

Recordo-me de que, nos anos 60, Décio Pignatari, Rogério Duprat e Damiano Cozzella iniciaram, com a sigla M.A.R.D.A., um "Movimento da Arregimentação Radical em Defesa da Arte". Lembro-me de uma foto provocativa, estampada em revista de grande circulação, em que Décio fazia, em nome do trio, solene pregação, à maneira de "happening", junto à estátua macrokitsch do Borba Gato, curioso exemplo de gigantismo nanico, inspirado, ao que tudo faz supor, na ornamentação bochechuda de jardins teuto-burgueses.

Naquela sigla M.A.R.D.A. ressoava, irônico, o "merdre" (côm.r) do "Ubu Roi" de Jarry. Esse processo retórico tem um nome rebarbativo: "litotes". Afirma-se algo para dizer-se o contrário do que se pensa. Shakespeare usou-o no famoso discurso de Marco Antônio no "Júlio César" (Ato 3, Cena 2: "For Brutus is an honorable man"), conforme aponta Jakobson em sua célebre análise da função poética da linguagem.

"M.O.R.T.E.", chama Gerald Thomas a seu último jogo cênico. "Movimentos Obsessivos e Repetitivos para Tanta Estética". A função aqui, porém, não é litótica, embora igualmente subversiva. É enfática. O hermetismo (aparente) do título assim desdobrado se resolve num exercício de literalidade. Trata-se, ao pé da letra, de exasperar o estético à força de repetição obsessiva, de teimosa redundância. A repetição, escreveu Tadeusz Kantor a propósito de "Wielopole-Wielopole", é o "aspecto metafísico da ilusão". E mais: Essa repetição, "quase um ritual / gesto ancestral do homem que, no umbral da história, queria afirmar-se / fazer alguma coisa uma segunda vez / de um modo artificial / por sua própria conta — sua conta humana — repetir qualquer coisa que houvesse sido feita antes pelos Deuses, / expor-se a seu ciúme e a sua vingança / afrontar os riscos / sair à frente da catástrofe que se prepara / sabendo perfeitamente que se trata de ações inúteis / sem perspectiva alguma... / esse obscuro processo que é a REPETIÇÃO / é um protesto e um desafio. / Pode-se acrescentar agora facilmente que ele é / o

("Bere'shith", no começar) à crucificação, com "paredón" em vez de Gólgota e com hora marcada num relógio-marcapasso, que engravida de história (ou de "eterno retorno"?) o bucho parturiente de sua desventurada (desventrada) vítima: um "pato-expiatório", Horácio. Do pacto ao parto. Óbvio como um relógio manufaturado por suíços. Ou como um ovo brancusiano. Teatro do óbvio. Do ovo (de Colombo) do óbvio.

Isto terá querido dizer talvez Gerald Thomas ao propor a "colesterização de todas as coisas" (o colesterol, como um detergente de gorduras, facilita a incorporação de nutrientes ao sangue). A-cumular o palco de restos cênicos (não por "acaso total" extraídos do cenário que a inventiva Daniela Thomas desenhou, com imaginação "suprematista", para uma outra montagem do próprio Gerald, "Fim de Jogo", de ninguém menos que Beckett). Ao dispersar, nas falas e réplicas, clichês do discurso intelectual, resíduos de jargão filosofante, detritos de fraseado existencial, varreduras lógico-analíticas, tocos, "cacos"... Como Mefisto no "Segundo Fausto" de Goethe, o texto tautológico de Thomas parece recitar, irônico, diante do

A 'M.O.R.T.E.' E

Haroldo de Campos escreve sobre "M.O.R.T.E.", peça de Gerald Thomas que faz





Mosquito do samba dança vestindo parangolé de Hélio Oiticica, um dos artistas homenageados por Gerald Thomas na peça "M.O.R.T.E."

cerne da arte" (cf. T. Kantor, "Les Voies de la Création Théâtrale", 11, CNRS, Paris, 1983).

"M.O.R.T.E.", o antítítulo enfático da peça de Thomas, por isso mesmo, poderia também traduzir-se por dois outros modos complementares, se considerarmos agora o pólo da recepção (dos espectadores) diante desse processo de signos teatrais que, levado ao extremo reiterativo, ao que poderia ser a "morte semiótica", termina por gerar informação original. Este é um problema que Max Bense e Abraham Moles explicam à luz da Teoria da Informação. O processo pode ocorrer tanto com signos teatrais quanto com outros, representativos de outras linguagens. Considere-se, por exemplo, o fenômeno da repetição na prosa de Gertrude Stein ou na de Beckett, ou ainda, em poesia, um exemplário que vai da sextina "petrosa" de Dante ao Drummond da "pedra no caminho" e à poesia concreta. No caso de "M.O.R.T.E.", encarado o espetáculo da perspectiva do receptor (espectador/público), a sigla irônica também poderia traduzir-se alternativamente por: "Mínimas Oferendas Rituais para Tanto Êxtase (ou para Tanto Espanto)"; conforme esse espectador se deixe tomar de amor ou ódio, invadir de paixão ou perturbar de pânico e raiva diante da proposta sibilina que lhe faz o diretor, com reservas mentais "mefisto-fásticas"; pela voz da louca Ofélia (aliás, Santa Félicia na versão Thomas). Proposta de um pacto. De um pato ("mau jogador", na gíria). Pagar o pato ou fazer um pacto, eis a questão. Em qualquer das duas opções se insinua, derisoriamente, um "patos" (como no óbvio trocadilho —infame e infamante— que a língua embutiui, para facilitar as coisas, na palavra "patológico"). Patos, neste caso, vem do grego, "páthos". É aquele sentimento que as frases feitas dos dicionários —consulte-se o "Aurélio"— associam inevitavelmente à "tragédia grega".

O Espectador / Você / Hamlet / Bete Coelho / Gerald Thomas (no vértice de uma disjunção autor/leitor, diretor/ator, diretor/público), todos eles no mesmo rodízio ambíguo, aceitam, obviamente, o pato (o pacto, o patos). Trata-se, essencialmente, de repetir desde o "fiat" do "Gênesis"

lixo dogmático da razão: "Wenn sie den Stein der Weisen haben / Der Weise mangelte dem Stein" (Pedra filosofal, quando a tivessem / O filósofo à pedra faltaria!).

No plano mais propriamente da ação dramática, o diretor também reincide propositalmente na apresentação de situações polares; do repertório teatral (e psicanalítico), de que Hamlet —como estoque de base, não como fonte textual exclusiva— oferece aqui os paradigmas, degradados e "estranhados" nesta sua reencenação enfática. Hamlet é você, que depois vira um Reizinho equestre, de história em quadrinhos, no qual se introjetam, não por mera coincidência, despojos do Hamm senil de Beckett, magistralmente composto em deformação vocal e mímica facial por Bete Coelho. Um Hamlet assombrado pelo espectro paterno, trabalhado pelo remorso de suas frustradas relações com o pai morto e malamado. Trudy, numa abreviação debochada, é Gertrudes, a mãe adúltera (Malu Pessin, num desempenho anguloso, marcante). Ofélia é Santa Félicia ("Vá para um convento" e/ou "para um conventinho"). Nessa Ofélia, de vestido branco, manchado por um sangue himenal não vertido, se encarna uma paciente histérica de Charcot, às voltas com seu fetiche. Um cálice (Gaal) dessacralizado, que lhe serve de concha acústica ou de tamborete, conforme a ocasião (Magali Biff, na construção dessa "Infelix" Félicia, tem a oportunidade de mostrar todos os recursos de que dispõe, do esgar ao balbúcie, da postura à impostura). Cláudio, o tio assassino e comparsa adúltero, é personificado vigorosamente por Luiz Damasceno, que se desdobra comumente em cena na figura de um truculento guerreiro wagneriano com traços de Rei Ubu. É ele quem reencena a saga predatória da vontade humana de potência, com a qual a ação (repetição) de "M.O.R.T.E." se inicia. O núcleo ritual (um cio "episcopático" ou "sodomamítico", para dizê-lo à Joyce) do tio tirano, usurpador/fornicador, com Trudy, a madre pecaminosa, é compulsivo como as horas do relógio de Beckett, agora extraído das vísceras de Horácio (o fiel amigo de Hamlet, reduzido aqui a seu torturado confrade e testemunha

inerme). Horário. Hora + cio. De novo um trocadilho óbvio. Como a janela ("window") de Duchamp, que se deixa associar, por rebatimento sonoro, com a viúva de "merry widow" (viúva alegre). As uvas da viúva de luvas (é só começar, que a coisa pega). Mas cabe uma pergunta: Nisso tudo, quem é Polônio, o Conselheiro Acácio shakespeariano, o pai abelhudo de Ofélia, assassinado por engano? O Pai Paradigmático, Fantasmal, expressivamente composto, com torções de kabuki e contorções de candomblé, por Mário César Camargo, engloba também esse Polônio, aliás, mais adequadamente, Polomnibus, o respeitável público (críticos e analistas incluídos), gente que, como o personagem shakespeariano, gosta de espionar e pedir método à loucura.

Enquanto isso, na ponte fraturada e "empacotada" por Christo (o escultor, não necessariamente o Messias), desfila o lento camelo da história. Geração que vem e geração que vai. Camelos camelando, enquanto um Hamlet/Hamm —"Camelot, Prince of Dinmork" ("Camelot, Príncipe da Sinamarga", na versão joyceana de Augusto de Campos)— ruma o seu remorso aflitivo e o apregoa como um camelo de si mesmo...

Se alguém estiver muito irritado (ou muito intrigado) por esse omelete à moda de Thomas do personagem de Shakespeare, preparado numa frigideira kafkiana de miolos (Cláudio, o tio-padrasto usa um kipá de rabino, observe), basta que se recorde do "homelette" (com um homúnculo dentro) que faz Joyce no "Ulisses" e no "Finnegans Wa-

ke" tendo por ingrediente o "Black Prince" / "Hamlet, le distrait". A "questão da paternidade" é discutida num simpósio debochado de estudantes, que tem como "chairman" socrático Stephen Dedalus (retrato de Joyce, quando jovem), para quem "um pai é um mal necessário". Confira-se a análise do episódio "Cila e Caribdis" do "Ulisses", por Stuart Gilbert. Ficamos sabendo, aliás, desde o primeiro capítulo do livro, pelo destabocado Buck Mulligan, que o jovem esteta de "mente mórbida" ("morbid-minded"), o "filósofo embrionário" Stephen havia encontrado uma fórmula mágica para equacionar seu herói melancólico: "Ele prova algebricamente que o neto de Hamlet é o avô de Shakespeare e que ele mesmo é o espírito do próprio pai" (tradução de A. Houaiss). A relação de Hamlet

com a figura paterna (na qual Thomas projeta a de Kafka) é por Joyce, de modo blasfemo, transferida para as pessoas da Santíssima Trindade, com a diferença de que, "na economia do céu, já não há casamentos, sendo o homem glorificado, anjo andrógino, a esposa de si mesmo." Em tudo isso, Joyce imiscui ainda especulações fantasiosas sobre a biografia do próprio Shakespeare: "Suntuosa e estagnante exageração do assassinio. —Um matador da alma, chamou-lhe Robert Greene— disse Stephen. — Não por acaso era ele filho de um carneiro a brandir a acha-de-armas bigume e a cuspir na palma da mão. Nove vidas foram sacrificadas pela do seu pai, Pai Nosso que estás no purgatório. Os Hamlets de cáqui não hesitam em atirar. O matadouro sanguilluo do quinto ato é uma paródia do

O PARANGOLÉ

Referências às obras de Hélio Oiticica, Tadeusz Kantor e Shakespeare, entre outras



Adi Leite

osística de Bete Coelho, balé de morte sobre os despojos do pai, mistura de butô com desarticulações de bailadeira hindu e mímica chaplinesca, é um dos momentos mais fascinantes dessa esculturação dinâmica. Outro, o ápice de toda a peça, é a Grande Escultura Extática improvisada no palco: a morte em efígie de todo o elenco, que pára, petrificado, em cena aberta, por cinco minutos. Os intoleráveis minutos da insólita peça para piano de John Cage, capazes de enervar o auditório e deslocar o proscênio para a plateia, transformando o público numa assembléia de atores desorientados. Uns assobiam, outros tosse; estes apupam, aqueles aplaudem. Os mais impacientes, os mais irritadiços, os mais ingênuos, saem. Sentem-se vítimas de um logro. Malogrados. Os patos pagaram o pacto.

Ao tomar a escultura como emblema da criação artística, "M.O.R.T.E." não predente evocar apenas escultores — ou pintores, ou gravadores — da particular predileção de Thomas. Como um macrossigno subliminar, uma figura pervasiva em linha d'água, quem recebe do

de que essa característica essencial dos vivos / se faz possível / graças à sua carência total de diferenças / à sua banalidade / à sua identificação universal / que demole impiedosamente toda ilusão diferente ou contrária (...). São os mortos somente que se tornam / perceptíveis (para os vivos) / obtendo assim, por esse preço elevado, / seu estatuto próprio / sua singularidade / sua SILHUETA brilhante / quase como no circo." Não à-toa Kantor (o sobrenome designa um "hazan", cantor de sinagoga) e Thomas são judeus. Sua estética às avessas pode muito bem (sobretudo em Kantor) envolver a reelaboração laica de um teologema dessacralizado. A existência negativa no Xeol (a Terra Oca da Bíblia Hebraica) é que dá relevo ao tumulto passional dos vivos (consulte-se o "Qohélet/Eclesiastes", 9, 4-6). O armário-ataúde, portado por um bizarro cortejo, não evoca esse oco Xeol?

Por tudo isso, "M.O.R.T.E." para além de sua derrisão desconstrutiva e de sua desconexão irônica, adquire uma dimensão elegiaca. O acaso copidescou a vida real, ou a vida resolveu mais uma vez imitar a arte. "M.O.R.T.E." fica sendo um réquiem retrospectivo para Tadeusz Kantor (como o "Fim de Jogo", encenado por Thomas, prestou tributo, à maneira de um in memoriam, a Samuel Beckett).

Mas cabe um P.S.: "M.O.R.T.E." não é um fim de linha. Beckett não via nada para além de sua parede branca (quase negra de tão branca). Kantor, no seu "Grande Jogo com o Vazio", podia visualizar a "Grande Parada do Circo da Morte" e fazer suas marionetes dançar sobre o nada, assombradas por um "carnaval de pesadelo" (o "pesadelo da história", de que Stephen Dedalus queria despertar?). O ogre antropofágico que está por trás de "A Classe (Aula) Morta", e de cuja existência, segundo Kantor, não é necessário que o espectador suspeito, procede de uma peça que se chama, não por acaso, "Tumor Cervical", escrita por um pioneiro polonês do teatro de vanguarda. S. I. Witkiewicz (1885-1939). O personagem que lhe dá título é um dissoluto gênio matemático, do-



Edilson Botelho e Bete Coelho em cena da peça "M.O.R.T.E. - Movimentos Obsessivos e Redundantes para Tanta Estética", de Thomas

campo de concentração cantado pelo senhor Swinburne." No "Finnegans" multiplicam-se os jogos anagramáticos em torno de Hamlet. Um deles, King Hamlaugh ("O Ridente Rei Camartelo"), parece antecipar a fusão Hamm/Hamlet em Beckett, da qual Thomas se reapropria em "M.O.R.T.E.", valendo-se do engenho caricatural de Bete Coelho. A mesma atriz, quando chega o momento, sabe ser um soberbo Príncipe da Desdita ("El Desdichado", de Nerval?), iluminado de revés pelo "sol negro da Melancolia" (quando enuncia o fragmento noturno das "Galáxias", ou na cena angustiante da parada geral do elenco).

No final de "M.O.R.T.E.", o clarividente Hamlet shakespeariano (tão capaz de antevisão, como incapaz de ação) acaba cego.

De verdade.

A verdade o cega. Que verdade? Se verdade parece não haver? Se num mundo cada vez mais descentrado, cada vez mais cético, até mesmo o Paizinho Stalin, o Ubu-Brucutu georgiano, especialista na eliminação de poetas formalistas acabou por ruir do seu verocêntrico podium albanês? Se a verdade, como quer Kantor, pode tornar-se "um modo insuportavelmente fastidioso", a tal ponto que a realidade, para existir por si mesma, "tenha sempre necessidade de algo que a ponha em perigo: a ilusão", cujo "aspecto metafísico", para Kantor, já sabemos, é a camelante repetição... Nesse sentido, ao fim e ao cabo, o teatro acaba sendo como o "véu de Sais" do poema de Schiller (retomado por Benjamin no seu livro sobre o auto fúnebre

barroco). Quem retira o véu, para ver cara a cara essa verdade, acaba destruído sem ter palavras para dizer o que viu.

Gostaria de examinar uma outra dimensão de "M.O.R.T.E.". Aquela em que Thomas celebra suas admirações no domínio das artes plásticas. É a dimensão de Hamlet-Escultor, que mima a criação divina, instigadora por um lado, e inibidora, por outro, da humana ("Dio boia", Deus carasco), "o dramaturgo que escreveu o fôlio deste mundo e o escreveu mal", no desabafo de Stephen-Joyce-Hamlet.

Christo (o xará do Messias), o embrulhador búlgaro de pontes e monumentos, é desde logo evocado. Joseph Beuys, outro "empacotador", transfigurador do real e do banal, também. Hélio Oiticica, enfim, o Hélio dos am-

bientes-invólucros, dos "ninhos" e das capas-parangolés. Como Beckett, no texto de "Fim de Jogo", introduz uma críptica alusão a um amigo louco, pintor-gravador, indiferente às cores, mas obcecado pelo cinza, assim também Thomas homenageia artistas que praticaram a experiência dos limites, no fio da navalha, entre vida (morte) e arte. As esculturas "empacotadas" (entre as quais uma, o cruzeiro grávido, reúne dois símbolos característicos do suprematismo de Malevitch — a cruz e o círculo/esfera) são marcos, obras conclusas, historicizadas, em relação às quais nada pode a intervenção criadora do recém-vindo Hamlet-Escultor. Essa intervenção ocorre finalmente num outro plano: o do "tableau-vivant", da escultura animada (a idéia da "marionete", de Kleist a Kantor?). A dança virtu-

texto a maior homenagem, não é de todo um artista plástico. É antes um pintor que foi engolido pelo teatro, que acabou encontrando na cena teatral possibilidades de expressão não limitadas pelo marco do quadro. Falo de Tadeusz Kantor, que no Brasil ficou em evidência em 1967, ao receber o prêmio de pintura na Bienal de São Paulo. Kantor, o revolucionário diretor polonês que, em 1963, já havia lançado o "Manifesto do Teatro Zero" e, em 1975, encena "A Classe (Aula Morta)" e assina o "Manifesto do Teatro da Morte". A chave dessa homenagem, deu-a Thomas explicitamente no texto publicado em 10 de dezembro do ano passado, nesta Folha, sobre o falecimento de Kantor, ocorrido três dias antes. "Tadeusz Kantor foi pra mim a maior influência. O seu teatro criava uma simbiose absoluta entre a platéia e os atores. Essa simbiose era renovada a cada impulso, susto." E ainda: "O humor, o imenso humor em seu trabalho vem do nervosismo, da perplexidade. 'A Classe Morta' ou 'Wielopole-Wielopole' são, sem dúvida, teatro do susto." Acrescente-se que Kantor, em teatro, foi uma espécie de confluência de destruição e construção, de dadaísmo e construtivismo (como Kurt Schwitters, o Senhor MERZ, tão admirado por Hélio Oiticica). Refira-se que ele se reclamava da linhagem de Duchamp. Que se interessou por "happenings" e os promoveu (em 1970 apresentou-se em Colônia com o Grupo Fluxus). Que era também um "embrulhador" (datam de 1962 suas primeiras incursões neste campo e seu manifesto "Embalagens"; um dos numerosos exemplos de suas criações é, justamente, a "Embalagem-Viajante" de 1966, uma enigmática mochila montada sobre uma duchampiana roda de bicicleta...). Absente-se, finalmente, para a obsessão do diretor polonês pelo tema da repetição, dos estereótipos gramaticais e, sobretudo, cada vez mais, pelo da morte, do "Theatrum mortis": "Se nos pusermos de acordo quanto ao fato de que o traço dominante / dos homens vivos / é sua aptidão e sua facilidade / Para estabelecer entre si múltiplas relações vitais / conviremos que é somente em face dos mortos / que surge em nós a tomada de consciência súbita e surpreendente /

tado de humor negro e de uma insaciável capacidade digestiva. Esse mesmo apetite frenético, agora voragem de vazio, é que parece, no final da terceira parte de "A Classe", mover o moinho enlouquecido do "Teatro dos Autômatos", que repetem incessantemente gestos interrompidos, jamais acabados; dizem pedaços desconexos de frases, que eles jamais poderão concluir...

Na peça de Thomas, o encenamento pela verdade, rasgado o filó da ilusão, não encerra o jogo numa poeira de filosofemas rotos. Deixa-se ritmar por uma bateria de escola de samba, que irrompe, estrepitosa, no palco. Nessa irrupção celebrativa toma parte o próprio diretor, como também Giulia Gam, parceira convincente e comovente da admirável Bete Coelho no difícil jogo beckettiano (no caso de Giulia, o gesto parece afirmar, contra a fácil sedução do vedetismo, que, numa arte solidária e coletiva como o teatro — e o elenco homogêneo e afinado da "Ópera Seca" é a melhor prova disso — todas as participações são especiais).

O rigoroso, disciplinado construtivismo do jovem Hélio Oiticica, nos anos 60, ganhou corpo, conheceu uma nova dimensão sensorial, quando ele praticou um verdadeiro "rito de iniciação" (cito Mário Pedrosa), descendo ao sopé da Mangueira para exercitar-se, com firulas de passista, na festa barroquizante do carnaval. Foi então que Hélio pôde fazer decolar seus parangolés, que uma vez batizei, em entrevista para esta cf83, de "asas-delta para o êxtase". Gerald Thomas, que, ainda menino, pôde conviver com Hélio, concluiu "M.O.R.T.E." — num outro nível, equação paradoxal do lado europeu do diretor e de seu lado carioca — insinuando um "princípio esperança" (Bloch). Fazendo um apelo de ressurreição (mais à Joyce do "Finnegans", do que à Kafka do "Processo"): "Que chova sobre a nossa poesia!" Um apelo a que Bete Coelho — agora Hamlet/ Hélio — dá voz e gesto. À renovação e à surpresa. À esfuziante geometria (não-euclidiana) de um parangolé brasileiro.

HAROLD DE CAMPOS é poeta, tradutor de poesia e ensaísta. Autor de "Galáxias", "A Educação dos Cinco Sentidos" e "Finnegans: a Última Viagem".