

Catatonía em Movimento: um diálogo entre Maura Lopes Cançado e a dança contemporânea

Doutoranda Mariana Patrício Fernandes (PUC-RIO)

...

Resumo:

A vida e a escrita da mineira Maura Lopes Cançado estiveram sempre situadas em uma linha de fronteira - que ela reconhece como um muro em seu diário Hospício é Deus . Esse muro separa, ao mesmo tempo, o hospício e o chamado mundo dos normais, a realidade e a ficção. Dentro do hospício o que a fascina são as pacientes catatônicas dos hospitais psiquiátricos, cujos corpos blindados parecem, estranhamente, resistir tanto à violência disciplinadora dos agentes do hospício, quanto a qualquer investida de significação ou de inserção no tempo e no espaço, como descrito no conto No quadrado de Joana . O presente trabalho pretende estabelecer um diálogo entre a experiência de paralisia do movimento na literatura e o debate atual nos estudos da dança contemporânea, a partir dos trabalhos de Vera Mantero e Mathilde Monnier que questionam o paradigma da dança centrado na busca do puro movimento.

Palavras-chave: Literatura, Loucura, Corpo, Política, Subjetividade, Dança.

1 Introdução

O objetivo deste artigo é estabelecer uma ponte entre a minha pesquisa do mestrado: a relação entre literatura, internamento e loucura na obra da escritora Maura Lopes Cançado - e a minha pesquisa no doutorado a respeito da relação entre política, espetacularidade e movimento na dança contemporânea, em artistas como Vera Mantero e Mathilde Monnier. O que as duas pesquisas, cujos temas são aparentemente tão diversos, têm em comum? Nos dois casos, como pretendo mostrar, a criação artística, através da literatura em Maura Lopes Cançado, ou através da dança em Monnier e Mantero, é a encenação de um combate contra a codificação das possibilidades do corpo, o que terminaria por paralisá-lo, levando-o à morte. Outro ponto em comum é que, nos dois casos, esse combate se trava a partir de uma intensa pesquisa a respeito da relação que o corpo e o movimento mantêm com o espaço, a linguagem e os códigos culturais.

Começarei perguntando: Que tipo de relação pode se estabelecer quando um corpo dançante se apresenta diante de um espectador? Não será preciso pensar aqui exclusivamente em um bailarino profissional nos palcos de um teatro, mas em qualquer corpo dançante diante de alguém que o olha de uma certa distância sem participar do movimento. Algumas cenas conhecidas: Salomé, Herodiade, que com a dança dos véus levou a loucura Herodes. Josephine Baker fascinando os europeus nos anos 20. Que estranho fascínio é esse que exerce um corpo em movimento?

Marx, em uma passagem de O Capital chega a comparar o fetichismo da mercadoria a um misterioso procedimento que faz com que os objetos dancem:

Uma mercadoria à primeira vista parece algo trivial e perfeitamente compreensível... Como valor de uso, nele nada há de misterioso (...)A forma da madeira, por exemplo, muda quando se faz dela uma mesa. Contudo, a mesa continua sendo madeira, ou seja, um objeto comum que recai sob os sentidos. Mas ao se apresentar como mercadoria, a questão é totalmente diferente. Ao mesmo tempo apreensível e inapreensível, já não lhe basta pousar os pés em terra; ela se endireita, por assim dizer, sobre sua cabeça de madeira diante das outras mercadorias e se abandona aos caprichos mais estranhos como se se pusesse a dançar (MARX Apud AGAMBEN, 2007, p.65).

É como se um gesto de dança fosse capaz de abrir no espaço objetivo um outro espaço, pleno de virtualidades, onde vigora este “inapreensível” de que fala Marx, capaz de desfazer a ordem das coisas: O rei põe a coroa em risco, a madeira já não é mais madeira, o corpo não é mais um corpo próprio. José Gil chama a este espaço que não é mais simplesmente objetivo e extensivo, de espaço paradoxal, por ao mesmo tempo depender do espaço objetivo, e desfazê-lo (GIL, 2005, p.36).

Mas aqui é preciso talvez pensar que este espaço aberto não é necessariamente um espaço vazio. Talvez seja melhor pensar em um movimento de dança como um risco que rasga a tela do espaço objetivo fazendo saltar as mais variadas forças nele presentes, movimento que arrasta tanto o espectador como bailarino para fora de si. Este espaço virtual que o gesto abre, como um traço, é povoado. Povoado de quê? Dependerá do movimento e do gesto. Quem garante que um quadril que quebra para a direita não engendra consigo as forças que mobilizam o desejo no regime fetichista do capitalismo, como bem notou Marx? Em uma situação limite, em que qualquer perda de domínio corporal pode acarretar em um desmoronamento físico e psíquico completo, como acontece com os personagens da obra de Maura Lopes Cançado, é muitas vezes importante não se deixar levar pela dança. Interromper o movimento. Petrificar-se para não se deixar capturar. Como escreve a narradora de seu conto No Quadrado de Joana: “a dança dos sons é a característica fútil de um subtempo e ela não deve perder-se” (CANÇADO, 1968, p. 28).

O fio condutor deste trabalho é este conto de Cançado. Nele assistimos a luta travada por Joana, sua protagonista, para não se deixar capturar pelas forças normativas do hospício. Dentro do pátio do hospital ela repete incessantemente um percurso reto, sem flexionar os joelhos, e fechando ao máximo seu corpo para não terminar derrubada, abrindo espaço para a intervenção médica e violenta.

2. Corpo Fechado

Uma breve apresentação de Maura Lopes Cançado faz-se necessária, uma vez que sua obra, completamente esgotada é com dificuldade encontrada em sebos. Lopes Cançado era uma escritora mineira que começou a publicar seus contos no final na década de 50 no Suplemento Literário do Jornal do Brasil. Sua escrita girava sempre em torno de um único tema que unia tragicamente experiência ficcional e pessoal: a loucura. Melhor dizendo, não é tanto da loucura que tratam os contos do livro “O Sofredor do Ver” e o seu diário, publicado em 1959 a que chamou de “Hospício é Deus”. O fio de ligação que une as personagens dessa obra é a sensação de confinamento, de prisão dentro de uma realidade a que não se pode escapar, realidade que os muros concretos dos hospitais psiquiátricos em que habitam essas trágicas existências são a encarnação grosseira. Quem veste o uniforme de indigente no hospício já estava de antemão condenado a uma existência de ruptura radical com os limites impostos pelos códigos normativos que determinam o campo do possível das relações humanas. Nesse sentido, escrever para Maura era um projeto de evasão de dentro desta realidade mortificadora.

Fugir é encontrar pessoas com as quais possa falar, sem que minhas palavras se percam no vácuo, inúteis. Porque vivo sozinha em um mundo cada vez mais estranho, fantástico, monstruoso. Não que as coisas tenham se modificado tanto. Desde menina este encarceramento me sufoca, minha coragem foi sempre formada do desejo de evasão, o desespero de fuga deu-me forças até hoje” (Cançado, 1968, p.37).

Não deixar as palavras caírem no vácuo requer a presença de alguém que as receba, criando uma experiência comum. Desejo nada fácil de ser realizado, uma vez que o discurso daqueles cuja

identidade foi entregue, de uma vez por todas, na portaria do hospital, sempre se perde nas fichas médicas dos diagnósticos psiquiátricos, e nas interpretações dos consultórios psicanalíticos. As páginas do seu diário são recheadas de narrações desse combate quase sempre perdido, contra a catalogação da sua fala, eu cito:

“Sou um número a mais. Um prefixo humilde no peito do uniforme.
Quando falo a minha voz se perde na uniformidade que nos confunde.
Ainda assim falo” (Cançado, 1992, p. 55).

Em seu desespero de fuga, de encontrar um meio para que as suas palavras saltem o muro do hospício, Maura esbarra com estranhas figuras que a fascinam: as loucas do hospício - aquelas que renunciaram completamente a qualquer tipo de relação com a realidade do mundo dos normais e que possuem para Maura um caráter santo, divino, próximo a eternidade. No entanto, A existência dos loucos escreve Maura: se assemelha a uma “certeza mineral sem pulsações”. Experiência próxima a morte, mas revestida de dignidade e nobreza. Como pensam e vivem essas mulheres aparentemente inertes, que perambulam lentas e sacudidas pelos pátios do hospício? Já não sentem nada, nada as afeta? Ou em sua mudez e aparentem imobilidade teriam fugido à claustrofobia normativa e violenta do Hospício-Deus - encontrado uma nova forma de expressão ainda não catalogada?

Narrado em terceira pessoa “No quadrado de Joana”, investiga diretamente essa questão. Em busca de uma nova língua, Joana percorre o quadrado do pátio através de movimentos milimetricamente calculados.

Marcha completando o pátio, o fim da linha sendo justamente o princípio da outra, sem descontinuidade quebrando-se para o ângulo reto. Não cede um milímetro na posição do corpo, justo, ereto. Joana está absolutamente certa na nova ordem.

Mas as pessoas são como moscas, tentando atrair atenção, fazendo dançar e correndo o risco de quebrar-se nas curvas, caindo esfacelada, sem significação. Não cede um milímetro para não desmoronar-se. Deve sobreviver.

A realidade é o quadrado do pátio cheio de moscas e serpentes ondeadas. A realidade é o perigo de ser levada para a cama. Haverá a nova língua que a dança dos sons talvez esteja impedindo de se formar. (CANÇADO, 1968, P.30).

O percurso de Joana é uma coreografia. Sua caminhada deve ser perfeitamente reta, lisa, de modo a fazer com que nenhum orifício se abra, que nenhuma dobra se forme em seu corpo – o que permitiria que as forças exteriores do hospício, a realidade do pátio a façam desmoronar. Ela **deve** sobreviver. Deve conseguir fugir dos muros dessa realidade.

É importante perceber aqui que o desejo de sobrevivência está intrinsecamente ligado ao desejo de criação de uma nova língua. Língua essa que a dança dos sons esteja **talvez** impedindo de se criar. Esse talvez da frase, como veremos adiante, merece ser ressaltado por denotar a incerteza em relação à estratégia adotada.

O que chama a atenção é a radicalidade do gesto de corte de todo e qualquer tipo de vínculo com qualquer força e imagem exterior ao movimento. Joana não distingue na dança dos sons a figura bruta de médicos e enfermeiros, a curva de uma pétala, um laço de fita, uma gota de suor que escorre do seu rosto. Todos esses elementos podem acarretar a sua queda. Em uma passagem ela diz: “Joana é grande e teme um laço de fita cor de rosa. Não deve ferir-se nas curvas ou deixar-se mutilar. Está sozinha no novo tempo” (CANÇADO, 1968, p.30).

Tudo se passa como se através de seu percurso procurasse operar um esgotamento de todo e qualquer possível vínculo com o real. E só a partir desse completo esgotamento pudesse surgir a nova língua. Esgotamento (*épuisement*) é também o termo cunhado por Deleuze para falar das

posturas imóveis dos personagens de Beckett. Para criar novos modos de escrever e falar seria preciso antes de tudo esgotar a relação da linguagem com o campo do possível, aquilo que ordena e cria sentido. Toda a linguagem, até então, escreve Deleuze, baseou-se nesta premissa de “possibilidades” que ao serem enunciadas procedem por exclusão e separação de termos esperando sempre uma finalidade definida

Dessa forma não é possível esgotar a língua sem antes esgotar-se a si próprio. A grande contribuição de Beckett à lógica foi mostrar, segundo Deleuze que o esgotamento, a exaustão, nunca acontecem sem um certo esgotamento fisiológico. Isto seria uma forma de engajamento: “Não se é passivo, nos engajamos no nada (DELEUZE, apud BECKETT, 1998, p.59).

O espetáculo *Déroutes*, de Mathilde Monnier, inspirado no conto Lenz de Buchner se constrói também a partir de percursos que seguem trajetos desconhecidos e ainda não codificados pelo cânone tradicional da dança. Os bailarinos em cena criam trajetórias independentes entre si e raramente se chocam. Neste trajeto, em determinado momento, o movimento acontece. Como se durante a caminhada um acúmulo de energia, ou um ponto atingido no percurso engendrasses a dança. De onde vem o impulso de dançar? Não se pode definir. Como se algo mais forte irrompesse no corpo do bailarino. É como se algo mais forte abrisse o corpo em direção a essas forças exteriores, que o atravessam.

3. Nova Língua

No caso de Joana o que faz abrir seu corpo, fazendo-a perder a batalha é a curva de uma pétala. Mas no momento em que seu corpo tomba desmoronado, algo insólito acontece: surge uma nova palavra.

Paira no ar uma palavra nova: catatônica. Joana gostaria de medi-la
Ca-ta-tô-ni-ca.

Pensa desesperada: será o início de uma nova língua agora que estou desmoronada
(CANÇADO, 1968, p.31).

Vemos aqui que a estratégia de rompimento dos vínculos com a realidade do pátio parece fracassar. Joana não consegue resistir à dança dos sons e desmorona. Nesse fracasso, entretanto, surge uma palavra nova. Será, de fato, o início da nova língua? A dúvida se aguça quando levamos em consideração que “Catatônica” é uma palavra que surge dos dicionários de psiquiatria. Nesse sentido essa língua não tem nada de novo, impedindo novas possibilidades de existência, fora do círculo do diagnóstico. Esta é a definição de catatonía extraída de uma versão do dicionário disponível na internet:

Condição psicomotora caracterizada pela perda total da iniciativa motora, postura fixa e estática (fica como um boneco de cera), juntamente com mutismo (não fala) e afastamento da realidade. Na catatonía, o paciente permanece sempre imóvel e absorto do mundo à sua volta, não come não bebe, não controla suas necessidades biológicas. Algumas vezes pode apresentar um quadro de agitação, chamado de Excitação Catatônica onde os movimentos são agitados, intensos, sem nenhum propósito.

Ao mesmo tempo, quando escuta, desmoronada essa palavra, Joana se espanta. Em certo sentido atém-se a ela como a um conjunto de sons a-significantes. Ou como se, desmoronada ela conseguisse atingir o estado de fechamento total ao mundo exterior, como fica claro na própria definição médica que acabei de ler. Mas eis aqui, me parece que reside o problema. Nessa localização confusa que se cria entre o interior e o exterior, o dentro e o fora, o centro e a periferia. O fechamento que Joana busca, é ao mesmo tempo abertura de uma nova língua.

Não se trata, parece, do desejo de solipsismo. Mas de um complicado desejo de evasão, e de criação de outras conexões, que uma nova língua representa. O percurso da protagonista do conto, assim como o de Lenz e dos bailarinos de Mathilde Monnier, se assemelham ao programa de criação do corpo sem órgãos do esquizo como o apresentam Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*.

Criar um corpo sem órgãos é uma questão de experimentação política: não deixarão você experimentar em seu canto escrevem. O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p.39).

Chegar a esse limite, segundo os autores, pode por vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte. Para que isso não aconteça é necessário prudência:

Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente. Por isto encontrava-se desde o início o paradoxo destes corpos lúgubres e esvaziados (poderíamos citar aqui o caso de Joana). *Eles haviam se esvaziado de seus órgãos* ao invés de buscar os pontos nos quais podiam paciente e momentaneamente desfazer esta organização dos órgãos que se chama organismo (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p.41).

Nem sempre é simples adquirir a paciência necessária para desfazer os estratos. Como o constatou Joana, não basta andar de costas para o fantasma para renunciar a esses corpos fetichizados que rebolam como serpentes ondeadas oferecendo-nos a maçã da integração e do sucesso no mundo capitalista, (no mundo dos normais para usar um termo de Maura). É que o desejo se condensou de tal forma nessa imagem espetacular, que tornou-se capaz de hipnotizar mesmo os mais fortes. Faz necessário, portanto, tomar a sério o caráter materialista do pensamento desses autores para pensar em formas de desestratificação que não levem à morte e à desintegração. Segundo Deleuze e Guattari a criação de um corpo sem órgãos é antes de tudo uma questão de matéria.

O CsO é tudo isso: necessariamente um lugar, necessariamente um plano, necessariamente um coletivo (agenciando elementos, coisas vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos, tudo isto. Porque não existe o meu corpo sem órgãos, mas eu sobre ele)

Não desfazer grosseiramente os estratos atualmente, implica em não dar as costas a esse assustador e poderoso fenômeno de captura do desejo que opera o capitalismo, transformando todas as formas de vida em mercadoria, com uma única condição: a visibilidade. É como se fosse impossível atualmente qualquer movimento de abertura em direção ao outro que não tivesse que ultrapassar todas essas imagens cristalizadas como uma vitrine de identidades: o marginal, o favelado, o europeu, o negro, ao infinito.

Transpassar essas imagens para esvaziar os fantasmas da cena e possibilitar com que assim o desejo circule de novas maneiras, construindo novos agenciamentos, não se cria sem um enfrentamento direto com esses movimentos de captura. O espetáculo de Vera Mantero: *Uma misteriosa coisa, disse o E.E. Cumings* encena essa questão. O espetáculo foi encomendado pela fundação da Caixa Geral de Depósitos em homenagem à Josephine Baker, fazendo com que Mantero enfrentasse em sua composição vários questionamentos éticos: o mais visível deles o de ser uma portuguesa branca, de um país colonial homenageando uma bailarina de descendência africana.

Como resultado Mantero apresenta seu corpo transformado em uma imagem monstruosa, meio mulher, meio animal, meio drag-queen, meio preta, meio branca - inclassificável. No palco vemos a performer montada em cima de altíssimos sapatos, em forma de pés de cabra, mal conseguindo se

equilibrar. Sua pele está pintada com uma tinta marrom e seu rosto está maquiado com uma fortíssima maquiagem que lembra a imagem de uma *Drag Queen*. Depois de um longo silêncio, a estranha figura começa a declamar um texto que será repetido até o final da apresentação:

Uma dor
Uma impossibilidade
Atrozes, atrozes
Uma dor
Uma tristeza
Uma impossibilidade
Atrozes, atrozes

Uma queda
Uma impossibilidade
Uma ausência
Atrozes, atrozes
Uma queda
Uma impossibilidade
Uma dor
Uma tristeza
Atrozes, atrozes

Os movimentos rápidos, sensuais, e aparentemente indisciplinados de Josephine Baker, segundo Andre Lepecki, estabeleciam uma ponte entre o ambíguo desejo europeu de apropriar-se sensualmente do outro colonial/racial, e a subjetividade aprisionada de uma legião de povos e raças colonizadas condenados a transformar sua dor profunda em espetáculo de movimento para o colonizador (LEPECKI, 2007, p.135). Nessa dupla polaridade, entretanto, há algo que ultrapassa a dor e esvazia o espaço desses fantasmas coloniais como o expressa a frase de E.E. Cummings a respeito de Josephine Baker: “uma misteriosa Coisa, nem primitiva nem civilizada, ou para além do tempo, no sentido de que a emoção está para além da aritmética.”

A performance de Mantero encenaria então a necessidade de manter esse espaço aberto, sem cair na armadilha do mimetismo e da representação, o que despotencializaria completamente a força perturbadora da dança de sua homenageada.

No espetáculo de Mantero, a medida que o esforço do equilíbrio se acentua, a tinta marrom começa a derreter tirando ainda mais a estabilidade do corpo. As palavras, entretanto, são pronunciadas com extrema precisão, de forma não naturalista, mas também não expressiva desenhando imagens no ar. A repetição parece reforçar a impossibilidade, a dor, o abismo e a queda da empreitada de Mantero até que no último minuto, antes que a luz se apague e o corpo desapareça da cena há uma reviravolta, que a última palavra pronunciada provoca. Eis a última estrofe:

Uma intolerância
Uma não visão
Uma inabilidade
Um desejo
Um vazio
Um vazio
Um vazio
Uma ternura
Uma queda
Um abismo
Uma alegria

Da afirmação repetida de uma impossibilidade: a de representar, de falar em nome de outro, de dançar da forma sensual e potente de Josephine Baker, há um vazio vivido como dor através do difícil equilíbrio nos sapatos que machucam. Do vazio entretanto, nasce uma ternura, da ternura um abismo, do abismo uma alegria. A linguagem, não tem mais o poder de instituir uma unidade identitária, mas esgota-se também na enunciação do seu impoder, possibilitando com isso o surgimento de uma alegria instantânea que não se fecha, fica suspensa com o fim abrupto do espetáculo. Não sabemos se o próximo passo seria o retorno à dor. Essa incerteza instaura no espectador um choque que o obriga a deparar-se com seu próprio vazio, com a necessidade de jogar-se no abismo, ou pelo menos de atravessar a corda bamba que se localiza sobre ele. É necessário cautela, mas também disponibilidade de abertura - estar sempre se esquivando com o quadril, com os ombros ou com o pensamento de qualquer uniforme. Tudo isso, para não perder de vista, como diz o personagem Lenz do conto de Buchner que inspirou o espetáculo de Mathilde Monnier:

para que haja vida, possibilidade de existência - não é necessário então perguntar se é belo ou feio - O sentimento de que aquilo que foi criado tem vida, está acima de ambos e é o único critério na arte (BUCHNER, apud COSTA, 2007, p.76).

Nesse sentido, dança e pensamento estão próximos. Não por serem metafóricos, mas por necessitarem do corpo para continuar a existir.

Referências Bibliográficas

- 1] AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Belo Horizonte: UFMG, 2007
- 2] CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus: Diário I*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro (s.d)
- _____ . *O Sofredor do Ver*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1968
- 3] COSTA, Flávio Moreira da (org.) *Os melhores contos de Loucura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- 3] BECKETT, Samuel. *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- 4] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. Vol 3* São Paulo : Editora 34, 1996.
- 5] GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo : Iluminuras, 2005.
- 6] LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. Nova Iorque: Routledge, 2007.