



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

A SOFREDORA DO VER E A URGÊNCIA DA ESCRITA:
a poética de Maura Lopes Cançado

Rosângela Lopes da Silva

Brasília - DF

2017

Rosângela Lopes da Silva

A SOFREDORA DO VER E A URGÊNCIA DA ESCRITA:
a poética de Maura Lopes Cançado

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, área de concentração em Representação na Literatura Contemporânea, para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora:

Profa. Dra. Regina Dalcastagnè

Brasília - DF

2017

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Regina Dalcastagnè – Presidente

Profa. Dra. Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva
Secretaria da Educação do Distrito Federal – Membro Externo

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata
Universidade de Brasília Universidade de Brasília – Membro Interno

Profa. Dra. Virgínia Maria Vasconcelos Leal
Universidade de Brasília – Suplente

À minha mãe, Maria Oneide Lopes Sampaio, e a todas as mulheres que trazem no corpo, nas dores causadas pela fibromialgia, as marcas das pressões sociais sofridas diariamente. Cada palavra escrita aqui traz em si a memória das dores diárias, dos esquecimentos frequentes, das dificuldades de concentração, mas também o anseio por ser representatividade, por ser possibilidade para muitas outras de nós.

AGRADECIMENTOS

Ao meu filho, Marcos Vinícius, quem esteve comigo em cada momento desta escrita, e ao meu companheiro, Wirley, que, mesmo diante de contratempos, não hesitou em me acompanhar nessa caminhada, em ser motivação quando tudo parecia distante, em ser silêncio e calma quando tudo estava tão tumultuado; em ser o leitor dos textos tecidos na madrugada;

À minha orientadora, Regina Dalcastagnè, pela oportunidade de trabalhar ao lado de alguém tão comprometida com a pesquisa e com a visibilização de diferentes vozes e expressões literárias, e pelo crescimento intelectual propiciado através dessa convivência. Meu respeito e admiração pela serenidade, objetividade, dedicação e paixão ao estudo literário. Agradeço ainda pela paciência e pela sensibilidade demonstradas;

À minha amiga profa. dra. Olívia Aparecida Silva e ao meu amigo Danilo de Andrade Santana, por me incentivarem a dar continuidade à pesquisa que construímos juntos(as) na graduação, e por terem contribuído com o meu amadurecimento pessoal e intelectual;

Ao curso de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília e às pessoas com quem convivi ao longo desses dois anos: Amanda Lucy, Ana Isabel, Anne Caroline, Calila, Anderson da Mata, Dalva, Elizabeth, Fernanda, Graciane, João Vianney, Maíra, Marcos Vinícius, Medina, e Ronaldo, pelas palavras de motivação e incentivo, pelos abrigos disponibilizados, pelas referências indicadas, pelos livros e tempo compartilhados, pelas leituras e críticas feitas;

À minha amiga e comadre Janara e ao meu amigo e compadre Alan Brasileiro, por terem sido escuta, família, casa. Também pelos materiais compartilhados e leituras e críticas feitas;

Ao grupo de estudos de literatura brasileira contemporânea, em especial às minhas amigas Grazi, Lúcia e Paula, pelo carinho, pela companhia e pelas discussões e leituras compartilhadas. Assim como à Isadora Dias, por ser inspiração e pelas palavras de motivação, pelas conversas demoradas, pacientes, revigorantes e acalentadoras na estação Central do metrô.

Às pesquisadoras Luciana Hidalgo, Daniela Lima e Gislene Barral, e ao pesquisador Vincenzo Russo, pela abertura de diálogo possibilitado e pelas indicações de leituras;

Ao estado do Tocantins que, mediante o direito de licenciamento remunerado para aperfeiçoamento e estudo, garantido pela legislação do servidor, contribuiu para a realização desta pesquisa;

Por fim, agradeço a todas e a todos que outrora ousaram acreditar e lutar para que mulheres, negros e negras, índios e índias, pobres, pessoas com diferentes identidades de gênero e identidades sexuais, e/ou com diferentes deficiências, pudessem adentrar nos diversos espaços políticos, sociais, artísticos e de conhecimentos. Sem os que lutaram antes, e certamente sem os que seguem fortes lutando agora, a minha presença aqui, e a de muitos(as) outros(as) de nós, seria/será ainda mais difícil.

Somos nós hoje que nos surpreendemos de ver comunicarem-se duas linguagens (a da loucura e a da literatura), cuja incompatibilidade foi construída por nossa história.

Michel Foucault

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 os criminosos nos presídios. Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez já o esteja fazendo, não queria vivê-lo.

Maura Lopes Cançado

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada percorre a poética de Maura Lopes Caçado (1929-1993), cuja escrita se deu em circunstâncias de isolamento manicomial, com o objetivo de discutir as urgências que a determinaram, o seu caráter transgressivo e a recorrência à memória e à autoexpressão em escritas nascidas em situações de ameaça à subjetividade. Para tanto, recorro principalmente aos estudos realizados pelo filósofo francês Michel Foucault ao longo dos anos de 1960 e de 1970, a respeito da arqueologia e da genealogia da loucura. O filósofo defende que a aproximação entre a linguagem literária e a linguagem da loucura, ocorrida a partir do final do século XVIII, propiciou o surgimento de novos modos de ler e escrever literatura: nasce aí a literatura moderna. Como consequência, a literatura se avizinha do devaneio, do delírio, da fantasia, dos interditos e da subversão.

Palavras-chaves: Maura Lopes Caçado. Transgressão. Foucault. Literatura da urgência. Loucura. Poética do ver.

ABSTRACT

This research analyses the poetics of Maura Lopes Cançado (1929-1993), whose work was created when she was isolated in a mental institution, aiming to discuss the urgency that characterizes it, its transgressing nature and the tendency to resort to memory and self-expression present in writings born under difficult circumstances, when the subjectivity is threatened. In order to do so, our analysis was based on the works of French philosopher Michel Foucault, from 1960 and 1970, about the archeology and genealogy of madness. The philosopher defends the idea that the close relationship between literary language and the language of madness, which appeared by the end of the 18th Century, made possible the development of new ways of reading and writing literature: at this point, modern literature was born. As a result, literature comes closer to daydream, to delirium and fantasy, to interdiction and subversion.

Keywords: Maura Lopes Cançado. Transgression. Foucault. Literature of urgency. Madness. Poetics of seeing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - A INTERNA DO CUBÍCULO 2 E A EMERGÊNCIA DA ESCRITA.....	10
CAPÍTULO I: ALI, LONGE DE ONDE A VISTA OU OS OUVIDOS ALCANÇAM: SOBRE LOUCURA E LITERATURA	18
1. LOUCURA E AUSÊNCIAS – SILÊNCIO E VOZ	19
1.1 SOB OS RASTROS DA EXCLUSÃO: LITERATURA E OS MURMÚRIOS DA LINGUAGEM SILENCIADA	28
1.2 LOUCURA E LITERATURA: “TODO TEXTO É UM DELÍRIO”	36
CAPÍTULO II – MAURA LOPES CANÇADO: O “EU-CONFESSOR” E A POÉTICA DA URGÊNCIA	44
2. A JOVEM LOUCA, OS POEMAS EM PROSA, A ARTE PRIMITIVA: POR UMA POÉTICA DE SI	45
2.1 ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA: A VIDA TAL COLCHA FORMADA DE RETALHOS	52
<i>O desdobramento do eu em Maura Lopes Cançado</i>	59
<i>Diário íntimo e a escrita feminina</i>	62
<i>O diário não tão íntimo de Maura Lopes Cançado</i>	64
2.2 UM QUARTO TODO SEU, UM TOCO DE LÁPIS E UM BUREAU	68
2.3 EM PARAFUSOS: MEMÓRIAS DO ENLOUQUECER E A URGÊNCIA DA ESCRITA	76
CAPÍTULO III – A SOFREDORA DO VER, DOLOROSAS RECORDAÇÕES DA INFÂNCIA E O HOSPÍCIO	83
3. A SOFREDORA DO VER: MAURA LOPES CANÇADO.....	84
3.1 DEUS, DEMÔNIO, SILÊNCIO: QUANDO AS RECORDAÇÕES DOEM	90
<i>A casa da infância e a morte do espelho</i>	93
<i>Sobretudo forma, sobretudo pedra, ainda assim flor: solidão afetiva e isolamento</i>	97
<i>Hospício: um deus vigilante</i>	105
3.2 DAS RELAÇÕES ENTRE VIOLÊNCIA PATRIARCAL E VIOLÊNCIA MANICOMIAL	108
3.3 O HOSPÍCIO PELOS OLHOS DE MAURA LOPES CANÇADO	112
CONCLUSÃO – POR UMA ESCRITA SUBVERSIVA: O OLHAR E A NECESSIDADE DE DIZER EM MAURA LOPES CANÇADO	122

INTRODUÇÃO - A INTERNA DO CUBÍCULO 2 E A EMERGÊNCIA DA ESCRITA

São insônias de séculos / São línguas em chamas / Na alma da noite / O que tenho a dizer-te / Se não percebes / É por medo que escrevo.
Loriel da Silva Santos

“Se me tornar escritora, até mesmo jornalista, contarei honestamente o que é um hospital de alienados”, escreveu de dentro do hospício, mais precisamente da seção Tillemonte Fontes, Hospital Gustavo Riedel, Centro Psiquiátrico Nacional, Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, a mineira Maura Lopes Cançado, aos trinta anos, no diário publicado em 1965 com o título *Hospício é Deus: diário I*¹. O período em que se deu a escrita das anotações diárias datam de 25 de outubro de 1959 a 7 de março de 1960².

Era a terceira vez que se encontrava internada em um hospital para “doentes mentais”. A segunda em um hospital público. A internação, como fez questão de salientar em seu diário e em entrevistas concedidas posteriormente, foi um pedido de ajuda. Ninguém a conduziu até lá, à exceção da dor que trazia consigo, foi sozinha: “o que me trouxe foi a necessidade de fugir para algum lugar, aparentemente fora do mundo (Ou de _____ Era tão grave. Proteção? Mas aqui, onde não me parecem querer bem e sofri tanto?)” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 28).

O hospício, como é possível observar no fragmento citado, não lhe oferecia, de modo eficiente, a proteção que tanto procurava. Pelo contrário, é recordado como um espaço que lhe causou sofrimento e onde não foi bem acolhida. Além disso, ao se considerar o pensamento incompleto inserido na sequência do relato, marcado por uma linha contínua, recurso estilístico frequente em seu diário, há a possibilidade da leitura de que o “eu-confessor” inscrito aí quer se distanciar tanto das relações interpessoais lá fora quanto das inconstâncias que percebe em

¹ A segunda parte do diário foi anunciada pelo *Jornal do Brasil*, porém não chegou a ser publicada. Algumas pessoas que relataram ter lido o manuscrito afirmaram ser a obra de qualidade superior à primeira. A ética que envolvia a publicação da obra foi colocada em discussão por algumas personalidades. Isso porque nomes de personalidades e vivências cotidianas foram expostas. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 17 de fevereiro de 1968, Maura salientou a incompreensão diante dos constantes questionamentos à obra. Para ela era difícil explicar algo que lhe parecia tão simples: “se falo de mim mesma com toda sinceridade, por que pouparia os outros?”. Os originais do diário foram enviados a alguns editores, porém, por algum motivo não revelado, embora presumível, foram rejeitados. Por fim, desapareceram. Algumas versões sobre o desaparecimento afirmam que foram esquecidos pelo editor dentro de um táxi e, conseqüentemente, perdidos. Outras contam que, devido a morte do editor José Álvaro, para quem os originais foram entregues, nunca chegaram a ser publicados e nem a família soube onde foram parar.

² Há algumas lacunas dentro da sequência datada no diário. O que pode sugerir que as medicações, o tratamento psiquiátrico dispensado no hospício, ou algum contratempo eventual fez com que a escrita tenha sido interrompida em alguns momentos. Entretanto, sempre é bom ponderar que o livro passou por edição e que, devido às denúncias apresentadas, alguns trechos podem ter sido removidos.

si; demonstrando assim um estado de desequilíbrio e de angústia frente ao risco de causar danos ainda maiores a si mesma.

É interessante ressaltar que a sua primeira internação, assim como a que corresponde ao momento da escrita diária, aconteceu após ter tentado suicídio, tamanho era o desequilíbrio mental e emocional. O caminho que a conduz a essa situação perpassa angústias, crises de depressão, amostras de agressividade, sentimentos recorrentes de medo, solidão. É nesse espaço-limite vida/morte, onde vivencia e observa violências diárias, que escreve, sofre o ver, sofre o lembrar, sofre a necessidade do esquecer, revolta-se contra os poderes instituídos, denuncia, resiste.

Herdeira de uma das famílias tradicionais mais influentes e poderosas da região, cresceu em meio aos privilégios políticos, culturais e econômicos conferidos à posição social que ocupava. Em seu diário, relata que a predileção paterna, a proteção da família, o constante cuidado que lhe era dedicado conferiram-lhe uma personalidade egocêntrica e um sentimento de que tudo lhe era devido. O *status* privilegiado, entretanto, não a isentou das violências usadas por estratégias patriarcais para silenciar, punir e controlar corpos e subjetividades femininas: foi violentada aos cinco anos; lhe ensinaram, ainda na infância, a temer um deus punitivo e vingativo; viu-se constantemente vigiada pelos olhares condenadores de uma sociedade que não aceitava o fato de uma jovem de “boa família” entrar para um aeroclube, desafiar as proibições fixadas pelo pai, casar-se aos 14, ser mãe aos 15, e se separar aos 16 anos.

À vista disso, a inferência de que o si mesma a quem o “eu-confessor” busca se desvencilhar traz consigo resquícios de pressões sociais exercidas pela família, pela burguesia e sua “falsa moral”, e pela imposição de uma educação cristã que lhe fazia se sentir constantemente culpada por seus desejos e escolhas – “eu crescia e cresciam meus temores: o escuro, a noite, a morte, o sexo, a vida – e principalmente Deus: de quem nada se podia ocultar” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 19). É tão necessário à sua escrita expor as dolorosas recordações infantis, o isolamento no hospício e a conseqüente angústia diante da loucura e da ameaça à subjetividade que o tom memorialístico confessional se prolonga nos contos produzidos ao longo dessa e de outras internações.

Os contos, inicialmente publicados no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e mais tarde reunidos, precisamente em 1968, constituem a obra *O sofredor do ver*³. Analisados junto

³ Em pesquisa realizada nos acervos digitais da *Biblioteca Nacional* foram encontradas as seguintes datas de publicação de alguns contos que fazem parte da coletânea *O sofredor do ver* no *Jornal do Brasil*: 16/11/1958 – *No quadrado de Joana*; 19/04/1959 – *O rosto*; 22/08/1959 – *Introdução a Alda*; 12/12/1959 – *O sofredor do ver*;

ao diário, nota-se que a dor vivida, a loucura, o hospício, as mulheres observadas no convívio hospitalar, e, até mesmo, o tom confessional são inerentes à sua escrita, independentemente de a obra ter sido articulada para ser lida como depoimento ou como ficção.

A constatação dessa recorrência me conduziu à construção da hipótese de que escrever sobre si e sobre a realidade cotidiana foi o meio encontrado por ela para lidar com as conjunturas emergenciais que afligiam a sua subjetividade. Ao fazer isso, sua literatura se constrói enquanto possibilidade de fazer ruídos onde, por séculos, vozes marginalizadas foram abafadas pelo discurso dominante: seja esse lugar o hospício (loucura) ou a própria literatura.

Constatou-se que a poética de Maura Lopes Cançado se caracteriza por uma escrita da urgência que se deu sob perigo iminente, uma vez que se fez no interior de um espaço de exclusão social e envolta à ameaça de desaprovações provindas do julgamento do outro (leitor), tanto em relação à subjetividade exposta quanto no que diz respeito às denúncias apresentadas. Fora isso, há a recorrência a estratégias de criação literária autobiográfica e memorialística. Sua literatura é perpassada pelo risco, sempre à espreita, de sofrer sanções por parte de familiares, de conhecidos(as), de amigos(as), de instituições religiosas, políticas, sociais e psiquiátricas, contestadas, criticadas e/ou problematizadas, direta ou indiretamente, pelo tom insurgente. Sanções essas que, como geralmente acontece, são responsáveis pela desestabilidade financeira, por um isolamento ainda mais abrangente, e pela desvalorização, deslegitimação e descrédito da voz daquele(a) que se coloca contra as ideias preestabelecidas⁴.

Como o estudo realizado aqui tem sua base em pesquisa iniciada ainda na graduação⁵, penso ser interessante destacar que essa hipótese foi se fazendo em meio às dificuldades

27/05/61 – *Rosa Recuada*; 22/07/1961 - *Espiral ascendente*; 13/12/1964 – *A menina que via o vento*; 14/11/1965 – *Espelho morto*.

⁴ Sobre as estratégias de desacreditar a voz de Cançado, além da insurgência na escrita, pesou bastante o *status* de louca. A pesquisadora Maria Luísa Scaramella (2010, p. 41) relata que após a entrevista concedida à Margarida Autran (1977), “o *Desipe*, antigo Departamento do Sistema Penitenciário do Rio de Janeiro, recebeu um pedido da *Rede Globo* para que uma equipe de jornalismo pudesse fazer uma reportagem com Maura, mas o coordenador de saúde penitenciária não permitiu, alegando que Maura era mitomaníaca, o que não lhe dava condições de prestar declarações em uma reportagem. Além disso, falou do perigo que Maura representava, pois era violenta. É provável que o perigo estivesse em Maura expor as condições irregulares na qual estava, tanto no que concerne à medida de segurança quanto à condição de vida nas penitenciárias”.

⁵ As pesquisas sobre Maura Lopes Cançado desenvolvidas na Universidade Federal do Tocantins (UFT) durante a graduação, mais precisamente nos anos de 2009 e 2010, foram financiadas pelo *Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) e orientadas pela profa. dra. Olívia Aparecida Silva*. O estudo objetivou inicialmente contribuir com o resgate de literaturas de autoria feminina esquecidas pela crítica literária. Mais tarde, diante das peculiaridades literárias observadas na obra de Maura Lopes Cançado, sentimos a necessidade de discutir o tom melancólico e a recorrência à memória de opressões patriarcais e manicomiais em sua escrita. Como desdobramento dessas discussões, mais especificamente ao que concerne à escrita de si, foi defendida em 2013 a monografia *Relatos de opressão e marcas de um ser melancólico: leitura discursiva e semiolinguística da obra Hospício é Deus*.

enfrentadas para se encontrarem informações sobre a escritora e para se ter acesso a suas obras e a críticas literárias consistentes⁶. Para se ter uma ideia do quanto os livros eram de difícil acesso, *Hospício é Deus*, quando encontrado em sebos, estava catalogado como obra rara. Isso porque não havia reedições desde 1995⁷. A coletânea *O sofredor do ver*, por sua vez, nem ao menos foi encontrada. Publicada pela primeira vez em 1968 por *José Álvaro editor*, a reedição só foi feita em 2011, pela *Confraria dos Bibliófilos do Brasil (CBB)*, com distribuição exclusiva para associados⁸.

Observou-se, então, o esquecimento, por parte da crítica e do público, daquela que sonhou ser um dia considerada um dos melhores escritores brasileiros e que encontrou, na literatura feita dentro de espaços de reclusão, a possibilidade de denunciar violências psiquiátricas. Daí a reflexão de que o caráter subversivo de uma escrita que se deu em meio à tensão estabelecida entre a necessidade de escrever para lidar com os impasses circundantes e a urgência de falar sobre as opressões que lhe atingiam, implique ainda o perigo do dizer. Isso porque a voz marginalizada (a voz da(o) louca(o)), ao se propor a ressoar no espaço mesmo onde foi excluída, colide com mecanismos de silenciamento utilizados pelo poder dominante para silenciar aquilo/aquele(a) que insurge contra a norma.

Essa observação pode ser reforçada pela leitura do artigo *Ninguém visita a interna do cubículo 2*, escrito pela jornalista Margarida Autran e publicado no jornal *O Globo*, em 1977⁹.

⁶ Para mais informações sobre a fortuna crítica de Maura Lopes Cançado, uma fonte importante é a introdução da dissertação *Literatura e Loucura: a transcendência pela palavra*, defendida pela pesquisadora Celia Musilli (2014) na Universidade Estadual de Campinas, em 2014.

⁷ As edições da obra *Hospício é Deus* nos anos de 1990 foram publicadas pela editora *Círculo do Livro*. Criada em 1973, funcionava como um clube no qual os sócios recebiam periodicamente uma revista promocional com o acervo e os lançamentos, escolhiam obras que desejavam que fossem publicadas e tinham uma quota obrigatória de compras. Os sócios eram atendidos a domicílio por uma rede de vendedores. Os livros eram muito bem editados, editorial e graficamente, e seus preços estavam abaixo dos valores usuais de mercado. Assim, apenas os sócios e/ou as pessoas com quem compartilhavam as obras conseguiam ter acesso a elas. A *Círculo* encerrou suas atividades editoriais no final da década de 1990. Para mais informações acesse: <http://bit.ly/2i1pDxo>

⁸ Agradeço à administração da Confraria dos Bibliófilos do Brasil (CBB) que, ao tomar conhecimento da pesquisa, abriu uma exceção quanto à norma de vender apenas para associados, possibilitando assim o meu acesso ao livro *O sofredor do ver* e também a alguns textos biográficos e jornalísticos sobre a autora.

⁹ O artigo também foi publicado em 1991 no posfácio da edição de *Hospício é Deus*, pela editora *Círculo do Livro*. Segundo a pesquisadora Maria Luísa Scaramella (2010), há a possibilidade de o apelo emotivo do artigo ter sido uma solicitação do filho de Maura Lopes Cançado, Cesarion Praxedes, do advogado e dos(as) amigos(as), com o intuito de pressionar o poder judiciário, que há muito estendia o processo. A pesquisadora destaca ainda o descaso com o qual o processo foi conduzido. O juiz que sentenciou a prisão, por exemplo, só tomou conhecimento de que não havia um local adequado para a reclusão penal de mulheres com transtorno mental dias após ter determinado a pena. Além disso, as clínicas psiquiátricas não aceitavam a sua hospitalização sob a justificativa de que poderia representar perigo para os demais pacientes. Maura Cançado perambulou por clínicas e presídios públicos até conseguir a liberdade vigiada, em 1980.

No momento de sua publicação, Maura Lopes Cançado se encontrava retida no *Hospital Penal da Penitenciária Lemos Brito*. Ela havia sido condenada pelo assassinato de uma jovem. O homicídio aconteceu durante uma de suas estadias na *Casa de Saúde Dr. Eiras*.

Em um momento que o Brasil não dispunha de hospitais de custódia apropriados para mulheres, perambulou por diferentes clínicas psiquiátricas e penitenciárias, sofreu descasos, violências e diferentes tipos de silenciamentos, tais como o desaparecimento de livros que estava escrevendo, a negação do direito ao uso de instrumentos necessários à escrita, a perda parcial da visão. Conforme Autran (1991 [1977]),

com a outra vista ela também vê muito pouco, cada vez menos desde que, ao ser transferida do presídio de Bangu para este local, há oito meses, *sumiram com os seus óculos*. De todos os seus pertences – livros, máquina de escrever, alguma roupa e produtos de tocador – *apenas os óculos e os originais de seu terceiro livro desapareceram*. Os livros de Maura incomodam porque *ela não tem medo de falar*. (Grifos meus) (AUTRAN, 1991 [1968], p. 186).

Como é possível observar, mesmo diante de situações limitadoras, com a visão parcialmente debilitada, a escritora reclama o direito de manter a prática literária. A literatura foi o que, no hospício, lhe garantiu tratamento diferenciado. Através dela, denunciou as práticas abusivas abafadas lá dentro e realçou a condição humana das pessoas que o habitavam. Também foi por meio dela que lidou com as circunstâncias adversas do isolamento em um espaço opressivo. Enfim, ela foi a companheira em momentos de solidão e de ameaça à subjetividade. Daí ser relevante ponderar o quanto a privação e a negação a escrita lhe foi insuportável e angustiante, e, conseqüentemente, como ela lhe era imprescindível. Em razão disso e das demais peculiaridades já expostas, este estudo analisa as emergências circunstanciais e sociais que determinam o estilo de escrita de Maura Lopes Cançado.

Fora isso, a singularidade da linguagem e das imagens presentes em suas obras me levaram a refletir sobre quem teria sido Maura Lopes Cançado, caso o elo entre violências manicomial, patriarcal, e penitenciário não a tivessem calado. Por isso, a escolha do *corpus* se justifica pelo objetivo de discutir a força das denúncias apresentadas. Buscou-se, assim, pensar sobre o que pode literaturas subversivas, como a de Cançado, em momentos de ameaça à subjetividade e em circunstâncias de opressão. Afinal, como defende Walter Benjamin (1987 [1936]), a memória dos traumas precisa ser narrada para que o presente não repita o passado. Segundo ele, Se as grandes narrativas já não são possíveis, é preciso criar uma outra forma de narrar. Defendo que em Cançado a outra forma de narrar se fez pela aproximação da literatura com a loucura e com a ficcionalização de si, do cotidiano no hospício e do ver.

A pesquisa de natureza bibliográfica. Embaso-me, em especial, nas discussões foucaultianas sobre loucura. Foucault, como se sabe, não tem formação linguística ou literária. Contudo, as suas pesquisas são alicerçadas em obras artísticas e em teorias e críticas literárias e linguísticas. Entre as principais abordagens utilizadas para dialogar com o pensamento do filósofo e com as peculiaridades notadas, estão: a literatura da urgência, da pesquisadora Luciana Hidalgo; a mortificação do eu, do sociólogo Erving Goffman; o pacto autobiográfico, de Philippe Lejeune, a escrevivência, de Conceição Evaristo, a literatura engajada, de Sartre, e a solidão da escrita, de Marguerite Duras.

A escolha da abordagem foucaultiana se justifica por defender, conforme faz o filósofo, que “a literatura é o lugar onde nossa cultura operou algumas escolhas originais” (FOUCAULT, 2002[1926-1984], p. 235). Por escolhas originais entende-se “não apenas uma escolha especulativa, no domínio das ideias puras, mas uma escolha que delimitaria todo o conjunto construído pelo saber humano, as atividades humanas, a percepção e a sensibilidade”. Nesse sentido, a literatura que se construiu num momento em que o ser filósofo tem se tornado cada vez mais um eu acadêmico, se aproxima, em alguns aspectos, da escolha original de Parmênides, Platão e Aristóteles, na cultura grega, o que nos permite encontrar na literatura reflexões sobre como nos tornamos quem somos.

Feitas as devidas considerações acerca das escolhas e caminhos que determinaram este estudo, saliento que a proposta de analisar a poética da escritora foi desenvolvida em três etapas. No primeiro capítulo, discuti as relações entre literatura e loucura com base no pensamento foucaultiano. Para isso, parto de narrativas de cunho literário e jornalístico que ao longo dos séculos XIX, XX e XXI denunciaram/denunciam os silenciamentos impostos pelo poder manicomial. Tendo sido a loucura excluída em todos os tempos, algo que se deu até mesmo no discurso literário durante o século XVII, quando a experiência crítica da loucura se distancia da experiência trágica, ela é definida por Foucault como uma obra ausente, ou seja, a fábula não contada. Nos estudos foucaultianos, fábula é aquilo que pode e deve ser dito. Sendo palavra, ela é mantida, dentro das relações de poder, pelo discurso dominante.

É nesse sentido que o avizinhamo com a literatura, ocorrido no final do século XIX, traz não só a possibilidade de inserir os interditos da loucura na linguagem mesma de onde foi excluída como também estabelece novas formas de pensar e fazer literatura. A Literatura surgida aí se caracteriza por ser a um só tempo figura de transgressão, de morte e de simulacro. Por conseguinte, ela é o não inefável, o dizível. Em suma, ao colocar a loucura no interior da linguagem, a literatura se afirma como possibilidade de ser palavra onde sempre houve silêncio.

Junto a essas reflexões, pensou-se também as relações palavra/silêncio e literatura/loucura a partir dos encontros e distanciamentos entre a fantasia e a imaginação que caracterizam o ato criativo e os delírios provocados pela loucura. A intenção principal foi ponderar que, embora, ambas as experiências tenham pontos em comum, nem todo louco é um escritor em potencial. Além disso, diferente do ofício de criar, no qual o escritor escolhe passar por um transe criativo e, terminada a escrita, retorna ao mundo empírico, a loucura não atravessa esse mesmo caminho. As medicações e o isolamento podem limitar ainda mais o ato criativo. Em decorrência disso, o louco (a louca) necessita do devido tratamento, não o manicomial, mas um procedimento digno que assegure o direito à liberdade e o respeito à subjetividade. Quem sabe assim, o louco (a louca) que, como Maura Lopes Cançado, também é escritor(a), passe por menos limitações para produzir a sua literatura e, desse modo, tenha seu talento devidamente reconhecido.

O capítulo seguinte pensa a obra de Maura Lopes Cançado a partir da crítica de Assis Brasil, escrita no início dos anos 70. O crítico coloca Cançado entre os melhores contistas da literatura moderna brasileira, destaca a originalidade de sua linguagem e o caráter social do depoimento literário. Contudo, observa a recorrência ao “eu-confessor”, prolongado nos contos que compõem *O sofredor do ver* (1968), como uma escrita ingênua, ainda não compromissada com o seu papel literário, algo que só é adquirido quando passa a escrever se distanciando do tom confessional. Discordando desse aspecto, a discussão se faz em torno do quanto falar de si é imprescindível a literatura de Cançado e como essa necessidade se dá em decorrência das emergências que circundam a sua escrita: urgências subjetivas e sociais. Nesse percurso, pondero sobre literatura íntima e escrita feminina, peculiaridade da escrita autobiográfica, a solidão da escrita e a necessidade de um quarto todo seu, o hospício e a literatura da urgência.

O último capítulo pensa a poética da escritora no que concerne à recorrência a recordações infantis e às emergências circunstanciais vivenciadas no hospício. Buscou-se analisar o quanto a dor originada nessas situações são construídas por uma poética do ver. O ver aí entendido como possibilidades de reflexão e denúncia a partir do olhar sobre o outro, sobre si, e sobre as instituições estabelecidas. Também como construção literária que se dá em meio a opressões: a arte de transformar a dor vivida em palavra-imagem. O ver na obra de Cançado é, então, recurso literário e linguagem transgressiva. Ele, paradoxalmente, é dor/silêncio e necessidade de dizer/palavra.

Por fim, informo que o embasamento foucaultiano em torno das estruturas e das relações entre loucura e literatura se concentram, principalmente, em seus estudos sobre a arqueologia do poder, por isso a literatura e a loucura serem definidas na maior parte do tempo como

linguagem. A genealogia e a ética foucaultiana aparecem com mais força quando proponho pensar a obra de Cançado enquanto discurso, na segunda parte do primeiro capítulo e, de forma mais pontual, no último capítulo. A loucura, ao ser vista como linguagem ausente e, também discurso histórico, cultural, político e socialmente construído, encontra em sua inserção na literatura caminhos para retornar ao lugar de onde foi posta fora. A literatura subversiva, por conseguinte, é possibilidade de dizer (de contar uma fábula não contada pelo discurso dominante) os silêncios de nossa cultura. Ressalta-se ainda que as estruturas dominantes são pensadas em suas inter-relações: o poder manicomial, o poder patriarcal, o poder policial, o poder do Estado. Em razão disso, buscou-se analisar a escrita feminina a partir de um olhar interseccional, destacando o lugar de quem fala e as relações de poder que a circundam.

**CAPÍTULO I: ALI, LONGE DE ONDE A VISTA OU OS OUVIDOS
ALCANÇAM: SOBRE LOUCURA E LITERATURA**

*Fizeram muros altos, cinzentos
esconderam a terra.
Mas o quadrado azul está presente
Sempre.*
Maura Lopes Caçado

*É preciso entender que nenhuma violação dos direitos humanos mais
básicos se sustenta por tanto tempo sem a nossa omissão.*
Eliana Brum

1. Loucura e ausências – silêncio e voz

As crônicas da vila de Itaguaí narram que em meados do século XIX vivera ali um médico chamado Simão Bacamarte, “filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas”. Esse senhor “das ciências” se dedicou de tal maneira ao estudo da loucura e das teses vindas da Europa que colocou junto à câmara de vereadores a necessidade de se construir um manicômio onde pudesse abrigar as pessoas que, segundo suas análises, apresentavam desvios de conduta moral e/ou manias e delírios. Em pouco tempo, o lugar ficou cheio. A sociedade, que de antemão se unira ao psiquiatra, começou a questionar a sua teoria e suas práticas. No entanto, acabou por se calar diante da explicação científica.

Ao perceber que as condutas desviantes estavam presentes na maioria da população, dr. Bacamarte refez sua tese: os loucos, então, seriam os que haviam sido categorizados por ele como “normais”. Com o tempo, percebeu que esses também apresentavam alguns desvios. Logo, o louco era ele, já que percebeu apenas em si uma “normalidade” sem desvios: a perfeição. É quando chega a essa constatação que, respaldado na ciência, tornando-se teoria e prática, se fecha e se cala no hospício, até a morte.

No século seguinte, precisamente em 25 de dezembro de 1920, após uma denúncia feita por familiares, um homem negro, na casa dos 31 anos, foi algemado pela polícia, colocado numa “antipática almanjarra de ferro e grades” e, em seguida, conduzido para o *Hospício D. Pedro II*, no Rio de Janeiro. O motivo: delírios causados pelo alcoolismo. Sobre a angústia desse momento, encontra-se em suas anotações pessoais a seguinte impressão: “estou no Hospício ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado. Estive no pavilhão de observações, que é a pior etapa de quem, como eu, entra para aqui pelas mãos da polícia”.

Quase 40 anos depois, uma jovem escritora, com pretensão a jornalista, deu entrada no *Hospital D. Pedro II*, conhecido nesse período como *Centro Psiquiátrico Nacional*, em busca de ajuda. Era a segunda vez que tentara suicídio. O grave estado emocional havia tornado a convivência com os colegas de trabalho extremamente difícil. Aí dentro, lidando com as urgências decorrentes do isolamento, escreveu: “não aceito nem compreendo a loucura. Parece-me que toda a humanidade é responsável pela doença mental de cada indivíduo. Que fazer para que todos lutem contra isto?”

Em 1962, quatro anos após esse questionamento ter sido escrito, outra mulher, de quem se tem poucas informações, foi conduzida de modo coercitivo pela polícia a esse mesmo hospital psiquiátrico e internada na área destinada aos indigentes. Negra, “solteira, doméstica, de instrução secundária”, foi diagnosticada com personalidade psicopática mais esquizofrenia

hebefrênica, evoluindo sob reações psicóticas. Em 1966, aos 25 anos, foi transferida para o *Colônia Juliano Moreira*, lugar para onde mandavam os casos mais graves. Permaneceu aí até a sua morte, em 1994. Ao ser questionada sobre o tratamento recebido no hospício, relatou os constantes eletrochoques e injeções aplicadas pelo “invisível polícia secreta o sem cor”.

No final dessa década, numa região não muito distante dali, um rapaz de vinte e cinco anos também foi mandado para o manicômio pela caneta de um delegado. O motivo não se sabe ao certo. O que se conta é que em razão do desemprego, da constante bebedeira e dos “descontroles dos negócios”, foi levado preso em 3 de janeiro de 1969. Negro, pobre, voz baixa, manteve-se calado durante vinte e um dos trinta anos que ficou internado. “Considerado mudo, soltou a voz, um dia, ao ouvir a banda de música do 9º batalhão da polícia militar.

– Por que você não disse que falava? – perguntou um funcionário da unidade, surpreso com a novidade.

– Uai, nunca ninguém perguntou.”

As cinco vidas aqui narradas, todas perpassadas pelo isolamento manicomial, trazem com elas os vazios de uma linguagem que foi excluída dos espaços sociais e do próprio âmbito do discurso ao longo da história que constitui a nossa cultura. As existências visibilizadas aí são a do Dr. Simão Bacamarte, personagem do conto “O Alienista” (1881), de Machado de Assis (1839-1908); os eus-narrados (eus-confessores) do escritor Lima Barreto, da escritora Maura Lopes Cançado, e da poeta Stela do Patrocínio; o último é Antônio Gomes da Silva, um dos duzentos pacientes ¹⁰que sobreviveu ao que a jornalista Daniela Arbex (2013) chamou de *Holocausto brasileiro*: “genocídio”¹¹ ocorrido durante o século XX, no *Colônia*, maior hospício do Brasil, situado na cidade mineira de Barbacena.

Embora tenham se dado em diferentes momentos históricos (século XIX e século XX), essas narrativas entrelaçam discursos ficcionais e referenciais que dão concretude a subjetividades que permaneceriam anônimas, silenciadas e abafadas pelos muros do hospício,

¹⁰ A psiquiatra Nise da Silveira usava o termo “clientes” para se referir aos pacientes. Segundo ela, a desconstrução proposta coloca o louco como ser ativo. Ele faz uso de um serviço público e deve ser tratado com o devido respeito. Cabe a prática psiquiátrica ser paciente e desempenhar esse trabalho de modo a garantir a dignidade dos usuários. Embora concorde plenamente com ela, optei por usar nesta análise a nomenclatura “paciente” pelo seguinte motivo: as denúncias presentes nas obras de Cançado perpassam silêncios e violências praticados em um período em que os debates sobre a necessidade de terapias humanizadas ainda eram bem tímidos.

¹¹ O termo genocídio é utilizado por Daniela Arbex (2013) para se referir ao alarmante número de pacientes do *Colônia* vítimas do descaso e das práticas violentas utilizadas pelo poder manicomial: “pelo menos 60 mil pessoas morreram entre os muros do *Colônia*. Cerca de 70% não tinham diagnóstico de doença mental”. Para tanto, a pesquisadora retoma um comentário feito pelo psiquiatra italiano Franco Basaglia, pioneiro da luta antimanicomial, em 1979, no qual ele compara o *Colônia* aos campos de concentração: “estive hoje num campo de concentração nazista. Em lugar nenhum presenciei uma tragédia como essa”.

juntamente com outros indivíduos com quem compartilharam esses espaços, caso suas histórias não tivessem sido narradas e publicadas.

Ao se confrontar as identidades das personagens dessas narrativas e como elas são emudecidas pelo diagnóstico de doença mental, observa-se que o fato de o nobre dr. Bacamarte deter o saber psiquiátrico lhe assegurou o poder de fala e a autoridade sobre a loucura/doença mental. Os seus atos em algum momento foram questionados, mas o domínio exercido sobre a doença mental, o poder de determinar quem era louco e quem não era, permaneceu inabalado. Munido do discurso racional, silenciou-se apenas quando a sua lógica “científica” o levou a considerar a si mesmo como louco. Sem a razão, restou-lhe a morte e o esquecimento.

Por outro lado, a Antônio Gomes da Silva, a quem o poder judiciário e o poder manicomial atribuíram, de modo autoritário, a condição de doente mental, não foi questionado ao menos a capacidade de falar. Quanto aos indivíduos Lima Barreto, Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio, não fossem os rumores possíveis pela literatura autoexpressiva, permaneceriam tão mudos e anônimos quanto Antônio Gomes da Silva. Afinal, a lógica de que o louco é aquele incapaz de pensar abstrai do indivíduo a relevância de sua existência, a sua significação enquanto Sujeito.¹²

Nota-se, então, que o discurso do saber explícito e/ou implícito nas narrativas antagoniza o silêncio imposto ao louco. É como se esse, desprovido de qualquer pensamento racional, não dispusesse dos mecanismos linguísticos necessários para que a interação fosse possível, por isso a necessidade de colocá-lo à parte. A voz da razão é predominantemente da psiquiatria e, para que se mantenha segura, não pode se aproximar da insanidade. Entre a voz dominante e a marginalizada, a literatura desponta como oportunidade de diálogo e, conseqüentemente, de (re)integração da linguagem excluída.

A antítese voz/silêncio percebida nesses fragmentos narrativos é uma imagem que pode ser encontrada nas discussões do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) acerca da relação entre loucura, literatura e linguagem. Em uma das obras mais significativas a respeito da construção histórica que culminou com a exclusão do louco do convívio social, *A história da loucura na Idade Clássica* (1995 [1961]), o filósofo defende a tese de que o estudo da loucura é inseparável do estudo da razão. Isso porque traçar a história da loucura implica construir uma “arqueologia do silêncio em que ela foi confinada”. A loucura, enquanto

¹² O filósofo Michel Foucault (2001 [1974-1975]) ressalta que a construção do anormal foi feita de modo a objetificar a loucura negativamente. Ao louco é atribuído o caráter de falta, de incapacidade, de desvio, de perigo, de desatino, excluindo, desse modo, qualquer possibilidade de ser considerado um Sujeito. O louco é o outro, aquele que está “fora de si” e fora das relações sociais.

linguagem, foi colocada à margem pelo discurso do saber. Um discurso cuja soberania tem início em um gesto de corte que se deu no interior das linguagens literária e filosófica, no final do século XVII, e se acentuou com a patologização da loucura e o consequente monólogo da psiquiatria, no século XIX.

A respeito do primeiro gesto de corte, o filósofo faz uso da representação da loucura pela arte durante a Idade Média e o Renascimento para discutir como a fábula (o que é contado) a respeito da loucura foi cindida pelo distanciamento entre figura (representação pictórica da experiência trágica da loucura) e palavra (discurso racional/crítico). Segundo o autor, a experiência do insensato era representada até então sob suas formas plásticas e literárias de tal modo coerente que pintura e texto se remetiam um ao outro: aqui, comentário; lá, ilustração.

A literatura, entretanto, tomará no final do século XVII, com o surgimento dos espaços de internação, um outro caminho: ela passa a narrar uma experiência crítica da loucura. Nesse trajeto, foi aproximada da manifestação das fraquezas humanas e associada a um defeito do homem, um erro, um desvio moral, por isso mesmo passível de conserto e cura. Por consequência, “figura e palavra ilustram ainda a mesma fábula da loucura no mesmo mundo moral; mas logo tomam duas direções diferentes, indicando, numa brecha ainda apenas perceptível, aquela que será a grande linha divisória na experiência ocidental da loucura” e que culminará com a hegemonia do discurso científico sobre a linguagem do louco (FOUCAULT, 2002 [1961], p. 23). Em face a essa ruptura, o fascínio em relação à imagem do louco, à verdade profética que trazia consigo e que dividia com os outros personagens no palco, mesmo que não soubesse que a possuía, desaparece.

Nessa época, de acordo com Foucault (2002 [1926-1984], p. 215), a loucura é migrada para a região dos insensatos, sendo ligada aos interditos morais, aos interditos sexuais, “a tudo o que caracteriza o mundo falado e interditado da desrazão”. Dentro dessa conjuntura, o louco passa a ser representado como o desviante moral, a linguagem vetada na paisagem social. É nesse momento também que, historicamente, o surgimento dos espaços de internação e de policiamento isolará, em locais antes destinados aos leprosos, diferentes tipos de excluídos sociais:

desaparecida a lepra, apagado (ou quase) o leproso da memória, essas estruturas de exclusão permanecerão. Frequentemente nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e "cabeças alienadas" assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem. Com um sentido inteiramente novo, e numa cultura bem diferente, as formas subsistirão — essencialmente, essa forma maior de uma partilha rigorosa que é a exclusão social, mas reintegração espiritual (FOUCAULT, 1995 [1961], p. 10).

A estrutura de isolamento em que os hospícios foram construídos traz, dessa forma, a herança dos espaços onde a comunidade e a Igreja, movidas por um ideal de redenção dos pecados, abandonavam os leprosos à própria sorte, ou mesmo à espera da morte.¹³ No distanciamento social estava a salvação divina. Impregnado à estrutura física, histórica e social desses locais restam os resquícios do silêncio, do isolamento, e da solidão.

A morte, nesse contexto, pode ser vista de modo simbólico, caso se considerem as estratégias manicomiais usadas para silenciar individualidades e a maneira como a maioria dos(as) internos(as) são abandonados(as) e esquecidos(as) pela família, pela comunidade e/ou pelo Estado. Mas também de modo literal, uma vez que a violência peculiar a esse ambiente provocou, de forma violenta e desumana, a morte de inúmeras pessoas.

Retornando às reflexões de Foucault, tem-se a observação de que para se pensar a história da loucura é preciso ter em mente que “o homem não começa com a liberdade, mas com o limite e a linha do intransponível”, (FOUCAULT, 2002 [1926-1984], p. 215). Dentro das limitações às subjetividades, a ausência da linguagem da loucura na construção da nossa cultura aponta para toda uma série de modalidades que transformou o louco em um ser completamente excluído, uma vez que “aqueles que são excluídos diferem de um domínio ao outro, mas pode acontecer de a mesma pessoa ser excluída de todos os domínios: é o louco” (FOUCAULT, 2002 [1926-1984], p. 266).

Por esse ponto de vista, a loucura em todos os tempos foi colocada fora do sistema socioeconômico. A patologização da loucura e a consequente soberania da psiquiatria, entretanto, representa a cisão completa entre ela e a razão:

no meio do mundo sereno da doença mental, o homem moderno não se comunica mais com o louco; há, de um lado, o homem de razão que delega para a loucura o médico, não autorizando, assim, relacionamento senão através da universalidade abstrata da doença; há, do outro lado, o homem de loucura que não se comunica com o outro senão pelo intermédio de uma razão igualmente abstrata, que é ordem, coação física e moral, pressão anônima do grupo, exigência de conformidade. [...] A constituição da loucura como doença mental [...] enterra no esquecimento todas as palavras imperfeitas, sem sintaxe fixa, um tanto balbuciantes, na qual se fazia a troca entre a loucura e a razão (FOUCAULT, 2002 [1926-1984], p. 153).

Sem uma linguagem comum, o(a) doente é isolado(a) para que aquele(a) que detém o saber sobre a doença possa “curá-lo(a)”. Dentro dessa lógica, de origem cartesiana, ultrapassar

¹³ Cabe aqui a observação de que o silenciamento da loucura salientado por Foucault (2002 [1926-1984]) tem ênfase nas estratégias de exclusão que circundam a figura do louco. Assim sendo, quando o filósofo critica a patologização da loucura e a coloca como um dos principais pilares dessa exclusão, ele não se coloca contra a importância do tratamento médico. Pelo contrário, Foucault contesta justamente o fato de o hospício ter feito uso de estratégias tão violentas e excludentes ao ponto de não se constituir como espaço de cura, mas de controle de corpos. O hospício traz em si a herança de exclusões de diferentes subjetividades que divergiam das regras estabelecidas, ou seja, nem sempre acometidas por algum transtorno mental.

a linha divisória significa uma ameaça à racionalidade, por isso a dificuldade de interação: para que a razão segura possa existir, é preciso excluir a loucura do domínio da linguagem.

Não por acaso, o ato de descaso em relação à possibilidade de Antônio Gomes da Silva falar, por parte do sistema manicomial, traz em si os rastros de uma exclusão que se deu, entre outras esferas da cultura ocidental, na linguagem. Assim como evidencia, também, exclusões sociais, econômicas, raciais, e políticas. A memória dessa prática também está presente na constatação de Arbex (2013), de que, conforme encontrado nos prontuários médico do hospício de Barbacena, lá eram internados

desafetos, homossexuais, militantes políticos, mães solteiras, alcoolistas, mendigos, negros, pobres, pessoas sem documento e todos os tipos de indesejado, inclusive os chamados insanos. A teoria eugenista, que sustentava a ideia de limpeza social, fortalecia o hospital e justificava seus abusos. Livrar a sociedade da escória, desfazendo-se dela, de preferência em local que a vista não pudesse alcançar. (ARBEX, 2013, p. 25-26).

Em face dessas observações, a jornalista Eliana Brum, na apresentação da pesquisa de Arbex (2013), destaca a proximidade das estruturas manicomiais com a morte e o esquecimento ao salientar que “pelo menos 60 mil pessoas morreram entre os muros do *Colônia*. Tinham sido, a maioria, enfiadas nos vagões de um trem, *internadas à força*”. Os dados são apresentados pela jornalista para defender o quanto a ideia de holocausto, ainda que soe “como exagero quando aplicado a algo além do assassinato em massa dos judeus pelos nazistas na Segunda Guerra” (BRUM, *in* ARBEX, 2013, p. 13), é “terrivelmente” necessário para descrever o que foi a violência praticada no hospício de Barbacena. Um dado assustador que, salvo algumas particularidades, pode ser usado para pensar as diferentes estruturas manicomiais que foram sustentadas, ao longo dos séculos XIX e XX, pela hegemonia da psiquiatria e pela omissão da sociedade.

Ali dentro, com o aval da família, da sociedade e do Estado, milhares de pessoas morriam de tudo, “de frio, de fome, de doença”, de choque, “e também de invisibilidade” (BRUM, *in* ARBEX, 2013, p. 14). Retiravam-lhes as identidades, as individualidades, a dignidade: “quando elas chegaram ao Colônia, suas cabeças foram rapadas, e as roupas, arrancadas. Perderam o nome, foram rebatizadas pelos funcionários, começaram e terminaram ali”. (BRUM, *in* ARBEX, 2013, p. 14). Diante de tanta violência, é preciso refletir que, como faz Brum, os “loucos somos nós”, uma vez que o silêncio da sociedade também foi responsável por cada uma dessas mortes. Ainda mais quando se observa o modo como o diagnóstico para fins de exclusão social limitou e assassinou tantas vidas.

O documentário *Em nome da razão* (1979), do cineasta Helvécio Ratton, por exemplo, ao mostrar a situação de descaso e esquecimento em que se encontravam os pacientes do manicômio de Barbacena, afirma que as técnicas utilizadas dentro do hospital não buscavam a cura, nem a recuperação dos pacientes, mas o controle. Cercados pelos muros e com as vozes desacreditadas, restava-lhes o silêncio: “escondidos entre os muros, longe dos olhares, os chamados loucos são degradados físico e moralmente. O único caminho que resta é esperar a morte” (EM NOME da razão, 1979, 12’03’’ a 12’28’’).

Essa imagem de morte e esquecimento, quando se pensa o hospício, pode ser percebida também na fala de Walkiria Monteiro, ex-enfermeira do hospital de Barbacena, em entrevista ao documentário *Holocausto Brasileiro* (2016). Em seu relato sobre o modo como muitos dos internados haviam sido levados para o local, afirma:

Tinha cinco mil pacientes quando eu cheguei aqui, na época. Toda quarta-feira chegava um ônibus entupido de pacientes, vomitando, tendo diarreia, urinados, do hospital Raul Soares. Porque a polícia militar, a polícia de rua lá de Belo Horizonte, não sei qual tipo de polícia, pegavam todas as pessoas que estavam perambulando pela rodoviária, por lá, e enfiava dentro do Raul Soares. O Raul Soares tocava para a gente aqui. Sem nome. Sem nada. [...] *Aqui era depósito. Sempre foi depósito. Sempre* (Grifos meus) (HOLOCAUSTO BRASILEIRO, 2016, 4’59’’ – 5’42’’).

O hospício, aí comparado a um depósito, é narrado em Maura Lopes Cançado (1991 [1965], p. 71) como cemitérios: “dormitórios vazios e impessoais[..], onde se guardam o passado e o futuro de tantas vidas. Cemitérios sem flor e sem piedade: cada leito mudo é um túmulo...”. Entremeada a jogos de palavras e metáforas, a loucura, sempre excluída em nossa cultura, é reinserida ao discurso pela escrita. Por assim dizer, o relato pessoal da escritora contribui para que a linguagem esquecida se torne presente na memória social. A sua literatura é possibilidade para mostrar que há humanidade, sensibilidade e diferentes vivências e subjetividades nos corpos abandonados e esquecidos sobre os leitos mudos do hospício.

A exclusão social e o silenciamento destinado ao louco também estão presentes nos relatos de Lima Barreto, em seu *Diário do hospício* (1956). O autor descreve o hospício como um lugar de domínio público reservado aos indigentes, um “cemitério de vivos”, isso porque “os loucos são da proveniência mais diversa”, porém, as suas origens, no geral, são das *camadas mais pobres da nossa gente*” (grifos meus) (BARRETO, 2009 [1956], p. 5). A pobreza relatada por Barreto (2009), aqui entendida como limitação aos recursos econômicos, culturais, epistemológicos e/ou políticos, percorre todas as identidades subalternizadas socialmente. O

que reforça o pensamento da escritora Audre Lorde (1983) de que dentro das relações de poder “não há hierarquia de opressão”¹⁴. A loucura, no que lhe concerne, é a exclusão das exclusões.

A literatura escrita por loucos ao longo do século XX no Brasil¹⁵, como é possível inferir a partir dos exemplos, retoma a experiência trágica da loucura, aquela que foi cindida pelo discurso crítico. À certa distância da representação renascentista, o que o louco traz para a literatura, entretanto, não é mais uma verdade profética, um saber divino. As linhas traçadas por esses relatos preenchem vazios históricos que mostram a necessidade de pensar o conceito de linguagem, de ser humano, de sujeito e, principalmente, de omissões sociais.

Em decorrência disso, pode-se encontrar nesses relatos um papel da literatura equivalente ao que Eliana Brum usa para pontuar a importância social e histórica do livro-reportagem de Arbex (2013): “o repórter luta contra o esquecimento. Transforma em palavras o que era silêncio. Faz memória” (BRUM, in ARBEX, 2013, p. 13). Embora haja alguns distanciamentos entre a função do(a) jornalista e a do(a) escritor(a), a literatura também é possibilidade de “transformar em palavras o que era silêncio” e em memória a fábula ausente.

No que diz respeito à importância de literaturas feitas por loucos, Foucault (2002 [1926-1984]) cita a escrita de Antonin Artaud (1896-1948), que também se deu em meio à tensão gerada pelo isolamento, como possibilidade de um dia, quando a loucura já não estaria isolada da razão, corresponder “ao solo de uma nova linguagem, não aos desvios de nossa sociedade” (FOUCAULT, 2002 [1926-1984], p. 210). À vista disso, a aproximação entre literatura e loucura, propiciada pela inserção do louco no espaço literário e, conseqüentemente, pela transposição dos limites impostos pela dominação racional à linguagem, ser vista pelo filósofo como cenário de novas formas de fazer e pensar literatura. Também como espaço de (re)integração das ausências que compõem a nossa história e a nossa linguagem. De acordo com ele,

ao entrar em um outro domínio da linguagem excluída (naquele fechado, tímido, erigido na vertical acima dele próprio, reportando-se a si numa Prega inútil e transgressiva, que chamamos de literatura), a loucura desenlaça seu parentesco, antigo

¹⁴ A expressão foi usada em alusão ao texto *There is no hierarchy of oppressions*, da escritora caribenha-americana Audre Lorde (1934-1992), publicado originalmente em 1983. A escritora é referência nos estudos feministas interseccionais. Entre outras reflexões acerca dos modos como os mecanismos de dominação atingem todas as camadas marginalizadas, independentemente de raça, classe social, identidade de gênero e identidade sexual, a escritora afirma: “da minha participação em todos esses grupos, aprendi que opressão e intolerância de diferenças aparecem em todas as formas e sexos e cores e sexualidades — e que entre aqueles(as) de nós que compartilham objetivos de libertação e um futuro viável para nossas crianças, não pode existir hierarquia de opressão. Eu aprendi que sexismo e heterossexismo surgem da mesma fonte do racismo”. Para leitura completa do texto, acesse: <<http://bit.ly/2j1oJ5w>> Acesso em: 15 abr. 2017.

¹⁵ Para mais informações sobre a representação da loucura na literatura brasileira, acesse a tese defendida pela pesquisadora Gislene Barral em 2001, disponível em: <<http://bit.ly/2kU8uMj>>. Acesso em 25 ago. 2015.

ou recente, segundo a escala que se escolha, com a doença mental (FOUCAULT, 2002 [1926-1984], p. 219).

Isto posto, depreende-se que a literatura produzida no interior do isolamento manicomial possibilita uma aproximação dialógica entre a razão e a loucura; não mais uma ruptura, mas o reestabelecimento, na esfera da linguagem, de uma obra ausente, de um “barulho surdo debaixo da história”. Nesse percurso, o risco de “tornar-se louco”, recusado ao longo do século XVIII pelo pensamento cartesiano, é encarado como possibilidade circundante. Um gesto que se deu, em grande parte, devido à descoberta da psicanálise e a conseqüente reflexão de que a fala do louco inscrevia em si mesma o seu princípio de deciframento.

Conforme Foucault (2002 [1926-1984], p. 216-217), Sigmund Freud (1856-1939) “esvaziou da loucura o *logos* desarrazoado; ele a dessecou, fez remontar as palavras até a sua fonte – até essa região branca de autoimplicação onde nada é dito”, essa região onde “a loucura cessa de ser falta de linguagem” e passa a ser “figura que retém o sentido”, “reserva lacunar que visibiliza “o oco no qual língua e fala implicam-se, formam-se uma a partir da outra”. Ao negar a estrutura estabelecida, torna-se “dobra do falado que é uma ausência de obra”, ou seja, linguagem transgressiva, ao mesmo tempo vazia e silenciosa, que surge em meio ao desmoronamento de uma obra secular onde foi colocada fora, à margem. Em razão disso, é necessário se aperceber que

a linguagem da literatura não se define por aquilo que ela diz nem tampouco pelas estruturas que a tornam significante. Mas que ela tem um ser e é sobre esse ser que é preciso interrogar. Qual é esse ser atualmente? Alguma coisa, sem dúvida, que tem de se haver com a auto-implicação, com o duplo e com o vazio que se escava nele. Nesse sentido, o ser da literatura, tal como ele se produz depois de Mallarmé chegando até nós, ganha a região na qual se faz, a partir de Freud, a experiência da loucura (FOUCAULT, 2002 [1926-1984], p. 218).

A literatura, sob esse ponto de vista, pressupõe o risco. Não só o perigo da loucura, mas, tendo sido escrita em espaços de exclusão, também pressupõe o perigo do esquecimento, da morte, da solidão. Recorrendo aqui aos estudos do cientista social Erving Goffman (2001), acrescento ainda o risco da “mortificação do eu”: estratégias de fechamento extremo utilizada por instituições totais, a exemplo das prisões e dos hospícios, que funcionam como estufas para mudar pessoas, para alterar as subjetividades que antecederam o isolamento. A expropriação da identidade se dá em tais instituições a partir de um completo isolamento do mundo exterior e o uso de uma série de degradações, que podem ser físicas e morais, para atingir o objetivo de transformar o eu de modo a se encaixar na identidade homogênea estabelecida pela instituição.

Assim sendo, da relação entre literatura e loucura resulta não só a visibilização do ponto de vista do louco como também o ato criativo que já não teme uma maior aproximação dos

interditos da linguagem fantasiosa e delirante do louco. De modo transgressivo, essa literatura, quando consegue ultrapassar os muros do hospício, reinsere a voz do louco no espaço mesmo de onde foi excluída: nas relações sociais. Por isso, pontuo a seguir o avizinhamo entre literatura e loucura que se deu ao longo do século XIX, de modo a discutir como essa aproximação incide sobre as características da literatura moderna, e de que maneira ela reinsere em nossa cultura a história ausente.

1.1 Sob os rastros da exclusão: literatura e os murmúrios da linguagem silenciada

Na escrita diária que produziu durante uma das internações no Centro Psiquiátrico Nacional, no Rio de Janeiro, a escritora Maura Lopes Cançado questiona de modo frequente a importância da escrita diária e o que poderia a literatura fazer para mudar e/ou amenizar a sua realidade e as das mulheres com quem compartilhava esse espaço. Em certo momento, expõe a seguinte reflexão:

Aqui estou de novo nesta “cidade triste”, *é daqui que escrevo*. Não sei se rasgarei essas 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. Sou uma que veio voluntariamente para esta cidade – *talvez seja a única diferença*. Com o que escrevo poderia mandar aos “que não sabem” *uma mensagem do nosso mundo sombrio*. Dizem que escrevo bem. Não sei. Muitas internadas escrevem. O que escrevem não chega a ninguém – parece fazê-lo para elas mesmas. Jamais consegui entender-lhes a mensagem. Isto talvez não tenha a menor importância (Grifos meus) (CANÇADO, 1992 [1965], p. 30-31).

A possibilidade de a escrita ter algum sentido frente ao isolamento é personalizada pelo “eu-confessor”: teriam ele e a escrita algum valor? Consciente de si, de sua escrita e de seu papel de escritora, Cançado reflete sobre a condição de doente mental e o apagamento imerso nela. Em uma cultura que, historicamente, a loucura foi sempre excluída, ser/estar louca(o) incide sobre o ser reconhecida enquanto escritora. Não fosse a posição conferida pelas publicações em um jornal renomado, sua literatura estaria sob um risco ainda maior de se perder no anonimato dos textos citados em suas reflexões; estereotipada como “palavra de doido”.

Quanto à escrita, observada no fragmento como oportunidade de denunciar as violências praticadas no hospício, ela perpassa a necessidade de escrever para lidar com o isolamento, com o emudecimento, com a incompreensão. Tanto é verdade que muitas outras ali dentro também escreviam, também sentiam a necessidade de dizer algo, ainda que não pudessem ser compreendidas. Por isso o “eu-confessor” pondera que diante da imprescindibilidade da escrita no isolamento manicomial, a compreensão do escrito “talvez não tenha a menor importância”. É preciso manifestar a dor silenciada, ainda que se escreva apenas para si mesma, ainda que ninguém possa alcançar o íntimo de sua existência. Nota-se, então, que a escrita desenvolvida

na tensão do isolamento é uma necessidade, é possibilidade de denúncia e, me valendo aqui das reflexões foucaultianas acerca da relação entre literatura e loucura, é um ato subversivo de transgressão.

Por esse viés, pode-se dizer que a inserção da escrita do louco na literatura não só traz para o ambiente literário a interação entre a linguagem da razão e a linguagem do delírio, como também contesta os silêncios e os vazios que fizeram da loucura uma obra ausente na construção da nossa cultura. Assim sendo, a consciência de que o discurso literário pode questionar as regras e verdades estabelecidas, ainda que ele seja limitado pelas estratégias de emudecimento próprio do sistema econômico, político, social e cultural no qual está inserido, aparece em Maura Lopes Cançado como esperança de que a voz do louco ressoe lá fora e, conseqüentemente, algo possa ser feito para que as práticas opressivas praticadas ali sejam visibilizadas.

A respeito desse caráter subversivo, é importante ressaltar que, segundo Foucault (2002 [1926-1984]), a literatura, do mesmo modo que os discursos político e histórico, desempenha na modernidade o que outrora era papel da filosofia: ela opera escolhas originais que nos possibilita refletir o nosso tempo e a nossa história. Por esse motivo, optou por embasar seus estudos acerca da história da loucura em fontes literárias. Em entrevista concedida à revista *Bungei*, em dezembro de 1970, o autor relata:

como meus trabalhos concernem essencialmente à história, quando trato dos séculos XIX ou do século XX, prefiro apoiar-me nas análises literárias, mais do que me apoiar nas obras filosóficas. Por exemplo, as escolhas operadas por Sade são muito mais importantes para nós do que foram para o século XIX. E é por estarmos ainda sujeitados a tais escolhas que somos conduzidos a escolhas inteiramente decisivas. *Eis porque eu me interesso pela literatura, uma vez que ela é o lugar onde nossa cultura operou algumas escolhas originais* (Grifos meus) (FOUCAULT, (2002 [1926-1984], p. 235)

O filósofo entende por escolha original “não apenas uma escolha especulativa, no domínio das ideias puras, mas uma escolha que delimitaria todo o conjunto construído pelo saber humano, as atividades humanas, a percepção e a sensibilidade”. Daí a escrita feita em espaços de isolamento (prisões, hospícios) ao longo dos séculos XIX e XX serem consideradas pelo filósofo como fundamentais para reinserir a obra ausente (a loucura) na linguagem. É por operar escolhas originais que a literatura que nasce, ou ressuscita, no interior daquilo mesmo do que ela foi excluída, subverte o olhar sobre a loucura e sobre a própria estética literária.

No tocante à afirmação de que “as escolhas operadas por Sade são muito mais importantes para nós do que foram para o século XIX”, é preciso destacar dois pontos significativos. Em primeiro lugar, Foucault (2002 [1926-1984], p. 238) considera o Marquês de Sade (1740-1814) um dos fundadores da literatura moderna. Isso por enxergar nele uma figura

de transgressão que traz para a literatura interditos silenciados ao longo dos séculos, principalmente as proibições que se deram no interior do código, a exemplo dos interditos sexuais. Sendo Sade um aristocrata feudal, o fato de sua obra ter sido escrita dentro da prisão e fazer uso de uma linguagem subversiva que questiona não só o código em si (o regime de proibições) como também o próprio sistema social excludente em que se realiza, uma vez que a transição entre o século XVIII e XIX, com o estabelecimento dos espaços de internação e do poder policial, foi uma época que perseguiu violentamente a entidade humana, é de fundamental importância para compreendermos como a literatura se tornou o que conhecemos hoje.

Em função disso, Foucault (2005 [1964]) sustenta a tese de que a concepção que temos de literatura é uma invenção da modernidade. Aquela que se fez antes desse período só é definida desse modo porque olhada anacronicamente por nós. É a partir de nossa perspectiva que são consideradas literatura obras como as de Cervantes, de Dante, de Eurípedes. Isso, por analisar que “se a relação da obra de Eurípedes com a nossa linguagem é efetivamente literária, sua relação com a linguagem grega não era” (FOUCAULT, 2005 [1964], p. 139).

Há, então, a *literatura moderna*, surgida no século XIX, que tem suas bases nas escritas subversivas de autores como Sade, Antonin Artaud (1896-1948), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Marcel Proust (1871-1922); e a *literatura clássica*, que nas discussões do filósofo ora se refere a tudo que a contemporaneidade vê como literatura produzida antes do final do século XVIII, ou seja, aos textos de autores da Antiguidade Grega que serviram de modelo para toda a arte europeia, ora à literatura da Idade Clássica, limitada entre os séculos XVII e XVIII, que toma por modelo a arte antiga e que se opõe à obra romântica¹⁶.

À vista disso, a literatura clássica é caracterizada por oscilar memória e saber em torno dos acontecimentos políticos, sociais, econômicos, das discussões filosóficas e de relatos de costumes. Existia uma obrigação moral para com os antepassados: manter viva a memória

¹⁶ É importante salientar que a formação de Michel Foucault não é literária ou linguística, mas filosófica. Contudo, como já foi mencionado, diante da percepção de que a literatura fez escolhas originais importantes para pensar a história da cultura ocidental, o filósofo fez uso da crítica literária em muitos dos seus estudos. Para tanto, toma como referência os embasamentos de conceituados críticos literários e escritores da época, tais como Maurice Blanchot (1907-2003), Georges Bataille (1897-1962), Jean Pierre Richard (1922), entre outros. Assim sendo, a literatura pensada por ele é feita a partir dos modelos franceses, o que, em princípio, limitaria o uso de seu conceito para pensar a produção brasileira que se desenvolveu no século XIX. Entretanto, vale ressaltar que, conforme é defendido pelo pesquisador Danglei de Castro Pereira (2006, p. 12), aportado principalmente em Otto Maria Carpeaux (1900-1978), o Romantismo amplia os horizontes literários europeus: ele é importante “para o surgimento de um novo paradigma estético-temático face ao esgotamento da tradição clássica”. Daí, entre outros motivos, a pertinência do uso das reflexões foucaultianas, embora eurocêntricas, para a análise que proponho aqui: uma escrita brasileira não canônica que traz em si a herança da subjetividade e da ampliação estético-temático resultante das rupturas e contestações da literatura do século XIX.

(conhecimento) dos acontecimentos e transmiti-la para as futuras gerações. A relação entre linguagem, obra e literatura, conseqüentemente, acontecia de forma passiva.

Salienta-se que o filósofo define linguagem como acúmulo de palavras na história e no próprio sistema, ou seja, “murmúrio de tudo”; a obra é a linguagem construída por uma opacidade enigmática fechada em si mesma; já a literatura é o ponto de intersecção por onde passa a relação entre a linguagem e a obra, e desta com a linguagem. Por conseguinte, conclui que a obra de linguagem que antecede a literatura moderna “era da mesma natureza que qualquer outra linguagem”, não havia um caráter subversivo (FOUCAULT, 2002 [1926-1984], p. 217). A escrita, então, era o “suporte de uma fala que tinha por objetivo circular no interior de um grupo social”, uma vez que se escrevia para alguém (um grupo limitado) com a função de ensinar, divertir e/ou para ser assimilado por outrem. Em decorrência disso, o filósofo caracteriza a passividade da literatura na acepção clássica pela “familiaridade de alguém com a linguagem corrente” (FOUCAULT, 2002 [1926-1984], p. 241).

Vale observar ainda que a literatura clássica era fundamentada estritamente pela retórica, ou seja, por regras do escrever bem que, de acordo com o filósofo, perderam seu espaço de privilégio frente à irrupção da literatura moderna. Isso porque, ela abandona a função normativa e caminha para outra direção, onde a definição e as fronteiras do que é literário são movimentadas de modo ativo. Nesse processo, se torna “prática obscura e profunda entre a obra no momento de sua gestação e a própria linguagem”, espaço vazio no qual o ser que a define, inalcançável desde o momento que a escrita é iniciada, se constrói como figura de transgressão, de morte e de simulacro (FOUCAULT, 2005 [1964], p. 140).

Essas três imagens são observadas por Foucault (2005 [1964]) principalmente nas obras de Sade, de Mallarmé e de Marcel Proust. Em Sade, como já foi mencionado, o filósofo destaca a presença da figura de transgressão, já que o caráter contestador e o pastiche profanador e derrisório realiza um verdadeiro deboche das normas estabelecidas ao inverter as verdades das escritas literárias, bem como dos conhecimentos filosóficos anteriores. Em Mallarmé, a figura da morte é percebida quando observa o jogo de negação estabelecido pelo poeta. É no ato de não ser, na ausência construída pela relação entre obra e linguagem, que a literatura é. É nesse espaço vazio, onde o questionamento “o que é literatura?” se faz que o ser da literatura se encontra, ainda que, em estado de tensão, não haja qualquer intenção de nova ou boa resposta para a pergunta. E, por fim, em Marcel Proust há a figura de simulacro, pois é aí que a literatura, enquanto representação das verdades do mundo, é questionada. Sendo impossível para a literatura alcançar o real (a verdade do mundo), lhe cabe ser espaço de dissimulação (simulacro).

Ao se considerarem as figuras destacadas pelo filósofo como peculiares à literatura moderna, é notável a influência dos escritos de Maurice Blanchot (1967) no que concerne à discussão de que a obra literária se faz no espaço da morte:

...não se pode escrever se não permanece senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania. Se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala; o escritor não escreve mais, ele grita, um grito inábil, confuso, que ninguém entende ou não comove ninguém. [...] Por que a morte? Por que ela é o extremo. Quem dispõe dela dispõe extremamente de si, está ligado a tudo o que pode, é integralmente poder. A arte é senhora do momento supremo, é senhora suprema. (BLANCHOT, 2011 [1967], p. 93).

A respeito dessa aproximação entre morte e literatura, o pesquisador Tomás Prado (2014), ao percorrer os conceitos atribuídos à figura do simulacro ao longo dos estudos foucaultianos, ressalta o quanto a recusa, o assassinato, se faz presente e, por sua vez, caracteriza a transgressão da literatura moderna. Dos conceitos abordados, dois em especial abarcam a discussão traçada aqui. Em primeiro lugar, o simulacro está ligado à ideia de distanciamento, ao aspecto exterior, “que não é nem a própria coisa nem seu contorno exato; o aspecto que se modifica com a distância, o aspecto que frequentemente engana, mas que não se apaga (FOUCAULT, 2009, p. 71). Por conseguinte, “a obra literária é um discurso ficcional na medida em que o regime de sua narrativa fabulosa é dado, a um só tempo, à distância e internamente”. Nesse sentido, o simulacro “trata-se da diferença, sob o mesmo pano de fundo da cultura, entre a palavra imbricada aos atos e a palavra como substituição dos atos na forma de uma ficção”. Conclui-se, então, que o que “em uma obra é apresentado jamais corresponde à realidade efetiva, sendo, portanto, um simulacro da realidade, um exemplo que expõe como toda a biblioteca literária é profana e transgressora” (PRADO, 2014, p. 143-144).

Em segundo lugar, ao se considerar o distanciamento da realidade efetiva, a literatura moderna se constrói enquanto simulacro por oferecer um suposto acesso às práticas discursivas que a história se ocupou de ocultar. Ela é, então, o discurso transgressor capaz de contestar os vazios da história deixados pelo discurso dominante. Assim sendo,

se a literatura não pode ser a mais segura epistemologia da realidade, pode ser no entanto, uma ética de resistência aos discursos que têm tal pretensão e que escamoteiam ideologias, como ocorre no caso das pretensões científicas da historiografia quando servem à perspectiva dos vitoriosos. Todo o seu aspecto filosófico, que, na tradição moderna, a relaciona a uma excelência da linguagem, viria transfigurado senão como uma ética ou uma política, ao menos numa relação de concomitância. (PRADO, 2014, p. 146)

A literatura enquanto simulacro, dessa forma, é subversiva tanto no nível da linguagem quanto do discurso. Ela, a exemplo do que a escritora Maura Lopes Cançado almejou por meio

de sua escrita, pode oferecer uma outra fábula (o que pode e deve ser contado). Um olhar que pode trazer em si os rastros da obra ausente, do que foi excluído e silenciado pela soberania do saber psiquiátrico. Essas possibilidades, entretanto, têm como obstáculo o fato de que, diferente da linguagem do louco, que se situa sempre fora do sistema social, a literatura, ainda que subversiva, se faz no interior dele.

Frente a esse obstáculo, vale ressaltar que a literatura subversiva (transgressora) é pensada inicialmente por Foucault (2002 [1926-1984]) como o próprio ato de escrever, ato posto fora do sistema socioeconômico, que, segundo ele, funcionou na França por cerca de 150 anos e constituiu “uma força de contestação no que concerne à sociedade”. Isso até a burguesia se fortalecer e ela ser enfraquecida. Para o filósofo, então, não há relação com a posição política de quem escreve, mas com um período em que só o ato de “fazer existir a literatura por sua própria escrita bastava para expressar uma contestação”.

Vale destacar que esse posicionamento foi escrito em 1970, quando o fortalecimento da burguesia exercia grande controle sobre o conteúdo e a circulação literária, o que fez com que muitos escritores se questionassem se “não seria preciso cessar de escrever”, ou mesmo se continuar escrevendo apenas reforçaria o sistema opressivo da burguesia. Diante dessas instabilidades, alguns optaram por parar a escrita, outros em se aliar ao partido comunista para que pudessem tornar públicas suas contestações.

Foucault escreveu dentro desse mesmo espaço pessimista, porém se negou a seguir qualquer uma dessas possibilidades. Talvez por isso, para ele, diferente do que pensavam grande parte dos escritores franceses de esquerda ao afirmarem “que toda escrita é subversiva”, sugerindo assim que “basta traçar letras, por insignificantes que sejam, sobre um pedaço de papel, para colocar-se a serviço da revolução industrial”, a literatura só foi de fato subversiva quando o ato de escrita valia por si mesmo. Enfim, a subversão literária diz respeito a um recorte de tempo em que foi colocada fora do sistema de circulação e de formação de valores e que existiu “manifestamente para si mesma” e que, por isso mesmo, “existiria, independente de todo o consumo, de todo leitor, de todo prazer e de toda utilidade” (FOUCAULT, (2002 [1926-1984], p. 243).

Posto isso, dois pontos essenciais determinam o eixo do raciocínio foucaultiano acerca da literatura moderna: o foco na escrita produzida por loucos em espaços de exclusão, ou seja, o olhar sob escritas que questionam e transgridem silenciamentos, vazios e exclusões históricas; e a observação de que o fortalecimento da burguesia e sua enorme capacidade de adaptação, ao longo dos séculos XIX e XX, dominou a literatura, fazendo com que o sistema de escrita se tornasse inteiramente característico de uma sociedade que ao produzir “todo um sistema de

saberes e de símbolos, atribui-lhe valores, o distribui e o transmite” (FOUCAULT, 2002 [1926-1984], p. 256).

Apesar da percepção do limite temporal determinado pela abordagem foucaultiana para o que ele chama de função subversiva da literatura, é difícil não problematizar a sua perspectiva em relação à liberdade literária apontada. A intransitividade literária delineada aí fala de uma literatura que existiu em função de si mesma. Entretanto, ao retomar o raciocínio de que a literatura está no interior do sistema social, como conceber que, por um século e meio, a liberdade da escrita se deu de forma tão efetiva que só o ato de “fazer existir a literatura por sua própria escrita bastava para expressar uma contestação?”.

Em vista das reflexões possíveis a partir dessa problematização, concordo com a crítica indiana Gayatri Chakravorty Spivak (1985) de que, diante da “incongruência de tentar explicar o mundo a partir de um ponto de vista europeu”, o “outro como Sujeito é inacessível para Foucault” (SPIVAK, 2010 [1985], p. 29). Por isso, abro um parêntese aqui com o intuito de pensar a literatura subversiva foucaultiana além dos seus limites. Para isso, recorro, como contraponto, ao conceito de literatura engajada de Jean-Paul Sartre (1905-1980). Entre os extremos do pessimismo de um e a utopia do outro, destaca-se o modo como ambos veem a literatura enquanto ato. Em Foucault (2002 [1926-1984]), como já foi mencionado, o ato intransitivo da existência da escrita caracteriza sua função subversora. Em Sartre (1948), escrever implica escolha e posicionamento de quem escreve. A literatura exige liberdade, tanto para quem a escreve quanto para quem a lê. Por esse motivo, é preciso pensar como, quem, por que e pra quem se escreve. Assim, na perspectiva sartreana, a literatura é ato porque é movimento que envolve o olhar de quem escreve, o contexto histórico, cultural, social e político representado, e o(a) leitor(a).

o ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto *objeto* jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. A operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem (SARTRE, 2015 [1948], p. 41).

Dentro do movimento proposto por Sartre, a ação do(a) escritor(a) é perpassada pelas exigências e intervenções do público. Os laços de dependências sociais e econômicas com a classe dominante determinam o foco das narrativas. Daí observar, por exemplo, que até o século XIX a perspectiva representada pela literatura era bastante homogênea. Isso porque na Idade Média, quando o direito da escrita e da leitura eram privilégios da Igreja, os clérigos escreviam para os clérigos sobre temas que só eles conheciam. Da mesma forma, no século XVIII, após a

ascensão da burguesia e a conseqüente assimilação da literatura, a circulação literária se fez de modo dominante a partir da perspectiva do homem branco, cristão, intelectual, classe média. Assim sendo, a historiografia literária mostra como ela, a literatura canônica, de um modo ou de outro, sempre esteve vinculada ao poder predominante da época: aos que têm o acesso à escrita, à leitura, e ao poder econômico que mantém a sua circulação. E, mesmo quando a literatura se fez em função de si mesma, no século XIX, houve um eixo político e social que a determinou.

Para Sartre (1948) não há como pensar as mudanças ocorridas após o século XIX sem destacar as conseqüências de duas guerras mundiais, o advento das lutas sociais por igualdade de direitos e o avanço da democracia: sem ela não há liberdade de escrita. Num Estado democrático ideal não haveria obstáculos para a circulação literária de diferentes perspectivas. Além disso, a liberdade para escrever seria garantida, já que não teria um poder dominante a controlando. Só então, o acesso à escrita e à leitura seria um direito de todos, ou seja, haveria, de fato, liberdade de escrita.

Tendo em vista que o sistema social ideal defendido por Sartre é utópico e que o outro como sujeito, de fato, escapa ao olhar foucaultiano, penso não ser aconselhável tomar apenas uma das discussões apresentadas para fazer a leitura da insurgência de obras nascidas em meio à tensão de espaços opressivos, a exemplo da obra de Maura Lopes Cançado. Daí optar por estabelecer uma ponte capaz de ligar aspectos cruciais de uma abordagem à outra. A escrita de Maura Cançado nasce como resistência ao espaço e às situações de opressão que a circundam, mas não podemos deixar de lado os privilégios que lhe possibilitaram levar a mensagem escrita para além dos muros manicomiais, ainda que por um tempo limitado, tampouco a percepção de que o ato de sua escrita também é um ato político, e por isso mesmo, suscetível aos riscos que espreitam práticas como essas.

Dessa forma, a subversão em escritas que se fazem no interior de espaços de opressão é transgressora tanto por seu próprio ato de existência, já que contesta o espaço de apagamento no qual se originou, como por confrontar o poder dominante ao (tentar) ultrapassar os limites impostos e a soberania do monólogo psiquiátrico. Enquanto ato em si, a escrita continua a ser produzida mesmo diante da incompreensão do outro e, nesse movimento, interpela a linguagem cotidiana, questiona o sistema linguístico e suas exclusões. Enquanto ato envolto a quem, para quem, onde, quando e por que se escreve, essa literatura se dá na tensão entre a necessidade do dizer e os obstáculos sociais, econômicos e políticos que podem evitar a sua propagação.

1.2 Loucura e literatura: “todo texto é um delírio”

*O que te assusta no mundo do insano? / Desce, diva, e vem testar teu humano...
Loriel da Silva*

A experiência da loucura como lugar onde o ser da literatura se encontra também foi defendida por Sigmund Freud (1856-1939) algumas décadas antes das discussões propostas por Foucault. Em conferência realizada no ano de 1908, o psicanalista argumentou que o escritor criativo e os devaneios do louco, de modo semelhante, exteriorizam desejos ocultos compartilhados pela maioria das pessoas. O “homem comum”, no entanto, evita torná-los públicos.

A ocultação desses desejos ao longo da vida em muito se deve à repressão social. Na infância, a criança brinca de ser adulto sem se constranger caso uma pessoa mais velha presencie a movimentação de suas ambições e fantasias. Ao crescerem, no entanto, o surgimento de alguns desejos, a exemplo do sexual, é reprimido. Como consequência, a vergonha faz com que o indivíduo os esconda e, muitas vezes, pense ser o único no mundo a senti-los: “acalenta suas fantasias como seu bem mais íntimo, e em geral preferiria confessar suas faltas do que confiar a outro suas fantasias” (FREUD, 1908, p. 2). Diante desse impasse, não fosse a psicanálise, a humanidade dificilmente teria tomado consciência das paixões comuns. Nas palavras de Freud (1908):

Mas, indagarão os senhores, se as pessoas fazem tanto mistério a respeito do seu fantasiar, como os conhecemos tão bem? É que existe uma classe de seres humanos a quem, não um deus, mas uma deusa severa - a Necessidade - delegou a tarefa de revelar aquilo de que sofrem e aquilo que lhes dá felicidade. São as vítimas de doenças nervosas, obrigadas a revelar suas fantasias, entre outras coisas, ao médico por quem esperam ser curadas através de tratamento mental. É esta a nossa melhor fonte de conhecimento, e desde então sentimo-nos justificados em supor que os nossos pacientes nada nos revelam que não possamos também ouvir de pessoas saudáveis (FREUD, 1908, p. 5).

Embora os desejos revelados pelos pacientes também possam ser ouvidos por pessoas saudáveis, Freud (1908) reitera que quando contados por um “homem comum” não provocam o prazer encontrado nas escritas criativas. Em uma argumentação que muito lembra o *ars imitatur naturam*, de Aristóteles, o psicanalista ressalta que a ars poética, por meio das técnicas que lhe são peculiares, transforma em prazer a repulsa que certamente sentiríamos caso esses segredos nos fossem revelados por alguém que não é um escritor criativo, mesmo que as fantasias reveladas dissessem muito das nossas próprias paixões e fantasias recalçadas.

... quando um escritor criativo nos apresenta suas peças, ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios, sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes. Como o escritor o consegue constitui seu segredo mais íntimo. *A verdadeira ars poética está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais.* Podemos perceber dois dos métodos empregados por essa técnica. O escritor suaviza o caráter

de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias (Grifos meus) (FREUD, 1908, p. 6).

Observa-se, então, que a *tékhnē*, para remeter aqui à poética aristotélica, é o que distancia o escritor criativo do louco e, também, do “homem comum”. Os modos de narrar, assim como os artifícios e elementos estéticos, são colocados pelo psicanalista como as ferramentas necessárias para que o real representado, ainda que considerado sórdido e seja interdito nas relações cotidianas, encontre no leitor a *catarse* que o leva a contemplar e a se sentir inserido nas paixões narradas.

Além disso, o psicanalista destaca que tanto os escritores que parecem criar o seu próprio material quanto os que se utilizam de temas preexistentes, ou seja, aqueles que baseiam sua escrita em um modelo clássico, inspirados nos antigos poetas trágicos, encontram nas memórias do passado e nas fantasias e desejos individuais e/ou coletivos a motivação de sua escrita. Por esse motivo, Freud (1908) defende que a escrita criativa movimenta o ego do escritor de modo a entremear passado, presente e futuro:

uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga (FREUD, 1908, p. 5).

O que entrelaça os três períodos é o desejo, seja individual, no que se refere aos que criam o seu próprio material, seja, quem sabe, de uma nação inteira, no que concerne à segunda categoria. Afinal, “é muito provável que os mitos, por exemplo, sejam vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejos de nações inteiras, os sonhos seculares da humanidade jovem” (FREUD, 1908, p. 6). A escrita criativa, então, desencadeia conexões entre os escritores e suas obras, o que, para o psicanalista, “deriva-se basicamente da suposição de que a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil” (FREUD, 1908, p. 5). Em Foucault, por sua vez, tem-se que “loucura e literatura são marginais em relação à linguagem cotidiana”, uma vez que ela, a literatura moderna, “busca o segredo da produção literária geral em um modelo que é a loucura (FOUCAULT, (2002 [1926-1984], p. 264). A escrita criativa, assim como os devaneios do louco, faz uso da linguagem interdita de forma a se distanciar da linguagem diária. Como a criança, ela expõe os desejos, sonhos e fantasias ao olhar do outro, de modo lúdico, verossímil (semelhante ao real), e criativo.

Ao sermos colocados diante da constatação de que a literatura e a fala do louco ocupam semelhante experiência, a criação. Há a possibilidade de cair na errônea concepção de que da

mesma forma que muitos escritores defendem que qualquer pessoa pode ser um poeta, o louco é, por natureza, um escritor criativo em potencial. Afinal, é possível encontrar tanta beleza na fala do louco quanto nas palavras escritas por um poeta. Para discorrer sobre essa problemática, recorro aqui a uma questão levantada pela escritora Maura Lopes Cançado em seu diário¹⁷. Ao interpelar um homem que lhe sorria insistentemente durante uma consulta terapêutica, o diálogo abaixo foi estabelecido:

“ – Que há?” – perguntei.
“ – Luzes e sons.”
“ – Ah, sei.”
“ – Você não sabe. Seus olhos são mortais e apagados. Os meus são astros. Vejo onde seu pensamento não alcança. De qual planeta nos conhecemos?”
“ – Da Terra?” – perguntou confusa.
“ – Terra.” (Deu uma risada, depois ficou muito sério) Qual dos meus olhos brilha mais: o esquerdo ou o direito?”
“ – Não sei. O que você acha?”
“ – O direito é um astro e o esquerdo é uma rosa.”
“ – Qual deve brilhar mais?” – falei tímida.
“ – A rosa porque é eterna.”
(CANÇADO, (1991 [1965], p. 67-68).

O “eu-confessor”, diante da poeticidade das palavras ouvidas e da percepção de que haviam sido ditas por um doente se questiona: “... um doente. (Ou apenas um poeta?)”. Ora, “luzes e sons”, imagens visuais e sonoras, fazem parte tanto dos delírios do louco quanto da escrita criativa. A escrita e a loucura são capazes de captá-las em seu íntimo e transformá-las em sensações e sentimentos, ainda que seu sentido nem sempre seja alcançado por quem as ouve ou as lê. Lembremos que, de acordo com a abordagem foucaultiana, tanto a linguagem da loucura quanto a linguagem literária têm em si mesma o seu próprio código de deciframento. Dessa maneira, nem todos os olhos e ouvidos estão preparados para enxergar e ouvi-las em sua plenitude. Às vezes, os “olhos são mortais e apagados” e, por esse motivo, não conseguem alcançar o brilho dos astros. Contudo, a maneira como essas estruturas são construídas, estranha à linguagem cotidiana, pode levar o outro a parar e/ou a se sentir tocado pela sensibilidade presente nelas, e, de repente, pode se ver dentro da eternidade de uma rosa.

¹⁷ É preciso de antemão se atentar ao fato de que o texto reproduzido no momento da escrita foi trazido pela memória de um texto falado, de modo que o vivido e a maneira como ele é recordado se sobrepõem: não há como afirmar com veemência se as palavras ditas foram exatamente essas e/ ou se o diálogo aconteceu exatamente dessa forma. Também não há como dizer que tudo, ou parte do texto, se deu apenas pela imaginação da autora. Como o que interessa aqui é pensar acerca da proximidade entre a linguagem da loucura e a linguagem do poeta, optou-se pelo acordo de leitura do “como se fosse assim” ou o “como se tivesse sido assim” que, segundo Philippe Lejeune (2008), caracterizam os textos ficcionais.

Salienta-se, entretanto, que embora o louco e o poeta consigam tocar essa eternidade, as construções feitas pelo primeiro são geralmente vistas como “conversa de doido”, sem nexos, sem sentido. Isso é algo que pode ser percebido pela resposta do “eu-confessor” às imagens ditas pelo louco/(poeta?): “Ah, sei”. A expressão, nesse contexto, traz em si uma indiferença diante do outro possível de ser interpretada como reação de desprezo a uma expressão que denuncia a loucura do sujeito. Não por acaso, a resposta do interno expõe a cegueira de um alguém que dificilmente conseguiria penetrar os mundos avistados por ele.

A respeito desse fragmento pode se depreender ainda a possibilidade de que memória e criação literária fizeram da situação vivida uma cena poética, o que faz com que a sensibilidade de quem falou e a sensibilidade de quem escreveu o que foi ouvido se sobreponham. A rosa eterna, nesse contexto, reforçaria a metáfora da loucura que perpassa a obra de Maura Lopes Cançado. A loucura, para ela, é o eterno, o divino, o impenetrável. Ressalta-se que essa imagem é construída desde o início do seu relato pessoal, quando o “eu-confessor” contrapõe a realidade dos “ditos normais”, do doente mental, e do louco, por intermédio da leitura do livro *O muro*, de Sartre. Em especial, o conto “O quarto”.

No conto sartreano, Ève, uma mulher apaixonada, não consegue aceitar a loucura em Pierre, o seu marido. Para não o perder, ela passa a fingir que também escuta os sons e enxerga as fantasias descritas por ele. O esforço de tentar adentrar no mundo narrado a leva a convencer a si mesma de que as situações são reais e que, assim como o amado, pode vivê-las. Todo o empenho, entretanto, é em vão. Ela consegue participar da realidade narrada, é capaz de acreditar nela, mas têm consciência de que aquelas situações, tão reais na mente do marido, só são possíveis a ela por fingimento. Já esgotada, constata: “Imaginação”, pensou com remorsos, “isto não passa de imaginação”, nem um instante eu acreditei sinceramente. E durante todo esse tempo, ele sofria de verdade” (SARTRE, 2012 [1939], p. 60). O sofrimento pelo qual passava o marido é reforçado adiante quando o mesmo fica aliviado ao saber que a mulher que o acompanhava na luta contra as estátuas voadoras não havia sofrido a agonia de enxergá-las:

Pierre sossegou e respirou fortemente. Mas suas pupilas estavam estranhamente dilatadas; ele transpirava.
– Você as viu? – perguntou ele.
– Eu não consigo vê-las.
– É melhor para você, elas lhe dariam medo. Eu – continuou – já estou habituado.
(SARTRE, 2012 [1939], p. 60).

Assim sendo, por mais que Ève usasse de sua imaginação para penetrar os delírios de Pierre, o sofrimento que esses momentos causavam a ele não a atingiam. A dor que sentia era resultado da empatia diante da angústia presenciada nele. Uma dor que por mais que quisesse

longe, não conseguia tirar de seu amado. Afinal, como ele afirma a ela em um outro momento, “existe um muro entre nós. Eu consigo ver você, conversar com você, mas você continua do outro lado” (SARTRE, 2012 [1939], p. 55).

Para Maura, esse muro é o que separa os verdadeiros loucos dos ditos normais, uma vez que, por mais que estes se esforcem, jamais conseguirão alcançar a plenitude, a dor, a solidão e a eternidade daquele. A loucura, então, está na distância que coloca de um lado a solidão de quem não consegue ultrapassar os limites que causam dor a quem se quer bem e, do outro, a solidão de quem já não pode mais retornar. Ève, por exemplo, ao tomar consciência de que um dia o pouco do marido que ainda tinha preso naquele quarto iria embora para sempre, embora o corpo continuasse ali, vê na morte a única solução viável: “Um dia aqueles traços se deformariam; ele deixaria pender o queixo e entreabriria os olhos lacrimejantes. Ève inclinou-se sobre a mão de Pierre e nela inclinou os seus lábios. “Eu o matarei antes que aconteça” (SARTRE, 2012 [1939], p. 62).

A morte no conto de Sartre em muito denuncia a sensação angustiante de Ève em nada poder fazer para evitar a iminente loucura do marido, ainda mais porque lhe custava muito a ideia de vê-lo isolado em um hospício. A incompreensão diante do estado mental é tamanha que o isolamento num quarto escuro, sem um tratamento adequado, lhe parece o mais plausível. No diário de Maura Lopes Cançado, a figura da morte é colocada em oposição à loucura. Para ela, morrer “anarquiza com toda a dignidade do homem”, porém ela representa o fim. O morto já não sofre mais a inquietude de perder a sua integridade e respeito. O louco, difere-se um pouco por continuar ali fisicamente, numa eternidade tão longínqua, em um mundo só dele, impenetrável. Talvez ali, do outro lado, já não se encontra mais a falta e a dor que o separa do mundo dos ditos normais. O problema, como salienta Cançado, é que a maioria das pessoas nos hospícios não são loucas. Na verdade, são doentes mentais. Estão sobre o muro, entre uma realidade e outra, presos: “o doente ainda preso ao mundo de onde não saiu completamente, tratado com brutalidade, desrespeito, maldade mesmo, reage. Tenta agarrar-se ao mundo de onde ainda não saiu completamente...” (CANÇADO, (1991 [1965], p. 27). Até chegar lá, do outro lado do muro, o doente se vê diante da perda de afetos, de dignidade e de direitos.

A comparação entre os ditos normais e o doente mental pode ser usada para pensar os distanciamentos entre este e o escritor. Embora ambos possam perambular pelos sonhos, fantasias e devaneios, a verdade é que o escritor pode voltar de lá assim que termina o seu ofício. Por mais que as memórias e histórias narradas lhe causem algum sofrimento, constrangimento, ou desassossego, ele não está aprisionado a elas: “imaginação... não passa de imaginação”. Quanto ao leitor, assim como fez Ève, pode viver toda a narrativa como se fosse

real, como se estivesse lá, como se fosse um dos personagens narrados, mas, assim que fecha o livro, retorna à sua realidade concreta. Já o doente, está cada vez mais mergulhado no inconsciente, não encontra mais equilíbrio entre a sua subjetividade e a realidade empírica. O medo e a dor que sente não é “como se fosse real”, são reais.

A pesquisadora Gislene Barral (2001), ao discorrer sobre as proximidades e os distanciamentos entre o louco e o escritor, defende que a literatura, assim como a loucura, tem sua origem no inconsciente e, por isso mesmo, está inserida em um ciclo de imaginação, fantasia, construção de seres irrealis e mundos ilusórios. Daí a linguagem figurada, o uso de metáforas, símbolos e imagens, que caracterizam a criação literária, se avizinham dos devaneios dos loucos e do modo como essa loucura, enquanto linguagem, se faz exterior ao código cotidiano, sendo, muitas vezes difícil de ser articulada (expressada).

Apesar dessa proximidade, segundo a pesquisadora, alguns pontos de distanciamento entre uma instância e a outra devem ser ponderados. De antemão, a literatura é uma construção individual e social que se configura enquanto exercício da razão, ou seja, como habilidade de exercitar a imaginação artisticamente por meio de jogos com palavras e técnicas de estilo. O escritor, em uma espécie de neurose criativa, faz uso do inconsciente para se distanciar da realidade circunstancial: uma prática que se encerra assim que a obra é terminada. A subjetividade na escrita dar lugar ao ser social, consciente dos códigos que regem a sociedade. Já a loucura, não encontra forma de equilíbrio entre a subjetividade e o meio exterior. Ao negar qualquer organização, coerência ou ordem, ela rompe com as fronteiras entre o sujeito e a realidade empírica. Em suma, o escritor crê nas imagens que cria, as traduz em forma artística, mas tem consciência de que o distanciamento da realidade empírica se finda após a neurose criativa. O louco, por sua vez, não só acredita como vive esse mundo nascido no inconsciente, o vê e o sente de tal forma que mergulha nele tão profundamente que, em muitos casos, não consegue expressar as imagens construídas.

De forma complementar, o escritor Renato Pompeu (1941-2014) – que sofria de um tipo não especificado de psicose, próximo à esquizofrenia –, em entrevista à revista *Cult*, em fevereiro de 1998, faz uso da experiência pessoal para ponderar que pessoas acometidas por doenças nervosas muitas vezes precisam lidar não só com os delírios, mas também com as alucinações. Os delírios são definidos por ele como “raciocínios aparentemente lógicos, mas em que o delirante perde a capacidade de comparar as conclusões dos raciocínios com a realidade observável”. Já as alucinações independem de a pessoa estar consciente. Estar alucinado é quando “você é enganado pelos seus próprios sentidos: vê coisas que não existem,

ouve ruídos que não estão correndo, sente cheiros que não estão acontecendo...” (POMPEU, 1998, p. 63).

Segundo o escritor, não ter consciência de que o que está sendo visto e ouvido não existe pode ser assustador. O doente sofre sem saber que está sofrendo. A situação é ainda mais apavorante quando se tem consciência de que essas coisas não existem e mesmo assim elas continuam lá. Para piorar, os medicamentos que podem aliviar o sofrimento provocam efeitos colaterais. Por assim dizer, o escritor que também for louco precisa lidar constantemente com esses percalços. O ato criativo, por vezes, precisa ser interrompido devido às inconstâncias emocionais, físicas e mentais.

Dado isso, Pompeu (1998) observa que “é possível que as alucinações possam servir como inspiração para um artista plástico, mais do que para um escritor” (POMPEU, 1998, p. 64). No que concerne especificamente ao escritor, o delírio, por ter origem no mesmo lugar que a imaginação em geral, está mais próximo. Contudo, “as pessoas em geral com grande imaginação, artística, científica ou filosófica – ou mesmo futebolística –, não perdem, como o delirante, a capacidade de comparar os produtos de sua imaginação criadora com as realidades observáveis”. Portanto, “apesar de todo texto ser um delírio, uma vez que “quando se escreve, se cria uma realidade que não é material, que só existe na mente do escritor e de seus leitores”, “... a loucura não é nenhuma garantia de alta criatividade” (POMPEU, 1998, p. 64).

Estar louco, sendo assim, não significa ser um escritor em potencial. Também não nega a possibilidade de o ser, principalmente quando um tratamento e um acompanhamento médico adequados minimizam o sofrimento e oferecem ao paciente possibilidades de lidar com os contratempos decorrentes do estado de saúde. Contudo, como já foi discutido, nem sempre o tratamento digno é permitido ao louco. Para os que escreveram em circunstâncias de isolamento foi preciso lidar ainda com toda violência, opressão, e “mortificação do eu”; o que torna o desenvolvimento da escrita ainda mais difícil.

Posto isso, infere-se que as circunstâncias de risco causadas pelo isolamento também podem determinar o estilo de escrita. No caso específico de Maura Lopes Cançado, defendo que as dores, medos e aflições do presente estão entrelaçados às incertezas de um futuro e à memória de uma infância e uma adolescência em que desejos e liberdades foram reprimidos por uma sociedade conservadora. A catarse provocada por sua escrita se dá justamente no ato de transformar a dor vivida num expressivo relato onde subjetividades, paixões, atitudes diante da dor do outro, e estruturas sociais são expostas e questionadas.

Tendo em vista que a literatura de Cançado corresponde à irrupção da voz do louco na literatura brasileira, a urgência do escrever que caracteriza a sua poética é pensada adiante no

que concerne aos riscos de uma escrita que nasce no isolamento manicomial, longe de onde as vistas ou os ouvidos alcançam, como forma de lidar com a exclusão social e com os percalços decorrentes dela: o abandono, a precariedade financeira, a “mortificação do eu”. Uma literatura urgente, a bem dizer, em que a perspectiva não apenas é feita de dentro (auto expressão), mas também a partir do olhar de um narrador que se quer onisciente e que, diante da dificuldade de alcançar a loucura no outro, lhe resta sofrer o ver e narrar as dores vividas e observadas.

CAPÍTULO II – MAURA LOPES CANÇADO: O “EU-CONFESSOR” E A POÉTICA DA URGÊNCIA

Meu diário é o que há de mais importante para mim.
Maura Lopes Cançado

2. A jovem louca, os poemas em prosa, a arte primitiva: por uma poética de si

Em estudo realizado no início dos anos 1970 acerca da nova literatura brasileira, o escritor e crítico literário Assis Brasil (1932) aponta o ano de 1956 como marco da renovação literária no país. Entre as circunstâncias que o levam ao estabelecimento dessa data estão:

- a) O aparecimento de dois romances: Doramundo, de Geraldo Ferraz, e Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa.
- b) O surgimento da Poesia Concreta e simultaneamente a projeção vanguardista do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB). E ainda: ao grupo concretista caberia um importante levantamento de nível da crítica literária.
- c) A estreia de Samuel Rawet com o livro Contos do Imigrante (BRASIL, 1973, p. 15)

Esses acontecimentos marcam uma literatura de caráter transgressor em relação à norma, à linguagem, à forma, aos modos de escrita, e às estruturas estabelecidas que sustentavam até então os gêneros *romance*, *poesia* e *conto*. A transgressão pode ser percebida no uso da narrativa em primeira pessoa que, diante das divagações do narrador-personagem, subverte a ideia de sequência temporal. Também na linguagem produzida como parte da aridez do sertão e da angústia humana, algo possível mediante o uso de expressões sertanejas, de neologismos e dos diferentes tipos de construções sintáticas de Guimarães Rosa. Está na linguagem, na forma e até mesmo nos modos de ler e escrever poesia, quando imagem visual e imagem figurada se sobrepõem na construção textual do poema concreto. Encontra-se ainda nas narrativas curtas de Samuel Rawet, onde a intriga (a ação) com início, meio e fim é substituída por uma escrita que tem como centro o personagem, a sua solidão, a sua angústia diante de uma língua que não conhece e de um espaço onde é estrangeiro.

Entre os novos contos que, de acordo com Brasil (1973), sucedem as rupturas surgidas aí, por conferirem “ao gênero no Brasil um aspecto superior, em nível com as melhores literaturas” (BRASIL, 1973, p. 49), está a escrita de Maura Lopes Cançado. Colocada na categoria “novos contistas”, a escritora mineira, única mulher presente, aparece junto a escritores considerados até hoje como referência no estudo desse gênero, tais como Rubem Fonseca (1925), Samuel Rawet (1929-1984), José Louzeiro (1932), Ivan Ângelo (1936), João Antônio (1937-1996), Luiz Vilella (1942), Dalton Trevisan (1925), Moacyr Scliar (1937-2011).

Os novos contistas, conforme estudados por Brasil (1973), dão continuidade, cada um à sua maneira, à novidade estética presente nos contos de Samuel Rawet, principalmente no que diz respeito à aquisição de uma forma autônoma que se distancia do enredo tradicional, cuja estrutura era a mesma do romance ou da novela, e a trama girava em torno da intriga (*plot*). No conto moderno, o “*plot*” é o próprio conto, um todo “onde não há gradações da narrativa nem dos episódios” (BRASIL, 1973, p. 31).

No que se refere à escrita de Maura Lopes Cançado, tem-se reflexões sobre o humano e a expressão da dor existencial, do medo, da injustiça, da solidão, do abandono. Elas são narradas a partir de uma perspectiva intimista e confessional. Devido a essas peculiaridades, a escritora foi comparada pela crítica dos anos 1960 a Clarice Lispector, a Virgínia Woolf e a Katherine Mansfield. Alguns chegaram a considerá-la sombra de Lispector. Entre as três escritoras há a comum convivência com a depressão e a recorrência a narrativas introspectivas em que se avulta o fluxo de consciência. Nas palavras de Brasil (1973, p. 105): “do ponto de vista técnico, os contos de Maura Lopes Cançado podem ser situados – só para referência – numa linhagem Mansfield-Virgínia Woolf, com uma saída mais para o poético, para o estado de devaneio e, por vezes de “encantação para a própria linguagem”.

Maura Lopes Cançado se tornou conhecida no final da década de 1950 por publicações de poemas e contos no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (1956 -1961). Na época, Assis Brasil era coordenador da seção *O contista novo* e foi a ele que o amigo, Sebastião de França, recorreu para apresentar a jovem louca que escrevia poemas que mais pareciam prosas. Esse encontro, em relato colhido por Maria Luísa Scaramella (2010)¹⁸, é narrado pelo crítico literário do seguinte modo:

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 (BRASIL *apud* SCARAMELLA, 2010, p. 47).

A aparente banalidade com a qual é recebida a notícia de que a jovem “muito estranha” e “às vezes agressiva” era louca reflete tanto uma proximidade entre escrita e loucura como demonstra a abertura do jornal carioca para a arte produzida por loucos. Cançado foi colaboradora do jornal entre os anos de 1958 e 1961. Justamente quando, segundo Scaramella (2010, p. 47), o ambiente do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB) passava por um momento de efervescência artística, literária e crítica: “durante seus anos de existência, o SDJB esteve presente nos acontecimentos que marcaram esse período e, mais do que isso, foi em certa medida fruto desse período” (SCARAMELLA, 2010, p. 71). Entre os aspectos que

¹⁸ Grande parte das informações biográficas que faço uso neste estudo são embasadas na pesquisa da socióloga Maria Luísa Scaramella, mais precisamente na tese intitulada *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*, defendida em 2010. Isso por ter encontrado em sua pesquisa um debate consistente a respeito das narrativas construídas em torno da figura de Maura Lopes Cançado. A sua pesquisa biográfica sobrepõe textos autobiográficos, fotografias, depoimentos de familiares e conhecidos e, até mesmo, a leitura do processo penal que resultou na condenação da escritora por homicídio.

determinaram esse fervor, a pesquisadora destaca a relevância dos grupos neoconcretistas e dos estudos em torno das expressões artísticas produzidas em sanatórios: a arte primitiva dos loucos.

Sobre a participação do SDJB nos acontecimentos que desencadearam o surgimento da arte neoconcreta, ressalta-se que entre os seus coordenadores, fundadores e editores estavam os principais responsáveis pela elaboração do manifesto que traçou as linhas gerais da tomada de posição neoconcreta, tais como Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, e Amílcar de Castro. Esse último, inclusive, fez uso das ideias disseminadas pelo concretismo para inovar a diagramação do jornal. Além disso, os manifestos que marcaram o distanciamento entre a objetividade do concretismo dos paulistas (*Grupo Ruptura*) e a subjetividade do neoconcretismo carioca (*Grupo Frente*) foram publicados no jornal¹⁹. A perspectiva mais subjetiva e expressiva da arte resultou em maior abertura para diferentes tipos de expressões e críticas de arte, o que o tornou um ambiente propício para aqueles e aquelas que se aventuravam na literatura.

No que concerne à inserção da arte produzida por loucos, Scaramella (2010, p. 74) salienta que “o espaço das artes no Rio de Janeiro, nesse período, era fluido, permitindo o encontro e influências entre o mundo da arte e o psiquiátrico”. Essa fluidez, em grande parte, se deve ao projeto inovador da psiquiatra Nise da Silveira²⁰ de humanizar os tratamentos terapêuticos por meio do incentivo à criação artística. A importância desse projeto, aliás, é destacada por Cançado em seu diário. A Ocupação Terapêutica do Centro Psiquiátrico Nacional, assim como a pertinência do trabalho desenvolvido lá, assim é descrita:

... 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. Futuramente, Rafael, Emídio, Isaac, Adelina, Carlos e outros terão seus nomes citados com o mesmo respeito com que citam Van Gogh e os monstros das artes plásticas. Mesmo já se fala nestes artistas e o *Suplemento Literário do Jornal do Brasil* tem se interessado por eles. É deveras impressionante o poder plástico de expressão no doente mental. Perdidos no seu mundo indevassável, incapazes de

¹⁹ A título de informação, os manifestos que marcam a cisão entre o *Grupo Frente* e o *Grupo Ruptura* foram publicados em 1957 em uma página do SDJB. Os dois posicionamentos foram colocados lado a lado e sobrepostos por um terceiro texto onde o jornal deixou claro o rompimento e os caminhos que o jornal tomaria a partir de então. Esses dados podem ser acessados em: < <http://bit.ly/2mj9Boe> >.

²⁰ A psiquiatra Nise da Silveira foi uma das pessoas atingidas pelas perseguições políticas durante a ditadura Vargas. Foi presa pela primeira vez em 20 de fevereiro de 1936, por ter pertencido à *União Feminina Brasileira*, entidade feminista fechada pelo governo dois meses depois de criada. Foi posta em liberdade no mesmo dia. Mas em 26 de março do mesmo ano, foi presa novamente e, em seguida, transferida para o presídio da Rua Frei Caneca, onde permaneceu até 21 de junho de 1937. Devido a novas ondas de prisões, cinco meses depois de sua liberdade, se refugiou na Bahia e em outros estados do Nordeste e do Norte. De forma que o projeto que resultou na construção da Seção Terapêutica Ocupacional localizada no Centro Psiquiátrico Nacional que, mais tarde, veio a ser conhecido como Centro Psiquiátrico Pedro II, e, atualmente, Instituto Municipal Nise da Silveira, só foi possível porque uma onda de democratização do país, após o final da Segunda Guerra Mundial, lhe permitiu ser readmitida no serviço público. Apesar da onda de democratização, é necessário destacar que o projeto encontrou muitos percalços até constituir umas das mais reconhecidas e importantes iniciativas em prol de uma terapêutica mais humanizada.

comunicação verbal, totalmente dissociados, alcançam, através da pintura, o que centena de milhares de artistas do mundo todo tentam em vão. Rafael foi considerado por Júlio Braga, crítico, um dos maiores desenhistas do mundo ocidental. Aragão, chegou ao concretismo sem nenhuma comunicação com o grupo de artistas concretistas (CANÇADO, 1991 [1965], p. 81).

O olhar lançado pela escritora para a qualidade das manifestações artísticas expostas no museu reitera o quanto esse tipo de terapia propicia a interação do doente mental consigo mesmo e com a realidade a sua volta. Da aproximação entre arte e loucura, como afirma a escritora, foram produzidas artes plásticas que chamaram a atenção dos críticos e dos principais jornais. Pinturas de uma complexidade e qualidade que poderiam ser comparadas aos grandes nomes da arte.

É importante mencionar que antes de Nise da Silveira, ainda na década de 1920, o psiquiatra Osório Thaumaturgo César, em São Paulo, já havia observado o valor estético e, principalmente, terapêutico, das pinturas produzidas pelos pacientes. Luíza Scaramella (2010) relata que o psiquiatra designou o nome de “arte primitiva” a esse tipo de expressão. O primitivo na arte é pensado por ele como uma obra estética que não tem o mesmo rigor e conhecimento exigido pela arte acadêmica. Ele não resulta da prática e do estudo, mas das impressões do paciente, da “alma”. Daí ser comparado pelo psiquiatra aos desenhos feitos pelas crianças e/ou pelos homens primitivos.

A respeito disso, Scaramella (2010) esclarece que

[...] os termos “pintores ingênuos”, “arte primitiva”, e mais tarde, “arte bruta” [...] estavam vinculados às obras de artistas dos hospitais psiquiátricos, mas esses termos estavam, e isso é importante enfatizar, vinculados às obras produzidas por estas pessoas enquanto definição de estilos e tipos de formação e não, unicamente, à sua condição de doentes e pacientes (SCARAMELLA, 2010, p. 73, e 77).

A arte bruta que ganhou espaço na crítica literária nas primeiras décadas do século XX, por esse viés, além de remeter à terapia humanizada, designa um estilo artístico, uma forma estética. Por consequência, as expressões artísticas produzidas por pessoas acometidas por alguma doença mental e/ou por quem não tinha formação acadêmica e não dominava técnicas estéticas convencionais foram enquadradas nessa categoria, nesse subgênero da literatura²¹. Como Cançado não possuía formação acadêmica, escreveu no hospício, e sua escrita não se

²¹ Conforme Ilana Goldstein (2008), também foi bastante usado na década de 1950 no Brasil o termo francês Naïf (ingênuo) para definir as pinturas “marcadas pela espontaneidade e pela ausência de aspectos acadêmicos, como regras de composição e perspectiva” (GOLDSTEIN, 2008, p. 305). Ainda, segundo ela, “o motivo pelo qual esse tipo de expressão cultural costuma ser chamada de “primitiva” é o autodidatismo dos autores, cuja criação é definida pelos *marchands* como “instintiva e espontânea, realizada por pintores [...] que, alheios aos movimentos artísticos, sociais e culturais de sua época, criam unicamente movidos por suas emoções” (GOLDSTEIN, 2008, p. 307).

encaixa categoricamente nos movimentos artísticos da época, a crítica da época definiu a sensibilidade de sua literatura como arte ingênua (bruta).

O modo como a escritora faz uso da linguagem para produzir os efeitos estéticos em suas narrativas, por exemplo, é considerado por Brasil (1973) uma marca de sua originalidade. Cançado “joga” com a língua de forma tão “pura, simples e literária” que se distancia dos “cacoetes e lugares comuns que tanto enfeitam a literatura brasileira mais jovem”.

Certa vez falamos – em relação à sua linguagem – em primitivismo. Certo que sua linguagem literária é primitiva. E o que queremos dizer com isso? *Sua linguagem é primitiva, embora, talvez paradoxalmente, de alto nível literário, o que é de estranhar à primeira vista.* Talvez possamos falar em relação a Maura, em *linguagem ‘pura’, ou purificada dos cacoetes e lugares comuns que tanto enfeitam a literatura brasileira mais jovem.* Mas ao mesmo tempo – daí a sua linguagem ser pura ou primitiva – *não sentimos artesanato nos trabalhos da escritora, e sua arte é por isso espontânea, de ‘dentro’ de seu mundo particular, o que fortalece a nossa tese.* [...] Como nos pintores ingênuos, a linguagem de Maura Lopes Cançado é a necessidade de sua expressão mais íntima, sem que se preocupe com aquilo que está feito ou que deva ser feito. Seu mundo interior e particular, e sob esta visão pode retratar, como artista, a condição humana (Grifos meus) (BRASIL, 1973, p. 106).

Percebe-se no argumento do crítico a intenção de distinguir aspectos da linguagem de Cançado em relação ao estilo primitivo. É *pura, espontânea, sem artesanato, ingênua* e é singular por ter origem na necessidade mais íntima de expressão. Segundo ele, essa necessidade é tão recorrente em sua escrita que os contos são um prolongamento do seu diário. É interessante observar também a ressalva que o crítico faz a respeito da linguagem da autora com vista a assegurar a qualidade literária: “sua linguagem é primitiva, *embora, talvez paradoxalmente, de alto nível literário, o que é de estranhar à primeira vista*”.

A oposição entre “primitivo” e “alto nível literário” colocada pelo crítico como um paradoxo que caracteriza a linguagem de Cançado, contrapõe o estilo confessional ao que ele considera literatura consciente e madura. Em certo momento, por exemplo, o crítico enfatiza que além de ser um depoimento, o diário de Cançado apresenta grande valor literário: “a perspectiva, sem dúvida, de seu depoimento, é artística, pois, se sentisse de outra maneira, apenas poderia revelar fatos escabrosos numa linguagem jornalística” (BRASIL, 1973, p. 103). Sem o literário, restaria à narrativa a “frieza peculiar do registro diário”. Em outro, como já foi mencionado, observa que a busca por novos modos de escrever demonstra “conscientização com a sua literatura”.

Com base no pensamento de Brasil (1973), então, a escritora dispunha de conhecimentos estilísticos e estéticos, de uma linguagem singular, de um tom lírico comovente, porém, para que pudesse ser um “autêntico criador”, lhe era necessário transitar por outros

gêneros e ângulos narrativos. Era preciso se desvencilhar da “obsessão” pela narrativa centrada na dor vivida, no tom memorialístico e no uso de “certos queixumes”.

Em outras palavras, conforme essa perspectiva, o modo como o eu-confessional é construído na literatura de Cançado é de “alto valor”, se entendido que ela era iniciante e que ainda estava formando sua identidade literária. É interessante observar que essa leitura certamente seria diferente caso a escritora tivesse feito uso de um gênero visto por muitos como de “maior valor literário”, a exemplo de um romance. Diriam, talvez, que seus textos iniciais não faziam uso de recursos estilísticos e estéticos inovadores e que nos romances seguintes aprimorou suas técnicas de escritas, porém dificilmente afirmariam que para que tomasse “consciência de sua literatura e do papel social dela” teria que mudar o estilo de escrita. Percebe-se, então, o desprestígio que os estilos autobiográfico, confessional e memorialístico recebem em relação aos demais.

Tanto é assim que Brasil (1973) divide os contos que compõem a coletânea de *O sofredor do ver* em duas partes. Na primeira fase foram colocados os contos *No quadrado de Joana* (16/11/58), *Introdução a Alda* (22/08/59), *O rosto* (19/04/59), *O sofredor do ver* (12/12/59). Em comum o fato de terem sido publicados antes ou durante a escrita de *Hospício é Deus*. Por serem narrativas que retomam a preocupação pelo depoimento, são consideradas pelo crítico como prolongamento do diário.

Na segunda fase estão as escritas que sucederam o momento em que se deu o relato pessoal. Ela é considerada pelo crítico como a fase de amadurecimento da escritora, quando ela se “conscientiza do seu compromisso com a literatura”, já que substitui “o eu confessor” por narrativas na terceira pessoa ou por uma poética em primeira pessoa” (BRASIL, 1973, p. 105). Por essa razão, a segunda fase é definida como “uma espécie de libertação da escritora em relação às suas confissões e à necessidade de encontrar um apoio e uma identidade para os seus conflitos” (BRASIL, 1973, p. 104).

Embora concorde com o crítico no que diz respeito ao recorte temporal e ao modo como o estilo dos contos escritos antes e durante a produção do diário estendem a escrita confessional, não entendo o diferente apuro formal e a mudança de foco na segunda fase como uma “conscientização do compromisso com a literatura”, por ter abandonado as “confissões”. Afirmar isso, de certa forma, torna menor o estilo memorialístico e confessional, como se esses modos de escrita fossem menos literário.

Além disso, entre os contos que foram inseridos na segunda fase, há alguns que fazem o caminho inverso dos que foram produzidos antes da escrita do diário. Estes estão narrados no diário. Inclusive a feitura de alguns é relatada nas páginas de *Hospício*

é *Deus*. Em contrapartida, aqueles que foram escritos depois, tais como *Espiral Ascendente* (1961), *Rosa Recuada* (1961), *O espelho morto* (1965), *Pavana* (196-?), *São Gonçalo do Abaeté* (196-?), *A menina que via o vento* (1964), recuperam angústias que haviam sido narradas no diário. De forma que a sua poética gira sempre em torno dos conflitos que circundam o seu cotidiano e as memórias da infância: ora os contos se distendem no diário, ora o diário é alongado nos contos.

A forma como a memória e o cotidiano são inerentes à poética de Cançado é, inclusive, um dos aspectos destacados por Brasil (1973) como peculiar a sua poética. Segundo ele, “o mundo sofrido e terrivelmente humano da ficcionista é a espinha dorsal de sua ficção e talvez sem ele a escritora não existisse” (BRASIL, 1973, p. 105). De fato, a angústia existencial, a loucura, e a memória da infância perpassam toda a sua obra: o diário, os poemas, os contos.

Além disso, a ficcionalização de aspectos narrados no diário não significa que recursos estéticos, literários, e a originalidade de sua linguagem subjetiva e poética estejam ausentes em *Hospício é Deus* (1965). Concordando com Brasil (1973, p. 103), “longe [...] de seu sentido puramente documental – que achamos da mais alta importância como libelo e denúncia – O *Diário* de Maura Lopes Cançado é peça que enriquece nosso patrimônio literário...”. A perspectiva artística com a qual relata a dor vivenciada no cotidiano e a memória da infância coloca o seu relato pessoal no espaço simultâneo da criação literária e do depoimento. Assim sendo, os recursos estéticos e estilísticos específicos do gênero “conto”, propiciam um desdobramento que amplia o nível literário e o “comovente painel da condição humana” já presentes em seu diário.

A literatura de Cançado é a sua própria vida. Ainda que o foco de suas narrativas assuma uma outra pessoa ou que a atmosfera subjetiva dos contos esteja centrada em personagens com gêneros diferentes, a memória perpassa toda ela. Tanto é assim que, embora implícito, a personalidade egocêntrica, a agressividade, e a dificuldade de “ultrapassar a parede de vidro”, que usa no diário para demonstrar a sua dificuldade de interação, podem ser notados nos contos *Há uma catedral que desce* e *Distância*, onde as narrativas têm como centro conflitos que envolvem casais. Assim sendo, o que ela faz nessa segunda fase de sua escrita é estender ainda mais a dor vivida: do “eu” para um “ela” e para um “ele e ela” (“nós”).

Tendo por base essas especificações, é necessário esclarecer que não há aqui uma discordância completa da leitura feita por Brasil (1973), antes a necessidade de olhar além dessa dicotomia que coloca o confessional como escrita ingênua e o afastamento dele como amadurecimento literário. Uma análise, por sinal, embasada em abordagens ainda não tão disseminadas quando Brasil (1973) escreveu a sua crítica. Acrescenta-se também a reflexão

sobre como escrever a memória e o cotidiano no hospício são imprescindíveis para Cançado. Por isso discuto adiante as relações entre a escrita confessional e o literário. Também a leitura de que o não conseguir se desvencilhar do eu confessor é consequência das urgências que determinam a sua escrita. Urgências essas decorrentes da precariedade financeira, da loucura, do isolamento hospitalar e da memória de uma infância e uma adolescência submersa a constantes pressões sociais.

2.1 Escritas autobiográfica: a vida tal colcha formada de retalhos

Comecei a mentir por precaução, e ninguém me avisou do perigo de ser precavida, e depois nunca mais a mentira descolou de mim. E tanto menti que comecei a mentir até a minha própria mentira. E isso – já atordoada eu sentia – era dizer a verdade. Até que decaí tanto que a mentira eu a dizia crua, simples, curta: eu dizia a verdade bruta.
Clarice Lispector

No que concerne às formas literárias utilizadas por Maura Lopes Cançado, observa-se que elas ocupam o que o estudioso Philippe Lejeune (2014 [2008]) chamou de espaço autobiográfico: memória, diário e contos memorialísticos e confessionais. Segundo o crítico literário, a autobiografia, em seu sentido *stricto sensu*, é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014 [2008], p. 14). Concentrando sua definição no eu gramatical, o pesquisador defende que o estilo autobiográfico se faz por meio de um pacto estabelecido entre quem escreve e quem ler. A garantia que o sustenta é a assinatura do escritor e, por conseguinte, a correspondência entre os nomes do *autor*, do *narrador* e do *personagem*.

Embora deva a sua definição enquanto gênero a Lejeune (2014 [2008]), essa categoria começou a ser fortalecida e definida como tal a partir do estabelecimento da sociedade burguesa, no século XVIII, justamente quando é disseminada a ideia de sujeito soberano. Segundo a pesquisadora Maria Luiza Ritzel Remédios (1997), a determinação do gênero autobiográfico tem início “quando o homem ocidental adquire uma clara convicção histórica de sua existência, alcançando, então, essa literatura, uma função cultural significativa e tomando parte da grande revolução intelectual marcada pelo historicismo” (REMÉDIOS, 1997, p. 10).

A convicção histórica de existência, assim como as demais noções de sujeito, surgidas desde então, são determinantes para pensar o *status* que o gênero autobiográfico tem alcançado, principalmente por ter se tornado no século XX “um produto de consumo corrente, marcado pela crença no indivíduo, pela atitude confessional e pelo objetivo de preservar um capital de vivências, recordações e fatos históricos” (REMÉDIOS, 1997, p. 10). Produto de consumo esse

sustentado, em grande parte, pela curiosidade e pela identificação com os problemas discutidos pelo(a) autor(a).

O pesquisador Pedro Galas Araújo (2011), embasado nas discussões acerca da escrita de si em Carla Milani Damiano (2006), Franklin Leopoldo e Silva (2011), Maria Paula Sibilia (2008), e na argumentação de Stuart Hall (2004 [1987]) sobre as identidades culturais e o descentramento do sujeito na contemporaneidade, une as diferentes funções historiográficas da escrita de si, entendida como “uma modalidade literária autobiográfica”, às concepções de subjetividades que vigoraram em diferentes épocas.

As reflexões de Araújo (2011) sobre o estabelecimento da autobiografia como gênero recorre, inicialmente, à escrita de si na Antiguidade Clássica, quando, segundo Foucault (2006 [2004]), era usada pelo cristianismo como prática ascética, ou seja como confissão, e pela filosofia como exercício etopoiético. No que diz respeito aos filósofos, escrever sobre si mesmo tinha a finalidade de operar uma transformação em *ethos*, isto é, provocar mudanças na maneira de ser, na conduta ética, ou no modo de existência do indivíduo. A introspecção, então, era vista como ato de reflexão e de transcendência em busca da salvação divina e/ou da moral, uma vez que a ideia de sujeito aceita tinha sua completude na verdade divina. No que se refere à prática da escrita de si como um exercício ascético, ela se constrói como um modo de evitar a concretização do pecado. Colocar os anseios íntimos no papel se aproxima do ato confessional, o que traz para a prática do escrever o papel de um companheiro que enfraquece os perigos da solidão.

Diante da possibilidade do constrangimento que a leitura das confissões por outrem poderiam causar àquele(a) que escreve, a escrita é uma forma de salvaguardar o eu de si mesmo. Assim, semelhante a uma “espécie de pedra de toque”, escrever sobre si adquire a função de “revelar os movimentos do pensamento e as sombras interiores [...] onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCAULT, 2006 [2004], p. 144). Enfim, numa perspectiva cristã, escrever sobre si é cuidar de si por meio da renúncia dos desejos íntimos com o intuito de alcançar a salvação eterna, ou, nas palavras da crítica literária Diana Klinger (2006),

para o cristianismo, a categoria da subjetividade (permeada pelos valores de culpa e pecado) tem correlação com a categoria de verdade; através do mecanismo da confissão como a técnica fundamental para a construção de si mesmo enunciando para um outro as culpas e pecados, como caminho para a ascese purificadora da individualidade em direção à transcendência divina (KLINGER, 2006, p. 28).

Ao se considerar que para o cristianismo a categoria da subjetividade é correlata à categoria de verdade objetiva, visto que a busca pelo conhecimento de si pretendia alcançar a compreensão da “verdadeira natureza do homem” e, dessa maneira, atingir a salvação divina,

torna-se necessário ponderar que a ideia de sujeito, de transcendência e de função da escrita inscritas nesse contexto em muito se distanciam de uma perspectiva pós-moderna. Ainda mais quando se tem em mente as transformações sociais, econômicas e políticas ocorridas ao longo da História Ocidental, responsáveis pelos deslocamentos e pela fragmentação da identidade na modernidade tardia.

Para refletir sobre essas mudanças, Araújo (2011) faz uso de três escritas confessionais significativas, são elas: *Confissões* (escrita entre os anos 397 e 398 d.C.), de Santo Agostinho (354-430), *Ensaio* (escritos no século 16), de Michel de Montaigne (1533-1592), e *As confissões* (escritas entre 1765 e 1770), de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Embora essas escritas compartilhem o comum projeto de centralização do “eu”, distinguem-se quanto às razões e aos objetivos determinantes de suas existências, especificamente no que concerne ao modo como a noção de verdade é colocada. Isso porque a *Verdade* buscada por Santo Agostinho com vista a alcançar a transcendência divina em muito se difere da *Verdade*, centrada na razão, que Montaigne procurava em seus *Ensaio*s. No mais, ambas se distanciam da *sinceridade* que motivou a escrita confessional de Rousseau. Com a modernidade tardia, a constatação de que o conteúdo de toda observação depende da posição particular (da perspectiva que a realidade é olhada), transfere para a autobiografia o caráter de *autenticidade*.

Para se ter uma ideia dessas alterações, *Confissões*, de Santo Agostinho, quando foi escrito, desempenhou a função de autoexame, ou melhor, de “restituição do ‘eu’ à ordem do universo criado. Ao serem lidas nos séculos XVI e XVII, em contrapartida, marcam a transposição da ideia de Deus como centro do mundo para a concepção de sujeito soberano. As mudanças que assinalaram o início da modernidade, principalmente as decorridas a partir da teoria do filósofo René Descartes de que a mente (a razão) é o centro do sujeito – “penso, logo existo” –, acarretaram a leitura de que o interior de cada sujeito é complexo e carente de reflexão. Consequentemente, ocorre o deslocamento da essência universal para uma análise das particularidades, uma vez que o secreto e o privado passam a ser considerados em oposição ao público e ao acessível. Sendo a interioridade individual um lugar misterioso dentro de cada sujeito, “a introspecção e a escrita de si não revelam a verdade sobre o Homem com ‘H’ maiúsculo, mas somente sobre o próprio indivíduo que coloca sua vida no papel” (ARAÚJO, 2011, p. 13-14).

É neste contexto que a escrita de si nos *Ensaio*s de Montaigne aparece como busca da originalidade individual, libertando-se, dessa forma, da autocompreensão do peso monumental das interpretações universais. Esses escritos representam a origem da escrita de si tal como conhecemos hoje: a fidelidade à ambiguidade do eu e a noção de que narrar a própria vida é

conferir existência ao “eu”. A escrita íntima do sujeito moderno não busca mais a verdade única e universal, antes a originalidade e a fidelidade à própria ambiguidade do eu que escreve, já que pressupõe que a construção de si acontece na construção narrativa da experiência vivida. Organizar narrativamente a própria vida no papel é conferir existência ao “eu” narrado.

O avanço do capitalismo e a conseqüente complexidade das sociedades subsidiaram, trezentos anos após os escritos de Montaigne, as *Confissões* de Rousseau. A escrita de si em Rousseau busca “a afirmação da individualidade face a uma ordem social que lhe resulta alheia” (ARAÚJO, 2011, p. 15). Segundo esse pensamento, a hipocrisia e as encenações sociais são recorrentes nas relações em sociedade. Acrescenta-se que esses escritos se caracterizam principalmente por transferirem para o leitor a responsabilidade de avaliar a sinceridade das experiências fixadas no papel. Sendo perpassada pela memória, a escrita de si nasce de uma concepção subjetiva, por isso mesmo próxima da imaginação. A verdade objetiva só é possível de ser conferida mediante a relação com o leitor. Como é possível notar, aqui há uma proximidade com o conceito elaborado por Lejeune (2014 [2008]), o que leva à constatação de que a autobiografia como conhecemos hoje em muito tem início com a ascensão da burguesia e a conseqüente curiosidade em relação à vida privada.

Os três textos citados por Araújo (2011) são considerados a base da escrita de si e desencadearam outras escritas íntimas. Porém, é na passagem do século XVIII para o XIX, quando as sociedades se tornaram ainda mais complexas, que esse tipo de escrita foi categorizado como gênero íntimo. A concepção social do sujeito e a noção de que o núcleo interior não é autônomo e autossuficiente, ou seja, o sujeito não está isolado do cenário social em que transita, produz uma escrita de si mais preocupada com a *autenticidade*, fiel aos próprios sentimentos.

Soma-se ainda o surgimento do que o teórico literário Hans Ulrich Gumbrecht (*apud* ARAÚJO, 2011, p. 17) chamou de narrador de segunda ordem: aquele “que se observa ao mesmo tempo em que observa o mundo”, isto é, um observador autorreflexivo que toma consciência que o conteúdo de toda observação depende de uma posição particular. É a partir daí que a ideia de transparência do mundo cede lugar à noção de variedades de percepções e representações, a depender do sujeito que observa. Como conseqüência, o texto autobiográfico deixa de se constituir a partir da ideia de purificação dos pecados do ‘eu’ decaído, ou do ‘eu’ que insiste em dizer o que e como é, para surgir em sua prática a ideia de um desenvolvimento: “como alguém se torna o que é” (ARAÚJO, 2011, p. 19).

Frente ao núcleo caótico e mutante do sujeito, a escrita autobiográfica busca reconciliar os fragmentos decorridos desse descentramento, uma vez que se constrói num encadeamento

de ideias que confrontam a própria noção de identidade e de sujeito: não só diferentes perspectivas de uma mesma realidade geram variadas representações como cada indivíduo traz consigo várias identidades. Ciente de que “a experiência humana só pode ser alcançada na medida em que é ao mesmo tempo construída pela linguagem”, a nossa ideia de completude do eu é uma ilusão que se faz pela “capacidade de construir uma história sobre nós mesmos” (ARAÚJO, 2011, p. 20).

Essa ilusão de verdade que evidencia o aspecto criativo do autobiográfico, entretanto, não evitou que a elevação de seu *status* à categoria de gênero sofresse duras críticas. Houve os que viram essa definição como algo forçado por afirmarem que esse tipo de escrita não possui história estética que possa explicar a sua colocação no mesmo patamar das altas literaturas²², ou seja, das formas literárias consagradas. Para o crítico belga Paul de Man (1984 [1979]), por exemplo, a autobiografia responde pobremente a sua elevação de *status*. Nas palavras dele;

a teoria da autobiografia está minada por uma série recorrente de questões e abordagens que não são simplesmente falsas, no sentido de serem forçadas ou aberrantes, mas são limitadoras ao darem por garantidos pressupostos sobre o discurso autobiográfico que são, na verdade, altamente problemáticos. [...] Um desses problemas é a tentativa de definir e tratar a autobiografia como se ela fosse um gênero literário entre outros. Uma vez que o conceito de gênero designa uma função tanto estética quanto histórica, o que está em jogo é não somente a distância que protege o autor de autobiografia de sua experiência, mas a possível convergência de estética e história. [...] Isto não sucede sem algum embaraço, já que, comparada com a tragédia, ou com a poesia épica ou lírica, a autobiografia parece sempre ligeiramente desacreditada e autoindulgente *de um modo que pode ser sintomático de suas incompatibilidades com a dignidade monumental dos valores estéticos* (Grifos meus) (MAN, 1984 [1979], p. 2).

Como é evidente na ferrenha crítica de Man (1984 [1979]), a categoria do autobiográfico é inferiorizada em prol da defesa da “dignidade monumental dos valores estéticos”. Algo que pode justificar o posicionamento de Brasil (1973) em relação à obra de Cançado, uma vez que, mesmo reconhecendo o seu valor social e a originalidade literária, vê no constante uso do “eu-confessional” uma certa ingenuidade criativa.

Quando Man (1984 [1979]) afirma ser o gênero uma função tanto estética como histórica, nota-se ainda o desmerecimento de formas e modelos de escrita que não sejam aqueles já consagrados pela crítica e pela teoria literária. Ora, como é apresentado acima, a escrita de si faz parte da História Ocidental desde a Antiguidade Clássica. Suas funções e seus modos de escrita sofreram alterações que a direcionaram para formas cada vez mais elaboradas. As

²² Referência ao termo usado por Leyla Perrone Moisés, no livro *Altas Literaturas* (1998), para se referir às literaturas listadas como canônicas e os julgamentos de valores que as perpassam quando se escolhe falar de certos escritores do passado em detrimento de outros.

direções tomadas, inclusive, levaram à constatação de que a referencialidade defendida por Lejeune (2014 [2008]) é apenas uma ilusão de verdade, já que sobre o autobiográfico sempre perpassa a subjetividade, a imaginação e a criatividade.

Sobre as controvérsias em torno da categoria de gênero, destaca-se ainda que grande parte delas se deram em razão de duas casas não preenchidas no quadro usado por Lejeune (2014 [2008]) para diferir o gênero autobiográfico dos que ocupam o espaço romanesco. Nos quadros vazios é excluída a coexistência das identidades autoral e narrativas (autor = narrador = personagem) em um pacto romanesco e, também, da diferença de nome (autor ≠ narrador ≠/= personagem) em um pacto autobiográfico. Em outras palavras, segundo essas ausências, não é possível uma escrita romanesca em que o nome do personagem coincida com o do autor, muito menos uma escrita autobiográfica em que o nome do autor difere no nome do personagem.

Como resposta a essas ausências, o escritor Serge Doubrovsky, em 1977, fez uso de seu romance *Fils* para mostrar que ficção e autobiografia podem coexistir. Para esse modo de escrita ele deu o nome de autoficção, que seria uma ficção autobiográfica, quando o autor ficcionaliza a si mesmo, seja pela construção de um personagem com nome igual ao do autor, mas com vivência diferente; seja pela construção de um personagem com nome diferente, mas com vivências que mesclam situações referenciais e ficcionais em relação ao autor, dentre outras possibilidades.

Ouso aqui afirmar que nove anos antes, considerando a data de publicação do livro *O sofredor do ver*, Cançado já havia preenchido esses espaços. Isso porque ela ficcionaliza, em seus contos, a loucura e a si mesma. Algo que não se restringe aos textos em que o “eu-confessor” se faz evidente. Mesmo em narrativas que o personagem é construído como masculino, a exemplo do conto que dá nome ao título do livro, ou que faz referência a mulheres com quem conviveu no hospício, nota-se a presença da personalidade do “eu-confessor” do diário. Sobre o conto *Introdução a Alda*, por exemplo, tem-se no diário o seguinte diálogo:

– “INTRODUÇÃO A ALDA.” A senhora não se esconde por trás dessa Alda?

– Eu ?

Dona Dalmatie colocara alguns dos meus contos publicados no Suplemento do Jornal do Brasil dentro da ficha, este é um deles. A personagem desse conto é uma esquizofrênica em último grau. Terei me retratado aí? (CANÇADO, 1991 [1965], p. 40).

Certamente uma abordagem psicanalítica embasaria a transferência sugerida, como não é esse o meu propósito aqui, interessa observar que a aproximação entre a loucura da personagem Alda e a loucura em si mesma refletem o modo como a escritora ficcionaliza a

loucura. O que leva à constatação de que é peculiar à poética de Cançado o desdobramento da loucura em si. Por conseguinte, a fragmentação de si atravessa a criação dos contos.

O desdobramento do eu é ainda um recurso utilizado na composição do diário. Fazendo uso aqui de uma afirmação utilizada pela escritora para descrever o cotidiano e a “mortificação do eu” desde sua chegada ao hospício, a sua escrita pode ser pensada assim: “cada momento existe independente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadradinhos sofrem alteração, se observados isolados. Entanto, formam um todo” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 32). Memória, diário, contos, em se tratando de gênero, são esses quadradinhos. As formas e tons que os compõem se diferem. Contudo, o literário e os diferentes fragmentos de si constituem um todo que é trançado pelas e nas narrativas. “Todo” é entendido aqui não como totalidade (inteiro), mas como tentativa de reconstituir a si mesma o máximo possível, seja pela volta ao passado (memória), seja pelo guardar o presente (diário).

Salienta-se que a constituição da fragmentação de si em colchas de retalhos se faz pela recordação. Recordar é sempre construir novamente o acontecido, já que há uma distância entre aquele que narra (presente) e aquele que é narrado (passado). Para se ter uma ideia desse distanciamento, Lejeune (2014 [2008]), mesmo com sua teimosia em manter distante da “autobiografia pura” qualquer possibilidade de ficcionalidade, e, é claro, após muitas críticas a esse posicionamento, destaca que no espaço autobiográfico a identidade entre autor e personagem resulta de uma relação de semelhança. Apesar de o narrador-personagem ser inseparável da pessoa que produz a escrita, o autor projeta-se em um narrador em primeira pessoa para falar de si mesmo. Há, então, uma distância temporal e espacial entre eles.

Soma-se a esse distanciamento o fato de que a língua escrita oferece a possibilidade de raciocinar e escolher as palavras e os momentos da memória que se quer narrar. O escritor Ítalo Svevo (2001 [1923]) pondera sobre a falência da língua escrita em dizer o real ao enfatizar em sua obra *A consciência de Zeno* (1923) que

uma confissão escrita é sempre mentirosa. *Mentimos em cada palavra toscana que dizemos!* Podemos falar com naturalidade das coisas para as quais temos frases prontas, mas evitamos tudo quanto nos obrigue a recorrer ao dicionário! *Dessa mesma forma, escolhemos de nossa vida os episódios mais notáveis.* Compreende-se que ela teria uma feição totalmente diversa se fosse narrada em dialeto (SVEVO, 2001 [1923], p. 323)

Com um pensamento semelhante, a escritora Conceição Evaristo (2011) propõe a seguinte reflexão na apresentação do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*:

Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente o que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o

comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso (Grifos meus) (EVARISTO, 2011, p. 10).

Narrar a própria vida é, por essa perspectiva, trazer o vivido para a escrita de modo criativo. A objetividade e a verdade do autobiográfico precisam levar em consideração os aspectos da relação entre memória e escrita. Algo que tem início com a desconstrução da ideia de que a escrita de si traz uma verdade absoluta. Afinal, como afirmam Mônica Santos de Souza Melo e Lucas Piter A. Costa (2010, p. 146), “toda narrativa sempre terá como sua constituinte certa ficcionalidade, pois sua matéria prima é a memória”.

Também o psicólogo britânico Frederic Charles Bartlett (*apud* BRAGA, 2000, p. 85) afirma que “quem recorda, conta sempre outra história”. Isso em razão de que pelas trilhas da memória os caminhos são refeitos, e, por conseguinte, a lembrança às vezes amplia o acontecido, outras vezes “omite, modifica, simplifica, inventa”. A narrativa retrospectiva de si é, dessa maneira, reconstrução do acontecido, representação fragmentada do real.

O desdobramento do eu em Maura Lopes Cançado

O autobiográfico em Maura Lopes Cançado se caracteriza sobretudo por um eu que se distende no entrecruzamento da memória, da escrita diária e da ficcionalização de si. Algo que se realiza tanto em seu diário quanto no livro de contos.

Hospício é Deus: diário I (1965), por exemplo, é dividido em duas partes principais. A primeira se trata de uma narrativa retrospectiva na qual a infância e a adolescência, o período que antecede a entrada no hospício é retratado. A retrospectão é feita por meio de *frames* em que os primeiros medos, a relação com a família, a imposição social, a restrição ao desejo sexual, a imagem de um deus controlador e punitivo e a personalidade paranoica e egocêntrica da menina Maura são apresentadas em fragmentos de memória.

Cada ângulo é narrado como um quadro de si que no todo conduzem ao eu que se tornou. Assim sendo, há um estilo que não se fixa apenas no referencial, no depoimento frio e/ou objetivo. Pelo contrário, os jogos de palavra, a ironia, o tom trágico e poético adotado, e o recorte social apresentado, oferecem ao texto um caráter literário que faz do depoimento pessoal uma das mais belas e comoventes formas de crítica e representação²³ política e social de um grupo, como é discutido no terceiro capítulo deste estudo.

23 Representação é colocada nesse contexto com base nos estudos do pesquisador Anderson Luís Nunes da Mata (2010). Segundo ele, a representação literária é perpassada tanto por uma perspectiva simbólica (estética, uma vez que “é o reconhecimento do acordo que permite que o processo de representação simbólica atue”) quanto descritiva (política e social, já que “a literatura também oferece representações que preenchem ausências por meio da apresentação de imagens semelhantes a seus referentes, oferecendo aos leitores informações a seu respeito”). De

Esse primeiro momento é interrompido pela reflexão de que o eu que será narrado nas páginas datadas é reflexo dos conflitos retratados nas memórias da infância, em especial, de uma burguesia que, mediante pressões e sanções sociais, limitou a pessoa que ela foi e isolou a pessoa que é. Nessa fissura, que intercala a narrativa do passado e o relato do presente, projeta o futuro na esperança de que sua escrita lhe traga a possibilidade de um dia ser aquela pessoa que poderia ter sido, não fossem os confrontos enfrentados.

Procurei retratar-me até os dezessete anos, embora fatos ocorridos dentro dessa idade estejam registrados nesse 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 que lhe impõem e, tem, ela mesma, sua própria verdade, *É, portanto, a metade do meu álbum: apresentei a moça de dezesseis anos, bonita, rica, aviadora; sem futuro – mas uma grande promessa* (Grifos meus). (CANÇADO, 1991 [1965], p. 26).

Como é possível perceber no trecho, a segunda parte da obra, a escrita datada, antecede o momento em que se deu a escrita da narrativa memorialística. De modo que a primeira pode ser olhada como uma apresentação de si, o que implica afirmar que há toda uma organização textual com vista a estruturar o depoimento pessoal. Além disso, a retrospectiva é retomada em alguns momentos do diário. Certas datas se ocupam de recordações da infância ou de outras interações, e não do relato cotidiano.

Sobre as características que diferem a escrita de memórias dos demais gêneros confessionais, a pesquisadora Sheila Dias Maciel (1997), destaca a maior proximidade com o aspecto criativo. Citando Icleia Thiesen Magalhães Costa e Jô Gondar, essas especificidades são explicadas pela afirmação de que “a memória não é apenas um conjunto de imagens fixas que devemos compreender ou transmitir, mas algo que retorna para repetir um caminho que nunca foi trilhado” (MACIEL, 1997, p. 9), por isso ser resultado de criação.

No que concerne especificamente às diferenças entre ela e o diário, observa-se que “enquanto as memórias são uma volta ao passado, os diários são uma tentativa de guardar o presente”. Já em relação à autobiografia, cujo relato objetiva “reforçar a história de uma personalidade (a existência do “eu-narrador”)", ela se distingue por buscar, tal qual um historiador, “aquilo que explique o presente e o desenrolar de fatos diversos”. Considerando,

modo que, sendo a literatura “prática social”, não se pode desconsiderar a “agência de uma voz autoral, ou narrativa, que fale em nome de seus personagens e/ou seu público”. Representação literária é, então, “um processo, que enforma um ato de comunicação perpassado por pressupostos políticos e suas consequências” (DA MATA, 2010, p. 19-20). Para mais informações, ver o primeiro capítulo da tese *As fraturas no projeto de uma literatura nacional: representação na narrativa brasileira contemporânea*, disponível em: < <http://bit.ly/2maDPEk> > Acesso: 11 nov. 2017.

então, que a narrativa que abre *Hospício é Deus* se volta de modo específico a uma busca no passado das angústias e pressões sociais que conduziram o “eu-confessor” ao estado depressivo e ao isolamento que é narrado no diário, essa primeira parte se constrói no espaço autobiográfico das memórias. A singularidade da escritora, como veremos adiante, está em fazer do entrecruzamento entre as recordações da infância e as memórias recentes uma literatura centrada no eu e no outro ao mesmo tempo, já que se constitui enquanto crítica social e memória coletiva.

Retomando as especificações do diário, salienta-se a inserção de outros tipos textuais na narrativa, tais como poemas, citações de reflexões de escritores, e narrativas com aspecto jornalístico, próximo à crônica, a exemplo do que é contado em 11 de setembro de 1959 sob o título de “*O crime da gravata nova*” e, também, do fragmento destinado à “Dona Georgiana”, paciente que, segundo o “eu-confessor”, entonou um conto lírico tão belo e sensível capaz de alcançar a dor das pacientes que estavam no pátio, provocando emoção e silêncio. Os tons adotados lembram muito as características da crônica irônica e da crônica lírica, nessa ordem. O uso do título fortalece ainda mais essa leitura.

Quanto às estratégias de escrita diária, Maciel (1997) ressalta o quanto é próprio desse gênero apresentar um aspecto maior de aparente sinceridade. Sinceridade aí entendida como característica da escrita: “1. Que se expressa sem artifício, sem intenção de narrar ou; 2. Dito ou feito sem simulação: confissão sincera, depoimento sincero” (MACIEL, 1997, p. 7). Como a escrita diária traz em sua história a ideia de segredo e intimidade, mesmo depois que o estabelecimento como gênero, ocorrido no século XX, transformou a vida privada em exposição pública de si, preservou-se a identidade confessional.

Essa aparente sinceridade, quando o diário é comparado aos demais gêneros confessionais, é fortalecida pelo fato de que ele relata o acontecido de modo retrospectivo num espaço de tempo bem menor. Por consequência, a mínima separação entre o vivido e o registro pela escrita provocam a leitura de que as confissões presentes carregam um grau de sinceridade maior do que aquelas que retomam memórias de longo prazo. Algo que é consolidado pela singularidade de trazer o acontecido de forma datada. Um recurso que cria a possibilidade de que diferentes momentos componham uma sequência narrativa. Para Maurice Blanchot (*apud* MIRANDA, 2009 [1992], p. 34), o ato de “respeitar o calendário e submeter-se a ele” faz com que o escrito seja enraizado ao cotidiano e na perspectiva por ele delimitada e, conseqüentemente, haja a ilusão de “uma possibilidade maior de exatidão, de precisão e de fidelidade à experiência”.

Conforme Maciel (1997), essas singularidades fazem com que o diário ocupe, na esfera da literatura autobiográfica, uma posição paradoxal: “se por um lado aparenta ser o tipo de texto que mais se presta a uma exibição sincera do “eu”, por outro lado é o mais facilmente manipulado” (MACIEL, 1997, p. 11). Acontece que, por mais que os recursos de escrita apontem para uma veracidade maior, a narrativa diária, como todas as outras narrativas confessionais, não está livre dos artifícios da escrita. Principalmente quando se leva em conta que a sinceridade literária “é um esforço criativo que opera no interior das convenções e das categorias estéticas um desejo de expressão que pode ser legítima”, mas que por nascer de um impulso criador é, antes de tudo, imaginação (MACIEL, 1997, p. 8).

Também para a escritora Anna Caballé (1995), a imaginação circunda qualquer escrita autobiográfica, uma vez que “nenhum homem consegue concentrar sobre si uma literatura e fornecer para outros esta experiência sem uma carga de subjetividade” (CABALLÉ, 1995, p. 24). Por esse motivo, Maciel (1997) chega à conclusão de que

a sinceridade que os diários encerram, [...] é fruto tanto da abundância de detalhes concretos que podem aparecer no texto, quanto de uma forma de pacto que faz o leitor identificar nesses detalhes uma espécie de exposição sincera, nada mais é do que uma ilusão de sinceridade, ou seja, um argumento a mais para a aventura da linguagem (MACIEL, 1997, p. 8).

Assim sendo, tal qual os demais gêneros confessionais, a escrita diária joga com o modo de leitura que a determina. A maneira como cada escritor(a) o joga é que produz a singularidade literária de sua escrita. Vejamos, então, como essas estratégias são movimentadas no diário de Maura Lopes Cançado.

Diário íntimo e a escrita feminina

Quando o assunto é diário, uma das primeiras imagens que vem à mente é a de cadernos com cadeados, muito enfeitados, nos quais as mulheres guardam seus segredos, suas impressões, suas lembranças mais íntimas. Se pensada apenas em relação aos homens, essa imagem é substituída imediatamente pelos relatos de viagem, de guerras, de povos. Tendo em vista esses imaginários, o íntimo e o privado são colocados como algo próprio da escrita de mulheres. Já o social, o político e o público são vistos como peculiares à escrita de homens. Por conseguinte, ao comparar a escrita que é considerada feminina com a que é pensada como masculina, nota-se que a esta é dada um valor literário e histórico bem mais significativo e legitimado que àquela. O que o imaginário descrito omite é que ambas as formas de escrita, o íntimo e o social, têm a mesma origem, e, no caso da História Ocidental, ela é masculina.

Em estudo sobre o diário íntimo como gênero discursivo e suas transformações na contemporaneidade, a pesquisadora Rosa Meire Carvalho de Oliveira (2002) ressalta que os “primeiros diários privados, ou íntimos, de que se tem conhecimento foram produzidos no Japão, por mulheres da corte de *Heian* (194-1185)” (OLIVEIRA, 2002, p. 44). Eram “livros de cabeceira” em que se registrava memórias e impressões pessoais. Como é possível inferir, a proximidade entre o secreto e a escrita, presentes nessa definição, ainda circunda o imaginário do diário em nossa cultura.

No que concerne ao Ocidente, por outro lado, a origem da escrita diária tem referência masculina. Ela era produzida por figuras importantes da corte com fins de publicação e tinham como assunto relatos de viagem, guerras, fatos históricos. Como é possível perceber, as temáticas abordadas estão estreitamente ligadas à liberdade pública que até o final do século XIX era negada às mulheres. Apesar disso, algumas nobres com acesso à escrita se aventuraram nesse tipo de escritura. Porém, o papel de destaque e os nomes gravados na memória cultural são de homens.

Quando comparamos a escrita surgida no Oriente com a que tem origem no Ocidente, dois aspectos se sobressaem: o espaço fechado/íntimo em contraposição ao público e o diferente valor que essas escritas adquirem pelo olhar social. Para as mulheres do Oriente os fins são apenas subjetivos. Para os homens do Ocidente há um reconhecimento social e financeiro. Poder-se-ia dizer que falta simetria nessa comparação, já que se tratam de culturas diferentes. Contudo, o que se observa no caso específico do Ocidente é que essas disparidades são reproduzidas ao longo da evolução do gênero “diário”.

Como é mostrado por Oliveira (2012), o diário íntimo conforme conhecemos hoje tem como principal referência os escritos do inglês Samuel Pepys (1633-1703). O diário publicado no século XVII trouxe reflexões sociais e interiores através de uma escrita de notável expressão artística e estilística. Ressalta-se que o escritor era funcionário público e que parte significativa do seu diário é sobre os grandes eventos históricos que presenciou, a exemplo da *Grande Praga* (1665-1666) e do *Grande incêndio de Londres* (1666).

Tomado como modelo, o tipo de escrita iniciado em Pepys foi popularizado entre as mulheres ao longo dos séculos XVIII e XIX. Contudo, a escrita produzida por elas diferiu-se por se restringir ao relato da vida doméstica. A perspectiva, assim, demonstra o lugar destinado ao feminino nesse período. Apesar disso, salienta-se que a narração do cotidiano diário funcionou como escape aos silenciamentos impostos pela sociedade. No que diz respeito à maneira como a crítica literária estritamente masculina analisou a escrita diária produzida por elas, ressalta-se o modo como seus aspectos literários foram depreciados e inferiorizados. É a

partir de então que o diário íntimo, comum entre as mulheres, passa a ser visto como forma menor de escritura, o que leva à reflexão de que essa inferiorização mantém relações com as estratégias patriarcais utilizadas para diminuir e silenciar produções femininas.

A restrição ao olhar doméstico sofreu alterações no final do século XIX e início do século XX. Para Oliveira (2002), isso aconteceu devido à publicação dos diários da russa Marie Bashkirtseff (1858-1884). Escritos com a intenção de serem publicados, como realmente foram, os diários da escritora russa entrelaçam subjetividade e questionamentos sobre a posição feminina na sociedade, afrontando, assim, a estruturas sociais conservadoras. A escrita insurgente alcançou mulheres em várias partes do mundo e serviu como modelo para um estilo que se definiu como expressão frente ao domínio masculino. A escrita centrada no eu, por assim dizer, se torna também espaço de denúncia de exclusões e violências sociais. Valendo-me aqui das palavras da pesquisadora Catitu Tayassu (2015),

a escrita feminina é fortemente marcada pelas relações, condições e trocas sociais, culturais, econômicas, intelectuais, linguísticas e geopolíticas que são estabelecidas entre os indivíduos, as comunidades e os povos desse mesmo país. Ela evidencia portanto as relações de gênero e as de poder e, assim, a sua característica como uma espécie de “impressão digital” sobre os movimentos de seu tempo (TAYASSU, 2015, p. 206).

Posto isso, um diário escrito por uma mulher que declara abertamente ter sido as imposições religiosas e as pressões sociais exercidas pela burguesia mineira as principais responsáveis por sua loucura e estado depressivo, precisa ser olhado a partir das angústias individuais e coletivas/sociais narradas. À vista disso, deve-se considerar que os fatores determinantes dessa escrita são perpassados por exclusões e silenciamentos. Uma das principais estratégias desse silenciamento, como se observa na história do diário íntimo, é a dependência financeira e a conseqüente restrição ao espaço privado.

O diário não tão íntimo de Maura Lopes Cançado

Diferente do diário íntimo que, segundo Lejeune (2014 [2008]), se configura como uma escrita de si para si, em *Hospício é Deus* a interlocução é direcionada para um público alvo, o que explica o comprometimento com a crítica social e a consciência de representação de um grupo. A provável publicação do diário é indicada em alguns momentos da narrativa. De maneira mais evidente, ela é feita pelo relato de que a escrita do diário lhe foi sugerida por um amigo. Na data de 19 de novembro de 1959, escreveu: “Reynaldo sugeriu-me escrever um diário. Respondi que já registro todas as minhas impressões. Ele gostaria de publicar o diário no jornal” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 58). Colocado no interior da escrita datada, a

informação insinua que é neste momento que as anotações diárias passam a ser pensadas como possibilidade de compor um livro. Todavia, essa possibilidade já é subentendida desde o início do relato, em parte pelo modo como foi organizado, em parte pelos recursos linguísticos empregados para tornar as informações narradas mais esclarecedoras aos interlocutores.

Em relação a essas estratégias de escrita não se pode desconsiderar, é claro, que o texto passou por uma edição e que, provavelmente, as impressões que antecedem a sugestão de publicação, assim como todo o diário, sofreram mudanças nesse processo. Todavia, o que quero destacar é que a ilusão de verdade aí construída se faz ao acionar o contrato de leitura e, também, ao oferecer a ideia de que a tessitura do texto, cada fragmento de seu esqueleto, está sendo mostrado para o leitor, deixado às claras. A escritora, assim, joga com o modo de leitura que define o gênero diário.

Fora isso, o esclarecimento de que a escrita se deu diante da possibilidade de ser publicada o direciona a leitores virtuais²⁴, fazendo-se necessário o uso de diferentes estratégias narrativas com o intuito de atingi-los e, ao mesmo tempo, de manter o pacto de leitura. Afinal, como afirma Luiza Lobo, “a narração, na primeira pessoa, extremamente autobiográfica, parece descortinar um observador escondido em algum canto do quarto” (LOBO, 1986, p. 116).

Nas páginas que precedem a sugestão de publicação, por exemplo, há um texto introdutório no qual a escritora expõe, sem o uso de data, suas primeiras impressões ao ser internada, principalmente em relação ao que é estar no hospício e ao que é estar louca. A primeira data marcada, 25 de outubro de 1959, dá continuidade aos esclarecimentos sobre sua estadia no hospício. Para isso mescla o “aqui”, o estou dentro do hospício, é daqui que escrevo, com a retrospectiva dos acontecimentos que provocaram a sua internação. O encontro entre a narração do passado próximo – hoje, ontem, mais cedo – e a narração das memórias da infância e das internações anteriores, por sinal, é um recurso recorrente no texto.

Além disso, vez ou outra o “eu-confessor” inicia o seu relato explicando ao leitor virtual o posicionamento e/ou o foco que será usado naquele momento do diário. Em 4 de dezembro de 1959, anuncia: “hoje, no meu diário, vou dirigir-me a mim mesma, falando como se o fizesse a outra pessoa. É divertido” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 82). Em 5 de dezembro de 1959, por sua vez, informa: “vou tentar manter-me inteiramente imparcial nesta página, não importando

²⁴ O termo, aqui, é uma referência a Jean-Paul Sartre (2015 [1948]), em *Que é a literatura?* quando diferencia o público real de um escritor, aqueles que efetivamente lerão a obra, dos que são construídos como destinatários no momento da escrita, o *público virtual*.

o que significa para mim determinadas pessoas” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 83). Isso deixa subjacente um diálogo com seus (suas) leitores(as).

Há ainda os aspectos estilísticos utilizados para deixar em suspenso algumas reflexões pessoais. O uso de um traço prolongado, como em “a família de Durvaldina _____ . Bem, a família de Durvaldina e todas as outras do mundo não tem nada a ver com a minha vida” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 96), é um deles. Também as estratégias de escrita que buscam situar o leitor sobre o que está sendo descrito. Em certo momento, a título de exemplificação, o comentário de um médico a respeito de um “rapazola” que a retirou de sua última internação é seguido de um parêntese onde é informado o nome dessa pessoa: “está magra e abatida. Fiquei aborrecido quando aquele rapazola (*Carlos Fernando Fontes de Almeida*) veio tirá-la (CANÇADO, 1991 [1965], p. 30). Esses artifícios de esclarecimento são usados com frequência, principalmente quando há um interesse em denunciar violências vivenciadas no hospício.

No que se refere às datas, nota-se o cuidado em obedecer a uma sequência, um calendário. Dos 108 dias narrados, com início em 25 de outubro de 1959 e término em 7 de março de 1960, nota-se a ausência de algumas datas. Por outro lado, 7 de fevereiro de 1960 é datado por duas vezes. Esse recurso colabora para a ilusão de verdade por propiciar leituras que envolvem o fato de que não é possível manter a escrita todos os dias, e, também, que devida à situação de isolamento e de desequilíbrio emocional e mental pode não ter conseguido escrever ou não se lembrar da data correspondente ao momento da escrita.

Quanto a isso, a escritora, de maneira excepcional, inicia um relato substituindo o sistema de data que estava usando até então – dia/mês/ano – por um dia da semana – domingo.

Domingo

(Um domingo qualquer – não sei a data, mas é domingo). Amanhã, se me lembrar, corrigirei todas as datas erradas do meu diário. Ou, eliminarei todas as datas. Não tem importância: “Todos os cabelos são mais ou menos verdes, mais ou menos verdes”, segundo Sainte-Beuve. Todas as datas são mais ou menos a mesma coisa. Pode ser até mesmo que estejam certas. Sempre que me lembro, pergunto a doutor A. ou a alguma guarda. É que não encontro a página do diário de ontem. Faça de conta que estou em 17-2-1981) (CANÇADO, 1991 [1965], p. 169)

O uso do dia da semana traz, por um lado, a reflexão de que tudo no hospício é muito monótono, depressivo e repetitivo. Por outro, coloca em dúvida a exatidão das datas marcadas. Sobre essa última possibilidade, embora, em um primeiro momento, pareça desconstruir a ilusão de verdade do diário, na prática costura os sentimentos melancólicos do “eu-confessor” ao exercício de sua escrita: “todas as datas são mais ou menos a mesma coisa”. Destaca-se ainda o modo como a narradora cria uma situação de diálogo com o seu(sua) leitor(a) possível.

Lembrando, embora um pouco distante, o narrador irônico de Machado de Assis, o “eu-confessor” de Cançado comunica ao seu “caro amigo leitor” dos encaminhamentos de sua narrativa.

Uma outra característica peculiar ao diário de Cançado se refere ao modo como as fissuras do gênero e a própria ideia de sinceridade são problematizados. A intimidade, por exemplo, é contestada pelo “eu-confessor” ao constatar que o que escreve diz muito mais sobre os fatos que observa do que sobre si mesma: “considero meu diário simplista. Sou muito mais do que aparento ser nesse diário. [...] Ao escrever, limito-me quase sempre a registrar fatos. É pena (CANÇADO, 1991 [1965], p. 181). Isso porque, como ela mesma afirma, a escrita diária é incapaz de capturar a totalidade de quem o escreve. A construção de si é feita por um jogo onde o mostrar e o esconder a si mesma se tocam.

Meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas – depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas [...]. Será deveras lastimável se esse 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 a outra. Prefiro guardar as minhas verdades, não pô-las no papel (Grifo meus) (CANÇADO, 1991 [1965], p. 121)

A afirmação de que mais da metade das páginas escritas eram rasgadas, principalmente em situação de exposição da intimidade, conduzem à reflexão sobre alguns aspectos relevantes acerca das escolhas literárias de Cançado. A princípio, tem-se que o diário é uma escritura que se faz no dia-a-dia, nas seleções de fragmentos do cotidiano, desprezando, assim, um enredo com início, meio e fim. Por conseguinte, esses fragmentos da memória recente são construídos por ausências, esquecimento, acréscimos, omissões, *páginas e páginas rasgadas*. Fora isso, o ato de registrar que rasga as páginas quando a intimidade é tocada faz da ausência algo presente, o que leva a ponderações sobre os motivos que provocaram essa atitude. Assim sendo, no dizer que não expõe a intimidade assegura-se o contrato de leitura e reafirma a ilusão de verdade. Sem contar que evidencia o quanto a escrita de si lhe é imprescindível, uma vez que mesmo diante da possibilidade de mais tarde dar fim ao que escreveu, continua a escrever.

Um outro ponto a ser observado é que a opção de registrar fatos e a relação com outras pessoas remetem ao caráter social de sua escrita. É bem verdade que, embora as angústias de Cançado frente à loucura e as violências sofridas no hospício estejam narradas no diário, o ponto essencial do texto não está na apresentação de suas intimidades ou na confissão de seus segredos mais íntimos. Sob a aparente sinceridade em desnudar a si mesma perpassa um olhar

social com vista a denunciar o lugar áspero e as medidas violentas utilizadas no hospício como “tratamento”. É através da escrita fragmentada que as individualidades das internas Isabel, Durvaldina, Dona Auda, Dona Benedita, Madruga, Mirtes, Nair, entre outras, saem do anonimato, desse lugar de ausências e negação de subjetividades. A “narrativa-limite”²⁵, centrada no eu, lhes confere existência para além dos muros hospitalares.

Assim, a originalidade de sua escrita pode ser encontrada também no artifício de traçar, a partir da vida exposta, um quadro memorialístico onde o individual e o social são intercalados. Para Assis Brasil (1973), a confluência entre o depoimento pessoal e o social é singular à escrita de Cançado. Segundo ele,

Robert Kanters, analisando o último volume do *journal* de François Mauriac – *Le Nouveau Bloc-Notes* – assinala: “le journal, cela peut être l'histoire d'un homme à la recherche de son âme ou celle d'un peuple en train de perdre la sienne”²⁶. O diário de Maura Lopes Cançado alcança os dois sentidos da citação de Kanters: a tentativa de situar um drama pessoal em função de um contexto, onde se sobressai o problema maior de uma premente justiça social (BRASIL, 1973, p. 101).

Em suma, os fragmentos de memória que configuram o diário de Cançado remetem tanto a uma literatura íntima que busca salvaguardar a própria existência quanto a uma literatura com consciência social e política que busca visibilizar ausências e silenciamentos culturais. Essa peculiaridade, em muito, alude à evolução que o diário íntimo, escrito por mulheres, alcança ao longo do século XX.

2.2 Um quarto todo seu, um toco de lápis e um bureau

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...
Maura Lopes Cançado

Em uma das cenas mais comoventes de *Hospício é Deus: diário I*, o “eu-confessor” de Maura Lopes Cançado relata o primeiro contato com o bureau que lhe foi dado por doutor A, psiquiatra por quem se dizia apaixonada. A data de 27-12-1959 é seguida da marcação “O bureau”, o que sugere a entrada de um capítulo. Logo nas primeiras linhas, a importância daquele objeto a alguém que escrevia à mão, com restinhos de lápis, se apoiando como podia sobre a cama, é descrita da seguinte maneira: “abrindo a porta do quarto, vi-o em frente,

²⁵ O termo é usado em referência aos estudos da pesquisadora Luciana Hidalgo (2008) acerca da literatura da urgência. Segundo ela, em entrevista concedida ao boletim da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), em novembro de 2008, “narrativa-limite” é “uma escrita decorrente de uma situação-limite vivida pelo autor”. A entrevista completa pode ser encontrada em: < <http://www.faperj.br/?id=1345.2.2> > Acesso em: 13 ago. 2015.

²⁶ “o diário, este pode ser a história de um homem em busca de sua alma ou de como um povo perdeu a dele”. (Tradução minha).

tomando grande parte do aposento – solene e negro: *o bureau*. A seu lado, a cama parecia insignificante, banal. *O bureau* austero, me fazendo parar perplexa à porta...” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 115).

Entremeada a essa narrativa, avulta a percepção de que ter acesso àquele objeto dentro do hospício devia-se aos privilégios do *status* de escritora. Tinha consciência também que o ato do médico poderia ser mal-interpretado pelas pessoas: “já falam tanto que eu sou protegida. Como explicar que sou escritora, colaboro em jornal e *o bureau* me é útil?” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 115). Porém, nada disso lhe tirou a felicidade de finalmente dispor de um local adequado para escrever: “estou feliz por ter onde apoiar o braço, não escrevendo no colo” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 116).

O episódio deixa evidente a situação precária em que se realizou grande parte da escrita de Cançado. Em uma primeira leitura poder-se-ia dizer apenas que as circunstâncias narradas são decorrentes da estadia em um hospital psiquiátrico público. Certamente ali não encontraria os materiais e as condições necessárias para a escrita. Ali o *status* da escritora estava subjugado pelo da louca. Mas lá fora também não seria assim?

A respeito da vida financeira de Maura Lopes Cançado e das dificuldades materiais enfrentadas por ela, Maria Luísa Scaramella relata:

Heitor Cony disse-me que *sua vida financeira era bastante precária*. Disse-me que Maura *nunca teve uma vida tranquila* no que se referia a dinheiro, ao menos a partir desse período que começou a colaborar no SDJB. Segundo ele, *Maura teria lhe pedido dinheiro emprestado para comprar uma máquina de escrever*, a qual Cony disse ter lhe dado, em troca de uma boa literatura. José Louzeiro disse-me que ela morou durante algum tempo à rua Riachuelo, antiga rua de Matacavalos. Dividia um apartamento com uma colega bailarina. Não soube precisar a data. Ao longo desses anos em que colaborou para o SDJB, e mesmo depois que o suplemento acabou, viveu em pensões, em casas de família e em hospitais psiquiátricos (Grifos Meus) (SCARAMELLA, 2010, p. 110).

Como se observa, a escritora não dispunha ao menos de uma máquina de escrever. Para manter as ferramentas necessárias à escrita, recorria à boa vontade de conhecidos(as) e amigos(as). Algo que continuou a acontecer mesmo após a publicação de *Hospício é Deus*. Em cartas enviadas à amiga Vera Brant, entre os meses de agosto e outubro de 1967, por exemplo, a escritora conta o quanto sua vida estava sendo difícil: o vestuário, a alimentação e a estadia em pousadas eram conseguidos por meio de favores. Seus contos eram datilografados por um amigo, já que a máquina estava empenhada. Os locais onde morava eram tumultuados, barulhentos.

Além disso, enfrentava grande dificuldade para encontrar emprego como jornalista ou colaboradora literária. Para tentar publicar em uma coluna do jornal onde a amiga Vera Brant

trabalhava, sugeriu a ideia de escrever crônicas. A situação degradante a deixava cada vez mais cansada e mais distante da escrita. Em carta datada de 14 de outubro de 1967²⁷, relata:

Ando tão cansada, Vera, tão fraca. Tenho medo de cair doente e não poder mais nem procurar emprego. Talvez não esteja habituada a andar e pensar tanto. Talvez não tenha mesmo muita resistência física - ou esteja cansada com razão - ou as preocupações sejam grandes demais. Eu não creio que me fosse impossível trabalhar o dia todo, sabendo que o meu sustento estava garantido e me restasse algum tempo e condição para meu trabalho de criação. Mas o tempo se escoa por entre meus dedos, nada realizo e me frustro cada vez mais (CANÇADO, 1967).

A preocupação da escritora em garantir a sobrevivência e assegurar a sua escrita evidencia o quanto a literatura lhe é importante. Sobretudo quando se observa que a frustração relatada se dá justamente por ela não conseguir manter uma estabilidade para a criação. A escrita lhe é tão imprescindível que, conforme narrado no diário, ter sossego, moradia, alimentação e um canto para trabalhar estão entre os motivos que a levaram a se internar no hospício.

Sem despesas, recebendo acompanhamento psicanalítico, sob riscos menores de agredir emocional e fisicamente as pessoas, “meus estados nervosos me dominam sempre, desgraçadamente...” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 122), o hospício lhe aparece como um dos poucos lugares onde pode se dedicar ao seu ofício. Ao ser avisada por um médico sobre as violências que certamente encontraria ali, por exemplo, respondeu: “não tem importância, doutor. Também sou uma indigente. Não tenho emprego, estou cansada, nem sequer posso continuar morando onde estou” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 179).

Nessa situação, pouco sobrava da jovem descendente de uma das famílias mais abastadas de São Gonçalo do Abaeté. A menina que cresceu em meio às proibições e sanções de uma sociedade de estrutura patriarcal não soube lidar com as desestabilizações emocionais, o isolamento, os rótulos, as pressões, as angústias, e todas essas estratégias utilizadas pelo patriarcado para silenciar os que insurgem contra as regras estabelecidas. O dinheiro herdado após a morte do pai foi gasto deliberadamente na busca por aceitação e afeto. O consumo cada vez maior de álcool e as constantes noites boêmias agravaram ainda mais o seu estado.

Mesmo no Rio de Janeiro, longe dos olhares julgadores da comunidade mineira em que cresceu, viu-se interpelada nos hotéis e pousadas por homens casados que se achavam no direito de avançar sobre o seu corpo e/ou de lhe reclamar sexo, já que era uma “mãe solteira”, uma “mulher separada”. Quanto às mulheres, geralmente repudiavam a sua presença, temiam que

²⁷ As cartas enviadas por Maura Lopes Cançado à Vera Brant podem ser acessadas em: < <http://bit.ly/2mCxBTK>>. Acesso em 25 nov.2016.

ela lhes roubasse os maridos. Por conseguinte, mudava-se com frequência. Muitas vezes era preciso deixar para trás objetos pessoais, livros, escritas em construção. Assim, não perdeu apenas a riqueza nesse trajeto. Perdeu afetos, a disponibilidade de um local apropriado para a escrita, a proximidade com o filho, a vontade de viver, a própria identidade.

Depressiva, sem um teto todo seu²⁸, passando fome, desestabilizada emocional e mentalmente, o hospício público lhe aparece como abrigo.

Dona Júlia, tão logo me senti melhor da tentativa de suicídio (estive realmente muito mal, passei inconsciente vários dias) passou a perguntar-me quando eu deixaria o hospital. Acusava-me de querer passar a vida à custa do governo. Eu possuía vários problemas que me impediam sair: estava sem emprego, dinheiro e roupas. [...] No momento não tinha para onde ir – ou o teria feito.” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 44)

Ainda segundo a escritora, não se importaria de entrar para um convento, “onde pudesse escrever, se tivesse cama e comida” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 141). A escrita, dessa forma, é a que se agarra para sobreviver, seja pela possibilidade de encontrar emprego em algum jornal e, quem sabe, publicar seus textos, seja pela necessidade de lidar com as angústias circundantes e com a loucura e o desejo de suicídio sempre à espreita.

De acordo com a escritora Marguerite Duras (2009 [1993]), uma das principais vozes da literatura feminina no século XX, a escrita precisa, antes de tudo, de solidão, não apenas em relação ao mundo, mas também no que diz respeito à própria escrita: “alrededor de la persona que escribe libros sempre debe haber una separacion de los demás. És una soledad. Es la soledad del autor, la del escribir” (DURAS, 2009 [1993], p. 17). Para que isso seja possível, é necessário que o(a) escritor disponha de um lugar só seu, onde possa se afastar do mundo e ficar em companhia apenas de seus pensamentos e de sua escrita.

Quando Duras (2009 [1993]) ressalta a importância dessa solidão não afirma, necessariamente, que só se é possível escrever em completo silêncio. O ponto crucial aí é ter a tranquilidade de um espaço seu onde a escrita possa acontecer. Por esse motivo, ela destaca o quanto a casa em Neauphe-le-Château é relevante para a sua literatura. Foi ali que encontrou o silêncio necessário para si e para a sua literatura. Ter independência financeira, desse modo, é significativo ao exercício proposto por ela, o que remete à reflexão de Virgínia Woolf em seu ensaio *Um teto todo seu* (1929): “a mulher precisa ter dinheiro e um quarto todo seu se pretende

²⁸ Faço uso do termo em alusão ao livro *Um teto todo seu* (1929), de Virgínia Woolf (1882-1941), no qual ela defende que para a conquista da emancipação feminina e da garantia ao direito da escrita é necessário, antes de tudo, independência financeira.

mesmo escrever ficção (WOOLF, 1985 [1929], p. 8). Afinal, a liberdade intelectual depende da independência material.

No que diz respeito a essa liberdade intelectual, é preciso observar que os relatos históricos raramente citam nomes de mulheres cientistas, escritoras, médicas, filósofas ou pesquisadoras. Os grandes nomes da História são masculinos. Essa ausência causa a falsa sensação de que nós, mulheres, não somos “capazes” de criar, inventar ou se destacar tanto quanto os homens. De acordo com Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1985 [1982]), desde o início da Civilização, as mulheres têm sido desvalorizadas frente ao poder masculino. Suas funções, numa estrutura patriarcal, eram geralmente associadas aos escravos: “em Atenas ser livre era, primeiramente, ser homem e não mulher, ser ateniense e não estrangeiro, ser livre e não escravo”. É preciso salientar que a associação estabelecida entre ser mulher e ser escravo nesse contexto se dirige às mulheres socialmente privilegiadas dentro dessas estruturas. Afinal de contas haviam também as mulheres que eram escravas, sobre quem recaíam violências de gênero, raça e classe social.

De modo semelhante, Virginia Woolf (1985 [1929]) afirma que uma mulher nascida no século XVI teria enfrentado inúmeras violências, caso tivesse grande talento e quisesse torná-lo público. No seu ensaio, a declaração de um bispo de que seria “impossível a qualquer mulher, do passado, presente, ou porvir, ter a genialidade de Shakespeare” é pensada mediante a possibilidade de o escritor inglês ter tido uma irmã tão maravilhosamente dotada quanto ele. A essa irmã Woolf (1985 [1929]) dá o nome de Judith.

Ao confrontar a possível vida desses dois irmãos, constata que, enquanto Shakespeare teria acesso à educação, à leitura de bons livros e à liberdade de viajar, conhecer várias regiões do mundo e levar a sua arte para as ruas e para o castelo da rainha, Judith permaneceria em casa, aprisionada ao trabalho doméstico, sem ter acesso a nenhum desses direitos. Provavelmente seria obrigada a casar-se cedo e, caso persistisse em seus sonhos, em alguma noite fugiria de casa e tomaria a estrada para Londres, tentaria fazer teatro, mas os homens ririam dela, eles diriam que uma mulher não tem qualquer possibilidade de ser artista. Sufocada, ela acabaria cometendo suicídio:

Qualquer mulher nascida com grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, ter-se-ia matado com um tiro, ou terminaria seus dias em algum chalé isolado fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. Pois não é preciso muito conhecimento de psicologia para se ter certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão contrariada e impedida pelas outras pessoas, tão torturada e dilacerada pelos próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental (WOOLF, 1985 [1929] p. 62).

Na ausência de obra que se fez a partir dessas exclusões, limitou-se o acesso econômico e intelectual. Mesmo aquelas que trabalhavam fora do ambiente doméstico, ainda que no lar de outras pessoas, a exemplo das mulheres negras aqui no Brasil, não dispunham do silêncio necessário para a escrita. Perante a exploração que sofriam, ou mesmo da escravidão que as perseguiu por um longo período, não desfrutavam de tempo, de uma situação financeira adequada, muito menos do acesso a leituras e aos estudos.

Segundo Michele Perrot (2005), a irrupção da voz feminina em locais públicos é uma inovação do século XIX. Quando a incursão das mulheres aconteceu, as “muitas zonas mudas” que caracterizavam a submissão feminina foram substituídas por um “horizonte sonoro”. Nesse processo, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória, e ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, “esqueceu” as mulheres; como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento”, começa a ser questionado. (PERROT, 2005, p. 9). Por conseguinte, narrativas ausentes dentro da nossa cultura passam a ser contadas. Um processo que se estende até a atualidade, já que os vazios deixados por essa herança histórica ainda são mantidos pelos discursos dominantes.

Em face dos resquícios desse silenciamento, a solidão essencial à escrita, desfrutada por Duras, e que tanto faltou a Maura Lopes Cançado, não pode desconsiderar a dificuldade maior para mulheres terem acesso aos recursos financeiros e intelectuais em uma sociedade que segue um modelo patriarcal. Ter um quarto todo seu, assim, significa ter independência econômica, tempo disponível, maior possibilidade para publicação de seus escritos, conhecimento. Foi isso que Duras finalmente alcançou ao ter a sua casa em Neauphe-le-Château. Infelizmente, a literatura de Cançado não usufruiu da mesma solidão.

Um outro ponto a ser considerado dentro do contexto que perpassa as vidas narradas das duas escritoras é a loucura. A loucura, reiterando aqui o pensamento de Michel Foucault (2002 [1926-1984]), “só existe em uma sociedade”. Daí ele ter embasado seus estudos a partir da ideia de estrutura. É nas estruturas de experiências que a segregação social se faz (FOUCAULT, 2002 [1926-1984, p. 162). Em nossa cultura, “a loucura foi, em todos os tempos, excluída”. Uma segregação que atravessa todos os domínios (FOUCAULT, 2002 [1926-1984, p. 259). Portanto, o fato de Cançado não ter um quarto todo seu também precisa ser pensado em relação ao seu estado mental e ao modo como o louco é visto e tratado por uma sociedade excludente.

Em *Hospício é Deus*, por algumas vezes, o “eu-confessor” relata a dificuldade que enfrentava, na posição de interna de um hospital psiquiátrico, para conseguir se reestruturar socialmente. Após uma cena angustiante na qual a possibilidade de trabalho no *Jornal do Brasil*

lhe foi negada, por exemplo, Cançado imagina uma conversa com visitantes que estariam no pátio do hospício dispostos a conhecer a realidade da loucura. A situação, segundo ela, aconteceria do seguinte modo:

ENTRADA FRANCA AOS VISITANTES: não terá você, com seu indiferentismo, egoísmo, colaborado para isto? Ou você, na sua intransigência? Ou na sua maldade mesmo? Sim, diria, alguém, se pudesse: recusaram-me emprego por eu ter estado antes internado num hospício. Sabe, ilustre visitante, o que representa para nós uma rejeição? Posso dizer: representa um ou mais passos para o pátio. Eu quis, mas não posso viver junto deles. Que fazer? Odeio-os então por isto. Trancar-me – voltar para o pátio onde não serei recusada. Fugir. Fuga na loucura (CANÇADO, 1991 [1965], p. 148).

No fragmento acima, nota-se que a escrita, o emprego que tanto buscava, é o que se agarra para se afastar do pátio. A rejeição é colocada como uma circunstância que a conduz a esse risco. O *status* de escritora é o que a mantém longe – “não frequento o pátio, e sempre que estou aqui gozo de regalias que as outras nem ao menos conhecem. Mas até quando vai durar isto? Até quando estarei livre do pátio?” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 148).

Ressalta-se que o pátio, conforme descrito por ela, era o lugar onde a verdadeira loucura estava. As visitas dos parentes não aconteciam lá: “é proibido entrar no pátio de um hospício. Nenhuma família resistiria, estou certa” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 146). Por isso lhe era tão desesperador imaginar a possibilidade de um dia ser deixada naquele lugar. Essa imagem lhe causa tanta dor e medo que, como veremos no capítulo seguinte, é recorrente no diário e em seus contos.

Retomando a discussão de Duras (2009 [1993]), observa-se que as situações de risco decorrentes de desestabilizações emocionais, da loucura e/ou do alcoolismo também configuram necessidades que levam o sujeito a escrever. Quando destaca a relevância de dispor de um espaço particular para a escrita, Duras (2009 [1993]), constata que escrever é necessário para suportar os vazios e fantasmas que a cercam: “escribir es lo único que llenaba mi vida y la hechizaba. Lo he hecho. La escritura nunca me ha abandonado” (DURAS, 2009 [1993], p. 17).

Considerando que no momento da escrita desse ensaio, a escritora passava por graves problemas de saúde provocados pelo alcoolismo, escrever é colocado aí como um modo de salvaguardar a própria existência, de ter uma companhia quando tudo o que se tem por perto são os medos, as aflições, e a iminência de procurar no álcool algo que pudesse aliviar as angústias.

No que concerne a Cançado, a loucura iminente e as complicações resultantes a colocam na fronteira entre a escrita e a morte. Morte aí entendida tanto em seu sentido literal quando figurado, já que estar isolada em um hospício implica lidar com a “mortificação do eu”, o

esquecimento, o abandono. Frente a essas circunstâncias, entretanto, nem sempre é possível manter a escrita. Junto à precariedade financeira, os aspectos emocionais e os efeitos dos tratamentos e dos medicamentos limitam a constância criativa da autora.

Em seu diário, por exemplo, a escritora mineira fala de uma novela que estava escrevendo, “comecei a escrever uma novela ‘Mocidade, whisky – e uma baronesa às quatro da madrugada’. Divirto-me escrevendo-a. Lembra-me Ionesco. Inspirei-me em uma baronesa que conheci realmente em Belo Horizonte e foi minha amiga” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 95). Contudo, essa obra, ou promessa de ser, só existe nas páginas de *Hospício é Deus*, fora dele não há nenhuma referência a sua existência. Ao refletir sobre a dificuldade em manter uma rotina de escrita, reflete:

Incapacidade quase total de escrever. Lapsos. Terei resistência para escrever um romance? Há longos vazios em minha mente que me tornam difícil formular uma história. Se me fosse possível escrever mais rápido, e sem as interrupções. Estou sempre cansada, disposta a deixar tudo para começar depois. Quando? Me pergunto. (CANÇADO, 1991 [1965], p. 124).

Difícil encontrar silêncio quando a mente está inquieta, quando os efeitos dos remédios provocam lapsos, vazios e cansaços constantes e/ou quando não se tem ao menos para aonde voltar após deixar o hospício. Principalmente quando se dá conta de que esse lugar não garante a solidão necessária para sua criação literária. Afinal, como relata em 13 de dezembro de 1959, escrever no interior de um hospício é lidar com interrupções das demais pacientes, das guardas, dos gritos noturnos.

Tenho um quarto só para mim – que bom. Seria melhor se Durvaldina e outras doentes, principalmente Durvaldina, não me interrompesse com conversas fiadas. A todo instante metem a cabeça na porta:
- Durvaldina, se você voltar outra vez, juro que me mato.
- Ó, Maura, gosto tanto de você. Credo.
- Eu também gosto de você (aos gritos), gosto muito até, mas quero ficar só, escrever, ler, pensar, já te disse. Eu preciso escrever, Durvaldina (CANÇADO, 1991 [1965], p. 94)

Ter um quarto só para ela, dessa forma, não significou ter a solidão necessária para pensar, ler e escrever. O alívio em tê-lo, expresso na frase “que bom”, logo é interrompido pela presença “intrusa” de Durvaldina: “eu preciso escrever, Durvaldina!”. O pedido soa quase como súplica em meio ao desespero. Algo que é acentuado pela afirmação “se você voltar outra vez, juro que me mato”. A escrita é, então, alternada com a possibilidade de suicídio – ou se tem o silêncio que precisa para escrever ou a morte é inevitável. É claro que a força da expressão sugere uma ideia de exagero. Porém, não há como deixar de notar que ela sustenta o princípio de que o silêncio é imprescindível ao ato da escrita: “quero ficar só, escrever, ler, pensar”.

Um outro aspecto a ser destacado nesse fragmento é a necessidade de escrever, “eu preciso escrever, Durvaldina”. Como já foi dito, a insuficiência financeira e o anseio por ter sua literatura reconhecida atravessam essa precisão. Entretanto, não se restringe apenas a isso. Partindo do pressuposto de Duras (2009 [1993]) de que a escrita de si é um ato que implica reflexão, “é um modo de pensar, de raciocinar”, de não estar só, a urgência da escrita precisa ser conjecturada também em diálogo com a loucura, com os conflitos e com as dolorosas memórias da infância que perpassam o “eu narrador”²⁹. Ainda mais quando se leva em conta que, na fronteira entre a vida e o desejo de suicídio, a escrita é tecida “para não se matar todos os dias, já que se sabe que pode se matar a qualquer dia” (DURAS, 2009 [1993], p. 21). Em outras palavras, quando a dor e o desespero silenciam, “quando todos se vão e se está só” (DURAS, 2009 [1993], p. 21), a escrita se torna um alguém a quem se pode falar.

É bom esclarecer que não se tem a intenção de afirmar que diante de situações que conduzem o sujeito ao risco, o exercício da escrita é garantia de que a vida seja mantida ou que basta escrever para que tudo fique bem. Fosse assim, Silvia Plath e Virgínia Woolf, a título de exemplificação, não teriam cometido suicídio. O que Duras (2009 [1993]) pondera é que, para ela, passar por tudo isso sem a escrita seria mais complicado, mais solitário. Nas palavras dela, “se no hubiera escrito me habría convertido en una incurable del alcohol. Es un estado práctico: estar perdido sin poder escribir más... Es ahí donde se bebe. Ya que uno está perdido y ya no tiene nada que escribir, que perder, uno escribe (DURAS, 2009 [1993], p. 24).

Dito isso, a escrita, tanto em Duras quanto em Cançado, conflui silêncios, isolamentos, e outras angústias que as precedem: Em Duras, o alcoolismo e o passado de perseguição política e humilhação; em Cançado, o desajustamento social, a opressão patriarcal e manicomial, e, principalmente, a loucura. Enfim, nesse lugar limítrofe que impele o sujeito ao risco, a escrita é uma necessidade. Daí pensar a recorrência de Maura Lopes Cançado ao uso do “eu-confessor” como fruto da urgência gerada por essas circunstâncias conflituosas. Sobre essa urgência perpassa ainda uma escrita que tem origem numa situação opressora de isolamento.

2.3 Em parafusos: memórias do enlouquecer e a urgência da escrita

No livro *Parafusos: mania, depressão, Michelangelo e eu* (2014 [2012]), a quadrinista estadunidense Ellen Forney, ao tomar conhecimento de que sofria de transtorno bipolar, recorre à experiência com a loucura em diferentes artistas considerados geniais para refletir sobre o

²⁹ Optei pelo uso de “eu-narrador” no lugar de “eu-confessor” por me referir não apenas ao “eu” do diário, mas também aos “eus” distendidos nos poemas e nos contos.

quanto a dor, os efeitos dos medicamentos, a genialidade criativa, e as inquietudes provenientes do estado psicológico no qual se encontravam, perpassam suas produções. É dentro dessas ponderações que observa que, nos últimos anos de vida, Vincent van Gogh (1853-1890) pintou mais de quarenta autorretratos, o que a leva a se questionar se o artista, assim como ela, tentou “trazer para fora” as confusas circunvoluções existentes dentro de sua cabeça em busca de calma, concentração e alívio.

Salienta-se, de antemão, que diferente da obra de Van Gogh, em que parte significativa dela nasce na solidão e no isolamento do hospício, os quadrinhos de Forney constituem uma narrativa retrospectiva dos momentos que sucederam a descoberta da bipolaridade, com ênfase nas situações angustiantes geradas pela possibilidade dos medicamentos prejudicarem a sua capacidade de criação. Em ambos, entretanto, a arte e a autorrepresentação estão entremeadas ao risco, seja o de sucumbir ao suicídio, seja o de se ilhar na dor recordada.

Daí pensar não só a recorrência à autorrepresentação, mas também à memória, em obras nascidas em situações extremas ou decorrentes delas. Não teria a lembrança de angústias vividas antes da internação hospitalar atravessado a necessidade que levou Van Gogh a pintar quarenta autorretratos? Não estaria a memória da loucura e das circunstâncias de isolamento, abandono e solidão, próprios do hospício, também retratados naqueles rostos de si e/ou do que se tornou? Estaria ele, assim como diz o poema de Cecília Meireles (1901-1964), procurando naqueles autorretratos “em que espelho ficou perdida a sua face”?

Considerando as reflexões possíveis a partir dessas problematizações, pode-se afirmar que tanto a vivência em uma situação de opressão específica quanto a memória de opressões que se deram antes do momento em que a obra de arte tem origem, mas que ainda angustiam o presente, constituem pontos singulares para refletir sobre as urgências que desencadeiam determinadas expressões artísticas. No caso de Maura Lopes Cançado, como já foi pontuado, a opressão manicomial e a memória da infância configuram essas urgências. Daí o uso frequente do “eu-confessor”, apontado por Assis Brasil (1976) como “ingenuidade” ou imaturidade, dizer bastante a respeito de um estilo de escrita que tem na dor vivida sua principal identidade.

A essas expressões artísticas que têm origem em meio a emergências circundantes, a pesquisadora Luciana Hidalgo (2008) atribui o nome de escrita/literatura da urgência. A definição surgiu da proximidade percebida entre obras que se fizeram dentro do isolamento hospitalar, a exemplo de textos de Lima Barreto (1881-1922), de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) e de Lorient da Silva Santos³⁰. Em entrevista ao *Boletim da Fundação de Amparo*

³⁰ O poeta paranaense Lorient da Silva Santos, usuário de serviços de saúde mental em Curitiba, foi descoberto por Luciana Hidalgo por intermédio da produtora cultural Mônica Drummond. Os seus poemas, que em sua maioria

à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), em 6 de novembro de 2008, a pesquisadora assim diferencia a literatura da urgência das demais escritas surgidas em meio à angústia:

a narrativa-limite é uma escrita do extremo, que funciona como elemento de transcendência de um cotidiano que massacraria o escritor caso lhe fosse negado o direito à experiência literária. A princípio pode-se pensar que grandes escritores da história da literatura escreveram por urgência, no mínimo por angústia, um dos norteadores de boa parte da história das artes. Mas a literatura da urgência vai além nesse preceito ao delimitar *o momento exato da escrita* como emergência, *diferentemente do escritor que escreve no dia-a-dia comum, sem limitações que o impeçam de se libertar de uma situação opressora*. Desta forma, a angústia e outras emoções ou ideias que geram a literatura em condições normais de vida pairam como nota de fundo, inspirando um questionamento da existência como um todo. Já a *literatura da urgência refere-se unicamente ao estado que impele o sujeito ao risco, à fronteira limítrofe com a morte, seja por meio da loucura, de uma doença terminal, de uma situação de cárcere ou de outras experiências radicais* (Grifos meus). (HIDALGO, 2008).

Considerando os limites desse conceito, é possível ponderar que a literatura da urgência se restringe a escritas que se deram em espaços de opressão e/ou em situações que impelem o sujeito ao risco morte/loucura/doença/prisão. Ainda mais quando se observa que a tese defendida por Hidalgo é embasada pelo olhar do filósofo Michel Foucault a respeito do sujeito e das relações de poder e, de modo mais veemente, pela perspectiva do sociólogo canadense Erving Goffman (2001) sobre as estratégias de “mortificação do eu” praticadas em instituições totais.

Esses espaços de isolamento social (instituições totais), como já foi mencionado, são lugares de vigilância e controle que fazem uso de diferentes estratégias para modificar o comportamento e as subjetividades individuais consideradas desviantes. Funcionam como barreiras à relação social com o mundo externo e, por conseguinte, como ramificações do poder dominante. De maneira mais específica, são espaços de “mortificação do eu”, isto é, funcionam como disciplinadores de sujeitos a partir de estratégias de apagamento de individualidades.

Ao se ter em vista a ameaça à subjetividade desses espaços, infere-se que a urgência da escrita é intrínseca à condição diante da loucura e/ou do encarceramento, uma vez que consiste na busca por salvaguardar a identidade constantemente acometida, muitas vezes de modo

abordam a relação entre a necessidade da escrita e a loucura, junto a pinturas de outros usuários, fazem parte de uma seleção de expressões artísticas que compõem o livro *A arte da urgência* (2006), organizado por Hidalgo em parceria com Mônica Drummond. Com esse livro, e com a coletânea de poemas *O Sentido [In]sano* (2004), o poeta recebeu no Rio de Janeiro o prêmio *Loucos pela Diversidade*, em 2009. Para saber mais sobre o prêmio, acesse: <http://bit.ly/2eMvQzk>.

violento. É dentro dessa perspectiva que Hidalgo (2006) caracteriza a escrita da urgência como busca por *transcendência* e por restituição do “eu”.

Pautando-se nessas delimitações, os quadrinhos de Ellen Forney estão muito mais para a aproximação da arte com o trauma, com a angústia vivida, do que com a emergência do escrever provocada pelo isolamento. A não ser que, a exemplo do que faço aqui, se considere o fato de que a bipolaridade/loucura constitua “o estado que impele o sujeito ao risco, à fronteira limítrofe com a morte”, ainda que o fazer literário não tenha se dado no momento exato em que as circunstâncias têm origem. Já as expressões de arte de Vincent van Gogh e a escrita de Maura Lopes Cançado se encaixam perfeitamente no conceito: ambos os artistas se expressaram exatamente no momento que estavam isolados em uma instituição total.

Contudo, como já foi pontuado, essa necessidade de lidar com a realidade circundante está presente nas três obras, em parte porque todas estão cercadas pela loucura, essa que, como é discutida por Foucault (2002 [1926-1984]), diz sobre uma ausência histórica na constituição de nossa cultura: o distanciamento de uma linguagem que foi colocada no exterior das relações cotidianas. Em parte, porque, em certa medida, todas são perpassadas pela memória; por lembranças traumáticas que tanto dizem acerca da loucura em si quanto de outras exclusões e opressões que fazem parte da história da instituição manicomial, como a força policial, o poder patriarcal, o poder do Estado. Afinal, como salienta Foucault (1995 [1961]), as estruturas físicas que foram usadas para a internação dos loucos, após a loucura ser considerada uma doença mental, traz os silêncios e o afastamento impostos outrora aos leprosos, aos que foram acometidos por doenças venéreas, aos que as famílias, a comunidade e a Igreja viam como desviantes morais.

Considerando-se que dentro das relações de poder, o outro (o subalterno) é construído enquanto grupo, essa busca por autoafirmação se estende do âmbito individual para o coletivo. Quando se aproxima a literatura da urgência em Lima Barreto da que se faz em Maura Lopes Cançado, por exemplo, observa-se que a situação de isolamento em face da internação os leva a expor as experiências de vida ao mesmo tempo em que propagam vozes de outros “eus” com quem compartilham espaços subalternizados, seja em relação à loucura, seja em relação ao gênero, à raça ou à classe social.

A escrita de si, então, é construída como uma possibilidade de fala para aquele que socialmente está à margem. Valendo-me da afirmação de Foucault (1995, p. 244) de que “não há relações de poder onde as determinações estão saturadas”, a escrita de si, que se faz dentro de instituições de poder que têm como base as estratégias de controle do corpo é, por assim

dizer, ato de resistência. Sendo o sujeito histórico subalternizado pela norma social, a escrita é possibilidade de voz onde se quer silêncio e submissão.

Em Maura Lopes Cançado, essa resistência é construída por meio de uma escrita que, ao desnudar as violências sofridas no hospício, expõe os subterfúgios patriarcais de abusos e agressões físicas e psicológicas que historicamente são usadas, por aqueles que detêm o poder, para silenciar e excluir mulheres que fogem à norma social estabelecida. A imposição de papéis sociais e a pressão exercida por constante vigilância e mecanismos de controle são relevantes quando se pensa nas causas que levam ao alarmante número de mulheres acometidas pelo desequilíbrio mental, o medo, a depressão e o desejo de suicídio, a exemplo do que, segundo Maura Cançado, foram os motivos que a levaram ao hospício.

Nesse sentido, a escrita de si enquanto resistência se constrói como um corpo de vivências, dores e urgências. Nelas, o vivido, as relações e as exclusões sociais são materializadas. Por isso, acrescento à definição de literatura da urgência o termo “escrevivência”³¹, cunhado pela escritora e crítica literária Conceição Evaristo (2005). A escritora, com o intuito de refletir sobre o elo entre escrita e vivências pessoais e históricas, relata: “creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância”. Por esse prisma, escrever é um ato de traçar uma escrevivência, ou seja, de narrar a partir de experiências vividas. Afinal, escrever condiz com a consciência de comprometimento com uma escrita que nasce enquanto lugar de autoafirmação das particularidades e das especificidades daquele(a) que escreve. Escrever “pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita,

³¹ É preciso pontuar que a “escrevivência” para uma mulher lida socialmente como negra, pensando o Brasil e a estrutura escravagista que constitui sua base histórica, se distancia em alguns aspectos quando pensada em relação à uma mulher lida socialmente como branca. Por esse motivo, a “escrevivência” é pensada aqui por seu caráter insurgente, por seu compromisso com a autorrepresentação e com a representação de grupos socialmente marginalizados. Contudo, tem consciência de que para Maura Lopes Cançado, privilegiada social, cultural e economicamente, a resistência está em escrever no interior do hospício e em trazer à tona memórias das dores vividas lá e na infância e adolescência. Para Evaristo, o termo deve ser pensado a partir dos resquícios racistas da escravidão em nossa cultura e nos consequentes empecilhos à escolarização de qualidade. Ao buscar compreender “como importantes aspectos da história da educação de mulheres negras e as formas como a presença ou ausência de políticas públicas voltadas à escolarização interferiram nas histórias de vida desse grupo” (p. 219), por exemplo, a pesquisadora Giane Elisa Sales de Almeida (2009) declara: “somente no período varguista é que a educação passa a ser pensada de maneira sistematizada a partir da criação do Ministério da Educação e Saúde em 1930 [...]. Assim, a política educacional conduzida nesse período por esse Ministério, a despeito dos fins a que se propunha, elegeu como ponto importante a educação elementar, desenvolvendo ações ao longo do período estadonovista que iriam culminar na implementação do Fundo Nacional do Ensino Primário, em 1942. [...] Esse fundo foi, em última instância, um dos importantes fatores responsáveis pelo acesso das meninas negras à escola primária” (p. 224). Considerando, assim, a precarização do ensino público e o racismo estrutural, ainda vigentes, salienta-se que para Evaristo, mulher negra, apenas o ato de escrever já é uma ação de resistência. Ao escrever, ela contesta distanciamentos econômicos, sociais e políticos seculares. Fazer literatura sobre si e sobre o povo negro, então, atinge patamares ainda maiores.

proporcionando-lhe a autoinscrição no interior do mundo”. Desse modo, “escrevivência não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.

Em determinado momento dessas reflexões, Evaristo (2005) se questiona: “é preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?”. É a partir desse questionamento que busco pensar a urgência na poética de Maura Lopes Cançado. Isso por entender que a origem dessa urgência não é apenas o isolamento hospitalar. Há um comprometimento da escrita que é antes de tudo o comprometer-se com a vida, com as difíceis e doloridas memórias das violências de gênero sofridas, com os consequentes medos e paranoias que passaram a acompanhá-la, com a infância privilegiada, com a personalidade egocêntrica e com a parede de vidro, que afirma em seu diário ter construído em torno de si.

Assim, a poética de Maura Cançado está intrinsecamente ligada a uma escrita alicerçada à vida, mas só porque a memória do vivido lhe é imprescindível. Escrever foi um modo encontrado por ela de salvaguardar a própria existência e de compartilhar com o papel e com os seus possíveis leitores, a solidão e as dores que trazia consigo, muitas delas sufocadas e segredadas em sua memória, memórias que a tornaram candidata aos hospícios onde foi parar. Por conseguinte, escrever para Maura Cançado também é incomodar o sono dos injustos, o sono de uma burguesia que estava muito mais preocupada com o fato de ela ser “mãe solteira” ou de pensar em sexo do que com os transtornos e angústias que essas constantes cobranças e silenciamentos lhe causavam.

É preciso salientar que Maura Lopes Cançado, diferente de Evaristo, não era negra e, socialmente, ocupava a “casa grande”. Entretanto, sendo uma mulher diagnosticada como doente mental, a escrita comprometida com a denúncia de violências patriarcais e manicomiais certamente incomodou bastante. Tanto incomodou que a segunda parte do diário não foi publicada e sumiu “misteriosamente”. Fora isso, após a publicação de *Hospício é Deus* muitos editores se recusaram a publicar seus contos, como relatou em entrevista à revista *Leitura*, em dezembro de 1968.

Tenho dois livros publicados e um já composto: *No quadrado de Joana*, à espera de uma resposta da editora *Expressão e Cultura* para que eu saiba se será ou não publicado. Há dois anos luto (à minha maneira, que não deve ser considerada luta), para publicá-lo. Há um certo empenho da parte de várias pessoas no sentido de impedir a sua publicação. Considero a melhor coisa que já fiz até aqui, e mais tarde ninguém ousará confirmar que ajudou a fortalecer a censura em relação a ele. Como não tenho protetores, e pouquíssimos amigos (todos sem importância econômica e sem participação nos vários movimentos surgidos ultimamente), valho pelo que sou e faço.

A expressão “valho pelo que sou e faço” realça mais uma urgência peculiar à escrita de Cançado: a necessidade de afirmar a sua identidade de escritora mesmo quando o olhar social, com base nos diagnósticos médicos, contestava sua capacidade racional. Ao falar isso, ela deixa implícito, à precariedade financeira em que se encontrava. Já sem amigos com os atributos requeridos pelo campo literário para legitimá-la, reconhece a sua solidão material e afetiva. Uma solidão a ausência de reconhecimento da qualidade de sua obra e as situações emergenciais em que a sua escrevivência se deu.

CAPÍTULO III – A SOFREDORA DO VER, DOLOROSAS RECORDAÇÕES DA INFÂNCIA E O HOSPÍCIO

Escrevo para que / escrever-se possa / algo.
Luciana Sadalla de Avila.

3. A sofredora do ver: Maura Lopes Cançado

Ao abrir as edições de *Hospício é Deus: Diário I* publicadas pelas editoras *Círculo do Livro e Record*, o(a) leitor(a) é colocado(a) diante da enunciação “a sofredora do ver: Maura Lopes Cançado”. As palavras dispostas sobre a folha em branco sobressaem como um alerta. Os dois pontos que separam o sujeito do aposto fazem da assinatura autobiográfica e do adjunto que a explica um só corpo. Na definição metafórica que se constrói aí, a dor e as angústias do ser Maura Lopes Cançado são anunciadas. Mas não só isso. O vocábulo ver, verbo de ação, ao ser substantivado, arranja, numa mesma concepção, ato e nome, sofrimento e ser.

Na página seguinte, esse mesmo “eu” é descrito pelas palavras de Reynaldo Jardim (1991 [1965]) como instável, paradoxal e sensível.

Eis a tranquila fúria. Ei-la aberta à emoção e ao tédio. Ei-la cantando a ficção real do cotidiano alumbrado. Ei-la, pânico sem susto, desvairando o pensamento claro, assombrando o sonho preciso, limpo e justo do pesadelo em vigília. Calmo sobressalto. Eis o canto mais alto do ser sendo a um tempo e medo, lúcido punhal e carne transpassado. [...] Eis o grito de socorro sem objeto gritante, gemido de criança estuprada. Eis o objeto gritante sem grito de socorro. E se mão amiga estende o abrigo, eis o abrigo devorado, e a mão (JARDIM, in CANÇADO, 1991 [1965], p. 9)

Nas incongruências e sofrimentos expressos aí, dois aspectos, em especial, contemplam a discussão sobre a poética da escritora mineira delineada neste estudo. O primeiro diz respeito ao fragmento “ei-la cantando a ficção real do cotidiano alumbrado”. Isso porque, como já foi apresentado no capítulo anterior, sua obra se faz no entrecruzamento criação e referencialidade. Além disso, as inconstâncias do passado e do cotidiano constituem urgências que determinam a sua escrita, uma vez que escrever pode ser a um só “tempo e medo” falar, se calar, estar só, ter uma companhia.

O outro aspecto é encontrado na afirmação “eis o grito de socorro sem objeto gritante, gemido de criança estuprada. Eis o objeto gritante sem grito de socorro”. O paralelo estabelecido entre as ausências e as presenças do grito e do objeto gritante apreende o íntimo do estilo memorialístico de uma mulher que incorporou à sua obra as necessidades de falar e, ao mesmo tempo, de esquecer o estupro sofrido na infância e os silêncios e violências decorrentes.

Ao se levar em consideração que as violências denunciadas atingem direta ou indiretamente inúmeras mulheres, nota-se que a escrita também é perpassada por angústias coletivas (aspectos sociais). A escrita é, então, o lugar onde o grito de socorro, outrora emudecido pelo medo, pela vergonha e pelo sofrimento, pode, enfim, ser ecoado, ainda que a violência manicomial tente, mais uma vez, sufocá-lo. Em outras palavras, o grito que ecoa na escrita de Cançado traz consigo angústias sociais. Como afirma Brasil (1973),

... a capacidade de Maura situar os mínimos detalhes do seu mundo-exílio é o que dá a sua dimensão de artista, sensível à própria sensibilidade de suas companheiras embotadas. Sente por elas, sofre também por elas, e as retrata neste documento que ficará como um dos mais terríveis gritos de revolta contra a condição humana... (BRASIL, 1973, p. 107).

Ao refletir as angústias que perpassam a sua época, o momento de isolamento manicomial e as diferentes subjetividades inseridas neste espaço, sua obra assume uma preocupação social, sobretudo no que concerne à dignidade humana. Desse modo, a escrita de si torna-se necessária para, quem sabe, como reflete a poeta Luciana Sadalla de Ávila (1995), ao “escrever-se possa algo”.

Em um outro ponto do prefácio de Jardim (1991 [1965]), é possível refletir ainda sobre o quanto essa necessidade de dizer está atrelada ao lugar de fala de Cançado, aos *status* de louca e de escritora que ocupa, e ao modo como o ver e a memória se entrelaçam em sua escrita. O escritor e crítico literário coloca em dúvida se o desvario presente constitui rastros do ser que escreve e da loucura circundante ou é resultado da farsa, da construção literária:

Mas a que ponto atinge a farsa? A farsa despedaça o próprio corpo, entre grades, a alma em sangue? Como a própria língua? Acende em holofotes os próprios olhos e os torra no espelho da memória? Então é desvario. Mas o desvario esquadrinha os meandros da linguagem e expõe o verbo sofrer em forma substantiva? (JARDIM, *in* CANÇADO, 1991 [1965], p. 9).

A farsa, os desvarios e o espaço fechado onde a “alma em sangue” é revelada podem ser pensados aí como peculiaridades de uma linguagem que se desenha na fronteira entre literatura e loucura. Entendendo farsa como criação, “mentira”, Jardim (1991 [1965]) questiona, de certa maneira, a que ponto a loucura atinge o literário. Ou seria o literário que toca a loucura? As reflexões suscitadas a partir destes questionamentos trazem para a discussão as singularidades de uma escrita que coloca num mesmo lugar a louca que escreve literatura e a escritora que é louca. Como consequência, o estilo de cansado caminha, ao mesmo tempo, pelo território da loucura (linguagem) e da criação literária. Nesse ponto de intersecção, distende o “eu-confessor” em “palavra-imagem”, representação de si e da realidade observada.

Das ponderações de Jardim (1991 [1965]) nesse trecho, destaca-se também a referência à memória e ao ver como características do ser narrado nas páginas de *Hospício é Deus*. Sobre isso, é importante ressaltar que um dos contos mais conhecidos da autora foi intitulado “O sofredor do ver”. Quinta narrativa da coletânea que traz um título homônimo, o texto é bem filosófico e de difícil compreensão³², o que exige uma leitura pausada. Nele, o ver é

³² Os contos de Maura Lopes Cançado, em sua maioria, são de difícil compreensão. Isso em grande parte se deve ao modo como essas narrativas são estruturadas por fragmentos, não lineares, de recordações da infância e do

personificado. De início, pedra e homem (personagens) são narrados de forma alternada e fragmentada. Estão em guerra. A tensão gira em torno do encontro entre os dois e no modo como o homem, parado em frente ao mar, olhando constantemente para a pedra, tenta penetrar a sua solidez. O olhar sente o conflito e a dor desse confronto de tal maneira que ganha corpo, tornando-se, assim, um dos personagens centrais.

Quem conta a história é um narrador que se quer onisciente, mas que, tal qual os personagens, não consegue adentrar a eternidade e a existência que determinam os fluxos de pensamentos narrados: “mesmo contada, sua história jamais se exteriorizou, ninguém pôde penetrá-la em compreensão. O que seria, talvez, contradizê-la” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 33). Essa incompreensão caracteriza a originalidade da linguagem adotada na narrativa, o que sugere uma aproximação com a loucura e, também, com o surreal³³.

Ressalta-se que, conforme Foucault (2002 [1926-1984]), a aproximação com a linguagem ausente da loucura em muito contribuiu para o estabelecimento da literatura moderna. Isso leva à constatação de que o olhar subjetivo, a proximidade com o surreal, com o fantástico, com o insólito, com o sonho, com a imaginação e o conseqüente distanciamento da linguagem cotidiana, que caracterizam a literatura moderna, resultam desse avizinhamento, como já foi discutido no capítulo I.

Sobre a loucura é importante reiterar que uma das imagens adotadas pela escritora para defini-la em seu diário é a relação entre muro e eternidade. O louco é aquele que se encontra do outro lado do muro, distante de qualquer compreensão, inalcançável: “ser louco para mim é chegar lá. Onde? – pergunto vendo dona Marina. As coisas absolutas, os mundos impenetráveis. Estas mulheres, comemos juntas. Acaso alguém tocou o abstrato?” (CANÇADO, 1991 [1965],

hospício, de trechos de obras literárias e bíblicas, de reflexões filosóficas, especialmente existencialistas. Esses fragmentos, em algumas narrativas, se avultam para, em seguida, se esmaecerem em meio a uma atmosfera surrealista, com aspecto onírico e, em alguns casos, concretistas. O passado remoto, o passado recente e o presente da escrita, em turbilhão, se encontram, mesmo em narrativas em terceira pessoa. Por conseqüência, seus textos exigem leituras pausadas, reflexivas, densas. Exigências que podem atingir até mesmo leitores que disponham das competências necessárias. Vale ressaltar que, como declara no diário, Cançado prezava por escritas que considerava “cerebrais”. O conto “O sofredor do ver”, segundo ela, atinge esse objetivo. Por sinal, ele é o de mais difícil compreensão. Embora não defina, exatamente, o que quis dizer com “cerebral”, pela leitura desse texto, conclui-se que se trata de uma narrativa que requer bastante percepção, intelecto, capacidades específicas de leitura.

³³ Para mais reflexões sobre as aproximações entre a escrita de Maura Lopes Cançado e o surrealismo, leia o segundo capítulo da dissertação *Literatura e loucura: a transcendência pela palavra*, de Célia Musilli (2014). A pesquisadora defende que a obra de Cançado apresenta uma mirada surrealista tanto por ligar arte e vida (poética da existência) quanto por recorrer a aspectos visuais com o intuito de contar a dor vista e vivenciada, já que os registros linguísticos não dão conta do encantamento ou do horror de viver. O texto está disponível em: <<http://bit.ly/2qdPh7R>> Acesso em: 15 ago. 2016.

p. 33). O louco, então, é aquele que ultrapassa a pedra (o muro), aquele cujo o ver está do outro lado, distante, eterno.

Observa-se, a partir dessa construção imagética, a recorrência ao abstrato e ao concreto, o que se faz, principalmente, pelo jogo de aproximação e distanciamento entre a pedra (muro), os ditos normais e a loucura (eterna). Nesse contexto, a pedra representa tanto o abstrato, o não tocável que separa o louco dos ditos normais, quanto o concreto nos muros que isolam e mantêm a figura do louco distante da sociedade.

No que diz respeito à comparação entre morte e loucura, elas se distinguem, segundo o “eu-confessor”, pela ideia de finitude que caracteriza a morte. A loucura, no que lhe concerne, é divina, transcendente: “embora todos tenhamos que morrer um dia, poucos alcançam a santidade da loucura (e quem prova estar o louco sujeito à morte, se passou para uma realidade que desconhecemos” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 27).

No limiar entre os ditos normais e os verdadeiros loucos estão os doentes mentais. Eles travam uma luta constrangedora na qual o ver precisa lidar com a perda de direitos, de afetividade, de um lugar no mundo, com o medo de “se perder de todo antes de se encontrar”. Também o homem (personagem) em “O sofredor do ver” está em guerra. Teme em perder o lugar no mundo. O ver, diante de tanta dor, é incapaz de penetrar a eternidade da pedra, trava também esta guerra. Neste jogo, ele, o ato de ver, é substantivado e corporificado. Ali, entre o homem e a pedra, intercala a finitude do ser e a eternidade da pedra.

Era sua conquista a de perder-se, perdido ganhando em busca, o que sempre o caracterizou, ainda que inconsciente. Nas lutas fundem-se heróis. E até mesmo se supera a vida, sendo possível a eternidade. Quanto a ele, em breve seria eterno – num limite mínimo de tempo. Achava-se no limiar. (CANÇADO, 2015 [1968], p. 33).

Como é possível observar, tanto no diário como no conto há a imagem de um ser que se encontra no limite entre o concreto (a realidade empírica) e o abstrato (a eternidade da loucura). Também é no limiar, em espaços fronteiraços, que a escrita de Cançado se desenrola, seja no que concerne à situação de isolamento e desequilíbrio mental, seja no que diz respeito ao estilo de escrita adotado. A sua poética se faz nesses espaços fronteiraços que impelem o sujeito ao risco vida/morte: a loucura e a sanidade, a dor do agora e as angústias da infância, o ver encarcerado e a voz que busca romper os silêncios dos muros que a aprisionam, a escrita de caráter literário e o viés jornalístico, a linguagem ausente e o eco da escrita literária.

Salienta-se que a imagem da pedra perpassa todos os contos da coletânea *O sofredor do ver*, como é melhor discutido adiante. Quando não se apresenta em seu aspecto mineral, ela se faz presente pela aparência hirta, sólida, fria, distante, sólida, rígida das(os) personagens e/ou

narradores(as). Em cada narrativa, ela adquire diferentes conotações. Em “Espiral ascendente”, por exemplo, ela é recordação das paredes frias do quarto-forte. Ela é memória do peso do que chama de “insultos dormidos” (violências verbais sofridas); do se sentir “moldada em gesso” após terem lhe aplicado sonifene (tranquilizante); do dia que a encenação de *Hamlet*, de William Shakespeare, terminou com a Ofélia nua (personagem que o “eu-narrador” representou) sobre uma pedra fria, de onde ameaçou se atirar numa cachoeira.

Ela também é recordação dos blocos de pedra jogados por uma colega de quarto sobre a cama do “eu-narrador”, no conto “O espelho morto”: “sinto medo de ver-me eternizada em bloco de pedra” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 27). É dor, isolamento e forma (muros e paredes) se precipitando rígida e violenta sobre corpos de mulheres loucas, em “No quadrado de Joana” e em “Introdução a Alda”. A maneira como o espaço quadrado delimitado pelos muros do pátio do hospício restringe o ser da personagem Joana, a título de exemplificação, é assim narrado no texto:

[...] agora o rosto sente a quentura do muro, voltado inteiramente, quase roçante até o fim da linha. Onde junta ombro esquerdo e marcha de costas, na retidão da parede. Finalmente acha-se na metade da quarta vez, todo o pátio contido no âmbito do olhar parado. Anda certo, costas deslizando como lâminas, na proteção de seu tempo: o muro. [...] Vê-se parada imaginando o quadrado das horas. Isto vem justamente aliviá-la da sensação incômoda de que um corpo redondo ilumina o pátio. Retesa-se, ajeitando-se no espaço certo – fora de perigo. Perfeitamente integrada. Em forma. Uma pausa completa. Como na pedra (CANÇADO, 2015 [1968], p. 15).

A imagem do corpo redondo iluminando o pátio coloca na cena narrativa a luz do sol (fora) em oposição ao fechamento manicomial. A personagem, uma mulher que sofre de esquizofrenia catatônica, a vê como algo perigoso. Ela sabe que, ali dentro, necessita se ajustar às regras dadas. Precisa seguir sempre de modo linear. Qualquer sinuosidade representa um risco. O tempo da psiquiatria é o muro, quadrado. Ele impõe, controla, mede, vigia. A loucura é oblíqua, descontínua, incompreensível. Ela é “um novo tempo, nascido duro, sofrido” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 15).

Joana está só num mundo onde não há uma linguagem com a qual possa se expressar. Ela não quer, nem pode voltar de lá, por isso sente a necessidade de criar uma nova linguagem, um novo tempo. Cercada pelo muro, entretanto, a louca “não tem palavras. No tempo quadrado vive-se sem ela na perfeição das coisas” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 17). A subjetividade da personagem, os seus desejos, medos e anseios, é sufocada pelo diagnóstico de catatônica. De modo poético e reflexivo, a narrativa critica o silenciamento do louco e a soberania da fala psiquiátrica nos hospícios. Por conseguinte, denuncia a incoerência psiquiátrica ao exigir

ajustamento (alinhamento) ao louco, algo que faz muitas vezes de forma violenta, quando estar louco se caracteriza pelo se distanciar desse domínio. Nas palavras da narradora:

figuras sinuosas passeiam no âmbito de sua visão quadrada. Não procura vê-las. Impõem-se impertinentes formando uma quase culpa para Joana que nasceu sem lembranças. Essas chegariam incompletas e isso é o outro mundo. A pedra não repete os flocos fúteis de neve. Apenas pedra é pedra. [...] Joana ignora propositadamente a curva de uma folha banal perto de seus pés. Esqueceu as flores, espera sons rápidos, geométricos, para se fazer entender. Vagamente tem noção das figuras incomodativas, ondeadas de banalidades que tentam atrair sua atenção. Não cede um milímetro para não desmoronar-se. Deve sobreviver (CANÇADO, 2015 [1968], p. 17).

A pedra é, então, isolamento, dor, silêncio. A brutalidade exclui demonstrações de sensibilidade. Para quem vê o mundo em forma de pedra os flocos de neve são fúteis e as folhas no chão são banais. Joana, por mais que soubesse ser necessário se enquadrar para sobreviver, não consegue. Ela desaba na curva de uma pétala:

[...] deve poupar-se conservando a forma. Não há como fugir. Ainda assim, para a sua sobrevivência, será necessário explicar o que só a ela é permitido compreender. Puseram-na quadrada, certa, objetiva, no tempo novo, forte, mas ameaçado até por flores. Sim. Joana será vencida na curva de uma pétala (CANÇADO, 2015 [1968], p. 17).

A construção narrativa que contrapõe pedra e flor, dessa forma, move antíteses e sinestésias, tais como; muro e luz do sol, palavra e silêncio, razão e loucura, quadrado e redondo, objetividade e sensibilidade. De modo similar, essas figuras também aparecem no diário e em outros contos. Em *Hospício é Deus*, por exemplo, a pedra está figurada nas imagens do pátio, dos muros, das escadarias, das paredes brancas, das mesas frias do refeitório. A sensibilidade da loucura, em contrapartida, é construída pelos relatos das demonstrações de afeto, do sofrer a dor do outro, do se emocionar com a música cantada por uma interna ou com uma simples árvore de natal, das anotações de Durvaldina nos livros e revistas do “eu-confessor”.

Um outro aspecto que dialoga nas narrativas de Cançado é o entrelaçamento estabelecido entre a brutalidade da pedra e a dor narrada: a solidão, o isolamento, o medo. Nesse encontro, os “eus” narrados e confessados, tal qual o “homem” em “O sofredor do ver”, estão completamente nos olhos: parados, sólidos, sofridos; observando e sendo observados. Por isso, olhar é aqui analisado tanto em seu sentido de adentrar o íntimo como o de observar o exterior. Afinal, como é definido por Chevalier e Gheerbrant (1991), “as metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador [...]. O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação [...] O olhar

de outrem é um espelho que reflete duas almas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 653).

Assim sendo, não se pode desconsiderar que o “acender em holofotes os próprios olhos e os torrar no espelho da memória” caracteriza uma literatura de si que descortina o cotidiano do outro, das tantas outras vidas silenciadas e violentadas nesse mesmo espaço, para quem a sociedade, lá fora, havia fechado os olhos. Talvez por isso, o prefácio escrito por Reynaldo Jardim (1991 [1965]) advirta sobre os riscos dessa literatura:

este é um livro perigoso, feito para comprometer irremediavelmente sua consciência. A tranquilidade dos que se julgam impunes e lúcidos, dos que ainda não sabem, porque ainda não olharam para dentro de si mesmos, que Deus também pode ser o inferno, ou o hospício (JARDIM, *in* CANÇADO, 1991 [1965], p. 10).

O alerta de Jardim (1991 [1965]) é para o leitor, mas os riscos presentes nessa escrita alcançam também a escritora. Afinal de contas, como afirma Sartre (2015 [1948]), a literatura é o ato em movimento que se dá na relação escritor(a), obra, leitor(a). Ao se expor, denunciar maus-tratos, confrontar poderes instituídos, a literatura de Cançado se dá em meio ao perigo de ser esquecida, julgada, silenciada, marginalizada, como de fato aconteceu.

Posto isso, o estudo que se segue analisa os riscos que determinam a urgência na poética de Maura Lopes Cançado levando em consideração três imagens cernes em sua escrita: a recordação da infância, a violência manicomial, a necessidade do dizer.

3.1 Deus, demônio, silêncio: quando as recordações doem

Recordar é um ato subjetivo acionado pelos acontecimentos do presente (cheiro, gosto, palavras, músicas, entre outros) que, ao retomar o passado, o reconstrói em meio aos vazios, acréscimos, e as omissões de uma realidade distante temporal e espacial de quem os seleciona.

De acordo com a pesquisadora Aleida Assman (2011), o descobrimento da recordação se deu nos séculos XVII e XVIII, justamente quando houve o declínio da técnica mnemônica antiga. Também o historiador francês Jean-Pierre Vernant (2009) observa que nesse período, principalmente após a publicação das *Confissões*, de Santo Agostinho, surgiu uma nova forma de memória, a memória individual, cuja definição dada pelo pesquisador se aproxima bastante do ato de recordar. A individualização e a interiorização da memória fizeram dela “não mais um saber universal, mas uma dimensão do eu com o qual ele se maravilha e que cada um é único em explorar” (VERNANT, 2009, p. 145). Sobre os impactos das *Confissões*, de Santo Agostinho, Vernant (2009) afirma: “confissões, memórias, autobiografias, diários íntimos, certos aspectos do romance moderno testemunham o lugar que ocupa, para cada pessoa, o

esforço de reconstrução do passado individual e da colocação em perspectiva de sua identidade na consciência” (VERNANT, 2009, p. 145).

Dito de outra forma, a memória individual traz para a literatura a perspectiva em relação a si e ao mundo. Por esse olhar, o presente, antes registrado e memorizado pelos poetas com vista a guardar a história de um povo, passa a significar o ponto de onde o escritor parte em direção aos acontecimentos passados que o tornaram quem é. Recordar, então, pressupõe um olhar para dentro de si, para aquele que um dia foi, para a “identidade na consciência”. Sobre isso, a pesquisadora Marcela Verônica da Silva (2016), embasada na teoria de fenômenos temporais de Gaston Bachelard (1884-1962), afirma que

[...] o tempo pensado não está em consonância com o tempo vivido, visto que a continuidade temporal, tal como percebida pela consciência, é resultado das múltiplas superposições temporais. Assim, o tempo vertical, ou da consciência, é marcado pela descontinuidade, e a recordação seria, pois, constituída por esses instantes. O ato de narrar a própria vida, desse modo, é uma forma de construir uma continuidade. Essa percepção do tempo como construção demonstra que só é possível vislumbrar nossa visão temporal a partir do presente. É no presente que nos encontramos, logo, é a partir desse momento que é possível uma construção do fluxo temporal do nosso ser. O escoar da duração não pode ser percebido pelo ser, mas, a partir das lembranças que marcaram sua vida, ele consegue, por meio de uma escolha racional, estabelecer uma linha de evolução temporal (Grifos meus) (SILVA, 2016, p. 50-51).

A memória individual e a conseqüente percepção de que o “tempo passado não está em consonância com o tempo vivido” oferece a leitura de que narrar o vivido é sempre construção. No presente, distante temporal e, muitas vezes espacial, do acontecido, a narração propicia uma linha de evolução temporal. Para isso, faz uso de artifícios de criação, como o acréscimo ou a elipse de momentos. Também, a exemplo do que é utilizado por Maura Lopes Cançado, transforma em imagem os instantes de dor vividos, os quais não conseguem ser alcançados pelas palavras, em sentido literário.

Aleida Assman (2011), em análise sobre memória e recordação a partir dos poemas do romântico William Wordsworth (1770-1850), afirma que “há muito tempo que recordação e literatura estão intimamente ligadas”. Isso em razão de que “o teor de autenticidade que falta às recordações é compensado pelo teor de construtividade que elas adquirem. [...] A experiência e a identidade que se perdem de maneira drástica ao longo da vida devem ser reagregadas por meio da literatura” (ASSMAN, 2011, p. 114). A pesquisadora observa ainda que

Imaginatio é uma força sensorial que por meio da percepção viva antecipa-se à recordação e depois vem ao auxílio dela, quando se trata de resgatar os conteúdos recordados. *Memoria* corresponde à pura força de armazenamento; ela é comparada a um comerciante que sabe economizar e dispõe soberanamente de suas provisões. Os poetas são considerados especialistas dessa combinação de *memoria* e *imaginatio*. Eles pintam os feitos passados dos heróis “como se eles fossem atuais”, o ouvinte escuta a aventura “como se ele a visse diante de si”. [...] A ficção encena recordação

(coletiva) como atualidade fingida, traz de volta ao presente o passado (partilhado), como que com uma varinha de condão (ASSMAN, 2011, p. 115-116).

Por esse viés, tem-se que imaginação e memória são ferramentas fundamentais ao ofício do poeta. A história vivida e/ou lembrada é transformada em imagem e, nesse processo, chega ao (à) leitor(a) como se fosse real e atual; como se acontecesse no instante mesmo da leitura, trazendo de volta ao presente o passado (partilhado).

Da comparação entre *imaginatio* e *memoria* sobressai a oposição força sensorial e força de armazenamento. A memória diz respeito ao ato de guardar um acontecimento para que ele não seja perdido pelo tempo. Já a imaginação se relaciona com os sentidos e as sensações. Quando a pesquisadora coloca a recordação mais próxima do sensorial (imaginação) que do ato de armazenar, reforça a ideia de que recordar implica criatividade. Por ser antecedida e auxiliada pela imaginação, ocupa um lugar fronteiro em que o passado vivido (autêntico), não recuperável, é “reagregado” pelo fluxo temporal adquirido pela narração.

A poética de Cançado lida com a recordação de espaços opressivos vividos quando criança, os quais, segundo ela, desencadearam a depressão, o desajustamento social, a solidão, e a loucura. Por isso não há como pensar a sua escrita sem levar em consideração que narrar os primeiros momentos de uma vida, como salienta a pesquisadora Paloma Esteves Laitano (2010),

implica um retorno à infância na tentativa de rememorar vivências e situações pessoais, familiares e sociais que dela fizeram parte. Nessa busca, as recordações emergem relacionadas aos sentimentos que marcaram o passado: medos, alegrias, angústias e tristezas. Reconstruir conscientemente esse percurso é perceber as marcas desses momentos pela criança de ontem no adulto de hoje (LAITANO, 2010, p. 28).

Analisando, então, que a construção de uma linha de evolução temporal pelo ato de recordar implica uma escolha racional das lembranças que marcaram a vida, o isolamento no hospício e o estado depressivo e melancólico de Cançado configuram aspectos significativos em sua literatura. Digo isso porque o cotidiano violento e sórdido do isolamento remete a outros espaços de violência ainda tão vivos e doloridos nas lembranças: a casa da família, a escola, o quarto dos pais, o mercadinho da fazenda, o quintal onde ficava uma árvore que considerava sua amiga, os lugares públicos, Minas Gerais. A dor dessas lembranças lhe é tão incômoda que escrever sobre elas é uma necessidade, já que há o risco de sucumbir ao sofrimento que elas lhe trazem.

As discontinuidades estão presentes nas obras quando a infância recordada é apresentada em fragmentos de si e desdobrada pelos olhares de um “eu-confessor”, de narradoras-personagens e de narradores-observadores (que se querem oniscientes). Em vista

disso, a leitura sobre as recordações infantis que faço a seguir entrelaça a recordação da infância narrada no diário aos seus desdobramentos nos poemas e nos contos. O ver, neste contexto, se torna figura recorrente para expressar a incompreensão e a dor que essas lembranças trazem.

A casa da infância e a morte do espelho

Os fragmentos que compõem as recordações de Cançado (1991 [1965]), em seu diário, têm início com a lembrança da chegada da irmã Didi, que vivia na cidade, à fazenda da família. Esse momento traz para o presente da narrativa o medo de se afastar da proteção dos pais e, conseqüentemente, o medo da solidão. Algo que, estando ela internada em um hospício no momento da escrita, é construído de modo a revelar as angústias e paranoias originadas nas relações estabelecidas na infância e na adolescência que, como deixa claro no início da escrita diária, são responsáveis pela situação em que se encontra. Sobre a chegada da irmã, o “eu-confessor” declara:

perguntei à mamãe por que Didi ficava sempre em Belo Horizonte. Respondeu-me que estava estudando e que *eu também iria quando crescesse*. Pensei cerradamente, com medo e tristeza, *respondi não poder ir*. Permaneci durante muito tempo quieta na cama, o coração pesado, *aquela coisa que um dia viria escurecendo-me o rosto livre de menina* (Grifos meus) (Cançado, 1968, p. 12).

Observa-se nesse trecho que, para descrever a sensação causada pela constatação de que um dia se afastaria da proteção dos pais, ela coloca o medo, a tristeza, o coração pesado, como indícios daquela “coisa” que escureceria seu rosto livre de menina. Que “coisa” seria essa? Quando a resposta para essa pergunta é procurada no relato datado ou nas personagens de seus contos, o que se encontra é a depressão, o tom melancólico, a loucura e a solidão existencial. Seu rosto seria marcado pela letra escarlate da “mãe solteira”, da “jovem separada”. Na data de 22 de novembro de 1959, por exemplo, relata o quanto esses estigmas sociais lhe fizeram se tornar introspectiva e cada vez mais solitária, o que terminou por conduzi-la pela primeira vez ao hospício, aos 18 anos.

Supor, em Minas, poderia levar à cadeira elétrica qualquer inocente. Daí minhas constantes mudanças de hotéis, eu geralmente ignorando as razões – ou vagamente suponho (muitas vezes encontrava debaixo de minha porta bilhetes pornográficos, anônimos). Encontrei um pensionato dirigido por uma senhora e mudei-me para lá. Como sempre vi-me insegura, esperava ser me lançado em rosto o meu estigma. E não tardou. (...) Tornei-me cada vez mais introvertida, jamais me dirigia a uma colega mesmo no curso de balé, temendo ser rejeitada (CANÇADO, 1991 [1965], p. 63).

Salienta-se, de antemão, que a imagem da casa é definida por Chevalier e Gheerbrant (1991), no *Dicionário de símbolos literários*, como proteção e refúgio. Embasados no pensamento do filósofo e poeta francês Gaston Bachelard, afirmam que

[...] a casa significa o ser interior [...]; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos *estados da alma*. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão à elevação espiritual [...]. A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio materno (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 197).

Com base nessa definição, percebe-se na construção narrativa de Cançado a relação antitética entre o símbolo de refúgio e proteção representado pela casa e pela imagem da mãe, que em um pensamento cristão simboliza amor, aconchego, cuidado, proteção, e a recordação das opressões sofridas nesse espaço. Além disso, no lugar que se encontra no momento da escrita, a casa, símbolo de proteção e intimidade, não existe mais. Ela não existe nem mesmo enquanto estrutura e propriedade, lugar de privacidade. Tendo em vista que, na qualidade de lar, também faz referência à identidade do sujeito, o que se tem é o “não lugar”, o “não pertencimento”. Assim sendo, as recordações narradas na primeira parte de *Hospício é Deus* e o cotidiano no hospício, relatado na segunda parte, quando a escrita passa a ser datada, se sobrepõem. Os fragmentos de quem foi e de como se tornou quem é são vistos pelo olhar de um presente imerso no isolamento, a violências simbólicas, psicológicas e físicas praticadas pela estrutura manicomial.

Ao escolher a escrita em forma de diário, esse jogo que interpõe passado e presente oferece uma certa organização ao fluxo temporal do vivido e permite a análise do que desencadeou a retomada dessas lembranças, porém sem traçar uma narrativa linear. A linearidade é construída pela leitura, quando os fragmentos, cada pedaço da colcha de retalhos que compõe o presente e o passado, aparenta certa continuidade. Tanto é assim que, apesar do corte estrutural que coloca de um lado a narrativa do “como cheguei aqui” e do outro o “como é cada dia vivido aqui”, a violência manicomial está nas recordações, assim como a dor das violências patriarcais, sofridas na infância e na adolescência, são constantemente retomadas na escrita datada, ao ponto de algumas datas se ocuparem apenas de narrar o vivido.

Retomando a temática que costura esses fragmentos, as opressões sociais que lhe atingiram são apontadas pelo “eu-confessor” como responsáveis por distanciá-la cada vez mais das relações interpessoais. Por conseguinte, a vergonha e o constrangimento frente ao julgamento do outro lhe fazem se recolher na escrita, na leitura, e dentro de si:

Também, falar com quem? [...] Aprendi que só tinha a mim e minha presença me agradava. Lia sem parar, pensava muito – eu me impunha uma disciplina interior espartana. [...] Talvez, se eu enlouquecesse, conseguisse dar vida às coisas que existiam em mim e que eu não era capaz de exprimir (CANÇADO, 1991 [1965], p. 63).

Essa dificuldade de se exprimir e de se relacionar com as pessoas é intensificada pelo tom melancólico do conto “Espelho morto”, quarta narrativa da coletânea *O sofredor do ver*. O

texto foi publicado no *Jornal do Brasil* em 14 de novembro de 1965, ou seja, quatro anos após a última data marcada no diário. Escrito em primeira pessoa, um monólogo é estruturado em torno das angústias de uma “eu-narrador” desajustada socialmente, aflita diante da dificuldade de se relacionar com as outras pessoas e que tinha num espelho que trazia consigo desde a infância, o “único ser humano” com quem conseguia estabelecer diálogo.

A dificuldade de interação social era tão alarmante que evitava sair de casa por saber que as pessoas estariam lá fora: “como já disse, evito sair às ruas. Os edifícios me ameaçam, as mãos frias do vento me sufocam. Além dos olhares assassinos e da velocidade: pessoas enormes deslizam ruidosas pela cidade...” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 29). Passava o dia trancada em um apartamento que dividia com três outras mulheres, a quem chama de criaturas e que são descritas como animais de dentes ferozes. Quando elas estavam em casa, permanecia deitada na cama, evitando contato, coberta dos pés à cabeça. A cama ficava cada dia mais cheia de pedras pontiagudas, deixadas ali pela “criatura” com quem dividia o quarto, uma geóloga.

Encolho-me sob os cobertores, as pedras ocupando sempre mais espaço, atiradas pela intrépida criatura: mecânica-rápida-organizada. Gostaria de impedir que meu corpo se expusesse diariamente a estas pedradas. *Não vejo solução já que deitar-me sob os cobertores é a maior proteção por mim encontrada.* Se abandonar o quarto, enfrentando olhares antropófagos nas ruas, corro o risco de, ao voltar, achar toda a cama tomada. E me sentiria impossível argumentar com as pedras... (Grifos meus) (CANÇADO, 2015 [1968], p. 28)

A intimidade do quarto nas memórias infantis, quando comparada ao apartamento onde se encontra a “eu-narrador” de “Espelho morto”, está ausente. O apartamento não tem uma identidade pessoal. Compartilhado com três outras pessoas que lhe são tão alheias que cogita conversar com uma pedra, ele é símbolo da solidão e da perda de si mesma³⁴. O que a “eu-narrador” guarda como íntimo e memória da infância é o espelho. Esse vínculo traz para a trama textual a recorrência à recordação infantil e aos medos e angústias ainda presentes em seu cotidiano.

Foi o espelho a única criatura humana que conheci. Desde a infância habituara-me a ele e não havia como temê-lo. Vê-lo diariamente, minha grande aventura. Contemplava-lhe a figura trêmula, hesitante, de olhos escuros, amáveis. O espelho

³⁴ Em carta enviada à amiga Vera Brant, Cançado relata o episódio que deu origem a esse conto. A autora declara: “nele eu consigo falar de minha visão do mundo e na dificuldade em nele existir. É para mim meu melhor conto. Há uma passagem em que falo de minha companheira de quarto, estudante de geologia. Ela joga pedras sobre minha cama, pedras colhidas por ela, diariamente, nas praias. Estas pedras já me tomavam a metade do leito”. A dificuldade de interagir com outras pessoas é refletida com as seguintes palavras: “inconscientemente confessei que considero qualquer ser, mesmo inanimado, com mais personalidade do que eu. E capaz de me subjugar, até com argumentos. Pois se não acredito nem ao menos em minha identidade. Sonho sempre: depois de muitas confusões, onde não consigo me comunicar com ninguém, e tudo, as pessoas, as circunstâncias, até os objetos me apavoram, procuro salvar-me provando a alguém (quase sempre a meu médico), que sou Maura Lopes Cançado, a que escreveu “Hospício é Deus”, ou fez outra cretinice parecida. Não me acreditam”. A carta pode ser encontrada no endereço: < <http://bit.ly/2mCxBTK> > Acesso em 25 nov.2016.

possuía de medo o rosto branco. Tinha de medo o rosto. Aquele belo rosto quase sempre triste, levou-me a admitir, em algum lugar, outros rostos, outras pessoas, outros medos, outras lágrimas (Grifos meus) (CANÇADO, 2015 [1968], p. 30).

O espelho é construído como reflexo da alma, um outro de si, onde encontrava segurança e a certeza de não estar sozinha no mundo e de que sua identidade não havia sido perdida no tempo passado no hospício. Esse objeto, então, é o elo que tem com a infância perdida, com a sensação de aconchego e proteção que não dispõe na vida adulta. Além disso, a imagem de si refletida mostra a personalidade egocêntrica, paranoica, depressiva: “muito cedo aprendi que tudo me era devido” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 16). Em face disso, o objeto ter sido quebrado pela colega de quarto representa não só o rompimento da ligação íntima com a proteção da casa natal como também a morte da infância.

Começo a perder a noção do tempo. Acompanhando o crescimento do espelho acompanhei meu próprio crescimento. Vendo-o se transformar tive consciência de minha infância perdida. Cada vez mais o espelho se tornava adulto, o que obrigava a admitir-me também assim. Já não sei, mas talvez eu esteja quase velha. Tenho chorado muito. [...] Diariamente tomo entre as mãos a caixa onde estão os restos mortais do meu amigo. E sofro. Sozinha, sem outro rosto, outra esperança, é-me impossível voltar a acreditar (CANÇADO, 2015 [1968], p. 30)

Nota-se, nesse fragmento, o quanto o “eu-narrador” está preso à infância e à proteção e segurança perdidas enquanto cresce. De modo semelhante, o “eu confessor” no diário precisa lidar com os medos e angústias construído por fatores internos e externos. Na vida adulta, isolada no hospício, busca constantemente a criança segura de si, a identidade perdida. Também a proteção e o amor do pai e da mãe. Em certo momento da escrita diária, por exemplo, abre espaço para o devaneio e constrói uma narrativa em que o “eu adulto” conversa com o “eu criança”.

– Sabe que você é muito narcisista? Nesse caso farei um vasto elogio a você: *seus cabelos nunca foram cortados e são lindos*. Todos sabem o orgulho que papai sente disso. (Mas por que me olha assim?) Julgava encontrar inteira liberdade ao escrever esta página do meu diário. Curioso como ela consegue perturbar-me, surgindo tímida e séria. Os mesmos cabelos soltos, ainda menina, porém em idade indefinida. *Por que se impor dessa forma? Eu desejava apenas uma evocação, e ela vem atrapalhar tudo: calada e imóvel perto da mesa*. (Sempre a senti por perto – nunca tão visível) (Grifos meus). (CANÇADO, 1991 [1965], p. 82).

Uma das características da literatura que recorda a infância é que a voz tecida na narrativa é a do(a) adulto(a). A criança que um dia foi, ou melhor, a criança que tem viva nas lembranças, é narrada por um discurso indireto e, mesmo quando há falas diretas, elas são atravessadas pela perspectiva do adulto. No trecho acima citado, nota-se que o “eu adulto” tenta estabelecer um diálogo com o “eu criança” e que apesar da aparente inércia da menina Maura trazer consigo murmúrios que incomodam e causam dor ao “eu-confessor”, apenas a

perspectiva adulta é mostrada: a menina é narrada como alguém “calada e imóvel diante da mesa”.

No olhar da Maura de 30 anos se destaca a memória infantil dos cabelos longos que nunca foram cortados. Sobre isso, a narrativa memorialística relata uma promessa feita pelos pais à Virgem Maria de vesti-la apenas de azul e branco até os sete anos e não lhe cortar os cabelos: “papai jamais permitiu que me cortassem os cabelos (eu os tinha longos, soltos, selvagem)” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 15). A promessa foi feita devido à crença de que a menina morreria em breve. Isso aconteceu após o irmão José relatar que havia recebido um recado da aparição do padrinho de Maura, Pabi, morto quando ela tinha cerca de quatro anos: “– Diga a minha madrinha que não chore tanto por mim, pois não estou sofrendo. Brevemente voltarei para buscar Maura” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 15).

Assim sendo, recordar os cabelos remete à figura paterna e aos dogmas religiosos e crendices que lhe foram inculcados na infância. Junto a essas imagens nasce seus primeiros medos e paranoias. Também os traços que determinam sua personalidade egocêntrica e narcisista. A superproteção que lhe foi dedicada trouxe grande solidão.

Sobretudo forma, sobretudo pedra, ainda assim flor: solidão afetiva e isolamento

*... eu pareço pedra/ eu queria ser pedra/ mas nasci flor.
Grazi – feminismo poético*

Há um momento em *Hospício é Deus* (1965) no qual o “eu-confessor” relata que o fato de ser tão protegida por todos da família a fizeram se afastar das pessoas, pois passou a acreditar que tudo lhe era devido. A sua procura em suprir esta necessidade de atenção a levou a inventar a brincadeira séria do faz de conta, e se eleger rainha. Ao descrever esta brincadeira, Cançado aproxima o egocentrismo à solidão de uma árvore seca e solitária:

Muito tímida, costumava passar os dias brincando pelos quintais, travei relações com uma árvore, a qual considerava comadre e maior amiga. Então, visitava-a diariamente, perguntando pela saúde dos filhos, uns galhos secos, sedentos, mas todos meus afilhados. Os diálogos corriam animados. Não havia agressão de parte alguma, já que eu formulava as perguntas e as respostas. Agora que escrevo tenho em mente a árvore minha amiga: perto do chiqueiro, completamente despida de folhas, mas rica de rolinhas cantadeiras – que, como eu, fazia dali seu local de extravasão” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 16/17).

Semelhante ao que acontece em “Espelho morto”, aqui também há a dificuldade de se relacionar e a representação de uma personalidade egocêntrica. A árvore completamente despida de folhas direciona a algo sem vida, monótono, triste, solitário, melancólico. Temor e tristeza explicam, segundo Foucault (1978, p. 291), “o fato de os melancólicos gostarem da solidão e evitarem as companhias; é isso que os torna mais apegados ao objeto do seu delírio

ou a sua ação predominante, seja qual for, enquanto parecem indiferentes a todo o resto”. Por essa perspectiva, a imagem da árvore de galhos secos, recuada no quintal, próxima ao chiqueiro, contrastando com o canto do pássaro, traz para a cena narrativa o caráter melancólico do “eu-confessor”. Algo que em suas recordações é representado também pelo relato do desejo de construir uma cidadela, onde viveria sozinha em seu castelo, e da constante sensação de sentir uma parede de vidro a separando das pessoas: “Senhor, que dor é esta/ abrigando o meu amor? (CANÇADO, 1991 [1965], p. 52).

A angústia contida nessas imagens é acentuada pelo relato de que as pressões sociais sofridas fortaleceram a dificuldade de interação ao mesmo tempo em que a lançou rumo a relacionamentos superficiais e efêmeros, em busca de afeto. Em *O sofredor do ver* (1968), a dor é prolongada pela imagem de duas flores: uma margarida e uma rosa. A margarida isolada e a rosa que, como qualquer outra, é cor-de-rosa, mas que se diferencia por estar sempre recuada, sempre na penumbra. Em volta de uma e da outra está a frieza e a loucura.

A respeito da imagem da margarida aprisionada, ressalta-se que ela também aparece nas recordações infantis. A delicada flor isolada num castelo é utilizada para representar a superproteção e a sensação de solidão:

Onde está a Margarida?
- Num castelo encantado
Onde um rei pôs cinco pedras
que ninguém pode tirar.
(CANÇADO, 1991 [1965], p. 16).

A quadra, como é possível inferir, é inspirada na cantiga popular “Onde está a Margarida?”. Na cantiga original, a margarida está presa em um castelo à espera de ser resgatada. O que a mantém isolada, segundo a letra, é um muro tão alto que impede que seja vista por quem está do outro lado. Uma imagem bem próxima do encarceramento no hospício. Vejamos, então, a canção original e as instruções para a dança de roda³⁵:

Onde está a Margarida?
Preparação - um círculo de crianças, uma ao centro e uma fora da roda. As crianças que estiverem formando o círculo, segurarão a barra da saia da criança que estiver ao centro e que será chamada de margarida.

Desenvolvimento

A criança em volta do círculo canta:
Onde está a Margarida olê, olê, olá
Onde está a Margarida olê, seus cavalheiros

As crianças do círculo respondem:

³⁵ A cantiga folclórica, as instruções para a brincadeira, assim como outras versões, podem ser encontradas em: <<http://bit.ly/2rtxMDr>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

Ela está em seu castelo olê, olê, olá
Ela está em seu castelo olê, seu cavalheiro

A criança em volta do círculo canta:
Eu queria vê-la olê, olê, olá
Eu queria vê-la olê, seus cavalheiros

As crianças do círculo respondem:
Mas o muro é muito alto olê, olê, olá
Mas o muro é muito alto olê, seu cavalheiro

A criança em volta do círculo canta:
Eu tirando uma pedra olê, olê, olá
Eu tirando uma pedra olê, seus cavalheiros

As crianças do círculo respondem:
Uma pedra não faz falta olê, olê, olá
Uma pedra não faz falta olê, seu cavalheiro

A criança em volta do círculo canta:
Eu tirando duas pedras olê, olê, olá
Eu tirando duas pedras olê, seus cavalheiros

As crianças do círculo respondem:
Duas pedras não fazem falta olê, olê, olá
Duas pedras não fazem falta olê, seu cavalheiro

E assim continua a brincadeira. As pedras representam as crianças que estão segurando a saia da colega ao centro. Quando a criança que está fora do círculo retirar a última pedra (criança) que está na roda, todas as crianças batendo palmas cantarão:

Apareceu a Margarida olê, olê, olá
Apareceu a Margarida olê, seu cavalheiro

Conforme se observa, a quantidade de pedras na cantiga original depende do total de crianças que está segurando a saia da colega ao centro. Quando todas as pedras (crianças) são retiradas, a Margarida é encontrada e resgatada. Na intertextualidade feita por Cançado, as cinco pedras colocadas pelo rei para aprisioná-la não podem ser arrancadas. Elas já foram colocadas lá com a certeza de que jamais poderiam ser tiradas por quem quer que seja.

Em *O sofredor do ver*, a quadra faz parte do conto “A menina que via vento”. Posta após os dois parágrafos iniciais, os quais descrevem uma menina que se reconhece “loura”, embora tenha constatado que seus olhos são negros e os cabelos pretos. A descrição é colocada como um fragmento de memória: olhar os cabelos pretos remete à lembrança de uma boneca negra, com a qual foi presenteada, e, também, à informação de que seu nome significa

“negra”.³⁶ O nome da menina não é citado no conto, mas o significado do nome Maura, de fato, é “moura, de pele escura, negra”³⁷.

Nesse burilar de lembranças, o brincar aparece como a sua maneira “grave e séria de existir”, o que possibilita um diálogo com a brincadeira séria de faz de conta que inventou na infância, com a qual fez da árvore sua maior amiga. O brincar traz mais uma vez a visão da menina solitária, aprisionada.

O conto beira o insólito. O estranho entendido aqui conforme a definição dada por Tzvetan Todorov (1975) de que esse tipo de narrativa se caracteriza por se referir a “acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (TODOROV, 1975, p. 53). No texto de Cançado, a realidade é narrada como se fosse um sonho, recordações. As lembranças da infância, as fantasias e os delírios estão de tal forma emaranhados que oferecem à narrativa um aspecto inquietante, surreal, extraordinário. É bem verdade que essa é uma das maiores singularidades dos contos da autora, o que pode ser explicado pela relação entre literatura e loucura que caracteriza a sua obra.

Narrado em terceira-pessoa por uma narradora que se quer onisciente, embora tenha dificuldade de penetrar os pensamentos de seus personagens, o conto alterna as perspectivas da menina e de um homem, “o príncipe-santo-operário”, um ser que hora é príncipe, hora é santo, hora é operário e, outras vezes, os três ao mesmo tempo. No diálogo estabelecido, a menina é, repetidas vezes, sufocada pelas recordações da infância. Encontra-se presa neste castelo onde o rei pôs cinco pedras e ninguém pode tirar. “O príncipe-santo-operário” tem a chave com a qual a menina poderia ficar livre e sair dali, mas teme que a menina sofra muito antes de crescer.

A narrativa movimenta os três tempos: o presente (momentos de delírios), o passado (recordações da infância) e o futuro (o eu que se tornará). O futuro é, inclusive, construído em uma imagem poética: “ela imaginou-se moça, com grande saudade do futuro” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 78). É interessante observar o diálogo estabelecido com as recordações infantis. Isso porque o presente da escrita, a vida adulta, já conhece o futuro que a menina tenta imaginar

³⁶ A descrição deixa transparecer o racismo da escritora. Algo que isolado poderia ser desconsiderado por se levar em consideração que há um jogo com o significado do nome. Contudo, já no diário há uma construção de superioridade e domínios quando se coloca diante de pessoas negras: o psiquiatra por quem é apaixonado, mas que se sente consternada por vê-lo como intelectualmente inferior, algo que implicitamente relaciona a cor da pele; a guarda que odeia e a qual descreve como macumbeira. No conto em questão há uma tentativa em assegurar o fato de ser branca e evitar a comparação com negros: “Bateu palmas, como aos quatro anos, ao ganhar de presente uma boneca preta. Negra: riu bonito, completamente loura, descendente de nobres franceses, ora” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 75).

³⁷ O significado do nome Maura pode ser encontrado em < <http://bit.ly/2qlnq56> > Acesso em: 11 fev. 2017.

como será. Esse jogo criativo propicia um olhar crítico para as situações que provocaram o isolamento do eu narrado, evidenciando assim uma literatura preocupada em denunciar os silêncios em torno dessas circunstâncias.

O fluxo temporal, seguindo um estilo próximo ao diário, não é sequencial. Os acontecimentos trazidos pela memória vêm fragmentados, abruptos. A imagem das pedras que mantêm a flor aprisionada é o ponto para onde a narrativa volta. Para isso, os pensamentos, conversas e recordações são interrompidos pela inserção inesperada de versos poéticos e da tensão em torno de a menina aceitar ou recusar a chave trazida pelo homem. Ao final da narrativa, mesmo a chave tendo sido aceita, apenas uma pedra é extraída:

Fechou os olhos com alívio, precisava dormir. Ela voltaria. Sim, quanta vezes voltasse, ele a estaria esperando, consciente da sua empreitada. Mas já estava crescendo, a menina. Revia-a como se portara durante o diálogo, tão diferente de sua maneira dúbia, difícil de se expressar. Uma pedra foi tirada – falou faminto de descanso, o príncipe-santo-operário (CANÇADO, 2015 [1968], p. 78).

A pedra, neste contexto, está em consonância com a dificuldade de falar (de se expressar) enfrentada pela menina. É importante destacar que uma das possibilidades de expressão sugerida no conto é a fantasia, já colocada nas recordações infantis como modo de lidar com o medo, as angústias e a solidão. Na infância, o brincar e o imaginar são complementados pela leitura e pela escrita. Na adolescência, escrever e ler tonam-se suas principais companhias.

Entre as lembranças que dialogam com as recordações narradas na parte inicial do diário, estão a imagem do pai, que muito se aproxima das características do homem com a qual a menina conversa, o anseio de construir uma cidadela e de ter um irmão louro, rico, de olhos azuis, um príncipe. Também a dolorosa recordação do estupro sofrido, o qual é expressado de forma sugestiva no conto: “buscou no vestido onde estava a sujeira. Aquela podridão” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 78). O diálogo só é possível com o leitor que já tenha feito a leitura do diário ou que conheça sua biografia. Do contrário, a frase pode passar despercebida e/ou ser interpretada como mais um delírio da menina. Assim a autora narra no diário o momento que sucede a violência:

Era de tarde. Todos se achavam sentados na varanda. Mamãe também. Usava um vestido branco, parece-me. Ao ver-me tentou pôr-me no colo. Recusei-me. Achei-a limpa, inocente e bonita. Corri para casa, deitei-me sob os lençóis, sem me lavar. Mais tarde, durante muito tempo, ao me deitar para dormir, à noite, olhando mamãe andar pelo quarto, lembrava-me do que acontecera e chorava [...]. Mais tarde, dois outros empregados repetiram o mesmo. [...] Tudo tão violento e extraordinário (CANÇADO, 1991 [1965], p. 20).

A solidão e a dificuldade de se expressar, dessa forma, revelam os silêncios trazidos consigo desde a infância. Há a necessidade de dizê-los, de se desprender da dor da lembrança. Ainda mais quando a mulher que se tornou está tão aprisionada à dor vivida. Sobre essa necessidade de falar e o poder de resistência contido nesse ato é possível um diálogo com a pesquisadora Aline da Silva Pinto (2015), quem defende que as diferenças entre palavra e silêncio são determinadas por relações de poder. Tendo por base a crítica de Michel Foucault de que a palavra, o poder de dizer, é discurso, a pesquisadora observa que a voz nas estruturas sociais patriarcais é predominantemente masculina. O silêncio foi atribuído às mulheres. Junto como ele o segredo, a escuta, a vida privada. Suas vozes, entretanto, quando ecoam dentro do espaço recluso, transpõem os muros das casas e “elas tomam, a passos curtos, seus espaços nas sociedades, fazendo de seu silêncio um instrumento de poder que lhes garantia uma possibilidade de articulação multifacetada com a realidade” (PINTO, 2015, p. 509).

Parte significativa dessa resistência e articulação feminina se deve às escritas íntimas. Diários, cartas e confidências, como afirma Pinto (2015, p. 509), “povoaram o mundo silencioso das mulheres, que transpunham seus pensamentos em palavras escritas e em alguns momentos destruídas para que jamais se tornassem públicas”. Por conseguinte, a pesquisadora conclui que

[...] mesmo na sombra de uma sociedade, as mulheres passam a redimensionar seus cotidianos de forma a buscar novos espaços de articulação da palavra, trilhando caminhos translúcidos, que expressam suas memórias por detrás de um véu que em nada distorce suas significações. Na literatura, suas manifestações transpõem literalidades, construindo sentidos...” (PINTO, 2015, p. 510).

Na literatura de Cançado, os silêncios narrados transpõem muros físicos, a casa da infância e o hospício, e muros psicológicos. A dor de não encontrar palavras para contar à mãe sobre o estupro, ainda que isso fosse feito na intimidade do quarto, ecoa em seus textos como a voz de um fantasma sempre presente, sempre à espreita. Algo tão intenso que, como é detalhado adiante, se faz em sua obra sob diferentes olhares: pela recordação da infância, pelo desdobramento da figuração literária, por uma escrita traçada em meio a lacunas e sentidos suspensos.

O vestido branco da mãe, destacado nas recordações infantis, quando colocado em oposição ao vestido sujo que a criança em “A menina que via o vento” vê, põe de um lado o símbolo de pureza, santidade e, do outro, o de impureza, pecado. A menina no conto é conduzida para as suas memórias e para os seus devaneios assim que houve a sentença “princesa ou santa”. Como se conversasse com um anjo, reiteradas vezes questiona o caminho para a santidade. A narrativa, como parte significativa dos últimos contos escritos pela autora, mostra a influência cristã que integrou a sua poética. Alguns contos seguem um enredo que dialoga

com versículos bíblicos. Em “Distância”, por exemplo, uma das ideias centrais do texto, a mornidão de um casal que mesmo namorando há onze meses não tem intimidade e não consegue conversar, pode ser lida no fragmento “porque sois morno vos vomitarei da minha boca” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 49), que remete ao versículo bíblico de *Apocalipse*: “assim, porque és morno, nem frio nem quente, estou para te vomitar de minha boca” (BÍBLIA, Apocalipse, 3:16).

As referências bíblicas podem ser pensadas a partir da situação emocional, mental e dos constantes internamentos. Também no que concerne à crítica à Igreja. A postura crítica está no branco da roupa da mãe que a leva a se silenciar; na impossibilidade de ser presenteada por um chapéu vermelho trazido pela irmã, uma vez que, devido a promessa feita pelos pais à *Nossa Senhora*, só podia vestir branco até os seis anos; no silêncio dos seus desejos sexuais e da liberdade após a imposição de um deus que tudo via e tudo punia. Junto a esse Deus vigilante está uma sociedade controladora que isola subjetividades cuja postura não condiz com o esperado. Percebe-se, então, a exposição dos laços estabelecidos entre o poder da Igreja e o poder patriarcal.

O casamento precoce, aos 15 anos, o filho, e a separação um ano depois, figuram uma solidão afetiva que faz da margarida isolada, social e subjetivamente, um ser à procura de amor e de compreensão, algo que é prolongado no conto “Rosa recuada”. A prisão representada pelas cinco pedras cede lugar à beleza de uma flor que anseia ser amada, mas que é usada apenas para decorar a mesa e as camas frias. A efemeridade e o modo como é tratada pelos homens dialoga com as recordações da jovem que, após o término do casamento passou a ser olhada pelos homens como um corpo para se ter apenas em um relacionamento casual, na penumbra da noite, mas jamais num compromisso sério.

“Rosa recuada” foi publicado pela primeira vez em 27 de maio de 1961, um ano após a última data marcada no diário. É uma narrativa em primeira pessoa na qual a “eu-narrador” conta sobre os encontros noturnos com homens casados (tudo é sugestão) enquanto reflete sobre si mesma e sobre a solidão que perpassa a sua vida. Há uma crítica direta ao julgamento das pessoas, à superficialidade e à efemeridade das relações: o fingimento. Para tanto, descreve-se como rosa cor-de-rosa, uma flor como qualquer outra que anseia traçar um destino diferente, onde espera moldar-se de outra forma e ainda assim rosa. A narrativa é construída em meio a fluxos de consciência e delírios.

Não existe vergonha quando se é uma flor, fatalmente rosa cor-de-rosa. Mesmo, dentro de mim, há a impossibilidade para eu saber a verdade acerca de mim mesma, fundida como sou, na aparência, que é o mais profundo e autêntico da minha alma – embora mentirosa. Mas sou uma flor que se esmaga a um simples gesto. Toda aproximação deve ser delicada (CANÇADO, 2015 [1968], p. 46).

O fragmento “fundida como sou” remete, mais uma vez, à figura da pedra. Não mais àquelas que mantêm a margarida isolada, mas nem por isso sem deixar de sê-las. Essa, no entanto, é colocada em oposição a uma “flor que se esmaga a um simples gesto”, por isso “toda aproximação deve ser delicada”. A personalidade sólida contrasta com a delicadeza que, embora não vista pelas outras pessoas, lhe é singular. Tendo em vista que o diagnóstico de esquizofrenia que recebeu a define como uma pessoa de personalidade agressiva, a narrativa questiona verdades psiquiátricas (a soberania do saber). Ao se considerar, por outro lado, a objetificação feminina na narrativa, há a leitura de que a “eu-narrador” reclama a dor que a falta de afeto e compromisso lhe causa.

A imagem desse ser de aparência fundida também pode ser pensada a partir dos minérios que caracterizam a paisagem da região mineira onde nasceu e que, segundo relata no diário, determina a personalidade racional e introspectiva dos mineiros. A pedra, neste contexto, se mistura ao corpo do ser narrado. O “eu-confessor” de *Hospício é Deus*, inclusive, evidencia que a limitação do seu meio, o conservadorismo de Minas Gerais, condicionou os caminhos que acabou trilhando:

[...] somos filhos da terra em que nascemos, é ela que determina nosso comportamento, ainda nossos pensamentos, na medida em que nos influencia. 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, exacerba-a mais ainda. À Minas devo meu caráter introspectivo, minha busca constante do absoluto e a disciplina que consigo me impor quando desejo, essencial ao estudo e à criação (CANÇADO, 1991 [1965], p. 63-64)

Sobre esse trecho, dois pontos são significativos para pensar a relação das recordações infantis e a literatura de Cançado: a imagem da pedra e a introspecção mineira. A pedra, conforme o fragmento acima, é uma parte da solidez e da racionalidade fundida em sua personalidade pelas influências do lugar onde nasceu. Num poema inscrito no diário, por exemplo, o “eu-lírico” se define: Minh’alma nua/ Ela se permuta com a rocha” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 55). Conclui-se, então, que a imagem da pedra figura isolamento, dor, angústias, loucura, silêncios. A rigidez e a racionalidade, entretanto, extrapolam a mera construção metafórica nos textos. Elas estão, também, na arquitetura das narrativas: textos de difícil compreensão, filosóficos, rígidos, densos.

Sobre a figura do rei, responsável pelo isolamento descrito pelo eu-lírico na quadra poética, nota-se que ele não só é delineado pela perspectiva íntima do “eu-confessor” de

Cançado, a superproteção do pai e as pressões sociais exercidas pela comunidade onde cresceu, como também coletiva, a rígida moral conservadora.

Embora, por extensão, compreenda-se que a crítica ao conservadorismo diz muito sobre o modelo patriarcal que estrutura a nossa sociedade como um todo, há um objetivo claro de destiná-la aos mineiros, especialmente aos que habitavam o lugar onde cresceu, São Gonçalo do Abaeté. A cidade natal e seu aspecto bucólico é, inclusive, estendida em um dos contos da coletânea.

“São Gonçalo do Abaeté” apresenta a vida pacata de um povoado que teve seu destino traçado por um padre³⁸: “plantou-se uma casa. Grave, um padre traçou um destino: cidade. Abriu-se do outro lado, uma janela, tímida” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 67). A narradora conta de modo gradativo a constituição da cidade: povoado, distrito, cidade, primeiro edifício de três andares construído. Neste percurso, aponta a influência da Igreja, a hipocrisia da sociedade, o modo violento como a agropecuária e o garimpo de diamantes eram conduzidos, o racismo, a loucura. No que diz respeito a Minas Gerais, essa crítica é ainda mais ferrenha quando, na data de seis de fevereiro de 1960, o “eu-confessor” relata no diário: “dona Dalmatie é mineira, e assegura-me que todo mineiro é louco esquizofrênico. Saímos às duas pelo pátio, perguntando às doentes: “De qual estado você é?” Oitenta por cento de Minas” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 152/153).

Posto isso, o ver a si mesma é figurado nos textos de Cançado pela solidão e pela perda de identidade de um eu paradoxalmente delicado e sensível, rígido e sólido. Parafraseando os contos “O sofredor do ver” e “Rosa Recuada”, ela é sobretudo forma, sobretudo pedra, mas ainda assim flor. Em razão disso, o compromisso de sua literatura com a dor vivida.

Hospício: um deus vigilante

Não consigo pensar. Estou toda nos olhos, completamente olhada, olhando. O quê?
Maura Lopes Cançado

O trágico figurado nas memórias infantis está presente em “Espiral ascendente”, primeiro conto do livro *O sofredor do ver*, publicado em 22 de julho de 1961, ou seja, quatro meses após a última data marcada no diário. A narrativa, de modo intimista, conduz o leitor por um enredo fragmentado, construído por recorte de lembranças esparsas. Muito do que é narrado

³⁸ Sobre a afirmação de que um padre traçou o destino do povoado, é importante salientar que, conforme consta no site da prefeitura, há a importância histórica da construção de uma paróquia, fundada pelo padre João de Almeida Mattos, em 1928, para o surgimento da cidade. Essa e outras informações sobre a cidade podem ser encontradas no endereço: < <http://bit.ly/2q0Q27i> > Acesso em: 13 jan. 2016.

dialoga com os depoimentos da escrita diária: a recordação da encenação de *Hamlet* durante uma estadia em um hospital psiquiátrico particular. Maura representaria Ofélia. A encenação, entretanto, terminou com ela nua ameaçando pular de uma cachoeira, e, como consequência, sendo levada para o quarto-forte, medicada com cicuta e sonifene. Junto a essa recordação se desenrolam outros fragmentos do vivido: o deus repressor, a sociedade julgadora, a violência sexual sofrida aos cinco anos - violência silenciada, uma vez que assim lhe foi ensinado a fazer.

Os episódios são narrados pelo entrecruzamento do monólogo da “eu-narrador” e do discurso direto utilizado para reproduzir as recordações e as tensões que se desenrolam no presente da narrativa. A dor e o medo narrados parecem não caber nas palavras em si, sendo necessário os silêncios, os vazios da página, os raciocínios interrompidos, as distensões dos períodos, a ruptura dos versos (ou seriam frases?) e o eco do que foi dito. Esses recursos estilísticos deixam a leitura confusa. Frases aparentemente soltas e não-lineares são intercaladas, sobrepostas. O (a) leitor(a), principalmente alguém que teve acesso ao conto antes de tomar conhecimento do diário ou da biografia da autora, pode se sentir desorientado ao se ver conduzido por um eu que não especifica quem é, quando, onde e como foi parar ali.

Além disso, o estilo estrutural com influências concretistas e a forma abrupta como as lembranças são inseridas cooperam para a construção de uma narradora aparentemente drogada. O artifício dialoga com a informação oferecida no desenrolar do enredo de que o “eu-narrador” havia sido medicado com sonifene, um tipo de hipnótico que induz ao sono. Por conseguinte, a leitura pode provocar a sensação de sonolência causada por tranquilizantes. Uma sensação bem próxima ao efeito da anestesia geral se esvaindo: a memória retornando lentamente, tudo se precipitando e se confundindo; o sentir a si mesma aos poucos; a dor chegando mansa até despertar com ferocidade.

Por que não se dedica ao teatro?
Por que não?
Não Não Não
Estou caindo indo indo
(Dormindo talvez morra)
NÃO
Emerjo.....
Emerjo lentamente, exposta a curiosidade
- Cuidado – escuto
(CANÇADO, 2015 [1965], p. 9)

O aviso de cuidado, por um eu que marca a sua posição de escuta, lembra muito o “eu-confessor” do diário. Ambos parecem empenhados em lidar com a situação-limite a qual estão expostos desafiando o opressor e enfatizando que não estão alheios aos mecanismos de

condicionamento e dominação. A “eu-narrador”, no que lhe concerne, é construída em meio a uma atmosfera que parece anunciar um perigo iminente. Hirta, perdida, tenta ao menos compreender o que está acontecendo. Enquanto as memórias vibram, a situação vivida remete a ofensas perdidas, aos discursos do poder patriarcal, “ao peso dos insultos dormidos”, da exclusão, “de uma vida contida naquele quarto”, no encarceramento. É quando percebe que a cabeça pesada, vazia e doída, são efeitos de medicamentos.

Contradizendo o que afirma em um dado momento no diário: “*Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades – em excesso de liberdade*”, percebe que no hospício não há liberdade para os doentes mentais. Talvez apenas os loucos, que não se prendem mais ao mundo dos normais alcancem a liberdade na eternidade da loucura. Os procedimentos médicos, paradoxalmente, querem racionalidade, sensatez, e silêncio, onde reina a loucura. Para isso, violentam, isolam, zombam dos doidos e das doidas, deixam os gritos soarem mudos entre as paredes brancas do hospício. Os loucos e as loucas reagem com violência. Após essa rápida constatação, as lembranças se sucedem aleatoriamente, impondo-se. Memórias essas já relatadas no diário: o velho que a chama de menina, a imagem de si nua na cachoeira; os julgamentos, dentro de um sanatório, por ter um filho aos 15 anos e logo depois ter se separado.

Em “Espiral ascendente”, embora fechada por muros, o olhar acusador ainda a perseguia, como a um fantasma que não se vê, mas o medo leva a acreditar que ele está lá – talvez estivesse mesmo – “Resolvi contar a verdade: eu não era esposa de ninguém. Devassa (Devem ter pensado) Aquelas velhas grã-finas que fossem para o inferno. Falei. No Alto da Boa Vista. Na casa de loucos” (CANÇADO, 2011, p. 26). A loucura, figurada na escrita, surge como a imagem denunciadora das estratégias de controle social que a levaram a encontrar no hospício semelhante olhar vigilante e punitivo.

Tomar consciência da situação de impotência faz com que a narradora solte o choro iminente. O que nos conduz ao clímax da narrativa: a analogia estabelecida entre o vazio, a tristeza e a solidão dentro do hospício e todo o medo, a dor e angústia do estupro sofrido na infância. Como efeito, tem-se a imagem do hospício como um lugar de abuso e agressão; onde os gritos são abafados no mais profundo do eu, e dificilmente são ouvidos, nem mesmo pela mãe (santa, pura, inocente), com quem não conseguiu compartilhar toda a dor e medo que sentiu ao ser abusada. Afinal, impossibilitar a sororidade³⁹ é uma estratégia de poder exercida pelo patriarcado, uma vez que ao fazer isso, nos isola.

Dói.

³⁹ Embora não exista ainda nos dicionários de língua portuguesa, a palavra sororidade é usada pelos feminismos para se referir à união e aliança entre mulheres. A palavra tem origem no latim *sóror*, que significa irmãs.

Tanto. Tanto.
 Médicos. Sim?
 - Levem-me. Preciso falar. Deixei de falar a tanto tempo. Estou sozinha e assim foi sempre. Não quero dormir. Foi dormindo que permiti que construísse esta teia que me envolve e me perde. É a vergonha muito anterior. Não vergonha: é o medo.
 Não me dão atenção. Ninguém me ouve, como sempre.
 [...]
 Não me deixem. Quero falar. Tenho medo. Tenho de falar. Dançam carregados de distância, na
 TARDE
 SEXO
 MAMÃE
 MEDO
 (CANÇADO, 2015 [1968], p. 14).

Observa-se que tanto o hospício como a relação familiar são construídos como espaço de silenciamento e solidão. O que recupera e reforça a imagem da inutilidade da louca falar, já que sabe que não será ouvida. Não obstante, o “eu-confessor” aqui distendido em “eu-narrador” continua a lutar pelos direitos de falar e de ser ouvido. É angustiante ler nesse fragmento a voz abafada de uma mulher tentando denunciar o estupro e as violências sofridas no hospício.

Posto isso, e levando em consideração que, conforme dizia Jean-Paul Sartre (2015 [1948]), “a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético” e que, por conseguinte, “só existe arte por e para outrem”, a insistência da autoexpressão em Maura Lopes Cançado parte de um projeto que vê a literatura como um espaço de denúncia, de resistência e de visibilização de subalternidades sócio, político, cultural e historicamente silenciadas e subjugadas.

3.2 Das relações entre violência patriarcal e violência manicomial

Maura Lopes Cançado era branca e descendente de nobres e ricos fazendeiros. Fazia parte da tradicional família mineira da pequena cidade de São Gonçalo do Abaeté. O privilégio social certamente foi importante para que sua produção literária se tornasse pública, principalmente quando se pensa, por exemplo, a maior probabilidade de conhecer pessoas influentes nos ambientes em que frequentava e, também, as oportunidades educacionais e o acesso mais facilitado a diferentes leituras. Fora isso, o dinheiro herdado do pai lhe possibilitou, por algum tempo, ser internada em hospitais psiquiátricos particulares.

Por outro lado, ao se levar em consideração que dentro das relações de poder “o sujeito é dividido no seu interior e em relação aos outros” (FOUCAULT, 1995, p. 232), os privilégios de cor e classe social não impediram que fosse atingida por práticas de opressão de gênero características de uma sociedade conservadora (como se sabe, o machismo afeta, de diferentes modos, a todas nós mulheres): foi violentada sexualmente aos cinco ou seis anos; sofreu a

imposição da imagem de um deus onipresente que condenava o sexo e os desejos íntimos; se viu vigiada e controlada pelos olhares questionadores de uma sociedade conservadora, quando optou por ser aviadora; foi vítima da exclusão social que a impediu de estudar, ou de compartilhar espaço com as moças casadas que compunham as “famílias de bem”, por ter sido mãe aos quinze anos e ter se separado logo em seguida; sofreu, angustiada, o avançar de homens casados munidos da alegação de que, por ser separada, não poderia dizer “não”.

Ser mulher em uma sociedade que preserva heranças de uma estrutura patriarcal é conviver todos os dias emaranhada a práticas discursivas construídas historicamente para limitar o nosso pensamento, a nossa liberdade, os nossos desejos e os nossos espaços. Junto ao modelo do que significa ser mulher estão mecanismos de culpabilização, medo, isolamento, submissão. O sistema basicamente se sustenta na naturalização dessas amarras e na certeza de que as insurgentes serão punidas, violentadas, assassinadas, excluídas socialmente, consideradas loucas. Além disso, as pressões exercidas para que o padrão seja mantido implicam desgastes físicos e emocionais que muitas vezes nos deixam doentes, depressivas, melancólicas, histéricas. Assim, independente de ir contra as normas preestabelecidas ou tentar se adequar a elas, a loucura parece sempre estar à espreita.

O psiquiatra italiano Franco Basaglia, pioneiro da luta antimanicomial, defende, conforme citado pela jornalista Daniela Lima (2016), que “por trás de toda loucura há um conflito social”, seja ele de ordem econômica, étnico, sexual ou de gênero. Nós, mulheres, somos acometidas por várias formas de sofrimento mental, em um número considerável, quando comparada aos homens, mas isso não é por causa de uma fragilidade intrínseca ao gênero, antes porque sobre nós pesa uma quantidade maior de pressões sociais. Os papéis sociais de gênero que nos são impostos diariamente provocam crescente desestabilização emocional.

Com um posicionamento semelhante ao de Basaglia, a feminista estadunidense Elaine Showalter (1985), ao estudar a relação entre mulher e loucura na cultura patriarcal inglesa vigente entre os anos de 1830 a 1980, relata que estatísticas documentadas por historiadores e psiquiatras apontavam que mulheres eram maioria entre as(os) pacientes internadas(os) em hospitais psiquiátricos públicos. Ao problematizar os motivos que possam justificar essa proximidade estatística entre mulher e loucura, Showalter (1985, p. 3-4) destaca a condição social das mulheres diante dos papéis de gênero produzidos pelo patriarcado e o discurso machista que sustentam as práticas manicomiais. Acrescenta ainda que a psiquiatria inglesa do século XIX encara a desordem mental entre homens e mulheres de modo diferenciado. Sintomas semelhantes são observados em homens como consequência de um desenvolvimento

civilizacional (progresso) que passa a exercer pressões sociais e econômicas, e, em mulheres, como próprios de uma doença associada à sexualidade e à natureza feminina.

Assim, como se pode observar, as práticas psiquiátricas confirmam e fortalecem mecanismos do poder patriarcal. O que implica a ponderação de que, estando esses poderes imbricados, as estatísticas apresentadas por Showalter (1985) não apenas mostram que cada vez mais as pressões sociais têm provocado a desordem mental nas mulheres, mas também que muitas dessas internações se valeram de diagnósticos ancorados no que a moral social considera(va) comportamentos anormais (desviantes da norma).

Para pensar a psiquiatria nos fins do século XIX e as teorias que atestavam uma propensão maior da mulher à loucura, é preciso ressaltar que junto a esses estudos se multiplicavam discursos sobre a anatomia do corpo feminino e sua fragilidade, submissão e funcionalidade reprodutiva e, também, manifestações religiosas seculares sobre domesticação e submissão feminina. O historiador Roberto Machado (1978), em *Danação da norma*, relata que a ciência médica surgida nessa época, a medicina social, diferente dos setores tradicionais que se preocupavam em combater a doença apenas depois de sua manifestação, fortalece discursos sobre a necessidade de interferência e medicalização da sociedade.

Aliada ao poder do Estado, e, por conseguinte, a estratégias de controle e vigilância dos corpos, a psiquiatria torna-se um novo tipo de poder. É em meio a esses discursos de interferência da medicina nos setores políticos, a partir de um projeto de “higienização”, prevenção de doenças e tratamento de males físicos e morais da sociedade, que os hospitais públicos são distanciados dos centros urbanos e os indivíduos e/ou classes considerados perigosos(as) para a sociedade são trancados em Clínicas Psiquiátricas. O(a) louco(a) é patologizado e considerado anormal. Como consequência, a loucura e todos(as) os(as) considerados(as) desviantes morais são ainda mais silenciados pelas formas de poder e saber. Ainda mais silenciados porque, como é defendido por Foucault (1961), em *A história da loucura na Idade Clássica* (1995 [1961]), os anormais ou desviantes foram primeiro rejeitados e só depois assim nominados.

É dentro desse contexto de “arqueologia de silêncio”, como a patologização da loucura é definida por Foucault, que a obra de Maura Lopes Cançado se insere como possibilidade de ouvir a voz dos “sem razão”. Ou, como observa no diário, ao refletir sobre a necessidade de sua escrita para denunciar as violências presenciadas na instituição, “só quem passa anonimamente por este lugar pode conhecê-lo. E sou apenas um prefixo no peito do uniforme. Um número a mais. [...] Quando falo, minha voz se perde na uniformidade que nos confunde. Ainda assim falo” (CANÇADO, 1991, p. 55). Mesmo diante da constatação de que sua voz pode soar muda

junto à homogeneização de identidades e estratégias de depreciação exercidas pelo poder manicomial, a escritora pontua a necessidade de continuar falando. É urgente a necessidade de visibilizar a voz dos(as) silenciados(as).

Ciente de que o *status* de escritora construído pela publicação de contos no *Jornal do Brasil* poderia fazer com que as denúncias apresentadas transpusessem os muros do hospício, a escrita insurgente também se preocupou em demonstrar que essas estratégias de domínio do poder manicomial não funcionam isoladas: as violências são legitimadas pela relação com o poder patriarcal que garante a omissão e a participação da sociedade no processo de exclusão. Algo que pode ser percebido no modo como a estrutura de *Hospício é Deus* foi organizada. A escritora divide a obra em dois momentos: no primeiro as práticas patriarcais são colocadas como causa, no segundo o hospício é apresentado como efeito-punitivo. Os fluxos de consciência e o uso da primeira pessoa não só se constroem enquanto oportunidade de aproximar o(a) leitor(a) das angústias do eu que narra como também aponta a responsabilidade social de cada indivíduo dentro desse sistema que legitima violências. Ou, como afirma ao refletir sobre o que fazer para que todos lutem contra a exclusão e o descaso para com a(o) louca(o): “toda a humanidade é responsável pela doença mental de cada indivíduo. Só a humanidade toda evitaria a loucura de cada um” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 147).

A constituição da psiquiatria no Brasil reforçou antigas práticas e estratégias patriarcais de adestramento do corpo feminino vigentes em nosso país, desde o processo da colonização. A historiadora Mary Del Priori (1990), em *Ao sul do corpo*, defende a tese de que o processo de domesticação e a determinação feminina frente aos “papéis sociais” foi um discurso criado e fortalecido pela Igreja e por uma medicina ainda presa a práticas medievalistas. A tradição androcêntrica e o modelo de produção escravista estimulou homens (padres, governantes, cientistas) a “estabelecerem um papel identificado com esforço de colonização para todas as mulheres indiscriminadamente” (PRIORI, 1990, p. 17).

Esses papéis estavam relacionados à defesa do catolicismo e ao preenchimento “dos vazios da terra recém-descoberta”, ou seja, a maternidade. Fabrica-se, então, o papel da “santa-mãezinha” que transmitiria às filhas, e essas às próximas gerações, as obrigações que a “mulher ideal” precisaria cumprir para manter a sociedade familiar com a qual sonhava a Igreja. É dentro desse sistema que abusos e violências contra a mulher passam a ser “naturalizados” pela sociedade. Culpada por não cumprir as funções preestabelecidas, restava a condenação e a punição.

Em Maura Lopes Cançado as opressões exercidas por esses poderes são olhadas pela imagem de um deus que é o demônio da infância e também um hospício de olhos cor-de-rosa sempre vigilante.

3.3 O hospício pelos olhos de Maura Lopes Cançado

*Fizeram muros altos, cinzentos/ – esconderam a terra. / Mas o quadrado azul está
presente/ Sempre.
Maura Lopes Cançado*

O ver substantivado em Maura Lopes Cançado traz em si a ação verbal, a transitividade e a intransitividade, a transitividade direta e a função pronominal. Por conseguinte, ele perpassa subjetividade, é personificação, é percepção, volta-se para ela mesma, enxerga o outro, percebe e evidencia estruturas manicomiais e patriarcais e o condicionamento exercido por elas. Ele é ainda metafórico, uma vez que os momentos de imensa dor e de melancolia são transmitidos por meio de imagens poéticas. Para produzir todos esses efeitos, ele é personificado e entremeadado a sinestésias: o tocar, o escutar, o sentir o cheiro, o sentir o gosto. É através desse olhar que o hospício é narrado, deixando exposta desde a sua estrutura física até a sua estrutura institucional.

Descrito como uma cidade triste, o lugar era composto por seis edifícios que abrigavam cerca de dois mil e quinhentos “habitantes”. O olhar de Cançado caminha por corredores cinzentos, quartos frios e refeitórios fétidos onde são encontradas mesas sem nenhuma cobertura, sanitários imundos, mulheres com os vestidos marcados por sangue de menstruação, olhares perdidos, pratos oleosos e sujos, escadas que conduzem aos quartos dos andares superiores. Os barulhos ouvidos compõem uma das metáforas que usa para definir o local: “A música gritante, histérica: HOSPÍCIO” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 35).

A histeria, a angústia e o descaso vistos nesses espaços são acentuados quando o olhar atinge o pátio e os muros. Nas imagens narradas do pátio, há medo, há incompreensão, há o privilégio de não ser obrigada a ficar lá como a maioria das internas, há o sofrimento diante de tanta dor. O lugar é comparado a um cemitério e ao inferno da *Divina Comédia*, de Dante.

Como se observa, o hospício, assim como o ver, passa por um processo metafórico e prosopopeico. O deus que figura a culpabilização, o medo, o controle, a punição, mantém seus olhos cor-de-rosa sempre abertos, sempre alerta. Ele é um “branco sem fim” controlado por seres violentos que “nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue - e sempre outro”. O que se vê através dessas imagens é uma estrutura monstruosa e estarecedora que violenta e modifica os seres que o habitam, ou, fazendo uso do termo adotado pelo sociólogo Erving Goffman (2001), lança mão de estratégias de

“mortificação do eu” para controlar identidades que fogem à norma. Daí os corações, ao serem trazidos de volta, serem sempre outros. Cançado (1991 [1965]) escreveu:

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 disso nada existindo – a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e muda como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? (CANÇADO, 1992 [1965], p. 32).

O *status* de louca concretizado no uso do uniforme remete a práticas manicomiais de dessubjetivação que, segundo Goffman (2001), são aplicadas desde o primeiro momento que o interno entra na instituição total. Elas têm o objetivo de romper com qualquer identidade anterior, provocando o afastamento do mundo doméstico. Nas palavras dele:

o novato chega ao estabelecimento com urna concepção de si mesmo que se tornou possível por algumas disposições sociais estáveis no seu mundo doméstico. Ao entrar, imediatamente despido do apoio dado por tais disposições. Na linguagem exata de algumas de nossas mais antigas instituições totais, começa uma série de rebaixamentos, degradações, humilhações e profanações do eu. O seu eu é sistematicamente, embora muitas vezes não intencionalmente, mortificado. Começa a passar por algumas mudanças radicais em sua carreira moral, uma carreira composta pelas progressivas mudanças que ocorrem nas crenças que tem a seu respeito e a respeito dos outros que são significativos para ele (GOFFMAN, 2001, p. 24).

A série de rebaixamentos, profanações do eu e humilhações que caracterizam todas as instituições totais podem ser ainda mais agravantes no caso específico do hospício. Como é afirmado por Foucault (2002 [1926-1984]), a loucura foi excluída em todos os tempos. Além disso, o *status* de louco exclui o sujeito em todos os domínios.

Em Cançado, a “mortificação do eu” é vista na pausa branca e muda que remete ao silenciamento e ao rompimento com o passado e com o futuro. O fato de ela estar vestida de uniforme não só marca a suspensão de quem fora um dia como atinge quem poderia ser. Dali em diante sempre seria vista como a louca, levando consigo todas as exclusões advindas desse lugar social:

evito pensar no que ficou lá fora. O que me intriga é minha situação aqui: sou tratada como a louca mais inconsciente (quem sabe serei?), depois de vestir este uniforme. Antes de me fazer internar era a mesma, ninguém demonstrava perceber qualquer anormalidade em meus atos (CANÇADO, 1992 [1965], p. 48).

Mais uma vez o uniforme é colocado como imagem da “mortificação do eu”. Antes de ser internada, ainda que apresentasse sintomas de desequilíbrio, mantinha a sua identidade pessoal. Escrevia para um jornal conhecido. Tentava se estabelecer socialmente. Todavia, tudo isso foi perdido após a internação. A autora conclui, então, que o hospício rotula o ser e ao fazer isso o define como se tudo o que foi e o que é deixasse de existir. Independentemente de qualquer melhora em seu quadro clínico, lá fora sempre a veriam como a louca.

Talvez por isso evite pensar em tudo o que deixou. O trabalho, os conhecidos, as amigas, a família. Para se ter ideia, encontra-se entre as narrativas usadas por Scaramella (2010) para estruturar a pesquisa biográfica sobre Cançado, a revelação de que algumas pessoas da família passaram a evitar que os filhos e filhas tivessem contato com ela: “... Ana lembrou o episódio em que seu pai atirou o *Hospício é Deus* na parede assim que foi publicado, pois em sua opinião o livro manchava o nome da família” (SCARAMELLA, 2010, p. 103). A pesquisadora constata também que grande parte dos relatórios que compõem o processo que resultou na condenação por homicídio são idênticos aos relatos do diário. É fato que havia, por parte do delegado e do filho, um interesse em declará-la esquizofrênica com o intuito de ela cumprir a pena em um hospital psiquiátrico. Contudo, é significativo observar o quanto o rótulo de esquizofrenia, tão contestado em seu diário, lhe atinge no futuro.

O sentimento de abandono familiar é narrado com um certo ressentimento. A escritora se dirige em alguns momentos à família com o intuito de apontar a relevância da ausência para a situação em que se encontra:

gostaria de poder pedir-lhes perdão pelas minhas palavras, no entanto não vejo de que culpar-me. Ignoro porque cheguei a esse ponto – mas cheguei. Em último esforço poderia culpá-los: LEMBRAM-SE? Entanto não creio sequer em culpa; apenas não me ocorre nem ao menos tentar perdoá-los, como a vocês não ocorreu nem ao menos perdoar-me, a mim. Porque ignoravam minha solidão tanto quanto eu. Nossas maldades correndo por causa de nossa cegueira. Agora, em último esforço, tento deixá-los em paz para sempre: também as pessoas morrem e não as buscamos depois (CANÇADO, 1991 [1965], p. 148-149).

Esse trecho é construído a partir de uma possível carta a ser enviada a uma família que já não condiz com a do presente em que acontece a escrita. Nas palavras do “eu-confessor”, ela seria dirigida à família “que possui há muitos anos e não sei onde encontrá-la” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 148). Nota-se então, que o olhar para o hospício não está desvencilhado de seu olhar para a infância.

Uma outra narrativa interessante diz respeito ao relato no qual a sobrinha, Ana, fala acerca das pouquíssimas fotos de Maura que a família tem. Ao notar que a fotografia em que a escritora aparecia próxima ao avião que ganhou dos pais na juventude havia sumido, Scaramella (2010) pondera:

a ausência de fotos é tolerada, mas diz também que quando um parente se torna uma figura embaraçosa, ou porque ficou louco ou porque teve uma atitude pouco apropriada, suprimimos a sua presença (Altieres, 1997:7). Ana não suprimiu a presença da tia de sua caixa, no entanto, as lembranças relacionadas à tia não eram em grande número. Maura, de acordo com Ana, era vista por alguns familiares como um mau exemplo. O que há então nesse álbum de fotografias é uma foto de criança de Maura, outra de sua primeira comunhão e a última com seu filho, Cerarion, ainda muito criança. As fotos guardadas de Maura são aquelas que reafirmam na imagem a conduta do que era considerado ser uma “moça de boa de família”. A criança inocente,

temente a deus, e que seria por fim uma boa mãe. Todas imagens que acabaram por afirmar-se distantes da figura da mulher de calças amarelas – e talvez óculos ray ban – ao lado de seu avião. Entretanto, não se pode afirmar que fosse um problema para seus pais o fato de Maura aprender a pilotar (SCARAMELLA, 2010, p. 103).

É claro que o mau exemplo com o qual Cançado passou a ser vista pela família não remete apenas à figura da mulher depressiva e louca. Sob esse rótulo perpassa a imagem da jovem subversiva, da “mulher separada”, da “mãe-solteira”, da mulher “livre” que gastou parte da herança paterna em noites boêmias. Destaca-se, entretanto, o quanto esses rótulos estão extremamente ligados e o modo como eles são determinantes para suprimir a presença de Maura das relações familiares.

Essa relação entre o patriarcado e o sistema manicomial pode ser vista na escrita datada quando o olhar da escritora se volta para as recordações infantis e também para as violências de gênero praticadas no hospício. Entre essas violências, a autora expõe o estupro de internas que viviam na Colônia, seção do hospício para onde eram enviadas as pessoas para as quais a psiquiatria acreditava não existir mais tratamento ou cura; corpos nus das internas deixados à disposição de olhares masculinos; o assédio vindo de guardas e médicos – “hoje, um funcionário, metido a bonitão, João Assunção, passou por mim e outras, na Seção C.L., tocou-me no queixo e disse: ‘Como isto aqui está florido’. Olhei-o com desprezo...” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 117) –; o fato de os médicos se valerem da descredibilidade em torno da palavra do louco para abusar sexualmente de internas; as agressões físicas praticadas por guardas do sexo masculino, como pode ser percebido em uma cena na qual o “eu-confessor” questiona a atitude agressiva de um médico que segurou pelo braço, empurrou e atirou ao chão a interna Cesária, “mulata pobre e humilde”, e obtém como resposta violência verbal e física:

... “O senhor sabe o que está fazendo? Contarei ao médico o que fez com a moça”. Respondeu-me: “– E você deveria estar na Colônia. Não entendo o caso dessas protegidas daqui. Não se meta comigo que não me conhece”. “– O senhor é quem não me conhece. O que está fazendo na seção de mulheres?” Atirei-lhe uma caixinha vazia de remédios. Avançou para mim, tentei correr, alcançou-me, torceu-me os braços para trás, senti medo e gritei: “– Chamem doutor. A., chamem doutor A.”. Comecei a gritar para livrar-me dele. Perguntou se não havia um quarto para prender-me, dona Geralda indicou-lhe o meu. Com um pontapé, atirou-me sobre o bureau e caí, derrubando a cadeira e ferindo-me muito. (Ironia: o *bureau* que tanto me emocionara. O livro que estava lendo e dizia: Que estranha terapêutica era essa? Era desvelo carinhoso e terno”. Mas aqui é pancada mesmo... (CANÇADO, 1991 [1965], p. 121)

A atitude agressiva dos médicos para com as mulheres é mencionada outras vezes no diário. Nesse caso em particular, o “eu confessor” fica tão perplexo com o fato de que ninguém fez nada enquanto duas mulheres eram ameaçadas e agredidas por um homem que cobra um posicionamento do psiquiatra de sua seção: “... Apanhei de um homem, o senhor não é sensível

a minha humilhação?” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 121). A insensibilidade destacada, entretanto, é algo comum. A mulher no hospício, conforme realçado pelo olhar de Cançado, estava em iminente risco, por ser mulher e por ser louca. Elas são marginalizadas duplamente, muitas vezes até mais, já que, assim como aconteceu com Cesária, poderia pesar sobre ela, ainda, a exclusão social e racial. Vale ressaltar que, conforme Foucault (1995 [1961]), o louco é colocado à margem da sociedade por um discurso hegemônico que fez da arqueologia da loucura uma narrativa de silêncios e ausências: o saber psiquiátrico.

O monólogo da psiquiatria é mostrado em Cançado pela imagem de médicos e médicas que estabelecem diagnósticos e falam dos pacientes desprezando as suas presenças e/ou qualquer possibilidade de voz por parte desses: “em minha presença, ela perguntou à guarda se eu costumava tomar banho, se era limpa [...] Perguntei-lhe por que não se dirigia a mim, apesar de sua falta de educação. Não fez caso” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 44). Além disso, a escritora observa o quanto a sensibilidade e o estado de irracionalidade são pouco considerados pelos psiquiatras. De um modo paradoxal: a psiquiatria violenta o louco por ele ser insano. A cobrança é tão comum que a leva a se questionar se os verdadeiros loucos não seriam os psiquiatras: **GOZAM VERDADEIRAMENTE OS MÉDICOS DE PERFEITA SAÚDE MENTAL?** (CANÇADO, 1991 [1965], p. 47).

Em decorrência disso, o hospício é metaforicamente visto como um lugar de silenciamento, um cemitério: “os dormitórios vazios e impessoais são cemitérios, onde se guardam passado e futuro de tantas vidas. Cemitérios sem flor e sem piedade: cada leito mudo é um túmulo, e eu existo entre o céu e essa dormência calada” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 71). O hospício, é então, um lugar de morte. Ao ser fechado nesses espaços, onde não há delicadeza, beleza ou piedade, resta ao sujeito o silêncio e a insegurança quanto ao futuro. Principalmente quando se tem em mente que esse lugar também assume a metáfora da dor: “mulheres iguais – guardas – monotonia – dor: HOSPÍCIO” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 51).

A monotonia hospitalar é descrita em alguns momentos por uma atmosfera melancólica evidenciada nas imagens que descrevem tardes longas, filas diárias para as refeições e para o banho, imensos corredores, noites mal dormidas, dificuldade em saber a data, entre outros. Tudo é tão repetitivo. Essa monotonia, conforme observado por Goffman (2001), é uma estratégia adotada pelas instituições totais para organizar e garantir a homogeneidade dos indivíduos.

Através dos olhos de Cançado, o hospício é visto também como um ser monstruoso, violento: “mãos longas levando-nos para não sei onde - paradas bruscas, corpos sacudidos, se elevando incomensuráveis...” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 28). A construção imagética põe na vitrine o modo como muitos(as) guardas conduziam os pacientes. O uso do termo “corpos

sacudidos” para se referir à violência que certamente observava nos corredores do hospital, oferece à imagem uma atmosfera de sonho (pesadelo), de fantasia. Parece irreal, inexplicável. Algo que é reforçado pelo uso metonímico das “mãos longas” e do modo gradativo como essa cena é mostrada. A escrita traz um olhar que se fecha para o panorâmico ao optar por focar em partes centrais captadas pelo olhar angustiado.

Entre as muitas violências focadas pelo “eu-confessor” de Cançado está o despreparo das guardas e dos médicos; o uso indiscriminado de eletrochoque, do quarto-forte e de medicamentos; constantes ameaças e agressões físicas praticadas diretamente pelas guardas ou por outras pacientes, a pedido delas; estupro e assédio praticados por médicos e/ou outros funcionários. Na data de 29 de dezembro de 1959, por exemplo, encontra-se no diário a agressão sofrida por uma das pacientes, Durvaldina. Cançado (1991 [1965]) escreveu:

 Maria de Oliveira disse outro dia: “– Esta Durvaldina é muito confiada, mas vou amansá-la. A qualquer hora ela me paga”. Hoje eu estava na seção M.B. junto ao pátio das mulheres, Isabel chamou-me: *Fui à janela e olhei para o pátio*. Durvaldina, completamente nua. Mirtes e outras doentes seguravam-na no chão, enquanto a guarda lhe dava socos. Depois, Maria de Oliveira pegou-a pelos cabelos, puxou-a para dentro, enquanto gritava: “- Venha, sua puta. O médico quer falar com você” (Grifo meu) (CANÇADO, 1991 [1965], p. 116-117).

Observe que o olhar de Cançado para as cenas narradas não poupa a identidade das pessoas envolvidas. Além disso, o diálogo é desenrolado por um discurso indireto. A escolha desse tipo de discurso narrativo faz com que nomes e pessoas reais sejam entrelaçados na experiência da autora como personagens actantes (agentes), responsáveis por cada decisão e ato. De certa forma, a escrita os interpela, lhes responsabiliza.

A ética que envolve o uso de nomes reais em narrativas autobiográficas é um assunto que gera bastante controvérsia. Alguns não veem problema por defender em que tirar os nomes próprios exclui a objetividade dos textos. Há os que veem obstáculos éticos por envolver pessoas e assuntos que podem gerar constrangimentos passíveis de processo jurídico. No caso de Cançado, percebe-se um interesse em deixar essas assinaturas evidentes. Ela diz o nome das guardas, das pacientes, dos médicos, de amigos e conhecidos do trabalho, enfim, dos(as) envolvidos(as) nas suas experiências.

A única pessoa que não tem o nome revelado na escrita é o doutor A., psiquiatra responsável por seu tratamento e por quem sofre um amor não correspondido. O romance platônico atravessa toda a narrativa. Inclusive, as últimas páginas do diário trazem um clímax para a história: um toque de mãos e uma troca de olhares seguida da sugestão de que o médico também era apaixonado por ela, mas que devido à ética profissional evitava o contato. Salienta-se que, conforme relatado, o doutor A. lia o diário com frequência e o usava para suas análises

e para manter o diálogo com a paciente. Ele também era um grande incentivador de sua escrita. Tanto que lhe presenteou com um *bureau* no intuito de facilitar o seu trabalho.

A inclusão dessa narrativa romanesca no diário causa certa expectativa em relação ao desenrolar dos acontecimentos. Também colabora para a sensação de continuidade provocada pela leitura dos fragmentos diários que compõem a obra. Assim, a opção de não usar o nome próprio pode significar que: a) evitou expor o médico para preservar a vida pessoal e profissional do amado, a pedido dele ou não; b) a história é fruto de sua imaginação, assim como o Dr. A; c) fugiu da possibilidade de ter que provar os acontecimentos narrados e, quem sabe, de um processo.

No que concerne às repercussões geradas devido ao uso de nomes próprios, não foi encontrada nenhuma menção a processo judicial. Contudo, algumas entrevistas trazem o desconforto de pessoas citadas e o questionamento da posição adotada pela escritora. Em uma reportagem publicada no *Jornal do Brasil*, em 17 de fevereiro de 1968, o jornalista José Carlos de Oliveira afirma que a segunda parte do diário estava enfrentando dificuldades para ser publicada porque algumas pessoas estavam pedindo a retirada de seus nomes. Uma amiga pessoal da autora é citada pelo jornalista por questionar a ética de uma escrita que usa a opinião pessoal para passear livremente pela vida dos outros. Em sua defesa, Cançado respondeu ser difícil explicar algo tão simples: “se falo de mim mesma com toda sinceridade, por que pouparia os outros?”. O jornalista, então, conclui: “esperamos ansiosamente pelo diário, mesmo que nos encontremos lá dentro, tal como somos ou tal como elas nos vê...” (OLIVEIRA, 1968, p. 3)

A segunda parte do diário, como se sabe, sumiu misteriosamente. Também sumiram os textos escritos quando estava na penitenciária. O sistema prisional, inclusive, tirou dela qualquer possibilidade de escrita, já que nem um lápis podia manusear, por ser considerada perigosa. Até mesmo uma entrevista que seria concedida à Rede Globo foi vetada pelo coordenador de saúde penitenciária sob a justificativa de que a prisioneira representava perigo e que suas alegações não poderiam ser levadas a sério, já que era mitomaníaca.

Não há evidências de que esses episódios se deram em razão da postura literária adotada pela escritora. Entretanto, dada a reincidência, tudo leva a acreditar que elas tentam silenciar uma literatura que se empenha em narrar a experiência observada, sem omitir nomes e acontecimentos comprometedores. Daí concordar com a reflexão de Scaramella (2010, p. 42) a respeito dos motivos de ela ter sido impedida de ser entrevistada: “é provável que o perigo estivesse em Maura expor as condições irregulares na qual estava...”. Os empecilhos criados pelo sistema prisional para impedi-la de escrever levam à leitura de que o foco colocado sobre

as violências praticadas no hospício pode ter gerado algumas discussões, reflexões e questionamentos públicos.

Violências como as sofridas por Durvaldina, por exemplo, eram constantes. Ao narrá-las, o “eu-confessor” sempre expõe o despreparo psiquiátrico e o quanto medidas que deveriam ser usadas como tratamento estavam servindo como vingança e controle. Além da denúncia, ela também cobra atitudes que possam mudar essas circunstâncias. Sobre as agressões contra Durvaldina, ela escreveu:

Durvaldina tem um olho roxo. Está toda contundida. Não sei como alguém não toma providência para que os doentes não sejam de tal maneira brutalizadas. Ainda mais que Durvaldina se acha completamente inconsciente. Hoje fui ao quarto-forte vê-la [...] Durvaldina abraçou-me chorando, pediu-me que a tirasse de lá. O quarto é abafadíssimo e sujo. Fiquei mortificada, perguntei se sabia quem lhe batera, e ela: “Não. Alguém me bateu?” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 117).

Diante da inconsciência da interna e do silenciamento imposto à voz do louco, a escrita de Cançado aparece como possibilidade de escuta. Mostrar o que acontecia naquele espaço fechado, longe dos olhares de todos(as), questiona as práticas adotadas e as omissões sociais diante do problema. A situação acima, por exemplo é seguida pela reflexão de que diferente do que havia sido há pouco tempo afirmado pelo diretor-geral do Serviço Nacional de Doenças Mentais, o quarto-forte não era apenas um símbolo da psiquiatria moderna, já que esses quartos nunca estavam vagos.

Durvaldina, personagem principal na cena narrada, tem o foco sobre si. Consequentemente, sua voz adquire legitimidade frente ao saber psiquiátrico. Os holofotes também mostram a identidade e propagam as vozes de dezenas de outras mulheres: dona Marina, dona Georgina, Nair, Isabel, dona Auda, dona Gergete, Egídia, dona Helena, Lolita, dona Benedita, Dona Luíza, Léa, entre outras. Em *O sofredor do ver* (1968), o olhar sobre duas dessas mulheres, Auda e Joana, é prolongado e ficcionalizado.

O conto “No quadrado de Joana” segue os passos da protagonista em sua caminhada geométrica no pátio: ela “marcha completando o pátio, o fim da linha, sendo justamente o princípio da outra” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 16). Pelo olhar da narradora, Joana aparece enclausurada por paredes e muros, buscando um novo mundo, um novo tempo e uma nova linguagem com a qual pudesse se expressar e ser compreendida. Para se ajustar ao quadrado e evitar uma queda, desvia das formas redondas e olha atentamente a linha reta: “o pensamento quadrado no ar, quase sólido, e o olhar, reto como lâmina, sofrendo o impacto, voltando, enquadrando-se nos olhos impossíveis” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 16).

A solidão de Joana e o fato de ser catatônica são colocados junto à violência manicomial. Todo o esforço para evitar as ondulações é interrompido pela agressividade dos olhares que a vigiavam: “... não sabe onde estão os olhos teimosos, olhando. Sabe-se desmoronada. Sem salvação, ferida de morte. Mais que isto, ruída. Joana ruiu” (CANÇADO, 2015 [1965], p. 19).

Em “Introdução à Alda”, a violência manicomial é mostrada pela imagem de uma mulher abandonada pela família e que é agredida constantemente. A interna que inspirou o conto tem seu nome grafado com u, Auda. Por sofrer de esquizofrenia, ela é vista pela psiquiatria como alguém de difícil interação social, isolada e com pouca afetividade. O olhar que narra Alda no conto, entretanto, vai em direção oposta à visão da psiquiatria. Ela é vista como uma flor vermelha, delicada e carinhosa. Alguém que precisa ser tocada com afetividade, mas a quem a psiquiatria trata com gritos, empurrões e eletrochoques. Insensível, o olhar psiquiátrico se prende ao rótulo e as suas definições limitadoras que são incapazes de compreender a complexidade de dona Alda: “Doutor A. não me alcançou quando fiz a pergunta sobre dona Auda. Ele dificilmente me alcança. É simplista. Suas palavras científicas irritariam até uma pedra...” (CANÇADO, 1991 [1965], p. 66). Daí a necessidade de escrever uma introdução (explicação) básica a dona Alda.

No conto, a violência manicomial e as características de Alda são narradas por meio de metáforas. Alda é descrita com “uma mulher sem intenções. Cercada de mundo, às vezes sofrendo-o ainda” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 21). Ao contrário do que diziam os médicos, Alda ainda era afetada pela realidade. Os distanciamentos e a solidão lhe causavam sofrimento: “rodeada de só, entanto sendo” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 21). Quanto à violência que lhe atinge diariamente, “ela dançaria um minueto por um toque de mão sem dor. Súbito, ela sabe, mataria o próprio medo se recebesse um beijo sem o momento que o precede” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 21).

Alda é agressiva porque são agressivos com ela. A perda de afetividade é um modo de defesa. A violência está sempre próxima: “um vestido cresce em frente. Ela vê antes de sentir a dor. Presa pelos cabelos, batida, a dureza do muro, entrando-lhe no mais quieto do cérebro” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 24). Há ainda os eletrochoques: “... a necessidade de se defender, enquanto lhe amarraram um pano branco no rosto, imobilizaram-lhe os braços, jogando-a no pontapé final no quarto-forte” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 25).

No final da noite, após um dia de tanta dor e sofrimento, ela se deita e agradece pela vida feliz. No dormitório frio, “o sono pisca breve no escuro. Agora é sempre porque as rosas caem. Lentas, macias, pétalas. E o corpo deixa-se em branco. Rosas, vermelho das rosas, grave depois, e mais – quando se movem em sangue. Rosas” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 26). O

corpo, lento e macio como as pétalas de uma rosa vermelha (provável referência ao fato de Auda gostar dessa cor), sacudido e violentado, adormece sob o iminente perigo de a qualquer momento o vermelho de sua superfície ser agravado pelo vermelho do sangue.

A Auda em *Hospício é Deus* é vista após a publicação do conto. Sob esse olhar, observa-se que ela ainda é uma pessoa extremamente desconhecida e só, contudo algumas mudanças no tratamento psiquiátrico e na personalidade podem ser percebidas. Ela demonstra gostar de Maura, algo que não faz com mais ninguém. Também participa de algumas atividades terapêuticas em grupo. Em conversas, é sempre breve e irônica. Essas mudanças levam Cançado a refletir sobre o que pode a literatura que se faz em espaços de silenciamento. Segundo ela,

na Ocupação, dona Auda é figura principal, com suas blusas e lãs vermelhas. Ela ama o vermelho. Sinto-me um pouco responsável pelos êxitos de dona Alda. Fui eu quem despertou atenção para ela com meu conto “Introdução a Alda”, lido e relido aqui. Talvez devesse escrever um conto para cada doente, se isso viesse melhorar-lhes a sorte (CANÇADO, 1991 [1965], p. 93).

Consciente de seu compromisso com a literatura, Cançado acredita que a possibilidade de tirar do anonimato as mulheres olhadas e narradas por sua literatura pode provocar mudanças significativas em suas vidas. Ao transpor os muros do hospício, o ver pode se desdobrar em voz e, quem sabe assim, fazer com que o hospício seja olhado pela sociedade e, conseqüentemente, ser repensado e ter suas práticas violentas questionadas.

CONCLUSÃO – POR UMA ESCRITA SUBVERSIVA: O OLHAR E A NECESSIDADE DE DIZER EM MAURA LOPES CAÑÇADO

*Vão dizer que, além de louca, sou subversiva, mas quem conhece o hospício tem que se tornar subversiva.
Maura Lopes Cañçado.*

A pesquisadora Luciana Hidalgo (2013), ao analisar as narrativas limites de autores que escreveram em situações de isolamento institucional, a exemplo de Lima Barreto e/ou Loriel da Silva, ressalta a comum reincidência à ficção de si (autoficção) quando retornam à vida “normal”. O que lhe faz sugerir que

o caráter extraordinário de uma experiência-radical talvez apague as fronteiras entre a ideia de verdade e de ficção, entre o eu racional e seu corpo aprisionado ou torturado. Resta ao eu sobrevivente o exercício de narrar (resistir?) como seu corpo administra a situação-limite – uma vivência que por vezes adquire traços ficcionais, dado o seu absurdo (HIDALGO, 2013, p. 230).

Diferente de Lima Barreto, que, do lado de fora dos muros manicomiais, distendeu a escrita de si produzida dentro dos manicômios (pouco elaborada ficcionalmente) em obras literárias que se constituíram com mais rigor formal e estético, a urgência do hospício, como já foi mencionado, é inerente à poética de Maura Lopes Cañçado. Sua obra, em grande parte, foi escrita durante internações e, em decorrência disso, em situações que denunciam a urgência em que surgiu. Além disso, a preocupação estética e o tom metafórico são peculiares tanto ao diário quanto aos contos. Os traços ficcionais e o extraordinário em suas obras, portanto, têm ligação contínua com as experiências radicais e as situações absurdas provocadas pelo isolamento e pela loucura, o que pode justificar o quanto o estranho e o surreal lhes é característico. Também o aspecto poético e lírico.

A dor profunda gerada pelas circunstâncias de isolamento e pelo ver o eu que se tornou a partir das violências sofridas na infância é representada em sua escrita por meio de um estilo que apela para o visual quando o dizível já não consegue expressar a profundidade do vivido. O não-dizível é, então, transformado em imagem. É interessante observar, como fez o escritor João A. Frayze-Pereira (2005), ao discutir as relações entre arte e dor, estética e psicanálise, o paradoxo que se faz aí. Isso porque o dilaceramento causado pela dor pode levar ao não fazer, a uma completa estagnação do ser e do dizer. Por outro lado, a arte está no campo da comunicação, do prazer. Assim sendo, “como entender que uma dor profunda possa dar lugar não ao estupor, mas a um ato imaginário que se concretiza em obra? [...] Como é possível a inscrição poética da dor?” (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 264).

Das provocações provindas desses questionamentos é preciso salientar de antemão que muitos dos escritores e escritoras que, semelhante a Cañçado, inscreveram uma poética da dor

e do ver, sucumbiram ao sofrimento em certo ponto. Foi assim com Silvia Plath, com Virgínia Woolf, com Van Gogh, artistas que cometeram suicídio. Em outras proporções e particularidades, uma vez que não cometeu suicídio, pode-se pensar também em Lima Barreto – o sofrimento e as limitações de uma vida exposta ao racismo, ao alcoolismo e a isolamentos manicomial deixaram, como rastros, um número significativo de obras inacabadas. Entre elas está *Cemitério dos vivos*, onde ficcionaliza a dor experimentada no hospício.

Maura Lopes Cançado, por sua vez, parou de escrever após a saída da prisão, em 1980. A liberdade vigiada que lhe foi concedida, como afirma Maria Luísa Scaramella (2010, p. 3), foi vivida “entre uma internação e outra, planejando escrever, mas sem voltar, de fato, a fazê-lo”. A respeito disso, o jornalista Maurício Meireles (2015, p. 129) afirma que ela, “quando ganhou a liberdade vigiada, em 1980, e passou a viver à custa de Cesarion – morto em 2003 –, *sempre arrumava uma desculpa para não escrever*” (Grifo meu). Citando Mirian Lage, acrescenta, “o Cesarion fez milhares de tentativas para que ela voltasse a escrever. Ele comprou tudo o que ela precisava, aí ela aparecia reclamando que as crianças da escola ao lado estavam fazendo muito barulho. Nunca deu certo. *Tinha muito vento contra*” (Grifo meu).

Apesar do aspecto negativo contido na afirmação “sempre arrumava uma desculpa para não escrever”, que soa como se a escritora estivesse “fazendo corpo mole” e, por conseguinte, como se não correspondesse a toda a dedicação, financiamento e esforço do filho para que voltasse a escrever, ela deixa implícitas algumas inquietudes. Entre elas estão as imbricações entre dor e arte, palavra e silêncio.

Valendo-se da leitura de que o ato de escrita é encontrado em *Hospício é Deus* como forma de lidar com as pressões sociais, com a depressão, com a loucura e o com o isolamento, o não conseguir escrever se apresenta como consequência de dores limitadoras, entre as quais o agravamento da doença e o silenciamento imposto na prisão são significativos. O que torna necessário pensar as estratégias de silenciamento praticadas pelo Estado para evitar que as violências do sistema prisional fossem denunciadas.

Na penitenciária, ao que tudo indica, interrompe-se o dizer porque já não há como fazê-lo. O trauma de ver alguns textos, misteriosamente, desaparecerem e de o seu corpo e mente sofrerem de forma desmedida as práticas do silenciamento prisional podem ajudar a entender esse “vento contra” responsável pelo silenciamento de sua escrita. Digo isso por levar em consideração o projeto assinalado no diário de se tornar a melhor escritora de língua portuguesa. Também a persistência em continuar escrevendo dentro da penitenciária, mesmo estando parcialmente sem visão e sem as ferramentas necessárias, como é denunciado pela jornalista Margarida Autran (1991) no artigo “Ninguém visita a interna do cubículo 2”.

Escrever, para Cançado, tem ligação com a necessidade de sobreviver (de resistir) à dor lembrada e à dor presente nas experiências extremas vivenciadas no hospício, sem deixar de lado um estreito elo com a palavra, com a necessidade de externar o silêncio. Quando o verbo não consegue inscrever a dor vivida no papel, há a tentativa de representá-la por meio de imagens produzidas pela forma e pelo jogo de palavras. Enfim, a inscrição da dor em sua obra deve ser pensada a partir da reflexão de que a ficcionalização de si e da realidade observada colocam num mesmo patamar o sofrimento do ver e a necessidade de dizê-lo.

A representação do hospício e dos medos e dores sofridos na infância pela imagem de um deus que tudo vê e tudo pune evidencia a crítica ao poder que a Igreja, o patriarcado, e o poder manicomial exercem sobre os indivíduos. A dor e a inquietude de ser vista e controlada tem como contraponto uma escrita subversiva que expõe o sofrimento do ver por meio do testemunho e, ao fazer isso, denuncia as violências observadas. Como afirma em “Espiral ascendente”, ela está “toda nos olhos, completamente olhada, olhando” (CANÇADO, 2015 [1968], p. 10). A afirmação é seguida do questionamento “o quê?”. O que olha tanto se não as amarras dessas relações que a violentam e a mantêm acorrentada e isolada?

Reitera-se que, de acordo com a escritora Marguerite Duras (2009 [1994], p. 34), escrever é “um modo de pensar, de raciocinar [...]. É antes de tudo dizer que não é preciso matar a si mesmo todos os dias, já que é possível se matar a qualquer dia”. Talvez por isso, pela possibilidade de romper com a dicotomia vida ou morte, o recorrente desdobramento do eu-confessional em eu(s) ficcional(is). Diante da inseparabilidade entre vida e obra, a autobiografia e a ficção de si constituem-se enquanto resistência, como ponderou Hidalgo (2013).

É importante reafirmar também que, conforme Michel Foucault 1995 [1961], a história da loucura narra um gesto de rompimento entre o verbo (a palavra) e a imagem, ocorrido no final do Renascimento, que colocou de um lado o saber (a experiência crítica) e, do outro, a loucura:

entre o verbo e a imagem, entre aquilo que é figurado pela linguagem e aquilo que é dito pela plástica, a bela unidade começa a se desfazer: uma única e mesma significação não lhes é imediatamente comum. E se é verdade que a Imagem ainda tem a vocação de dizer, de transmitir algo de consubstancial à linguagem, é necessário reconhecer que ela já não diz mais a mesma coisa; e que, através de seus valores plásticos próprios, a pintura mergulha numa experiência que se afastará cada vez mais da linguagem, qualquer que possa ser a identidade superficial do tema. Figura e palavra ilustram ainda a mesma fábula da loucura no mesmo mundo moral; mas logo tomam duas direções diferentes, indicando, numa brecha ainda apenas perceptível, aquela que será a grande linha divisória na experiência ocidental da loucura (FOUCAULT, 1995 [1961], p. 22-23).

Em contrapartida, a aproximação entre literatura e loucura, ocorrida no século XIX, traz de volta o diálogo entre palavra e imagem. Através dessa intersecção, o ver em Maura Lopes

Cançado pode ser inscrito. Afinal, valendo-me novamente dos pensamentos de Foucault (2005 [1964]), a literatura é linguagem, mas também é discurso. É preciso abandonar a ideia de que ela se faz de si própria, como havia defendido veemente ao longo de seus estudos sobre a relação entre linguagem e literatura, e entender que ela é feita de palavras, palavras como as outras. Porém, escolhidas e dispostas de tal modo que por elas possa se passar algo inefável.

Assim, a literatura não é feita do não dizível, mas do não inefável, da fábula, ou seja, algo que deve e pode ser dito e que, “todavia, é dito em uma linguagem de ausência, assassinato, duplicação, simulacro”. A fábula narrada pela literatura, por sua vez, pode visibilizar as ausências deixadas pelo que foi contado pelo poder dominante.

Considerando, então, que a loucura, dentro das relações de poder, é um discurso segregado, já que não diz da mesma forma que os outros, o ver na literatura de Cançado se faz como um contradiscurso, uma forma subversiva que denuncia as amarras que buscam esconder as forças que materializam a constituição social. A transgressão é garantida por uma poética do ver que se constitui como uma poética da voz, da necessidade do dizer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline, (1985) [1982]. *O que é feminismo*. São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense.

ALMEIDA, Giane Elisa Sales de. (2009). História da educação escolar de mulheres negras: as políticas públicas que não vieram... *In: InterMeio: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, MS, v.15, n.30, p. 219-232.*

ARAÚJO, Pedro Galas (2011). A escrita de si: o eu no fio da navalha. *In: _____ Trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira*. Outubro de 2011. 107f. Dissertações (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL-UnB. Brasília.

ARBEX, Daniela (2013). *Holocausto brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial.

ASSIS, Machado de. (2009 [1881]). *O alienista*. São Paulo: Ciranda Cultural.

ASSMAN, Aleida. (2011). “Wordsworth e a mazela do tempo”. *In: _____ Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. de: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, p. 99- 125.

AUTRAN, Margarida. Posfácio (1991) [1965]. In CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus: diário I*. São Paulo: Círculo do livro, 1991 [1965], p. 185-189.

ÁVILA, Luciana F. Sadalla de. (1995). *A diva no divã*. São Paulo; Iluminuras.

BACHELARD, Gaston. (1993). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

BARRAL, Gislene, 2001. Vozes da loucura, ecos na literatura. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, UnB, n. 12, mar-abr de 2001, p. 13-68. Disponível em: < <http://bit.ly/1IZTXPS> >. Acesso em 25 ago. 2015.

_____. 2008. *Olhando sobre o muro: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea*. 219 f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – UnB, Brasília. Disponível em < <http://bit.ly/2fiUM3K> > Acesso em 12 mar. 2017

BARRETO, Lima. (2009) [1956]. *O cemitério dos vivos*. Virtual books. Disponível em: < <http://bit.ly/2fwOF7A> >. Acesso em 02 maio 2016.

_____. (1920). “Lima Barreto no Hospício”. Entrevista. *Jornal A Folha*, 31/01/1920, Rio de Janeiro.

BENJAMIN, Walter. (1987) [1936]. O narrador. *In: _____ Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense.

BÍBLIA online. Apocalipse 3:16. *In: Bíblia online*. Disponível em: < <http://bit.ly/2r3gCeY> >. Acesso em 11 maio 2017.

BLANCHOT, Maurice. (2011) [1967]. A obra e o espaço da morte. In *O espaço literário*; trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro; Rocco.

BRAGA, Elisabeth Santos (2000). O trabalho com a literatura: Memórias e histórias. *Cadernos Cedex*, ano XX, n. 50, Abr. 2000. Disponível em: < <http://bit.ly/2mDRENp> >. Acesso em 13 dez. 2016.

BRASIL, Assis. 1973. *A nova literatura III: O Conto*. Rio de Janeiro, Americana; Brasília: INL.

BRUM, Eliana (2013). Os loucos somos nós. In: _____. *Holocausto brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial.

CANÇADO, Maura Lopes. (1991) [1965]. *Hospício é Deus: diário I*. São Paulo: Círculo do livro, 189 p.

_____. (2011) [1968]. *O sofredor do ver*. Brasília, Confraria dos bibliófilos do Brasil. Edições da Confraria 2011.

_____. (1968). Quem é Maura Lopes Cançado? a vida pela arte. *Revista Leitura*, n. 110, dez. 1968.

_____. (1967). *Cartas de Maura Lopes Cançado*. Disponível em: < <http://bit.ly/2mCxBTK> > Acesso em 25 nov.2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. (1991). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. de Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio.

CYTRYNOWCZ, Roney. *A história de um clube do livro com 800 mil sócios*. Disponível em < <http://bit.ly/2i1pDxo> > Acesso em 15 ago. 2016.

DALCASTANÈ, Regina. (2012). *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo; Horizonte, Rio de Janeiro: Editora da Uerj.

DEL PRIORE, Mary. (1990). *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. 294 f. Teses (Doutorado em História) – Departamento de História da faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

DURAS. Marguerite. (2009) [1993]. *Escrever*. Barcelona: Turquets.

EM NOME da razão. (1979). Direção: Helvécio Hatton. Produção: Tarcísio Vidigal. Documentário, 23'50'', Belo Horizonte, Quimera Filmes LTDA, 1979. Disponível em: < <http://bit.ly/2r0IVZr> >. Acesso em 25 jul. 2016.

EVARISTO, Conceição. (2005). *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita*. Rio de Janeiro, ago. 2005. Disponível em < <file:///C:/Users/ROSE/Downloads/DA%20GRAFIA.pdf> >. Acesso em 15 abr. 2016.

EVARISTO, Conceição. (2011). *Insubmissas lágrimas de mulheres (Contos)*. Belo Horizonte: Nandyala. (Coleção Vozes da Diáspora Negra – Volume 7).

FORNEY, Ellen. (2014) [2012]. *Parafusos: mania, depressão, Michelangelo e eu – memórias em quadrinhos de Ellen Forney*. Trad. de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes.

FOUCAULT, Michel. (1995) [1961]. *A história da loucura na Idade Clássica*. Rio de Janeiro: Perspectiva.

_____. (1995). Sujeito e poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Universitária. p. 231-249.

_____. (1998) [1979]). Poder- corpo. In: _____. *Microfísica do poder*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____. (2005) [1964]. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. (2002) [1926-1984]. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. (2001) [1974-1975]). *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes. 2001. (Coleção Tópicos).

_____. (2006) [2004]. A escrita de si. In: *Ditos e escritos: ética, sexualidade, política*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Trad. de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. 5, p. p. 144-162

FRAYZE-PEREIRA, João A. (2005). *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê editorial.

FREUD, Sigmund. (1908). *Escritores criativos e devaneio*. Disponível em: < <http://bit.ly/2muF3Ru> > Acesso em 26 ago. 2016.

GOFFMAN, Erving (2001). *Manicômios, prisões e conventos*. Tradução de Dante Moreira Leite. 7 ed. São Paulo: Perspectiva.

GOLDSTEIN, Ilana. (2008). *Reflexões sobre a arte “primitiva”: O caso de Musée Branly*. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, jan./jun. 2008. Disponível em: < <http://bit.ly/2mmSm5T> >. Acesso em 13 ago. 2016.

HALL, Stuart (2004) [1997]. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A.

HIDALGO, Luciana; DRUMMOND Mônica (Orgs) (2006). *A arte da Urgência*. Curitiba: Cultural Office.

HIDALGO, Luciana. (2008). *Literatura da urgência: Lima Barreto no domínio da loucura*. São Paulo: Annablume.

_____. (2008). *Quando a loucura encontra a literatura*: depoimento. [6 de novembro, 2008]. Rio de Janeiro. Boletim da FAPERJ. Entrevista concedida a Débora Motta. Disponível em <<http://www.faperj.br/?id=1345.2.2>> Acesso em: 13 ago. 2015.

_____. (2013). Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea: Estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 15, nº 1, p. 218 a 231, jan/jun. 2013. Disponível em <<http://bit.ly/1Hchooz>>. Acesso em 05 out. 2015.

HOLOCAUSTO brasileiro (2016). Direção de produção: César Campos. Roteiro e pesquisa: Daniela Arbex. Documentário, 1h30min, Vagalume Filmes, LTDA e Brasil Distribution, LLC. Disponível em: <<http://bit.ly/2k8Qcmi>>. Acesso 04 dez. 2016.

JARDIM, Reynaldo. Prefácio (1991). In: CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*: diário I. São Paulo: Círculo do livro.

LAITANO, Paloma Steves. (2010). “O momento mágico da infância”. In: _____. *As pequenas memórias na ficção de José Saramago*: a recordação da infância como matéria literária. 129 f. Dissertações (Mestrado em Teoria da literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010, p. 25-74. Disponível em: <<http://bit.ly/2nunvnL>>. Acesso em janeiro de 2017.

LEIRIS, Michel, (2003) [1939]. *A idade viril*: precedido por Da literatura como tauromaquia. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify.

LEJEUNE, Philippe. (2014) [2008]. *O pacto autobiográfico* – de Rousseau à Internet. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. 2. ed.. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

LIMA, Daniela. (2016). *Aproximações entre o movimento feminista e o antimanicomial*. Disponível em <<http://bit.ly/2rWFo1I>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

LIMA, Sandra Maria de. Cantigas de roda (blog na internet). Rio Branco, 29 mar. 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2rtxMDr>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

LOBO, Luiza. (1986). Dez anos de literatura feminina brasileira. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, PUCRS, v. 21, n. 24, p. 107-125, dez. 1986.

LORD, Audre. (1983). *There is no hierarchy of oppressions*. Disponível em <<http://bit.ly/29twvag>> Acesso em: 15 abr. 2017.

MAN, Paul de, (1984) [1979]. *Autobiografia e des-figuração*. Trad. de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. Sopro 71, panfleto político-cultural. Cultura e Barbárie, maio/2012. Disponível em <<http://bit.ly/2epDCP3>>. Acesso em: 11 jan. 2016.

MACHADO, Roberto [et. al]. (1978). *Danação da norma*: a medicina social e constituição da psiquiatria no Brasil. Rio de Janeiro: Graal.

MACIEL, Sheila Dias. (1997). A sinceridade como ficção. In: *Papéis*: rev. Letras/ Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). v. 1, n. 1, p. 6-12.

MACIEL, Sheila Dias. (2004). A literatura e os gêneros confessionais. *In*: Antônio Rodrigues Belon, Sheila Dias Maciel (Orgs). *Em diálogo: estudos literários e linguísticos*. Campo Grande: Ed. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS).

MATA, Anderson Luís Nunes da. (2010). Representação: conceito e problemas. *In*: _____. *As fraturas no projeto de uma literatura nacional: representação na literatura brasileira contemporânea*. 180f. Tese (doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2010. Disponível em: < <http://bit.ly/2maDPek>>. Acesso 11 nov. 2016.

MELO, Mônica Santos de Souza; COSTA, Lucas Piter Alves. (2010). Implicações sobre as narrativas de si. *Letras & Letras*; Uberlândia 26(1), p. 141-154, jan./jun. 2010. Disponível em: < <http://bit.ly/2mExsLR>>. Acesso 12 dez. 2016.

MIRANDA, Wander Melo. (2009) [1992]. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

MOISÉS, Massaud. (2006) [1984]. Fôrmas em Prosa: o conto. *In*: _____. *A criação literária: Prosa I*. 20 ed. São Paulo. Cultrix, p. 19 – 101.

MUSILLI, Célia. (2014). *Literatura e loucura: a transcendência pela palavra*. 186 f. Dissertação (mestrado em Teoria e História Literária). Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária (UNICAMP), Campinas, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/2qdPh7R>> Acesso em: 15 ago. 2016.

OLIVEIRA, Rosa Meire Carvalho de. (2002). *Diários Públicos, Mundos Privados: diário íntimo como gênero discursivo e suas transformações na contemporaneidade*. Salvador: 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura contemporânea) - Universidade Federal da Bahia.

OLIVEIRA, José Carlos (1968). Maura e outros. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1968, caderno B, p. 3.

PATROCÍNIO, Stela do. (2001). *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Organização e apresentação de Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue.

PEREIRA, Danglei de Castro. (2006). *Poesia romântica brasileira revisitada*. Ago. de 2006. 235 f. Teses (doutorado em Letras – Literatura em Língua Portuguesa). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campos de São José do Rio Preto, São Paulo.

PERROT, Michelle. (1998). *Mulheres públicas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

_____. (2005). *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC.

PINTO, Aline da Silva. (2015). Palavras – silêncio. *In*: COLLING, Ana Maria; TERDESCHI, Losandro Antônio (Orgs.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados, MS: Ed. UFGD.

POMPEU, Renato. (1998). *Todo texto é um delírio: entrevista*. Entrevista concedida à Revista *Cult*, n. 7, São Paulo, fevereiro de 1998, p. 63-65.

PRADO, Tomás. (2014). Fábula, simulacro e assassinato: três conceitos para compreender a literatura em Foucault. *Antares: Letras e Humanidades*, vol.6, n. 11. Programa de Pós-graduação em Letras, Cultura e Regionalidade.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. (1997). Literatura confessional: espaço autobiográfico. In: _____(Org). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado aberto. p. 7- 17.

SANTIAGO, Silviano. (2008). *Meditações sobre o ofício de criar*. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura – UFMG*, v. 18, jul.- dez./ 2008; ISSN: 2317 – 2096, p. 173 a 179. Disponível em < <http://bit.ly/2mEKNUf> >. Acesso em 13 ago. 2016

SANTOS, Jeana Laura da Cunha Santos. (2000). *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: Editora da UFSC.

SARTRE, Jean-Paul. (2012) [1939]. *O muro: contos*. Tradução de H. Alcântara Silveira. Ed. Especial (Saraiva de bolso). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

São Gonçalo do Abaeté, prefeitura municipal (internet). Disponível em: <<http://bit.ly/2q0Q27i>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

_____. (2015) [1948]. *Que é a literatura?* Trad. de Carlos Felipe Moisés. – Petrópolis, RJ: Vozes.

SCARAMELLA, Maria Luísa. (2010). *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*. 2010, 269 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

SCLIAR, Moacyr. (2009). A melancolia na literatura. *Cadernos Brasileiros de Saúde Mental*, Vol 1, n. 1, jan-abr 2009. CD-ROM.

SEVERO, Renata. (2011). Trabalho com textos na perspectiva semiolinguística: gênero e situação comunicacional. *Anais do SILEL*, v. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU.

Significado de nomes (dicionário online). Disponível em < <http://bit.ly/2qlnq56> > Acesso em: 11 fev. 2017

SHOWALTER, Elaine. (1985). *The Female Malady: women, madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Penguin Books.

SILVA, Marcela Verônica da. (2016). Quando as lembranças doem: a casa da infância em Vermelho amargo, de Bartolomeu Campos de Queirós. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 48, p. 49-66, maio - ago 2016. Disponível em: < <http://bit.ly/2nY2Ud9> >. Acesso em 11 mar. 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (2010) [1985]. *Pode o subalterno falar?* Trad. de Sandra Regina Goullart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG.

SVEVO, Ítalo. (2001) [1923]. *A consciência de Zeno*. Trad. de Ivo Barroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Grandes Romances).

TAYASSU, Catitu. (2015). Escrita feminina. In: COLLING, Ana Maria & TERDESCHI, Losandro Antônio (Orgs.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados, MS: Ed. UFGD.

TODOROV, Tzvetan. (1975). *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Claro Correa Castello. São Paulo: Perspectiva.

WOOLF, Virginia. (1985) [1929]. *Um teto todo seu*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

VERNANT, Jean-Pierre. (2009). História da memória e memória historiadora. In: _____. *A travessia das fronteiras: Entre mito e política II*. Trad. de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. p. 141-147.

VIANA, Maria José Motta. (1995). *Do sótão à vitrine*. Belo Horizonte: UFMG.