, no teatro, já está no âmbito, ou promessa, das metamorfoses. De onde vem a ironia? Talvez muito do choque da realidade com o teatro, que se apresenta por isso em cenas entrecortadas, ou do choque do drama que não clama por uma identificação com os leitores. Pois, além disso, o que faz a ironia e o teatro estarem tão perto de um lugar político? É porque se trata de um atravessamento real do sujeito, do poeta. Chega ao fim o lugar do “eu-lírico” para dar vazão a um eu atravessado, às vezes colapsado, sempre dividido. Aqui Catarina está bem próxima de Ana C., e dos relatos de suas cenas, muitas vezes irônicas no universo das infinitas citações que utiliza. “Volto para você / Sempre estive aqui, / nunca me afastei do ouro de Itabira. / A mulher barbada me espia com olhos de Lúcifer. / Fala em Kardec, e eu me reviro em agonia:/ já não, agora não, / a água ainda não está no ponto./ Me espere”. E um fragmento de Catarina:

e ali você
criança
abrindo esse livro “da sabedoria”
ou “dos anjos”
que deveria ser aberto ao acaso
e que daria

<< bons conselhos >>

—

aqui,

os dias em que abro ao acaso um livro da Adília na mesma página em que se lê:

– a poesia é pra mim

karatê.

Porém, só é possível adentrar esse espaço da brincadeira alcançando a compreensão de que ele delinea um âmbito sério, de que há um corpo, um sujeito histórico que sofre, que a sustentam. Ela não é o resultado técnico. Talvez por motivos como esse o dadaísmo não tenha podido, em alguns casos, continuar a construir um campo suficientemente político. Ligando-se muito às técnicas dos procedimentos. A brincadeira é o que quebra as paredes do teatro. O que torna o teatro coisa da “realidade”.

As perambulações épicas, aqui, no TDM, não transformam o teatro em imagem, metáfora, ele é um território físico. Pode-se pensar um pouco como o teatro de Kafka em Amerika, onde os personagens vão para interpretar a si mesmos, e que estão sob um céu aberto. Um céu que, contra a escuridão, será como um captador de sons, ruídos. Mas ele é também um céu barroco, “cénico”. Há justamente o choque entre o exterior e interior, o real e o drama. Uma junção, no Amerika, entre as ruas e as cenas. Não se trata de copiar, mimetizar, ou dramatizar “um mundo”, de dar conta de um mundo, como na metáfora e, sim, de abrir possibilidades simbólicas, dos teatros, territórios das imagens e das poesias que fazem um pacto secreto com outras épocas, do passado ou já do futuro.