

MÁRCIA MOREIRA CUSTÓDIO

**LITERATURA E LOUCURA: A
CARNALIDADE DA LOUCURA DE MAURA LOPES
CANÇADO EM “*HOSPÍCIO É DEUS*”**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Janeiro/2014**

MÁRCIA MOREIRA CUSTÓDIO

**LITERATURA E LOUCURA: A
CARNALIDADE DA LOUCURA DE MAURA LOPES
CANÇADO EM *HOSPÍCIO É DEUS***

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários, da Universidade
Estadual de Montes Claros, como parte dos
requisitos para obtenção do título de Mestre
em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

**Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano
Correia Jardim**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Janeiro/2014**

C987I Custódio, Márcia Moreira.

Literatura e loucura [manuscrito] : a carnalidade da loucura de Maura Lopes Cançado em "*Hospício é Deus*" / Márcia Moreira Custódio. – 2014.

111 f.: il.

Bibliografia: f. 104-109.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim.

1. Literatura brasileira. 2. Escrita carnalizada. 3. Cançado, Maura Lopes, 1929-1993 – *Hospício é Deus* - Análise. 3. Texto autoficcional. 4. Escrita de si. I. Jardim, Alex Fabiano Correia. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: A carnalidade da loucura de Maura Lopes Cançado em "*Hospício de Deus*".



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada "Literatura e loucura: a carnalidade da loucura de Maura Lopes Cançado em *Hospício é Deus*", de autoria de **Márcia Moreira Custódio** orientada pelo professor Doutor Alex Fabiano Correia Jardim, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores

Profa. Dra. Ivana F. Rebello e Almeida – Presidente da Banca – (Unimontes)

Profa. Dra. Fabiola Simão Padilha Trefzger – (UFES)

Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira – (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 28 de janeiro de 2014.



A José Custódio Neto

Agradecimentos

Agradeço ao professor Dr. Alex Fabiano Correia Jardim, orientador deste trabalho, pelo acompanhamento e diretrizes em todas as suas etapas, pela dedicação, pelo encorajamento, pelo tempo dispensado e pelo convívio acadêmico;

Agradeço ao Departamento e à Coordenação do Mestrado em Letras/Estudos Literários da Unimontes;

Agradeço ao professor Dr. Osmar Pereira Oliva e às professoras Dra. Maria Generosa Souto, Dra. Telma Borges e Dra. Ivana Ferrante Rebello, por terem me proporcionado compartilhar de seus conhecimentos ao longo do curso;

Agradeço à professora Dra. Cláudia Maia e ao professor Dr. Claudinei Silva, pela participação em minha banca de qualificação e, principalmente, pela leitura atenta de cada um, bem como pelas sugestões preciosas que me deram.

Agradeço à professora Dra. Ivana Ferrante Rebello, à professora Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger, ao prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira, por terem se disponibilizado a participar da banca examinadora final;

Agradeço aos meus pais, Mariza Samuel Moreira e José Moreira, que, à distância, torcem pelo meu êxito; aos meus irmãos, Egildo, Andréa, Elaine, Jean Karla, Márcio, pelo carinho de sempre;

Agradeço aos meus filhos, Letícia, Luciana, Filipe e João Pedro, pela confiança e paciência;

Agradeço ao meu esposo, José Custódio Neto, pelo amor, companheirismo, generosidade e pelo compartilhar contínuo de todos os planos da vida;

Agradeço aos colegas de curso, muitos agora também amigos, presenças companheiras em algum momento da caminhada, por tudo que foi possível trocar e compartilhar;

Agradeço às minhas amigas Leninha e Simoninha, por me darem tanto e exigirem tão pouco, facilitando a minha vida e abrindo as portas de sua casa para me acolher durante o curso;

Agradeço à Paula Barros e Daniele Ribeiro do Instituto Municipal Nise da Silveira pela gentil recepção e colaboração durante minhas pesquisas;

Também sou indigente
(Maura Lopes Cançado)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é contribuir com a reflexão acerca da escrita carnalizada de Maura Lopes Cançado (1929-1993) na obra *Hospício é deus – diário I*, segundo uma perspectiva fenomenológica merleau-pontyana, destacando-a como uma escrita via percepção corporal. Revelando uma experiência singular de autoria no cenário da literatura brasileira, esta dissertação aponta para a seguinte constatação: Maura revela-se pioneira ao trazer como diferencial, especificamente no que se refere à mulher psiquicamente perturbada – referida como louca -, uma escrita com os traços e a temática da loucura. A singularidade de sua obra congrega uma linguagem expressiva, configurando-se em um texto autoficcional, cuja escrita perpassa pela carne. Como arcabouço teórico para essa discussão, são tomados como base textos de antipsiquiatria de Michel Foucault, Jurandir Freire Costa e Isaías Pessotti, que debatem o estatuto da loucura no mundo contemporâneo. Para a abordagem da autoficção, busca-se no referencial de Serge Doubrovsky a reflexão sobre escrita do eu. A temática e as condições de escrita, bem como o caráter híbrido do gênero, delineiam a obra como uma literatura menor, no sentido apontado por Gilles Deleuze e Felix Guattari, conferindo-lhe um caráter marginal. No entanto, pela escrita de si, Maura insurge em seu texto com um discurso polifônico, contra-hegemônico e político, plenamente consciente de sua subalternidade. Para o desenvolvimento da análise da escrita de si, correlaciona-se à ideia da autoficção a questão da subalternidade, dentro da visão da crítica literária Gayatri C. Spivak.

Palavras-chave: escrita carnalizada, literatura brasileira, Maura Lopes Cançado, texto autoficcional, escrita de si

ABSTRACT

*The objective of this work is to contribute to the reflection about the carnalizada writing of Maura Cançado Lopes (1929-1993) in the work *Hospício é deus - diário I*, according to phenomenological perspective merleau-pontyana , highlighting it as a writing via body perception. Revealing a singular experience of authorship on the scenario of brazilian literature, this dissertation points to the following statement: Maura reveals herself as a pioneer when bringing as differential, specifically with regard to the mentally disturbed woman - referred as crazy, a written with traces and theme of madness. The uniqueness of her literary work brings an expressive language, being considered a autoficcional text, whose writing passes through the flesh. As theoretical framework for this discussion, we are used as the basis texts about antipsychiatry of Michel Foucault, Jurandir Freire Costa e Isaías Pessotti, who debate the status of madness in the contemporary world. To discuss about autofiction, we seek as reference the thought of Serge Doubrovsky about the writing of the I. The thematic and the conditions of writing as well as the hybrid character of the genus, delineate this literary work as a minor literature in the sense pointed out by Gilles Deleuze and Felix Guattari, giving it a marginal character. However, through writing of itself, Maura stands up in her text with a polyphonic discourse, counter-hegemonic and political, fully aware of her subalternity. To develop the analysis of the writing of itself, were correlated autofiction and subalternity, within view of literary criticism Gayatri C. Spivak.*

Keywords: *carnalizada writing, Brazilian literature, Maura Lopes Cançado, autoficcional text, writing of itself*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
A GÊNESE LITERÁRIA SOBRE MAURA	
1.1 Redescobrimos <i>Hospício é deus</i> – ou a arqueologia da crítica sobre Maura	13
1.2 O início da loucura feminina na literatura brasileira	21
1.3 Um momento sombrio na psiquiatria brasileira	30
1.4 Ela é louca... então Sebastião levou a Maura no Suplemento	38
1.5 <i>Hospício é deus</i> é arriscar-se no vazio	42
AUTOFICÇÃO, A FANTÁSTICA FÁBRICA DE EUS	
2.1 Um meio desmesurado de existir	48
2.2 Quem poderá amar-me um dia?	57
2.3 Viver esquizofrenicamente, me parece viver também	63
2.4 Escrita de si: resistência e consciência de subalternidade	69
A EXPRESSÃO ENCARNADA DE MAURA	
3.1 Hospício é Maura - percepção e carnalidade na linguagem de <i>Hospício é deus</i>	76
3.2 Da ternura ao desencanto: memória corporal de Minas Gerais	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
BIBLIOGRAFIA	104
ANEXO I	110
ANEXO II	111

INTRODUÇÃO

A história de um problema

*A beleza terrífica que Puccini não alcançou: uma mulher descalça,
suja, gasta, louca, e as notas saindo-lhe em tragicidade difícil e
bela demais – para existir fora de um hospício.*
Maura Lopes Cançado

A epígrafe acima é o relato de um momento em que a voz de dona Georgiana, uma cantora louca esquizofrênica, recorta no pátio do hospício a ária *La Boheme*, *Valsa da Museta*. Quando a ouviam, surpreendentemente, “as dementes, descalças e rasgadas, paravam em surpresa, rindo bonito em silêncio, os rostos transformados” (CANÇADO, 1991, p.59). Naquele momento o mundo não ouviu a limpidez das notas que transformavam os rostos desvairados. Ninguém viu, caladas, as lágrimas descenderem no rosto de Maura. Hoje, no entanto, esse silêncio alcança o lado de fora do hospício e faz-se ensurdecedor. Carnalmente o silêncio habita entre nós pela obra *Hospício é deus – diário I*.

Conhecer essa obra durante a disciplina *Literatura e outros discursos*¹, ministrada pelo professor Dr. Alex Fabiano², levou-me a confirmar-se o que dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari a respeito da obra de arte, que “é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.213), uma vez que de seu espaço textual ecoou-me o silêncio de um conflito. Escutar essa linguagem aparentemente muda exigiu de mim uma imersão carnal no significado e significante da palavra, pois destrinchar seus códigos sociais demanda uma grande carga sensorial. Iniciava-se em mim um estado de inquietação. Mediada pelo desejo de ouvir, um elo se propagou transferindo-me ao texto, o qual, em contrapartida, respondeu-me, na contratransferência, em pulsões rarefeitas. Nessa energia, delineou-se a existência do outro, num desmonte lento e gradual, transparecendo-se em camadas na linguagem da loucura.

Assim surgiu este trabalho, constituindo-se em uma tentativa de abordar a questão da loucura no universo literário. Aqui, por uma necessidade de recortar um objeto de

¹ Essa disciplina foi oferecida no primeiro semestre de 2011, ministrada pelo professor Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim, na Universidade Estadual de Montes Claros.

² O Prof. Dr. Alex Fabiano C. Jardim desenvolve um trabalho de pesquisa pioneiro na Unimontes sobre o tema *Literatura e loucura*.

investigação de maneira mais clara, restrinjo-me às relações entre o artista literário louco e sua obra de criação, à maneira pela qual, pelo processo criador, realiza a dobra. O estudo pontuou a ligação entre a loucura e a narrativa autoficcional em *Hospício é deus – diário I*. Para esse propósito, fez-se necessário o diálogo com autores de dentro e fora da literatura, numa tentativa de mapear o movimento da escrita em sua relação com o contexto, o espaço hospitalar e a loucura.

Discutiu-se, também, o não lugar do insano. Diante da loucura patológica criativa, no meio literário desvela-se uma ótica que a compreende numa relação que se estabelece com a margem, que a percebe como a radicalidade da diferença: a estranheza, o avesso à cultura, aquilo que nos escapa, ou seja, a relação com o inteiramente outro. A questão da loucura na literatura é focalizada a partir do desafio que o tema encontra no acolhimento dessas obras pela crítica. Compreende-se, assim, que há uma necessidade de um deslocamento da atenção para os aspectos literários peculiares nessas obras concebidas nos manicômios, a fim de trazê-las para o território.

Outro objetivo que se afigurou foi o de mostrar que na escrita de Maura desvela-se um movimento que se constitui no deslocamento do factual para o fictício, corroborando para a projeção recriadora do ser e do espaço, graças à escrita autoficcional.

Também foi ponto de reflexão a via da escrita utilizada pela escritora/narradora pela qual ela transcende do eu para o outro, colidindo, assim, com o sistema, resistindo à uniformização, pelo processo em que ser e meio se desbordam na escrita. Tudo isso se processa via escrita de si, como também por sua percepção corporal. Maura, por consequência, realiza, simultaneamente, a transcendência e a imanência – o devir e a liberdade –, cujo sentido é sempre reportado à perda da temporalidade do diário.

Iniciamos, para tanto, os estudos explorando as inquietações que nos conduziram às dimensões de uma realidade que as pesquisas tradicionais raramente exploram. Utilizamos, portanto, de uma perspectiva teórico-metodológica, no anseio de traçar as linhas de inserção do louco ao campo dominante da literatura. A metodologia norteadora desta discussão se fundou basicamente numa pesquisa teórico-bibliográfica. Para o tratamento das questões, seguimos o seguinte percurso: No primeiro capítulo, propositadamente nada homogêneo, foi levantada e discutida a fortuna crítica sobre Maura Lopes Cançado em suas diferentes abordagens. O trabalho da pesquisadora Maria Luísa Scaramella (2010) serviu de âncora na compreensão e investigação da vida de Maura. Ambicionamos mapear

as pesquisas desenvolvidas em torno de Maura, na tentativa de demonstrar a escassez dos estudos teóricos consistentes acerca dessa autora e de suas obras. Para a discussão desses trabalhos, elegemos autores como Antonio Candido, T. S. Eliot, Leyla Perrone-Moisés, além de outros teóricos, abarcando suas concepções sobre o fazer literário dos pesquisadores modernos. Tais conceitos foram pontuados, mas não tão aprofundados. Foi focalizada tão somente a maneira pela qual os trabalhos sobre a autora embutem e recriam esteticamente os conceitos oriundos dos teóricos literários.

Ainda neste capítulo, examinamos possíveis correlações entre a visibilidade criativa de Maura, ou seja, sua inserção no espaço artístico literário, com os movimentos de produção cultural do início do século XX. Dentro desse cenário intelectual de promoção de produção artística dos novos sujeitos da história, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* teve o papel de alavancar a carreira da escritora. Para os propósitos dessa discussão, exploramos pesquisas que discutem o feminino, assim como buscamos nos apoiar em teóricos da antipsiquiatria, no sentido de traçar o perfil da psiquiatria brasileira desse período e o tratamento concebido à mulher e à louca. Para tanto, foram contemplados textos de Heloísa Buarque de Hollanda, Constância Lima Duarte, Jurandir Freire Costa, entre outros. As concepções foucaultianas vieram dar suporte para os propósitos de se analisar na escrita do diário o fazer literário, e serviram de norte também na abordagem de *Hospício é deus* como artefato literário. Essa classificação se consolida pelo processo denominado por Maurice Blanchot (1984:210) de transgressão, o que implica, simultaneamente, na ausência do tempo. Este, por sua vez, acena para o dimensionamento temporal e atemporal da obra.

No segundo capítulo, propusemo-nos a falar sobre os pontos que elevam *Hospício é deus* a uma obra simbólica que atinge camadas universais, imutáveis, ao mesmo tempo por se vislumbrarem em sua narrativa elementos referenciais e históricos. Perseguindo a abordagem da autoficção, buscamos nas pesquisas de Sheila Dias Maciel (2013) e na obra de Philippe Lejeune (1975) conceitos que especificam os gêneros diário, memória e autobiografia, no propósito de revelar que, por seu deslizamento entre o factual e o fictício, a narrativa de Maura afirma-se como uma autoficção, dentro do conceito de Serge Doubrovsky (1977). Discorremos também a respeito de literatura menor, fundamentando essa temática nos apontamentos de Deleuze e Guattari (1977), demonstrando os diferentes aspectos de desterritorialização existentes em *Hospício é deus*.

Consciente do caráter subalterno que a sua condição de mulher e louca congrega, a escrita de si delineia-se como meio de fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. Buscamos compreender a configuração da escrita de Maura na literatura, verificando se nela há os interditos que se configuram como barreiras no acolhimento pela crítica literária, considerando-se que, pela obra, os artistas literários transcendem os limites dos jogos sociais, locais e datados, e podem vislumbrar uma nova ordem, em que tais jogos possam até mesmo ceder lugar a uma grande criação. Pelos conceitos de Deleuze e Guattari (1995b) refletimos sobre o processo de desdobramento da autora em sua relação com o fora, a partir da ficcionalização do eu. Nesse movimento, Maura se materializa e se afirma resistente à opressão silenciosa que lhe é imposta. Buscamos reforço nos estudos da crítica indiana Gayatri C. Spivak (2010), no sentido de explicitar o lugar de subalternidade conferido a Maura.

No terceiro capítulo, a partir de conceitos oriundos da *Fenomenologia da Percepção* (2011), de Maurice Merleau-Ponty, o estudo enfocou a dimensão carnal delineada no processo de criação de *Hospício é deus*. Devido às implicações desse filósofo, foi possível dimensionar a linguagem corporal de Maura, uma vez que, na narrativa, o mundo à sua volta foi concebido subjetivamente, através da experiência perceptiva. A abordagem aos conceitos desse filósofo contribuiu para evidenciar na escrita de Maura a relação carnal da narradora com o espaço manicomial, compreendida como fusão afetiva e sensorial do ser com o meio. Procurando perseguir a compreensão entre corpo e meio, constatamos que em Maura há uma dimensão de desajustamento e de projeção. Tanto suas memórias que são afetadas pela sua relação com o meio, como os eventos presentes, constituem-se em reatualizações, via percepção corporal, denominadas por Claudinei Silva (2009) de expressividade encarnada.

É relevante pontuar que esse trabalho contribuirá para aumentar a visibilidade dessa autora ainda pouco estudada. Pretendemos, nesse sentido, deixar aqui o nosso quinhão, elevando o nome de Maura Lopes Cançado no cenário artístico literário, dentre as inúmeras abordagens possíveis de pesquisa oferecidas pela obra.

A gênese literária sobre Maura

1.1 - Redescobrimos *Hospício é deus* – ou a arqueologia da crítica sobre Maura

Ocupando um lugar singular na literatura brasileira, verifica-se, contudo, que as obras de Maura Lopes Cançado ainda não receberam completamente a chancela da crítica literária, constatado pelos tímidos trabalhos publicados de cunho expressivo sobre suas duas produções no cenário acadêmico. Autora de apenas duas obras, em 1965, lança seu primeiro livro, o diário *Hospício é deus – diário I*. Essa obra passou por três edições: a primeira, de 1965, saiu pela José Álvaro editor; a segunda saiu em 1979, pela editora Record, e a terceira pelo Círculo do Livro, em 1991. *O sofredor do ver*, uma coletânea de contos que haviam sido publicados no *Jornal do Brasil* e no *Correio da Manhã*, é publicado, em 1968, pela José Álvaro Editor.

Diagnosticada esquizofrênica, sua trajetória de vida fica marcada por internações em hospitais psiquiátricos, espaços de criação e assunto para suas obras. O dilema expresso pela vida de Maura resgata a postura norteadora de uma lógica de exclusão sobre a qual se assenta a sociedade, que originam e legitimam estigmas, em que uma coisa anula outra: ou se é louco ou normal, ou se é artista ou não se possui nenhuma criatividade, ou se é totalmente *eu* ou completamente diluído em vários *eus*. Não há espaço para meio termo. Como contraponto, produções de Maura subjazem no entremeio: a sua loucura desliza para a normalidade ou vice-versa, sua fantasia criativa migra do real para o fantástico, ora seu *eu* se oblitera em múltiplas vozes ora se afirma no pronunciamento em primeira pessoa.

Refletir sobre a produção literária de Maura é tarefa, ao mesmo tempo, específica e generalizante. A especificidade fica por conta das particularidades do objeto em si: seu espaço de produção, a autoria louca, a autoficcionalidade, sua perspectiva corporal de produção, e vanguardismo; e a generalidade diz respeito ao estudo do papel desse mesmo objeto dentro da história literária como um todo: contexto de produção e recepção da obra. As duas obras de Maura, direta ou indiretamente, discorrem sobre a inadequação do diferente frente à realidade dos considerados “normais”. Embora reconheça o inquestionável papel artístico de suas duas obras literárias, restrinjo-me, neste estudo, na investigação de *Hospício é deus – diário I*, no sentido de contribuir para elevar sua respeitável fortuna crítica, embora insuficiente, em relação a sua riqueza literária, uma vez

que a escritora situa-se ainda na categoria do obsceno, entendido aqui como o que está fora de cena.

Em vista do assunto abordado, *Hospício é deus – diário I* pouco a pouco chama a atenção da crítica. É uma obra literária que, quando vista em sua totalidade, constitui um telos para onde norteiam as inquietações da escritora, ora porque seria possível identificar um rumo de resistência, ora porque haveria nela traços de busca de compreensão. Constituindo-se uma produção representativa da literatura nacional contemporânea, seu diário retrata um universo caótico, impregnado de violência, estresse e solidão, trazendo à tona a questão do indivíduo enclausurado tendo que administrar suas próprias angústias, medos e incertezas.

Estamos diante de uma obra diferente no ambiente literário, por comportar a palavra do louco. Escrita por uma mineira, seus traçados podem fornecer temas caros que seriam extensivos à sua fortuna crítica, constituindo-se em campo fértil para pesquisa. Afinal, autores como Lima Barreto, Carlos Sussekind e Maura Lopes Cançado, escritores diagnosticados loucos, ainda causam estranhamento com suas obras escritas com drama, fortemente marcadas pelo espaço manicomial, onde as práticas da violência e o aniquilamento da voz remetem à recriação do *eu*. É preciso, portanto, vislumbrar que essas narrativas se apresentam, pela amplificação dos sentidos potencializados pelo meio, em uma extensão inevitável, numa ruptura com a forma tradicional da escrita, porque o texto, metonimicamente, remete a um corpo marcado pelo espaço.

Numa tentativa de mapear parte significativa do trabalho intelectual voltado para as suas obras, claro que a busca não se esgota, mencionaremos dois capítulos em livro de análise crítica literária, duas teses de doutorado, três dissertações de mestrado, alguns artigos e ensaios publicados em revistas especializadas, blogs e depoimentos na internet que tratam diretamente da vida e das obras da autora, além de esparsos trabalhos que a mencionam. Reconhecendo que a linguagem literária, ou linguagem primeira, “se tornara uma palavra que inscrevia nela própria seu princípio de deciframento” (FOUCAULT, 1999, p.196), Foucault vê o trabalho do crítico como um ato de permanência pela repetição. Nessa direção, essas linguagens segundas - as do crítico- “são o movimento necessário, mas necessariamente inacabado através do que a palavra é reconduzida à sua língua, e através do que a língua é estabelecida sobre a palavra” (FOUCAULT, 1999, p.197). Faz-se relevante, neste trabalho, trazer à luz as diversas abordagens apresentadas

em torno das obras de Maura. De um lado, encontramos críticos interessados na autora pela ligação da sua obra com os fatos históricos e sociais, traçando, então, uma abordagem sociológica; de outro, pesquisadores que priorizam a densidade da escrita, buscando, numa análise literária interior ao texto, entender o funcionamento da sua escritura. E há, ainda, os que realizam os dois movimentos, tanto o da análise sociológica quanto o da psicológica.

Dentre o material acessado integralmente, encontra-se o texto “O feminino ofício de uma escrita delirante”, de Lúcia Castello Branco, na obra *A mulher escrita* (2004). Trabalhando o feminino na literatura, a proposta da autora é tecer considerações sobre “a escrita mulher”. No universo crítico de Castello Branco, Maura é trabalhada a partir de uma abordagem psicanalítica que busca explicar a tênue fronteira entre vida e ficção. Para essa pesquisadora, a escrita de Maura delinea-se com traços peculiares ao diário e à escrita feminina, acrescidos do fantástico e do psicótico. Buscando na trajetória histórica conceitos culturais modeladores da identidade feminina, Castello Branco apoia-se em Foucault e Lacan, a fim de esboçar como o conceito de feminino está atrelado ao da psicose. Nos estudos sobre a sexualidade de Foucault, a crítica literária compreende haver uma crença cultural na relação entre o feminino e o psicótico, cujo efeito é a falta de domínio da mulher sobre o próprio desejo. Em outro caminho, a pesquisadora reconhece na visão de Lacan, para a categoria do sexo feminino, que o psicótico e o fantástico apresentam similaridades com o vazio, ou seja, a ausência. Ao invés, porém, de refutar tais conceitos, tratando-os como estereótipos, Castello Branco os reconhece e vislumbra o discurso de Maura como um lugar que acomoda esses traços:

É portanto exatamente a partir desse lugar do vazio, do buraco, que nos fala o texto de Maura. Não propriamente do fantástico, mas de fantasmas, constitui-se sua narrativa: o texto entrecortado por outros textos, por referências à obra ficcional da autora e a outras obras literárias, por perguntas sem respostas, falas, que não se completam, lacunas, fissuras, o diário de Maura nos defronta com o *Unheimliche*. O que uma vez foi familiar é agora estranho e atemorizante. À presença de um discurso que busca desesperadamente a constituição do sujeito, corresponde a ausência, o esfacelamento, a desconstituição do sujeito. (CASTELLO BRANCO, 2010, p. 157).

Compreende-se, com isto, a *Unheimliche*³ como o corpo de Maura inscrito no texto,

³ Termo utilizado por Freud em seu ensaio “Das Unheimliche”, de 1919. A palavra alemã “unheimlich é o oposto de “heimlich” (íntimo, doméstico, familiar, de confiança). O negativo “un” sinaliza o que provoca horror e angústia desassossegante sugerindo uma ideia de “ser externo à”, ser “estrangeiro na própria casa”.

corpo delirante que não se pretende simbolizar como objeto, mas, sim, ser o próprio objeto, exibindo o corpo em primeiro plano, em seu discurso ausente, partido pela presença do duplo, fazendo-se real e ficcional.

No livro *Mulheres em Letras: antologia de escritoras mineiras* (2008), organizado por Constância Lima Duarte, as pesquisadoras Maria do Socorro Vieira Coelho e Maria Inês de Moraes Marreco, no texto “Maura Lopes Cançado”, intencionam descobrir o véu que mantém a escritora de *Hospício é deus* afastada e desconhecida dos leitores e da crítica, realizando um breve levantamento biográfico da vida da escritora, além de relatar a contribuição de alguns trabalhos de intelectuais.

A tese *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*, de Maria Luisa Scaramella, consiste num estudo biográfico sobre Maura. Dando ênfase na pesquisa biográfica, a pesquisadora buscou elucidar a verdade sobre Maura, bem como confrontar fatos da sua vida que podem ser factualmente comprovados daqueles que não passam de histórias inventadas. A pesquisadora segue uma trajetória de coleta de dados provenientes de entrevistas, pesquisas a documentos judiciais, laudos psiquiátricos, bibliotecas, livros e sites. Seu trabalho constitui uma importante fonte de pesquisa documental, pois nele contêm fotos, documentos jurídicos, registros de entrada e saída de hospital, entrevistas com pessoas que estiveram próximas a Maura no Jornal do Brasil e com familiares, enfim, um grande acervo sobre o percurso de Maura de São Gonçalo do Abaeté até o Rio de Janeiro. A área de formação de Scaramella remete a esse tipo de abordagem. A pesquisadora reforçou elementos não-literários, mas nem por isso irrelevantes. Quando se pensa na literatura como um sistema, o fator individual, ou seja, a biografia, atua como elemento importante na compreensão e apreciação da obra. Segundo Antonio Candido,

o crítico precisa se referir ao mesmo tempo a três ordens da realidade ao se debruçar sobre a obra: aos fatores externos que a vinculam ao tempo, ao autor, e ao texto. Para ele “ao contrário do que pressupõem os formalistas, a compreensão da obra não prescinde a consideração dos elementos inicialmente não-literários. O texto não os anula, ao transfigurá-los e, sendo um resultado, só pode ganhar pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realidade própria. (CANDIDO, 1981, p.34).

Embora esse tipo de pesquisa não esteja diretamente vinculado à crítica literária, sua tese faz um entrecruzamento com a literatura. Raquel Esteves Lima ressalta uma tendência maior da abordagem interdisciplinar nas teses e dissertações, a partir dos anos 1990, e explica:

O questionamento da objetividade científica e a consciência de que o saber é sempre fragmentário liberam a crítica para assumir que sua tarefa se define como uma ‘arte combinatória’, possibilitada pelo trânsito não apenas entre as esferas de saber legitimadas pelas instituições tradicionais, mas também entre as várias esferas cognitivas que constituem a vivência contemporânea. (LIMA, 1998, p. 105).

Nessa perspectiva, vislumbra-se sua pesquisa como um suporte para a crítica literária, por comportar a objetividade científica. Trabalho que realiza a partir do desarquivamento do processo penal⁴ experienciado por Maura, numa reconstituição da vida da autora. Seu trajeto inicia pela elucidação dos fatos no contexto jurídico para, depois, desvendar outros caminhos, como o psiquiátrico, jornalístico-profissional, familiar e artístico.

Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva, em seu trabalho *Olhando sobre o muro: representações de louco na literatura contemporânea* (2008), analisa as formas de representação de grupos denominados marginalizados na literatura brasileira. Em seu trabalho, a pesquisadora faz referência a loucos representativos em obras da literatura nacional, como alguns personagens de Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Moacyr Scliar, Autran Dourado, Fernando Sabino, bem como a escritores diagnosticados loucos, como Maura Lopes Cançado, Carlos Sussekind e Stela do Patrocínio. Gislene levanta reflexões que questionam tanto o papel do escritor como o da alteridade do louco, no propósito de questionar a representação da loucura na sociedade. Seu trabalho reforça que a loucura é uma criação cultural que encontra no discurso literário o reforço e a construção das representações. Essa abordagem sociológica vê o fenômeno literário como parte de um contexto que carrega em si as suas marcas. A sua reflexão traz como valores a *Exatidão* e a *Utilidade*. Segundo Leyla Perrone-Moisés,

[...] quando os escritores-críticos modernos louvam a exatidão, não estão, certamente, louvando uma adequação da palavra à Ideia, mas uma adequação da palavra à experiência que temos ou podemos ter das coisas, que é revelada e ampliada pela obra. Neles, a exatidão está frequentemente aliada à clareza da visão comunicada. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.157).

Assim, os críticos modernos valorizam a arte literária quando reconhecem nela uma espécie de fala, por imagem. Trata-se de vislumbrar um deslocamento de um processo criativo que acena, em seus possíveis significados, para os aspectos da vida.

Na revista *Pontos de Interrogação*, em seu artigo “Literatura, loucura e autoria

⁴ Scaramella esclarece em sua tese que Maura respondeu a uma ação penal porque havia matado uma paciente na Casa de Saúde Dr. Eiras, em 1972.

feminina: Maura Lopes Cançado em sua autorrepresentação da escritora louca”, Gislene discorre sobre Maura, a partir de uma abordagem crítica feminista. Para a pesquisadora, por apresentar uma perspectiva feminina da insanidade, *Hospício é deus* permite o acolhimento e legitimação da voz de uma minoria. Pela autorrepresentação, portanto, Maura realiza um movimento emancipatório de denúncia e resistência.

Investigando a textualidade na escrita biográfica, Cinara de Araújo Soares Iannini, em sua tese *Biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol* (2008), faz contato com a temática de seu trabalho de mestrado *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho: a escrita íntima em Maura Lopes Cançado* (2002), o qual traz Maura como objeto de estudo. Numa perspectiva comparativa, a pesquisadora analisa a escrita íntima dos diários de Maria Gabriela Llansol e de Maura. Embasando-se em Maurice Blanchot e Roland Barthes, Cinara afirma que o espaço biográfico é um caminho transitável da pessoalidade para a impessoalidade, quando a linguagem se destaca em detrimento do autor. A impessoalidade se caracteriza pela quebra das estruturas que fundamentam o eu, o ego. Deste modo, a escrita de si, ao se estender para fora do eu, constitui-se numa passagem para a escrita ex-tima. O campo de seu trabalho é de uma crítica que valoriza a impessoalidade da obra de arte. Perrone-Moisés sustenta que “o valor ‘impessoalidade’ está intimamente ligado ao valor ‘intransitividade’”. É a intransitividade da literatura que garante à obra um valor geral, que supera o individual e o circunstancial” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.167).

Em sua dissertação *Loucura: a temática que constrói o discurso da obra Hospício é deus, de Maura Lopes Cançado* (2010), a pesquisadora Daniele Aparecida Batista, além de enumerar os elementos intertextuais presentes no texto, faz uma análise dos gêneros confessionais contidos na obra e estuda a construção da linguagem no diário. Verifica-se, em sua pesquisa, o privilégio aos valores de completude e de fragmentação tão explicitados por Perrone-Moisés e T. S. Eliot. Batista pontua que o diário de Maura, ao mesmo em tempo que dialoga, assume características individuais, pelo caráter renovador. Alusão a autores como Shakespeare, Willian Faulkner e outras vozes da tradição reforçam essa característica em *Hospício é deus*. T. S. Eliot afirma que

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como princípio de estética. (ELIOT, 1989, p.39).

Mariana Patrício Fernandes, em sua dissertação *Vida surgida rápida, logo apagada - extinta: a criação de estratégias de fuga do hospício na escrita de Maura Lopes Cançado* (2008), vislumbra na escrita de Maura, entendendo tratar-se de uma obra de cunho marcadamente autobiográfico, um processo de ressignificação da própria experiência pessoal. De acordo com a pesquisadora, ao escrever, Maura transpõe os limites do enclausuramento, deslocando-se para o outro, que é o leitor, pois ocorrem, ao mesmo tempo, fuga e continuidade da escrita. Mariana, além de exercer a crítica, cria percursos para desenvolver reflexões entre escrita e rompimento. Todas as considerações acerca da obra têm um sentido mais profundo, de ordem pessoal. A crítica perpassa a análise da obra, transitando para outras tramas ficcionais entre o objetivo e o subjetivo. A pesquisadora, buscando entender a escrita de Maura, realiza seu próprio percurso de imersão na escrita. Consequentemente, dois textos são produzidos: o de crítica, de cunho reflexivo e metalinguístico, e o de uma narradora que, subjetivamente, perfaz sua trajetória de pesquisa sobre Maura Lopes Cançado.

O artigo “Vozes dissonantes na processualidade da reinvenção do eu em Quarto de despejo”, de Raffaella A. Fernandez, defende a autobiografia como um meio que permite organizar um sentido para a existência. Em outro de seus artigos, “Cartografando uma literatura menor: a poética dos resíduos de Carolina Maria de Jesus”, Raffaella destaca Maura e Carolina como autoras de obras que redefinem a cultura popular dentro do espaço industrial urbano.

Norma Telles também cita Maura, no artigo “Cidade triste, histórias de dor e violência sofridas por mulheres”. A estudiosa discorre sobre literatura escrita por mulheres loucas, personagens loucas, ou enlouquecidas. Uma vez que Maura, por meio da obra, usa um estilo para expressar a linguagem do que a sociedade declarou fora de seus limites, Telles liga a autora de *Hospício é deus* às inglesas Mary Wollstonecraft, que viveu no século XVIII, e Leonora Carrington, artista que narrou seu sofrimento como reclusa em 1940.

Louise Bastos Corrêa, com seu artigo “O diário como forma de sobrevivência: *hospício é deus*, de Maura Lopes Cançado”, visa mostrar que a escrita para Maura foi um mecanismo possível de sobrevivência de uma interna em um espaço de clausura e sufocamento do manicômio que julgava poder encontrar uma maneira de fazer com que as suas palavras ultrapassassem os muros altos que a cercavam. Segundo Louise, Maura usa a

loucura como principal subterfúgio narrativo de transformar, com total liberdade, a experiência aparentemente vivida em uma criação literária.

A monografia *Revisitando a Loucura: um Olhar de Dentro*, de Sílvia Maria Roncador Borges, realiza o diálogo entre as obras de Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio, narrativas consideradas pela pesquisadora como autobiografias de testemunho. Com esse trabalho, Silvia buscou valorizar escritos de pacientes de hospícios, na intenção de ler o olhar de dentro, ou seja, pela visão de internos de hospitais psiquiátricos. Sobre *Hospício é deus*, a pesquisadora aponta ser este um livro que denuncia uma vida de solidão e desamparo, mas que, ao mesmo tempo, revela momentos de beleza e generosidade por parte da narradora.

Avançando na mesma trajetória de pesquisa, Silvia M. R. Borges constrói a dissertação *A lição de Maura Lopes Cançado: entre a alteridade da loucura e a normatização dos códigos*, no sentido de mostrar que a voz de Maura, em *Hospício é deus*, faz diálogo com as vozes de Jean Baudrillard e Michel Foucault, em seus discursos que tratam da dificuldade do enquadramento à hegemonia dos códigos e aos modelos positivados. Com Baudrillard, o diálogo acontece com a reflexão da sociedade moderna que se apresenta excludente ao criar elementos negativos como a morte, o louco e o feminino. Com Foucault, a pesquisadora faz a ponte entre os estudos da história loucura com o tipo de tratamento psiquiátrico experienciado por Maura, remetendo ao contexto sócio-histórico que favoreceram o surgimento da psiquiatria. Com Maura, são trazidos a palco os relatos da obra que trazem a marca da denúncia e da resistência à razão dominante dos discursos médicos. Nessa dialética, *Hospício é deus* possibilita o resgate à alteridade, compreendida, assim, como possibilidade do ser. O diálogo se tornara possível porque todos trazem em comum a crítica e a denúncia de seu tempo.

A jornalista Cecília Prada, em seu texto “Profissionais da solidão e amargura”, insere Maura, junto com Carlos Villaça e Campos de Carvalho, na categoria de “autores de rodapé da fama e da história” (PRADA, 2007, p. 1). Segundo Cecília, a escritora é “um exemplo-limite de inter-relacionamento da literatura com a loucura” (PRADA, 2007, p. 3), por romper a barreira do silêncio e escrever uma obra autêntica de denúncia do cotidiano repressivo manicomial.

Em “Anos dourados, mulheres malditas, diários esquecidos: Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado”, José Carlos Sebe Bom Meihy discorre sobre a Marginalidade

física e psicológica sofrida por essas escritoras que se destacaram nos “anos dourados” brasileiro. Ele discorre sobre a narrativa do diário e afirma que, para essas autoras, essa forma de gênero atuou tanto como meio de marcar trajetórias e afirmação de experiências pessoais, como também serviu de ponte de contato com o mundo marginal.

No ensaio de Gilberto G. Pereira, publicado no blog *overmundo*, o escritor afirma que a obra de Maura é uma criação de si mesma, uma vez que se torna uma personagem de sua própria obra. Ele se volta mais para o relato da história da obra de Maura. Segundo o ensaísta, a parca produção de trabalhos desenvolvidos sobre essa autora nos meios literários brasileiros deve-se, em parte, pelo volume restrito de suas obras, o que, para Gilberto, não justificaria, e, também, pelo desinteresse ou desconhecimento dos estudantes de Letras.

Como se observa, são parcas as pesquisas aprofundadas desenvolvidas em torno das obras de Maura. Enquanto vislumbramos grande número de artigos, constatamos que a quantidade de teses e dissertações aparece esparsa. Surpreende o fato de seus livros receberem pouco acolhimento por parte da crítica. Seria pelo nome de uma autora louca? Ou seria o gênero indefinido do qual se constitui *Hospício é deus*? Ou a temática da loucura narrada pela autora constituir-se-ia barreira?

1.2 - O início da loucura feminina na literatura brasileira

Na literatura de autoria feminina no Brasil, embora encontremos muitos nomes importantes, com leitores numerosos e vastos trabalhos acadêmicos sobre a produção literária do gênero, a questão da restrita presença de publicações de produções de autoria feminina louca, entretanto, não esconde que são ainda poucas as que têm acesso ao espaço literário. Por outro lado, como se verificou anteriormente, há pouca visibilidade desse tipo de produção de escrita feminina, ou seja, ainda que tímida, existe essa produção, porém tem recebido pouca atenção da crítica especializada, o que leva muitas vezes ao seu silenciamento. Quando se ilumina historicamente a trajetória de Maura como escritora, compreende-se seu vanguardismo literário feminino, ao reconhecer *Hospício é deus – diário I* como a obra pioneira da escrita de autoria feminina louca na literatura brasileira.

Focalizar a escrita feminina louca é uma tarefa que demanda não apenas mobilizar as forças da historiografia literária, mas, principalmente, iluminar o texto sem deixar na penumbra questões como as suas condições de produção e o papel do autor, operando com deslocamentos de lugares socialmente determinados.

Tanto quanto seu diário, o histórico biográfico de Maura é carregado de excentricidades. No diário, a estrutura da escrita delineia-se fora dos padrões de uma obra desse gênero. Os 111 registros datados iniciam em 25-10-1959 e terminam no dia 7-3-1960. O que primeiro se constata de diferente para um diário está na narrativa inicial, constituída de memória, sem datas, com relatos que vão da infância até a adolescência de Maura. Outra diferença consiste nos relatos dos registros dos dias 11-11-1959, 22-11-1959 e 16-12-1959, que se afiguram em fatos distantes da realidade em que Maura naquele momento se encontrava. O título, outro fator curioso, tem na palavra “deus” grafa com inicial minúscula, não que isso venha se constituir em algum tipo de ruptura em relação ao gênero diário, que causa estranhamento. Talvez a explicação esteja no próprio o relato memorialístico, quando Maura descreve sua impressão sobre Deus: “Deus se me afirmou em razão da maldade” (CANÇADO, 1991, p. 19). A sua relação com Deus, portanto, revela-se em sentimento de medo, contribuindo para a inscrição do “deus” minúsculo e a sua possível relação com o hospício: “Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus” (CANÇADO, 1991, p.28).

Outro dado do título que vale a pena esclarecer é a expressão “*diário I*”, visto que não foram lançados outros números de diário. Scaramella explica que tanto José Louzeiro como Assis Brasil, em entrevista, afirmaram que quando Maura conseguiu sua publicação pela José Álvaro Editor já havia um segundo volume de seu diário escrito. Os dois chegaram a lê-lo, contudo o livro não chegou a ser publicado. Louzeiro lhe explicou que José Álvaro teria dito a Maura que dividiria a publicação em dois volumes, como o fez. No entanto, o editor, em um momento de descuido, teria esquecido o original do segundo volume dentro de um táxi, sem conseguir recuperá-lo.

Sobre a sua vida, muitos relatos encontram testemunho em sua obra *Hospício é deus*, no entanto, é possível encontrar desencontros entre a narrativa e a vida referencial. A tese de Scaramella elucida alguns fatos e expande a biografia de Maura.

Natural de São Gonçalo do Abaeté, no Alto São Francisco, em Minas Gerais, é oriunda de família rica e tradicional por parte de pai, os Lopes Cançado, a quem descreve

na obra como possuidores de “grande prestígio financeiro e político em nosso Estado; é chata, conservadora, intransigente, como todas as ‘boas’ famílias mineiras. Brrrrrrrrrr.” (CANÇADO, 1991, p. 15), e dos Álvares da Silva, por parte de mãe, “família aristocrata, de sangue e espírito [...]” (CANÇADO, 1991, p.15). Parte da infância Maura passou no interior mineiro, onde o pai era um importante fazendeiro na região, como ela mesma narra, indo, mais tarde, cursar o primário em Patos de Minas. Em Belo Horizonte, estudou no colégio Sacré-Coeur de Marie.

Sua infância e juventude se delineiam longe dos padrões de conduta das meninas de sua época. Depois de um intervalo de sete anos, em 27 de janeiro de 1929, nasce Maura, a nona filha de Affonsina e José Lopes Cançado, por isso cercada de mimos do pai e dos irmãos mais velhos, adquirindo, com isso, um espírito egoísta e excessivo. Sobre sua personalidade, ela mesma se descreve em seu diário como “uma criança excepcional, monstruosamente inteligente e sensível, perplexa e sozinha” (CANÇADO, 1991, p.21). Aprendera a ler sozinha aos cinco anos de idade, Aos catorze anos inicia um curso de aviadora, do qual não consegue tirar o brevê, casou-se com um dos colegas do curso de aviação, porém, aos 15 anos, encontra-se com um filho e um casamento desfeito diante de uma “sociedade burguesa, principalmente mineira” (CANÇADO, 1991, p.26). No mesmo ano ocorre o falecimento do seu pai a quem se referiu no diário como “sustentáculo de todos os meus erros – meu grande e único amor” (CANÇADO, 1991, p. 24), fato que marcaria para sempre a sua vida. Volta para o aeroclube. As aparições no céu daquela menina rica pilotando seu avião inspiraram a imaginação da população local, levando o escritor Pedro Rogério Moreira a escrever o romance *Bela Noite para Voar*. Nessa obra, a protagonista se chama Princesa, uma jovem bela e rica, dona de um avião com as iniciais MLC – remetendo às iniciais do nome de Maura. A coragem encanta o coração do presidente Juscelino Kubitschek. Pelos céus de Patos de Minas, pilotava um Paulistinha CAP-4, avião que ganhara de presente da mãe.

Ainda uma adolescente, Maura tenta levar uma vida normal como qualquer moça de sua idade, porém é impedida pela sociedade. Na condição de mulher separada e com filho, tenta dar sequência aos estudos, porém não é aceita. Reside por alguns anos em Belo Horizonte vivendo de excessos, contudo sente-se deprimida, o que a leva à sua primeira

internação⁵, em 1949. Maura estava com 19 anos quando ocorreu essa sua primeira internação em clínica psiquiátrica, iniciando, assim, uma série de passagens por sanatórios. A escritora registra em seu diário:

Nesta época internei-me pela primeira vez em sanatório para doentes mentais. (Já eu tinha dezoito anos). Ninguém entendeu o motivo desta internação, a não ser eu mesma: necessitava desesperadamente de amor e proteção. Estava magra, nervosa e não dormia. O sanatório parecia-me romântico e belo. Havia certo mistério que me atraía. (CANÇADO, 1991, p.62).

Como evidencia o excerto acima, a imagem idealizada que a narradora fazia do hospício endossou sua crença no poder curador e protetor da instituição. Indo de encontro às suas expectativas, o espaço manicomial desvela-se, no decorrer das internações, como um ambiente frio, um lado sombrio do existir.

Vivendo deprimida e de excessos em Belo Horizonte, Maura gasta toda a herança, levando-a a mudar-se para o Rio de Janeiro onde, na década de 1950, trabalha primeiro no Ministério da Educação e depois, entre 1958 e 1961, como colaboradora no Jornal do Brasil, na seção do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, o *SDJB*, publicando contos e poemas.

No registro do dia 16/12/1959 do diário é possível verificar relatos do início de sua chegada ao Rio de Janeiro, época em que passou por recorrentes crises depressivas que a levaram à sua internação na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista e no Sanatório da Tijuca.

Vivi um ano com muito dinheiro, em completo desequilíbrio psíquico. Não aceitava aquela situação, sobretudo pela minha dependência financeira. Sempre ameaçada por uma crise, tomada de completa depressão (passava vinte ou mais dias trancada em meu apartamento de hotel, ouvindo musica e chorando), ou muita exaltação, fiz um eletroencefalograma, que acusou disritmia cerebral generalizada. (CANÇADO, 1991, p.99).

Por apresentar uma personalidade em constante alteração emocional, Maura experimenta o lado ameno e obscuro do tratamento psiquiátrico. A sequência do drama vivido no Sanatório da Tijuca é registrada no dia 16/1/1960. No texto fica bem caracterizado o tratamento violento ao qual os pacientes eram submetidos pelos médicos e

⁵ No trabalho de Scaramella, os documentos mostram que a primeira internação de Maura foi entre 20 de abril e 20 de maio de 1949, na Casa de Saúde Santa Maria LTDA, em Belo Horizonte, aos 19 anos, quando lá residia. A segunda foi no Rio de Janeiro, em 1957, no Hospital Gustavo Riedel, Centro Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro, mesmo local onde se internou em 1959 e escreveu parte do seu diário. Essa primeira internação se deu entre novembro de 1957 e fevereiro de 1958. Contudo, segundo Maura, houve outras internações antes das realizadas no Engenho de Dentro, como a da Clínica de Repouso do Alto da Boa Vista e a do Sanatório da Tijuca.

enfermeiros como prática disciplinar:

Um dia, em que um dos médicos entrou na seção, pedi-lhe com arrogância que me deixasse sair. Fingiu não escutar-me. Irritei-me: ‘- Se o senhor continuar negando-se a ouvir-me, quebrarei toda esta seção. Darei um verdadeiro *show*’. Ele não respondeu. Olhou para o enfermeiro que o acompanhava. Subitamente me vi atirada ao chão por um golpe. Fiquei surpresa e humilhada. Olhei para o médico e perguntei-lhe: ‘-O senhor teve coragem? Como pôde?’ Riu e disse: ‘- Ainda vai dar o *show*, dona Maura? Ainda vai?’ Muitas internadas presentes olhavam-me quietas. Levantei-me impotente e humilhada. Imediatamente o enfermeiro atirou-me ao chão. (CANÇADO, 1991, p.139).

Acostumada com as mordomias das clínicas particulares, Maura se surpreende com a realidade de quem depende do tratamento público. Sua família, por questões financeiras, transfere-a aos cuidados do setor público. Foi quando, entre uma internação e outra, a escritora consegue emprego no Jornal do Brasil.

Nessa época aumentam suas crises de esquizofrenia, levando-a a se internar, por vontade própria, no Hospital Psiquiátrico Gustavo Riedel, em Engenho de Dentro, onde escreve o diário *Hospício é deus – diário I* e também alguns contos para o Jornal.

Outras internações aconteceram, numa das quais, em 1972, na Casa de Saúde Dr. Eiras, é acusada de matar uma paciente por estrangulamento. Foi considerada inimputável pela justiça e condenada a viver em um hospital de custódia. Por falta de hospitais adequados, viveu entre uma prisão e outra. Em 1978, Margarida Autran publica uma matéria no jornal *O Globo* sobre Maura, na época em que a escritora se encontrava presa na Penitenciária Lemos de Brito. A repercussão provocou a comoção por parte de seus antigos colegas escritores do Jornal do Brasil, entre eles José Louzeiro, Nélida Piñon, Antônio Houaiss, Rubem Fonseca, Cícero Sandroni e Evaristo de Moraes Filho, que, diante disso, formaram uma comissão, pelo Sindicato dos Escritores do Município do Rio de Janeiro, e solicitaram a transferência de Maura para a Casa de Repouso Corcovado, em Jacarepaguá. Maura fica lá até 1980, ganhando, depois disso, liberdade vigiada. Não escrevia mais. Morreu em 19 de dezembro de 1993, em razão de uma doença pulmonar.

A biografia de Maura demonstra que a escritora, antes mesmo de se tornar conhecida como a autora de *Hospício é deus*, já era dona de uma personalidade excêntrica, bem à frente de seu tempo. Os apontamentos de Scaramella revelam que

[...] muitos familiares consideravam suas atitudes como excessivas e inadequadas [...]. A publicação de seu livro autobiográfico, como foi dito, foi considerada uma agressão ao nome Lopes Cançado, a ponto de ser atirado contra parede. A companhia de Maura não era bem vista pelas famílias

mineiras, mesmo em de Belo Horizonte. O mesmo se dava no seio de sua família. (SCARAMELLA, 2010, p. 169).

Sua postura polêmica, por ferirem os bons modos da moral burguesa, levou a família a impedir que outros membros da família fossem estudar o ginásio em Belo Horizonte, como costumavam fazer. Como escritora, com efeito, verificam-se também algumas excentricidades, na medida em que, somando-se à sua condição de louca, a escrita de *Hospício é deus* acontece no interior de um sanatório - ambiente violento de degenerescência -, o gênero da obra hibridamente constituído com expressiva autonomia na criação, bem como a maneira como acontece a sua receptividade no ambiente literário. Esses fatores, portanto, distanciam-na de escritoras contemporâneas a ela, como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, entre outras, ao mesmo tempo em que inaugura um novo perfil de escritora feminina na literatura brasileira: o da escritora louca.

O que se verifica então em seu trabalho é um movimento dinâmico entre produção estética e de reorganização e percepção do mundo exterior, devido às suas experiências de hospiciada e seu desajustamento com o mundo. Nota-se, contudo, que seu objeto artístico não é produto derivado de modismos temáticos, mas é, sobretudo, expressão e apreensão genuína, verdadeira e autêntica de suas sensações. A escrita de Maura, em vez de engajar-se em propostas circunscritas aos interesses de um momento histórico dado, acena para o dimensionamento atemporal da criação, por atingir camadas universais imutável, num movimento do local ao anespacial. No discurso estético e na linguagem da loucura de Maura vislumbra-se uma corrente viva de criação: percepção e memória sensoriais exacerbadas. Como uma onda que nos arrasta e sacode em direção à desagregação, ao caos e à morte, *Hospício é deus* lança-nos para um novo, para uma verdade dolorosa que aniquila: “Estou de novo aqui, e isto é _____. Por que não dizer? Dói.” (CANÇADO, 1991, p. 28). Se seu trabalho não acumula propostas de teor feminista, mais ou menos politicamente engajadas com temas específicos de uma época, sua entrada, portanto, delineia-se como irrupção, encerrando uma dimensão paradoxalmente produtiva da criação artística para o seu momento histórico.

Quando enfocamos a literatura produzida por mulheres, Elaine Showalter nos faz atentar para o lento processo de entrada da mulher brasileira nas editoras, uma vez que essa autora pontua o movimento de inserção da mulher nas letras em países como Estados Unidos da América e Inglaterra. Enquanto que naquele país, ainda nas décadas de 1870 e 1880, três quartos dos romances publicados foram escritos por mulheres, percebe-se

também que na Inglaterra, num ritmo de inserção feminina também à frente do brasileiro, George Eliot, pseudônimo da escritora Mary Ann Evans, “havia dominado o romance vitoriano da mesma forma que a rainha Vitória comandava a nação” (SHOWALTER, 1993, p. 87).

Sabe-se que inicialmente o avanço da escrita feminina no Brasil esteve fortemente vinculado à imprensa feminina. Periódicos como *O sexo feminino*, *Echo das damas*, *A mensageira*, como descreve Constância Lima Duarte em seu trabalho *Feminismo e literatura no Brasil*, promoveram a divulgação dos textos e das ideias libertárias das mulheres, atuando como “instrumento indispensável para a conscientização feminina” (DUARTE, 2003, p. 158).

Em *História das Mulheres no Brasil*, organizado por Mary Del Priore, vários artigos discorrem sobre a contribuição feminina no cenário literário, ressaltando o ambiente das letras como um espaço privilegiadamente masculino. Nesse livro, Norma Telles, no texto *Escritoras, escritas, escrituras*, acentua que esse desequilíbrio era muito mais por falta de espaço formal do que por falta de produção, deflagrando, então, uma prática própria de uma sociedade machista e patriarcal, cujo conceito atribuído ao lugar da mulher era o de pertencer e se resignar aos cuidados da família. Tais práticas endossam a ideia de que a mulher deveria viver dentro de uma áurea romanticamente casta e religiosa, longe do aborrecimento das letras, pois isso exigiria o exercício do pensamento, trabalho penoso para esses anjos do lar, cujo intelecto deveria ocupar-se com tarefas consideradas infinitamente menos nobres que as dos homens. Telles ainda lembra que

Para poder tornar-se criadora, a mulher teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência. O processo de matar o anjo ou o monstro refere-se à percepção das prescrições culturais e das imagens literárias que de tão ubíquas acabam também aparecendo no texto da escritora. (TELLES, 2004, p.408).

Circulando em outro espaço, paralelamente, porém bem menos visível, outra literatura se faz: a literatura intimista dos diários, das correspondências e das biografias, que, segundo Michelle Perrot, foi onde se iniciou a escrita feminina. Nas duas últimas décadas, olhando, mesmo que descuidadamente, os “catálogos de editoras, estantes de livrarias ou suplementos literários de jornais”, no dizer de Ângela de Castro Gomes, se pode constatar uma explosão nas publicações de caráter “biográfico e autobiográfico”

(GOMES, 2004, p. 7). Constata-se, portanto, que as obras desses gêneros sempre acompanharam a escrita feminina no Brasil.

O diário de Maura, no que tange ao seu construto e espaço de criação, define-se longe dos chamados “cadernos goiabada”, definidos por Lygia Fagundes Telles, em seu artigo intitulado “Mulher, mulheres”, como cadernos utilizados pelas mulheres no âmbito doméstico – diários, álbuns, receitas, anotações dos gastos – que serviam de recurso para que se lançassem em suas folhas as inspirações literárias. Lygia vê

[...] nessas tímidas arremetidas o nascedouro da literatura feminina, na maioria, assustados testemunhos de estados d’alma, confissões e descobertas de moças num estilo intimista – o chamado estilo subjetivo com suas dúvidas e esperanças espartilhadas com elas mesmas, tentando assumir seus devaneios. (TELLES, 2004, p.671).

Nota-se, no entanto, na leitura de *Hospício é deus*, uma escrita longe das “tímidas arremetidas” de uma “mulher-bobina”, como são caracterizadas por Lygia as escritoras que fazem “suas reivindicações com a plena consciência dos seus deveres: a liberdade na escolha do ofício e sem ressentimento” (TELLES, 2004, 672). A revolução de Maura, portanto, faz-se com agressividade. Embora se configure subjetivo e intimista, *Hospício é deus* se afigura como o resultado estético da expressão de uma experiência de vida atropelada pela violência social moral e psiquiátrica através das lentes cinzentas de uma hospiciada. Não há dúvidas e esperanças, só há o agora, “este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue – e sempre outro” (CANÇADO, 1991, p. 28).

Fazendo um retorno na história literária feminina, no sentido de frisar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres das letras no passado, vale lembrar os recursos ou meios usados para dar vazão à voz. No firme propósito de verem seus trabalhos publicados e se defenderem da crítica, porém sem exporem seus nomes, algumas mulheres driblaram regras e preconceitos, publicando trabalhos com pseudônimos: Dionísia Gonçalves Pinto (1810-1885) se identificava como Nísia Floresta, Maria Firmina dos Reis (1825-1917) assinava como Úrsula, Ana Lisboa dos Guimarães Peixoto Bastos (1889-1985) usava Cora Coralina, e outras mais que ousaram investir nas letras e viram suas palavras ganharem cor, inaugurando, com isso, um novo momento na história literária brasileira, revestindo de novos tons o campo literário e político brasileiro. Conforme explica Norma Telles, “no início do século, foi comum escritoras adotarem um pseudônimo para encobrirem a

identidade e serem aceitas pelo público” (TELLES, 2004, p. 431). No contexto em que Maura está inserida, o acolhimento à escritora é mais brando, sem, contudo, ser livre de preconceitos. Observa-se que, como na atualidade, o terreno literário era mais ocupado por homens. Ainda hoje o contingente masculino segue sendo hegemônico. Tal fato se verifica nos catálogos das editoras, nos resultados dos prêmios literários concedidos, nos programas dos cursos de Letras e na lista de convidados para as festas literárias que ocorrem no país. Embora essa presença masculina se desse com maior visibilidade nos anos 1950, não serviu de empecilho para a criação da obra Maura, porque escrever, para ela, era uma necessidade vital, portanto, inevitável.

Transformar o tratamento da loucura em fator de punição opera em Maura escritos de urgência. Com a nítida intenção de expor seu sofrimento - “Com o que escrevo poderia mandar aos ‘que não sabem’ uma mensagem do nosso mundo sombrio” (CANÇADO, 1991, p. 31) - e, ao mesmo tempo, em busca de sentido para a sua existência – “Cerca-me o Nada. O Nada é um rio parado de olhar perdido” (CANÇADO, 1991, p. 55) –, Maura transmuta-se em texto, num penoso ato de transfiguração, “Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez já o esteja fazendo, não queria vivê-lo” (CANÇADO, 1991, p. 55). Num gesto de coragem, desafiando o poder institucional e social, Maura escreve em primeira pessoa, assumindo o seu desejo de denunciar a marginalidade dos loucos: “Gostaria de escrever um livro sobre o hospital e como se vive aqui. Só quem passa anonimamente por este lugar pode conhecê-lo” (CANÇADO, 1991, p. 55).

É interessante fazer o paralelo entre Maura e as personagens femininas de escritoras pioneiras da nossa literatura, como Maria Firmina dos Reis (1825-1917), a escritora maranhense, e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), escritora carioca. Com o pseudônimo “Uma maranhense”, Maria Firmina escreve a obra *Úrsula* (1859) e o conto *A escrava* (1887), na *Revista Maranhense*, em cujos textos as personagens principais enlouquecem. A morte do amado leva Úrsula à loucura, enquanto que no conto, ver-se separada dos filhos é a razão da loucura da escrava. Escrito em folhetim no jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, no romance *A viúva Simões* (1895), Ernestina e Sara, que na narrativa são mãe e filha, apaixonam-se pelo mesmo homem. Contudo, por não atenderem à expectativa social do casamento, enlouquecem. Percebe-se que, como mulher, Maria Firmina e Júlia Lopes, mesmo que de maneira representativa, revelam quais os elementos que levam a mulher à loucura, que são a perda e a desilusão. As experiências traumáticas, para essas

personagens, podem ter sido responsáveis pela busca do mundo paralelo e alternativo da loucura.

Maura, produtivamente, é a própria temática e experiência da loucura na obra. Em seu diário transparece o seu sentimento de não pertencer a lugar nenhum. A solidão e o medo encontram nas ‘flores frias’ do hospício um meio de “fugir para algum lugar, aparentemente fora do mundo” (CANÇADO, 1991, p. 28). Vê-se que no meio feminino literário a loucura não é um tema novo, contudo, é com Maura que se inicia a escrita produtiva feminina do louco.

1.3 - Um momento sombrio na psiquiatria brasileira

Conhecidos também como asilos, o nascimento dos hospícios consta de longa data. Isaías Pessotti, em *O século dos manicômios*, esclarece que “os primeiros hospícios dos quais se têm notícia situavam-se no Oriente: no século VII, possivelmente em Fez; no final do século XII, em Bagdad; no século XIII, no Cairo” (PESSOTTI, 1996, p. 152). Os primeiros espaços destinados ao tratamento dos loucos, os *hospícios*, geralmente não tinham um propósito psiquiátrico, apenas os recolhiam e os alimentavam. A partir da obra de Philippe Pinel, *Tratado médico-filosófico sobre a alienação mental ou a mania* (1801), é que se formará uma teoria médica da loucura, levando, com isso, à designação de *manicômios* as instituições que, a partir do início do século XIX, prestavam tratamento médico sistemático e especializado aos doentes mentais. Surgem, desde então, várias instituições manicomiais que se “distribuíram por diversos países da Europa, principalmente na Itália e na França” (PESSOTTI, 1996, 156). Compreende-se, no entanto, mesmo após as mudanças pinelianas, pela estrutura inadequada para a função psiquiátrica, que essas instituições serviam de depósitos de confinamento de loucos, cujas marcas de tratamento consistiam na violência e punição, persistindo o modelo antigo de tratamento em que se empregavam os meios físicos como alternativa terapêutica.

Entende-se então que silhueta da loucura foi sendo definida como doença mental ao longo da história em conjugação com o discurso médico. Michel Foucault, em *História da loucura*, dispersa a atmosfera de mistério e obscuridade que envolve o tempo, espaço e

condições da loucura. Concebidos como espaços de “purificação e exclusão”, os antigos leprosários europeus, no interior da cultura medieval, outrora habitado por um grupo social marcado pelo abandono, cedem lugar a um novo fenômeno constituído a partir do século XVII. Esclarece Foucault,

Esse fenômeno é a loucura. Mas será necessário um longo momento de latência, quase dois séculos, para que esse novo espantinho, que sucede à lepra nos medos seculares, suscite como ela reações de divisão, de exclusão, de purificação que no entanto lhe são apresentadas de uma maneira bem evidente. (FOUCAULT, 2010, p.8).

O que se depreende da história do personagem insano, essa figura que por muito tempo povoou o imaginário popular, é que ele levava uma vida errante, circulando de cidade em cidade, escorraçados de suas cidades como medida municipal de expurgo. Outras vezes eram transportados em naus a lugares de peregrinação, ou abandonados em feiras por mercadores e marinheiros, no propósito de purificação de sua presença na cidade de origem. A transferência da loucura para uma instituição própria, denominada por Foucault de “internação”, traduz-se em medida social preventiva, quando então ela é “percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de se integrar no grupo; o momento em que começa a inserir-se no texto dos problemas da cidade” (FOUCAULT, 2010, p. 78).

Cúmplice dos valores morais, a medicina utilizou o castigo e o remédio em seu tratamento, imprimindo ao desatino um caráter de culpabilidade de pecado. Em diversos contextos, há locais onde ocorriam práticas punitivas de violência e de aprisionamento cujos propósitos foram o da dominação do corpo. Foucault define estes locais como “espaço fechado para confronto, lugar de disputa, campo institucional onde se trata de vitória e de submissão” (FOUCAULT, 1988, p. 122). Herdeiros do modelo de tratamento europeu, as práticas terapêuticas em muitos manicômios, já no século XX, reproduziam técnicas violentas de intervenção no organismo do paciente.

No Brasil, a história da loucura passa por um processo parecido, porém, a assistência ao insano em espaços de tratamento específico acontece tardiamente. Segundo Jurandir Freire Costa,

Até a segunda metade do século XIX, os doentes mentais que habitavam o Rio de Janeiro não se beneficiavam de nenhuma assistência médica específica. Quando não eram colocados nas prisões por vagabundagem ou perturbação da ordem pública, os loucos erravam pelas ruas ou eram encarcerados nas celas

especiais dos hospitais gerais da Santa Casa de Misericórdia. (COSTA, 2007, p. 39).

Essa situação se modifica quando em 1852 é inaugurado o Hospício D. Pedro II, no Rio de Janeiro, ficando os loucos sob os cuidados religiosos da Santa Casa de Misericórdia. Só alguns anos depois, em 1881, é que o doente mental passa a ter a assistência de um médico generalista. Mesmo depois de tantos anos, Pessotti demonstra o pequeno avanço no tratamento psiquiátrico no Brasil, quando expõe uma reportagem sobre uma clínica psiquiátrica particular de São Paulo, em 1996, onde os pacientes recebiam maus tratos, vivendo em ambientes sujos, trancados e acorrentados.⁶

A obra *Hospício é deus* desvela uma realidade de tratamento psiquiátrico recorrente ao rigor institucional e ao sistema repressor configurados no início do século XIX, como punições e aprisionamentos, tal como se observa abaixo:

Durvaldina tem um olho roxo. Está toda contundida. Não sei como alguém não toma providência para que as doentes não sejam de tal maneira brutalizadas. Ainda mais que Durvaldina se acha completamente inconsciente. Hoje fui ao quarto-forte vê-la. O quarto-forte fica nos fundos da Seção M. B., onde Isabel está. Isabel é considerada ‘doente de confiança’, carrega as chaves da seção, faz ocorrências e tem outras regalias. Abriu-me o quarto para que eu visse Durvaldina. Durvaldina abraçou-me chorando, pediu-me que a tirasse de lá. O quarto é abafadíssimo e sujo. Fiquei mortificada, perguntei-lhe se sabia quem lhe batera, e ela: ‘- Não. Alguém me bateu?’. (CANÇADO, 1991, p. 117).

A prisão em quartos-fortes, a violência física e verbal, eletrochoques, constituem táticas de adestramento, marginalização e subjetivação do louco que ainda vinham sendo aplicadas nos hospícios desde o início da história da psiquiatria no Brasil. Constatamos que essas práticas são ecos dos procedimentos realizados nos asilos de outros países no século XIX, quando lemos a afirmação de Foucault:

Todas as técnicas ou procedimentos efetuados no asilo do século XIX – isolamento, interrogatório particular ou público, tratamentos-punições como ducha, pregações moral, encorajamentos ou repreensões, disciplina rigorosa, trabalho obrigatório, recompensa, relações preferenciais entre o médico e alguns de seus doentes, relações de vassalagem, de posse, de domesticidade e as vezes de servidão entre doente e médico – tudo isto tinha por função fazer do

⁶ A reportagem foi do jornal *Folha de S. Paulo*, de 15/06/1996, caderno 3, p. 4. “No relatório, para a Secretaria Municipal de Saúde, um pavilhão da clínica Humaitá é descrito como *inferno de Dante* [...] No pavilhão em que ficam os pacientes mais agressivos, a porta estava trancada. Os pacientes estavam em suas camas, paralisados e mudos. *Eles estão dopados. O cheiro de fezes aqui é insuportável* [...] Na frente de enfermeiros ou médicos, os pacientes repetiam que a clínica era boa. Quando os funcionários se afastavam, mudavam. *Quando estamos doentes, eles prendem, acorrentam, amarram, dão choque* [...]” (PESSOTTI, Isaías. *O século dos manicômios*, p. 159).

personagem médico o ‘mestre da loucura’; aquele que a faz se manifestar em sua verdade quando ela se esconde, quando permanece soterrada e silenciosa, e aquele que a domina, a acalma e a absorve depois de a ter sabiamente desencadeado. (FOUCAULT, 1988, p.122).

Em seu trabalho sobre a *História da psiquiatria no Brasil*, Jurandir Freire Costa dissecou a Psiquiatria da Liga Brasileira de Higiene Mental, recortando o período que vai de 1928 a 1934, e deflagra essas práticas em que a relação do saber médico cedia o passo à relação do poder. Como afirma Jurandir,

Não se tratava mais do saber sobre a doença mental. O psiquiatra tinha que dominar a loucura a qualquer preço. O louco era, por excelência, aquele que resistia à normatização. O louco reapresentava – e era – a realidade que feria incomodamente a ilusão narcísica do psiquiatra. A Psiquiatria tornou-se um campo de batalha e não de conhecimento. A loucura resistia à Psiquiatria, que tentava domesticá-la por todos os meios. (COSTA, 2007, p.23).

Os métodos de domesticação do louco não se restringiram ao período estudado por Jurandir. Vítima desses métodos, Maura relata na obra o cotidiano hospitalar, revelando a extensão temporal de medidas de tratamento com caráter absurdo e monstruoso a pacientes que resistiam à normatização institucional. Ela não conseguia aceitar o absurdo do tratamento dado ao louco:

Compreendi: o absurdo disto. É monstruoso. Os médicos são de uma incoerência escandalosa; por mais que queiram negar, estão de acordo com os ‘castigos’, aprovam-nos ou mandam até mesmo aplicá-los. [...] Entretanto, o médico, depois de rotular um indivíduo de irresponsável, inconsciente, exige deste mesmo indivíduo a responsabilidade de seus atos, ao mandar (ou permitir que se faça) castigá-lo. De que falta pode um louco ser acusado? De ser louco? É o que venho observando e sentindo na carne. (CANÇADO, 1991, p. 78).

Maura, por vontade própria e romanticamente, interna-se no hospital Gustavo Riedel. Deparando-se com essa realidade atroz, busca fugir da homogeneização, da diluição e da aniquilação do corpo, sua des-subjetivação⁷, através da escrita. A matéria-prima dos seus escritos são o manicômio e as relações entre os sujeitos que partilham desse mesmo território, ao mesmo tempo opressor e criador.

Na obra, o olhar se desloca para a psiquiatria, política, sociologia, psicologia, enfim, a tudo que é revelado enquanto forma de saber e poder que institucionaliza o saber sobre a loucura e seu sistema repressor, e todo tipo de poder que o legitima, confirmando o que disse Foucault em *O poder psiquiátrico* que “Todo poder é físico, e há entre o corpo e o

⁷ Utilizei o termo “des-subjetivação” para indicar o processo em que a escrita torna-se uma maneira possível de deixar de ser quem se tornou.

poder político uma ligação direta” (FOUCAULT, 2006, p.19). Maura coloca em questão as relações de poder próprias da prática psiquiátrica, os dispositivos de força de ordem disciplinar, desencadeando discussões que se estendem a questões de ordem política e social vigentes no Brasil no final dos anos 1950 e início dos 1960, constituindo-se uma das primeiras denúncias na literatura das condições de tratamento desumano em que viviam as loucas no Rio de Janeiro nesse período.

Para entender melhor a obra e a escrita de Maura, faz-se necessária a compreensão do momento brasileiro na psiquiatria. A pesquisa historiográfica sobre a criação do Centro Psiquiátrico Pedro II, da monografia de Edmar Oliveira, “*Engenho de Dentro do lado de fora: o Território como um Engenho Novo*”, auxiliará nessa visada extraliterária a fim de apontar fatores externos que influenciaram intrinsecamente na escrita de Maura.

Realizadas no período de declínio das teorias assistenciais, as internações de Maura acontecem num momento em que o setor de saúde no Brasil passava pelo movimento de privatização, invertendo o papel desempenhado pelo setor público, como centro do saber, de controle e fiscalização. Inicia-se, desde então, um processo de declínio das teorias assistenciais. É o período denominado de Segunda Psiquiatria.

Segundo Oliveira, na Primeira Psiquiatria, em sintonia com os ensinamentos de Pinel, a doença mental é vista como oposta à razão e como um ajustamento de cunho moral; na Segunda Psiquiatria, a Teoria das Degenerecências aponta causalidades orgânicas na hereditariedade, originadas por intoxicações diversas, moléstias adquiridas ou congênitas ou, mesmo por influência do meio social, comportamentos anormais que vão marcar na herança a doença. E Oliveira esclarece que

A partir dos anos 50, algo acontece de novo na assistência psiquiátrica brasileira. O hospital como lugar assistencial privilegiado se reforça mas o predomínio do setor público desaparece, a psicofarmacologia é incorporada e alguns discursos psicoterápicos tentam penetrar na instituição. A queda da hegemonia do setor público se fará sentir no número de estabelecimentos, no número global de leitos, na possibilidade de conferir prestígio, no ritmo de incorporações dos procedimentos terapêuticos mais avançados de cada época, na competência normalizadora e fiscalizadora. A discriminação classista de serviços dentro de uma mesma unidade cede lugar à discriminação classista das unidades: privada liberal para as classes altas; privada concessionária do setor público para as classes médias e os trabalhadores urbanos, pública para os trabalhadores rurais e sobrantes de todo o gênero. (SAMPAIO *apud* OLIVEIRA, 2004, p.63).

Como centro assistencial, o hospital ganha força, mas, em contrapartida, ocorre a

queda do predomínio do setor público, concorrendo para a divisão das unidades conforme o nível social. Consequentemente, nos hospitais essas mudanças refletiram na sua estrutura e no tratamento dos seus pacientes, evidenciando todo processo de abandono e de não-cidadania atravessados pelo período. Oliveira diz que

O sucateamento do setor público, a diminuição dos insumos e de pessoal qualificado e a deteiorização das suas imponentes edificações trouxeram de volta o isolamento, o castigo, métodos coercitivos, sem sequer o objetivo do tratamento moral anterior. Enfermarias apinhadas de mortos-vivos, com espaço mínimo de circulação, denunciando verdadeiros quartos-fortes coletivos; pátios e alamedas vazios, tendo sido abolida, inclusive, a “ilusão de liberdade”; a quantidade de portas que se fechavam umas sobre outras, só possibilitando a circulação dos carcereiros que possuíam as chaves; a terapêutica reduzida aos choques elétricos e ao uso de dispositivos coercitivos e repressivos. (OLIVEIRA, 2004, p.66).

Essas práticas assombraram e acompanharam o tratamento de Maura no dia-a-dia do hospício. Somando-se a isso, as concepções científicas associavam ao desequilíbrio psíquico distúrbios de sexualidade, marcando uma construção sexual do feminino. Magali Engel, em seu estudo *Psiquiatria e feminilidade*, desvela o contrassenso no tratamento da loucura feminina, a partir de sua observação sobre a prática médica longe do amparo científico, que era baseada, sobretudo, em crenças e modelos de comportamentos sociais: “Lugar de ambiguidade e espaço por excelência da loucura, o corpo e a sexualidade femininos inspirariam grande temor aos médicos e aos alienistas, constituindo-se em alvo prioritário de intervenções normalizadoras, da medicina e da psiquiatria” (ENGEL, 2004, p. 333).

De acordo com Engel, a natureza feminina, portanto, passa por postulados da psiquiatria que a definem sob uma ótica cultural machista, ratificando preconceitos culturais de que o homem era movido pela razão, sobretudo pela sua capacidade de decisão, ao passo que a mulher era movida pela emoção, uma vez que “se acreditava que o frágil cérebro feminino era dominado pelo útero e pelos instintos – e não pela razão –[...]” (ENGEL, 2004, p. 346). Engel ainda aponta alguns conceitos médicos que ainda perduravam no início dos anos 1900, como a ideia de que a mulher carregava a histeria como herança genética, sendo necessário contê-la, por vias do casamento e da maternidade, alternativas cuja tentativa de desvio levariam-na à loucura. Maura contrariava tais conceitos, sobretudo por já ter sido casada e ser mãe de um filho, tomando, diante disso, uma atitude irônica frente à postura dos psicanalistas de acharem que todo gesto

feminino remetia ao sexo:

Em relação ao sexo a coisa é um desastre: lápis, caneta, dedo, nariz, são símbolos fálicos. É irritante: tenho o inocente hábito de estar sempre com um dedo ou lápis na boca. Não compreendo como um simples lápis _____. Mas o tal de analista compreende. E julga flagrar-nos quando fazemos observações puras e autênticas. O tal analista sabe. Uhhhhhhhhhhhhhh! (CANÇADO, 1991, p. 37-8).

Diagnósticos vagos e carentes de estudos mais profundos não passavam despercebidos ao olhar atento de Maura. Ao ser diagnosticada de Personalidade Psicopática por doutor Cláudio e, posteriormente, pela doutora Sara, Maura questiona o saber médico, bem como o lugar em que a doutora, como mulher, se assentava:

[...] Agora possuo um rótulo: Personalidade Psicopática. Isso levou aquele médico bonito a rir e se afirmar ‘como o que sabe’. Isso me fez tolerar impotente a sua risada. Isso me marginalizou de todo. Na minha ficha do hospital meu nome não tem valor. [...] - Mas doutora Sara, a senhora já se viu nas circunstâncias em que me vi, sendo em seguida examinada por um psiquiatra? Ou a senhora se preveniu, tornando-se psiquiatra? E o médico que riu, não terá a sua psicosezinha? (CANÇADO, 1991, p. 40).

Como artista, Maura pôde ver demais, para além das sombras que se projetam nas paredes da caverna. Irmanada à espécie humana da loucura, derrama seu conhecimento coletivo à consciência social, da qual embebe dialeticamente a sua própria em seu revelador diário. No entanto, nessa incursão, pulveriza-se em múltiplos *eus* ficcionais, reapresentando a realidade referencial.

Em meio a essa obscuridade, Maura participa de um dos projetos responsáveis pela redução do sofrimento e da alienação do doente mental no manicômio, resultado do trabalho da Dra. Nise da Silveira⁸. Em sua obra, Maura demonstra o carinho que nutria

⁸ “Nise da Silveira, médica alagoana, fez sua formação psiquiátrica no Hospício Nacional. Foi presa, pela ditadura Vargas, dividindo uma cela com Olga Benário Prestes. Reintegrada ao serviço público na década de 40 do século XX, vai trabalhar no Centro Psiquiátrico Nacional. Recusa os métodos coercitivos da época, e funda, em 1944, o Setor de Terapêutica Ocupacional e, em 1952, o Museu de Imagens do Inconsciente, acervo de imagens de trabalhos plásticos de esquizofrênicos, reconhecidos mundialmente a partir de seu encontro com Carl Jung. Monta um grupo de estudos, que funciona às terças-feira, durante décadas, formando gerações de adeptos das teorias junguianas. O trabalho marginal é reconhecido numa primeira fase, em 1961, quando, por interferência da Presidente Jânio Quadros, o Setor de Terapia Ocupacional e Reabilitação (STOR) é regulamentado como uma unidade independente do Centro Psiquiátrico Nacional. Antes desta data e após o golpe militar de 64 o trabalho de Nise acontecia sem o reconhecimento da psiquiatria oficial. Após a redemocratização do país, no final dos anos 80, Nise, apesar de aposentada compulsoriamente, no período dos anos de chumbo, retoma o seu trabalho e colhe os louros do seu reconhecimento internacional. A experiência de Nise sobrepõe-se à história do próprio Centro Psiquiátrico Pedro II. A quantidade de exposições que o Museu de Imagens do Inconsciente (MII) fez no Brasil e no

pela médica e pela senhora Dalmatie, uma das responsáveis pelo desenvolvimento do projeto da Dra. Nise. No museu de Imagens Nise da Silveira, encontra-se arquivado um recorte de jornal⁹ de um texto crítico literário, publicado no Jornal do Brasil, datado de 17/11/1964, escrito por Lago Burnett, sobre a obra *Hospício é deus* e sobre a própria Maura. O documento guardado no museu demonstra o cuidado que a Dra. Nise tinha em acompanhar e arquivar os trabalhos desenvolvidos pelos pacientes dentro e fora da unidade hospitalar. Maura respeitava a doutora Nise, reconhecendo a utilidade do seu trabalho. No primeiro lançamento de *Hospício é deus*, a escritora a presenteia com sua obra¹⁰, deixando uma dedicatória que confirma o apego dela pela doutora Nise, ao chamá-la de mãe. No interior da narrativa do diário encontramos registros da extensão desse trabalho terapêutico dentro do hospital:

A Ocupação Terapêutica do Centro Psiquiátrico Nacional toma todo um pavilhão. Compõe-se de sala de música, sala de tecelagem, pintura, encadernação, bordados, salão de beleza – e o museu: onde estão expostos, ou guardados, quadros pintados por alguns pacientes daqui que se comparam aos maiores pintores do mundo.

[...] Temos lá também a recreação: joga-se pingue-pongue, se ouve música. Não me agrada. Costumo ir fazer minhas unhas ou encontrar-me com alguns amigos, internados em outros hospitais. Hélio, Aragão e outros. Seria nosso clube não fora a ineficiência das funcionárias, a má vontade que demonstram ao vir apanhar doentes nos hospitais. São antipáticas, estragam o que podia ser tão eficiente como terapêutica e por que doutora Nise tanto tem lutado. (CANÇADO, 1991, p.81-2).

No pavilhão Gustavo Riedel havia uma extensão do trabalho da doutora Nise, coordenado por dona Dalmatie. As pacientes recebiam os materiais necessários para desenvolverem sua arte, além de praticarem recreação e aprendizado. Maura, como ela mesma narra, inicialmente resiste à terapia, porém, aos poucos, reconhece o valor desse trabalho no tratamento dos pacientes.

Digno de observação é seu distanciamento crítico de Maura, mantido a duras penas. Suas interrogações, inevitavelmente, passam por um filtro intelectual com o qual peneira o saber dos médicos, a ignorância das enfermeiras e a alienação das pacientes.

exterior basta para elevar o nome de Nise na psiquiatria Brasileira” (OLIVEIRA, Edmar. *Engenho de dentro do lado de fora: o território como um Engenho Novo*, p.67).

⁹ Ver documento anexado à p. 105.

¹⁰ No documento anexado à p. 106, encontra-se a foto da página com a seguinte dedicatória: “À Dra. Nise da Silveira, esta beleza que nunca gostou de mim, porque eu era fútil, o grande amor de quem jamais soube lhe falar nisto (nem dos outros), talvez porque não fosse fútil, mas carente de palavras e ansiosa demais para conseguir verbalizar meus seus sentimentos. Em memória do tempo em que sentia parte da família, Grande Mãe, Beijos, Maura Cançado / Rio, 27 de maio de 1979”.

Apesar da segurança com que se movem, fazendo ou não fazendo alguma coisa, alguns dos nossos médicos tentam impressionar. Evidentemente só pensam no hospital quando estão aqui dentro, constrangidos diante dessa iminência chamada doença mental. Assim eles se manifestam, de uma ou outra forma. O que já é bastante, se levando em conta a liberdade de escolher que possuem: podiam passar lendo Françoise Sagan durante seus expedientes. Fazer ou não fazer? Posso estar enganada, confundida, diante destes hamletianos da medicina. (CANÇADO, 1991, 84).

Sobressai, paralela à crítica do saber médico, a dialética com a literatura francesa e inglesa, reveladora de sua intimidade com os clássicos da literatura. Afinada com problemas de uma extraordinária modernidade, dentre os quais a questão do homem controlado pelos mecanismos sociais, submetido a uma normalização de uma realidade dominante, vendo-se forçado a dar conta do ritmo imposto pela realidade, *Hospício é deus* convida à reflexão sobre a incapacidade de inserção, ou mesmo a recusa a inserir-se. Uma obra que revela inquietação e resistência ao rigor da instituição psiquiátrica e de toda a violência de seu sistema repressor. Sua narrativa dá visibilidade ao discurso do insano, destoando com a tradição no processo de escrita literária, pois traz, na densidade da escritura, a configuração e as marcas de expressão da fragmentação do louco.

1.4 - Ela é louca ... então Sebastião levou a Maura lá no Suplemento

É importante esclarecer a conexão entre o contexto político e o momento cultural dos anos 1960, a fim de demonstrar como se intersecciona esse cenário com a inauguração da instigante figura de Maura no espaço artístico-literário. Reconhecido como um período pródigo de produção cultural, o chamado “anos 60” trouxe a palco vozes antes não ouvidas, como afirma Heloísa Buarque de Hollanda, “este foi o momento no qual surgiram os ‘novos sujeitos da história’, ou, como se dizia na época, as ‘identidades coletivas’ (HOLLANDA, 2008, p.2). A renúncia de Jânio leva João Goulart à presidência em 1961, começando, então, um período de reformas sociais inquietantes para os conservadores, o que culminou com o golpe militar em 1964. Os desdobramentos políticos trouxeram à superfície questões sobre as minorias subjugadas e oprimidas. A produção cultural oscila entre a criação de arte engajada e as correntes experimentais, internalizantes, como o concretismo, a Poesia Práxis e o Poema Processo. Hollanda explica que

Em 1961, o Concretismo dá o que foi chamado de “o salto da onça” ou o salto participante em direção à intervenção mais direta no cenário político. Cria o Suplemento do Jornal do Brasil (SDJB), a página do Correio Paulistano e o Suplemento Literário do Estado de São Paulo, que foram os grandes espaços de inovação do debate cultural dos anos 60. (HOLLANDA, 2008, p.5).

O Jornal do Brasil passa por profundas reformulações, tanto em experimentos gráficos como nas notícias, e funda, em 1956, o SDJB, um caderno que misturava variados assuntos, como literatura, cinema, artes plásticas, sob o comando de Reynaldo Jardim. Aponta Scaramella em seu trabalho:

Tudo começou em abril deste mesmo ano, quando Jardim publicou, pela primeira vez, uma página literária, dominical, com o título de *Livros e autores contemporâneos*. Junto desta página havia uma página feminina. As páginas tiveram grande aceitação e, em consequência disso, em junho de 1956, surge o SDJB. (SCARAMELLA, 2010, p. 51).

As mudanças pelas quais passaram o SDJB contribuíram para o seu envolvimento e influência nas discussões e debates referentes à arte concreta, tornando-se, mais tarde, o veículo para o Manifesto Neoconcreto¹¹, assinado, em 1959, por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. Como observa Scaramella:

Nesse período, o SDJB tornou-se um lugar privilegiado. A união de jornalistas, artistas, literatos, poetas e intelectuais no processo de reformulação do JB, todos influenciados pelas novas correntes artísticas – Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, etc. –, permitiu que o Suplemento, por sua vez, se tornasse mais do que o laboratório destas mudanças: ele passa a ser um lugar de discussão sobre a arte contemporânea brasileira e seus rumos. O SDJB estava em sintonia com o contexto da época, abrigando na figura destes que o recriaram e no espaço que abria às discussões, parte da vanguarda literária e artística da época. (SACARAMELLA, 2010, p. 58).

Antenado com as mudanças no projeto intelectual e na produção artística das novas gerações, o SDJB, além de abrir espaço para nova geração de intelectuais, de artistas, poetas, jornalistas, críticos e literatos que começavam a se destacar no cenário carioca e brasileiro torna-se palco de vanguarda artística da produção cultural. Escritores como

¹¹ “O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligadas a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) – (...) – os concretos racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica” (GULLAR, apud SCARAMELLA, 2010, p. 69-0).

Ferreira Gullar, Décio Pignatari, Moacyr Felix, Paulo Mendes Campos e Geir Campos, eram parte dessa nova geração. Segundo Hollanda, o trabalho dessa nova geração seguia dois vetores:

De um lado, as correntes experimentais, internacionalizantes que procuravam dar um salto qualitativo nas produções artísticas e literárias. De outro, a necessidade de promover uma arte engajada, pedagógica, nacional, para o povo, sugerida pelo quadro político de dicção nacional popular que emergia com força total naquele início de década. (HOLLANDA, 2008, p.3).

É nesse contexto que Maura inicia sua trajetória no SDJB, em 1958, período em que Assis Brasil coordenava a seção *O contista novo*. Havia seis meses que ela saíra do Hospital Psiquiátrico Gustavo Riedel. Assis Brasil, em entrevista a Scaramella, relata como conheceu Maura:

O Sebastião de França um dia me diz: Você que sempre olha muito os escritores novos, dá a mão pra eles, eu conheci uma mulher lá na pensão, ela é louca... Eu disse: Ah, então nós somos dois! Ele [França] disse: Ela tem uns poemas, ela é muito estranha, além de ser tímida, tem um lado bipolar, às vezes é agressiva. Então Sebastião levou a Maura lá no suplemento, me apresentou ela com os poemas, os poemas são mais em prosa. (SCARAMELLA, 2010, p47).

Seis meses depois de ter saído de uma internação no Hospital Gustavo Riedel, Maura passa então a colaborar no SDJB. “Nesse sentido, o Suplemento foi, para Maura, uma porta aberta à literatura e à possibilidade de uma carreira nesse meio, como era seu desejo” (SACARAMELLA, 2010, p. 48). Entre 1958 a 1961, Maura trabalhou, publicando poema, contos¹² e colaborando no jornal. Conviveu com grandes nomes da literatura brasileira, que, em vários momentos, são mencionados na obra *Hospício é deus*:

Quanto tempo trabalhei no jornal? Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Assis Brasil, e tantos outros, meus protetores. Quase todos os bons intelectuais da nova geração. [...] Gullar pareceu cansado de mim. Ainda vendo-o imoto e inacessível não consegui desprezá-lo. [...] Consegui escandalizar Carlos Heitor Cony, que já foi quase padre, é facilmente escandalizável. Além de julgar estar ferindo Reynaldo, ao falar coisas inverossímeis e degradantes a meu respeito. (CANÇADO, 1991, p.28-9).

Em sua narrativa Maura demonstra um forte sentimento de estranheza e de complexo em sua relação para com os colegas e junto ao ambiente de trabalho. Tinha a impressão de

¹² Em nota da p. 46 de sua tese, Scaramella explica que “Os contos publicados no SDJB foram os seguintes: em 24 de agosto de 1958, saiu sua poesia; em 16 de novembro de 1958, saiu o conto *No quadrado de Joana* (primeira página); em 19 de abril de 1959, saiu o conto *O rosto*; em 22 de agosto de 1959, o conto *Introdução a Alda*; em 12 de dezembro de 1959, o conto *O sofredor do ver* (primeira página); em 6 de maio de 1961, o conto *Cabeleireiros de Senhoras*; em 27 de maio de 1961, o conto *Rosa recuada*; em 24 de junho de 1961, o conto *Passagem-Passaporte*; em 22 de julho de 1961, o conto *Espiral Ascendente*; em 5 de agosto de 1961, o conto *Carta a Mao Tse-Tung*.”

não pertencer àquele lugar e atribuía isso à sua condição de louca. Essa sensação de marginalidade aumentou ainda mais depois que escrevera o conto *No quadrado de Joanna*, a história de uma louca catatônica. Achava que a relacionavam à sua personagem. O seu medo e insegurança levavam-na a maltratar os companheiros do jornal, o que terminava sempre em remorso e vergonha.

O dilema expresso pela narradora de *Hospício é deus* encontra testemunho nas reflexões de Foucault sobre a marginalização da figura do louco, em *A Loucura e a Sociedade* (1999). O filósofo destaca que a exclusão da figura do insano perpassa domínios sociais associados diretamente à sexualidade, ao discurso, ao trabalho, às festas e aos eventos sociais em geral. Diante disso, a figura do artista louco configura-se como uma linguagem excluída, por desafiar a compreensão ao trilhar trajetórias estranhas aos ideais e expectativas normativos.

Maura revela um tom diferenciado tanto na escrita como no meio artístico, conferindo com o perfil inovador que o SDJB buscava. Sendo mulher, traduzia os anseios do jornal em dar espaço às mulheres e às minorias. O que se observa, ao contrário do que a narradora expõe, é que o SDJB acolhia o singular, o que fosse estranho e que produzisse algo de novo.

As inovações criadas com a palavra aproximam a escrita de Maura da arte concreta. Tanto em *O sofredor do ver*¹³ como em *Hospício é deus* é possível perceber marcas do Concretismo, principalmente em alguns de seus contos.

Em *Hospício é deus* verificam-se migrações da prosa para poesia: Afirmar é palavra, sim. E o resto? Pensar dói muito. Os nomes frios tingem o coração de pesar. NÃO. / Minh'alma nua / Ela se permuta com a rocha (CANÇADO, 1991, p. 55).

O excerto se afigura como irrupção do corpo no texto, que oscila entre a horizontalidade e a verticalidade do pensamento. Isso também está refletido no diário de

¹³ Este é um fragmento do conto “Espiral Ascendente”, de *O sofredor do ver* (1968:20), bem próximo da arte concreta:

Danças carregados de distância, na
TARDE

SEXO

MAMÃE

MEDO

Maura, que se desloca nos gêneros e que também, algumas vezes, do presente emerge apenas relato do passado.

Compreende-se, então, que, mesmo traçando um percurso egocêntrico, o contexto psicosócio-político em que Maura se encontra pode ser vislumbrado na escrita. É nesse sentido que o resgate literário dessa obra autoficcional pode oferecer uma nova dimensão do valor social dessa narrativa, não como uma representação da realidade, mas como um espaço em que a memória prefigura a ficção e a história. Desse ponto de vista, o estudo da obra maureana estará ampliando as possibilidades para inúmeros campos de pesquisas. Dessa forma, pode-se atribuir à Literatura outra força, além daquelas relativas ao seu engajamento com a língua: a de resgatar, através da escrita, o ser individual do nada social. Essa característica da Literatura não se restringe à obra de Maura, por ser construída por uma mulher dentro do sanatório. Na realidade ela se estende a todos os escritores ou personagens que transgridem e excedem os limites da normalidade de condutas sociais e da linguagem bem comportada.

1.5 - *Hospício é deus* é arriscar-se no vazio

Na narrativa de *Hospício é deus* apreende-se claramente a forma singular pelo qual Maura escreve sobre o seu não lugar, ou sobre o seu fora de lugar, buscando se constituir como sujeito histórico, ou seja, encontrar o seu lugar por meio do texto. Ora, na linguagem maureana reitera-se a persistência de aspectos da sua vida dentro e fora do sanatório que possam funcionar como marcas da individualidade, ainda que sejam marcas provocadas pelo passado, pelo abandono, pela injustiça da sociedade e, sobretudo, pela violência institucional, que parecia “muito natural”, até que seus relatos fossem publicados.

A sensibilidade para os acontecimentos que lhe afetam impulsionam um olhar atento, firme e crítico, que não deixa escapar as mazelas materiais e comportamentais que envolvem o que está dentro e fora da realidade do hospício. E essas características se tornam marcantes e se intensificam pela traumática experiência de violência e solidão experienciada pela autora no manicômio. Nesse ambiente de evanescência, Maura busca uma forma de dar voz à sua dor existencial, encontrando na escrita um meio de

autocompreensão.

Ecoando palavras sem significação, ou sacralizadas, ou de significações interditas, a linguagem do insano incorria sempre na nulidade. Um ponto interessante a se observar na obra aqui analisada refere-se aos nomes de alguns médicos, escritos apenas com a inicial, como o de doutor A. e do doutor J. Deve-se protegê-los da linguagem do insano? Ou, indiretamente, revela-se a manifestação de respeito ao poder psiquiátrico, a ponto de a simples menção do nome comprometer a imagem institucional?

Há uma narrativa que desliza entre o factual e o fictício da escrita que revela um sujeito em constante deslocamento. Esse aspecto se deixa apreender em sua escritura pela própria impossibilidade de se chegar a um todo, de criar um quadro a partir do qual se possa reconstituir um *eu*.

A narrativa de *Hospício é deus*, além de perpassar pelo fora, matiza-se na subjetividade da autora para a configuração de seu tecido textual. Embora construída em espaço específico, a partir de experiências subjetivas, trata-se de uma criação cuja linguagem brota transgressiva, carregada de ausência, inaugurando, com isso, a literatura.

Uma vez que Maura se insere em palavras, passa a ser transgressão, ocorre um processo de ruptura que cria uma ausência, um artefato crítico que se desnuda numa escrita cuja construção delineia-se em fragmentação. A variação temporal da narrativa, oscilando entre presente e passado, com predomínio para o passado, sustenta o processo fragmentário da narrativa, uma vez que esse tempo exerce a função ambígua da verossimilhança e da falsidade. Enquanto o passado sugere criação, ou seja, mentira, o uso da primeira pessoa e do tempo presente remete à realidade, numa criação paradoxalmente dupla de verdade e mentira. Na medida em que Maura move-se de autora para narradora, fazendo-se imagem, inaugura, conseqüentemente, um tempo que se fecha, sendo aberto somente no processo da leitura. Esse dilema leva a um novo tempo, ausente no texto, mas que se revela ao leitor. Sobre tal processo afirma Blanchot:

A ausência do tempo não é um modo puramente negativo. É o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação. Longe de ser um modo puramente negativo é, pelo contrário, um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se em sua imagem e o “EU” que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um “ELE” sem rosto. (BLANCHOT, 2011, p.21).

Os desdobramentos da escrita dispersam a Maura autora, para então, contada e

dramatizada, a retornarem com suas identidades, espelho de projeção interna, em “linguagens que se representam a si mesmas em uma cerimônia lenta, meticulosa e prolongada ao infinito. Essas linguagens simples, que nomeiam e mostram, são linguagens curiosamente duplas” (FOUCAULT, 2001, p.53). É quando *Hospício é deus* deixa de se narrar por estar sempre em excesso e em falta de linguagem. Nas palavras de Foucault:

No momento em que a linguagem renuncia à sua tarefa milenar – a de recolher o que não se deve esquecer –, no momento em que a linguagem descobre que está ligada pela transgressão e pela morte ao fragmento de espaço tão fácil de se manipular, mas tão árduo de pensar, que é o livro, algo como a literatura está nascendo. (FOUCAULT, 2001a, p. 173).

Esse espaço operado por datas, memórias da infância e do dia-a-dia no sanatório, tornam-se simulacro da literatura; nesse espaço, revelam-se “projeção interna, temática, dramatizada, contada, recitada dessa distância essencial entre a obra e a literatura que constitui o ser profundo da linguagem literária” (FOUCAULT, 2001a, p. 149). *Hospício é deus* se torna sem memória porque, como diz Foucault,

[...] encontra em si a possibilidade de se desdobrar, de se repetir, de fazer nascer o sistema vertical dos espelhos, imagens de si mesmas, das analogias. Uma linguagem que não repete nenhuma palavra, nenhuma Promessa, mas recua infinitamente a morte abrindo incessantemente um espaço onde ela é sempre o análogo a ela mesma. (FOUCAULT, 2001b, p.58).

Por carregar essa possibilidade de se desdobrar, a narrativa de Maura resulta-se amiúde estrangeira, voz codificada. Em seu espaço de autocriação, o diário de Maura traz como singularidade a inscrição produtiva do louco, transgredindo com os meios tradicionais de escrita, dando visibilidade e voz ao excêntrico, ao mesmo tempo em que cria um fluxo para fugir da repressão. Sendo uma máquina desejante, sente a falta de ser. Não conseguindo expressar-se sob os códigos sociais, pela obra, cria fantasmas (os narradores-personagens) que se exprimem pelo código do desejo. Como Deleuze e Guattari notam:

Porém, mesmo quando o fantasma é interpretado em toda a sua extensão, não mais como um objeto, mas como uma máquina específica que põe em cena o desejo, essa máquina é apenas teatral, e deixa subsistir a complementaridade do que ela separa: então, a necessidade é que é definida pela falta relativa e determinada do seu próprio objeto, ao passo que o desejo aparece como aquilo que produz o fantasma e produz a si próprio separando-se do objeto, mas também reduplicando a falta, levando-a ao absoluto, fazendo dela uma “incurável insuficiência de ser”, ‘uma falta-de-ser que é a vida’. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.42-3).

Essa *falta*, entendida como uma necessidade, acentua-se na obra de Maura, pelo deslocamento da realidade. Esse movimento confere à obra o estatuto de objeto de

denúncia e de subjetivação, pelas sensações com o fora, transformando-a em um novo espaço de criação de um eu, ou seja, faz-se ficção, invenção, uma estruturação. Ao perder seus campos de ressonância, Maura apreende-se enquanto criadora, realizando esse movimento pelo viés da loucura,

Ora, na sua escrita, é possível identificar um desejo de compartilhamento de vida com um possível leitor, articulando o trânsito de um *eu* ao *nós*, relacionando o particular ao geral, na captação de uma realidade que dá conta do momento e da totalidade, na voz de um sujeito que deseja ser olhado, porém projetando uma imagem que desliza para autocriação. Com isso, não é mais Maura que fala, ocorre a substituição do “EU” por “ELE”. Segundo Blanchot,

[...] a transformação é muito mais profunda. O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si. Na medida em que, escritor, ele legitima o que escreve, nunca mais pode exprimir-se e ainda menos falar para ti nem dar a palavra a outrem. (BLANCHOT, 2011, p.17).

O que se vislumbra no diário é uma Maura ficcional, tentando se afirmar e exprimir-se a um leitor. Um retrato que foge à originalidade, pintado com a linguagem literária. Ela faz-se eco, apagando-se e convertendo-se em imagem, uma vez que carecem de autoridade. Suas verdades deslizam para a dissimulação, carecem de autoridade. O recurso ao diário revela-se um meio de recordar-se antes de se tornar fragmentada. Embora simule um pacto com o leitor, implica em uma tentativa frustrada de sustentar-se historicamente. A narradora Maura preocupa-se em estabelecer e fixar referências com o leitor:

Procurei retratar-me até os dezessete anos, embora fatos ocorridos dentro desta idade estejam registrados neste diário, em minhas conversas com o médico. Desde então tudo tomou caráter mais grave e penoso; passei a sofrer com brutalidade os reflexos do condicionamento imposto a uma adolescente numa sociedade burguesa, principalmente mineira – e principalmente quando esta adolescente julga perceber além das verdades. É, portanto, a metade do meu álbum: apresentei a moça de dezesseis anos, bonita, rica, aviadora; sem futuro – mas uma grande promessa. (CANÇADO, 1991, p.26).

Ao mostrar que procurou fazer um retrato de si mesma e o apresentou, a narradora deixa claro que vislumbrou um leitor. Os adjetivos com os quais se autodenomina reforçam o caráter ambíguo do gênero, abrigando o conceito de obra metaficcional¹⁴. Maura, a partir

¹⁴ A obra de Maura acolhe essa característica pela transferência do contexto extraliterário, como autor e a própria criação artística, para o universo ficcional. Em *The theory and practice of self-conscious fiction* (1993) Patrícia Waugh explica que o autor produz o texto e, ao mesmo tempo, é produzido por ele, ampliando a inter-relação entre realidade e ficção.

dessa ruptura, não mais atribui sentido ao mundo exterior, mas constitui-se em interação com ele, reforçando a fragmentação de sua identidade.

Nessa direção, a escritura do diário de Maura apresenta-se como uma narrativa metaficcional, inovadora, por fugir de regras fixas e desdobrar-se heterogênea e híbrida. Tais renovações estéticas causam o questionamento do fazer artístico. De uma dimensão mimética entre escritor, narrador, leitor e entorno, ela escapa às fórmulas precisas e modelos pré-fixados. É a literatura demonstrando sua autonomia enquanto arte de (des)construir-se, apresentando uma instigante discussão sobre arte literária e o fazer artístico feitas pela crítica institucionalizada.

É assim que Maurice Blanchot aponta o caráter livre da literatura quando afirma em *O livro por vir* que “a essência da literatura é escapar a toda a determinação essencial, a toda a afirmação que a estabilize ou a realize: junca já lá está, está sempre por encontrar ou por reinventar” (BLANCHOT, 1984, p. 210), tal como se apresenta a obra de Maura.

As transformações que se operaram no campo da escrita literária, especialmente as que se configuram no ambiente do espaço biográfico, criaram uma dinâmica entre narrador, autor e leitor que subverte a ordem hierárquica característica da narrativa tradicional. Atacado de todos os lados pelo texto autoconsciente, o leitor, que antes exercia o papel de coadjuvante, passa a participar do processo da criação, controlando, organizando e interpretando o texto. A leitura deixa de ser uma tarefa fácil, confortável e harmoniosa. Nestes termos, ler *Hospício é deus* é arriscar-se no vazio. Nele Maura descortina o hospício fazendo de sua estada neste espaço um momento de reflexão, pondo na ordem do dia perguntas sem respostas, como nota Foucault:

[...] pela loucura que a irrompe, uma obra abre um vazio, um tempo de silêncio, uma questão sem resposta, provoca um dilaceramento sem reconciliação onde o mundo é obrigado a interrogar-se. O que existe de necessariamente profanador numa obra retorna através disso e, no tem que essa obra desmoronou no silêncio, o mundo sente sua culpabilidade. (FOUCAULT, 2010, p.529-30).

Embora escrito em circunstâncias e espaço de insanidade, o diário incorpora a ausência do tempo e sua passagem para além da morte. É sob esse registro que Foucault dirige estas palavras:

No momento em que a linguagem real, que conta essa vinda da literatura, vai se calar para que finalmente a obra possa aparecer em sua palavra soberana, inevitável, a obra acaba, o tempo terminou. De tal modo que pode-se dizer, em um quarto sentido, que o tempo foi perdido no momento em que foi redescoberto. (FOUCAULT, 2001a, p.148).

Uma redescoberta feita por fragmentos que interrompem a vida de Maura para inaugurar-se em novo tempo, o tempo da obra literária, sem cronologia, no que diz respeito a seu próprio ser enquanto obra de arte. Transgredindo, porém, com os padrões tradicionais da escrita, exhibe a voz do louco. Essa voz é a transgressão. Não bastando a morte com a criação da obra, Maura dá voz ao morto. Uma voz que não quer ser ouvida, mas insiste, não quer calar. Das profundezas do sanatório uma louca dá substância e sentido ao som, ainda rouco, da insanidade.

Autoficção, a fantástica fábrica de *eus*

2.1 - Um meio desmesurado de existir

*Assim me torno impossível: as pessoas não podem
tomar-me, porque sou demais. Apesar de ser delas
como uma obra de arte parece pertencer-nos.*

Maura Lopes Cançado

Embora Maura se remeta ao título *Diário* e ao uso da primeira pessoa em sua narração, basta atentar na sua leitura para perceber o caráter híbrido de gênero na sua obra. Em vista de coexistirem elementos que remetem à memória, ao diário e à autobiografia, o que se compreende é que há uma diluição das fronteiras que definem cada categoria de gênero. Além do mais, em seus relatos muitas vezes se entrecruzam duas histórias, a referencial e a ficcional, e, muitas vezes, quando o leitor é levado a seguir de perto uma, de repente descobre estar na outra, sem poder perceber com clareza onde exatamente se produziu a passagem entre uma e a outra. Há um mundo construído com um *eu* romanesco que permite o questionamento sobre a identidade da narradora. Isso estabelece a dupla recepção da obra – ficcional e autobiográfica. Com denominações variadas, entende-se que há uma escrita do eu em que os próprios termos utilizados se embaralham: autobiografia, escrita de si, memórias, diários, escrita íntima, escrita confessional. Na literatura contemporânea observa-se uma incidência considerável das denominadas escritas do eu.

Ser o personagem do próprio discurso é tão antigo quanto a humanidade, falar de si, ser o personagem do seu próprio discurso, porém, como categoria literária, adquire seu estatuto a partir do Iluminismo. Com a publicação de *Les Confessions* (1782) Jean-Jacques Rousseau figura-se o precursor no gênero da literatura psicológica e confessional moderna, onde o *ego scriptor*, o tornar-se escritor, o ato de se olhar e escrever é consolidado como topes da autobiografia e gêneros correlatos.

Já no Brasil, é com Alice Dayrell, em 1942, sob o pseudônimo de Helena Morley, que se iniciam relatos de cunho confessional. Com o diário *Minha vida de menina*, Dayrell, uma menina de ascendência inglesa provinciana em Diamantina-MG, entre os anos de 1893 e 1895, radiografa o cotidiano da sociedade brasileira de província nos primórdios da

República, antecipando a voga das histórias do cotidiano. É possível encontrar ainda muitos outros exemplos desse tipo de escrita que por muito tempo estiveram relegados a um segundo plano, considerados ilegítimos e híbridos por sugerirem inicialmente relatos puramente autobiográficos, isentos de ficcionalidade. Essa modalidade literária se caracteriza pela tentativa, por parte do sujeito, de objetivar o eu que fala. Por isso não se trata de um gênero específico, mas de uma narrativa de um eu que escreve sobre si mesmo trazendo a marca comum da afirmação pessoal: um eu que se revela no texto, procurando, ao menos em tese, ser sincero (ou parecer sincero), tentando, pela introspecção, justificar sua subjetividade, sua individualidade, tanto para si como para o outro.

Recorrendo aos estudos de Sheila Dias Maciel, compreende-se que, embora haja uma diferença pequena entre esses gêneros, cada um carrega sua definição e constituição própria:

As memórias, portanto, são uma busca de recordações por parte do eu-narrador com o intuito de evocar pessoas e acontecimentos que sejam representativos para um momento posterior, do qual este eu-narrador escreve. (MACIEL, 2013, p. 9).

Ao passo que,

A narrativa em forma de diário inclui-se entre as formas autobiográficas por ser uma escrita voltada para um “eu” que se revela e difere das demais formas confessionais por ser escrita à medida que os fatos vão acontecendo, ou melhor, por relatar os fatos também retrospectivamente, mas num espectro de tempo muito menor. Os diários são também um retorno ao passado, mas a um passado recém acabado, sem um objetivo preciso de buscar nada além do que a vontade determina. (MACIEL, 2013, p. 10).

O termo ‘autobiografia’ surge na Inglaterra no século XVIII de onde é importado pela França no século XIX, haja vista que grande parte, senão a totalidade dos estudos nessa área esteja, em sua maioria, em língua francesa. Esse tipo de narrativa prodigamente produzida no Brasil ganha espaço com novas roupagens em sua estrutura nos anos 1960.

No campo dos estudos autobiográficos, Philippe Lejeune, com sua obra seminal *Le pacte autobiographique* (1975), parece ser a referência. A concepção de autobiografia defendido por Lejeune, “*Pour qui’il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime, il faut qu’il y ait identité de l’auteur, du narrateur et du personnage*”¹⁵ (LEJEUNE,

¹⁵ “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima) é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem.”

1975, p. 15), pressupõe uma garantia de verdade mediante um pacto autobiográfico, numa apreensão clara por parte do leitor da identidade de nomes entre autor, narrador e personagem. Isso quer dizer que as narrativas autobiográficas são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de verificação. Conforme Lejeune:

*Le héros de l'autobiographie voit sa conscience émerger de la lecture (p. 8), puis se résorber dans la lecture (p. 40-41). La lecture, c'est-à-dire le rapport au texte écrit, ne figure pas dans le récit comme souvenir anecdotique, mais comme expérience originelle et constitutive, et comme aboutissement. [...] La mère est un roman. Et tout roman sera retour à la mère, seul signe qui reste d'elle. [...] Ce que le narrateur produit aux deux bouts du livre, comme souvenir et comme rêve, c'est, en réalité, la lecture même de son héros.*¹⁶ (LEJEUNE, 1975, p. 92).

Nota-se, portanto, que a autobiografia se define a partir de elementos determinantes de um pacto autobiográfico, como o homonimato, os elementos paratextuais, o pacto formalizador entre narrador e leitor, ou seja, uma construção textual que garanta ao leitor a fidelidade do fato narrado, possível de fazer referência a uma suposta realidade. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Assim, há um contrato de identidade com o nome próprio: “*ce qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre*”¹⁷, (LEJEUNE, 1975, p. 33).

Não acreditando na possibilidade de escrita biográfica ou autobiográfica à maneira de Philippe Lejeune, em meio ao ideário filosófico dos anos 70, Doubrovsky vai definir a escrita autoficcional como “uma variante pós-moderna da autobiografia”, uma vez que há uma ambivalência do sujeito e deslizamento do vivido, mesclando os gêneros referencial e ficcional, ou seja, romance e autobiografia, verdade e invenção, tal como se vislumbra na narrativa de Maura.

Diante de uma narrativa que põe em dúvida a veracidade dos fatos, o discurso de Maura se aproxima do conceito de autoficção, criado por Serge Doubrovsky:

¹⁶ “O herói da autobiografia vê sua consciência emergir da leitura (p. 8), depois se absorve na leitura (p. 40-41). A leitura, ou seja, a sua relação com o texto escrito, não figura no relato como uma lembrança anedótica, mas como experiência original e constitutiva, e como termo. [...] A mãe é um romance. E todo romance será um retorno à mãe, único signo que permanece dela. [...] O que o narrador produz nas duas pontas do livro, como lembrança e como sonho, é, em realidade, a própria leitura de seu herói.”

¹⁷ “O que define a autobiografia para aquele que a lê é antes de tudo um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é também verdadeiro para quem escreve o texto.”

*Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, que espère faire maintenant partager son plaisir.*¹⁸(DOUBROVSKY, 1977:10).

Ainda que não se configure um gênero específico, essa composição textual transcende a escrita autobiográfica conceituada por Lejeune, por se revelar também uma ficção. Evando Nascimento afirma que:

Diferentemente do romance autobiográfico ou de memórias, que ainda quer pertencer a um gênero tradicional, a autoficção põe em causa a generalidade do gênero, sua convencionalidade, correndo decerto o risco de cair em novas armadilhas. Daí ser necessário multiplicar as suspeitas, duvidar dos acertos, contestar as vitórias fáceis do eu. (NASCIMENTO, 2010, p. 196).

Tal efeito, de fato, encontra testemunho quando Maura afirma que “Na falta de uma inteligência à minha altura brinco comigo mesma, mentindo-me, anarquizando-me. – Mas eu sou um anjo com vocação para demônio” (CANÇADO, 1991, p. 156). Nisso se verifica que sua narrativa comporta o termo autoficção, opondo-se ao conceito de autobiografia definido por Lejeune, uma vez que há um eu em trânsito, migrando ora para a ficção, ora para o romanesco. Sobre essa forma de narrativa, explica Nascimento:

Autoficção é, pois, um termo que veio para pôr em evidência que todo discurso, mesmo o mais neutro e anônimo, guarda as marcas do sujeito que o enunciou, marcas ambigualmente verdadeiras e fictícias; mas também, em contrapartida, alguns textos levam essa hibridização ao extremo, ao fazerem dos fatos documentais a matéria mesma da ficção, ou seja, ao se utilizarem da capa ficcional do real como matéria romanesca. (NASCIMENTO, 2010, p. 200).

Seja confissão ou só um jogo, o que interessa é que Maura, em *Hospício é deus*, renuncia à ficção, ou melhor, à autonomia da ficção. Por isso, não se torna relevante essa mistura entre o real e o inventado, quanto a superposição de dois registros. O interessante é que essa tensão entre as duas histórias tem um valor especial porque uma das histórias é a dela mesmo, a da escritora. Ciente do abismo que separa o eu do outro, ou seja, a vivência da lembrança e a vida da escrita, Maura se recusa a transpor a distância, a traduzir o vivido

¹⁸ *Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, na noite de sua vida, e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se se prefere, autoficção, de ter confiado a linguagem de uma aventura a uma aventura da linguagem, exterior à sabedoria e à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fio de palavra, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita do antes ou do depois da literatura, concreto, como se diz em música. Ou ainda, autofricción, pacientemente onanista, que espera agora dividir seu prazer.*

(a vida) em pura literatura, em objeto estético. Mas é esse “fracasso” como narrador onisciente e distanciado que abre precisamente uma passagem (figura muito recorrente na escrita de Maura), uma ponte entre literatura e vida. Diz Maura: “Reynaldo sugeriu-me escrever um diário. Respondi que já registro todas as minhas impressões” (CANÇADO, 1991, p. 58).

Sua escrita leva a pensar em que termos ocorrem essas tensões, essas passagens entre literatura e vida, entre o trabalho estético e a tradução da realidade. A falta de planejamento revela uma experiência existencial. É possível verificar no diário de Maura a pequena distância que liga o fato narrado à vida da escritora. No entanto, nota-se que nele se articulam dois paradoxos que o atravessam: uma presença forte da afetividade de um eu autobiográfico, “nem todas as coisas podem ser intelectualizadas. Realmente, penso: como se pode intelectualizar afetividade?” (CANÇADO, 1991, p. 69), aliada ao desejo de glória pessoal, “[...] eu, Maura Lopes Cançado, escritora e candidata à glória. Uma artista que, como todos os grandes artistas, é incompreendida em vida” (CANÇADO, 1991, p. 56).

Pode-se inferir, então, a presença de uma Maura que se (re)apresenta. Sua obra traz verdades que podem ser manipuláveis, uma vez que há passagens em que faz referência à própria escrita. Nessa prática de tratar a própria vida como literatura, e a literatura como vida, a narradora de *Hospício é deus* diz sobre o seu próprio trabalho:

Não é absolutamente, um diário íntimo, mas tão apenas o diário de uma hospiciada, sem sentir-se no direito a escrever as enormidades que pensa, suas belezas, suas verdades. Seria verdadeiramente escandaloso meu diário íntimo – até para mim mesma, porquanto sou multivalente, não me reconheço de uma página para outra. Prefiro guardar minhas verdades, não pô-las no papel. (CANÇADO, 1991, p. 121-2).

Um diário que não é diário, pois foge à característica desse gênero, comportando, por conseguinte, a autoficção, como explica Luciene Azevedo:

A autoficção reinventa o romance e atíça as dúvidas sobre a ficcionalidade das formas literárias pondo em xeque o horizonte de expectativas dos leitores através do investimento no hibridismo das fronteiras entre o (auto)biográfico e o ficcional. (AZEVEDO, 2013, p. 249).

Nesse sentido, na autoficção, a intensidade narrativa revela-se diferente da história vivida, na medida em que ocorre a transposição do *eu* no texto por meio da escrita que, por sua vez, será afetada pelas marcas estéticas da criação.

Embora seu texto seja marcado por datas, apreende-se uma escrita do presente em que não se constrói uma recapitulação histórica e fiel dos acontecimentos, mas, sim, uma atualização dos fatos, com novas possibilidades de criação. Diana Klinger explica que,

O sujeito que “retorna” nessa nova prática de escritura em primeira pessoa, não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. (KLINGER, 2012, p. 45).

A narradora Maura comporta esse perfil de sujeito, uma vez que em sua prática de escritura pode ser depreendida a existência de elementos que podem ser facilmente comprovados como fatos do cotidiano, como também elementos construídos ficcionalmente pela narradora. Entende-se, com isso, que essa narrativa de cunho íntimo não está afastada dos elementos referenciais, no entanto perpassa também pela intensidade criativa do sujeito, uma vez que este se vê livre, pelo viés literário, para afetar os acontecimentos, repercutindo, assim, na escrita, suas dores, frustrações, alegrias e anseios.

Contrário ao que defende Foucault, ao defender a morte do autor, o sujeito autoficcional, no entanto, está sempre em vias de aparecer no espaço deixado pela ficção. Quando em *O que é um autor?* O filósofo levanta a problematização do sujeito, apercebe-se de que na categoria de autor subjaz uma invenção histórica demarcada por um certo momento histórico em que foi preciso individuar.

Para esse filósofo, a função autor trata-se de uma constituição, não é a existência, mas que “se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito” (FOUCAULT, 2001, p. 269). Nesse caso, aponta um “sujeito de escrita que está sempre a desaparecer”, “trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2001, 268). Assim, pela morte foucaultiana do autor, fica evidente em sua explicação que o termo “autor” não passa de uma função, uma palavra criada para produzir certos efeitos, uma invenção histórica, e não um sujeito absoluto ou uma existência.

As escritas do eu da contemporaneidade, no entanto, carregam o caráter autoficcional, pois o autor realiza um movimento de insurgência como sujeito, preenchendo, com isso, a lacuna deixada pela morte foucaultiana. Segundo Klinger, “o autor retorna não como uma garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que se brinca com a noção de sujeito real” (KLINGER, 2012, p. 40).

Por isso que Sébastien Hubier¹⁹ afirma que a autoficção é “uma escritura do fantasma e, a este título, ela coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os *eus* que o constituem”. O estudioso observa que o pacto apropriado para essa variante pós-moderna da autobiografia é o pacto oxímoro, que alivia o autor do pacto autobiográfico e da ilusão de autenticidade do relato. Assim, Hubier, ao evidenciar seu conceito de autoficção, expõe os privilégios do seu uso:

*L'un des privilèges de l'autofiction, fondé sur un « pacte oxymorique », serait donc qu'il est possible de parler, par elle, de soi-même et des autres sans aucun souci de censure, de livrer tous les secrets d'un moi changeant, polymorphe, et de s'affirmer libre enfin d'idéologies littéraires en apparence dépassées. Elle offre à l'écrivain l'opportunité d'expérimenter à partir de sa vie et de la mise en fiction de celle-ci, d'être tout à la fois et lui-même et un autre.*²⁰ (HUBIER, 2003, p. 125).

Nessa prática, incorre, por extensão, uma escrita de autoanálise, uma vez que a distância entre o vivido e o narrado possibilita a reflexão autoanalítica e crítica. Quando Maura se lança no universo ficcional, ou seja, à reconstrução da história de sua vida, buscará orientar a sua narração para a produção de um efeito munido de ambiguidade. Lúcia Castelo Branco comenta que:

O texto de Maura se escreve, dessa forma, à margem, no limiar, nos limites de um entrelugar. Além de diário, é diário de uma ficcionista – o que recebemos como realidade, como confissão, pode não passar de ficção, habilmente trabalhada pela voz de sua narradora. (CASTELLO BRANCO, 2004, p.164).

A habilidade em recriar a própria vida é inerente ao ato de recontar as experiências do passado, mesmo que próximas. Quando Maura narra, já o faz pela rememoração dos fatos, não sendo mais a primeira Maura que viveu, mas, agora, um novo ser que escreve sobre os fatos, passando a fazer a ficcionalização da realidade vivida.

Ao longo de suas páginas, a narradora revela sua insatisfação e sofrimento,

¹⁹ Sébastien Hubier (2003) faz um longo estudo sobre as literaturas íntimas (*littératures intimes*), no qual ele examina o uso singular da primeira pessoa, o eu, nos discursos ditos referenciais e nos discursos literários. Hubier observa que os gêneros que empregam o *eu* são a autobiografia; as memórias; os diários (*journal intime*); romance epistolar; romance autobiográfico; crônicas; relatos de viagem; e autoficção. Dessa forma, ele tenta fazer uma divisão entre aqueles gêneros que se pretendem referenciais, ou seja, valorizam a autenticidade do discurso, e os gêneros ficcionais que podem utilizar a forma dos primeiros como intencional estratégia literária. Numa terceira via, Hubier traz à luz os discursos que ficam entre esses dois gêneros, os que estão nos limiares da verdade e da ficção.

²⁰ “Um dos privilégios da autoficção, fundado sobre um pacto oxímoro, seria então a possibilidade de falar, por ela, de si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura, de entregar todos os segredos de um eu variável, polímorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente defasadas. Ela oferece ao escritor a oportunidade de experimentar a partir de sua vida e de sua ficcionalização, de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro.”

encerrando uma alta dose de narcisismo, de autocontemplação, de espelho, que se configuram tanto no plano da criação (arte diário) como no plano metalinguístico. Mesmo em seu desequilíbrio, procura entender a realidade que a cerca:

Não possuo nenhum equilíbrio emocional. Passo de grande exaltação para profunda depressão. Gosto-me desesperadamente (não me esquecer de que sou vítima de disritmia cerebral).

Como estou presa à infância. Nego a realidade ao que me veio depois. Até as pessoas, não são – porque não as aceito.

Meus sapatos amarelos / um passo adiante da minha solidão. / Eu os vi mil vezes através de lágrimas, / na sua ingenuidade gasta, resignada, / conduzindo pés que fizeram dança. / Ó, meus sapatos – amarelo-girassol. (CANÇADO, 1991, p.37).

Somando-se a esse desequilíbrio mental que, como a narradora descreve, leva-a da exaltação para uma profunda depressão. A abertura que a autoficção proporciona a leva a um resultado de total descompromisso com as regras tradicionais literárias. Ao reservar-se no direito de discursar sobre si mesma, o processo de escrita de Maura será manipulado de acordo com o seu interesse, levando-a, como narradora, a uma reflexão sobre o próprio ato de escrever.

Assim, no interior da obra, há momentos de grande lirismo poético, cuja voz ultrapassa à da Maura autora, de maneira que há, ainda, narrativas que levam o leitor ao questionamento de sua veracidade, pela visão romântica do espaço de internação ou até mesmo de si mesma e das outras internas. É preciso notar que, no espaço da obra, verificam-se distorções e multiplicidades que provocam rupturas lineares. Ora há prosa, ora há poesia. Há memórias datadas, como também há registros sem datas.

O tempo de enunciação (o discurso do narrador) não respeita a linearidade, começando pelos registros sem data da infância até os dezessete anos. Nos escritos datados verifica-se o descompasso entre o tempo do enunciado – que vai, cronologicamente, do dia 25-10-1959 a 7-3-1960 – e o tempo da enunciação, este sim completamente arbitrário, uma vez que o seu conteúdo se constrói conforme a subjetividade da autora/narradora, variando no que e qual momento da vida vai relatar. O passado antecipa o presente, no presente registra-se o passado, verso e prosa se misturam. Compreende-se então que o que conduz à narração é a intensidade e não a cronologia dos fatos.

Nesse caso, a inversão, pela enunciação, do tempo do enunciado, configura-se em transgressão, sobretudo porque que demonstra uma autonomia expressiva sem, no entanto, que essa anacronia constitua-se incoerência narrativa.

A ausência de linearidade ocorre menos na ordem cronológica e mais no plano do conteúdo. Notam-se comentários e digressões operados pela narradora que perfazem em desdobramentos da narrativa. Esse estilo exige uma atenção maior do leitor bem como o questionamento sobre o próprio texto construído, no sentido de que se este pertence ao mundo referencial - daquele circundante à escritora -, ou se faz parte de um mundo mais recuado, existente enquanto âmbito fictício. No fragmento abaixo, por exemplo, Maura deseja elaborar e matizar sua história, duplicando sua imagem como em espelho, em personagem e narrador/sujeito da criação:

Hoje, no meu diário, vou dirigir-me a mim mesma, falando como se o fizesse com outra pessoa. É divertido. Muito mais divertido do que conversar com outrem. Poderei chorar de pena da gente, ou meter coisas nesta cabeça rebelde, Maura. Chorar de pena da gente. Isto tem acontecido muitas vezes, mas sempre a vejo menina, e não sou mais uma menina (não?). (CANÇADO, 1991, p. 82).

Dirigir-se a ela mesma é duplicar-se, é brincar de faz de conta, ou seja, trata-se de um gesto bem característico da imaginação. Portadora da habilidade da escrita literária, Maura trabalha a linguagem de maneira a operar a ficcionalidade na obra, desenvolvendo, dessa forma, uma narrativa crítica e autoconsciente. É a criação voltada para a própria criação.

A esse modo, autoficcionando-se, tornando-se objeto olhante e olhado, Maura vai derramar-se no diário e montará o seu palco, exibindo sua tragédia pessoal travestida nela mesma como personagem. Esse autor retornará num espaço ficcional onde se vislumbra registros de repetidos momentos de excessos emotivos expressos no narcisismo, na autoironia, no desgosto de viver, na violência, no tédio e na esquizofrenia lírica.

A escrita do diário emerge como uma experiência vital com o duplo papel de ferir e aliviar. As palavras que a arrastam ao fundo de si mesma, emergindo com tal energia do centro desse “eu” não se explicam senão pela angústia da escritora:

Porque então minha angústia desperta impulsionava-me a falar, agredindo – meu corpo de encontro às coisas se deixava ferir com alívio, o sangue escorrendo quente, doce e amável das minhas mãos, ao quebrar com elas os vidros de uma janela. (CANÇADO, 1991, p. 73).

Ora, essa turbulência emotiva delineia-se na própria construção do texto, na desconfiguração do diário. Há ocorrência de frases paradoxais, paradas bruscas e reflexão, como se observa nesse registro:

Os dias deslizam difíceis – custa. Me entrego. E me esqueço. Ou não me esqueço? Às vezes as coisas ameaçam chegar até mim, transpondo as portas (mas não. Por quê? Hein? Quando? NADA). Sinto medo. Parece reinar uma ameaça constante no quarto. Completo um instante. Depois outro quadradinho: penso fino e reto, sem ameaças, livre de pesar pelo que está guardado ou morto.

Penso no amanhã de manha: o médico. O médico é o campo luminoso onde vou todos os dias. Ou sou eu quem se ilumina perto dele? (CANÇADO, 1991, p. 32).

Na configuração acima, portanto, vê-se que a loucura significa a ausência de compromisso com as regras constituídas sob a ideia de uma literatura linear. Dentro de um espaço biográfico contemporâneo, *Hospício é deus* desafia não só a concepção de literatura como também os limites da autobiografia na desestabilização do pacto com o real. No entanto, são a complexidade estética e a ambivalência dos fatos os ingredientes responsáveis pelos efeitos que promovem a fascinação que essa obra exerce sobre o leitor.

2.2 - Quem poderá amar-me um dia?

Numa dupla condição de exclusão, a obra de Maura manifesta-se vanguarda na literatura brasileira por exibir a voz da mulher louca. Trata-se, pois, de uma figura excluída da literatura e rotulada à classe marginalizada do louco. Renegando um modelo de escrita então consagrado, Maura é dona de uma autonomia de pensamento e agudeza de espírito que lhe permitem captar outra dimensão social e literária, própria dos pertencentes ao universo da loucura, diferentemente de escritores de sua época²¹, envolvidos com instituições literárias e com as estruturas do poder político, social²². Pode-se dizer que o abafamento do seu discurso na marginalização de sua obra pela instituição literária abarca o conceito de “literatura menor” criado por Deleuze e Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor*.

Embasando-se nas obras de Kafka, esses críticos franceses desvelam a existência de uma “língua de autoridade” com que a literatura é canonizada:

²¹ Maura, em *Hospício é deus*, registra os nomes de alguns escritores, colegas do SDJB, participantes do projeto intelectual e na produção artística das novas gerações: “Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Assis Brasil, e tantos outros, meu protetores. Quase todos os bons intelectuais da nova geração” (p. 28). Em outras páginas ainda cita Carlos Heitor Cony, Maria Alice Barroso, Heitor Saldanha, Clarice Lispector, Décio Vitório.

²² Heloísa Buarque de Hollanda (2008) aponta que “a produção cultural do início dos anos 60 entre nós mostrou uma curva progressiva de atuação diretamente marcada pelos temas do debate político. Seja nas produções de traços populistas, seja na produção das vanguardas experimentais, os temas da modernização, do nacionalismo ou da “fé no povo” informam a urgência de uma arte participante e a crença no alcance revolucionário da arte e da palavra poética”.

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).

Diante disso, Deleuze e Guattari apontam três fatores que determinam uma literatura menor: a desterritorialização da língua, a ramificação política e o valor coletivo. Para esses autores, a literatura menor visa transpor, transgredir os limites da linguagem, e tem como objetivo forjar novas sensibilidades. Nesse sentido, o menor é o revolucionário, porque abre possibilidade de modos possíveis de vir a ser, de criar devires minoritários e contra-hegemônicos. Portanto, “grande e revolucionário, somente o menor” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 40), devendo-se repudiar qualquer literatura de mestres e de senhores.

Em vista da continuidade da vida cotidiana para a vida escrita, é notável na linguagem de Maura a existência de um modo particular de ver e reorganizar a narrativa do mundo. Em seu diário, observa-se a presença de traços que evocam a melodia frenética fruída cotidianamente no hospício até o limite. Sobre isso, vejamos o testemunho de Maura:

A música gritante, histérica: HOSPÍCIO. A voz de Maria Oliveira: terrível. Arrrrrr. Subo correndo as escadas. Passo pelo corredor, alcanço o quarto. Me deito. Já é tarde. Ah, sim: amanhã: o médico. Não me parece muito inteligente. Ou estou enganada? Espero que seja inteligente. Quero mesmo que seja. (CANÇADO, 1991, p. 34).

Uma escrita aparentemente intensa, cujos períodos sugerem uma turbulência de ações num tempo presente onde se veem misturados ação e pensamento. No diário, Maura encarna em si mesma sua personagem. Estando ela própria passando pela experiência da convivência no hospício, torna-se capaz de compreender, com profundidade, as implicações de ser paciente louca. Ela, em seus próprios termos, dialeticamente, derrama seu conhecimento coletivo, através da escrita.

Nessa liturgia, concentra-se uma grande carga de denúncia e exaltação, dilacerando não só a linguagem, mas também o modo de ver a realidade. Suas obras vão além de sombras que se projetam, pois revelam uma verdade que conduz ao vazio da reflexão. Assim, o caráter móvel, fluido, rizomático e tensor da escrita de Maura aproxima sua obra da literatura menor, no sentido apontado por Deleuze e Guattari. Pela ajuda do inconsciente coletivo, o retorno ficcional de Maura na função autor insurge com um novo significado, já que, além da personagem autora, revela os múltiplos *eus* aos quais dá voz.

Portanto, sua literatura pode ser entendida como uma escrita de incompletude, como se fosse uma tentativa permanente de desprendimento de si e autorreconstrução incessante de um presente que se renova.

O movimento que conduz ao caráter de valor coletivo da obra de Maura se delineia ao promover a exposição de um espaço manicomial com toda a sua dinâmica repressora, espaço de exclusão, onde o grito é sufocado e o nome esquecido por trás das paredes. Nesse sentido, ocorre a imersão na experiência corporal vinculada ao social no ato da escrita do *eu*, como um meio de se ver refletida no outro que, quando inscrito no espaço literário, desloca-se em direção a um espaço social, a um lugar. Quando a narradora Maura afirma “Considero a palavra ‘guarda’ completamente agressiva. É como se estivéssemos num presídio. Também a palavra ‘doente’ contém a mesma dose de agressividade. Sinto-me constrangida ao usá-la” (CANÇADO, 1991, p. 134-5), saindo da primeira pessoa do singular para a primeira do plural, ela se faz voz de todas as pacientes do manicômio, consciente da sua impotência e da sua invisibilidade para o mundo dentro do hospício. Deleuze e Guattari afirmam que

[...] é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que conduz a uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.27)

Entende-se então que os relatos de Maura representam mais que a voz coletiva de classes ancestralmente oprimidas. Sob a dupla condição de opressão – ser louca e ser mulher – ela tenta firmar-se como sujeito de si mesma, na medida em que procura se orientar em meio a injustiças sociais de toda ordem, tornando visível esse processo em sua escrita. Abaixo se verifica esse tom:

Às vezes caio em profunda depressão, as coisas externas me machucando duras, e, no íntimo, um sofrimento incolor, uma ânsia, um quase desejo a se revelar. Não: um profundo cansaço. Ausência total de dor e alegria. Um existir difícil, vagaroso, o coração escuro como um segredo. Sobretudo a certeza de que estou só. Sinto, e esta sensação não é nova, como se uma parede de vidro me separasse das pessoas, conservando-me à margem e exposta. E por mais que eu grite ninguém escutará. (CANÇADO, 1991, p. 72).

O trecho acima elucida o estado de marginalização ao qual Maura fora reduzida dentro do hospício. A solidão intensifica seu estado de apatia, a sensação anestésica do viver. No entanto, ela se vê unida a um grupo cuja identidade é colocada a partir da

dissolução da voz, do apagamento do eu na massa e na impessoalidade incógnita do manicômio para dar voz aos outros: “Ainda assim, parece que marcamos aqui um encontro” (CANÇADO, 1991, p. 72). A escrita revela-se a experiência que conduz à voz. É preciso ler, desenterrar, como que arqueologicamente, o que está por trás do nome, da frase, do dito, do expresso e do silêncio, mas que denuncia. O dialogismo ocorre na medida em que todas as vozes do discurso equivalem umas as outras. A voz do eu dessa narrativa desabrocha como um desdobramento das demais, pois a narradora se preocupa em discutir, refletir e julgar a partir de comentários (quando se refere a alguma circunstância vivida) ou textos alheios que possam vir a “explicar” sua condição marginal:

Não continuarei. Sairei louca gritando. Até quando haverá pátios? Mulheres nuas, mulheres vestidas – mulheres. Estando no pátio não faz diferença. Mas esta mulher, rasgada, muda, estranha, um dia teria sido beijada. Talvez um bebê lhe sorrisse e ela o tomasse no colo, por que não? Não aceito nem compreendo a loucura. Parece-me que toda a humanidade é responsável pela doença mental de cada indivíduo. Só a humanidade toda evitaria a loucura de cada um. Que fazer para que todos lutem contra isto? Não acho que os médicos devam conservar ocultos os pátios dos hospícios. Opto pelo contrário; só assim as pessoas conheceriam a realidade lutando contra ela. ENTRADA FRANCA AOS VISITANTES: não terá você, com seu egoísmo, colaborado para isto? Ou você, na sua intransigência? Ou na sua maldade mesmo? (CANÇADO, 1991, p.147-8).

Inserir o leitor em suas reflexões, além de reforçar o dialogismo, estabelece uma relação de cumplicidade, um dever de experiência, um deslocamento da responsabilidade. Outras vezes, sai da primeira pessoa do singular em direção ao plural, dando lugar à narrativa do coletivo.

Escrevi um conto, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil – “Introdução a Alda.” Esta pessoa, Alda, existe, está internada neste hospital. Deve ser doente há mais de vinte anos. Apenas, seu nome é Auda, minha querida dona Auda. E não Alda, como julguei. Quando a conheci, há três anos, dormíamos no mesmo dormitório. (CANÇADO, 1991, p. 105).

Ao tornar-se um *eu* representativo de um grupo, tanto a causa, o enunciador, quanto o efeito enunciado estão juntos no processo de enunciação. O sujeito individuado torna-se sujeito coletivo. O tom de denúncia e desabafo, fortemente marcados no diário, fala de si e desvenda o outro, colocando em questão as dificuldades diárias, de modo que o cotidiano aparece como artifício narrativo.

Há uma projeção na escrita de Maura que acontece de forma mais livre, mesclada de idealização. A linguagem da sintaxe, não conseguindo acomodar todas as formas de expressão, pela dupla falta, a sentida no mundo pelo autor e o próprio vazio da sintaxe em

explicá-la, avança para a linguagem cromática e multilíngue da criação. Para dizer as coisas como são, para suprir essa falta, o artista literário se utiliza da criação. Deleuze e Guattari explicam:

É aí que o estilo cria a língua. É aí que a linguagem devém intensiva, puro contínuo de valores e de intensidades. É aí que toda língua devém secreta, e entretanto não tem nada a esconder, ao invés de talhar um subsistema secreto na língua. Só se alcança esse resultado através de sobriedade, subtração criadora. A variação contínua tem apenas linhas ascéticas, um pouco de erva e água pura. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.45-6).

Há então a relação da escrita de Maura com o outro, pois, na tentativa de dar conta da realidade referente, ela, como narradora, transporta-se para o campo da metáfora, ou seja, para o campo da linguagem literária, isto é, linguagem intensiva. Isso explica que mesmo com a presença dos dados factuais, a narrativa se torna romanceada, fabulada, sendo alterada por questões pessoais ou estéticas. Paradoxalmente, na linguagem literária, pretendendo dizer o real, a narradora acaba criando, e, ao criar, diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que se pretendia dizer.

E, em relação à Maura autora, esta retorna na narrativa, tornando-se mais indefinida e impessoal, embora carregue a identidade nominal. Castello Branco enfatiza que

O que se percebe claramente numa rápida leitura de Hospício é Deus é a flutuação entre um registro que se pretende referencial e um registro ficcional. Convivem pacificamente no diário dados biográficos e do contexto de época, minuciosos detalhes do cotidiano, ao lado de conhecidas técnicas ficcionais, como a utilização de intertítulos, epígrafes, flashbacks etc. é assim que trechos intitulados ‘Sua Majestade vai em cana’, ‘O jogo’, ‘O carro das bolinhas brancas’, epígrafe de Faulkner e Sartre, citações de Nietzsche, contracenam com referências estritamente pessoais, como o trabalho do Jornal do Brasil, a amizade com Reynaldo Jardim, Assis Brasil e Ferreira Gullar. (CASTELLO BRANCO, 2004, p.163).

Embora seu diário não encontre uma classificação exata de gênero, percebe-se que tal fato não é suficiente para distanciá-la da crítica. Em grande parte, verifica-se que a consideração sobre o pertencimento da escrita pessoal à área da literatura passa antes pelo reconhecimento prévio do nome do autor do que pelo estatuto do gênero.

No âmbito da desterritorialização da língua, o diário de Maura situa-se na fronteira por apresentar em sua escrita a marca da loucura e, ainda, por pertencer à escrita autoficcional. Voltando à observação inicial sobre literatura menor, verifica-se que a escrita do louco tem relação com a linguagem excluída, por entender que, dentro dos mecanismos de exclusão da sociedade, o louco é apontado como símbolo, por ser portador

de uma linguagem transgressiva. No texto *Loucura, Literatura, Sociedade*, Foucault atesta: “Repito uma vez mais: a loucura real é definida por uma exclusão da sociedade; portanto, um louco é por sua própria existência, constantemente transgressivo. Ele se situa sempre ‘de fora’” (FOUCAULT, 1999b, p.225). Postulando sobre essa questão, Foucault afirma que

[...] a loucura é a linguagem excluída – aquela que, contra o código da língua, pronuncia palavras sem significação (os ‘insensatos’, os ‘imbecis’, os ‘dementes’), ou a linguagem que pronuncia palavras sacralizadas (os ‘violentos’, os ‘furiosos’), ou ainda a que faz passar significações interditadas (os ‘libertinos’, os ‘obstinados’). (FOUCAULT, 1999a, p.195).

Entendendo que não existe nenhuma cultura que permita total liberdade, o filósofo reitera que a existência de mecanismos de exclusão emerge por toda parte em que a vida se manifesta. Os mecanismos de exclusão de nossa sociedade transformaram o louco em um dos seus ícones, devido a sua linguagem transgressiva. Assim, a linguagem do louco reduziu-se, por muitos anos, ao universo do interdito, ligada à libertinagem do pensamento.

Essa libertinagem se reflete também na migração da identidade da autora/narradora, caracterizando uma subjetividade móvel e fluida. Dessa condição entre ser e estar podem-se fazer usos políticos bastante interessantes como Kafka fez do alemão de Praga e como Maura realizou consigo mesma em seu diário. Essa condição de permanente desterritorialização permitiu à Maura construir uma nova poética para si mesma. A insanidade, do ponto de vista moral, pode ser entendida como o fracasso em relação aos modelos sociais de comportamento, porém, do ponto de vista pessoal, é a libertação de toda ordem de segmentaridade.

Em *Hospício é deus*, Maura esboçou a forma e a cor do eu “nômade”, dando visibilidade ao eu forma, um eu acontecimento, um eu como tarefa a ser realizada. Em sua escrita Maura re-torna, dando visibilidade a uma experiência feminina louca. Enfim, sua obra pertence a uma literatura que contém o germe desestabilizador característico da “literatura menor”, pois exibem dois aspectos politicamente importantes anunciados pelas teóricas feministas: o caráter intersubjetivo da produção da subjetividade e o estatuto ético e estético da fabricação de “si” mesmo.

2.3 - Viver esquizofrenicamente, me parece viver também

A loucura como fator de exclusão foi tema de variados escritos de Foucault. Em entrevista a T. Shimizu e M. Watanabe, 1970, em “Loucura, Literatura, Sociedade”, o filósofo relaciona a loucura com a literatura. Tal como a literatura moderna só ser possível por nascer no interior de um sistema de exclusão, a obra da loucura, conseqüentemente, só se torna possível dessa forma.

Examinando as questões referentes aos limites sociais e linguísticos que fazem da loucura um fator de exclusão, Foucault em “A Loucura, a Ausência da Obra” (1999a), apresenta alguns mecanismos de interdição e exclusão, como as leis do código linguístico, certas palavras e expressões “proibidas” existentes no código linguístico, enunciados culturalmente censurados. A linguagem excluída entra em sua concepção como a quarta forma de interdito, pródiga de sentido em sua reserva;

Quer dizer: ela não comunica, ao escondê-la uma significação interdita; ela se instala, para começo de jogo, em uma dobra essencial da palavra. Dobra que escava do interior e, talvez, até o infinito. Pouco importam, então, o que diz em uma semelhante linguagem e as significações que aí são liberadas. É essa liberação obscura e central da palavra no coração dela própria, sua fuga incontável para uma moradia sempre sem luz, que nenhuma cultura pode aceitar imediatamente. Não é em seu sentido, não em sua matéria verbal, mas em seu jogo é que uma palavra é transgressiva. (FOUCAULT, 1999a, p. 194).

Ora, o que então se observa, de acordo com o autor, é que essa linguagem, agora dissecada, que nada diz, “abre uma reserva lacunar que designa e faz ver esse oco no qual língua e palavra implicam-se, formam-se uma a partir da outra e não dizem outra coisa senão sua relação muda” (FOUCAULT, 1999a, p.196). Ora, a loucura configura-se em uma linguagem onde a ausência de sentido, ou seja, a ausência de significados, corresponde não ao nascimento de uma obra, “ela designa a forma vazia de onde vem essa obra, o lugar de onde ela não cessa de estar ausente, no qual jamais a encontramos porque jamais aí se encontrou” (FOUCAULT, 1999a, p.197).

Para Foucault, foi a partir das experiências de Freud, que a linguagem da loucura “cessou, então, de ser falta de linguagem” (FOUCAULT, 1999a, p. 195), pois a loucura passa a ter com a linguagem uma certa relação onde a palavra pode enunciar uma língua secreta e esotérica. Ocorre uma mudança na relação com essa linguagem, tornando-se dupla em sua ausência de palavra, pois naquela palavra louca há uma linguagem particular

que se enuncia e se abre em sua própria articulação. Nota-se, porém, que ela é possuidora de um *excedente* de sentido que se sobrepõe à linguagem dada.

Por isso é compreensível a aproximação da literatura com a loucura. Ambas se revelam atualizações da linguagem. A literatura, assim como a loucura, traz uma linguagem marginal, que foge às regras da linguagem cotidiana. Com isso, ela é vista como resistência, desobrigada das regras da linguagem cotidiana. Citando figuras singulares por suas obras de arte e pelo comportamento excêntrico, como Artaud, Mallarmé, Nietzsche, Holderlin e outros, Foucault acentua o caráter autorreferente da literatura. Por meio dessas figuras, loucura e literatura se comunicam, principalmente na sensação do desconforto. Nas palavras de Foucault:

Ela apareceu como uma palavra que envolve a si própria, dizendo por baixo daquilo que diz outra coisa, da qual ela é, ao mesmo tempo, o código único possível: linguagem esotérica, se quisermos, já que detém sua língua no interior de uma palavra que, finalmente, não diz outra coisa além dessa implicação. (FOUCAULT, 1999a, p.195).

Loucura e literatura, a partir do final do século XIX, possuem em sua palavra, nela própria, seu princípio de deciframento. A obra literária não comunga mais com as outras linguagens, ou mesmo, em cada palavra e em cada frase, suporia a mudança dos valores ou das significações da língua, num gesto de escrita essencialmente transgressivo e autocriador. Libertando-se da representação, a literatura passa ao domínio da autocriação, produzindo-se, com sua autonomia, na mesma dinâmica da linguagem desconfortante da loucura: excedente, transgressiva, esotérica, tal como a narradora afirma:

Não me agrada estar comprometida com alguém, constantemente, ou com alguma coisa. Faço literatura se desejo, não possuo disciplina, ignoro esquema de trabalho, abomino que me imponham deveres para com as coisas que me agradam. Venho sozinha para o hospício; se me obrigassem, lutaria com todas as minhas forças para não vir. Naturalmente faz parte da minha esquizofrenia esta maneira de ser. E a maneira de ser deles deve fazer parte da sua mediocridade. Percebo certa imoralidade na luta que caracteriza as pessoas para conseguirem um lugar no mundo. (CANÇADO, 1991, p. 136).

A narrativa maureana se vale da liberdade da linguagem e de ideias que a autora consome vorazmente em sua ânsia de escrever. Vislumbramos uma narrativa indefinida em seu procedimento: aquela que não possui uma linearidade ou um projeto bem definido, mas constitui-se como uma máquina de escrita de captação do instante (por se tratar em primeiro plano de um diário) que absorve diversas vozes para sobreviver literariamente, de modo que sua importância está mais no labor literário e na denúncia do que em sua finalidade. Por isso, constitui-se como um livro que, em sua superfície de produção, produz

a si mesmo de acordo com o ideal de uma literatura transgressiva e com a fala de outros que a autora manipula.

Distante de engajamentos em voga, a escrita em Maura desenvolve-se em vários sentidos. Identifica-se nela um meio de sobrevivência: “Mal posso escrever. O lápis está tão pequeno que não consigo segurá-lo bem. Não tivemos luz das sete horas até agora. Sem ler nem escrever vi-me em pânico” (CANÇADO, 1991, p. 166); um meio de denunciar as agruras sofridas: “Com o que escrevo poderia mandar aos ‘que não sabem’ uma mensagem do nosso mundo sombrio. Não sei” (CANÇADO, 1991, p.31); e oportunidade de subjetivação através da valorização do eu: “Dizem que escrevo bem” (CANÇADO, 1991, p. 31).

Escapar de um ambiente hostil através da escrita – situação física -, denominada pela narradora como “cidade triste” é uma situação de fuga: “Aqui estou de novo nesta “cidade triste”, é daqui que escrevo” (CANÇADO, 1991, p. 31). Reafirmar seu livre arbítrio como critério de diferença é uma situação de subjetivação. Essa noção de subjetivação é específica, porque o que se figurará ficcionalmente rompe com a identidade clássica de sujeito universal, ou seja, rompe com algo que foi construído intencionalmente com o fito de se universalizar e conquistar uma hegemonia, na medida em que suprime outros modos particulares de conceber a realidade. Por expressar uma experiência subjetiva, a narrativa de Maura não só fará referência a um sujeito pessoal, como também à maneira que determinada relação de forças produz a curvatura na produção de um sujeito fluido.

O que emerge na narrativa de Maura é um cogito partido, com subjetividade múltipla, fragmentada e descentrada, que se produz na interação com o Fora. O conceito deleuziano de dobra aqui se aplica na compreensão da experiência subjetiva que se ficcionaliza, por problematizar tanto a subjetividade enquanto aspecto existencial e interior quanto os processos de subjetivação, produzidos na interação com o exterior, o lugar e o momento histórico específicos. Segundo Deleuze,

O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora. (DELEUZE, 1998, p. 104).

Desse modo, a dobra emerge como flexão da força, do fora, do poder. Ao dobrar-se na relação com o fora Maura expressa um mundo possível, abrindo muitas janelas por onde passam também devires impossíveis, outros mundos, outras vidas, outras histórias.

O processo de escrita de Maura, pelo seu caráter autoficcional, transformam suas vivências pessoais em matéria literária. Por este motivo, sua ficção é atravessada pelo contexto sócio-histórico em que a própria escritora está inserida, onde se abarcam os códigos da instituição manicomial de seu tempo. Embora haja essa relação intrínseca entre Maura e a obra, ficção e realidade, importa aqui analisar a relação que se estabelece com a vida, com o mundo, com os outros, já que “[...] escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas” (DELEUZE, 1997, p.12), mas sim, a singularidade que se figurará no universo ficcional da escritora. Para compreender como em Maura se realiza a dobra, a prega, é necessário

[...] não acreditar que basta distinguir massa e grupos exteriores dos quais alguém participa ou a que pertence e conjuntos internos que ele envolveria em si. A distinção não é absolutamente a do exterior e do interior, sempre relativos e cambiantes, intervertíveis, mas a dos tipos de multiplicidades que coexistem, se penetram e mudam de lugar – máquinas, maquinismos, motores e elementos que intervêm em dado momento para formar um agenciamento produtor de enunciado. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.49-50).

A ideia apresentada no excerto acima pode ser estendida à ficção de Maura: as personagens são inseparáveis ao mesmo tempo do signo das máquinas sociais que são as suas e as de Maura (não as mesmas), “[...] e das partículas, das pequenas máquinas moleculares de todo o estranho devir, do trajeto” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.50) que Maura vai fazer e fazer suas personagens fazerem através do seu processo de escrita. “Não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.51). Mesmo quando falamos e acreditamos falar em nosso nome produzimos o enunciado. O nome próprio não se refere a nós enquanto indivíduos, mas às multiplicidades que nos atravessam e que acabam por ser apreendidas num instante, no qual nos ficcionamos e, por consequência, nos multiplicamos. Maura não produz enunciados pessoais, mas agenciamentos maquínicos de enunciação; o nome próprio assume aqui o que nega: ele despersonaliza-se para fazer passar não as vozes de uma, mas a de muitos neste um, produzidas pelos espaços intermediários entre conteúdo e expressão: “as variáveis do agenciamento” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.33) no seu eixo horizontal²³.

²³ O eixo horizontal do agenciamento “[...] comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados,

Para Deleuze e Guattari, toda linguagem pressupõe um marcador de poder, uma função coextensiva a ela; a palavra de ordem, na qual há sempre uma sentença de morte. E que toda linguagem é discurso indireto, “[...] a presença de um enunciado relatado em um enunciado relator, a presença de uma palavra de ordem na palavra de ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.23). Linguagem que resulta de um discurso indireto livre que nos percorre e que não depende apenas do *socius* aparente, do qual fazemos parte, porque implica também e sempre, “[...] um agenciamento de enunciação molecular, que não é dado em minha consciência” e que muitas vezes vem de outras épocas, de “[...] outros mundos, de outros planetas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.37). Maura compreendia a dificuldade de se fazer ouvir no pátio da alienação. Os muros altos moleculares, formadores de enunciados, existentes antes mesmo do seu tempo, definiam claramente o seu lugar no pátio opressor:

Qual o segredo de passar a vida, em luta ou renúncia? – renunciar a quê? Lutar por quê? Se todas as portas estão trancadas – os muros altos definem claramente. – Meu Deus! (Alguém deve gritar.) À vezes uma voz supera as outras: pragas, maldições e revolta: - Por quem sois, levari-me (para onde? como? A quem?). Das sete da manhã às seis da tarde o pátio existe, sufoca, mata, oprime. Um dia. Tempo. Que tempo? Que horas são? Coisas guardadas ou dadas de presente. Ou arrancadas em parto doloroso. (CANÇADO, 1991, p. 147).

Uma vez que as portas estão trancadas, a ficção de Maura é atravessada por devires, por linhas de fuga que se formam na dobra oriunda de uma relação de forças que se produz no movimento de um momento, de um acontecimento. Nela é possível reconhecer linhas de segmentaridade dura na qual os “sujeitos”, os relacionamentos e os conjuntos molares (Estados, instituições, classes) são segmentarizados, previstos, controlados. Mas também é possível cartografar linhas moleculares, de fluxos e de intensidade como também de linhas de fuga onde o território previsto é desterritorializado no intuito de traçar um território próprio:

Se eu transpusesse os limites desse denso existir, meu coração se abriria surpreso, um ponto no mais profundo do meu ser se constrangeria de dor aguda e clara. – Como vêm o mundo as pessoas do outro lado? Não esse existir sem momentos: luz fria avançando lenta, uniforme, enquanto o corpo é um carro blindado. A ausência do inimigo eleva o perigo a proporções desconhecidas. À

transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos”. No eixo vertical “o agenciamento tem, de uma parte, *lados territoriais* ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, *picos de desterritorialização* que o arrebatam.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.29).

minha volta olhos invioláveis atestam a presença do que sempre será o irreal. (CANÇADO, 1991, p. 72-3).

Maura constata que a barreira a transpor constitui-se de discursos. Uma modalidade de produção de verdades se utiliza de dispositivos de poder que subvertem a realidade, com discursos persuasivos de que não há perigo ou inimigo iminente. No sentido de mostrar que o real é irreal, surgem, no texto da escritora, observadores de visão ampla, intitulados por Deleuze e Guattari de vigilantes telescópios e que, segundo os autores,

[...] têm uma luneta refinada e complexa. Mas certamente não chefes. E veem uma coisa totalmente diferente do que os outros. Veem toda uma micro-segmentaridade, detalhes de detalhes, “tobogã de possibilidades”, minúsculos movimentos que não esperam para chegar às bordas, linhas ou vibrações que se esboçam bem antes dos contornos [...]. Todo um rizoma, uma segmentaridade molecular que não se deixa sobrecodificar por um significante como máquina de recortar, nem mesmo atribuir a uma determinada figura, determinado conjunto ou determinado elemento. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.81).

Esta ótica está presente no diário de Maura, onde os personagens podem ser vistos como alteridades, já que, por meio de seus discursos, o “outro”, o “diferente”, o “estranho” se faz presente no texto. Numa das passagens de seu diário, Maura se comove com a transferência de duas mulheres para a Colônia Juliano Moreira, o hospital psiquiátrico mais temido pelas internas. A narradora acompanha as pacientes e sente uma profunda angústia:

Voltei desgrçada e impune. Abafada atrás na ambulância, as guardas na frente conversando com o chofer. Eu chorava sem nenhum pudor (pelas grades da ambulância podiam ver-me da rua). Sentada no banco, usando uniforme do hospital, era tão grande meu sentimento de culpa como se tivesse posto loucas todas aquelas mulheres. Alguém devia pagar por aquilo: me deixava ver dentro carro, como uma louca chorando: expiava-me naquela situação humilhante. Era meu castigo porque as mulheres ficaram sozinhas, abandonadas. Recusei-me a sentar no chão da ambulância, de onde não seria vista das ruas. A cena estava viva em mim: aquelas mulheres – quem as choraria? Deixadas sem despedida, aceitando caladas, numa fatalidade impressionante. (CANÇADO, 1991, p. 109).

O perceber da narradora se refere a uma compreensão e consciência crítica de si mesma e da vida que permite enxergar além do que está imposto e exposto nos eventos externos. A crítica se dirige tanto ao sistema quanto aos participantes deste, que aceitam sem questionar. Sua indignação se expressa pelo monólogo interior embutido e nos questionamentos feitos para o leitor.

Como se vislumbra, *Hospício é deus* vai além de sua aparência de diário, na medida em que a maneira como dispõe sua forma indefinida e pela compartimentação de diversos discursos nos permite dizer que ele vai além de um relato individual de uma louca. Sua enunciação não se refere unicamente a quem a preparou ou a uma história privada, pois a

coletividade contamina todo enunciado e torna o livro maior que seu autor. Quer dizer, a existência de uma única louca produzindo um livro, somada aos desvios que a linguagem do louco carrega, coloca em cena um sujeito social esquecido e até desconhecido na história da cultura brasileira. Resta saber que tipo de sujeito é esse e como compõe os sentidos de sua atuação no meio em que vive.

2.4 - Escrita de si: resistência e consciência de subalternidade

A voz da mulher louca infelizmente ainda ressoa como ruído abafado na literatura. As causas são variadas, mas, sem me atrever a discutir a multiplicidade de implicações embutidas nas possíveis discussões sobre esse abafamento, talvez pudéssemos avançar numa hipótese: as mulheres escritoras com histórico de loucura possuem ainda um papel subalterno na sociedade brasileira.

Com sua paradigmática obra, Maura demonstra que a relação entre o louco e o “normal” se processa pelo abismo da separação nos alienantes manicômios. Uma vez inserido no hospício, ao doente se reafirma sua condição marginal por meio da força imposta pelo corpo da psiquiatria sobre o corpo do paciente. Esse tipo de tratamento encontra aparato crítico em Michel Foucault, em *O poder psiquiátrico*, quando o filósofo discorre sobre o papel do corpo psiquiátrico, ao dizer que “Esse corpo deve se impor ao doente como realidade ou como aquilo através de que vai passar a realidade de todas as outras realidades. É a esse corpo que o doente deve ser submetido” (FOUCAULT, 2006, p. 227). O corpo de Maura, no entanto, faz-se contraponto a essa realidade, demonstrando que, mesmo por trás da loucura, ocorre uma transcendente e resistente apreensão de uma realidade psíquica, subjetiva e social. Além do mais, nesse movimento de negação, a narradora reconhece a sua dupla condição de subalterna²⁴, a de mulher e de louca.

²⁴ Tomamos aqui o conceito da crítica literária indiana Gayatri Chakravorty Spivak, no texto seminal “Pode o subalterno falar?”, que aponta para o termo “subalterno”, não apenas como uma palavra clássica para o oprimido, mas como representação aos que não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente, no qual o “subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois, se o fizer, já não o é”.

Atentando para o fato de que os corpos não são produtos naturais, mas culturais, o que se verifica é que Maura se distancia da representação dos padrões dos discursos sociais construídos em torno da mulher. Guacira Lopes Louro salienta que há uma imposição sobre o corpo, marca de definição entre o aceitável e não aceitável:

As imposições de saúde, vigor, vitalidade, juventude, beleza, força são distintivamente significadas, nas mais variadas culturas e são também, nas distintas culturas, diferentemente atribuídas aos corpos de homens e de mulheres. (LOURO, 2001, p. 15).

O corpo se torna marca de identidade onde são decodificados e classificados os sujeitos pelas formas que se apresentam corporalmente, pelos seus gestos e comportamentos. Pelo corpo, marca-se a diferença, excluem-se os que fogem à regra e destoam com aquilo que nos é familiar e “correto” ou “normal”. É nessa marcação da diferença que queremos situar a significação da mulher louca. Congregando comportamentos de negação dos valores sociais agregados a perturbações psíquicas, Maura ocupa o lugar do excluído, do subalterno.

Maura insurge em primeira pessoa, fazendo de sua voz o eco da subalternidade. Sua linguagem ressoa livre, descompromissada com as esferas de poder, trazendo à superfície a dinâmica e os mecanismos de organização da sociedade. Assim, num movimento inverso, ao fazer atentar para esse sistema de ameaçadora dissolução da idiosincrasia do sujeito, funde-se às várias vozes silenciadas no hospício e traz visibilidade a essas formas de sujeito que, comumente, são historicamente representadas no discurso oficial como sujeitos subalternos²⁵, ou seja, como aqueles que vivem à sombra de outros sujeitos que os representam.

Paradoxalmente, tratando-se dessa autora, o fator que potencializa a visibilidade desse sujeito subalterno se situa na própria invisibilidade manifestada e banalizada por quem está de fora, ou seja, os que estão do lado da “normalidade”. São as vicissitudes no plano pessoal e social que, para Maura, vão constituir material caro e fecundo para sua criação, traduzindo-se, por conseguinte, em conteúdo e forma de sua produção.

²⁵ A expressão “subalterno” começou a ser utilizada nos anos 1970, na Índia, como referência às pessoas colonizadas do subcontinente sul-asiático, e possibilitou um novo enfoque na história dos locais dominados, até então, vistos apenas do ponto de vista dos colonizadores e seu poder hegemônico. Emergiram, assim, o nome “subalternidade” que, de nome abstrato, teria seu sentido deslocado para certa concretude e visibilidade.

Essa forma de escrita está diretamente ligada à ideia da resistência. Gayatri C. Spivak mostra que o sujeito subalterno não consegue ser escutado quando tenta estabelecer uma relação dialógica com seu interlocutor, partindo daí a impossibilidade de construção do diálogo: “Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta a construção continua do subalterno?” (SPIVAK, 2010, p.110). E mais, segue a crítica indiana, “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 85).

Levada pelo desespero da impossibilidade de se fazer ouvir, Maura, antecipando-se, invade a cena e precipita sua voz na solidão da palavra, impositivamente penetrando no território literário, na ânsia de mostrar outro lado da existência. Esse lado, que é o da marginalidade do louco, encontra legitimidade social, uma vez que, segundo afirma Foucault, “[...] a loucura encontra-se inserida no sistema dos valores e das repressões morais” (FOUCAULT, 2000, p. 84), e “[...] a doença só tem realidade e valor de doença no interior de uma cultura que a reconhece como tal” (FOUCAULT, 2000, p. 71). Por conseguinte, a loucura tem a ver com os valores de uma sociedade. Embora haja diferentes formas de se definir loucura, todas elas têm a ver com a configuração de uma cultura, suas linhas de valorização e de exclusão.

O conceito de subalternidade de Spivak, quando a pesquisadora indiana trata do discurso pós-colonial²⁶, vem ao encontro da representação da subalternidade e invisibilidade do sujeito subalterno feminino louco que ora aqui tratamos e tentamos visibilizar, na medida em que atitudes opressoras continuam presentes nas relações da contemporaneidade. Uma vez entendido que o sujeito que não tem lugar nas narrativas oficiais ocupa uma posição de subalternidade, o estudo da mulher louca insere o pensamento que se apoia nos conceitos de subalternidade, não lugar, para refletir sobre os sujeitos que falam por meio de representantes cuja legitimidade dá-se pelo lugar, e não pela fala em si. Maura utiliza uma linguagem própria da loucura numa voz que ainda soa amiúde estrangeira e profanadora. No entanto, seu discurso vai além, constitui-se um golpe, pois a linguagem que emana do discurso é poderosamente reveladora. Nesse

²⁶ Pós-colonialismo se refere a um discurso intelectual que reúne um grupo de teorias ancoradas na filosofia, ciência política e literatura; tais teorias são reações contra o legado colonial. Esse arcabouço teórico lida com a literatura produzida em países que foram colônias.

sentido, *Hospício é deus* afirma-se repúdio e resistência, constituindo-se como tal pelo conflito silencioso das relações de poder entre o sujeito subalterno e seu opressor, caracterizando-se espaço de viabilização das tensões psicológicas e filosóficas.

O estigma da subalternidade está presente na obra e na trajetória pessoal de Maura, conforme se verifica nesta passagem: “Sinto, e esta sensação não é nova, como se uma parede de vidro me separasse das pessoas, conservando-me à margem e exposta. E por mais que eu grite ninguém escutará” (CANÇADO, 1991, p. 72).

Maura exibía percepção apurada sobre seu tempo e ousadia, por isso ela não se intimida em lidar com um assunto tão penoso: o sanatório e toda a humilhação e degradação humana que a envolve. E no mesmo tom, trata de um assunto contundente e afiado, como a resistência a aceitar sofrer atos degradantes que tornam a vida humana miserável e mesquinha. Em *A ordem do discurso*, Foucault afirma que toda sociedade controla, seleciona, organiza e redistribui certo número de procedimentos, e, em uma sociedade como a nossa, são visíveis mecanismos de exclusão. Percebemos que, no século XX, no Brasil, a loucura foi separada e rejeitada na forma do confinamento, da marginalização, e a internação no hospício se tornou um mecanismo de controle, uma prática eficaz contra aqueles que destoaram da conduta regular e “normal” da sociedade. Diante disso, a escrita para Maura representa um meio de denúncia e de oposição à evanescência.

A obra dela, portanto, se configura em campo de luta, afirmação e resistência. Maura faz soar alto uma voz reincidentemente calcada à subalternidade, ao silêncio de tudo o que ela representa. O que significa declarar vitória do discurso feminino louco sobre o discurso social e médico. Significa também declarar vitória do corpo, pelo seu grito de mulher e louca, sobre as leis, desejos e conhecimentos do saber médico, ainda que estes estejam inscritos em sua classe, em sua linguagem.

Maura reconhece que existem separações de classes dentro do corpo psiquiátrico:

Somos duas classes distintas, vítimas e algozes. Nada fazem para conquistar nossa amizade, e o que já sofri neste hospital alimenta em mim os maiores planos de vingança. Pertencço à classe de: humilhadas e oprimidas. (CANÇADO, 1991, p. 112).

E a sua vingança é a escrita de si, ou seja, narrando-se literariamente em primeira pessoa, fazendo a exposição de um eu marcado pelo rótulo e pelo estigma que provocam a emergência de uma subjetividade que responde a esse gesto de violência. A escrita de si se

configura como uma exigência de expressão, no corte da palavra para a entrada sem permissão de uma voz que insistem em ser apagada. No gesto da escrita, Maura se singulariza como sujeito autônomo, entendido aqui, não idealizadamente, como um ser inteiramente livre e emancipado, mas como o ser comum que descobre a vontade e com ela o poder de questionamento, de reflexão, de decisão e de expressão como forma de instituição, para si e para os outros, dos sentidos que constrói - ela própria -, a cada vez, para o mundo e para si. Um ser que, sem estar certo do que irá encontrar, não deixa de descobrir a vontade de buscar. Numa dicção consciente de sua posição de excluída da sociedade e da literatura, Maura, ao afirmar “Minha vida não é importante, não sou imprescindível a alguém. Ao contrário: consideram-me inútil, até pernicioso. Socialmente não tenho nenhum valor” (CANÇADO, 1991, p. 37), compreende sua posição marginalizada do ponto de vista da subalternidade e, por isso, manifesta-se como uma voz que se ergue do interior do sanatório e dá visibilidade à mulher marginalizada, intelectual, pobre, delirante, ou seja, a face que se deseja ocultar de um país pretensamente moderno. Embora reconheça que a sociedade não lhe atribui utilidade, por isso esquecida, não desiste:

Avanço, cega e desnecessária – não é este o meu tempo. Fora da vida, do mundo, da existência – apesar de enclausurada. Que sou eu? Não importa. Quem poderia julgar-me – Neste mundo vazio encontro-me tranquila – angustiada. Obrigada a marchar com os outros, aparentando ser o que não sou, ou perturbo a ordem. Regredir é minha preocupação permanente. Dançar como os que me cercam. É o que procuro em vão, minha preocupação permanente – porque não me agrada ser vítima de um erro. (CANÇADO, 1991, p. 157).

Por isso, em certa medida, a escrita de si se constitui num espaço para produção de resistências, embora nenhuma resistência esteja totalmente livre de determinações sócio-históricas e ideológicas. Maura escreve sobre si para se lançar ao olhar do outro, no intuito de produzir uma espécie de confissão ao outro. E quando o faz, sente-se em comunhão com a classe das esquecidas: “Gosto deste uniforme. Gosto de me ver vestida como muitas outras. O que me aproxima das pessoas, ainda que na aparência” (CANÇADO, 1991, p. 117). Sua insistência em se fazer ouvir, através dessa forma de escrita, reforça o que diz Foucault ao afirmar que escrever é “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro (FOUCAULT, 2012, p. 143). Nesse movimento de escrita denso de significados, a visibilidade de Maura é materializada; no efeito da linguagem ela se autoafirma como sujeito resistente à opressão silenciosa que lhe é imposta.

Foucault, em *A escrita de si*, aponta o duplo papel desempenhado pela escrita de si, que está na subjetivação do discurso verdadeiro - por sua assimilação -, e na objetivação da alma entendida como uma abertura de si, pois se constitui em um texto por definição destinado ao outro que ajuda o indivíduo a aperfeiçoar-se, estimulando tanto quem escreve quanto quem lê a avaliarem cuidadosamente os fenômenos que acontecem em suas vidas cotidianas, além de auxiliar na avaliação do que se passa na alma e no corpo desses sujeitos. Nesse sentido, a escrita como uma busca de transformação, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é.

A trajetória de Maura traz em sua história a marca da loucura, caracterizada por situações de isolamento, de violência e, frequentemente, por movimentos que reforçam sua identidade. Esse fenômeno não ocorre só pelas características da insanidade que, sem dúvida, deixam sinais, estereótipias, sequelas, como se diz na linguagem médica. Há, porém, outros elementos nesses processos que fazem o contrário, ou seja, apagam as marcas. Marcas de história, de cultura, de humanidade enfim, que, através do discurso de poder, silenciam suas vidas. É, portanto, no reencontro desses elementos que se eleva a sua esperança de um dia sair da obscuridade e fazer transparecer a riqueza que há do outro lado da margem:

Jamais alguém me visita. Não falo nunca com alguém de fora. Nem ao menos leio os jornais. Ainda assim considero minha vida rica. Rica de beleza interior. Sei perfeitamente existir comigo mesma. Escrevo sempre, isto me parece um ato de fé, de esperança. (CANÇADO, 1991, p. 138).

Se “falar com alguém de fora” configura-se em tentativa vã, nos seus próprios termos a escritora busca uma forma de contato. A escrita de si revela-se possibilidade de apreensão do olhar do outro. Na atitude de esvaziar sua individualidade, Maura se singulariza, pois, a leitura de sua obra remete-nos às experiências femininas de resistências, nos leva a pensar em nossa atualidade, nas lutas empreendidas pelas mulheres e nos caminhos de todas aquelas que ousaram desafiar, mesmo de maneira leve e com volume reduzido, as subjetividades impostas pelo Estado, a Família e a Igreja. Daí o caráter eminentemente político que pode ser extraído de sua escrita de si. Vale dizer que em *Hospício é deus* Maura escreveu nas linhas tortas da vida um belo poema, digno de lembrança e registro na história das artes e das mulheres no Brasil.

Para além do estigma de excêntrico e desprezo atribuído ao escritor louco ou

marginalizado, a literatura de Maura foi e tem sido recebida com certa resistência justamente por dar conta, do ponto de vista da subalternidade, dos meandros e dinâmicas do processo social brasileiro. Sua condição de intelectual permite-lhe uma visão privilegiada e diferenciada da realidade à sua volta. A obra traz uma reflexão ainda atual sobre a situação da literatura e da sociedade esquecida dos hospícios, a antítese do progresso e do desenvolvimento que ninguém quer ver. Com isso, essa expressão do insano nos apresenta a possibilidade do estudo literário, justamente porque observa “de dentro” a vida, a sociabilidade, os sentidos e sentimentos dos setores excluídos, quase sempre expressados sob o olhar do “normal”.

A matéria de sua narrativa não é bela, mas o seu relato é poético. Fazendo contraponto com o sofrimento, encontramos frases carregadas de lirismo, representando um desejo intenso de viver: “Hoje não é. Mas existo desmesuradamente, como janela aberta para o sol. Existo com agressividade” (CANÇADO, 1991, p.86). O “hoje” está fora dos tempos, vale para o ontem, o agora e para o futuro. *Hospício é deus*, embora com agressividade, abrirá muitas janelas para o sol e iluminará o escuro, mostrará uma verdade que existe desmesuradamente.

A expressão encarnada de Maura

3.1 - Hospício é Maura – percepção e carnalidade na linguagem de *Hospício é deus*

- *Elas não sofriam, doutor A.? Os loucos não sofrem? Não são sensíveis?*
- *Tão sensíveis que ficaram loucas.*
Maura Lopes Cançado

A escritura autoficcional permite algumas inesperadas transgressões, na medida em que não se limita a rigores, escapando a fórmulas precisas de modelos previamente fixados. Em *Hospício é deus*, essa forma de escrita opera a fragmentação identitária e configura-se com rupturas na sua composição textual, revelando um corpo que fala, deslocando as fronteiras entre significante e significado. Fala e pensamento se delineiam em deslocamentos flutuantes entre texto e contexto, acasalando-os, constituindo-se carne vívida da narrativa. O texto desvela-se como representação de um contexto cujos pilares são de uma construção inacabada, em permanente dinamismo, movimento imanente e transcendente do ser, como um espelho a refletir imagens que falam da tangibilidade do que é palpável e, sobretudo, do que não é palpável. Maura, inserida em seu texto, traduz a realidade em todos os seus matizes, aproximando-a ou distorcendo-a conforme o que vê e sente, consciente ou inconscientemente, decodificando-a à sua maneira ou da forma como percebe o cosmos.

Compreende-se, assim, que a linguagem literária de Maura é a de um corpo-vivido ou corpo-próprio. Não há dicotomia entre realidade e consciência, ou seja, entre o corpo da narradora e o meio, resvalando para uma perspectiva fenomenológica merleu-pontyana, com um novo modo de conceber o corpo²⁷. Para Maurice Merleau-Ponty, antes de ser um

²⁷ Esse novo modo de conceber o mundo é através da percepção, que está relacionada à atitude corpórea. Na concepção fenomenológica da percepção a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo. Essa nova compreensão de sensação modifica a noção de percepção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre através da causalidade linear estímulo-resposta. Em sua obra *O Visível e o Invisível*, Merleau-Ponty afirma: Antes da ciência do corpo – que implica a relação com outrem –, a experiência de minha carne como ganga de minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer outro lugar, mas emerge no recesso de um corpo (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 21).

objeto, o corpo é nosso modo próprio de ser-no-mundo. É o corpo que realiza a abertura do homem ao mundo: “O corpo é nosso meio geral de ter um mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.203). Na *Fenomenologia da percepção*, o filósofo afirma que esse tipo de comunicação é uma apreensão sensível na base da compreensão da fala e do gesto corporal: “[...] eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não me faz pensar na cólera, ele é a própria cólera” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.251). Merleau-Ponty recorre à expressão emocional dos gestos para encontrar aí os primeiros indícios da linguagem como fenômeno autêntico.

Ora, a obra ficcional de Maura Cançado traz à baila essa descrição fenomenológica do corpo em sua dimensão narrativa. A narradora reforça um relato singular que a particulariza em linguagem e estilo. Os elementos materiais se projetam à luz de vários paradoxos e afloram como abstração de um fenômeno esculpidos sob alta voltagem acústica, olfativa, palatal, tátil e visual. Esta dimensão culmina no caráter multifacial e panorâmico da sociedade, especialmente do contexto hospitalar, transmitidas pela captação perceptiva da narradora.

Hospício é deus emerge como exemplo desta escritura da instituição, tecida nas entranhas do sistema psiquiátrico. A realidade literária se configura numa dimensão mais real do que a manifesta pelo próprio real. Pelo jogo de espelhamentos, no entanto, a situação se inverte: pela ação dos narradores e personagens, o rosto passará, então, a ser desvelado sob uma nova luz – a luz mágica da linguagem que o transfigura em algo inaudito.

Maura está presente e revela o real adornado de uma narrativa subjetiva. A realidade afirma-se como um sistema massivo, coletivizante e alienante. O espaço manicomial afigura-se em campo de luta onde a identidade se esfacela e segmenta. Em contrapartida, Maura encontra um eco a partir do desejo de poder que nela habita, norteando suas ações. Como seu corpo não se limita a significados históricos, busca desvios, alterando, assim, a ordem vigente:

Devo escrever sempre no princípio de cada página do meu diário que sou uma psicopata. Talvez essa afirmação venha despertar-me, mostrando a dura realidade que parece tremular entre esta névoa longa e difícil que envolve meus dias, me obrigando a marchar, dura e sacudida – e sem recuos. (CANÇADO, 1991, p.71).

A noção de corporeidade perpassa pela constituição de si enquanto ser no mundo. Suas ações afirmam ou negam a História. No hospício, Maura é, acima de tudo, uma cética. Embora rebelde, do tipo que se exaltava e tornava-se violenta, não era catatônica. Levava uma vida paralela, num tempo suspenso, aproveitando a escrita como reflexão. Eis suas armas de combate, a revolta e a escrita, desautorizando o poder dos médicos, vendo todo o círculo do poder de forma lúcida e coerente. Chega até mesmo a fazer sua crítica sobre o saber médico:

Doutor A. não é médico para mim, sou obrigada a confessar. Considero-me uma paciente de ‘elite’, com direito a exigir a mesma condição do terapeuta (por onde andaré este Super-Homem?) O pior de tudo é que doutor A. se convenceu, firmemente, de estar me tratando. Não é somente em razão de sua pouca cultura geral que se torna impossível para ele ser meu médico. Falta-lhe algo como capacidade de percepção mais aguda, ele é demais explicativo e necessita demais de explicações. (CANÇADO, 1991, p. 134).

Com seu olhar ela deflagra a insegurança dos médicos diante da loucura. Demonstra, então, que seu corpo nega ser uma peça num jogo de dominações: é um elemento na formação e expressão de sentidos repletos de significações, dentre eles os saberes científicos e o senso comum. O corpo próprio emerge destas enunciações derivativas da corporeidade como uma instância de brotamento e de germinação, numa relação imbricada entre a experiência perceptiva e os saberes cotidianos/científicos. Essa relação reafirma a visão de Merleau-Ponty, salientando que “o corpo é o veículo do ser no mundo [...] meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.122). Assim como Maura expressa o mundo, o mundo também se expressa. Como ela mesma descreve:

O hospício é árido e atentamente acordado. Em cada canto, olhos cor-de-rosa e frios espiam sem piscar. Os dias neutros. As tardes opacas, vazias, quando um ruído assusta, como vida, surgida rápida, logo apagada – extinta. As mulheres presas no pátio deixam as seções quase vazias; poucas permanecem, como eu, aqui dentro o dia todo. Não frequento o pátio e isto me dá, ainda aqui, e usando o uniforme do hospital, a sensação de estar à margem. (CANÇADO, 1991, p.71).

Nesse trecho, o hospício fala num tom árido, frio e assustador. O pátio, espaço da alienação, é mantido à distância pela narradora, que se percebe à margem, distante do enredamento do sistema. Maura tem pleno conhecimento da necessidade de não se juntar às outras no “pátio”. É preciso estar atenta para não se perder. O hospício emerge com vida, um ser brutal que espia, sempre atento, ávido por levá-la ao “pátio”. Seu corpo

expressa-se com negatividade. Ela recusa, sabendo que são poucas as que permanecem fora do pátio. O hospício, terrível e temível, é também um corpo expressivo.

À hora do almoço o refeitório vibra, frenético e nauseante. Uma, rasgada, dança com o prato na cabeça. Outra come ávida, mastigando de boca aberta, a gordura escorrendo-lhe pelo queixo. Falam, cantam, brigam, riem. A guarda grita. As mulheres por um instante mantêm-se assustadas e despertas; logo recaem no sono lerdo – movimentado e denso onde vozes brotam pesadas, cheias de esquecimento. O refeitório sacudido sustenta-se fantástico. (CANÇADO, 1991, p.72).

Maura sente o hospício e se recusa a aceitá-lo. Não quer “dormir”, como as outras mulheres. Seus olhos assistem ao movimento frenético e seu corpo sente náusea. Impossível manter-se neutra e impassível diante dessa imagem. Pela via da ficção criativa, Maura se liberta temporariamente, transcendendo os limites e imposições da realidade de maneira esteticamente carnal. Com essa manobra, a linguagem verbal surge como significante que embute um significado vivo, atemporal, com o qual constitui um indissolúvel signo que se renova a cada leitura. Ela se inscreve na forma de linguagem, e suas elocuições não são neutras, carnalizam-se do real, embora brotem impregnadas de subjetividade e de tonalidades contextualizadas. Maura se junta às palavras na narrativa, trazendo novos sentidos para si e para o mundo que desvela: “Esta cidade tem meus olhos. / Sabem por que me perdi? / Quando a cidade cresceu, / morei no terceiro andar; / o dia brigou com a luz – / eu, incoerente, juntei-me às palavras / subindo de elevador” (CANÇADO, 1991, p.163). O espaço e o outro vão existir pelos olhos da narradora.

Assim, além de revelar o seu rosto na narrativa, revela o rosto do outro, ou dos outros, num processo de polifonia. Inserindo-se no texto, Maura agrega-se à plurivocalidade, formando um feixe de eus numa intersubjetividade explícita. Delineia-se, assim, uma narrativa plural na qual a narradora se mistura a outros sujeitos, dando-lhes visibilidade e comungando com o outro, ainda que não se sinta igual. Eis o exemplo:

Sou um número a mais. Um prefixo humilde no peito do uniforme. Quando falo, minha voz se perde na uniformidade que nos confunde. Ainda assim falo. Falo a dona Dalmatie, ao médico, às internadas como eu. Falo comigo. E falo a _____ que não existe para mim. A inutilidade do meu falar constante. Cerca-me o Nada. O Nada é um rio parado de olhar perdido. Não creio, mas se cresse seria bonito. Não creio, e tenho o Nada - e o Hospício. (CANÇADO, 1991, p.55-6).

Desse modo, a significação expressa na conduta do outro vem encontrar em Maura a legitimação do seu sentido e vice-versa. Maura vê no outro um reflexo de suas próprias

possibilidades, intenções que podem fazer parte de sua própria conduta. Isto significa que o comportamento tem uma conotação intersubjetiva.

Merleau-Ponty inscreve o corpo enquanto ponto de apoio de percepções e de sensações na expressão da existência do indivíduo, de forma que “a consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.193), e o “corpo é a ‘forma escondida do ser próprio’” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.229).

A obra, como experiência estética, engendra um modo específico de subjetivação no qual Maura, via percepção estética, busca sentido para o mundo e para si mesma. Assim Maura se desdobra em outra, mediada pela imaginação criativa, numa compreensão da subjetividade como devir, na qual a própria vida pode se (re)criar. Essa obra autoficcional se revela, enquanto forma textualizada, a do tempo vivido. Sua narrativa nos oferece um tempo múltiplo que se superposiciona, diferenciando-se dos marcos gerais da história oficial, com novos marcos plenos de significados, capazes de constituir uma outra história para aqueles que os compartilham.

Nesse outro lugar, o da narrativa autoficcional, as diferenças sociais assumem uma força de expressão e geram a instauração de signos sensíveis para os fatos que integram a narrativa. Na obra, Maura inscreve-se não como uma espectadora imparcial frente à vida, mas participante dela ativamente, por meio de seu corpo, com seus movimentos, afetos, pensamentos, percebendo, sendo percebida e se autopercebendo, reconhecendo-se como autora e coautora de sua história, ao lado dos outros significativos com os quais convive no ambiente hospitalar.

Maura, como um corpo perceptível, é um ser, uma potência de transcendência que se relaciona com os outros objetos e com os outros seres que, por sua vez, também são seres em relação: “O ‘algo’ perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um ‘campo’” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 24). Nessa perspectiva, Merleau-Ponty toma a experiência do corpo a corpo em seu sentido mais profundamente estético, isto é, estesiológico²⁸. Isso, todavia, não significa que Maura seja apenas um corpo, tampouco

²⁸ Nos cursos sobre a Natureza, Merleau-Ponty (2000) dedica um capítulo à estesiologia, a ciência dos sentidos, cuja característica abre o corpo para o exterior, transformando-o em um corpo poroso, que permite a comunicação do meu corpo e dos outros corpos. A sensorialidade é um investimento que configura a estesia, a capacidade fisiológica, simbólica, histórica, afetiva de impressão dos sentidos do corpo, conforme Merleau-Ponty.

apenas um espírito ou uma consciência. Na verdade, o conceito de estesiologia rompe com essa dicotomia ao buscar uma unidade entre corpo e alma, em que ambos são interdependentes de modo que é a partir desta relação que melhor se compreende o sentido último de existir. Partindo dessa concepção, tentam-se interpretar as relações da narradora do diário, buscando-se perceber como ela é constituída a partir de sua relação com o espaço e com os outros sujeitos através do corpo. No excerto abaixo, percebe-se que escrita e pensamento confundem-se, num processo quase simultâneo:

A tarde se prolonga como a alcançar em dor o infinito. A tarde se estende sem vibração para nada. Mulheres iguais – guardas – monotonia – cotidiano – dor: HOSPÍCIO. (Voltei, meu deus. Voltei). A desconfiança predomina. Doentes não se fiam nas guardas, nem estas naquelas. (CANÇADO, 1991, p.55).

Em *Hospício é deus*, ao invés de ser o pensamento, é a situação de angústia, proveniente da solidão e da violência, que força a narradora a mudar seu comportamento e compreensão do mundo. A partir da experiência, nasce o projeto do diário como estratégia de sobrevivência e denúncia. Revela Maura:

Gostaria de escrever um livro sobre o hospital e como se vive aqui. Só quem passa anonimamente por este lugar pode conhecê-lo. E sou apenas um prefixo no peito do uniforme. Um número a mais. À noite em nossas camas, somos contadas como se deve fazer com criminosos nos presídios. Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez já o esteja fazendo, não queria vivê-lo. (CANÇADO, 1991, p.55).

Nesse sentido, a obra apresenta um mecanismo de constituição da identidade, desenvolvendo a idiosincrasia de Maura, para que ela não seja devorada pelo todo e se torne indistinguível do nada. Na medida em que tece o enredo, as experiências e situações dolorosas vividas no hospício são revividas. Daí decorre ser o processo da escrita autoficcional mais fortemente ligado ao exercício do corpo, porque no ato do lembrar o autor-narrador executará o trabalho de ressuscitar para logo em seguida aniquilar, ou seja, refletir o que foi vivido e que jamais voltará. A violência do lembrar suscita as fortes emoções do viver. Maurice Blanchot, em sua obra *A conversa infinita*, afirma que escrever “evoca uma operação cortante, uma carnificina talvez: uma espécie de violência” (BLANCHOT, 2001, p.66), visto que a escrita libera o pensamento, exigindo o máximo de imersão no significante e significado. No excerto abaixo a narradora deixa sua impressão sobre o lugar, sobre si mesma e sobre a própria escrita:

Aqui estou de novo nesta “cidade triste”, é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei estas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Não sei se têm algum valor. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento. (CANÇADO, 1991, p.31).

É notável o uso de palavras e expressões que remetem aos sentidos, como “cidade triste” e “sofrimento”. A escrita surge, aqui, como uma exteriorização de uma necessidade do corpo, cujo fim ainda não foi definido. Não há um jorro inconsciente de palavras, há uma sequência de ideias concatenadas, que revelam o estado de angústia, de vazio e desesperança da narradora. É a expressão de uma reflexão corporal. Os sentidos, sempre aguçados, formam uma unidade com o corpo de Maura desvelando uma dupla inscrição: do dentro e o do fora. Como confessa a escritora:

Faz muito frio. Estou em minha cama, as pernas encolhidas sob o cobertor ralo. Escrevo com um toquinho de lápis emprestado por minha companheira de quarto, dona Marina. O quarto é triste e quase nu: duas camas brancas de hospital. Meu vestido é apenas o uniforme de fazenda rala sobre o corpo. Não uso *soutien*, lavei-o, está secando na cabeceira da cama. Encolhida de frio e perplexidade, procuro entender um pouco. Mas não sei. É hospício, deus – e tenho frio. (CANÇADO, 1991, p.32).

Nesse contexto, o frio comunica mais que um sentir tátil, é o reconhecimento carnal do hospício. O espaço não é representado sob o signo do entendimento, mas de imagens ou metáforas que, mais do que estéticas, ou exatamente por isso, delineiam, pela percepção, o ambiente vivido. Essa relação com o mundo ultrapassa o sensorial, deflagrando-se em uma relação total e afetiva com o meio. A significação do mundo confunde-se com a do conhecimento: o corpo sente frio, sentir frio machuca o corpo, o hospício machuca o corpo, o hospício é frio.

Portanto, nós não reduzimos a significação da palavra e nem mesmo a significação do percebido a uma soma de “sensações corporais”, mas dizemos que o corpo, enquanto tem “condutas”, é este estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo, e através do qual, por conseguinte, podemos “frequentar” este mundo, “compreendê-lo” e encontrar uma significação para ele. (MERLEAU-PONTY, 2011, p.317).

A linguagem expressiva, portanto, é o modo pelo qual o sujeito falante²⁹ adquire o sentido que quer exprimir. Não há um pensamento exterior à expressão nem existência dele que ela concretize, seja em palavras, gestos, sons ou cores. A visão e o tato mais utilizados enquanto modo de percepção. Como principal sentido no processo de percepção, a visão alcança um predomínio quase absoluto da cena. Os olhos são extensão do corpo de Maura e do corpo do hospício: “Não amo meus olhos negros. / Esta noite dancei um balé

²⁹ Merleau-Ponty diferencia a “fala falante” da “fala falada”. A primeira emerge no ato instituinte e criativo da linguagem, ou seja, quando não se sabe exatamente o que vai ser comunicado, mas já existe um querer dizer. A segunda constitui a base da comunicação social, visto que é o próprio saber sedimentado na linguagem. Na *fala falante* a *fala falada* se mobiliza em benefício da expressão.

fantástico, cego. / Meus olhos? / Misturaram-se ao negrume das suas pupilas” (CANÇADO, 1991, p.37). Eles veem o que o corpo sente.

Negros são seus olhos porque negros são seus dias. Nada de planos: “Cada momento existe independente [...]” (CANÇADO, 1991, p.32). Cegamente a narradora se expõe ao fora. Negativamente deixa suas impressões. Pelo olhar, o espaço toma cor, tingido de subjetividade. Eis o que diz Maura:

Sou leve, sílfide, e no vôo, pareço rosa recuada. / Ninguém me salvará da mentira que sou. / Senhor de vestes cinzentas, quantos mundos visitei? / Minha’alma nua, ela se permuta com a rocha. / Se alguém perguntar por mim, não pertenço a ninguém. / Senhor, quero um breviário, de contos infantis. (“Carochinha”, para ler no pátio cinzento, prisão da Rainha) / Senhor, falo coisas da vida, vim do sonho ou da loucura? (CANÇADO, 1991, p.162).

Seu corpo/alma, nu, enquanto aberto à vida, absorve o cinza da rocha, parte do mundo que a cerca, real, sem a fantasia das histórias infantis. Ela é sílfide, ser mitológico portador de sentidos muito mais aguçados que dos seres humanos. Sua cor possui uma tonalidade de um rosa variando para o violeta. O poema, entretanto, revela uma fada que absorve a cor dos mundos que visita. Sua fala é a expressão de sua vida, que também não está presa a um mundo particular; é, em suma, a linguagem do tempo vivido, por isso ela não pertence a ninguém. Ela é o próprio tempo. Por perceber-se em constante mudança, não detém nenhuma verdade absoluta. A verdade do ontem, amanhã já não o será. Confundindo-se com o tempo, torna-se impossível salvar-se da mentira que é.

Possuir um corpo abre a possibilidade da experiência metafísica. A temporalidade é a própria essência do humano e a sua transcendência. A esse respeito, diz Merleau-Ponty:

Nós não somos temporais porque somos espontâneos e porque, como consciências, nos afastamos de nós mesmos, mas pelo contrário o tempo é o fundamento e a medida de nossa espontaneidade, a força de ultrapassar e de ‘anular’ quem habita em nós, que somos nós mesmos, nos é ela mesma dada com a temporalidade e com a vida. (MERLEAU-PONTY, 2011, p.573).

Segundo o filósofo, a existência do tempo está entrelaçada à própria existência humana. É o tempo que nos constitui. Há uma identidade de princípio entre o tempo e a consciência

Nosso nascimento, ou como diz Husserl em seus inéditos, nossa ‘generatividade’ fundamenta ao mesmo tempo nossa atividade ou nossa individualidade, nossa passividade ou nossa generalidade, esta fraqueza interna que nos impede de obter a densidade de um indivíduo absoluto. Nós não somos, de uma maneira incompreensível, uma atividade unida a uma passividade, um automatismo dominado por uma vontade, uma percepção dominada por um

juízo, mas todos ativos e todos passivos, porque somos o surgimento do tempo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p.573).

Assim, a concepção de que somos o surgimento do tempo, faz sentido se entendermos o tempo na perspectiva da consciência que se tem dele, atributo humano.

Todas as nossas experiências, enquanto nossas, se dispõem segundo o antes e o depois, porque a temporalidade, em linguagem kantiana, é a forma do sentido íntimo, e porque ela é a característica mais geral dos ‘fatos psíquicos’. [...] Não digamos mais que o tempo é um ‘dato da consciência’, digamos mais precisamente que a consciência desenvolve ou constitui o tempo. Pela idealidade do tempo ela deixa, enfim, de estar enfeixada no presente. (MERLEAU-PONTY, 2011, p.555).

Vale dizer que a temporalidade, condição de quem percebe a inevitável tragédia existencial, transporta o ser aos desdobramentos do tempo. Na obra de Maura, o tempo é marcado pelo espaço e matizado pelas cores em que predominam os tons negros, cinza e branco. Embora o azul contraste, em sua rara presença no texto, apontando e sinalizando esperança: “Fizeram muros altos, cinzentos – esconderam a terra / mas o quadro azul está presente sempre” (CANÇADO, 1991, p.162), o branco, preponderante, emerge numa conotação negativa, num tom do inesperado e vazio: “Hospício é este branco sem fim [...]” (CANÇADO, 1991, p.28), “O quarto é triste e quase nu: duas camas brancas de hospital” (CANÇADO, 1991, p.32), “O teto branco quadrado” (CANÇADO, 1991, p.32), “Fixei o olhar na colcha branca [...]” (CANÇADO, 1991, p.35), “É alta, longa, branca, branca, longa, alta, branca. Não me agrada vê-la.” (CANÇADO, 1991, p.76). O branco acompanha o tempo. Sobre o branco um tempo incerto se desenha:

Visitei-me no futuro: a memória não tem culpa. / Sou a desocupada no tempo, a não fixada. / Gota a gota esvaiu-se sangue róseo: estou branca, confundível. / Perdi meus pés na areia – e choro os sapatos roubados. / Não importa a estação – amoras machucadas ameaçam tingir-me os dedos. / Esta grinalda de cerejeiras não tem pátria: o Japão está ali, onde meu braço alcança. / Entrei num salão de festas, dancei ao lado de um rei. À meia-noite saí (brincava de Cinderela). / O pintor para quem posei desistiu das linhas, abandonou as tintas: / Meu retrato é uma tela branca. (CANÇADO, 1991, p.131).

Seu tempo não é fixo. Ele ressurgiu esvaindo o que era para, então, formar o que é: o branco confundível, anulante. O passado já não pode, foi perdido na areia da ampulheta do tempo. A memória e a infância são sapatos roubados. Simbolizando a luz, a esperança e a alegria, a infância é descrita na cor amarela:

Como estou presa à infância. Nego a realidade ao que me veio depois. Até as pessoas, não são – porque não as aceito. / Meus sapatos amarelos / um passo adiante da minha solidão. / Eu os vi mil vezes através de lágrimas, / na sua

ingenuidade gasta, resignada, / conduzindo pés que fizeram dança. / Ó, meu sapatos – amarelo-girassol. (CANÇADO, 1991, p.37).

Em várias situações não só a visão, mas também o tato entram no campo da percepção. O próprio ato da escrita exige a utilização da visão e do tato. Em uma passagem do diário a narradora reclama da falta de energia e do tamanho reduzido do lápis, marcando a visão e o tato como indispensáveis para a sua escrita:

Não tivemos luz das sete horas até agora. Sem ler nem escrever vi-me em pânico. Todas estão dormindo bem quietas. Sou a mais maluca deste hospital: qualquer doida bem doida dorme. Eu não. E como sou complicada. (CANÇADO, 1992, p.166).

As leituras e a escrita, em sua totalidade, corroboram para o bem-estar do corpo. Visão e tato atuam nesse processo. Se algo interfere no bom funcionamento desses órgãos, o corpo entra em pânico. O tato não se resume ao contato que se tem com o mundo externo apenas pelas mãos, mas abrange todo o corpo, isto é, trata-se de toda sensação que se dá pela pele de modo geral. O corpo expressa, até mesmo em gestos, a sensação interior, do pensamento, contribuindo na descrição do espaço:

Hoje esbarrei em Maria de Oliveira, guarda. À saída do refeitório. Ela e outras guardas batiam palmas, apressando as doentes: ‘Depressa, suas lesmas. Andem depressa com essa comida, suas filhas da puta. Todas para o pátio’. Esbarrei sem querer, mas senti medo. Um momento fosco se estendeu trêmulo, o alto-falante gritava música seca, fazendo o corredor dançar quieto e quase vazio, enquanto as mulheres se olhavam, andando lentas e sacudidas. (CANÇADO, 1991, p.34).

O hospício é o mundo do branco e do cinza sobre o qual está o seu corpo: “Meu corpo exposto / ao frio vento / dos mundos mortos” (CANÇADO, 1991, p.177). Espaço caracterizado também pela audição e olfato, órgãos responsáveis pelo seu estado de alerta, que identificam o ambiente e sinalizam o perigo. Eles estão intimamente ligados a aspectos emocionais:

Não sei exatamente o número. Mais ou menos trezentas mulheres. Mal se entra no refeitório se sente o cheiro. Cheiro de gente, gente sem se lavar. Algumas mulheres denunciam nos vestidos manchados de sangue a higiene exigida e desprezada aqui. E o cheiro. Cheiro de mulheres. Mulheres menstruadas e sem asseio. Procuro comer às pressas, sem mastigar, os olhos baixos evitando ver. Geralmente, é quase infalível, há uma ou mais brigas. Voa tudo pelos ares: pratos, colheres, copos de leite. Algumas doentes sobem nas mesas, metem os pés nos pratos das outras. Comida pelo chão, guardas gritando. Arrrrr. Sempre aparecem homens, guardas ou doentes, seguram as doentes mais agitadas, torcem-lhes os braços para trás, dão-lhes gravatas, deixando-as roxas, sem respiração. As guardas andam tontas, soltando guinchos e berros. Mas quando a doente está presa, puxam-lhe os cabelos, ajudando a empurrá-la para o quarto-forte. (CANÇADO, 1991, p.46).

A narradora utiliza-se até de onomatopeia para ressaltar o intenso barulho no ambiente, reforçando o quadro de violência e de conflito entre as personagens. Nessa cena, é interessante notar como a audição toma o lugar de principal receptor a partir da percepção do autor-narrador e, em outros momentos, das próprias personagens. O barulho também surge para demonstrar o caráter autoritário-dominador das guardas. Estes receptores, considerados como recurso marcante para a construção de climas psicológicos no texto literário, materializam e aproximam o leitor do ambiente ficcional narrado por Maura. Tal materialização ocorre exatamente pelas descrições realizadas tanto pela narradora quanto pelas personagens no que se refere aos odores de determinados ambientes ou personagens presentes no enredo, o que pode fazer com que o leitor tenha uma percepção mais próxima do universo retratado.

Embora seja pouco utilizado, no que se refere à percepção do espaço, o paladar, esse gradiente sensorial, além de ser um sentido pouco frequente para a percepção do Outro e do espaço, também denota certa relação de distanciamento. No trecho abaixo se percebe que o alimento é um fator de distanciamento, visto que dele poderia advir a morte:

Recusava aceitar qualquer alimento. Temia que contivesse alguma droga para me fazer dormir, ou, quem sabe, matar-me. Ouvira contar que nos hospícios se matam doentes. Tinha sede. Muita sede. Não ousava beber água (quando se lembravam de dar-me), pela mesma razão. (CANÇADO, 1991, p.102).

O espaço onde ocorrem as experiências de maior frequência com o paladar presentes na narrativa é o refeitório. Esse espaço é fortemente marcado como zona de conflito, palco de acontecimentos dos principais confrontos. Relata, ainda, Maura:

Detesto o refeitório. Creio que todas o detestam. Imenso: duas mesas de pedra, cinzenta, os bancos também de pedra. As mesas nuas. Tem-se a impressão de necrotério, qualquer coisa relacionada com defunto. A fila de mulheres passa por um balcão onde cada uma apanha seu prato, já preparado. Além do prato de alumínio (gorduroso e sujo), um outro menor de sobremesa e colher (a ninguém é permitido comer de garfo). Gostaria de não sentir fome. É humilhante, como nos chiqueiros. Isto mesmo: comparação exata: jeito de necrotério, sanha de porcos, necrofagia. (CANÇADO, 1991, p.46).

Em outro trecho, Maura prossegue descrevendo a comida:

A comida é infame e fria. Dizem ser a mesma dos funcionários mas não é verdade. Doutor Paim assegurou-me que esta comida é excelente. Por que não passa Sua Excelência o Diretor, a tomar refeições com as doentes? Pior é quando a meu lado limpam o nariz na saia com ruído. Catarro. Bhrrrrrr (eu que sinto tanto nojo de catarro). (CANÇADO, 1991, p.47).

Como se nota, os aspectos negativos são recorrentes quando ocorre a percepção pelo paladar na narrativa, ainda que se refira à alimentação, algo tão inerente à sobrevivência.

A escrita de Maura emerge como gesto de um corpo que é toda relação de sentido com o ambiente manicomial onde está internada. Assim, pode-se destacar o caráter eminentemente corpóreo de sua expressão em articulação com sua apreensão de sentido do ambiente como um espaço completamente hostil. O corpo fala, mas não fala sozinho, fala com alguém, fala para outro, sua essência é dialógica.

Tudo passa despercebido (como tudo de errado aqui dentro), a vítima deixa o refeitório sem tomar refeição, não faz queixa, permanece com fome até o dia seguinte. São estas coitadas que as guardas classificam de 'boazinhas'. A verdade é que ninguém se incomoda com os maus-tratos dispensados aos doentes. As guardas dizem que devemos nos sentir felizes por termos o que comer. (Naturalmente não me dizem isso. Ah, se dissessem). Médicos não sabem se comemos ou não. Sim: POR QUE O MÉDICO VAI SE PREOCUPAR COM A SENSIBILIDADE DO DOENTE MENTAL? ELES GOZAM DE PERFEITA SAÚDE, PRINCIPALMENTE MENTAL, GOZAM REALMENTE OS MÉDICOS DE PERFEITA SAÚDE MENTAL? É a questão. (CANÇADO, 1991, p. 47).

Maura se posiciona como expectadora, para logo se remeter ao grupo de doentes mentais, em primeira pessoa, quando, enfim, dirige-se para os leitores, levantando questões e cobrando um posicionamento. Segundo Merleau-Ponty,

O presente efetua a mediação do Para Si e do Para Outrem, da individualidade e da generalidade. A verdadeira reflexão me dá a mim mesmo não como subjetividade ociosa e inacessível, mas como idêntica à minha presença ao mundo e ao outrem, tal como eu a realizo agora: sou tudo aquilo que vejo, sou um campo intersubjetivo, não a despeito de meu corpo e de minha situação histórica, mas ao contrário sendo esse corpo e essa situação e através deles todo o resto. (MERLEAU-PONTY, 2011, p.606).

Dessa maneira, a capacidade expressiva do corpo transcende os mecanismos de sua fisiologia, revelando sua segunda natureza: o social. No fragmento abaixo é possível observar a projeção de uma linguagem que é o próprio sentir exterior:

Estou de novo aqui, e isto é _____. Por que não dizer? Dói. Será por isto que venho? – Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue – e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro – como o que ainda não se pode compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde – paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus. (CANÇADO, 1991, p.28).

A primeira pessoa e o tempo verbal no presente revelam a experiência de um agora agônico de um sujeito falante construindo o pensamento de hospício pela percepção carnal com que este se lhe apresenta. Operam, para isso, especialmente a visão e o tato. Embora marcado por datas, o tempo se revela em perpetuo fluxo, carregado de síntese das vivências da consciência. Como relata Maura:

Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa do instante em que vesti este uniforme amorfo, ou, depois disto nada existindo – a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? – Cada momento existe independente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadradinhos sofrem alteração, se observados isolados. Entretanto, formam um todo. (CANÇADO, 1991, p.32).

Observa-se, então, que o tempo, para Maura, é sempre o presente. Registrá-lo em datas é menos uma clausura do que a chance de lançar um novo olhar sobre ele. Não há uma conservação corporal do passado. Ocorre uma nova percepção do fato. Merleau-Ponty, ao explicar esse fenômeno, ilustra da seguinte maneira:

Esta mesa traz traços de minha vida passada, inscrevi nela as minhas iniciais, nela fiz manchas de tinta. Mas por si mesmos estes traços não remetem ao passado: eles são presentes; e, se encontro ali signos de algum acontecimento “anterior”, é porque tenho, por outras vias, o sentido do passado, é porque trago em mim essa significação. (MERLEAU-PONTY, 2011, p.553).

Assim, cada leitura acarretará em novos significados. A percepção é sempre de um agora, o olhar é sempre pelo presente, nunca pelo passado: “um fragmento conservado do passado vivido no máximo só pode ser uma ocasião de pensar no passado, não é este que se faz reconhecer; o reconhecimento, quando se quer derivá-lo de qualquer conteúdo que seja, sempre se precede a si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.554).

Segundo Merleau-Ponty “nunca me torno uma coisa no mundo, falta-me sempre a plenitude da existência como coisa, minha própria substância foge de mim pelo interior e alguma intenção sempre se esboça” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.228). Imbricados em uma situação, estamos enredados e, por conseguinte, incapazes de ser transparentes para nós mesmos. Maura irrompe na obra enredada num contexto situacional de uma psiquiatria sucateada que carrega a violência de sua história, que se constitui como uma enunciação corpórea subjetivadora e, por conseguinte, uma fenda, também identificada como equívoco ou falha. Pela possibilidade de intercomunicação entre dois tipos de enunciações corpóreas diferentes, a estrutura enunciativa do seu corpo realizará o brotamento desviante e invasivo dos sentidos nessa imbricação fendida. Seu corpo inscreve-se como ponto de

apoio de percepções e sensações na expressão de sua existência. Seu sentido no mundo, dessa maneira, é o da liberdade. Como observa Merleau-Ponty:

Sou uma estrutura psicológica e histórica. Com a existência recebi uma maneira de existir, um estilo. Todos os meus pensamentos e minhas ações estão em relação com esta estrutura, e mesmo o pensamento de um filósofo não é senão uma maneira de explicitar seu poder sobre o mundo, aquilo que ele é. E todavia sou livre, não a despeito ou aquém dessas motivações, mas por seu meio. Pois esta vida significativa, esta certa significação da natureza e da história que sou eu, não limita meu acesso ao mundo, ao contrário ela é meu meio de comunicar-me com ele. É sendo sem restrições nem reservas aquilo que sou presentemente que tenho oportunidade de progredir, é vivendo meu tempo que posso compreender os outros tempos, é me entranhando no presente e no mundo, assumindo resolutamente aquilo que sou por acaso, querendo aquilo que quero. (MERLEAU-PONTY, 2011, p.611).

Somos o que somos (o que fomos fazendo de nós mesmos vivendo em relação com o mundo). Ora, se somos a decisão, não fazemos escolhas; apenas justificamos como escolhas aquilo que somos (e o que somos naquele momento, uma vez que estamos sempre abertos ao porvir). Entendida desse ponto de vista, seria a liberdade que imporá seus próprios limites e esse seria o sentido de ser livre: ter estabelecido seus próprios limites. Maura se estabelece no mundo com seus próprios limites, colocando-se com um sentido no mundo e, nesse movimento, aponta para aquilo que quer superar, ou seja, quais são os limites a serem transpostos. O sentido das coisas, do mundo, só existe por meio dela, sujeito, que se faz presente nele. Como diz Merleau-Ponty: “Como é ele que, surgindo, faz aparecer sentido e valor nas coisas, e como nenhuma coisa pode atingi-lo senão fazendo-se, por ele, sentido e valor, não existe ação das coisas sobre o sujeito, só existe uma significação (no sentido ativo), uma *Sinngebung* centrífuga.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 584), sendo somente a partir do sujeito que se atribui sentido. Maura reafirma a relação de ser entre homem e mundo, segundo a qual o sujeito não pode ser uma pura negatividade, mas uma estrutura ambígua, tencionada entre sua liberdade e seu engajamento, sua ação e sua situação:

Aqui estamos nesta sarabanda alucinada. Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. Ou não choramos, como suprema força – quando o coração se apequena a uma lembrança no mais guardado do ser. Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades – em excesso de liberdade. (CANÇADO, 1991, p.72).

O trecho acima confirma o que Merleau-Ponty aponta como liberdade, essa possibilidade de relação difusa de vários brotamentos perceptuais, em uma

comunicabilidade entre rede e germinação diferente. É a negatividade do ser em sua própria estrutura ontológica híbrida, que sustenta, portanto, a dupla dimensão da existência: o homem é passivo porque o mundo se oferece para ele como portador de uma *ecceidade* própria, síntese em curso que se afirma por sua própria dissolução, pela abertura interna que a distende e a mantém; por outro lado, nem, por isso mesmo, essa unidade não é um dado, uma vez que seus horizontes não estão constituídos, implicando uma dimensão subjetiva para poderem se concretizar, de modo que se o mundo solicita e situa o sujeito. Este, no mesmo movimento, o abre e afirma sua liberdade. Enquanto não é um ser puro ou determinado, o mundo pode ser ao mesmo tempo uma unificação e uma abertura, uma síntese que se faz e uma latência que pede a atividade que a retome; como veremos, ele próprio traz a contradição existencial à qual o sujeito remete, constituindo-se como um misto de passividade e atividade, generalidade e singularidade. Ilustra Merleau-Ponty:

Minha liberdade, o poder fundamental que tenho de ser o sujeito de todas as minhas experiências, não é distinta de minha inserção no mundo. Para mim é um destino ser livre, não poder reduzir-me a nada daquilo que vivo, conservar uma faculdade de recuo em relação a toda situação de fato, e este destino foi selado no instante em que meu campo transcendental foi aberto, em que nasci como visão e saber, em que fui lançado no mundo [...] Toda experiência sempre me aparecerá como uma particularidade que não esgota a generalidade do meu ser, e tenho sempre, como dizia Malebranche, movimento para ir mais longe. Mas só posso fugir do ser para o ser [...] Não ponho em dúvida tal percepção senão em nome de uma percepção mais verdadeira que a corrigiria; se posso negar cada coisa, é sempre afirmando que existe algo em geral, e é por isso que dizemos que o pensamento é uma natureza pensante, uma afirmação do ser através da negação dos seres. (MERLEAU-PONTY, 2011, p.483).

Deste modo, entendemos que a liberdade somente é possível dentro de um campo onde se encontrariam os limites a serem transpostos e estes limites não poderiam ser postos por ela, mas pelo mundo. Ora, é ela que confere sentido ao mundo em seus desdobramentos.

O mesmo processo ocorre entre obra e leitor. A leitura caracteriza-se em desdobramento de corpos. Há uma parceria no processo de leitura do texto. O autor enuncia signos e o leitor os ultrapassa, apalpa as imagens e escuta seus sons, transformando-os em linguagem falante. A apalpação, pelo olhar, rompe a fronteira do corpo do autor atingindo o corpo do leitor. Pela leitura ocorre a apalpação pelo olhar numa experiência tanto do leitor quanto do seu texto, mesclando-se pela articulação da fala de Maura e a do leitor, realizando um fenômeno corporal transcendental.

A escrita de *Hospício é deus* sugere ser um meio encontrado por Maura para transportar uma subjetividade. Diagnosticada como esquizofrênica, suas atitudes representativas de autossuficiente e onipotência são desconstruídas na escrita, espaço onde tenta transformar em identidades. Na obra, não precisa esconder sua fragilidade:

Os dias deslizam difíceis – custa. Me entrego. E me esqueço. Ou não me esqueço? Às vezes as coisas ameaçam chegar até mim, transpondo as portas (mas não. Por quê? Hein? Quando? NADA). Sinto medo. Parece reinar uma ameaça constante no ar. Ou sou eu quem se alerta o primeiro gesto? Ando pelo quarto. Completo um instante. Depois outro quadradinho: penso fino e reto, sem ameaças, livre de pesar pelo que está guardado ou morto. (CANÇADO, 1991, p.32).

Encontrar-se num acontecimento estético como sujeito falante e fragmentado incorre em apresentar percepções múltiplas de mundo vivido. Na tentativa de encontrar-se, Maura se dilui na fala. No lugar de encontrar-se, afasta-se cada vez mais no espaço flutuante da autoficção. Nesses desdobramentos, aparece o paradoxo da intersubjetividade. Há um eu que escreve e um eu que narra. Ocorre a polifonia vocal com expressividade encarnada que é o outro. É sob esse registro que a experiência da “fala falante” aludida por Merleau-Ponty toma aqui lugar tão bem testemunhada pela obra literária. Como comenta Claudinei Silva:

Na verdade, à medida que uma palavra é a manifestação de uma experiência física, pragmática ou afetiva, sob o fundo de um mundo cultural do qual participamos, - ela própria – assume uma significação existencial, quer dizer, uma expressividade encarnada. Ela exprime, muito propriamente, a “mímica existencial” das experiências que primordialmente brotam do mundo perceptivo, graças à expressividade corporal. (SILVA, 2009, p.102).

Assim, *Hospício é deus*, como mímica existencial, tece-se na vida e confunde-se com a vida vivida, esclarecida em toda a sua plenitude. A obra torna-se, então, um privilegiado instrumento óptico do mundo e da vida, instrumento que amplia e adensa o olhar e a visão, que alarga e devolve outros olhos e outras vidas. Instrumento que ensina e permite ver o que, sem ele, jamais veríamos. Instrumento que transforma e renova. Na verdade, depois de ver - ler ou escrever - nada mais poderá voltar a ser como era dantes.

3.2 - Da ternura ao desencanto: memória corporal de Minas Gerais

Maura tece um diário em que passado e presente, reconstituídos por uma escrita que oscila entre factual e ficcional, encontram-se imbricados no corpo da narrativa. Torna-se possível, assim, o desvelamento de múltiplas imagens e significações do real, relativizando até mesmo a própria noção de realidade.

Em sua tessitura vislumbram-se os signos do preconceito e da solidão, elementos que, aliados aos valores sociais mineiros, formam alguns dos pilares concorrentes para o desenvolvimento da loucura da escritora. Numa angustiante gradação, a obra parte da memória de experiências de uma infância nostálgica numa fazenda do interior de Minas Gerais, ao absurdo da existência no interior do manicômio. Numa narrativa que testemunha as angústias de uma mulher fora de seu tempo, resistente a uma identidade plasmada pelos ditames e desígnios de um modelo sociocultural, Maura expõe seus dilemas e conflitos experienciados no seio da sociedade mineira, pela negação de uma condição de ser mero eco das leis e parâmetros culturais, e, como consequência, é conduzida a um desfecho trágico, de vazio, angústia e loucura. Imbuídos no desejo de revelar que o percurso de Maura por Minas Gerais fica gravado nas páginas de *Hospício é deus* num processo de destonalização da alegria, procuraremos mostrar que o corpo de Maura faz-se a memória e o espaço das cidades mineiras, a partir de sua percepção carnal. Como afirma Paul Ricœur, “temos a espacialidade corporal e ambiental inerente à evocação da lembrança” (RICCEUR, 2007, p. 157). Três espaços mineiros são vislumbrados dentro de uma tonalidade carnal, cujas descrições perpassam pelos matizes das emoções que a experiência com o ambiente suscita. São eles a fazenda, Patos de Minas e Belo Horizonte. O que se vislumbra é a possibilidade de abordar *Hospício é deus* como “lugar de memória” e ponte para penetrar na história de Minas Gerais.

A percepção que Maura tem do passado é afetado pela sua relação com os eventos presentes. Constata-se, então, que não há uma evocação de um passado, mas, sim, a construção de um passado munido de subjetividade. Sobre isso, Claudinei Silva salienta que “sujeito e tempo tornam-se dialeticamente um só fenômeno, uma só espessura carnal; só existe tempo para nós, porque nos encarnamos intimamente nele” (SILVA, 2009, p. 142).

Permanece evidente que as transformações ficcionais que o romance elabora, partindo das memórias, ocorrem no intuito de reforçar a relação de oposição existente entre um mundo reconfortante, que está no passado, e um mundo repleto de conflitos e alterações, que representa o presente. Desse modo, a personagem Maura adquire também um caráter problemático. Há um refazimento dos espaços, que agora passam pelo viés corporal de Maura, com toda a carga de sensações de uma narradora adulta vivendo uma situação de crise. As variações que o romance impõe com relação às memórias, quando presente e passado se misturam, possuem o objetivo de ampliar a dimensão dos conflitos, como já assinalamos. Além disso, as diferenças decisivas dentro da narrativa, no que tange a sua estrutura, ressaltam a riqueza da construção ficcional de Maura.

Ao longo da obra, nota-se que, embora Maura não subsista ao implacável julgamento da sociedade mineira, acredita que seu comportamento tenha sido afetado por ele, pois, segundo a narradora, “verdadeiramente somos filhos da terra em que nascemos, é ela que determina nosso comportamento, ainda nossos pensamentos, na medida em que nos influencia” (CANÇADO, 1991, p. 64). Pensamento tão sugestivo para uma narrativa de memórias, uma vez que essas cidades representam todo um mundo de sensibilidade que constitui decisivamente seu perfil psicológico.

Das constantes temáticas de Maura presentes na narrativa da sua infância está a sua convivência com a família na fazenda, no interior de Minas Gerais. Receberão cores as paisagens vistas e vividas, os costumes, a chegada do progresso à fazenda levando todos a se conectarem com o mundo. Por outro lado, ela também reitera as influências recebidas da postura mineira ante o comportamento que, criticamente, Maura julga moralista.

Sobressaem algumas características comuns dos mineiros como o amor à vida doméstica, a valorização da família e a hospitalidade na recepção dos visitantes. Vemos no início da narrativa, livre do registro de datas, a família a espera de visitas. É do quarto dos pais, na grande cama reconfortante, que a menina esperava a chegada de Judite, sua irmã, com as amigas que vinham de Belo Horizonte, dando início, como uma saudação de boas vindas, à narrativa. Dá-se início à descrição da fazenda, situada nos arredores do município de São Gonçalo de Abaeté, no Alto São Francisco, em Minas Gerais. A infância evocada no diário, inscrita num tempo pretérito perfeito, é a de um tempo idílico de prosperidade e poder, numa oposição a atual situação precária em que se encontra, ou seja, internada no

hospício entregue ao esquecimento. Essas recordações têm o papel de resgatar a identidade diluída na uniformidade do hospício:

Devo dizer-lhe da minha superioridade? Não creio: só complicaria. Mas já fui rica, estudei em colégios caros, frequentei sanatórios caros, em minha casa fui adorada. Mamãe até me deu um avião de presente. Não acredita? Paulistinha Cap 4 – prefixo PP-RXK. Vá ao DAC e pergunte a quem pertenceu um avião com este prefixo. (CANÇADO, 1991, p. 34).

A revelação de uma origem aristocrática, da riqueza material aliada à sofisticação nos modos de vida, ressalta como um meio de enlevar-se frente ao meio físico-social do hospício. Embora haja um tom de ironia, os nomes vão emergir na narrativa como símbolos de um passado que garante a não obliteração do presente: “A família de papai, Lopes Cançado, tem grande prestígio financeiro, social e político em nosso Estado; é chata, conservadora, intransigente, como todas as ‘boas’ famílias mineiras. Brrrrrrr” (CANÇADO, 1991, p. 15).

É assim que, na gênese da fidalguia, busca afirmar sua origem nobre e constrói a imagem de superioridade para a preservação da identidade.

Sei que sou descendente de Joaquina de Pompéu, mulher extraordinária – que durante o império manteve o poder político em Minas, entretendo com Dom Pedro II relações políticas e amistosas. [...] Daí sermos parentes das principais famílias mineiras. Já se escreveu mesmo um livro sobre isto, os gregos de Minas Gerais. Somos descendentes de nobres belgas, parece-me. (CANÇADO, 1991, p. 15).

Percebe-se que há uma grande preocupação em registrar sua árvore genealógica. E nisso não há despreensão. No universo memorialístico maureano o nome, a frase, enfim, os elementos que o povoam, correspondem a espécies de emblema de resistência a tudo que, no presente, oblitera e machuca. A estruturação da imagem do pai e da fazenda evoca o lugar seguro, o abrigo da brutal realidade.

Na reconstituição memorialística de Maura vislumbra-se o tempo de um Brasil patriarcal formado nas antigas propriedades rurais, da timidez, do recato, da modéstia e da obediência, sendo esta última a expressão da lealdade ao chefe característica das comunidades agrárias tradicionais com o seu legado de nobreza criado nas grandes fazendas: “Nasci numa bela fazenda do interior de Minas, onde meu pai era respeitado e temido como o homem mais rico e valente da região” (CANÇADO, 1991, p. 12).

Metonimicamente construído, a imagem paterna delinea-se como o objeto perdido de uma proteção que ainda se almeja, contrastando com um presente caótico e solitário dentro do hospício. Reitera-se a persistência do desejo de proteção, segurança e reconhecimento. Esse desejo desliza ou se desloca para o processo de criação da memória do pai, como emerge do excerto abaixo:

Antes de tudo meu pai foi um bravo. Mas também um romântico, um sentimental. Vivia cercado por homens que matavam, junto aos quais cresci. Mamãe conta que não lhe agradava a fama de estar cercado por jagunços, mas estes homens permaneciam na fazenda, eram leais a meu pai, matariam a um gesto seu, de mamãe ou de meus irmãos. (CANÇADO, 1991, p. 13).

Nota-se a manutenção dos valores patriarcais pelas elites proprietárias estendidas até no tratamento aos empregados. Podemos compreender também outra situação descrita como uma manifestação de tradição cultural mineira, aquela em que o fazendeiro acolhe um agregado e o cria como um filho: “Seu nome era Antônio. Cresceu em nossa casa e meus pais o amaram como a um filho. Era meu padrinho e me adorava. Eu o chamava Pabi” (CANÇADO, 1991, p. 15).

Cenas de violência e brutalidade presentes na lembrança tomam um caráter heroico, justificadas pela intenção de proteção à família, como se verifica nessa passagem: “Filho de família rica, gastou toda sua herança quando jovem, casando-se depois com mamãe e recomeçando a vida nos sertões de Minas Gerais, onde a única lei era a do revólver” (CANÇADO, 1991, p. 13).

A fazenda é o mundo, um império, de onde seu pai dirige e guia os destinos de todos. Assim é que naquele universo mineiro interiorano as reminiscências da infância são povoadas de eventos grandiosos realizados pelo pai, cheios de ventura e de cor, evidenciados abaixo:

Uma vez vi papai bater num homem. Eu era bem pequena. O homem apanhava sem reagir, seu rosto sangrava. A cena mostrou-se-me brutal, imobilizando-me em estranho fascínio. [...] pareciam-me os dois peças de uma engrenagem brutal (aquele sangue escorrendo). (CANÇADO, 1991, p. 14).

A partir de uma contemplação subjetiva, através da descrição das paisagens, pessoas, amores, melodias é que conseguimos compor o quadro desse mundo de traços idealizados que tonalizam os vestígios de lembranças da infância. A fazenda representa seu terno refúgio, pois é onde pode buscar as delicadas paisagens, “lembranças mais remotas – as únicas despidas de angústia” (CANÇADO, 1991, p. 13), que lhe servem de abrigo e lhe

apaziguam a alma. A cidade natal é extremamente rural e, mesmo lá, a narradora-personagem assim escreve: “como criança fui excessiva” (CANÇADO, 1991, p. 13). Nesse sentido, a infância da narradora é marcada pela imaginação, excesso de atenção, egoísmo, medo e curiosidade. Descortinando um mundo cheio de aventura, a educação de Maura se desvela sem a repressão familiar, permitindo-lhe ver o mundo, apreender o “bem” e o “mal” e chegar a uma provável precocidade acerca de práticas que lhe eram “proibidas”, tal como o inevitável conhecimento sobre o sexo, sobretudo num ambiente favorável à liberdade e pela relação de confiança entre as pessoas bem típico nas pequenas comunidades:

Na fazenda tínhamos uma loja. O rapaz, empregado da loja, sempre se recusava a nos dar balas, a mim e minhas irmãs menores. Uma tarde fui sozinha. Pedi-lhe. Disse que sim. Sentou-me no balcão e teve relação sexual comigo, nas minhas pernas. (CANÇADO, 1991, p. 20).

O ato sexual não se concretiza naquele momento, consumando-se apenas no casamento, porém lhe desperta a curiosidade para o corpo e para a relação sexual dos animais. Um cenário nostálgico e idílico se desborda, onde a natureza e a música desnudam um universo prenhe de alegria e liberdade, como se depreende no excerto abaixo:

E [...] durante o dia eu brincava muito: olhava os campos se perdendo de vista, nadava nos córregos, subia nas mangueiras, corria alegre atrás de coelhos brancos de orelhas grandes, olhos cor-de-rosa. E pecava também (isto mais tarde, creio). Ouvia à tarde os violeiros, tocando depois do trabalho. Às vezes minhas irmãs menores e eu, sentadas na varanda, víamos nascer o sol. Uma noite passou um cometa iluminando o céu. (CANÇADO, 1991, p. 18).

Assim sendo, inversamente ao caos que se vive no presente dentro do hospício, dentro das lembranças de Maura, vislumbra-se a harmonia pela atitude distanciada de revisitação da memória, funcionando como um mecanismo de preservação da consciência e de delimitação do eu. Há momentos que se desdobram outros eventos importantes, como a chegada da energia naquele lugarejo: “Ao ser inaugurada a luz elétrica na fazenda senti-me menos comprometida com a noite” (CANÇADO, 1991, p. 18). No entanto, a luz não diminuiu o medo que sentia da vida. Apenas lhe dava uma falsa sensação de segurança.

O rádio e o automóvel são os responsáveis pela conexão da fazenda com o mundo exterior, revelando um momento histórico de guerra:

Bonito quando faróis de automóveis ou caminhões iluminavam a estrada trazendo pessoas empoeiradas e ainda cheirando a cidade. E mesmo o rádio, ligado a todo volume, dando notícias da guerra, fazia parte da ponte de ligação entre a fazenda fantástica e a realidade clara, sem mistério, da cidade. (CANÇADO, 1991, p. 18).

A religiosidade, o misticismo e as crendices eram comuns naquele pedaço afastado de Minas, cultivando no imaginário infantil o temor da morte e de Deus. A devoção a Nossa Senhora configura-se no cultivo de rezas e promessas. São frequentes na obra as passagens onde tais práticas encontram testemunho. Após a morte de seu padrinho, Pabi, Maura passou a ser vestida com as cores de Nossa Senhora, em vista de um sonho que seu irmão tivera, onde o padrinho dizia que voltaria para buscar a afilhada:

Surgiram, de forma gravíssima, várias doenças de infância – o que levou mamãe e todos de casa a se preocuparem mais do que o normal comigo. Por uma promessa feita à Virgem Maria, quando estive muito doente, só me vestiram de azul e branco até sete anos. Papai jamais permitiu que me cortassem os cabelos (eu os tinha longos, soltos, selvagens). (CANÇADO, 1991, p. 16).

Como ficou evidenciado, o medo da morte reforça as crenças e amplia as lendas endossadas no imaginário popular. Reiteradamente Maura ouvia o som da morte: “ ‘- Cachorro uivando é presságio de morte. Morte, Maura’. O uivo triste cortava a noite, meu nome a deslizar se perdendo” (CANÇADO, 1991, p. 18). Com efeito, a religiosidade e a crença no sobrenatural delineiam-se como lugar comum nessa fazenda “fantástica”, povoando de lendas o imaginário dos habitantes da fazenda, incluindo a própria narradora: “Uma das nossas empregadas aconselhou-me a pedir que me deixassem exposta numa igreja, como fizeram com determinado padre de quem ela ouvira falar” (CANÇADO, 1991, p. 17).

Ora, os excessos no cuidado com Maura serviram de pretexto para justificar muitas atitudes inadequadas, desvelando um lado possivelmente negativo na personalidade da narradora que a levaram ao egoísmo e, conseqüentemente, à solidão. A chegada da noite era uma visita indesejável, pois vinha acompanhada de seres de outro mundo:

Que dizer dos fantasmas que me povoavam as noites? E os demônios? Contavam coisas: mulas-sem-cabeça, lobisomem, um caminhão que se aproximava da fazenda à noite, por muitos visto, e nunca chegando. Quase todos os adultos conhecidos em minha infância tiveram alguma experiência com almas do outro mundo. (CANÇADO, 1991, p. 19).

Embalados na crença do sobrenatural, os moradores regavam seus dias com votos à Virgem e simpatias. Porém é pelos cantos entoados na igreja protestante que o pai se sentia

atraído. O som do canto religioso insere na obra a cidade de Patos de Minas. A música da igreja protestante era capaz de sensibilizar e tocar seu pai, um homem à margem da civilização, o mais valente e temido no reino de sua imaginação:

Se íamos a Patos de Minas, cidade próxima à fazenda (não deixava de levar-me), e passávamos por uma igreja protestante, papai, que não aceitava os protestantes, por negarem virgindade à Virgem Maria, falava-me assim: ‘- Vamos entrar um pouco para ouvir os hinos. Cantam tão bem, é tão belo. Fico feliz escutando’. Entrávamos. Lá dentro, tocados pelo misticismo reinante, a música, sentíamos Deus conosco. Ou era meu pai, se mostrando na sua imensa e desconhecida sensibilidade? (CANÇADO, 1991, p. 14).

Ocorre aqui uma inversão na apreensão da cidade. Patos de Minas é um produto derivado do processo de expressão e apreensão sensorial. Há a transfiguração paterna diante da música. Marca desta cidade na obra. Registrada apenas pela dimensão mística.

O casamento realizado com quatorze anos de idade, a separação aos quinze que a deixaram com um filho, seguida, principalmente, da morte do pai, foram acontecimentos marcantes que conduziram ao desmoronamento interior de Maura, contribuindo na idiossincrasia de sua relação com mundo. O espaço e o tempo vão emergir numa linguagem marcada pelo corpo fragmentado de Maura: “Aos quinze anos vi-me com o casamento desfeito, um filho, e sem papai, sustentáculo de todos os meus erros – meu grande e único amor” (CANÇADO, 1991, p. 24).

A partir de então, Minas será apreendida mais pela impressão de sua relação com a sociedade do que pelos seus aspectos paisagísticos. Esse deslocamento para os aspectos sensoriais se funda em oposição às profundas diferenças que demarcam e reforçam o papel feminino na sociedade de São Gonçalo do Abaeté:

Morávamos numa cidade próxima à fazenda, São Gonçalo do Abaeté. [...] Lamentavam que me tivesse já casado. Aquilo me irritava deveras. [...] Mas as pessoas pensavam diferente. [...] Pensei pela primeira vez em me matar. (CANÇADO, 1991, p. 24).

Prevalece um tom de mágoa e desilusão. É dessa perspectiva que partimos para a abordagem dos aspectos contrastivos com a descrição da fazenda. A rejeição da sociedade torna sua vida solitária e deprimida, criando, com isso, uma lembrança negativa dos lugares e pessoas que a magoaram. A mentalidade são-gonçalense vai de encontro aos anseios de uma jovem que pensava em recomeçar a vida, divertir-se e estudar como

qualquer menina da sua idade. A sua condição de mãe e de mulher divorciada pesou muito no julgamento social:

Desde então tudo tomou caráter mais grave e penoso; passei a sofrer com brutalidade os reflexos do condicionamento imposto a uma adolescente numa sociedade burguesa, principalmente mineira – e principalmente quando esta adolescente julga perceber além das verdades que impõem, e tem, ela mesma, sua própria verdade. (CANÇADO, 1991, p. 26).

Nossa narradora se desloca para a capital mineira com o intuito de continuar os estudos. O registro do dia 22-11-1959 é todo dedicado à construção das lembranças vividas em Belo Horizonte. Apresentando uma epígrafe com um texto de William Faulkner - *O conhecimento – não a dor – recorda uma centena de ruas selvagens e ermas* -, Maura evoca uma Belo Horizonte cuja constituição perpassa pela dor. Portanto, não há espaço para divagações com paisagens, ruas e cenas do cotidiano. Sua relação com a cidade acontece de forma traumática, produzindo, conseqüentemente, transformações devastadoras no seu interior, numa relação de percepção que se confunde com a sensação presente vivenciada no hospício. Nesse sentido, a percepção temporal encontra testemunho na afirmação de Claudinei Silva: “O tempo se revela, nessa medida, como uma só experiência de ser concreto, exprimindo a produção da diferença e da identidade consigo mesma” (SILVA, 2009, p. 141-2). Presente e passado se configuram como um só tempo e espaço. Enquanto que o tempo e os espaços da infância e da adolescência ficam livres de data, Belo Horizonte fecha-se num registro do dia-a-dia hospitalar, visto que há uma semelhança entre os espaços, ambos se identificam pela mesma sensação de dor e solidão. A capital mineira imprime-lhe a personalidade fria e molda o seu caráter:

Em Belo Horizonte, cercados por montanhas, somos fundidos a ferro e fogo. Montanha, ferro, pedras, minério – transforma-nos em seres rijos, pensantes e mais cruéis. Ainda o amor é transformado pela paisagem em algo cerebral, uma ávida cerebralização de ternura que não afasta a solidão: antes, exacerba-a mais ainda. Eu não seria hoje o que sou se não fosse mineira. A Minas devo meu caráter introspectivo, minha busca constante do absoluto e a disciplina que consigo me impor quando o desejo, essencial ao estudo e à criação. E conservo mesmo certo desprezo pelos filhos de outras paisagens amenas, porém lassas. (CANÇADO, 1991, p. 63-4).

O mesmo desprezo que recebera da sociedade mineira se expressa em sua atitude com o mundo, a refletir como espelho, porém agora numa forma de defesa, no sentido de proteger-se de semelhantes experiências traumáticas. Num movimento excessivamente doloroso e penoso, Maura revive a sua estada em Belo Horizonte: a recusa da escola de

realizar sua matrícula no Colégio Isabela Hendrix, o afastamento dos amigos, o tratamento desconfiado e machista dos donos de pensão e dos homens no hotel. Emerge excessivo o som do preconceito mineiro no relato de sua rotina:

Vivi durante muito tempo morando em hotéis familiares, e só quem conhece a mentalidade dos mineiros é capaz de saber o que quer dizer “familiar” em Minas. Se os homens me achavam bonita, imediatamente os donos dos hotéis exigiam minha mudança. Se me faziam a corte e não eram correspondidos, contavam na gerência a longa noite de orgia que haviam passado comigo. Ou o dono supunha - diante de algum olhar malicioso de um hóspede despeitado. Supor, em Minas, poderia levar à cadeira elétrica qualquer inocente. (CANÇADO, 1991, p. 63).

Em virtude disso, a corrosiva convivência em Belo Horizonte é responsável pelo estreitamento das relações da narradora com o mundo da leitura, como também pelo desencadeamento de constantes crises depressivas que a levaram a sua primeira internação.

As memórias de Maura apresentam uma mulher sucumbe à força da adversidade de Belo Horizonte. Não suportando a brutal convivência social, rompe com a realidade para irromper-se no universo da loucura, numa travessia dolorosamente solitária: “Talvez, se eu enlouquecesse, conseguisse dar vida às coisas que existiam em mim e que eu não era capaz de exprimir” (CANÇADO, 1991, p. 63). A lembrança da família, quando marcada com o registro de datas (2-2-1960), mistura-se à solidão, amargura e incompreensão do hospício:

Ignoro qual seja a minha família. Só me refiro a uma família que possuí há muitos anos e não sei onde encontra-la. Daí falar da minha infância com frequência, como se fosse ontem. Esta perda de afetividade veio marcando minha vida progressivamente. (CANÇADO, 1991, p. 148)

A bela Minas Gerais ficou amarrada à infância, assim como a família unida e alegre. Tirando a memória da infância, no presente, todas as demais lembranças estão reduzidas à dor, sem afetividade. Esquecida, esforça-se em deixá-los afastados de sua vida: “também as pessoas morrem e não as buscamos depois” (CANÇADO, 1991, p. 149). O hospício manifesta-se sombrio e atroz, porém menos mortificante que o mundo de fora, o dos “normais”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essas considerações fazem referência ao posfácio da terceira edição de *Hospício é deus – diário I*, cujo título é “Ninguém visita a interna do cubículo 2”, escrito no jornal O Globo, em 1978, pela jornalista Margarida Autran. O teor do texto revela o ponto a que chega a situação de uma artista original no Brasil, distante de modismos temáticos. A incompreensão leva-a ao isolamento, mais que isso, ao esquecimento.

Nos anos 1960, enquanto escritores como Ferreira Gullar e os irmãos Campos aderiam ao “clima de época” marcado pelos temas de debate político, dedicando-se a produzir uma arte engajada que dava visibilidade aos negros, às mulheres e às minorias, Maura Lopes Cançado situa-se de uma maneira diferente. O espaço das produções dos intelectuais ficara destinado a escritores que discutissem a temática da “minorias subalterna”, grupo que, embora não se definisse em nenhum segmento de classe social, era participante do processo produtivo e possuía certo poder de expressão, ainda que indiretamente. Contudo, percebe-se, que a linguagem do louco ficara à parte no que concerne à “arte popular revolucionária”. Se a tradição não a acolhe e, ainda, fica fora da margem, onde seria, então, o lugar da linguagem do insano? Sua voz, enclausurada no hospício, encontra-se interditada pelo rótulo e pelo estigma de louco. A loucura emerge, portanto, como uma contralinguagem.

A escrita de Maura se constitui o ausente, realizando o movimento de um vazio em irrupção. Diante da realidade do sistema de crenças e valores que dominava a intelectualidade da época, regidos pela dicotomia “marginal-oficial”, Maura expressa carnalmente a linguagem da loucura, essa escrita que nada diz, causando estranhamento e choque. Mas ela [a literatura] pressupõe um desmoronamento, uma espécie de catástrofe inicial, é o próprio vazio medido pela angústia e preocupação, sim, podemos afirmá-lo. Só que, vale notar, essa catástrofe não se abate unicamente sobre o mundo, os objetos que manipulamos, as coisas que vemos; ela se estende também à linguagem (BLANCHOT, 1997, p. 72-3).

Da catástrofe de Maura brota o vazio da obra, transgressivo, representado pela loucura, compreendido como subversão. Linguagem de um corpo em desmoronamento, que atua como um elemento intrínseco para a compreensão de si e da sociedade e como um meio de denúncia.

Se me tornar escritora, até mesmo jornalista, contarei honestamente o que é um hospital de alienados. Propalam uma série de mentiras sobre estes hospitais: que o tratamento é bom, tudo se tem feito para minorar o sofrimento dos doentes. E eu digo: É MENTIRA. Os médicos permanecem apenas algumas horas por dia nos hospitais, e dentro dos consultórios. Jamais visitam os refeitórios. Jamais visitam os pátios. O médico aceita, por princípio, o que qualquer guarda afirma. Se é fácil desmentir um psicopata, torna-se difícil provar que ele tem razão. Em prejuízo de um considerado “não-psicopata”. Que é um caso a estudar: as guardas deste hospital são quase todas loucas. Ou oligofrênicas. (CANÇADO, 1991, p. 48).

A fala da psicopata, desajustada com o cotidiano do hospício, emerge firme em seu propósito de denunciar a realidade de uma categoria excluída de todos os processos e dinâmicas sociais.

Inicialmente, nesta dissertação, ao visitar a “interna do cubículo 2”, constata-se que ela recebeu poucas visitas da crítica. O levantamento de sua fortuna crítica confirma que o fantasma da loucura ainda assusta a comunidade acadêmica. Em sua linguagem, no entanto, livre de amarras sociais, Maura emite frases ásperas à crítica acadêmica: “Os críticos literários são sobretudo parasitas. Não saberiam existir se outros não lhes dessem pasto. Ruminam, ruminam, depois lançam palavrório” (CANÇADO, 1991, p. 137).

No segundo capítulo, analisamos como Maura, dentro do seu cubículo *Hospício é deus*, move-se livremente entre elementos referenciais do cotidiano e a fantasia, dando visibilidade não apenas a si mesma, mas à maior parte da população brasileira acometida de transtornos psíquicos, refletindo como espelho para a sociedade, no qual se podem mirar representantes das distintas classes sociais, igualadas pela insanidade: “Juro não me preocupar por mim, mas pelas outras. Tenho muitas defesas – elas não” (CANÇADO, 1991, p. 67).

Consciente do seu lugar marginal no discurso social e literário, vê na narrativa autoficcional um meio de intervir com sua voz, demonstrando liberdade e resistência. Em contrapartida, fragmenta-se:

Será deveras lastimável se este diário for publicado. Não é, absolutamente, um diário íntimo, mas tão apenas o diário de uma hospiciada, sem sentir-se com direito a escrever as enormidades que pensa, suas belezas, suas verdades. Seria verdadeiramente escandaloso meu diário íntimo – até para mim mesma, porquanto sou multivalente, não me reconheço de uma página para outra. Prefiro guardar minhas verdades, não pô-las no papel. (CANÇADO, 1991, p. 121-2).

Em seu caráter ambíguo, impreciso e multifacetado, no terceiro capítulo, demonstramos como Maura revela uma experiência carnal com o mundo que a cerca,

insurgindo com o corpo na palavra, traduzindo em excesso estésico a sua estranha relação com o mundo, especialmente com Minas Gerais. As suas memórias são reconstruídas a partir de um presente carnalmente agônico, porém menos mortificante que o lado de fora do hospício. É o que emerge de maneira óbvia nas seguintes palavras: “Felizmente não sinto desejo de sair daqui” (CANÇADO, 1991, p. 49). Proteger-se do mundo no hospício é um acidente inevitável, absurdo, ou até mesmo confortável.

Isso posto, expressamos o desejo de que este trabalho seja uma contribuição e um estímulo para futuras visitas ao cubículo da interna Maura Lopes Cançado, e que os olhares se inclinem a uma análise séria do texto literário e não à repetição de padrões calcados no impressionismo e na manutenção de velhos preconceitos. Desejamos ainda que esta dissertação incentive o estudo de escritos de outros autores silenciados na representação literária.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia da autora

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é deus: Diário I*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.

_____. *O sofredor do ver*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.

Bibliografia sobre a autora

“Adeus a Cesarion Praxedes”. Pedro Rogério Moréia. <http://www.senhoradosol.com.br>, visitado em 12/11/2013.

ARAÚJO, Cinara de. *Biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Tese de Doutorado em Literatura Comparada.)

_____, Cinara de. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho, a escrita íntima em Maura Lopes Cançado*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. (Dissertação de Mestrado.)

AUTRAN, M. Ninguém visita a interna do cubículo 2. *Jornal O Globo*, 20/06/1977.

BARRAL, Gislene Maria. *Olhando sobre o muro: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea*. Universidade de Brasília. 2008. 219p. (Tese de doutorado em Literatura e Práticas Sociais).

BATISTA, D. A. *Loucura: a temática que constrói o discurso da obra Hospício é Deus, de Maura Lopes Cançado*. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. 2010. 107p. (Dissertação de Mestrado em Literatura e Vida Social).

BORGES, Sílvia M. R., *Revisitando a loucura: um olhar de dentro*. 2003. 44 f. Monografia apresentada à Faculdade de Ciências de Saúde para a obtenção do grau de bacharel em psicologia.

BORGES, Sílvia M. R.. *A lição de Maura Lopes Cançado: entre a alteridade da loucura e a normatização dos códigos*. Universidade Católica de Brasília. 2006. 98p. (Dissertação de Mestrado em Psicologia).

CASTELLO BRANCO, Lúcia. O feminino ofício de uma escrita delirante. In: *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

CAMARÁ, I. Loucura: numa prisão do rio, uma escritora pede socorro. *Folha de S. Paulo* 06/07/1977.

COELHO, M. S. V.; MARRECO, I. M. Maura Lopes Cançado. In: *Mulheres em Letras: antologia de escritoras mineiras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

CORREIA, Louise B. O diário como forma de sobrevivência: Hospício é deus, de Maura Lopes Cançado. In: *Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura*, São Cristóvão, Sergipe, v. 1, p. 01-10, maio. 2012. Disponível em: http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IVSENALIC/TEXTTO_IV_SENALIC_33.pdf. Visitado em 12/11/2013.

“Da arte de falar mal”, *Folha de S. Paulo*:
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0205200324.htm>, visitado em 12/11/2013.

“Desipe sem condições de abrigar escritora presa”. *O Globo*, 21/06/1977.

“Diretor de hospital: Maura é privilegiada”. *O Globo*, 22/06/1977.

“Escritora precisa de ajuda”. *Folha de S. Paulo*, 23/01/1979.

“Escritores fazem campanha por autora desamparada”. *Jornal Tribuna da Imprensa*, 16/01/1979.

FERNANDES, M. P. *VIDA SURGIDA RÁPIDA, LOGO APAGADA – EXTINTA: A criação de estratégias de fuga do hospício na escrita de Maura Lopes Cançado*. Rio de Janeiro: PUC, 2008. 125p. (Dissertação de Mestrado em Letras).

FERNANDEZ, R. A. Vozes dissonantes na processualidade da reinvenção do eu em *Quarto de despejo*. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA, 2., 2011. Uberlândia. *Anais...* Uberlândia, 2011.

_____, R. A. Cartografando uma literatura menor: a poética dos resíduos de Carolina Maria de Jesus. *Baleia na Rede*. Marília, v.1, n.3, 2006. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao03/CARTOGRAFAND.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2012.

“Maura Lopes Cançado”. *Jornal Bagaço*, de 01/1978.

“Maura Lopes Cançado”. Vera Brant. <http://verabrant.com.br/1/principal.htm>, visitado em 12/11/2013.

MEIHY, José C. S. “Anos dourados, mulheres malditas, diários esquecidos: Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado”:
<http://www.albertolinscaldas.unir.br/anosdourados.htm>, visitado em 12/11/2013.

MOREIRA, Pedro Rogério Couto. *O almanaque do Pedrim: diário destrambelhado de um mineiro na Amazônia*. Brasília: Charbel, 2000.

MOREIRA, Pedro Rogério. *Bela noite para voar: um folhetim estreado por JK*. Brasília: Thesaurus, 2001.

- MOREIRA, Pedro Rogério. *Jornal amoroso*. Brasília: Thesaurus, 2004.
- OLIVEIRA, J. C. Maura e os outros. *Jornal do Brasil*, 17/02/1968.
- OLIVEIRA, Nelson de. *Reconstituindo a fúria*. Curitiba: Editora Rascunho, 2001.
- PEREIRA, G. *Pereira. Hospício é deus: literatura e insanidade*. <http://www.overmundo.com.br/overblog/hospicio-e-deus-literatura-e-insanidade>. Visitado em 14/11/2013.
- PINHEIRO, Márcio. Dona de um estilo que se confundia coma maneira de viver, Maura Lopes Cançado morre esquecida. *Jornal do Brasil*, 09/01/1994.
- PÓLVORA, H. O testemunho do desespero. *Folha de São Paulo*, 06/07/1977.
- PRADA, C. Profissionais da solidão e amargura. *Revista Problemas Brasileiros*. v. 287, n.383, set./out. 2007. Disponível em:
<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_ses?pb/artigo.cfm?Edição_ID=287>, visitado em 12/11/2013.
- SCARAMELLA, M. L.. *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2010. 269p. (Tese Doutorado em Ciências Sociais).
- SENRA, Ângela. Os hospícios de M. L. C. – anotações. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, Prefeitura de São Paulo, v. 43, n. 3-4, p. 23-25.
- SENRA, Ângela. Os hospícios de M. L. C. – apontamentos. *Anais do II Congresso da Abralic*. Belo Horizonte, 1990. p. 17-81.
- SOUZA, J. C. O noviciado de Maura. *Jornal do Brasil*, 15/08/1965.
- SILVA, G. M. B. da. Literatura, loucura e autoria feminina: Maura Lopes Cançado em sua autorrepresentação da escritora louca. *Pontos de Interrogação*. Bahia, n.1. p. 85-98. jan./jun. 2011.
- TELLES, N. Cidade triste. *Fazendo Gênero*. v. 8, 2008. Disponível em:
<http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST14/Norma_Telles_14pdf>. Acesso em: 25 nov. 2013.

Bibliografia geral

- AZEVEDO, Luciene. Quanto vale a escrita de si? In: *Ética e Estética nos estudos literários*. Curitiba: UFPR. 2013. p. 245-264.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

- _____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O livro por vir*. Lisboa. Relógio D'água, 1984.
- CANDIDO, Literatura como sistema. In: *Formação da literatura brasileira*. (Vol. I). Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- COSTA, Jurandir Freire. *História da psiquiatria no Brasil: um corte ideológico*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977.
- _____. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munõz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995a. v. 1.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995b. v. 2.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997a. v. 4.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbrat e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997b. v. 5.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- _____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012. v. 3.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- DUARTE, Constância Lima. "Feminismo e literatura no Brasil". *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, pp. 151-172, 2003. Disponível em <http://revistas.usp.br/eav/article/view/9950/11522>. Acesso em 25 nov. 2013.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

_____. A loucura, a ausência da obra. In: *Ditos e escritos I. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999a. p. 190-198.

_____. Loucura, literatura e sociedade. In: *Ditos e escritos I. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999b. p. 210-234.

_____. *A ordem do discurso*. 3. ed. Trad. Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999c.

_____. *Doença mental e psicologia*. 6. ed. Trad. Lilian Rose Shalders. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. A linguagem ao infinito. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. Linguagem e literatura. In: *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001a. p. 139-174.

_____. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b.

_____. *O poder psiquiátrico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *História da loucura: na Idade clássica*. 9. ed. Trad. José Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. A escrita de si. In: *Ditos e escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. 3. ed. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 141-157.

HOLLANDA, Heloísa B. Descobertas, sonhos e desastres nos anos 60. *Praia Vermelha*. Rio de Janeiro, 18(2), 2008. Disponível em: <http://www.ess.ufrj.br/ejornal/index.php/praiavermelha/article/view/87/49>, visitado em 12/11/2013.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions de moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

LIMA, R. E. A produção acadêmica da crítica literária. In: *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 97-106.

LOURO, Guacira Lopes (org). *O corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 14-16

MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. Disponível em: <http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf>. Visitado em 14/11/2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *A natureza*. Tradução de A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O visível e o invisível*. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. P. 189-207.

OLIVEIRA, Edmar. *Engenho de dentro do lado de fora: o território como um Engenho Novo*. Monografia para o curso de especialização de gestão de saúde – Fundação João Goulart, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

PESSOTTI, Isaías. *O século dos manicômios*. São Paulo: Editora 34, 1996.

SILVA, Claudinei A. F. *A carnalidade da reflexão: ipseidade e alteridade em Merleau-Ponty*. São Leopoldo (RS): Nova Harmonia, 2009.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

WAUGH, P. *Metaficcion: the theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge, 1993.

LITERATURA
LAGO BURNETT

17/11/69

78

A ANGÚSTIA AUTÊNTICA DE MAURA

A impressão que me fica de uma leitura superficial dos originais inéditos do Diário de Maura Lopes Cançado é a de ter conversado com uma criatura realmente humana, gente de carne e osso, cuja angústia não foi construída artificialmente nos laboratórios do sucesso, com vistas à gloriola dominical dos suplementos, mas resultou natural de um longo aprendizado dessa difícil atividade que é viver.

Do impacto causado pelas revelações da iniciação da menina ao dilema da mulher que ainda resiste ao convite do suicídio, sob o impulso de um misticismo híbrido, perpassa, por todas as páginas do livro, um frêmito de desespero, de insatisfação, da busca incontrolada de alguma coisa, aparentemente indefinida, mas cujos contornos vão adquirindo nitidez à medida em que as águas da angústia vão baixando e ela arranca, um a um, os véus do sofrimento que a aflige.

Maura voltou da zona proibida que limita o real e o onírico, após haver penetrado o limiar da loucura, agarrando-se com todas as forças do seu ser aos últimos apelos da vontade, esba-

tendo-se entre as grades torturantes do submundo a que se condenara, para nos oferecer um depoimento de grande densidade humana, que é um verdadeiro libelo contra a farsa da psiquiatria, uma pedrada violenta nas instituições mantidas pelo Estado para recuperar os insanos, mas que em última análise (é este o termo) permitem que a ação terapêutica seja prejudicada pela rotina burocrática.

Numas variações sobre a loucura escrevi, certa vez, neste jornal que "o sofá da psicanálise pretendeu vulgarizar e até mesmo racionalizar a loucura, tornando-a passatempo de diletantes. Mas os verdadeiros loucos não se confessam deitados. A loucura autêntica não tem hora marcada".

O depoimento de Maura Lopes Cançado confirma minhas observações. Uma pessoa rotulada como "personalidade psicopática" (com licença, doutores) precisa de algo mais que um sofá, um prontuário e alguns tranqüilizantes: precisa de compreensão. E compreensão só se consegue com amor.

a pra. Glória da Silveira,
 esta mulher que sempre
 gostou de mim, porque
 eu era fútil, o grande
 amor de quem gostava
 soube falar muito (bem
 dos outros), talvez porque
 não fosse fútil, mas cansa-
 mente de palavras e ansio-
 sa demais para conseguir
 verbalizar mas seus senti-
 mentos. Com memória
 do tempo em que me senti
 parte da família, Grande
 Mãe.

Príncipe,
 Maria Rauloado
 Rio, 27 de maio de
 1999