

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

DOUTORADO EM LETRAS

MÁRCIA MOREIRA CUSTÓDIO

**A ESCRITA DE MAURA LOPES CANÇADO
Um contraponto com a (des)articulação da linguagem do louco**

**VITÓRIA - ES
NOVEMBRO - 2017**

MÁRCIA MOREIRA CUSTÓDIO

A ESCRITA DE MAURA LOPES CANÇADO

Um contraponto com a (des)articulação da linguagem do louco

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Fabíola Simão Padilha Trefzger.

VITÓRIA - ES
NOVEMBRO - 2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)
Bibliotecária: Perla Rodrigues Lôbo – CRB-6 ES-000527/O

C987e Custódio, Márcia Moreira, 1972-
A escrita de Maura Lopes Cançado : um contraponto com a
(des)articulação da linguagem do louco / Márcia Moreira
Custódio. – 2017.
222 f.

Orientador: Fabíola Simão Padilha Trefzger.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Cançado, Maura Lopes, 1930-1993. 2. Literatura brasileira.
3. Loucura na literatura. I. Trefzger, Fabíola Simão Padilha,
1968-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de
Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

MÁRCIA MOREIRA CUSTÓDIO

A ESCRITA DE MAURA LOPES CANÇADO
Um contraponto com a (des)articulação da linguagem do louco

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

COMISSÃO AVALIADORA

Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger (Orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Profa. Dra. Rafaela Scardino Lima Pizzol (Membro titular interno)
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Profa. Dra. Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda (Membro titular interno)
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Prof. Dr. Alex Fabiano Jardim (Membro titular externo)
Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)

Prof. Dr. Alexander Jeferson Nassau Borges (Membro titular externo)
Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes)

Dra. Aline Prúcoli de Souza (Membro suplente interno)
Universidade Federal do Espírito Santo (Aluna egressa do PPGL)

Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos (Membro suplente externo)
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Márcia Moreira Custódio

**“A ESCRITA DE MAURA LOPES CANÇADO: UM CONTRAPONTO
COM A (DES) ARTICULAÇÃO DA LINGUAGEM DO LOUCO”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutora em Letras.

Aprovada em 17 de novembro de 2017.

Comissão Examinadora:



Prof^a. Dr^a. Fabíola Simão Padilha Trefzger (Ufes)
Orientadora e Presidente da Comissão



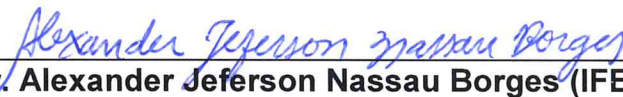
Prof^a. Dr^a. Rafaela Scardino Lima (Ufes)
Examinadora Interna



Prof^a. Dr^a. Aline Prúcoli (Ufes)
Examinadora Interna



Prof^a. Dr^a. Fabíola Simão Padilha Trefzger (Ufes)
Por **Prof. Dr. Alex Fabiano Jardim (Unimontes)**
Examinador externo



Prof. Dr. Alexander Jefferson Nassau Borges (IFES)
Examinador Externo

*A José Custódio Neto, amante e amigo, que
pacientemente trilhou comigo todas as etapas deste
percurso.*

AGRADECIMENTOS

Tamanho é o esforço dispensado, a ansiedade, o medo, durante a realização deste trabalho, que parece que estive sozinha nesta jornada. Mas ai de mim se não contasse com a contribuição de amigos, familiares, professores e instituições de apoio, que quero aqui destacar:

- agradeço a Deus por acreditar em mim, permitindo que eu guardasse a fé e focasse no propósito da superação, cumprindo desse modo sua promessa na minha vida;
- agradeço ao meu esposo e filhos, por suportarem minhas ausências e reclusões em dedicação à escrita, pelas palavras de ânimo, sempre com muita paciência e compreensão;
- agradeço a minha mãe e irmãos, por torcerem pela meu sucesso, por sonharem comigo o meu sonho e depositarem a confiança em mim;
- agradeço a minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Fabíola Simão Padilha Trefzger, por me orientar não apenas neste trabalho, mas na vida. Será eternamente meu espelho de competência, profissionalismo, ética e de compreensão empática. Sua postura verdadeira, encorajando-me a prosseguir, com sugestões e palavras de apoio no processo de elaboração deste trabalho, levam a refletir sobre o papel humano no meu exercício de docência;
- agradeço ao Prof. Dr. Alex Fabiano Jardim, à Prof^a. Dr^a. Rafaela Scardino Lima Pizzol e à Prof^a. Dr^a Viviana Mônica Vermes, por terem participado da banca de qualificação e contribuído com sugestões para a consecução desta pesquisa;
- aos membros da banca de defesa, por aceitarem o convite: Prof^a. Dra. Rafaela Scardino Lima Pizzol, Prof^a. Dra. Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda, Prof. Dr. Alex Fabiano Jardim, Prof. Dr. Alexander Jeferson Nassau Borges, Dra. Aline Prúcoli de Souza, Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos
- às Prof^a Dr^a Leni Ribeiro Leite, Prof^a Dr^a Maria Amélia Dalvi, Prof^a Dr^a Jurema José de Oliveira, Prof^a Dr^a Stelamaris Coser, Prof. Dr. Deneval Siqueira, Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento, Prof. Dr. Wilberth Salgueiro, Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares, com os quais cursei disciplinas que contribuíram na construção desse trabalho;
- à Maria das Graças Marinato Fortes, minha amiga de infância, e toda sua família, que me acompanharam nessa caminhada, hospedando-me em minhas vindas a Vitória;
- aos amigos da Ufes: Jorge Verly, Eudma, Eduardo Selga, Yan, que tornaram meus dias leves e bonitos no decorrer do curso;

- à Fundação de Amparo ao Pesquisador do Espírito Santo (FAPES), pelo fomento durante um ano;

- ao Instituto Federal do Tocantins (IFTO) que, por apoio à pesquisa, permitiu meu afastamento para o estudo.

Hoje não é. Mas existo desmesuradamente, como janela aberta para o sol. Existo com agressividade.

Maura Lopes Caçado

RESUMO

Esta tese de doutorado se propõe a pesquisar e a analisar a escrita literária de Maura Lopes Cançado, tendo como pressuposto a relação entre literatura e loucura. As obras da escritora, *Hospício é deus* e *O sofredor do ver*, evidenciam aspectos que particularizam a narrativa e a linguagem de Maura, posicionando-a como uma escritora em fratura com o seu tempo. Dentro da concepção de “contemporâneo” de Giorgio Agamben, Maura se inscreve na condição de escritora desconexa, excêntrica, em desacordo com o seu tempo. Privilegiando a temática da loucura, a leitura de suas obras promove articulações possíveis entre a vida e a obra da autora, paciente de hospício, caracterizando a atividade da criação literária de Maura, simultaneamente, como lugar de memória, de denúncia, de resistência e de exercício de dobra. Os postulados de pensadores como Maurice Blanchot, Heloisa Buarque de Hollanda, Flora Sussekind, Michel Foucault, Erving Goffman e outros fazem mediação para a reflexão. Uma vez que a escrita de Maura apresenta em sua elaboração a estrutura e a temática da violência, da repressão e da dor, que dá voz a uma coletividade encerrada no hospício, confere-se a manifestação de um teor testemunhal a suas obras, cuja abordagem se fará mediante os estudos de Jaime Ginzburg e Márcio Seligmann-Silva.

Palavras-chave: Maura Lopes Cançado; Literatura e loucura; contemporâneo; teor testemunhal

ABSTRACT

This doctoral thesis aims to research and analyze the literary writing by Maura Lopes Cançado, with the assumption that exist relationship between literature and madness. The writer's works, *Hospício é deus* and *O sofredor do ver*, show aspects that particularize Maura's narrative and language the narrative that locate the writer in fracture with your time. Within the conception of "contemporary" of Giorgio Agamben, Maura inscribes her in the condition of disconnected, eccentric writer, in disagreement with her time. Privileging the theme of madness, the reading of her works promotes possible links between the life and the work of the author, hospice patient, setting the activity of Maura's literary creation, simultaneously, as place of memory, of denunciation, of resistance and experience's bending. The postulates of thinkers such as Maurice Blanchot, Heloisa Buarque de Hollanda, Flora Sussekind, Michel Foucault, Erving Goffman and others support this reflection. Once the Maura's writing shows in its elaboration the structure and the theme of violence, repression and pain, giving voice to a community closed in hospice, the manifestation gives a testimonial content in his works, whose approach will by the studies Jaime Ginzburg and Márcio Seligmann-Silva.

Keywords: Maura Lopes Cançado; Literature and madness; contemporary; content testimonial

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I	
MAURA LOPES CANÇADO: UMA ESCRITORA CONTEMPORÂNEA	29
Maura: do livro à obra.....	29
A obra de Maura: um contraponto no seu tempo	41
Articulação da linguagem de Maura: do artifício da retórica.....	54
Escrita de Maura: entre a razão e a loucura	66
A natureza da escrita de Maura: um olhar contemporâneo	79
CAPÍTULO II	
DESARTICULAÇÃO TEMÁTICA: A LOUCURA EM QUESTÃO	88
Maura: o louco canta a loucura	88
O nascimento dos hospícios: da Europa ao Brasil	102
Viver esquizofrenicamente.....	116
O médico e as loucas no Brasil: as vítimas das representações sociais do feminino.....	133
CAPÍTULO III	
O TEOR TESTEMUNHAL NA (DES)ARTICULAÇÃO DA LINGUAGEM DE MAURA LOPES CANÇADO	145
A (des)articulação da linguagem de Maura: a escrita metonímica	145
Desarticulação da linguagem de Maura: resistência à barbárie	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS	208
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	214

INTRODUÇÃO

Em suas reflexões sobre os hospícios, Michel Foucault ressalta que, desde a sua gênese, esses estabelecimentos de internação configuram-se espaços para onde são levados os indivíduos que não deveriam fazer parte da sociedade. Ainda que destinados ao tratamento dos loucos, os asilos não tinham como propósito prioritário o tratamento psiquiátrico. Aliados ao medicamento, o uso da violência física, a intimidação, a humilhação, entre outros, conforme expõe Foucault (2006) em *O poder psiquiátrico*, foram alguns dos recursos terapêuticos por longo tempo usados pela psiquiatria no tratamento moral e docilização do corpo. Na segunda metade do século XX, ainda é possível encontrar nos hospícios públicos do Brasil um modelo de tratamento e de estrutura próximos aos da realidade dos asilos europeus do século XIX, explicitados por Foucault (2010) em *História da loucura*, no qual se verificava a segregação e exclusão dos loucos. Por muito tempo a internação nos hospícios brasileiros se configurou meios de higienização social, uma vez que o internamento não era compreendido somente como um papel negativo de exclusão, mas lhe atribuíram um papel positivo de organização social. Desse modo, os loucos, nos moldes de um mundo correcional, passam por um processo de abandono e não-cidadania, situação que refletiria na estrutura dos estabelecimentos e no tratamento dispensado aos pacientes. Edmar Oliveira (2004) esclarece esse quadro:

Enfermarias apinhadas de mortos-vivos, com espaço mínimo de circulação, denunciando verdadeiros quartos-fortes coletivos; pátios e alamedas vazios, tendo sido abolida, inclusive, a “ilusão de liberdade”; a quantidade de portas que se fechavam umas sobre outras, só possibilitando a circulação dos carcereiros que possuíam as chaves; a terapêutica reduzida aos choques elétricos e ao uso de dispositivos coercitivos e repressivos (OLIVEIRA, 2004, p. 66).

A prisão em quartos-fortes e os eletrochoques constituíram táticas de dominação do corpo, adestramento, marginalização e subjetivação do louco, utilizadas desde o século XIX, e que ainda vinham sendo aplicadas nos hospícios do Brasil na segunda metade do século XX. Caracterizado por Erving Goffman (1974) como instituição total, tal como as prisões, o hospício configura-se como um espaço de mortificação do eu, pelas concessões de adaptação às novas regras institucionais, conforme se lê:

Na linguagem exata de alguma 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 (GOFFMAN, 1974, p. 24).

Uma vez que a loucura é reduzida à doença, é na literatura e nos manicômios que encontramos sua morada, espaço onde reaparece a desrazão na modernidade, já que “a liberdade da loucura só se ouve do alto da fortaleza que a tem prisioneira” (FOUCAULT, 1999a, p. 145). Esta fortaleza, no caso de Maura Lopes Cançado, é o hospício e a própria obra literária. Portanto, quando se trata de obra, Foucault, referindo-se a Nietzsche afirma:

[...] a loucura de Nietzsche, isto é, o desmoronamento de seu pensamento, é aquilo através do qual seu pensamento se abre sobre o mundo moderno (...) mas isso significa que, através da loucura, uma obra que parece absorver-se no mundo, que parece revelar aí seu não-senso e aí transfigurar-se nos traços apenas do patológico, no fundo engaja nela o tempo do mundo, domina-o e o conduz; pela loucura que a interrompe, uma obra abre um vazio, um tempo de silêncio, uma questão sem resposta, provoca um dilaceramento sem reconciliação onde o mundo é obrigado a interrogar-se (FOUCAULT, 2010, p. 529-530).

A literatura, entendida desta forma, aponta para uma crítica à linguagem majoritária e fascista da razão intrínseca ao seu uso comum. No entanto, a loucura, em seu estado clínico, nada cria, ela seria a doença, enquanto na literatura é percebida como saúde, segundo explica Gilles Deleuze (1997), em *Crítica e clínica*:

A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde; não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis (DELEUZE, 1997, p. 13-14).

Quando o hospício desencadeia em Maura a urgência da escrita literária, assevera-se a necessidade de se encarar de modo singular o vínculo entre literatura e loucura, de modo que se investigue não só a ressonância do tema com sua obra, como também uma teoria da literatura que questiona os parâmetros tradicionais de identidade e individualidade. A leitura das obras de Maura demonstra que nessa literatura construída por uma escritora diagnosticada esquizofrênica manifesta-se uma reflexão sobre os valores próprios do mundo ocidental que guiaram a psiquiatria na elaboração do próprio diagnóstico, pois Maura demonstra na carne que a loucura não é categoria científica neutra.

Conforme explicita Foucault (2010), é preciso se repensar os liames que sempre envolveram a razão e a loucura na história ocidental, uma vez que a loucura aparece, de fato, como efeito ou marca de uma exclusão, ocupada em delimitar o que é próprio à razão. Ora, segundo o filósofo, o próprio movimento de descrever ou analisar de forma racional este processo já carregaria em si uma definição, e, portanto, uma separação do que seria racional e irracional, “como se toda

a história do conhecimento só atuasse através da erosão de uma objetividade que se descobre aos poucos em suas estruturas fundamentais” (FOUCAULT, 2010, p. 158-159). Por isso, compreende-se que Maura não só institui a correspondência do hospício com o mundo, mas, indo além, exprime essa relação com a propriedade intrínseca da literatura, demonstrando com uma escrita singular que seu propósito como louca é antes apresentar, a partir de sua situação de hospiciada, o débil quadro clínico de nossa cultura. Com isso, sua escrita aponta para um sarcasmo do saber sobre a loucura, pois crê que esse saber não diz respeito à realidade¹ do mundo, mas sim à realidade que a psiquiatria acredita existir. A reflexão suscitada em suas obras converge com o pensamento de Foucault (2010), quando o filósofo afirma que “a loucura existe em relação à razão ou pelo menos, em relação aos ‘outros’ que, em sua generalidade anônima, encarregam-se de representá-la e atribuir-lhe valor de exigência” (FOUCAUT, 2010, p. 184).

Internada no hospício, local de exclusão, estando à margem da sociedade, da vida comum, essa escritora mineira, personagem de sua narrativa, ajusta-se no desvio que se efetiva em suas obras, tidas como incompletas, inacabadas, passíveis de serem lidas como produto de uma mente desviante, louca e doente. Antes mesmo de se tornar conhecida como a autora de *Hospício é deus*, já era dona de uma personalidade excêntrica, por isso muito criticada pela família. Os apontamentos de Maria Luisa Scaramella (2010) revelam que

[...] muitos familiares consideravam suas atitudes como excessivas e inadequadas [...]. A publicação de seu livro autobiográfico, como foi dito, foi considerada uma agressão ao nome Lopes Cançado, a ponto de ser atirado contra parede. A companhia de Maura não era bem vista pelas famílias mineiras, mesmo em Belo Horizonte. O mesmo se dava no seio de sua família (SCARAMELLA, 2010, p. 169).

Oriunda de uma família rica, Maura nasceu em Minas Gerais, numa fazenda próxima ao município de São Gonçalo do Abaeté, no Alto São Francisco. Na década de 1950, muda-se para o Rio de Janeiro, trabalhando primeiro no Ministério da Educação e, tempos depois, entre 1958 e 1961, no *Jornal do Brasil*, na seção do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, o *SDJB*, publicando contos e poemas. Devido a recorrentes crises de esquizofrenia, interna-se no

¹ A noção de “real” aqui apontada quando em sua relação com o ficcional. Nas trilhas de Alain Badiou (2017), aqui a realidade é pensada como instâncias “impositivas e formam uma espécie de lei, da qual é insensato querer escapar” (BADIOU, 2017, p. 7). No entanto, a escrita literária de Maura demonstra que existem possibilidades de escape e de mudança dessa “realidade”, capazes de tornar as fissuras do real visíveis.

Hospital Psiquiátrico Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro, de onde escreve o livro *Hospício é deus – diário I* e também alguns contos para publicação em jornal, muitos dos quais encontram-se na coletânea *O sofredor do ver* (1968). Acometida de insuficiência pulmonar, a autora morre em 19 de dezembro de 1993.

As internações de Maura em hospícios inserem-na numa rede estigmatizada pelo desvio. Essas serviram de solo para a escrita de suas obras. Diante da produção de obra, é correto pensar esse desvio como deformação ou falha? É possível refletir sem pensá-lo como deformidade, anomalia ou falta? É neste sentido que a situação de Maura mais uma vez se apresenta, por excelência, como o não-lugar de irrupção de uma concepção de literatura do desvio, pois, enquanto uma desviada, confinada, pode dar a ver a discursividade de seu intento, a possibilidade de se falar sobre a própria loucura da experiência ocidental, exercendo sua plena liberdade.

E é com essa compreensão que se apresenta a avaliação de Marcelo Pinheiro, em 09/01/1994, sobre o lugar de Maura em seu tempo, numa reportagem intitulada, “A literatura estranha a realidade”,² trazendo como subtítulo “Dona de um estilo que se confundia com a maneira de viver, Maura morre esquecida”. O texto foi veiculado no *Jornal do Brasil*, poucos dias após a morte de Maura:

Seu relato biográfico, em forma de diário, narrando uma das inúmeras temporadas em que viveu num hospício, foi um dos depoimentos mais pungentes da história recente da literatura brasileira. “Em *Hospício é Deus*, Maura descreve toda a sua estranheza com o mundo. Ela não era apenas uma grande escritora autobiográfica, pois o seu talento era realçado pelo fato de ser uma figura humana fora do comum”, diz o poeta Ferreira Gullar, colega dos tempos do Suplemento Dominical do JORNAL DO BRASIL (PINHEIRO, 1972).

Nessa reportagem é possível ler vários comentários de Ferreira Gullar e de Carlos Heitor Cony a respeito de Maura. Por terem sido colegas da escritora dos tempos do *SDJB*, ambos trouxeram informações que reforçam o seu estilo singular dentro do seu contexto. Pinheiro registra o seguinte:

Apesar da instabilidade emocional, os escritos de Maura já chamavam a atenção. “A maneira como ela escrevia não se desligava da sua forma de viver. E ela teve um tipo de vida totalmente original”, lembra Gullar. “O impacto que ela causou com os seus contos foi algo incrível”, diz o escritor Carlos Heitor Cony, também contemporâneo do *Suplemento Dominical* e que a presenteou com uma máquina de escrever. “Ela me falava muito no desejo de escrever um romance”, recorda Cony. E completa: “Eu acreditava que a literatura pudesse ser a sua terapia” (PINHEIRO, 1972).

² PINHEIRO, Márcio. “A literatura estranha a realidade”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 jan. 1994, p. B 4.

Outra informação interessante é a de Gullar explicando como aconteceu seu primeiro contato com Maura: “Conheci-a através de um amigo que me trouxe um poema dela. Gostei muito e convidei-a para colaborar no Suplemento Dominical, na época dirigido pelo Reynaldo Jardim. Ela ficou trabalhando conosco, mas logo brigou com o Reynaldo e foi embora” (PINHEIRO, 1972).

Com o depoimento do filho de Maura, Cesarion Praxedes, Pinheiro esclarece que, por medo de se tornarem alvos da escrita de Maura, as clínicas de tratamento não tinham a escritora como bem-vinda: “Muitos lugares tinham medo do que a Maura pudesse escrever”, diz o filho Cesarion Praxedes” (PINHEIRO, 1972). Pinheiro traz informações a respeito do quadro de saúde da escritora nos seus últimos dias de vida:

Nos últimos anos, com a saúde debilitada pela asma e por não aceitar parar de fumar, Maura passou a ser constantemente internada na CTI. “De junho a novembro foram cinco baixas, sendo que o período mínimo de cada uma dela era de nove dias”, conta Cesarion. “No final de novembro entrou novamente em coma e não resistiu” (PINHEIRO, 1972).

E Pinheiro fecha seu texto com uma frase dita por Maura em 1965: “Diante da morte não sabia para onde voltar-me. Hoje, junto aos loucos, sinto certo descaso pela morte. A morte anarquiza com toda dignidade do homem” (PINHEIRO, 1972).

Verifica-se ainda que, apesar de sua vida apresentar um desfecho trágico, suas obras alcançaram o gosto do público. Os textos de Maura ocupam duas obras intensas. Seu primeiro trabalho, *Hospício é deus- diário I*, lançado em 1965 pela José Álvaro editor, segundo registrado no próprio diário, foi escrito durante sua terceira internação no Hospital Gustavo Riedel. Solange Cordeiro (2014), pesquisadora da obra de Maura, em sua dissertação traz a imagem da capa dessa edição e a descreve:

Como se pôde observar a capa da primeira edição possui uma figura de uma mulher com o rosto escurecido. Possivelmente, esta imagem faz uma alusão à própria autora, mulher que viveu a experiência da loucura, rosto sofrido e desgredado pelas agruras da internação manicomial (CORDEIRO, 2014, p. 34).

Nota-se uma descrição bem subjetiva, dadas as comparações da imagem com a autora. A meu ver, deve-se tomar bastante cuidado com as representações sociais³ que são construídas no

³ Roger Chartier explica que a representação social articula três modalidades em relação ao mundo social: 1. as formas como os grupos sociais constroem a sua realidade a partir de um trabalho de classificação que produz

imaginário social. O paciente do hospício carrega uma série de estigmas, geralmente negativos, apontados por aqueles que se dizem sãos. A obra de arte é aberta a múltiplas leituras, por isso considero importante se pensar a crítica como uma prática que denuncia e inibe as representações sociais. Fazer a relação direta da imagem com a aparência física da autora alimenta as leituras estereotipadas que são feitas do louco. A leitura empreendida por Cordeiro contraria a descrição que a narradora de *Hospício é deus* faz de si mesma, em várias passagens de sua obra. A narradora costumava ressaltar sua beleza e o cuidado que tinha com a aparência:

Quase todas as doentes me admiram. Sinto-me muito vaidosa. Às vezes as coisas se precipitam, sou tomada de estranha vida, jovem, alegre e alta, uma grande felicidade me invade, esqueço o hospício, acho-me jovem e bonita, chamo a atenção de todos para mim, exponho as pernas – bronzeadas pelo sol da praia – solto os cabelos e rio alto, brincando com dona Dalmatie ou alguma internada. De manhã costumo pintar muito os olhos, uso lápis preto ao redor deles e sombra verde nas pálpebras. Ontem a ajudante de enfermagem olhou-me esgazeada quando entrei na sala de curativos. Deve ter pensado que ser tão bonita assim, e louca, é escandaloso (CANÇADO, 1991, p. 52).

Digno de nota é o texto apresentado na epígrafe dessa primeira edição, trecho da obra *Náusea*, primeiro romance de Sartre. É curioso ver como é possível empreender uma comparação entre o protagonista da narrativa de Sartre e Maura. Configurando-se como uma narrativa em forma de diário, essa obra de Sartre relata a aventura de um historiador, Antoine de Roquentin, que viaja para escrever a biografia de um certo Marquês de Rollebon. No entanto, após um período de solidão, Roquentin se vê tomado de tanto tédio da vida, que desiste de sua tarefa, com uma forte sensação de negatividade. O protagonista reflete que só no passado a vida fica mais bela, pois pode ser retocada, enquanto que no presente não se encontra a essência necessária. Por fim, decide que vai escrever um romance sobre sua própria vida, a fim de evocar sua vida sem repugnância. Pelo plano estético, em que seria possível a autoficção e a evocação do passado, o mundo se tornaria mais suportável.

Em 1979, a editora Record se ocupou de lançar a segunda edição do diário⁴. Está impresso nas orelhas dessa segunda edição parte de um texto da obra crítica de Assis Brasil, *A Nova Literatura III – O conto* (1973), que diz:

configurações intelectuais múltiplas; 2. a identidade social reconhecida através das práticas que visam exibir uma maneira própria de estar no mundo, significando simbolicamente um estatuto ou uma posição; e 3. as formas institucionalizadas graças às quais um grupo, comunidade ou classe marcam a sua existência. Cf. CHARTIER, 2002, p. 66.

⁴ Em visita ao Museu de Imagens do Inconsciente, a Dra. Gladys me apresentou o livro que Maura havia dado de presente à doutora Nise da Silveira. Na falsa folha de rosto, lê-se a seguinte dedicatória de Maura para a médica: “À Dra. Nise da Silveira, esta beleza que nunca gostou de mim, porque eu era fútil, o grande amor de quem jamais soube lhe falar disto (meu aos outros), talvez porque não fosse fútil, mas carente de palavras e ansiosa demais

Mais pungente do que o diário de Katherine Mansfield, marcada pela sanguinolência de sua tuberculose, e mais realista em sua inquietação do que as divagações metafísicas de Kafka, o livro de estréia de Maura Lopes Cançado nos faz mergulhar no mundo dos neuróticos e dos psicopatas, de onde saímos, paradoxalmente, purificados em face ao mundo que nos espera lá fora.

Considerando-a mais pungente que a escritora neozelandesa Kathleen Mansfield Beauchamp (1888-1923), autora de contos, cartas e diários, e também mais realista que o tcheco Franz Kafka (1883-1924), o crítico literário Assis Brasil, também colaborador no *Suplemento Dominical Jornal do Brasil* (SDJB), eleva Maura a uma posição de destaque dentro da literatura universal. Essa edição traz em sua contracapa a imagem de um fragmento manuscrito de uma folha do diário de Maura.

Lançada pela Círculo do Livro, a terceira edição⁵ saiu em 1991. Já em 2015, constando na ficha catalográfica como 5ª edição⁶, a Autêntica Editora lança um kit contendo as duas obras de Maura, *Hospício é deus* e *Sofredor do ver*.

Ultimamente Maura e suas obras têm sido motivo de investigação de muitos pesquisadores. No encalço do processo instaurado a 28 de abril de 1972 pela morte de uma paciente, a escritora é tema de pesquisa de Scaramella. No artigo “A produção de biografias judiciais em autos de processos penais: uma análise do caso Maura Lopes Cançado”, publicado na revista *Confluências*, Scaramella diz:

Eventos e fragmentos da vida de Maura foram gradativa e burocraticamente sendo arquivados. Mas é importante ressaltar que esse arquivo de vida carrega todo o conteúdo biográfico do qual se constitui mais em direção ao esquecimento do que à lembrança, à medida que o tempo passa (SCARAMELLA, 2015, p. 17).

para conseguir verbalizar seus sentimentos. Em memória do tempo em que me senti parte da família, Grande Mãe. Beijou, Maura Cançado / Rio, 27 de maio de 1979.” Fiquei emocionada, pois pude ver a grafia de Maura, perceber a expressividade das palavras nas letras um tanto tremidas, nos rabiscos e linhas tortas, com a coerência comprometida. Pela data, verifiquei que a dedicatória fora escrita quase dez anos depois do lançamento do livro.

⁵ Essa edição traz a mesma epígrafe da primeira edição, que faz referência ao texto de Sartre. A obra é dedicada “À sofredora do Ver: Maura Lopes Cançado”. O prefácio fica aos cuidados de Reynaldo Jardim. O posfácio intitulado “Ninguém visita a interna do cubículo 2”, escrito pela jornalista Margarida Autran, relata o drama de Maura na situação de detenta do Hospital Penal da Penitenciária Lemos Brito.

⁶ Na edição de 2015, o design da capa é construído com fragmentos textuais da própria obra. Enquanto na orelha que acompanha a capa encontra-se parte do depoimento de Maura veiculado na revista *Leitura* (Nº 110, Dezembro/1968), na orelha que acompanha a quarta capa vem uma pequena biografia da autora. Na contracapa, encontra-se o final do prefácio da terceira edição, escrito por Reynaldo Jardim. Com a mesma epígrafe de Sartre, esta edição traz como novidade o posfácio do jornalista Maurício Meireles, intitulado “Perfil Biográfico”. Mesclando texto e imagens, o jornalista apresenta onze seções iniciadas com uma epígrafe cada uma, que fazem parte de excertos do Processo Penal 5.136/1972.

Mas é com sua tese que a pesquisadora traça não só o perfil de Maura, como também os métodos de investigação ambíguos utilizados no seu julgamento. Maura respondeu como autora da morte da paciente Maria das Graças Queiroz, decorrente de asfixia por estrangulamento, na ocasião em que se encontrava internada na Casa de Saúde Dr. Eiras S/A, na noite do dia 11 para o dia 12 de abril de 1972.

Outro trabalho embasado em Maura é o do escritor Pedro Rogério Moreira, que constrói a personagem Princesa, uma aviadora, em seu romance *Bela noite para voar: um folhetim estrelado por JK* (2001), inspirado na vida de Maura. No texto “As imprudências de JK”⁷, Moreira afirma que

Bela Noite conta histórias reais (as rebeliões de Jacareacanga e Aragarças, ocorridas no âmbito da Aeronáutica) e tece ficção: o salvamento do avião presidencial de JK pela aviadora Princesa, 'bela como Ava Gardner, audaz como Clarisse [sic] Lispector', calcada na figura real da aviadora e escritora mineira Maura Lopes Cançado, que talvez nem tenha conhecido Juscelino. Ele não sabe o que perdeu: Maura, nos verdes anos, era um estouro de mulher, e também uma intelectual bastante ousada para a época (MOREIRA, 2007, p. 117).

No romance de Moreira, a protagonista Princesa é uma jovem bela e rica, dona de um avião com as iniciais MLC – remetendo às iniciais do nome Maura Lopes Cançado. A coragem da moça encanta o coração do presidente Juscelino Kubitschek. Como a arte reinventa a vida, Moreira vai reinventar Maura, pois baseia seu romance na história real da escritora na fase da adolescência, quando, pelos céus de Patos de Minas, pilotava o Paulistinha CAP-4, avião que a escritora ganhara de presente da mãe, conforme registra em *Hospício é deus*:

Mamãe dera-me um avião, Paulistinha, Cap 4 – prefixo PP-RXK. Foi quebrado por um aviador meu amigo, ao tentar uma aterragem de emergência na rua de uma cidadezinha (a hélice pegou o fio do telégrafo, derrubou o avião, arrastaram um poste – tudo caindo sobre uma casa e quase matando os habitantes). Queria este avião apaixonadamente – antes de tê-lo. Tão logo o ganhei deixei de interessar-me muito, como não me interessaram muito jamais as coisas possuídas (CANÇADO, 1991, p. 25).

No artigo “Maura Lopes Cançado”, as pesquisadoras Maria do S. V. Coelho e Maria Inês de Marreco se dedicam a incluir Maura na antologia de escritoras mineiras. No texto trazem uma possível explicação para o título *Hospício é deus – diário I*, que deixa em suspense a publicação

⁷ MOREIRA, Pedro Rogério. As imprudências de JK. In: *Jornal Amoroso*: edição vespertina. Brasília: Thesaurus, 2007, p. 114-118.

de uma segunda obra desse romance/diário. Como não se tem notícias da publicação do diário II, as pesquisadoras dedicam um longo parágrafo para responder a essa indagação:

Em 1965, por ocasião da publicação do primeiro livro, Maura Lopes Cançado anunciou estar escrevendo seu Diário II e, em 1968, ao lançar o segundo livro, revelou que o havia concluído e que ele seria seu melhor trabalho. Mas o novo livro nunca foi publicado, apesar de alguns depoimentos confirmarem a existência dos originais. Cinara de Araújo, na dissertação de mestrado intitulada *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho: a escrita íntima em Maura Lopes Cançado* (2002), afirma que Jeter Neves relatou que a escritora lhe havia dito, em fins da década de 70, que os originais do novo livro, assim como seus óculos, livros, a máquina de escrever e outros pertences, haviam desaparecido de seu quarto. Misteriosamente, em 1978, os manuscritos do segundo diário reapareceram, mas, ainda assim, o livro não foi editado. No ano de sua morte os originais estavam com o editor José Álvaro que faleceu sem publicá-lo (COELHO; MARRECO, 2008, p. 215).

Já Scaramella explica que tanto José Louzeiro como Assis Brasil, em entrevista, afirmaram que, quando Maura conseguiu sua publicação pela José Álvaro Editor, já havia um segundo volume de seu diário escrito. Os dois chegaram a lê-lo, contudo, o livro não chegou a ser publicado. Louzeiro lhe explicou que José Álvaro teria dito à Maura que dividiria a publicação em dois volumes, como o fez. No entanto, o editor, em um momento de descuido, teria esquecido o original do segundo volume dentro de um táxi, sem conseguir recuperá-lo.

Enquanto seu diário é várias vezes revisitado pela academia, o livro de contos *O sofredor do ver* encontra-se em fase de redescoberta. A dissertação de Célia Musilli, *Literatura e loucura: a transcendência pela palavra* (2014), é um dos poucos trabalhos que, junto com o romance/diário, tem o livro de contos como objeto de estudo. A leitura da pesquisadora é feita sob a óptica do surrealismo, pois para ela o “livro de contos traz um conteúdo imagético ligado ao delírio e ao sonho” (MUSILLI, 2014, p. 23). Assim relata Musilli:

Num primeiro momento quis aproximar o delírio artístico do delírio da loucura, mas no decorrer da pesquisa vi que não seria o caso em relação ao diário de Maura que não chega a ser uma peça delirante. Índices de delírio eu encontraria com mais evidência em sua obra ficcional, o livro de contos “O Sofredor do Ver”, que incorpora imagens surreais que se justificam pela própria natureza da ficção, mas reforçadas por impressões de uma autora que trafegava entre a realidade e a loucura, condição que não pode ser relegada a uma análise dos textos porque se impõe como fator desencadeante da sua criação, já que alguns de seus contos retomam situações vividas pela própria Maura no hospício (MUSILLI, 2014, p. 21-2).

Por isso sua abordagem vai “aproximar o delírio da loucura do delírio artístico, entendendo a literatura como modo de organização dos estímulos mentais” (MUSILLI, 2014, p. 25). Embora a fundamentação de Musilli se apresente consideravelmente instigante e aprofundada, senti falta da localização de Maura na dinâmica literária de seu tempo. Considerando que o viés

surrealista desestabiliza a arte engajada daquele momento histórico, a pesquisadora não explica em que medida esse gesto vanguardista dialoga ou afasta-se dos projetos literários daquele contexto.

A pesquisadora Cinara de Araújo Iannini (2002) também analisa os contos de Maura em sua dissertação *Tinha medo de ver, num mesmo olhar um trem e um passarinho - a escrita íntima de Maura Lopes Cançado*. Iannini afirma que sua pesquisa investiga a "escrita íntima ou a 'escrita de si' na modernidade". E prossegue explicando que "para seguir os vestígios do sujeito que escreve e para aproximar/afastar a literatura e a vida, já não é profícuo costurar a pessoa do autor à sua obra".

Outro trabalho dedicado a Maura é a dissertação intitulada *Loucura e gênero: uma análise da escrita autobiográfica de Maura Lopes Cançado*, da pesquisadora Leísa Ferreira Amaral Gomes (2014), na qual analisa *Hospício é deus* como uma autobiografia, inserindo-o no campo da psicologia social crítica. Gomes, na esteira de Judith P. Butler, salienta a construção da identidade a partir das questões de gênero, ressaltando que "Maura se movimentou em um contexto de gênero coercitivo e restritivos conceitos normativos de gênero acabaram por permear seu discurso" (GOMES, 2014, p. 110). Nota-se que Gomes começa a tratar da segunda obra de Maura, a antologia *O sofredor do ver*, mas não aprofunda em sua análise. A pesquisadora apresenta a citação de Assis Brasil sobre a obra:

Seu livro de ficção mantém o dualismo fundamental de seu livro de memórias: o alto nível literário e ainda um comovente painel da condição humana. [...] Com subsídios existenciais graves e cruéis, registrados artisticamente em seu diário, a ficção da escritora é, em parte, como já afirmamos, um prolongamento de seus depoimentos de vida, mas em alguns contos mais recentes - os da fase posterior ao SDJB - Maura Lopes Cançado já enveredara plenamente pelo reino da criação (Brasil, 1973-75, p. 102-104 *apud* GOMES, 2014, p. 89).

Gomes menciona a presença do conto "No quadrado de Joana" na obra *Os melhores contos de loucura*, organizada por Flávio Moreira da Costa (2007), sem, no entanto, implementar investigação.

Compreendendo tratar-se de uma obra tão rica, porém pouco explorada, esta tese busca ampliar o leque da investigação sobre Maura, estendendo o olhar para a coletânea *O sofredor do ver*. Composta de doze contos, a antologia passa por duas edições. A primeira em 1968, lançada pela José Álvaro Editor, com a capa de Luiz Pessanha, é dedicada ao filho, Cesarion Praxedes, e ao editor João Ruy Medeiros. No depoimento feito à revista *Leitura*, nº 110, de

dezembro/1968, Maura, ao falar da falta de cordialidade nas relações entre escritores e editores, esclarece a inclusão do nome do seu editor na dedicatória:

Quanto a mim, odeio o meu: João Rui Medeiros. Como consegui disciplinar quase perfeitamente meu ódio, cheguei a dedicar-lhe junto a meu filho, meu segundo livro: *O sofredor do Ver*. Esperando com isso que êle me pagasse tôda a edição adiantada, como fêz com um determinado escritor, embora este não tenha ainda começado seu livro. Trabalho perdido: não consegui mais do que um adiantamento de quinhentos cruzeiros novos [...] (CANÇADO, 1968, p. 21).

O título desse depoimento é “Quem é Maura Lopes Cançado?” e traz como subtítulo “A vida pela arte”. Na seção “Literatura/hoje”, a revista *Leitura* apresenta os contos de Maura como “dos melhores que têm sido feitos no gênero, até hoje”, trazendo “Rosa recuada” como um dos que mais caracterizam a autora.

O jornal *Correio da Manhã*, de 15/05/1972, publica na seção Teatro/Literatura, o texto de Assis Brasil, intitulado “O moderno conto brasileiro”. O articulista explica que foi nos anos próximos a 1922 que o conto brasileiro passou a ter uma certa autonomia criativa. No entanto, esperava-se ainda o “conto do flagrante”, cujas características se aproximassem dos trabalhos de Tchecov e Mansfield. Na lista dos que tomam esse “pulso do salto qualitativo do conto moderno no Brasil”, cita como pioneiros Jones Rocha, Murilo Rubião, Samuel Rawet. Entre tantos outros, coloca Maura “em pé de igualdade” com “nomes já conhecidos de um maior público”, afirmando:

E citemos mais os novíssimos, Maura Lopes Cançado, uma concepção de linguagem das mais belas e originais; Moacir Scliar, um irrealista inventivo, um criador de fábulas alucinantes; Judith Grossmann, o pesadelo de uma linguagem nova; Flávio José Cardoso, Sônia Coutinho, Miguel Jorge, Alaor Barbosa, Sérgio Sant’ Anna, Maria Geralda do Amaral, Eico Suzuki (BRASIL, 1972, p. 4).

Na sequência, Assis Brasil faz um diagnóstico duro aos críticos e leitores apegados à trama linear, que insistem em dizer que os contos modernos são puras reminiscências difusas, ambíguas. E sentencia Brasil: “difícilmente um leitor leigo, de sensibilidade embotada, encontrará algo que está além da trama e do episódico” (BRASIL, 1972, p. 4).

Francigelda Ribeiro (2014) desenvolve sua tese *Caminhos da crítica e da literatura sob a perspectiva de Assis Brasil*, analisando o trabalho de crítica de Assis Brasil. A pesquisadora busca elucidar o surgimento, a partir da segunda metade do século XX, da criação de uma nova fase literária a qual o crítico denominou de “Nova literatura”. O projeto de Assis se baseava em quatro pontos de sustentação: *novo romance, nova poesia, novo conto e nova crítica*,

considerando como marco para o novo romance: *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Doramundo*, de Geraldo Ferraz; para a nova poesia: o surgimento da Poesia Concreta; para o novo conto: o livro *Contos do imigrante*, de Samuel Rawet; e para a nova crítica: o lançamento do *SDJB*. Ribeiro esclarece os critérios de valoração literária do crítico:

[...] se, por um lado, foi constante sua oposição à crítica estruturalista, revelando ter consciência de que criação artística alguma se projeta em raios de neutralidade; por outro, patenteou a primazia dos elementos intrínsecos, dos recursos técnicos em suas análises, devido também ao seu posicionamento contrário à grande expansão do método crítico sociológico (de uma parcela que a distorcia); terminando, assim, por se utilizar, em parte, de procedimentos próprios do estruturalismo os quais tanto censurou (RIBEIRO, 2014, p. 24).

Para o crítico, a literatura no Brasil já se projetava altiva. No entanto, esclarece Ribeiro, o crítico percebia que o desconhecimento sobre a produção de alguns escritores era “um dos fatores que se constituía base para o julgamento da literatura brasileira como deficitária e pobre, em pleno século XX” (RIBEIRO, 2014, p. 24). Assis Brasil sempre teve admiração tenaz por Maura, sendo um dos críticos defensores do trabalho da escritora. Por meio de suas críticas, Assis Brasil tenta dar visibilidade à Maura, reconhecendo o valor artístico não só dos contos de Maura, mas também do diário:

[...] a visão do crítico em relação ao *Diário* de Maura Lopes Cançado, em cuja técnica destacou que “coincidiram autor, narrador e personagem”, a mesma técnica contestada por obstruir as “instâncias inventivas” do texto literário foi considerada como literariamente válida. No *Diário*, segundo Assis Brasil, ao contrário de lesar a arte literária, o referido recurso revelou o poder inventivo e a capacidade de transfiguração na referida obra (RIBEIRO, 2014, p. 161).

Como se nota, embora Assis Brasil negasse o valor artístico do romance memorialístico, ele não nega a validade literária da narrativa autobiográfica de Maura, pois entendeu que sobre os acontecimentos factuais da narrativa de Maura predominava a “linguagem inventiva”.

Em 2011, a Confraria dos Bibliófilos do Brasil, pela Edições da Confraria, faz uma tiragem especial⁸ de 501 exemplares dessa obra. A segunda edição⁹ do seu livro de contos em 2015 é parte do kit das duas obras, lançado pela editora Autêntica.

Na linha de resgate e valorização da literatura da autoria de Maura, preocupo-me em analisar, assim como interpretar o processo de inserção dessa mulher no contexto histórico-social-cultural, identificar os preconceitos enfrentados, ou seja, avaliar a posição que ocupou no campo literário e intelectual. Desse modo, visto a, concomitantemente, dar visibilidade às obras de uma escritora considerada louca que atuou em meados do século XX, e também contribuir com a construção da historiografia literária de autoria feminina e louca no Brasil. Nesse propósito, objetivo promover ou potencializar o diálogo entre a literatura e a loucura, mediante o estudo analítico da (des)articulação da linguagem de Maura. Minha hipótese de trabalho é a de que, no trânsito com o Fora¹⁰, Maura é capaz de construir uma escrita ambivalente, que ora se distancia da incomunicabilidade da linguagem do louco, ora se aproxima. Desse modo, a mesma escrita que está ligada à constituição de si por vezes manifesta uma linguagem compreensível dentro da lógica racional, por vezes revela, nos seus interstícios, a linguagem próxima à do delírio da loucura.

No primeiro capítulo – “Maura Lopes Cançado: uma escritora contemporânea – busco apresentar a autora e suas obras, tendo em vista a sua pouca visibilidade no cenário literário brasileiro, pois, diferente de outros grandes escritores do seu tempo, Maura não participou de nenhuma escola ou grupo de plêiade. Interessa-me investigar até que ponto essa (des)articulação influenciou na recepção de suas obras no contexto de publicação. Procuo perceber como suas obras se relacionam com o momento histórico e literário do Brasil da

⁸ O livro dessa tiragem apresenta com capa dura e sobrecapa, tamanho especial 21,5X27,7cm), uma verdadeira obra de arte. Acompanhando e dialogando com os contos, encontram-se 25 ilustrações do artista plástico Manu Maltez. O jornalista Severino Francisco faz a apresentação da obra com o título “Maura, a rosa recuada”, onde afirma que “os contos de Maura estão em sintonia com a vertente de impressões subjetivas e devaneios líricos aberta por Katherine Mansfield (2011, iv). Acompanhando a obra, há uma reportagem de Márcio Pinheiro, veiculada no *Jornal do Brasil*, de 1993, e o depoimento de Maura para a revista *Leitura* (Nº 110, Dezembro/1968). Opinião semelhante à de Assis Brasil, porém o crítico a emitiu referindo-se ao diário da Maura, na orelha da segunda edição.

⁹ Toda a capa leva um fragmento do conto “O sofredor do ver”. Na contracapa encontra-se uma frase de Otto Lara Resende: “Maura é um testemunho de que a vida é muito forte, sobretudo quando se encarna em alguém da qualidade e do talento que ela tem. Maura é única e insubstituível”. Na primeira orelha do livro há um excerto do depoimento de Maura para a revista *Leitura* (Nº 110, Dezembro/1968), enquanto na última há uma breve biografia da autora. O posfácio, “Perfil Biográfico”, do jornalista Maurício Meireles, também está contido ao final da obra.

¹⁰ O Fora aponta para o devir da palavra literária, de sua capacidade de criar uma realidade própria, realizando o objeto na linguagem pelo mergulho em sua impossibilidade. Os elementos da escrita de Maura “não são um assunto privado, mas formam as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas. É o delírio que as inventa, como *processo* que arrasta as palavras de um extremo ao outro do universo” (DELEUZE, 1997, p. 9, grifo do autor).

década de 1960 e 1970 e como a situação política brasileira influenciou na determinação da construção da temática na literatura vigente. Explicito de que maneira o discurso literário de Maura se afasta de outros discursos presentes na sociedade no âmbito do discurso da razão.

No capítulo II – (Des)articulação temática: a loucura em questão –, a partir da historiografia que aborda o pensamento sobre a loucura, discorro sobre as práticas sociais e os discursos a respeito do louco. Alguns aspectos da vida pessoal e da trajetória da escritora Maura Lopes Cançado são relatados, com o objetivo de esclarecer o destaque dado à temática da loucura presente nas obras, cujas interpretações serviram de aporte para uma análise do discurso sobre a loucura e sobre a mulher louca na formação do imaginário social, que corroboraram a reiteração das delimitações dos papéis sociais atribuídos às mulheres. Esse capítulo debaterá a forma como as imagens produzidas na história concebiam o modelo de comportamento feminino, condenando os comportamentos desviantes.

No capítulo III – O teor testemunhal na (des)articulação da linguagem de Maura Lopes Cançado – a análise caminhará para a compreensão da representação literária da catástrofe de uma escritora que passou pela experiência da violência e da opressão do sistema psiquiátrico do início do século XX no Brasil. A precariedade, como processo dialógico-dialético, manifestou-se na temática e na elaboração de sua escrita. O seu discurso memorialístico, com um forte teor testemunhal, transmite a voz de uma coletividade por muitos anos esquecida e silenciada no interior dos hospícios, elevando-se como denúncia das práticas de violência física e psicológica dispensadas aos pacientes, configurando a escrita como resistência ao sistema opressor.

O teor testemunhal que as obras de Maura carregam se sustenta em sua escrita que tenta dar forma à violência psiquiátrica à qual foi submetida. Os traços da escrita literária de Maura convergem para os aspectos pontuados por Marli Siqueira Leite, em “O ‘teor de testemunho’ em ‘Graciliano Ramos:’, poema de João Cabral de Melo Neto”, quando explica o conceito de testemunho:

1) trata-se de um texto – no ponto-limite a que o debate sobre o “gênero testemunho” chegou – “literário” e, portanto, espera-se dele um rigor estético; 2) ele pretende, sendo literário, manter um compromisso ético com a verdade; 3) apresenta, ainda, um caráter político de resistência, pois é voz de um sujeito que mantém uma fratura com a realidade que é hostil a ele e/outros; 4) não quer ser só um relato, mas, também, uma reflexão; 5) quanto ao evento, deverão ser consideradas, além das representações de genocídios e ditaduras, também outras violências; 6) o autor-narrador deve ser testemunha, ou seja, deve ter vivido ou presenciado, de alguma forma, o sofrimento apresentado; 7) é comum, nessa literatura, ainda, o estabelecimento de um “diálogo” entre o narrador/eu lírico e o leitor (LEITE, 2011, p. 35).

A literatura produzida por Maura assume um teor testemunhal, uma vez que expressa o drama experienciado durante suas internações no hospício, apresentando ao leitor uma parte sombria da história da psiquiatria do Brasil. Suas palavras esclarecem pontos obscuros de um sistema psiquiátrico do passado por ela mesma vivenciado. Nesse processo, a memória da autora traz à tona situações-limite às quais fora submetida. Se a escrita se dá de maneira ambígua, transitando entre a ficção e a realidade, tal efeito decorre da experiência da dor, uma vez que “o trauma resiste à representação, e por isso é redimensionada a apropriação do termo literatura pelo discurso crítico, quando se trata de testemunho” (GINZBURG, 2011, p. 27). Nesse caso, o trabalho estético com a linguagem reforça o valor ético, na medida em que atribui à escrita um efeito expressivo mais incisivo ao trauma, na ânsia de expressar um misto de sentimento que possa mimetizar o terror, a opressão, a falta de voz.

Na dimensão testemunhal, a literatura de Maura é pensada em sua relação com a escrita de si. Assim, a escritora mostra, a partir do seu próprio testemunho, o impacto da violência, o processo de organização e funcionamento manicomial, legitimados pelo Estado, que corroborou a violação dos direitos humanos dos pacientes dos hospícios.

Potencializando o espaço manicomial, identifica-se a polifonia presente na escrita pelas diversas vozes que são evocadas para dar voz àquele que fala e que, por sua vez, representa uma coletividade presente nesse espaço. Maura, numa tarefa dupla, em sua narrativa fala de si e dá voz aos pacientes esquecidos nos hospícios, problematizando não apenas o sistema psiquiátrico, mas também o político-social. Devido à relação com a exterioridade, os aspectos de denúncia nas obras assumem um sentido político, expondo um comprometimento com valores de pessoas que foram apartadas da sociedade.

A relação estabelecida entre presente e passado é mediada pela memória, a dela mesma e a dos outros que também participaram dos acontecimentos e que são evocados através de suas lembranças. Como seu testemunho é reconstituído com o auxílio da memória, a evocação configura-se em acontecimento trágico, pois “[...] envolve ainda o enfrentamento, por parte do narrador, do sofrimento experimentado [...]” (FRANCO, 2003, p. 360-361).

Tomando a escrita literária de Maura como fio condutor, dedico-me, pois, a refletir a imbricação de quatro pontos – escrita de si, loucura, memória e testemunho – que penso serem intrínsecos à narrativa de Maura. Na impossibilidade de reconstituir suas memórias, Maura encontra na autoficção um mecanismo de recriação através da palavra. Deste modo, a análise da (des)articulação da linguagem de Maura configura-se nesta tese o acesso ao discurso do louco, às suas memórias e a seu testemunho. Parto da teoria literária e sigo pelos caminhos da

sociologia, da psiquiatria e da filosofia, esperando que minha leitura contribua para o enriquecimento acadêmico no âmbito das pesquisas sobre Maura, abrindo novas possibilidades de leituras.

Ressalto que neste trabalho as obras de Maura são compreendidas não como obras de linguagem, mas sim como literatura¹¹, pois, longe de produzir memórias ou relatos, Maura escreve com o próprio vazio da linguagem. Maura não escreve sobre seu passado e seu presente, Maura escreve com seu passado e com seu presente. Com sua escrita, Maura abre um espaço de exploração ao infinito das possibilidades de existências. Se sua vida e suas memórias serviram de solo para a experiência da escrita literária, logo são transformados com o próprio escrever, transformando-se em transgressão e colocando em questão a existência, o mundo e a sociedade.

11 Blanchot afirma que “a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada” (BLANCHOT, 2005, p. 294).

CAPÍTULO I

MAURA LOPES CANÇADO: UMA ESCRITORA CONTEMPORÂNEA

Maura: do livro à obra

A leitura de *Hospício é deus* e de *O sofredor do ver* apresenta uma Maura de um modo bastante intrigante, pois seus textos embaralham dados factuais com ficcionais, com fragmentos da vida da autora na obra – ou a obra na vida da autora? No entanto, se em suas obras o real e o fictício se conjugam, tal fato alcança uma verdade que ultrapassa o meramente material, para atingir a máxima capacidade de transcendência, que se dá por intermédio da escrita literária. A ideia de que na superfície do mesmo espaço possa se concentrar supostamente o real e o ficcional por muito tempo provocou estranheza na arena literária. Principalmente quando a história é narrada por uma louca institucionalizada que descreve ocorrências da vida pessoal quando criança e adulta, inserindo o passado no presente e vice-versa, trazendo um conteúdo marcado pelo cotidiano do hospício.

Contudo, ainda que na superfície de sua escrita emergjam aspectos referenciais, o movimento de escrita exigiu que Maura realizasse um distanciamento ou afastamento de si mesma, próprio do trabalho da criação. Tal gesto possibilitou buscar, selecionar, reunir e copilar uma difusão ou uma multiplicidade de componentes que, de outra maneira e sem a aplicação da linguagem, jamais poderiam encontrar ali o seu ponto de convergência. No entanto, a criação de um mundo próprio pela linguagem não se limita a retratar os acontecimentos exteriores, pois trata-se de um movimento que gera um centro de ambiguidades. É nesse sentido que as narrativas de Maura vão ao encontro do pensamento de Maurice Blanchot (1997; 2005; 2010; 2011), quando o crítico francês associa a ideia de morte à arte, à literatura, ao espaço em que as coisas não podem ser ditas claramente, em que não há autenticidade nem na vida nem na morte. Entenda-se aqui que não se trata da morte do autor, mas ao contrário, é o morrer sem morrer, o morrer nunca definitivo, que é o estar sempre a morrer na impossibilidade da morte. Há uma passagem em *Hospício é deus* que expõe uma fala da narradora Maura para sua imagem refletida no espelho, - ou é a imagem refletida que se dirige a Maura? -, que se aproxima desse pensamento, pois apresenta um embate pela sobrevivência de uma ou de outra:

- Maura, quanto à sobrevivência de uma de nós, nada posso dizer, a não ser que temo

a morte. Nem sei mesmo se estou viva em função de você, ou se você permanece, para que eu me destrua aos poucos, apodrecendo cada dia – lábios pintados, lutando para tomar-lhe o lugar. Sinto ter-lhe feito algum mal: vejo em seus olhos. Creio que a amo muito, embora através de um rastro de saudade – porque você é uma que deveria ter sido, e não a compreendo participando da minha vida, ou pior, tentando enxotar-me. Você não sabe nada do mundo, Maura. E por sua causa eu também não sei. Não a chamei conscientemente no princípio desta página. Amanhã, peço-lhe, deixe-me escrever meu diário. Agora, olhando-a, sei apenas que você é muito estranha, longínqua – e bonita (CANÇADO, 1991, p. 83).

O excerto sugere a ambiguidade na identidade entre Maura escritora e Maura ser de linguagem. Na obra literária ambas estão sempre em vias de desaparecer, uma vez que ambas se arriscam na profundidade do movimento de entregar-se ao jogo da palavra, ou seja, de submergir, morrer, entregar-se à insegurança ilimitada. Por isso, a escrita de Maura, inicialmente uma intimidade aberta ao mundo, ao ser transformada em obra, realiza um movimento cheio de risco, em que a morte é um morrer contínuo, que nunca começa e nunca cessa.

Nessa dinâmica, o discurso de Maura trafega na tênue linha entre experiência e invenção, sem, no entanto, que se desqualifique a força da criação. Pelo contrário, o valor reside justamente na construção de uma linguagem que se faz no trânsito, entre as fronteiras, ou seja, é no espaço em movimento, do deslizamento, que o sentido se constrói. Deslizando em sua própria estrutura, a palavra faz fissura na letra, rompe a linguagem, aprofunda no real e o atravessa, ao invés de interpretá-lo. Quando o factual é submetido à palavra literária, desconstrói-se o nome próprio, deixando dele apenas rastro, permitindo, desse modo, a abertura de cadeias significantes.

Então, ainda que se faça nele, não é no solo do real ou da invenção que incide a força da linguagem literária de Maura, uma vez que a palavra não dá conta de realizar toda revelação. Em Maura, a linguagem literária inaugura-se no rastro da brecha que se erige entre a palavra e a sua impossibilidade. A começar pelos títulos de suas obras, *Hospício é deus* e *O sofredor do ver*, a metáfora nega a referencialidade “tanto à categoria do objeto quanto à do sujeito” (BLANCHOT, 2010, p. 30), abrindo um amplo de possibilidades de significação, porque, como afirma a narradora de “Pavana”, conto de *O sofredor do ver*, forma-se um “insistente brilho” na escuridão nascida do *vir a ser* da palavra, “pois, cada vez mais zelosa de seus contornos, embrutecida dentro da ausência de tocabilidade, ser-lhe-ia impossível roçar de leve no que estava ainda por vir e se conservava desconhecido a ela mesma” (CANÇADO, 1968, p. 81).

Nessa visão, compreende-se que a literatura abre um espaço no seio das dobras de linguagem, em que a escritora é levada a formular os pensamentos que darão luz à obra. A narradora de

“Pavana” evidencia esse pensamento quando afirma “meus olhos buscavam qualquer luz, a floresta era negra e por entre os ramos nenhum clarão penetrava” (CANÇADO, 1968, p. 85). E essa luz é alcançada ao longo da experiência do escrever.

Iniciando com um retorno no labirinto da memória, a mira de *Hospício é deus* recai sobre a própria autora, que recolhe fragmentos de si mesma, numa busca obcecada por reconstituir sua vida e ocupar os espaços vazios, deteriorados. Logo em seguida, a narrativa do passado costura-se ao presente, combinando dois gêneros, memória e diário. Na memória, Maura narra eventos ocorridos na infância e adolescência e confronta-os com a situação atual do cotidiano do hospício vivido pela escritora, perfazendo uma montagem de quebra-cabeças. Uma ponte une dois extremos: o passado glorioso e o presente sombrio. E é da janela¹², um signo tão sugestivo, que a narradora Maura inicia o olhar:

Mamãe estava na janela de seu quarto olhando a estrada por onde chegaria o automóvel, trazendo papai e Didi. Era de tarde. Continuei deitada em sua cama grande, perguntando a todo instante: “-Ainda não vê nada?” Respondia sempre que não. Didi é Judite, minha irmã mais velha, eu a achava linda como uma estrangeira (CANÇADO, 1991, p. 11).

De maneira imaginativa, essa narradora/protagonista evoca lugares por onde passou e, de posse da palavra, dialoga com possíveis conhecidos da sua infância, fascinada ao mesmo tempo com a possibilidade de, a qualquer momento, encontrar consigo mesma. Nesse mundo recriado, torna-se quase esquizofrênica a busca no imenso labirinto de nomes e rostos conhecidos do mundo passado, onde ela passeia com a palavra e a memória. O retrato que faz de si no discurso reforça, através do apelo ao acaso, a imagem de uma criança extraordinária:

Estarei sendo severa comigo mesma? Teria sido diferente meu modo de ser se meus pais soubessem orientar-me? Naturalmente sim, creio. Eram simples demais para lidar comigo, eu possuía imaginação acima do comum, era inteligente, ambiciosa – e nada prática. Isso os desnorreava. Evidentemente, já se manifestava em mim um temperamento paranoide. Uma boa orientação, entretanto, podia ter corrigido esse defeito de personalidade. Ou não? Teria atingido o que eles jamais poderiam alcançar? Estaria deslocada no meio deles? Acredito que sim, e os fatos provam. Verdade que adquiri (não sei como), liberdade total em relação a tudo e todos que cercavam, desde a mais pequena infância. Faltavam-me meios para fugir àquele clima de asfixia. Então eu sonhava (CANÇADO, 1991, p. 24).

¹² Renata R. G. Q. Soares realiza uma interessante leitura semiótica do signo “janela”. Segundo a pesquisadora, “usado primeiramente na língua germânica ‘Old Norse’, o termo, cuja etimologia está atrelada ao deus latino Jano, possuidor de duas faces que lhe permitiam olhar para o futuro e também para o passado, designou uma abertura feita na parede de uma construção com a finalidade de permitir que a luz e o ar entrassem no ambiente e que as pessoas pudessem ver o lado externo. Certamente, o novo objeto passou com facilidade a oferecer uma outra utilização: por meio do vão, podia-se avistar o outro lado, o de fora. E mais, o de fora poderia avistar o de dentro. A partir do momento em que tal abertura adquire, também, a finalidade de ser um ‘meio de ver’, torna-se obrigatória, conseqüentemente, uma leitura, também, do olhar” (SOARES, 2004, p. 2).

Nota-se nessa passagem que a narradora Maura recorre à loucura - temperamento paranoide - para justificar e afirmar para o leitor o seu talento, deixando entrever que o que está em jogo é a construção da imagem dela como artista literária. Convergindo com o texto anterior, encontramos a narradora Maura numa leitura sobre si mesma na seguinte passagem:

Não me comove ouvir falar do meu talento. O que me separa dos outros, não importa o nome que lhe dêem, é demais evidente principalmente para mim. Desde pequena percebi que um destino diferente me estava reservado. Jamais sou como as outras pessoas que me cercam. Maria Alice Barroso está sempre fazendo alusão à minha genialidade. Ela é sensível. Onde estarei situada? (CANÇADO, 1991, p. 155).

Nesse sentido, a imagem de escritora projetada por essa narradora está no mesmo diapasão da imagem de gênio. Também quando afirma “aprendi a ler aos cinco anos. Não sei como, nem acredito que alguém em casa saiba” (CANÇADO, 1991, p. 18) e, em outra passagem, “nada estudava, ainda assim fui uma aluna brilhante” (CANÇADO, 1991, p. 22), procura reforçar sua prodigiosidade. Desse modo, a narrativa da parte memorialística ensaia um respaldo e um pedido de indulgência para as revelações que integram a escrita do diário:

Procurei retratar-me até os dezessete anos, embora fatos ocorridos dentro desta idade estejam registrados neste diário, em minhas conversas com o médico. Desde então tudo tomou caráter mais grave e penoso; passei a sofrer com brutalidade os reflexos do condicionamento imposto a uma adolescente numa sociedade burguesa, principalmente mineira – e principalmente quando esta adolescente julga perceber além das verdades 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 (CANÇADO, 1991, p. 26).

Infere-se, portanto, que no relato de *Hospício é deus* há um apelo de verdade e, por ser em primeira pessoa do singular e apresentar uma narradora com mesma identidade nominal da autora, tende-se a confundir autor e personagem. Sendo um eu dirigindo seu discurso a um tu, que é o leitor, a narradora/protagonista ancora o sistema verbal no tempo presente da fala, ora desdobrando-se para o passado, ora para o futuro. Vez ou outra lança interrogações ou ordens, demonstra asserções ou incertezas, a respeito das quais induz uma resposta por parte do leitor. Isso pode ser verificado quando questiona “Cristo teria sexo? Mas sexo? Pensar isto de Jesus?” (CANÇADO, 1991, p. 19); ou quando questiona os valores morais da sociedade mineira: “Por que privar-me das diversões comuns às moças da minha idade?” (CANÇADO, 1991, p. 24).

Ora, toda essa cronologia é sistematicamente montada pelo arbítrio de uma narradora-protagonista que em seus moldes constrói e organiza sua obra segundo linhas cronológicas

próprias. Maura se comporta como uma personagem voluntariosa, inquieta e questionadora, que monta um quebra-cabeças com graça e sofisticação, criando um tempo narrativo que remaneja ao seu bel prazer. Percebe-se isso quando na parte diarística a narradora realiza retorno ao passado, inserindo possíveis eventos de sua juventude. Tal fato pode ser compreendido como meio de justificar as condições em que se encontra, no tempo da escrita, revelando, com isso, a impossibilidade de a narração do diário caminhar num avanço cronológico.

A protagonista instaura com maestria um duplo movimento em *Hospício é deus*: um primeiro movimento dirigido ao futuro, que se inicia pela memória da infância e se estende até sua adolescência, na qual procura justificar sua excentricidade, firmar sua genialidade e reviver experiências doces, diferentes da situação do presente da escrita; um outro, dirigido a um presente que se torna passado, constituído pelo diário, como narradora da própria vida. Ambos se referem ao transcorrer do tempo que se perdera e à história de uma desilusão, no movimento de recordação do reencontrado na obra de arte.

Na impossibilidade de recuperação total do passado, dotada de um espírito engenhoso, a escritora confere à linguagem o efeito estético, transformando o livro em obra de arte. Conseqüentemente, o evento narrado real, mediante a imaginação, é alimentado pela invenção. Esse exercício de (re)montar pessoas, papéis, objetos, configura-se em pretensão de resgatar algo que desapareceu ou diluiu-se no tempo. Pela imaginação, Maura constrói enredos e falas para seus personagens do passado e do presente, com os quais não têm mais relação, conforme demonstra o diálogo a seguir:

Passou-se muito tempo, senti sono e pedi-lhe:
 - Se eu dormir você me acorda quando Didi chegar?
 - Sim, respondeu-me.
 Acordei em minha cama. Era de manhã.
 - Judite chegou, diziam-me.
 Corri a seu quarto. Acordei-a, beijou-me e mostrou-me duas caixas:
 - O branco é seu e o vermelho da Selva.
 Eram dois chapéus muito bonitos (CANÇADO, 1991, p. 12).

No diálogo, Maura dá vida e voz aos personagens de um modo singular, uma vez que o real não pode ser plenamente representado. Pela escrita literária, a narradora é livre para conferir novos sentidos às coisas. Ela joga com os signos ao invés de reduzi-los a um universo já determinado.

O trânsito entre discurso do real para o discurso ficcional, próprio da escrita literária, é ilustrado em “Pavana”, no momento em que nos deparamos com uma narradora-personagem enredada

por uma linguagem que não cessa de misturar realidade e ficção. Atraída pela palavra, a narradora realiza o incessante jogo da dissimulação, conforme se lê a seguir:

Em que momento exato devia parar? Indagou-se até onde seria capaz de escrever sem mentir, até onde a crueldade da qual se armara contra si mesma lhe permitiria ser honesta. A ela parecendo tão necessário ser cruel como se a crueldade constituísse a única arma capaz de fazê-la sair daquele corpo adorado que era o seu. A palavra brilhava insistente, atraindo-a, crescendo cada vez mais de significação. E a ela, a tudo que representava, entregava-se com volúpia, não isenta de certo sentimento terno. Mas nesse dar-se a maior emoção ainda parecia brotar da lembrança dela mesma, ou do que representara a seus olhos e ao mundo. Representara, pois o que fora e o que era, esteve e continuava intocado (CANÇADO, 1968, p. 79).

Essa entrega com volúpia à palavra mostra que a escrita literária aponta para um desaparecimento do escritor – não do autor -. No conto, a narradora considera o seu desaparecimento como necessário, pois

na impossibilidade de vencer-se, recuando até o verdadeiro, na impossibilidade de interromper-se, antes de começar a inventar, no maior esforço que se permitiria até então, desistiu do barro necessário à sua imagem e semelhança, seguindo a visão que teimava em se lhe impor (CANÇADO, 1968, p.82).

Diante disso, a narradora se vê em vias de se tornar invenção. Esse conto autoficcional dá conta de explicar como Maura Lopes Cançado e sua escrita se constroem em simbiose, na elaboração coparticipativa entre elas, na (in)completude da experiência da escrita literária. Nesse percurso do escrever, a literatura então se forma, criando seus códigos, seus pensamentos, seus limites e seu suposto agente. O interessante é que nesse novo território há uma manifestação evidente da natureza e da essência da linguagem literária que, devido ao seu caráter vivo, implica movimentação das peças que se rearranjam entre narrador e personagem, como se vê a seguir:

Uma mulher, não chegando a ser ela mesma, atraiu-a de tal forma que a confusão gerou em seu espírito. Não conseguindo julgá-la com impiedade pareceu-lhe tão próxima que não a distinguiu mais de si. Acostumada a se ver distante, não se reconheceu naquela. Acompanhou-lhe os passos debruçada sobre o papel (CANÇADO, 1968, p. 82).

E esse jogo resulta em equilíbrio, um equilíbrio salutarmente instável, considerando ser essa linguagem livre de autenticidade, de legitimidade, e até mesmo de perfeição. Nenhum modo de dizer é, em si e por si, o melhor ou o único. Nenhuma forma é, em si e por si, pura e fiel. Isso porque agora ela “[...] se perdera dentro de seu corpo. Fugira cada vez mais para longe – ela que se buscava em cada curva, em cada novo rosto, no equívoco das palavras, na carne sem alma, no silêncio e no grito sem som” (CANÇADO, 1968, p. 86).

Há uma passagem de *Hospício é deus* em que a narradora/protagonista se queixa, sente-se deprimida e apática. Então a narradora aspira por uma janela bem ampla, sugerindo ansiar um espaço de liberdade, arejado, suportável, e que a mantenha só, longe de todos.

Sinto-me sufocada. Em estado depressivo, sem nenhuma coragem para reagir. Conservo a porta do meu quarto fechada, as internadas só iriam perturbar-me falando dos seus problemas. O calor é terrível, o ar está pesado, insuportável. Trancada no quarto, ando de um lado para outro, ou me atiro pesada na cama, longo tempo imóvel. Súbito, levanto-me, acendo um cigarro e fumo com a boca amarga. Se houvesse uma janela bem ampla (CANÇADO, 1991, p. 128).

O pensamento dessa janela bem ampla pode ser compreendido como um meio de saída para uma região que está além do mundo real, menos sufocante. O mal-estar conduz Maura ao exercício da escrita do diário, no qual registra seu estado de espírito com a pretensão de desabafar, de se libertar, dando vazão ao sentimento com as palavras. A respeito do diário íntimo, aponta Maurice Blanchot (2005), em *O livro por vir*:

Escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias ou, como Virgínia Woolf, como Delacroix, para não se perder naquela prova que é a arte, que é a exigência sem limite da arte (BLANCHOT, 2005, p. 274).

Não obstante, a escrita do diário, denominada por Blanchot de *forma híbrida*, configura-se uma armadilha, porque “só pode ser escrito tornando-se imaginário, e imergindo-se, como aquele que escreve, na irrealidade da ficção” (BLANCHOT, 2005, p. 276-277). Entende-se desse modo que o imaginário não foge à realidade, uma vez que precisa de um tipo de solo, ou seja, não há o descolamento com a realidade. Por isso, como evidencia o crítico em *A parte do fogo* (1997), “o imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo” (BLANCHOT, 1997, p. 305), pois, no momento em que o escritor tinge o papel e inicia uma sentença, o que ele produz, ainda que se referencie ao real, já não diz mais respeito ao mundo; isso porque, ao tentar explicá-lo, a literatura só pode expressá-lo em sua forma negativa, transformando-o em ficção. Se existe uma característica comum a quase todos os diários é que, como são destinados à narrativa dos dias, diários costumam falar sobre o passado próximo. Contraste-se isso na estruturação ambígua que existe em diversos planos narrativos do diário de Maura, apresentando pontos de ruptura naquilo que constitui ser um diário. Por exemplo, após o dia 24-2-1960 e antes do dia 27-2-1960, a narradora Maura inicia um relato sem data, intitulado “Domingo”:

(Um domingo qualquer – não sei a data, mas é domingo. Amanhã, se me lembrar, corrigirei todas as datas do meu diário. Ou, eliminarei todas as datas. Não tem importância: “Todos os cabelos são mais ou menos verdes, mais ou menos verdes”, segundo Saint-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, p. 169).

Não fora isso o bastante para confundir o leitor, a narradora insere uma frase em suspenso, afastada por grande espaçamento entre os parágrafos, com o seguinte texto: “Talvez me mate ainda hoje” (CANÇADO, 1991, p. 170). Desse modo, a própria narrativa ficcional se ocupa em tornar impossível qualquer linearidade, qualquer suposição de verossimilhança com o que possa ser um diário. Talvez, para agravar o falseamento, de repente para deixar claro sua intenção de subverter e quebrar várias regras, Maura deixa um livro em aberto. Um diário marcado pela inconclusão, como marca ainda mais forte de que a ficção nunca termina com um ponto final. E neste formato abalado pelo abismo da ambiguidade há um “eu” que continua escrevendo para além de si mesmo, para além de qualquer ficcionalidade: o narrador-autor (ou autor-narrador?). Uma narrativa que leva a estar o tempo todo em frente a outro abismo: o do real ou, mais precisamente, o da impossibilidade de representar o real sem recorrer ao imaginário.

Na medida em que o mundo real se define por sua finitude e singularidade, o imaginário, ao se constituir como um mundo ideal e infinito já é, portanto, um não-mundo, uma negação do real. Esse mundo é o mundo da criação, onde o “escritor é senhor apenas de tudo, só possui o infinito” (BLANCHOT, 1997, p. 305). Sob essa perspectiva é que o falar demais de Maura enquanto protagonista carrega a conotação do espaço da escrita literária, no qual a escritora se perde, tornando-se dona de um mundo cheio de possibilidades, inclusive a de matar e ressuscitar pessoas:

Se falo mais do que costumo permitir-me, faço-o na tentativa de perder-me. Sinto-me logo cansada, além de envergonhada. Apesar de ser a maneira considerada normal. Todas as pessoas minhas conhecidas agem assim. Como são dispensáveis quase sempre. Gostaria de matar todas as pessoas, de vez em quando, ver-me livre, e ressuscitá-las, também de vez em quando (CANÇADO, 1991, p. 136).

Tamanha são as possibilidades ao se adentrar o espaço da imaginação que se alcança tanto a liberdade de expansão quanto de compressão do pensamento, em detrimento das limitações ou das acrescências do mundo físico. Blanchot ressalta que no espaço da imaginação alcança-se a transcendência, pois nele tem-se o “poder de representar pela ausência e de manifestar, pelo distanciamento, que está no centro da arte, poder que parece afastar as coisas para dizê-las,

mantê-las à distância para que elas se esclareçam” (BLANCHOT, 2005, p. 79). Contudo, o movimento de trânsito para a linguagem consiste numa jornada solitária, porque requer o distanciamento pessoal de quem escreve de sua realidade, a fim de ampliar essa mesma realidade. Maura autora, ao se afastar de si mesma, enxerga além do que as coisas são. A Maura escritora, fincada com os pés no mundo, pela linguagem torna-se Maura personagem, num mundo aberto a possibilidades de alterações:

Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? – Cada momento existe independente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadradinhos sofrem alteração, se observados isolados. Entanto, formam um todo. Agora escrevo (CANÇADO, 1991, p. 32).

Nesse trecho, Maura emerge em palavras, ser de linguagem, transformada pela obra. Por isso, como afirma Blanchot, em *O espaço literário* (2011), “a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – nada mais” (BLANCHOT, 2011, p. 12). A parte dúbia ocorre quando se tenta convergir a Maura personagem com a Maura escritora, pois na linguagem há uma Maura que não é mais a que escreve, mas a que está lá, no infinito da obra, dissimulando-se nesse interminável eu, que se expressa na interrogação “Ou não sou e estou aqui?”. Por isso a narradora não se reconhece mais de uma página a outra:

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. Justamente nestas relações está contida toda minha pobreza e superficialidade. Não sei como alguém, como eu, pode reagir da forma com que faço. Será deveras lastimável se este diário for publicado. Não é, absolutamente, um diário íntimo, mas tão apenas o diário de uma hospiciada, sem sentir-se com direito a escrever as enormidades que pensa, suas belezas, suas verdades. Seria verdadeiramente escandaloso meu diário íntimo – até para mim mesma, porquanto sou multivalente, não me reconheço de uma página para outra (CANÇADO, 1991, p.121-122).

Ora, o que Blanchot chama de obra não é um certo conjunto de letras organizadas, cuja existência material garante o estatuto de literatura, mas um ser, uma potencialidade visada pelo escritor no momento em que se põe a escrever. É a criação antes de tornar-se criatura, um devir que pode se realizar na forma da escrita do livro.

O livro, como tal, pode converter-se num evento atuante do mundo (ação, entretanto, sempre reservada e insuficiente), mas não é a ação o que o artista tem em mira, é a obra, e o que faz do livro o substituto da obra basta para fazer dele uma coisa que, tal como a obra, não decorre nem depende da verdade do mundo, coisa quase fútil, se ela não possui a realidade da obra nem a seriedade do verdadeiro trabalho no mundo (BLANCHOT, 2011, p.14).

O excerto de Blanchot conduz à curiosa menção que a narradora Maura faz ao conto “O ousado rapaz do trapézio suspenso”. A narradora compara-se ao personagem protagonista da história de Willian Saroyan que, ao realizar o movimento de passagem entre dois universos, do sono e da realidade, se metaforiza em trapezista. Na citação à obra, a narrativa diz:

Mentir é meu maior desempenho sobre a terra. Para quem? Por quê? Não tem importância “O audacioso jovem no trapézio volante” (vou começar daqui a pouco a reler este conto de Saroyan). A moça, Maura, trapezista, se equilibrando mal. Sempre desejei ser artista de trapézio (CANÇADO, 1991, p 137).

O conto de Saroyan mostra-se eivado de referências do cotidiano e tipos humanos com suas instáveis condições de vida. Lê-se nele que o narrador inaugura o início da história com o título “Sono”, em cujo texto enfatiza o abstrato, a mistura de elementos no mesmo tempo e espaço, ressaltando os detalhes, reduzindo distâncias, reunindo personagens do passado e do presente que compartilham situações inusitadas, numa verdadeira descrição surrealista. Até que acaba, “o mundo está de novo presente”, passa então para a parte da “Vigília”.

Nessa nova realidade, o protagonista caminha na própria cidade, entre gente viva. Entrevê sua imagem no vidro das vitrinas das lojas e fica desapontado com sua aparência. Vendo a impossibilidade de sobreviver no universo angustiante e opressivo da realidade, onde o indivíduo está sozinho e impotente diante da burocracia, da justiça, do poder e da sociedade, que aparecem diante dele como algo hostil e incompreensível, o protagonista escolhe voltar ao estágio do sono. Nessa travessia, ele é um trapezista suspenso:

Então, rapidamente, elegantemente, com a graça do rapaz do trapézio suspenso, afastou-se de seu próprio corpo. Durante um minuto que lhe pareceu sem fim, ele foi todas as coisas ao mesmo tempo: pássaro, peixe, roedor, réptil, homem. Um mar de gravura ondulava diante dele, escuro e sem fim. A cidade ardia. Multidões aglomeradas revoltavam-se. O mundo se afastava girando, e vendo que se afastava também, voltou sua face perdida para o céu vazio e tornou-se sem sonhos, sem vida, perfeito (MORAES, 2004, p. 503).

Tal como as narrativas de Maura, as preocupações do conto de Saroyan expressam certas inquietudes em relação às questões do seu tempo. Mas para expressá-las é preciso afastar do seu corpo e transitar para o universo da criação. Ou seja, é preciso que seu livro se torne obra, que saia da vigília do mundo de restrições e passe para a dimensão plurissignificativa da linguagem literária. Desse modo, a obra, calcada no mundo, transcende-o, ultrapassando tempo e espaço.

A obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem

quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra (BLANCHOT, 2011, p.12).

A obra não é, portanto, um produto finito, acabado, que poderia se confundir com o objeto mundano que é o livro. Contudo, Maura não escapa às consequências da sua escrita, considerando que construiu a sua obra enquanto interna de um manicômio, no qual, devido a experiências traumáticas, arrasta-a à escrita, cuja “necessidade seria antes a de escapar àquilo que é sem direito, sem justiça e sem medida” (BLANCHOT, 2005, p. 41). Esse movimento é infinito e põe à prova, todos os dias, o próprio escrever, sem contar que, “desaloja o eu seguro” (BLANCHOT, 2005, p. 41). Ou seja, é a dobra do pensamento de Maura escritora sobre ela mesma na necessidade que a faz escrever. Um dobrar-se sobre si mesma, que nada mais é que uma estratégia para uma prática de cuidado de si. A passagem seguinte aponta para um movimento de dobra, em que a autora desloca sua energia para a ausência:

Eu sofria acima das minhas forças, gastando-me com energia. – Agora caí na ausência – nenhum sentimento me atinge direto. – É? Pergunto do fundo da minha existência, vaga e sem contornos – Quê? E eu, meu deus, onde estarei na verdade, enquanto as coisas ensurdecem de tamanha falta de som? Porque então, se me viessem dizer, que me esperavam para um banho de mar, eu, da minha surpresa, responderia distante e vaga: que o mar fora uma invenção tardia, da imaginação de uma criança já morta (CANÇADO, 1991, p. 73).

A ausência então configura-se como o espaço da apatia. No entanto, ao se transformar em linguagem, a ausência potencializa-se em invenção, pois o próprio ato de narrar a situação de angústia configura-se em potência que faz a criança morta produzir obra diante da negatividade do mundo. Ou seja, desvia-se da morte, falando da morte via espaço literário. Concebe-se assim que a escrita de Maura acena para o campo problemático de sua relação com o sofrimento. Esse sofrimento não pode ser pensado como a produção voluntária de uma dor. A perspectiva desse sofrimento é de uma certa vida precária, despotencializada:

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

Talvez se possa falar de um vazio ativo ou de uma ausência de potência que incomoda a escritora e não a deixa passiva. Quando a narradora Maura afirma “e por mais que eu grite ninguém me escutará”, há um apelo a um pensamento mais potente em que está em jogo o sofrimento. É um apelo de uma mão que “experimenta, em certos momentos, uma enorme necessidade de agarrar: ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa” (BLANCHOT, 2011, p. 15-16). Isso pode ser percebido a seguir:

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 [...] Aqui é difícil viver; estou completamente vencida, se me volto para o passado é pior ainda: fui eu? Ou, sou eu? Então caminhei para isto? Ontem pareceu-me ter chegado ao fim – pensei honestamente em matar-me. Continuo pensando. Não sei por que ainda não o fiz, já que não encontro outra saída (CANÇADO, 1991, p. 166).

Nisto corrobora a solidão da obra, pois emerge a partir da brutalidade de eventos de ordem pessoal experienciados no mundo, que arrasta o eu para o fora, lugar de mudança para o interior, onde se esquece de morrer, indiferente à aversão, ao medo, às angústias do mundo. Pensando sobre a experiência literária, Blanchot salienta ser ela uma experiência total. Tal é a radicalidade da experiência da escrita literária que a torna genuinamente ligada à solidão da obra, pois exige que a escrita se coloque ela mesma em questão, arrastando tudo para uma zona de indiscernibilidade chamada de fora ou de o abismo da linguagem. Maura é atraída pela questão do escrever, mas defronta-se com o abismo da linguagem, que a ultrapassa, sem rumo, como se estivesse perdida na névoa, como demonstra a narradora do conto “Rosa recuada”:

E o resto? O resto, sinto na névoa do engano em que me movo, pois é meu próprio contrário, renegando minha existência sobrevive brutal e duro como pedra, ultrapassando-me em ventanias doidas, sem rumo. O resto é a força que me atrairá de novo à vida tentando moldar-me a outra forma, quando renascerei bela, jovem, e ainda rosa: este é o meu destino vazio, tremendamente fútil, difícil – e sem salvação (CANÇADO, 1968, p. 62-63).

No abismo da linguagem, a realidade se dissolve e se instaura o imaginário, a palavra realiza uma espécie de travessia no qual se observa a permanência do real. Porém um real singular, porque não muda de foco, apenas se avoluma pelo zoom que lhe impõe a própria realidade e, pior, a própria verdade do agora, vista pelo imaginário-real, uma vez que as coisas atinentes à sociedade, em toda sua extensão, permanecem. Esse processo cria um tipo singular de ficção, à medida que ela é ficção-real e real-ficção. Em decorrência desse procedimento singular, a descrição do presente no ontem do texto espanta. É a obra realizando-se fora dela, na medida que uma nova realidade a solicita. Por isso impressiona observar que nas obras de Maura as

inquietações do passado emergem no presente. Então voltamos a Blanchot quando afirma que

o que era na obra comunicação da obra a si mesma, expansão da origem em começo, torna-se comunicação de qualquer coisa. |O que, abrindo-a, fazia dela o advento e o brilho do que se abre, torna-se um lugar aberto, à imagem e semelhança desse mundo de coisas estáveis e à imitação dessa realidade subsistente onde nos mantemos por necessidade de permanecer (BLANCHOT, 2011, p. 223).

Assim sendo, a obra de Maura divisa transformações, mesmo sem, presumivelmente, sabê-las. Esse *presumivelmente* conduz ao real momento histórico, e ao imaginário, porque, como explica Blanchot, “a obra realiza-se, portanto, fora dela e também, segundo o modelo das coisas exteriores, a convite destas” (BLANCHOT, 2011, p. 223). Apreende-se na obra a universalidade da escrita, tamanha a correlação que seu discurso estabelece com o futuro, não apenas o imediato, ocorrido no contexto da escritora, como o mais longínquo.

A obra de Maura: um contraponto no seu tempo

Abordando um tema incomum para sua época, as obras de Maura foram ignoradas durante muito tempo pela crítica tradicional. Mesmo com a escassa atenção da crítica, seus textos chamaram a atenção do público por sua qualidade e ousadia temática, suscitando a reflexão sobre questões sociais, humanas, a partir da literatura. No entanto, ainda que a escrita sobre a loucura não a levasse ao lugar desejado na arena literária de sua época, era essa literatura que lhe conferia vida:

Esquizofrênica, paranoica, normal (que palavra), temos um caminho e todos os caminhos convergem para o mesmo ponto; nada. Sebastião de França, amigo meu que acredita na vida, costumava dizer-me: “- Você ama desesperadamente a vida. Ninguém, no seu caso, resistiria. Me espanta este amor, esta sede de viver” (CANÇADO, 1991, p. 170).

Pode-se relacionar este excerto com o pensamento de Deleuze, que exprime o papel da literatura: “Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida” (DELEUZE, 1997, p. 15).

Foram necessárias várias décadas para que seu talento literário fosse plenamente reconhecido. Crítico contundente do contexto literário e cultural carioca no qual Maura esteve inserida, Assis Brasil tentou projetar, por várias vezes, o trabalho de Maura, ocupando parte de suas críticas e entrevistas na elevação do nome da escritora. Francigelda Ribeiro registra que

Segundo o crítico, não houve caso mais extremo de exclusão: talento e loucura juntos. Ao ler seus primeiros textos, o crítico a reconheceu como talentosa poeta, grande contista, memorialista extraordinária. Em *Memória e Aprendizagem* chegou a comparar a beleza de sua linguagem à de Clarice Lispector. Os livros *O hospício é Deus: Diário I* (1965) e *O sofredor do ver* (1968) – o primeiro reeditado pela Record em 1979 – figuram, indubitavelmente, como obras-primas da literatura brasileira, mas sem o devido reconhecimento, lamentou o crítico (RIBEIRO, 2014, p. 98).

Por meio dessas declarações, Assis Brasil problematiza a crítica da produção literária de seu contexto, colocando em xeque os enquadramentos teóricos, relevantes para a legitimação de determinadas obras e autores.

O silêncio em torno de suas obras marca a omissão da crítica em relação à Maura, cujo motivo pode estar ligado à escolha de uma escrita centrada no eu e não numa exterioridade engajada. A percepção do distanciamento de suas ideias com a produção que se alevantava no seu contexto leva a narradora Maura a chamar de “pensamento de pedra” a maneira como os escritores produziam seus trabalhos:

Não me comovo absolutamente com os feitos dos homens. As árvores devem filosofar e sua filosofia vai além de sua copas. O pensamento de pedra deve ser compacto. Sinto muito pensar, estou dizendo besteiras que outros alucinados já disseram. Ah, sim: Nietzsche já disse que “falar é uma bela loucura” (CANÇADO, 1991, p. 170).

Mas, ainda que por vezes demonstrasse indiferença, a protagonista Maura, por não conseguir se enquadrar, deixa transparecer preocupação. Esse distanciamento em relação a seu trabalho emerge em sua obra como fator de alheamento, de desânimo, a ponto de não se considerar escritora:

Aprendi a encarar as coisas com objetivismo, vejo-me despojada dos ideais indistintos que de qualquer forma, me sustentavam: “Talvez um dia...” Ou: “Esperarei. Sou jovem. Posso fazer. Há tempo.” De repente descobri ser mentira. Nem ao menos sou jovem, estou cansada. Muito cansada. Até quando seria escritora em potencial? Até quando, se não escrevo? Apenas um futuro me acenando brilhante. “Sem esforço – ou, mais tarde tralharei para alcançar” Quando? – me pergunto agora. E que futuro? O de escritora, se não escrevo, não trabalho? Abulia. Daí a desculpa do futuro, do depois, do amanhã (CANÇADO, 1991, p. 169-170).

Por isso vale destacar a originalidade de seu pensamento, cujo lugar é reconhecido neste trabalho numa posição à frente do que ali se inscrevia. Hoje as investigações que visam a resgatar os textos de Maura dirigem-se a produtivos temas que, no âmbito dos estudos literários, enquadram-se em diferentes linhas de pesquisa. Elas têm levantado questões esclarecedoras sobre a participação do escritor diagnosticado louco e as representações da loucura na esfera da

literatura. Ressalta-se a importância de se pensar o discurso crítico como um dos responsáveis pelo estabelecimento de quadros de referência que regulam as condições de recepção de obras dentro de um determinado contexto nacional, vindo a definir o que se entende por boa literatura e a determinar que obras constituem a singularidade representativa, discursiva e simbólica da cultura nacional.

Movida pelo aspecto de parcial omissão ao trabalho de Maura, vejo a necessidade de se investigar a recepção da crítica no palco intelectual brasileiro, por terem produzido textos sobre a literatura do período e por serem legitimadoras de determinados agentes e/ou textos. Esclareço, de antemão, que não se trata aqui de cobrar dos agentes históricos dos anos 1970 uma postura crítica que se espera hoje, passadas tantas décadas. O que se busca averiguar é antes uma das possíveis causas, no que diz respeito ao âmbito brasileiro, que possibilitaram uma resistência aos valores originais dos textos de Maura trazidos naquele contexto.

É certo que muitos elementos nos ajudam a entender o sucesso ou o esquecimento de Maura ou de suas obras para além do possível valor intrínseco de seu conteúdo. Estou querendo ressaltar que a recepção, a aceitação ou o reconhecimento da autora depende não só das qualidades de suas ideias e de seu texto, mas também de variáveis relacionadas ao campo intelectual existente e do qual Maura faz parte. Assim, quando acompanhamos a recepção das obras ou da autora, temos também que prestar atenção em quem a edita ou reedita, quem faz a crítica da obra, quem a cita em seus textos, quem escreve prefácios e introduções. Embora já tenha feito na introdução deste trabalho uma exploração da fortuna crítica de Maura, faz-se necessário aprofundar nessa análise, a fim de envolver e circunscrever Maura no tempo e no espaço, sobretudo porque hoje suas obras se deslocam para o centro dos debates acadêmicos e literários, passando a ocupar lugar de destaque nas livrarias, academias, congressos e seminários. O olhar do público e da academia sobre os vários trabalhos em torno das obras de Maura atrai o mercado editorial, consolidando a participação da escritora no cenário literário.

Na matéria “Maura Lopes Cançado”, circulada no jornal *Folha de São Paulo*, de 15/06/2007, na Seção Ilustrada, Carlos Heitor Cony, colaborador do SDJB ao lado da escritora, faz o seu comentário sobre o fato de o trabalho de uma escritora genial como Maura não ter sido alvo de consideração da crítica em seu contexto:

É um fato mais ou menos comum em todas as literaturas: escritores de talento, alguns beirando a genialidade, passam despercebidos por seus contemporâneos e somente aos poucos vão conquistando espaço entre os estudiosos fatigados de analisar as obras já exaustivamente analisadas pela massa crítica que se forma nas academias, nas editoras e na mídia (CONY, 2007).

Cony explica que Reynaldo Jardim, o criador e editor do *SDJB*, recebeu um conto de Maura e ficou entusiasmado, publicando-o na primeira página, provocando uma série de conjecturas sobre seu estilo:

Falou-se em Katherine Mansfield, em Mary McCarthy e, principalmente, em Clarice Lispector, que parecia a influência mais próxima da desconhecida contista. Estava longe de ser uma imitadora. Seu universo era mais denso e concentrado naquilo que, mais tarde, ficamos sabendo ser a sua loucura (CONY, 2007).

Essa observação reforça o comentário feito por Assis Brasil, nas orelhas do livro *Hospício é deus* em sua segunda edição, parte da obra *A Nova Literatura III – O conto* (1973). No estudo bibliográfico “Maura Lopes Cançado”, Maria do S. V. Coelho e Maria Inês de M. Marreco, dizem que “apesar de ter seu trabalho intelectual respeitado, e considerada uma autora brilhante por uma parte da crítica nacional, muitos foram os obstáculos que encontrou ao longo de sua carreira” (COELHO; MARRECO, 2008, p. 214).

Do ponto de vista da legitimação de padrões estéticos, bem se sabe que a crítica funciona como elemento de interferência na produção de discursos. É sobre essas ditas relações de interferências, e ainda sobre os modos de discursos, que se assentam as reflexões de Michel Foucault (2013), em sua obra *A ordem do discurso*, fruto de sua aula inaugural no *Collège de France*, em 2 dezembro de 1970. Foucault esclarece que existem diversos procedimentos de repressão do discurso, e que os discursos são marcados pela busca de desejo e de poder, pela luta do controle daquilo que enunciam, e acrescenta que “por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder.” (FOUCAULT, 2013, p. 10-11).

Desse modo, para o controle funcionar, é necessário uma “Sociedade do Discurso”, cuja função é conservar ou produzir discursos e distribuí-los somente segundo regras estritas. Assim, “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 2013, p. 35). Foucault também afirma que há, ainda, uma hierarquização dos diferentes discursos, na qual o discurso científico é tido como o “verdadeiro” ou pelo menos compromissado com a “verdade”, ocupando o mais alto posto, ao passo que o discurso ficcional, no lado contrário, se não ocupa o último, fica entre os últimos.

Com isso, o discurso ficcional precisa estar sempre apoiado a um discurso de verdade, ou seja, com autojustificativas. Algumas vezes, para garantir sua voz, o discurso ficcional deve remeter

sempre a outras ordens discursivas e a conhecimentos reconhecidos como importantes, e muitas vezes se reduzir e então ser o que exclusivamente não é. Nessa compreensão, o fenômeno literário, tomado como um sistema de conjunto de elementos interdependentes e hierarquizados, que age em interação, desenvolve-se historicamente dentro de um outro sistema maior de discurso, revelando todas as nuances da cultura e recriando aspectos da realidade.

No livro *Álbum de leitura: memórias de vida, histórias de leitora*, de Lílian Lacerda (2003), prefaciado por Roger Chartier, dentre as 12 obras de cunho memorialístico selecionadas por Lacerda, “visando reconstituir pistas, vestígios e indícios sobre as condições de leitura no passado, as interdições históricas e sociais sofridas por mulheres” (LACERDA, 2003, p. 32-33) brasileiras nascidas entre 1843 e 1916, encontramos o livro de contos *O sofredor do ver*. Ao falar sobre a escrita de diários, Lacerda lembra que essa forma de escrita confessional não caiu de moda e que “no século XX, mais especificamente a partir dos anos 1960, a publicação da literatura memorialística feminina, inclusive sob a forma de diários, cresce significativamente” (LACERDA, 2003, p. 46). Nota-se, ao lado de títulos como *Reminiscências* (1878-1893), de Maria Eugênia Torres Ribeiro Castro, *Diário de Cecília*, de Assis Brasil (1983), *Diário de uma garota* (1980), de Maria Julieta Drummond de Andrade, *Diário de Bibita* (1982), de Carolina Maria de Jesus, *Diário das máscaras* (1966) e *Em psicanálise* (1983), de Ruth Bueno, a presença de *Hospício é deus*, de Maura.

Lacerda também busca explicar os grandes intervalos observados entre a escrita e a editoração, registro e publicação, da maioria das obras memorialísticas do período, como também a visibilidade alcançada a partir dos anos 1960, ao conquistarem o espaço editorial, o reconhecimento da crítica e do público, em condições políticas tão adversas. E a autora pergunta: “Qual a história literária, social e editorial que os depoimentos femininos não narram que condicionou, em um momento, o obscurecimento da escrita feminina e, num outro momento, sua expansão e divulgação?” (LACERDA, 2003, p. 47-8).

Na trilha de Marisa Lajolo, Lacerda focaliza o palco literário do contexto brasileiro esclarecendo que

[...] as temáticas de impacto social encontravam ressonância ao lado de estudos culturais, renovados pela *A formação da literatura brasileira* de Antonio Candido e *A formação econômica do Brasil* de Celso Furtado, obras de 1959, que contracenam ao lado de *Quarto de despejo* (1960); as revistas *Manequim* (1959) e *Claudia* (1960), e, oito anos depois, com ‘a cara nova de *Veja*’ e ‘o alternativo oficial *O Pasquim*’ de 1969. [...] Nesse panorama cultural gerado nos anos 1960 e amadurecido nos anos 1970, contracenam não apenas livros mas outros objetos culturais, como o rádio, a televisão, o cinema e as artes. Juntos somam aspectos do contexto cultural brasileiro que, no dizer de Marisa Lajolo, ‘vão ao mesmo tempo do requintado ao esquerdizante e popular’ (LACERDA, 2003, p. 48-9).

Quando persegue a trilha de Maria Helena Werneck sobre o silenciamento da produção feminina, ou o fato de permanecer soterrada em nossa história, verifica que “a escritura feminina não foi decisiva para a formação literária brasileira. Ficou à margem do mercado e restringiu-se a colaboração em periódicos de vida curta ou de público doméstico” (LACERDA, 2003, p. 50). Recorrendo aos trabalhos da pesquisadora Elzira Perpétua, Lacerda afirma:

Segundo ela, o *boom* editorial ocorrido a partir dos anos 1970 e 1980 recebe influência do mercado editorial europeu que desde os anos 1960 ‘passa a absorver as publicações de cunho autobiográfico de prisioneiros, camponeses, negros, homossexuais, guerrilheiros, mulheres. Nessa perspectiva, a autora reitera o final do período de censura militar, ocorrido no Brasil, como o marco de crescimento e divulgação da literatura memorial feminina, independentemente das posições de classe (LACERDA, 2003, p. 50-51).

E prossegue: “o texto de marca memorial recupera aspectos identitários fundamentais, o que favoreceu, naquele período, a sua circulação. Em um contexto social marcado por forte repressão política, essas obras poderiam significar certa anistia ética, moral e de costumes” (LACERDA, 2003, p. 51).

Nas bases de Maria José Viana, Lacerda diz que “o texto memorialístico carrega marcas que dizem respeito às fraturas sociais, sejam do passado, sejam do presente, e, portanto, é mais um discurso que retrata as ambiguidades visíveis e invisíveis” (LACERDA, 2003, p. 50). E prossegue dizendo:

O silêncio das mulheres e de suas obras e produções até esse período pode, então, ser interpretado como forma de censura ideológica e cultural. Essa censura parece motivada por um pensamento hegemônico que definia um certo modo de ser e de viver para as mulheres. [...] as mudanças significativas entre as décadas de 1960 e 1980, sobretudo em relação ao poder político-econômico, as transformações tecnológicas, as novas conquistas eletro-eletrônicas e de informação, as lutas e conquistas dos movimentos sociais, são fatores favoráveis às formas de publicização do ‘eu’ – o diário, a memória e a autobiografia (LACERDA, 2003, p. 51-2).

Ou seja, o olhar da academia, que outrora se direcionava para “os grandes feitos, as macroanálises e a produção masculina, branca e burguesa” (LACERDA, 2002, p. 52), reorganiza sua investigação em favor da produção de personagens que ficaram à margem da/pela História.

Percebo que no trabalho de resgatar textos de autoria feminina, Lacerda levanta questões esclarecedoras e pertinentes sobre o sistema de representações atuantes na construção da história literária, cujos fundamentos estão comprometidos com convicções estéticas, que

explicitam valores ideológicos sustentadores da invisibilidade no cânone da produção literária procedente da autoria de mulheres. Essa perspectiva vai ao encontro do que defende Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira (2009), em seu artigo “Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário”, que vê a valorização da criação androcêntrica em solo brasileiro como uma herança da tradição estética europeia, que reconhece a criação literária como um dom essencialmente masculino. Teixeira afirma que, devido à ideologia patriarcal dominante, até 1970 à mulher foi negada a legitimidade cultural como sujeito do discurso. Sob o ponto de vista masculino, o caráter universal da literatura “[...] neutraliza a representação da experiência feminina e subtrai sua importância, por esta não privilegiar as chamadas verdades universais humanas [...]” (TEIXEIRA, 2009, p. 92). Compreendendo que a postura preconceituosa da crítica levou a mulher ao afastamento do espaço cultural e intelectual, Teixeira afirma:

A exclusão histórica da autoria feminina no campo institucional da literatura é o resultado de práticas políticas no campo do saber que privilegiaram a enunciação do sujeito dominante da cultura, o sujeito declinado no masculino. A produção de autoria de mulheres sempre colocou os críticos do passado na defensiva, por várias razões, e dentre elas, o puro preconceito de uma sociedade atrelada a valores patriarcais, para não dizer machistas, que reservava à mulher o papel mais edificante e, a propósito, visto como mais condizente com suas capacidades mentais, ou seja, a de reprodutora da espécie. Assim, a criação cultural da mulher sempre foi avaliada como deficitária em relação à norma de realização estética instituída, obviamente, do ponto de vista masculino (TEIXEIRA, 2009, p. 94).

Tratada com pouca importância, a presença feminina no processo de criação literária teve pouco reconhecimento na formação do sistema literário brasileiro. Foi desafiando o processo de socialização e transgredindo os padrões culturais que as escritoras deixaram como legado uma tradição de cultura feminina que, muito embora desenvolvida dentro da cultura dominante, forçou a abertura de um espaço dialógico de tensões e contrastes. No início do século XX, o jogo de valores e referências reverberava as representações do feminino congeladas pelo ponto de vista patriarcal. Mas já era possível notar que as discussões em torno da questão do feminino já esquentavam os debates no cenário literário e político, abrindo um espaço maior para as mulheres. No campo literário, algumas escritoras posicionam-se frente ao governo ditatorial. Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon participam da elaboração do “Manifesto dos Intelectuais”¹³, expondo suas posições políticas contra a censura e a favor da democracia no

¹³ Cf. reportagem da *Folha de São Paulo* de 3 de abril de 1994, p. 1-14, intitulada “Manifesto dos Intelectuais”, que pediu o fim da censura em janeiro de 77: “em 25 de janeiro de 1977, no governo do presidente Ernesto Geisel, a escritora Lygia Fagundes Telles liderou, com três colegas, a elaboração do chamado ‘Manifesto dos Intelectuais’, um abaixo-assinado de mais de mil signatários contra a censura. Aquela era a maior manifestação de intelectuais, desde 1968, contra o regime militar, implantado há 30 anos no dia 31 de março. O manifesto foi entregue no Ministério da Justiça, em Brasília. O ministro era Armando Falcão. Além de Lygia, compunham a comissão o

Brasil. A escritora Nélide Piñon, em 1981, lança o livro de contos *Sala de armas*, composto de narrativas “incomuns”, que giram em torno dos encontros e desencontros amorosos. Anos depois, Nélide viria a se tornar a primeira mulher a tomar posse como presidente da Academia Brasileira de Letras. Inúmeras outras escritoras poderiam ser lembradas pela reflexão que seus textos e personagens suscitam nas leitoras, como Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft, entre outras.

A fim de demonstrar como se intersecciona esse cenário com a inauguração da instigante figura de Maura no espaço artístico-literário, é interessante trazer a produção teórica de duas críticas que produziram textos destacando o cenário intelectual brasileiro do início do século XX. Esclarecendo a conexão entre o contexto político-social e o momento cultural dos anos 1960, Heloísa Buarque de Hollanda (2008) reconhece que o chamado “anos 60”, um período pródigo de produção cultural, trouxe ao palco vozes antes não ouvidas. Hollanda afirma que “este foi o momento no qual surgiram os “novos sujeitos da história”, ou, como se dizia na época, as ‘identidades coletivas’” (HOLLANDA, 2008, p. 2).

A renúncia de Jânio leva João Goulart à presidência em 1961, começando, então, um período de reformas sociais inquietantes para os conservadores, o que culminou com o golpe militar em 1964. Os desdobramentos políticos trouxeram à superfície questões sobre as minorias subjugadas e oprimidas. A produção cultural oscila entre a criação de arte engajada e as correntes experimentais, internalizantes, como o Concretismo, a Poesia Práxis e o Poema Processo. Hollanda explica que

Em 1961, o Concretismo dá o que foi chamado de “o salto da onça” ou o salto participante em direção à intervenção mais direta no cenário político. Cria o *Suplemento do Jornal do Brasil* (SDJB), a página *Invenção* do Correio Paulistano e o *Suplemento Literário* do Estado de São Paulo, que foram os grandes espaços de inovação do debate cultural dos anos 60 (HOLLANDA, 2008, p. 208).

São as vanguardas experimentalistas, sobretudo o Concretismo, a Poesia Práxis e o Poema Processo, que ganham força no panorama literário daquele momento, visto que “as outras manifestações literárias eram de caráter mais individual e não chegavam a caracterizar, de fato, um movimento literário” (HOLLANDA, 2008, p. 208). É nesse cenário que se tornam

historiador Hélio Silva e os escritores Nélide Piñon e Jefferson Ribeiro de Andrade. As articulações secretas para a redação do manifesto haviam surgido no ano anterior. Na ‘sequência de inexplicáveis arbítrios’, como diz o documento, a censura proibira os livros *Aracelli meu Amor*, de José Louzeiro, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão e *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca. Segundo Lygia Fagundes Telles, o manifesto, apoiado por nomes como Jorge Amado, Antonio Cândido, Otto Maria Carpeaux e Carlos Drummond de Andrade, contribuiu para frear o ímpeto dos censores daquele momento em diante.”.

expoentes os trabalhos de Ferreira Gullar, Décio Pignatari, Moacyr Felix, Paulo Mendes Campos e Geir Campos.

É notável que alguns desses escritores atuaram como colaboradores ao lado de Maura no *Suplemento Dominical Jornal do Brasil*. A escritora escrevia e publicava contos e crônicas no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*, logo deveria ser lugar comum o nome da autora na arena literária. No entanto, de alguma forma, houve uma falta de correspondência de sua escrita de cunho íntimo com os anseios dos padrões do momento, tornando-a avulsa. Eis uma hipótese explicativa para a obnubilação de Maura nesse quadro de efervescência cultural: a (re)descoberta da realidade nacional era um imperativo para artistas e intelectuais brasileiros. Percebendo seu lugar à margem, a autora responde dentro da obra:

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

A sua aversão à crítica não para por aí. Em 1968, na ocasião do lançamento de sua segunda obra, a revista *Leitura* pede seu depoimento sobre o seu lugar na problemática social da época, no que ela fecha deixando a seguinte opinião:

Quanto à crítica, com raríssimas exceções, creio não existir no Brasil. Vislumbra-se “a grande eficiência das imorredouras amizades”: o crítico-escritor amigo do escritor. O escritor amigo do escritor-crítico. Está feita a crítica. Bem preparada em painéis de pedra, para o gozo das taciturnas figuras de nossa entidade máxima, a Academia Brasileira de Letras, e satisfação das famílias que, estuasiasticamente, na noite de autógrafos, comemora mais um gênio em seu seio (CANÇADO, 1968, p. 21).

Distante de engajamentos em voga, a escrita de Maura desenvolve-se em temáticas diferentes. A realidade do sistema de crenças e valores que dominava a intelectualidade da época, regidos pela tensão dialética do engajamento social e das correntes experimentais, lançava a escritora para um espaço distante da efervescência cultural de um momento em que o mercado e a academia, a fim de alcançar ou garantir espaço na arena sociocultural, seguem a uma determinação de reprodução literária, aderindo às convenções.

Pelos textos de Hollanda, podemos entender ainda que a grande produtividade intelectual, a partir da segunda metade da década dos anos 1900, momento em que a censura exercia seu poder de interdição, tem relação também com a expansão e consolidação dos meios de

comunicação de massa e da indústria editorial. É quando ocorre o fenômeno do “boom” literário que, segundo Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, mantém estreitas relações com o mercado:

Menos dependente do investimento estatal e gozando de relativa autonomia diante da censura [...], a literatura experimenta o chamado "boom" de 75 [...]. A avaliação é consensual. O novo escritor passa a ser considerado um bom negócio, antigos escritores são relançados com roupagens novas, há o conhecido surto de poesia. No campo institucional a premiação e a promoção de concursos literários se investe de sentido de patrocínio e incentivo. As empresas editoras testam o alcance comercial de lançamentos bem programados do ponto de vista mercadológico. [...] Por outro lado, conhece-se a proliferação de revistas literárias que respaldam e se alimentam da boa maré que a literatura experimenta nesse momento: surge *Escrita, Ficção, Inéditos*, e as sofisticadas *José e Anima*. Esta última revelando em seus dois primeiros números os melhores momentos da editoração periódica dessa hora. A grande imprensa, ainda que mais prudentemente, começa a abrir espaço para os suplementos literários (HOLLANDA; GONÇALVES, 1979, p. 71).

O texto de Flora Sussekind (2004), “Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos”, ao tratar do panorama político-social dos anos 1960 e 1970, assinala que ele se caracteriza “[...] pela conquista de mercado, divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional, lucros editoriais maiores” (SUSSEKIND, 2004, p.35), pois tem o mercado editorial como o grande promotor de divulgação de novos autores na produção nacional. Embora a repressão tenha se ocupado com mais rigor do jornal e do cinema, visto que atingiam o público de forma mais direta, o mercado editorial, de forma mais branda, é acompanhado pela censura à literatura que se produzia no período. Devido ao investimento despendido numa produção cinematográfica, a sétima arte faz uma espécie de autocensura. O jornal, por sua vez, não encontrando maneira de escapar da vigilância, é alvo direto dos abusos da censura, chegando a ter agentes infiltrados nas redações. Como ressalta Sussekind (SUSSEKIND, 2004, p. 37), o mercado editorial então vai viver uma fase de desenvolvimento nessa época, pois, de certa forma, ele preencheu as lacunas abertas pelos jornais e pelos meios de comunicação de massa. Divididas em dois grandes segmentos, “de um lado, o naturalismo evidente dos romances-reportagens ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas; de outro, a ‘literatura do eu’ dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional” (SUSSEKIND, 2004, p. 72), as produções literárias vão responder ao momento político de repressão experienciados pelos autores. Daí o recrudescimento de escritas que traziam a realidade como matéria, porém de forma camuflada ou aludida indiretamente, marcadas pela subversão da linguagem, como os romances-reportagens, as biografias, os depoimentos, as memórias e a chamada “literatura-verdade”; num contexto de ditadura militar, em que se vetava a livre circulação de ideias, a

literatura, se manifesta como resistência ao silenciamento, tanto no diagnóstico da violência e da experiência social sob o autoritarismo, quanto no exame das contradições e impasses dos intelectuais que se opunham ao regime.

Diante dos segmentos apresentados por Flora Sussekind, é natural se pensar em qual deles as obras de Maura se encaixam, considerando que a primeira edição do romance *Hospício é deus – diário I* data de 1965, e em 1968 sai o lançamento de *O sofredor do ver*. Todavia, as obras de Maura apontam para um caminho diferente dos segmentos delineados por Sussekind. Como pontua Flora Sussekind, era impositivo à literatura exercer uma função “quase compensatória”, que é a de reflexão e denúncia da violência nas relações sociais e políticas, potencializadas pela experiência política autoritária. Ainda que naquele contexto aparecessem algumas obras que trouxessem uma narrativa de dicção autobiográfica, sobressaíam as que se adequavam às temáticas de literatura militante de engajamento social. Sussekind esclarece que essa produção apresenta um eixo político-referencial, uma vez que se trata de “[...] uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, a consciência da própria materialidade verbal, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental” (SUSSEKIND, 2014, p. 104).

Pode-se perceber que, enquanto Hollanda se debruça no mapeamento da geração dos escritores dos anos 1960 aos 1980, Sussekind problematiza a trajetória estética da literatura dessa época. Seguindo por atalhos diferentes dessas tendências, as obras de Maura trilham caminhos outros, uma vez que, diferentemente dos textos produzidos na época, suas obras não aderem à luta efetiva contra o regime. Todavia, uma leitura mais apurada de seus livros leva a reflexões e questionamento sobre autoritarismo e censura, porém dentro do domínio da palavra. Seu discurso literário pode ser compreendido como uma declaração de resistência a qualquer forma de discurso autoritário.

Ao trazer o tema da loucura para a obra, Maura assume o controle do seu discurso, conferindo um olhar de fora da roda literária tradicional. Devido ao seu estilo próprio, pode se afirmar que há uma desconexão entre o comportamento ficcional de Maura e a realidade literária de produção de cunho político-social na cultura brasileira de seu tempo. Ademais, a sua condição de louca institucionalizada potencializou a segregação no cenário literário. Embora Flora Sussekind considere que foi a partir dos romances *Armadilha para Lamartine* (1975), de Carlos Sussekind, e *Quatro olhos* (1976), de Renato Pompeu, que houve um abandono do caráter de simples registro biográfico para encontrar a forma propriamente literária, vale ressaltar aqui sua opinião sobre essa produção que traz a loucura como tema:

Esta tematização da loucura, abrindo espaço para contradições, paradoxos, duplicidades e um olhar de fora do “mundo dos brancos” para a família e a sociedade brasileiras, vai possibilitar que, no momento mesmo de maior sucesso da literatura parajornalística, se reafirme, contra a corrente, a ideia de ficcionalidade e se problematize a figura do narrador (SUSSEKIND, 2014, p. 113).

Nesse contexto, problematizou-se o *eu*, de modo a desvalorizar a sinceridade da literatura factual, sendo essa forma concebida como o oposto da literatura. A desvinculação da identidade poética da identidade pessoal nas narrativas configurava-se critério de valorização das obras. Dessa forma, os modelos confessionais de narrativas ficaram à margem dos movimentos literários do século XX. Conforme se lê na crítica de Sussekind¹⁴, foi o romance-reportagem de caráter “documental” e “épico” que imperou nos anos 1970. Compreendidas como expressões de uma “literatura menor”, a biografia e a autobiografia são desvalorizadas, a literatura de depoimento ou de testemunho sequer é elencada como potencialidade literária, como pode ser lido nas palavras de Flora Sussekind:

Um pouco a reboque da voga de depoimentos políticos e do tom biográfico marginal, constituiu-se um gênero específico de narrativa, próxima ao confessional, ao “diário de adolescente”, ao testemunho, marcada por um eterno tête-a-tête com o leitor, e cuja preocupação principal nem de longe é com o trabalho literário, mas sim com a “sincera” expressão dos fantasmas de quem escreve. E que se utiliza assim terapêuticamente das letras (SUSSEKIND, 1986, p. 54-55).

E sobre o trabalho de Maura, Sussekind explica que ele se insere em outra via:

[...] via de percurso extremamente difícil, pelo mergulho na loucura, no delírio, no pânico, no caminho que se inicia em princípios dos anos 60 com as anotações contidas em *Hospício é Deus* e os breves contos de *O sofredor do ver* (1968) de Maura Lopes Cançado, e que inclui ainda, já em 1970, o diário de Engenho de Dentro de Torquato Neto, e, mais tarde, alguns textos de Saudades de Copacabana (como “História antiga”) de Sérgio Santeiro (SUSSEKIND, 2014, p. 113).

Ainda que se apoie numa referencialidade política, não se reconhece valor numa literatura que faz transposição da experiência humana. É interessante notar que isso, de certa forma, incomodou Maura. Em entrevista para *Leitura*, a escritora deixa transparecer seu arrependimento de ter escrito *Hospício é Deus – diário I*: “Não tenho mais nada com *Hospício é Deus*, e por favor não me falem nele. Vejo-me, em relação ao que já fiz em literatura, como Deus, diante da criação do homem: construiu seu próprio inferno e não há como se livrar de sua própria construção” (CANÇADO, 1968, p. 21). Ora, se a escritora vive num contexto em que

¹⁴ Em “Ficção 80: dobradiças e vitrines”. *Revista do Brasil*. Ano 2, no 5. Rio de Janeiro, 1986.

o mercado e a academia padronizam critérios e convenções que condicionavam uma “boa” literatura, Maura vai suspeitar de todas as convenções, inclusive da sua própria escrita. As evidências pessoais de sua escrita se traduzem não só pela referência a elementos factuais, como também se manifestam na linguagem da loucura.

A aventura do confessionalismo foi remetida para a margem da literatura ao longo do século XX, porque uma das noções mais espalhadas na teoria da literatura desse período foi a da autonomia dos textos literários. A ideia da centralidade do texto rejeitava a referência à realidade natural e social, que, no entanto, o torna possível. O formalismo e o estruturalismo são exemplos de uma teoria literária (fortemente motivada por modelos cientificistas) que analisa o discurso literário na sua formalidade retórica em detrimento da força referencial. Em suma, a literatura confessional foi, durante as primeiras décadas do século XX, uma das manifestações da força referencial, tornada excrescente.

Esse pensamento se prolongou por décadas e pode servir de explicação, dentre outros fatores, para o olhar distante da academia sobre os trabalhos de Maura, cujas obras foram relegadas ao limbo durante muito tempo. A própria autora, percebendo a rejeição, registra em tom irônico a sua visão sobre a crítica: “Mas os tais eruditos. Os críticos literários são sobretudo parasitas. Não saberiam existir se outros não lhes dessem pasto. Ruminam, ruminam, depois lançam palavrório. Por que falar tanto de Dostoiévski, se Dostoiévski está feito?” (CANÇADO, 1991, p. 137).

Sobre o enquadramento de Maura em determinados grupos literários unificados por estilos e tendências ideológicas do seu contexto, a escritora parece transcender a qualquer moldura. Com efeito, Maura, diferente de outros grandes escritores do seu tempo, não formou e nem participou de nenhuma escola ou plêiade de seguidores diretos. De certa forma, a escrita de Maura demonstra que a estética, sob enfoque deformante, pode ser relacionada com a ideologia vigente. Quando Gislene M. B. Silva fala sobre a relação do louco com a literatura, ressalta que,

[...] neste mundo cada vez mais racionalizado, a loucura pode estar assumindo, assim como a palavra literária, o papel de um elemento de denúncia de uma ordem social, política e econômica construída pelo e para o homem, mas que não corresponde a seus anseios e necessidades, afastando-o cada vez mais do convívio com sua natureza interior (SILVA, 2001, p. 23-24).

Discursos particulares podem assumir configurações contrastantes. Fora do mercado, longe da academia, é preciso pensar a literatura de Maura de outro modo, a partir de outro lugar, a partir de um sem lugar. Esse sem lugar é o espaço da literatura da loucura.

Articulação da linguagem de Maura: do artifício da retórica

No contexto atual, percebe-se a proliferação de narrativas confessionais que estão na linha de estudos de renomados críticos literários. Eurídice Figueiredo (2013) se debruça sobre as metamorfoses que o romance vem sofrendo em função dos procedimentos da escrita de si, especialmente os romances contemporâneos. Retomando alguns conceitos de Foucault e Barthes, Figueiredo segue as pegadas do pensamento crítico quanto ao hibridismo do gênero romance. Referindo-se à linha do movimento estruturalista seguida por ambos os autores, Figueiredo lembra que, em suas postulações iniciais de teoria crítico-literária, os dois pensadores foram árdios defensores do apagamento do autor.

No entanto, prossegue Figueiredo, o romance não resistiu ao retorno do autor. Nem mesmo Foucault e Barthes sustentaram a teoria da dessubjetivação. Quando decreta o apagamento do autor no artigo “O que é um autor?”, Foucault, com a frase de Beckett “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”, dá forma ao tema da morte daquele que escreve. E endossa o seu pensamento a célebre afirmação: “[...] na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2015, p. 272). Curioso é que, ainda que não assumisse, uma mudança de tom do filósofo francês já se fazia perceber em 1970, quando afirma que “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem de ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 2013, p. 26).

Sem dúvida, quando Foucault acentua o papel do autor na gênese das palavras e formulações discursivas, mesmo que o filósofo não admitisse naquele primeiro momento, acaba por trazê-lo para o centro da comunicação, ao reconhecer o papel preponderante do autor na materialização da linguagem, dando-a concretude, tirando-a do campo do pensamento para trazê-la ao universo da realidade. No entanto, naquele momento Foucault atribui a esse sujeito escritor apenas a função autor. Relacionando o ato da escrita com a passagem para a morte, Foucault infere que na escrita literária ocorre o desaparecimento dos caracteres individuais do sujeito que escreve. Nesse sentido, “um nome de autor exerce uma função classificatória que serve para delimitar um certo *corpus* (a obra do tal autor) e determinar a sua recepção pelo público” (FIGUEIREDO, 2013, p. 17). Nesse outro lugar, o nome do autor se assenta no estatuto do discurso que circula no interior da sociedade e da cultura, para assegurar uma função classificadora em relação aos discursos.

Porém, não demora muitos anos, Foucault reformula sua teoria, diante da compreensão das implicações éticas impregnadas no discurso do sujeito que enuncia. Essa retomada ganha corpo em 1977, no trabalho do filósofo francês “A vida dos homens infames”, em que Foucault investiga um conjunto de práticas que apresentam a linguagem afastada de uma expressão de poder, problematizando a questão da historiografia tradicional, que deixa de fora os fracos, assentada na perspectiva do discurso do poder. Desse modo, Foucault não apenas lança sua atenção às experiências singulares, como deixa transparecer em seu texto uma forte comoção. Vislumbra-se no texto de Foucault o reconhecimento de que implicações éticas fazem emergir um sujeito real que, ao narrar instantâneos da vida, deixa seus rastros. Essa constatação leva o filósofo à comoção, cuja expressão permite que transpareça no texto. Ao demonstrar essa comoção no texto que escreve, Foucault demonstra que há uma instância histórica que atravessa qualquer autoria, reconhecendo que ela atravessa seu próprio discurso. Com isso, Foucault faz crítica a uma resistência tradicional, que se coloca no âmbito de transcendência, colocando o autor num lugar neutro. Por isso ele afirma, “este livro não será pois do agrado dos historiadores, menos ainda que os outros. Livro de humor e puramente subjectivo?” (FOUCAULT, 1992, p. 90).

Vejo uma certa aproximação entre a tese de doutorado de Scaramella e o texto “A vida dos homens infames”, por ambos lançarem um novo olhar para o sujeito, dedicados a uma “contra-história”. Foucault, marcado pela comoção, atesta a pungente obra que trata de “Vidas que são como se não tivessem existido, vidas que não sobrevivem senão do choque com um poder que mais não quis que aniquilá-las, ou pelo menos apagá-las [...]” (FOUCAULT, 1992, p. 102).

Tal como fez Foucault, que realizou o exame de documentos históricos, como “arquivos de reclusão, da polícia, das petições ao rei e das *lettres de cachet*” (FOUCAULT, 1992, p. 104), Scaramella faz um estudo sobre Maura, dando ênfase na coleta de dados provenientes de entrevistas, pesquisas a documentos judiciais, laudos psiquiátricos, bibliotecas, livros e *sites*. O trabalho da pesquisadora constitui uma importante fonte de acesso documental, pois ele contém fotos, documentos jurídicos, registros de entrada e saída de hospital, entrevistas com pessoas que estiveram próximas a Maura no *Jornal do Brasil* e com familiares, enfim, um grande acervo sobre o percurso de Maura de São Gonçalo do Abaeté até o Rio de Janeiro. Sua pesquisa acontece a partir do desarquivamento do processo penal¹⁵ no qual Maura configura-se réu, reconstituindo a vida da autora a partir do contexto jurídico, para depois seguir no campo

¹⁵ Scaramella esclarece em sua tese que Maura respondeu a uma ação penal (Processo Penal 5.136/1972), acusada de ter matado uma paciente na Casa de Saúde Dr. Eiras, em 1972.

psiquiátrico, jornalístico-profissional, familiar e artístico. Realizando a antologia de existências de Maura, com a ideia de sobreposição de discursos, Scaramella conta “uma história de duplos, descontínuos, ambivalências” (SCARAMELLA, 2010, p. 9), trazendo à discussão a problemática da investigação do processo que se apoiava em fatos entre o autobiográfico e biográfico da autora.

Na esteira de Foucault, a pesquisadora trabalha com a ideia de “comentário”, visando a trabalhar os procedimentos internos de controle do discurso. Desarquivando o processo de Maura, Scaramella encontra cartas que a escritora enviara ao juiz, cujo trabalho com a linguagem se expressa como estratégia de Maura em convencê-lo de seus propósitos. Uma dessas cartas, escrita na ocasião em que a escritora se encontrava na carceragem feminina do Presídio São Judas Tadeu, no Rio de Janeiro, traz um conteúdo bem contundente. Segundo a pesquisadora, “foi de lá que, na manhã de quinze de agosto, escreveu a carta ao juiz. Depois pediu ao médico psiquiatra, que acompanhava seu caso e com quem fazia tratamento, para entregar-lhe” (SCARAMELLA, 2010, p. 14). Uma carta comovente, na qual Maura

Dizia estar contente por conhecer um juiz que estava longe de ser o que ela sempre imaginara: um personagem kafkiano, encerrado em seu universo burocrático e pouco razoável. Maura pedia para fazer o curso de tragédia grega, enviou-lhe junto à carta um pequeno recorte de jornal com as indicações sobre o mesmo. Tentava retomar a rotina que tinha antes de estar no presídio, antes da morte da paciente (SCARAMELLA, 2010, p. 14-15).

Vejo o resgate da carta de Maura análogo ao desarquivamento das vidas infames feito por Foucault. Por isso peço licença à antropóloga para apresentar a carta de Maura contida em sua tese:

Rio, 15 de agosto de 1974.

Quero antes de qualquer coisa, agradecer a V. Excia. pelo muito que me tem feito. Sobretudo por me haverdes livrado da idéia infantil de que um Juiz não era exatamente um ser humano, mas qualquer coisa que se me escapava, algo acima de minha compreensão, do meu alcance – e principalmente do meu afeto. Ao constatar vossa humanidade, admiti também que, como ser humano eu vos podia amar. No sentido em que os seres, verdadeiramente humanos, são amáveis. E V. Excia o sois, sei-o, e sinto-me muito feliz com isso porque assim não vos temo, quero-vos bem, muito bem – ainda vossa lembrança deixa-me comovida. Creio associá-lo ao “Grande Pai”, o Adam Kadmon dos cabalistas, Aquêle que me pode dar minha própria e exata medida. Isto é muito bonito. Sim, pois é ainda através de V. Excia. que novos caminhos se me abrem. Descubro pessoas que me amam, têm-me como gente – e começo também a amá-las, vendo-as e vendo-me, eu mesma, também assim. Isto é: gente. Ajudam-me a sair do meu silencio e constatar o quanto estive perdida durante toda minha vida. Refiro-me especialmente aos médicos da Biopsicologia, aos quais, recomendásteis-me [sic](...) Por mais paradoxal que vos possa parecer, tudo isto – quero dizer: o crime e suas conseqüências – tornaram-me melhor. Aproximou-me de pessoas lindas (incluo quem vos leva esta carta (...)), deu-me uma segurança que eu antes desconhecia. Não imaginais V. Excia. o que significa para mim ouvir do

Fernando: - Sua necessidade de dar e receber foi e é tão grande, que você matou. Já que não podia conter durante mais tempo, dentro de você, tanto amor. Ele devia irromper-se de qualquer maneira. E o seu crime foi um gesto desesperado de amor, Maura. Então eu entendi. E admitindo a dor, parece também que comecei a admitir o amor. (...) Muito obrigada também por me haverdes apresentado o rosto de um Juiz que não saiu de um livro de Kafka. Obrigada porque sois gente. Tudo isso é deveras surpreendente. Eu esperava um Juiz terrível, um semi-deus, cruel em sua frieza. E vos associava a idéia de Deus que me foi imposta na infância. V. Excia. Aparecesteis-me. Julgáveis-me. Mas principalmente buscáveis entender-me. Eu que fui julgada cruel e injustamente durante toda minha vida, não sabia então como existir. As coisas sempre me vieram por caminhos imprevisíveis. Precisava dizer-vos tudo isto. Muito mais ainda. Não o faço para não cansar-vos. Falo-ei em meu livro. Peço-vos perdão por não conseguir manter-me reverente como geralmente se entende reverência. Perdoe-me dizer-vos o que sinto e ano pensais que vos adulo antes de fazer-vos um pedido. Não pode ser adulação porque é verdade. Sr. Juiz faça de conta que lhe escrevo outra carta. O tratamento Excelência limita-me, é-me insuportável, dispense-mo, lhe peço. Eu tentarei escrever como sei fazer porque assim sou mais eu. Há um curso de Tragédia e Comédia Gregas (envio-lhe o recorte). Eu amo a Grécia, sou apaixonada pelo teatro grego, tenho em casa as peças de Sófocles, Esquilo, Eurípedes e Aristófanes. Meus conhecimentos, adquiri-os sozinha, jamais tive alguém que me orientasse nesse sentido. Este curso me será útil em minha literatura e tudo mais. Ate mesmo em minha vida cotidiana. O curso começa amanhã, sexta-feira, dia 16. É apenas uma vez por semana, às sextas-feiras, de 14 às 16 horas. Não creio que minha frequência a esse curso possa prejudicar o sistema disciplinar da casa, levando-se em conta que algumas presas saem semanalmente e passam ate dois dias em casa. Uma delas tem seu carro na porta da cadeia, dirige-o, inclusive viajando para outro Estado. É uma infinidade de coisas verdadeiramente escandalosas – que prefiro não mencionar. Segundo pedido: lá fora eu estudava línguas, interrompi ao ser presa. Queria continuar a estudar inglês e alemão (que me são demasiados necessários), os professores viriam aqui, duas vezes por semana. (...) Se o senhor não concordar com meus dois primeiros pedidos, atenda-me pelo menos um deles. (...) Escrever-lhe-ei outras cartas num livro. Já comecei, seu título é Cartas a um Juiz. Trata-se de um livro de contos, cada conto é uma carta dirigida a um Juiz. A propósito, tenho lutado para arranjar um local onde possa escrever aqui. Davam-me uma sela só para mim. Agora tiraram-na. Meu filho está lutando para que ma dêem de novo. Mas isto é ainda secundário, não posso pedir-lhe mais. Não sou datilógrafa, escrevo às carreiras, a pessoa que deverá levar-lhe esta carta está esperando. Não posso passá-la a limpo, peço desculpas por estar bem escrita. Queira-me bem – é o meu pedido mais insistente. Maura Lopes Cançado (Processo penal, fls. 157, 158 e 159 apud SCARAMELLA, 2010, p. 13-14).

Anexado ao canto superior esquerdo desta carta, encontra-se o anúncio do curso que pretendia fazer, num recorte de jornal cujas bordas tortas e desiguais indicam que fora rasgado à mão. Vemos aqui, a partir de uma experiência singular, sob o signo do nome próprio, o esforço de uma condenada em convencer um juiz a frequentar as aulas dos cursos de teatro grego e de línguas. Seu pedido fora recusado. Essa tensão de uma existência censurada é revelada a partir da intervenção pessoal da pesquisadora. Creio que a comoção provocada pela leitura das palavras de Maura se assemelha ao sentimento que os relatos provocaram em Foucault em *A vida dos homens infames*:

Foi para reencontrar algo como essas existências-clarão, como aqueles poemas-vida que impuz [sic] a mim mesmo um certo número de regras simples: - que se tratasse de personagens realmente existentes; - que essas existências tenham sido, ao mesmo

tempo, obscuras e desafortunadas; - que fossem contadas em algumas páginas, ou melhor, algumas frases, tão breves quanto possível; - que tais relatos não fossem simples anedotas estranhas ou patéticas, mas que de uma maneira ou de outra (porque eram queixas, denúncias, ordens ou relatórios) tenham realmente feito parte da história minúscula daquelas existências, da sua infelicidade, da sua raiva ou da sua duvidosa loucura; - e que do choque dessas palavras e dessas vidas ainda nos venha um certo efeito no qual se misturam beleza e assombro (FOUCAULT, 1992, p. 93-94).

Ainda que com propósitos distintos, a recuperação desses discursos sem lugar, que não deveriam circular e que por isso mesmo foram esquecidos, mas que ficaram preservados para a consulta dos historiadores, aproxima Scaramella e Foucault. Esses trabalhos, de súbito, assumem um valor jamais ambicionado quando foram escritos e arquivados. O resgate de documentos do processo penal feito por Scaramella refere-se exclusivamente à vida de Maura, visando aplicar o pensamento de Serge Doubrovsky¹⁶ a respeito de sobreposição de discursos. Nesse propósito, Scaramella analisa a diferença e a divergência de sentidos que surgem da sobreposição das narrativas sobre a vida da escritora, construída pelo discurso jurídico e por narrativas produzidas pela própria escritora e por outros (entrevistas com amigos, familiares, em romances, em reportagens etc.). A discussão levanta questões sobre os limites do autobiográfico e do biográfico. Por outra via, a revelação das múltiplas vidas infames a partir de documentos datados entre 1660 a 1760, ressalta o propósito de Foucault de enfatizar, no entrecruzamento dos discursos, as questões éticas neles embutidos.

A premissa da morte do autor em Roland Barthes foi sustentada no texto “A morte do autor”, que se encontra inserido na obra *O rumor da língua* (2012). Segundo o crítico estruturalista, a partir do momento que um fato é contado, produz-se um desligamento, a voz perde a sua origem e o autor entra na sua própria morte. Inicia-se a partir de então a escritura, “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012, p. 57). Figueiredo explica que “o estruturalismo de Barthes apoiava-se fortemente no desenvolvimento da linguística, para a qual só existia sujeito da enunciação enquanto pessoa verbal, o eu que escreve é vazio, só existe enquanto enunciador” (FIGUEIREDO, 2013, p. 16). Barthes atribui ao leitor uma autonomia interpretativa, desvinculada da figura tirânica do Autor:

O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunido

¹⁶ Cf. DOUBROVSKY, Serge. (1991) Sartre: autobiographie/autofiction in *Revue des Sciences Humaines – Le Biographique*, no224, octobre-décembre. pp. 19-26.

em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 2012, p. 64).

Porém, tal como ocorre com Foucault, Barthes demonstra reformular seu ponto de vista sobre o autor, com a publicação de *Roland Barthes por Roland Barthes*, em 1975, “um livro de fragmentos, em forma de aforismos, máximas, no qual predomina o uso da terceira pessoa” (FIGUEIREDO, 2013, p. 20). Nesse livro o sujeito que desaparece torna-se fantasma, é um sujeito-ausente colocado em cena através do álbum de fotografias e de uma série de fragmentos intitulados, de modo que alguns constituem um metatexto fragmentário. Os retalhos da vida recebem de Barthes a denominação de biografemas. Foram assim denominados por não darem conta da completude da vida, por isso trazem à tona fragmentos do sujeito que punge, o *punctum*. Ao relacionar esses conceitos aos elementos biográficos identificados por Foucault em *A vida dos homens infames*, Figueiredo diz que os elementos biográficos de Foucault remetem aos biografemas de Barthes. Nessa perspectiva, pode-se dizer o mesmo sobre os contos de Maura, ainda que em terceira pessoa, onde os elementos biográficos podem ser reconhecidos como biografemas da autora. Logo, dispersos no texto, não há o reencontro da autora real, mas fragmentos de uma Maura em *devir*, em sua constante (re)invenção.

Com a volta do autor, as narrativas do eu passam a constituir objetos de reflexão da crítica, convergindo em diferentes leituras nos estudos acadêmicos. Concebidos como gênero ou rejeitados como tal, os textos que trazem o autor para o primeiro plano da narrativa atingem um único consenso, responder à necessidade do indivíduo ocidental de confirmar sua existência. Esse espaço narrativo marcado pelo *eu* pode ser entendido como o espaço autobiográfico.

Não é possível falar de autobiografia sem mencionar Philippe Lejeune, com sua obra seminal *Le pacte autobiographique* (1975). Para ele, a autobiografia se define a partir de elementos determinantes de um pacto autobiográfico, como o homônimo, os elementos paratextuais, e o pacto formalizador entre narrador e leitor. A garantia de existência da autobiografia em Lejeune é o pacto de referencialidade, ou seja, de fidelidade ao acontecido, firmado entre autor e leitor:

Na autobiografia, é indispensável que o pacto referencial seja firmado e que ele seja cumprido: mas não é necessário que o resultado seja da ordem da estrita semelhança. O pacto referencial pode ser, segundo os critérios do leitor, mal cumprido, sem que o valor referencial do texto desapareça (ao contrário), o que não é o caso nas narrativas históricas ou jornalísticas (LEJEUNE, 2014, p. 44).

Nessa ordem, a autobiografia constitui-se numa construção textual que garanta ao leitor a fidelidade do fato narrado, possível de fazer referência a uma suposta realidade, cujo objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Para Lejeune, a autobiografia como gênero não se resume apenas ao contrato de identidade com o nome próprio. É necessário também que haja, por parte do leitor, comprovação na realidade. E afirma:

O autor é, pois, um nome de pessoa, idêntico, que assume uma série de textos publicados diferentes. Ele extrai sua realidade da lista de suas primeiras obras, frequentemente presente no próprio livro. A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio) (LEJEUNE, 2014, p. 27-28).

O fato de a escrita de si constituir-se próxima da criação ficcional, ainda que aliada às experiências factuais, torna impossível garantir a fidelidade do pacto referencial na autobiografia. Autor e personagem podem ser os mesmos sob o ponto de vista referencial, mas cada qual adquire sua singularidade, na medida que se submetem à palavra, pois a natureza da linguagem literária é a recriação. É por isso que a tentativa de se alcançar o efeito de leitura e de escrita de uma autobiografia esperado por Lejeune malogra.

Ao teorizar sobre a autobiografia e a biografia, o crítico russo Mikhail Bakhtin (2011), em *Estética da criação verbal*, explica que, para as duas formas de escrita de si, não há possibilidade de se tomar como referência o eu-para-si (a relação consigo mesmo) como elemento organizador constitutivo da forma. Isso quer dizer que Bakhtin não concebe a verossimilhança entre o narrador e autor, já que a narrativa consiste em representação. Por sua vez, ele compreende que “coincidência entre personagem e autor é *contradictio in adjecto*, o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu” (BAKHTIN, 2011, p. 139).

Assim, o autor, ao narrar a própria vida, falando de si mesmo, aos poucos entrelaça sua vida à de um personagem. Leonor Arfuch (2010) explica que a contribuição bakhtiniana torna a teoria autobiográfica de Lejeune infrutífera, o que leva à indefinição desse gênero. A proposta de Arfuch para se pensar essa forma narrativa consiste no deslocamento da atenção para o espaço da escrita. A autora busca no pensamento bakhtiniano as teorias sobre gêneros discursivos, no sentido de “pensá-los como configurações de enunciados nas quais são tecidos o discurso – todos os discursos – na sociedade e, conseqüentemente, a ação humana” (ARFUCH, 2010, p. 65). E afirma:

Na impossibilidade de chegar a uma fórmula ‘clara e total’, de distinguir com propriedade para além do “pacto” explicitado, entre formas “auto” e “heterodieéticas”, entre, por exemplo, autobiografia, romance e romance autobiográfico, o centro de atenção se deslocará então para um *espaço autobiográfico*, onde, um tanto mais livremente, o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o ‘verídico’ e o ficcional, num sistema compatível de crenças (ARFUCH, 2010, p. 56).

O espaço autobiográfico sugerido por Arfuch, por abarcar uma multiplicidade de registros, amplia as possibilidades de leituras que podem ser feitas sobre os textos, seja na dimensão sincrônica ou diacrônica. Os gêneros, na medida que são suscetíveis de recontextualização, não se fecham em convenções discursivas, porque estão em contínua reatualização; possuem natureza dialógica, por não reconhecerem primazia ao enunciador, uma vez que este já está determinado pelo outro; e, por último, destaca Arfuch, “a dimensão estética que se delinea na totalidade temática compositiva e estilística dos enunciados será então indissociável de uma ética” (ARFUCH, 2010, p. 69).

Nessa perspectiva, a análise das narrativas se pauta no valor biográfico, pois “constitui talvez uma das melhores explicações para se entender – para além de se descrever – a proliferação de narrativas vivenciais e seu impacto na (re)configuração da subjetividade contemporânea” (ARFUCH, 2010, p. 69). Nesse sentido, prevalece a compreensão do intercâmbio de posições entre narrador e personagem, pois o narrador não se desvincula da vida, fazendo dos outros seus personagens e o mundo seu ambiente, numa mútua identidade do narrador com os personagens.

Explica Bakhtin,

Ao narrar sobre minha vida cujas personagens são os outros para mim, passo a passo eu me entrelaço em sua estrutura formal da vida (não sou o herói da minha vida mas tomo parte nela), coloco-me na condição de personagem, abranjo a mim mesmo com minha narração; as formas de percepção axiológica dos outros se transferem para mim onde sou solidário com eles. É assim que o narrador se torna personagem (BAKHTIN, 2011, p. 141).

Ou seja, a estratégia da fabulação da própria vida é que vai garantir o efeito do valor estabelecido entre destinatário e leitor, e não uma classificação, como insiste a teoria de Lejeune. Para Arfuch,

é essa garantia, mais do que um “contrato de leitura” rígido – garantia que não supõe necessariamente a “identidade” entre autor e personagem, como na definição de Lejeune, ou a equiparação direta entre vida e relato –, e esse papel marcado por uma peculiar inscrição linguística – o *eu*, o *nome próprio*, a *atestação* – que introduzem uma diferença substancial a respeito, por exemplo, do romance, modelo canônico de preparação para a vida e educação sentimental (ARFUCH, 2010, p. 71-72).

Isso posto, confere-se que a capacidade do narrador de fazer crer no que diz depende de “estratégias de veridificação, de suas marcas enunciativas e retóricas” (ARFUCH, 2010, p. 73). É essa estratégia que pode ser observada na narrativa de Maura, quando se nota que não são raras as vezes que a narradora de *Hospício é deus* usa do artifício da retórica e do falseamento, transformando sua narrativa não em um documento de confissão, mas em uma espécie de tributo à autofantasia, uma verdadeira ficcionalização de si. Ela mesma afirma sobre seu romance/diário:

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

Apesar de serem identificados em seu texto elementos que podem ser facilmente comprovados como fatos do cotidiano, muito do que se lê faz parte de uma construção ficcional. Há uma narrativa que desliza entre o factual e o fictício, revelando-se uma narrativa migrante. Esse aspecto se deixa apreender em sua escrita pela própria impossibilidade de se chegar a um todo, de se criar um quadro a partir do qual se possa reconstituir um *eu* total, harmônico. Entende-se, com isso, que essa narrativa de cunho íntimo não está afastada dos elementos referenciais, no entanto perpassa também pela intensidade criativa do sujeito, pelo viés literário. Diante dessa questão, a função de entender o mascaramento e os jogos de equívocos é pensada pelas configurações de enunciados nas quais são tecidos o discurso, conseqüentemente, a cargo do leitor. Ao narrar a própria experiência, ainda que apareçam marcas da existência do autor, o texto resultado é ditado ao sabor de desvios, de intencionalidades e de uma referencialidade contestável, pois o eu que se revela o faz de maneira a demonstrar não o que foi, mas o que decide ter sido.

Contudo, Maura não é só fantasia, porque a autora não desaparece completamente atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa. Maura se mascara constantemente, mas posiciona-se em relação a seu tempo. O que se verifica então em seu trabalho é um movimento dinâmico entre produção estética e reorganização e percepção do mundo exterior, mediante suas experiências de hospiciada e seu desajustamento com o mundo. Assim sendo, através do narrador, Maura se posiciona numa retaguarda, fazendo emergir questões éticas da maior relevância, aliás que estão indissociadas da estética. Nesse sentido, é possível colocar a consciência da autora e a capacidade da narradora/personagem em parceria com o leitor num

trabalho mútuo de reconstituição e de recriação de experiências. Um trecho de *Hospício é deus* (1991) nos faz pensar essa convergência:

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

Quando Maura narra, já o faz pela rememoração dos fatos, não sendo mais a primeira Maura que viveu, mas, agora, um novo ser que escreve sobre os fatos, passando a fazer a ficcionalização da realidade vivida. Essa, aliás, é a única condição possível para quem escreve sobre si, pois não há coincidência entre a vida e a escrita.

Assim, à medida que, como autora, escreve sua história, Maura divide com a narradora a tarefa mútua de mastigar o passado. Ao mesmo tempo em que Maura tem como papel escrever os fatos ocorridos, fica claro que, na tarefa de rememorar, ela conta com a cooperação do seu outro eu – a narradora. Ambas em busca de experiências em comum, na tentativa de reestruturar um passado através da narrativa escrita. Veja que quando a narradora caracteriza o espaço, denominando-o “cidade triste”, ou quando questiona o valor de sua escrita e seu próprio valor, ressaltando a situação de “sofrimento”, sobressaem indícios de mal-estar circunstancial e existencial, pois, uma vez que a maioria dos textos foi elaborada no interior do hospício, está impregnada de sensações causadas pela exterioridade. Em suas narrativas abrigam-se personagens loucas, ou falsamente normais, que não raro adquirem dimensões irreais, pois a tentativa de representar a própria vida a leva a adentrar o reino do fragmentário e do absurdo, a encarar a falta de sentido da vida contemporânea. É pelo ressoar das vozes desses personagens que o leitor passa a fazer leitura do seu mundo, refletindo sobre o passado e buscando vestígios dessas vozes no tempo presente.

A narrativa parte de um sujeito, mas um sujeito em comunhão com outros, pelos quais é constantemente influenciado. Um sujeito que busca no presente a ordenação de um passado sobre o qual não teve o controle de que agora dispõe, através da experiência de narrar. Autor e narrador se constituem mutuamente, tendo seus papéis e limites constituídos de acordo o próprio desenrolar da narrativa em si. Se o primeiro dispõe de certo poder sobre o segundo, este se mune de sua autonomia para demarcar seu território. De qualquer forma, uma espécie de parceria entre ambos torna-se algo imprescindível na criação do todo sem resolução dialética possível – a narrativa em si.

Considerando a escrita de si enquanto construção discursiva, já que possibilita ao sujeito dar um sentido para si e para sua vida, torna-se viável pensar os caminhos que aproximam o passado e a produção de sentidos dessa linguagem, mas não sem antes pensar o papel da escrita no percurso que faz a experiência vivida tornar-se um registro material. O registro de Maura através da escrita de si abre a possibilidade de reordenamento da vida, permitindo um reexame, ou não, podendo ser também um modo de afirmação de seu modo esquizofrênico de ser, como afirma a narradora de *Hospício é deus*: “Devo dizer sempre no princípio de cada página do meu diário que sou uma psicopata” (CANÇADO, 1991, p. 71). A necessidade urgente de Maura em narrar-se também pode ser compreendida como uma oportunidade singular de dizer para si mesma e para os outros que as intenações pelas quais ela passara não fizeram bem a ela nem a todas as pacientes, como se observa, por exemplo, na seguinte passagem narrativa de seu diário: “com o que escrevo poderia mandar aos “que não sabem” uma mensagem do nosso mundo sombrio” (CANÇADO, 1991, p. 31).

Transformar suas experiências em uma narrativa escrita, considerando o papel desta, constitui uma oportunidade de esclarecer pontos obscuros de sua vida sobre os quais rememora e registra em um livro. Assim, escrita e memória constituem o material maior nesse processo de reordenamento de uma vida. Uma parceria que, no caso da obra de Maura, tem um papel maior que o de um simples registro, na medida em que garante uma espécie de atualização de lembranças esquecidas, bem como de denúncia e reordenamento dos acontecimentos.

Interessam, aqui, a força e o papel da palavra na narrativa maureana. Considerar a narradora Maura enquanto sujeito constituído na e pela linguagem significa procurar os sentidos que o constituem, não apenas na figura da autora Maura, mas numa exterioridade à qual temos acesso através dos elementos factuais expostos na narrativa. Se, por um lado, é dessa exterioridade que o sujeito-narrador retira a substância que dá consistência ao ser da linguagem, por outro, é também nela que ele próprio se constitui. A linguagem que dá corpo à narrativa nas obras de Maura evidencia, através da voz da narradora, um sujeito que tem sua subjetividade construída a partir de espaços plurais que lhe dão voz e sentido.

Na fala do indivíduo que se diz há elementos que apontam para a constituição de um sujeito social e coletivo. Sua fala/linguagem está imbuída de uma memória social/coletiva, uma memória discursiva que expõe sua posição-sujeito. O discurso de Maura, nesse caso, apresenta-se como resultado de um contexto específico. O desespero diante da dor a leva a elaborar uma fala que é de um sujeito que representa um dos lados do contexto em questão. E sua fala soa

desviante do discurso da ordem, incômoda, tal como exprime a narradora de “Espiral ascendente”:

Imobilizo os olhos num desvio e afasto a rede. Nas órbitas o mundo estático. O pensamento recuou, até se transformar nessa força, incômoda diante da ordem. Um milímetro de atenção encerrando palavras carregadas de demônios sobrecarregados. Sem coordenação sinto-me sem peso ante esta iminência: vida (CANÇADO, 1968, p. 15).

Vê-se que a falta de coordenação da narradora diante da ordem a torna vazia, sem peso, ou seja, sem condições para falar da vida. Há um “pré-construído ideológico” em seu dizer que adquire sentido na vida, na exterioridade – o seu discurso é também o discurso de todos os pacientes de hospícios que sofreram os horrores da psiquiatria durante a primeira década do século XX no Brasil. Tal como afirma a narradora de “Espiral ascendente”, seu discurso multiplica “as cabeças nas esquinas do quarto” do hospício: “Na aridez das sílabas o som é seco. Rápido. A lisura prendendo-me imantada. Multiplicando a cabeça nas esquinas do quarto. Sofre revelando-se o corpo na parede” (CANÇADO, 1968, p. 15).

Se há uma narradora que sofre é porque com seu discurso expõe o corpo na parede, compreendido aqui como a exposição da dor de si e dos outros. Esse conto reporta a uma violenta experiência de internação de Maura, na qual fora imobilizada e sedada. Descrevendo um dos momentos do delírio, a narradora sente sede: “Tenho sede. Muita sede. Não dormi, entretanto fui acordada pelos meus próprios gritos. Minha cabeça. As ideias chegam, interrompidas, duras. Não conheço este quarto. Quarto forte?” (CANÇADO, 1968, p. 18).

Nota-se que o discurso de Maura é antes de tudo o discurso de uma hospiciada, que relata experiências do hospício, da loucura e da convivência com os loucos, trazendo em muitas passagens relatos dos usos abusivos do poder psiquiátrico cabível aos sanatórios. A sua constituição enquanto sujeito de discurso não poderia se dar senão através de uma voz plural representativa de uma coletividade reforçada pela interpelação histórica constante de sua narrativa, pois, conforme explicita Deleuze, o objetivo da literatura é “escrever por esse povo que falta...” (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”) (DELEUZE, 1997, p. 15). Essa pluralidade no discurso de Maura pode ser conferida com mais profundidade no terceiro capítulo desta tese. O capítulo mostra que determinadas práticas sociais de exclusão ou acontecimentos coletivos – como a prática da prisão em quartos-fortes, violência física e, por conseguinte, a falta de alimentação – são arrolados no discurso de Maura e evidenciam um complexo de relações determinantes na constituição do sujeito discursivo, além de

configurarem um quadro social a partir do qual se constrói a identidade dos sujeitos que daí emergem.

Escrita de Maura: entre a razão e a loucura

Maura é uma das poucas escritoras brasileiras a se definir como louca – a si e a sua literatura. Aliás, penso que seja a primeira escritora no Brasil a reforçar essa característica patológica. E reconhecia que esse fato a colocava à margem:

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

Quando observamos o pequeno número de escritores loucos na história da literatura brasileira, entendemos a impressão que Maura tinha em relação ao tratamento que recebia no *Suplemento Dominical Jornal do Brasil*: “Minha posição me marginalizava” (CANÇADO, 1991, p. 28).

Se na literatura a loucura esteve por muito tempo afastada, na história da humanidade ela sempre se fez presente. Para se pensar a razão, é necessária a existência de sua antítese, a loucura. Por isso ser antiga a preocupação em se estabelecer os domínios entre são e insano, normal e louco, racional e irracional. Motivo de preocupação dos antigos gregos, a dicotomia razão/loucura encontrou sua expressão na mitologia com as figuras dos deuses Apolo e Dionísio. Filhos do mesmo pai, Zeus, Apolo é construído como uma divindade essencialmente luminosa da intelectualidade e da harmonia, ao passo que Dionísio (o romano Baco), fruto híbrido de um amor divino-humano, possui uma natureza instável. Inicialmente rejeitado no Olimpo, Dionísio, o deus mais humano de todos, à força conquistou seu direito à glória. A partir da descoberta do vinho, Dionísio alegrava deuses e humanos, embriagando-os até serem levados ao transe histérico. A loucura, imputada principalmente às mulheres, consistia no castigo aplicado àqueles que atacavam o semideus. Caracterizado como um deus subversivo, Dionísio personifica a desobediência à ordem e à medida, a vida do instinto, a liberdade e o prazer sem limites, a inversão dos valores sociais. Manifestações distintas da mesma divindade, Apolo e Dionísio estão associados na psique humana às polaridades entre a ordem e a desordem

universal, entre a razão organizadora e a loucura desregrada. Duas realidades tão opostas quanto complementares¹⁷.

Enquanto fenômeno humano, desde a Antiguidade clássica a loucura tem sido tema de postulados e teorias que apresentam interpretações e conceitos que sofrem variações na medida em que as noções de normalidade e anormalidade sofrem alterações. E como tema privilegiado da literatura ocidental, sua presença é notada na tragédia grega, nas obras de Shakespeare, nas experiências surrealistas, e continua com espaço de destaque nas reflexões da contemporaneidade. As possibilidades de diálogo entre a literatura e a loucura apontam aspectos da conexão entre esses dois campos que se tornam importantes como ferramentas para se pensar tanto a arte quanto a loucura. A loucura nos trouxe Édipo, Ismália, Bertha, Dom Quixote, Policarpo Quaresma, Quincas Borba, Hamlet, e tantos outros emblemáticos personagens; foi tema para escritores como Kafka, Dostoiévski, Álvares de Azevedo, Guimarães Rosa, Machado de Assis; pensadores como Foucault, Nietzsche, Erasmo de Roterdã, problematizaram-na; e artistas como Sófocles, Guy de Maupassant, Van Gogh, Edvard Munch, Carlos Sussekind, Lima Barreto, Stela do Patrocínio, Arthur Bispo do Rosário, José Joaquim de Campos Leão (Qorpo Santo) e Antonin Artaud experienciaram-na. Há, como se observa, desde a antiguidade, na história da arte, inúmeros registros de insanos representados por artistas e de obras produzidas por artistas afetados pela loucura, especialmente nas artes plásticas.

Em sintonia com a história da psiquiatria, Eloésio Paulo Reis, em “Loucura e literatura – esboço de um mapa” (2012), percorre o caminho traçado por Foucault em *A História da loucura*, desenhando a trajetória da loucura nas artes. Com alguns acréscimos, seguiremos sua linha de pensamento, para revisarmos as manifestações temáticas da loucura, ao ritmo dos movimentos históricos-sociais do tratamento da loucura.

A História da loucura de Foucault dá conta de sinalizar na Renascença a estreita relação do nascimento dos asilos com o despontar das representações do louco nas emblemáticas telas de Brueghel, Bosch, Dürer e na obra *A nau dos insensatos* (1494), de Sebastian Brant. Na literatura, o *Elogio da Loucura* (1509), de Erasmo de Roterdã, abre uma discussão cada vez mais elaborada em torno do que viria a ser a própria loucura. Num contexto racional antropocêntrico do humanismo e do renascimento, alimentado por visões do inferno em suas representações culturais herdadas da Idade Média, a loucura de Erasmo ganha ares de vício,

¹⁷ HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Porto: Asa, 1996. Disponível em: file:///C:/Users/aceruser/Downloads/docslide.com.br_9625355-dicionario-de-mitologia-grega-e-romana-georges-hacquard.pdf

com refinada ironia, carregando um forte tom negativo. A loucura cósmica e trágica que sobressai de *Stultifera navis* alerta para o desequilíbrio que ocorre quando os homens afastados de Deus deixam o destino controlar seu arbítrio.

Miguel de Cervantes e Shakespeare buscaram na loucura a tentativa de compreender o mundo que os rodeava. Em *Dom Quixote de la Mancha* (1605), a figura do louco satiriza o anacronismo de seu tempo. A loucura dos personagens Shakespearianos, na qual encontramos Rei Lear com seu apelo "Oh! Não me deixeis ficar louco, não me deixeis, doce céu! Conservai-me a razão! Não quero ficar louco!¹⁸", é antes uma experiência crítica de seu tempo no âmbito político e o reflexo da decadência dos valores morais.

No contexto em que Pinel funda as bases da psiquiatria na Europa, em sintonia com a ciência, inúmeros autores retomam o louco nas narrativas. A loucura foi representada em *Louis Lambert* (1832), de Honoré de Balzac; as irmãs Brontë também alimentaram seus textos com a loucura em *Jane Eyre* (1847) e *O morro dos ventos uivantes* (1847); também representada em *Crime e castigo* (1866) por Raskólnikov, em "Bóbok", a loucura encontra solo nos trabalhos de Dostoiévski. No mesmo século, no Brasil, o desatino aparece em obras como *O alienista* (1881), de Machado de Assis, em *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, e representada em personagens como "Ismália", de Alphonsus de Guimaraens.

As produções contemporâneas mantêm a conexão com a loucura, lembrando a dionisíaca face da humanidade, em suas diferentes esferas. Diante da afirmação do pesquisador Eloésio Paulo Reis, "É intrigante, considerando o potencial da loucura como discurso desestabilizador, que ela não tenha sido explorada até as últimas consequências por nenhum ficcionista brasileiro do início do século XX" (REIS, 2012, p. 9), trago minha contestação, listando uma série de autores que reservaram espaço para o louco, como Manuel Bandeira, Drummond, Hilda Hilst, entre outros. O livro *Andarinhos da imaginação: um estudo sobre os loucos de rua* (2000), de Flávio Carvalho Ferraz, obra onde o autor faz um levantamento de personagens loucos que viviam em liberdade, dividindo o espaço social com os sãos, menciona obras e textos de escritores como Manoel de Barros, Jorge Amado, Jorge de Lima, Moreira Campos entre outros. Digno de lembrança, temos Nelson Rodrigues com uma contribuição expressiva de dramas com tema da loucura. E ela, a loucura, foi explorada até as últimas consequências por alguns autores como Lima Barreto e Maura Lopes Cançado, escritores loucos, que fizeram da escrita um meio de sobrevivência. São poucos os loucos produtivos no Brasil, mas eles escreveram obras intensas.

¹⁸ Shakespeare, William. *Rei Lear*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 52.

Por isso discordo com Reis quando faz abordagem da loucura em Lima de Barreto, referindo-se às obras *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), *Cemitério dos vivos* e *Diário do hospício* (1919-1920). Segundo Reis, “em suas articulações propriamente textuais, a ficção do autor esteve fechada ao discurso da loucura, tão fechada como a ordem burguesa para a qual o delírio é, já na virada do século XX, um assunto a ser tratado em termos exclusivamente técnicos” (REIS, 2012, p. 8). Na contramão desse ponto de vista, leio em *Triste fim de Policarpo Quaresma* aspectos que antecipam atitudes modernistas, como o mote do nacionalismo, a valorização do folclore, a preocupação com a linguagem oral do caboclo e com a língua Tupi, bem como a revisão da leitura não elitista da Língua Portuguesa. Nas três obras, a loucura tematizada em Lima Barreto também é uma leitura do paradoxo de um momento político-social que, na teoria, defende valores nacionais, mas na prática oprime o povo. A loucura ganha uma dimensão ética, pois manifesta-se como inconformismo diante da conjuntura política e social. Opondo-se à linguagem acadêmica, ao retoricismo, ao beletismo, a loucura em Lima Barreto reflete a própria dissonância espiritual do autor com seu tempo. Para o período que a trama de *Triste fim de Policarpo Quaresma* evidencia, o da República Velha, a loucura explica-se na forma de ojeriza às oligarquias que tomaram o poder em 1889, em cuja escrita vislumbramos um viés de autoficção. A loucura do personagem Policarpo também reflete o silenciamento da voz frente à necessidade de se expressar, de se indignar contra a ordem opressora que fora estabelecida. A obra instaura um teor testemunhal, fazendo reviver o que à memória seja necessário lembrar para não esquecer.

A tese de Gislene B. Silva, *Olhando sobre o muro: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea* (2008), também traz a temática da loucura, investigando a representação dos loucos na literatura brasileira. Conforme encontra-se explicitado no “Resumo”, o trabalho de Silva “[...] contempla obras narrativas ficcionais da literatura brasileira publicadas no período compreendido entre 1951 e 2001” (SILVA, 2008, res.). A pesquisadora analisa textos e obras de Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Autran Dourado, Carlos Sussekind, Moacyr Scliar, Fernando Sabino, Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio.

Sobre a relação entre literatura e loucura, Silva, em “Vozes da loucura, ecos na literatura” (2001), concebe a loucura como “[...] a negação de qualquer organização, coerência ou ordem” (SILVA, 2001, p. 15). Literatura e loucura se assemelham por serem “portadoras de verdades cujos sentidos só se produzem dentro e a partir de si mesmas [...]” (SILVA, 2001, p. 19). Note-se que é na lógica da razão que Silva faz essa afirmação, porque também ressalta que “[...] é

pelo primado da imaginação e pela habilidade em exercitá-la artisticamente, através do jogo com as palavras e técnicas de estilo, que o escritor se destaca dos demais homens (SILVA, 2001, p. 13). Com isso a pesquisadora quer dizer que o escritor pode em seu texto representar a loucura, com seu discurso desconexo, incoerente, mas “a fala autêntica do louco é, porém, incompatível com a produção artística porque, nesta época racionalista, a loucura torna impossível a obra” (SILVA, 2001, p. 15). Interessante é que em sua tese Silva traz Stela do Patrocínio para a análise de seu trabalho, como um dos exemplos de escritoras loucas que se autorrepresentam nas obras. Silva apresenta como “obra” a fala transcrita de Stela de Patrocínio, ressaltando que “[...] a obra de Stela situa-se para além de uma fala em estado bruto, mas provavelmente se localiza nas adjacências da poesia em prosa e da prosa poética [...]” (SILVA, 2008, p. 186). E segue apresentando o seguinte texto de Stela:

É quadrilha exército povoado
 Bloco médico escoteiros e bandeirantes
 Isso é família porque é família é família
 Tudo é família
 Você não é família?
 [...]
 Família é quadrilha exército povoado
 Bloco médico escoteiros bandeirante
 Corpo de bombeiros quadrilha exército
 Povoado bloco médico corpo de bombeiros

Em seguida, Silva afirma que, “embora a composição aparente um caráter aleatório, há uma rígida ordem interna nessa literatura do inconsciente, que pode se afirmar como uma proposta literária” (SILVA, 2008, p. 187). Bom, parece-me que de 2001 a 2008 a pesquisadora reformulou seu pensamento sobre loucura e literatura, porque diante dos textos de Stela do Patrocínio, pelas suas declarações em 2001, a obra seria impossível, quando afirmara que a literatura

[...] é antes de tudo exercício da razão, com um discurso de vazão às alucinações e delírios, ou elevaria a loucura ao estatuto de um sistema ou instituição, quando esta é exatamente a negação de qualquer organização, coerência ou ordem. A menos que se tratem de textos escritos por loucos no momento do delírio e em sua linguagem liberada, qualquer obra que aborde a loucura reconhece-a unicamente em sua exterioridade; como experiência objetiva (SILVA, 2001, p. 15).

Uma vez que a visão de Silva estabelece a divisão entre artista e louco, deixa claro que não há loucura produtiva, de modo que o denominador comum de sua crítica é o fato de que pensar racionalmente é a única maneira de pensar.

Na mesma tese, Silva traz Maura como exemplo de escritora que se autorrepresenta na narrativa. A pesquisadora afirma que Maura, por meio de seu discurso, desconstrói sua loucura, tentando definir-se, em meio aos internados do hospício, para si mesma e para o leitor. Sobre a escrita de Maura, Silva afirma que

Entre os interstícios da loucura e da sanidade, da palavra literária e da palavra insensata, a mulher louca representa-se em seu discurso, legitimando a fala da insanidade, ao mesmo tempo em que desconstrói sua loucura ao criar um texto autobiográfico centrado em uma rigorosa lógica racional, como ocorre em *Hospício é deus* (SILVA, 2008, p. 157).

Sua afirmação se confirma na leitura dos textos, que se sustentam pela riqueza da linguagem, destacando-se o apuro formal com que são concebidos, pela capacidade de empregar artisticamente a linguagem para, reelaborando o real, enredar o leitor em seu mundo, constituindo-se, em certo grau, contraponto com a linguagem comumente empregada pelo louco.

Se encontramos nas obras de Maura conteúdos cujos textos estão impregnados de linguagem delirante, demonstram ser resultado de um conteúdo metafórico, mas numa instância paradoxal, que apenas poderia ser descrito como jogo de palavras no seu significado extremo, para além do sentido que compreenderíamos como único ou fechado. A protagonista Maura provoca um rompimento que transborda a linearidade do texto assim como a linearidade das ideias. O poema intercalando a prosa parece ser não apenas um deslocamento de prática literária, é também um deslocamento de significados. O texto que segue, intitulado “Pausa”, inicia o registro do dia 15-01-1960 do diário de Maura, antecedendo o relato em prosa:

Era outono – não mudou de estação.
Águas tremiam eternizadas na planura dos lagos,
como no ar tremeluziam palavras.
Lentes espelhavam figuras catatônicas –
e nas extremidades dos dias, novas claridades
entravam – não de todo límpidas.
Rios solenes, leitos profundos, grave caminhar.
Se tive consciência é mistério dos nautas
– imagens elevadas até o desconhecido
Não esmagarei as prováveis flores da Primavera;
não mudou de estação.

(CANÇADO, 1991, p. 136).

E o conto “Espiral ascendente”, retratando uma experiência de delírio durante uma de suas internações, na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista, expressa o efeito causado por um sedativo (Sonifene):

[...]
 Emerjo
 Emerjo lentamente, exposta à curiosidade.
 – Cuidado – escuto.
 E as vozes alfinetam meus ouvidos, perdendo o sentido no impacto.
 Entretanto estou aberta e ávida.
 De que é feita a parede?
 Colorida a bola volta: seca. Agressiva. Meu olhos? – O pano sobe.
 Um minuto mais e estarei nua. As coisas se ajustando duras.
 Mais e mais.
 Os móveis aceitam a luz e casam, deixando-me abandonada na praia (CANÇADO, 1968, p.13).

Interessante é que esse conto foi publicado em 22 de julho de 1961, no SDJB, mas a narradora Maura, no registro do dia 16-12-1959, menciona no diário já tê-lo escrito. O caminho em direção à decifração do conteúdo desse texto se esbarra no delírio dessa linguagem. A subjetividade de Maura se afirma como possibilidade de ruptura com um mundo organizado. Tal como os textos escritos por poetas surrealista, o texto de Maura possui desvios à ordem lógica, pois apresenta descontinuidades bruscas, iteração, pontos de suspensão, sintagmas entrando em relações singulares, alterações às normas sintáticas. No entanto, por se tratar de um evento de surto psicótico experienciado pela autora, essa estranha disposição da linguagem é uma forma de sugerir ao leitor a inscrição de perturbações afetivas, desabamento mental e intensidade das paixões.

É possível enxergar que nas obras de Maura a linguagem em muito se distancia da incomunicabilidade do louco. Sua linguagem, ainda que seja produzida por uma escritora diagnosticada louca, vai ao encontro do pensamento de Deleuze, quando o filósofo francês afirma:

A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois pólos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura (DELEUZE, 1997, p. 15).

Desta forma, temos um espaço radicalmente outro a partir de seu suporte real, que se dobra, em contrapartida, provisório, porque:

Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo, como no “caso Nietzsche”. Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem (DELEUZE, 1997, p. 13).

Como escritora, Maura demonstra capacidade de manipular os recursos de expressão, levando o leitor a duvidar de sua condição de louca institucionalizada. Em *Hospício é deus*, a narradora Maura escreve um diálogo que manteve na Ocupação Terapêutica do Centro com um paciente:

“_ 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 uma rosa.”
 “_ Qual deve brilhar mais?” – falei tímida.
 “_ A rosa, porque é eterna.” (CANÇADO, 1991, p. 67-68).

O curioso nesse diálogo é que a narradora reconta uma conversa na qual representa a linguagem de um paciente louco, dando conta de utilizar recursos de expressão para produzir uma imagem estético-verbal da linguagem alienada. Ora, em diferentes momentos da narrativa, a narradora Maura não só dá conta de autorrepresentar-se esteticamente com a linguagem dentro da lógica racional, como também representa a linguagem delirante, destacando com aspas o discurso direto do louco. Sobre essa capacidade de expressão Silva afirma:

Se a descrição de ações audaciosas e atitudes irrefletidas é suficiente para denunciar a perda de sua capacidade de discernimento, sua escrita, por outro lado, – excessivamente lúcida, crítica, bem articulada, com um vocabulário apurado e preciso é capaz de camuflar sua “patologia psíquica”. Seu absoluto domínio sobre sua ficção só concorreria para a confirmação de uma loucura patológica [...] (SILVA, 2008, p. 163).

Por essa capacidade de compreender-se e representar-se no mundo, a narradora de *Hospício é deus* ressalta sua diferença em relação aos demais pacientes, classificando-se não como louca, mas como doente mental, por resistir ao delírio completo. E a narradora afirma: “Vejo-me perdida: serei louca? Se não o sou, por que não me comporto como as outras pessoas?” (CANÇADO, 1991, p. 133). Não conseguindo se identificar como louca, percebe-se entre a parte dúbia, transitando entre a loucura e a sanidade. Se o doente mental resiste, o louco se entrega. Contrário ao caminho tomado pelo doente mental, o louco ultrapassa o “muro”, ao passo que o doente mental não o transpõe, resiste:

São poucos os loucos. A maioria compõe a parte dúbia, verdadeiros doentes mentais. Lutam contra o que se chama doença, quando justamente esta luta é que os define:

sem lado, entre o mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros. Não conseguem transpor o “muro”, segundo Sartre (CANÇADO, 1991, p. 27).

Podemos pensar que a linguagem da loucura em Maura pode ser compreendida como instrumento para denunciar a farsa da razão? Seria possível a literatura comportar a linguagem do delírio de um louco produtivo? Vê-se que, para Foucault, loucura e literatura passam a se imbricar no sentido da transgressão. Porém, por ter sido leitor atento de Mallarmé e do próprio Joyce, Foucault pôde localizar um espaço vazio constitutivo da própria obra, espaço a partir do qual opera a dobra da linguagem sobre ela própria, com os consequentes efeitos de dissipação do sentido, da coesão narrativa, das pretensões utilitárias da comunicação.

Foucault não fala o que é a loucura, entretanto, fala da loucura, pois relata o que ela é a partir dos discursos de saberes sobre a loucura vindos de determinadas épocas (no caso, a Idade Média, o Renascimento e a Idade Clássica), de determinados momentos históricos, de um determinado saber específico, ou geral, traçando uma trajetória do que é conhecido hoje como doença mental. O filósofo mostra como essa doença mental se diferenciou das concepções de loucura de outras épocas. Seu objetivo é expor as ferramentas de exclusão que se moldaram em torno do conceito de doença mental.

Vislumbra-se com Foucault que os loucos, na Idade Média, pertenciam, de certa forma, a um lugar da revelação, percebidos como aqueles que conectavam o homem ao mundo, como aqueles que dizem a verdade de forma extravagante. Ora, essa forma de verdade tinha uma linguagem aceita socialmente, mesmo com suas particularidades, não se configurando uma exclusão da linguagem e da sociedade, pois aos loucos cabia um discurso específico e um lugar específico (as estradas, as naus dos loucos) em relação aos outros. A primeira mudança ocorre na Renascença, mas sem sofrer uma positivação médica:

Presente na vida cotidiana da Idade Média, e familiar a seu horizonte social, o louco, na Renascença, é reconhecido de outro modo; reagrupado, de certa forma, segundo uma nova unidade específica, delimitado por uma prática sem dúvida ambígua que o isola do mundo sem lhe atribuir um estatuto exatamente médico (FOUCAULT, 2010, p.121).

A diferença entre o saber da Idade Média e o da Renascença é a diluição do pensamento acerca da loucura, uma vez que o desatino ainda não fora confinado na racionalidade médica. Junto com outros doentes, o louco perde a sua especificidade. É interessante observar que, ao longo da Idade Clássica, não só o corpo do louco foi vitimado com a exclusão como também sua linguagem sofre interdição. O mesmo ocorre com a linguagem dos leprosos e dos heréticos,

quando fechados pela sociedade em hospitais gerais, sendo todas elas excluídas do domínio da verdade e ligadas à *desrazão*. A loucura tornou-se, ao longo da Idade Clássica, linguagem interdita. Por isso, o filósofo afirma que

A internação clássica enreda, com a loucura, a libertinagem de pensamento e de fala, a obstinação na impiedade ou na heterodoxia, a blasfêmia, a bruxaria, a alquimia – em suma, tudo o que caracteriza o mundo falado e interdito da desrazão; a loucura é a linguagem excluída (FOUCAULT, 1999c, p.195).

Diante dessas considerações, Foucault evidencia que houve um discurso amplo que desqualificou a loucura enquanto linguagem, tornando-a falsa, incapaz de falar a verdade. Para a existência da loucura, era necessário a constituição do louco, desnaturalizando-o por não o considerar portador de sua própria verdade.

A partir do século XIX, com a reforma de Philippe Pinel, a loucura passa para o domínio da ciência. No entanto, foi Sigmund Freud que, já no século XX, “reabriu a possibilidade para a razão e a desrazão de comunicar no perigo de uma linguagem comum, sempre prestes a romper-se e a desfazer-se no inacessível” (FOUCAULT, 2000, p. 80). Com Freud houve, por meio da psicanálise e da psiquiatria, uma tentativa de criar uma possibilidade de entendimento da fala da loucura, por meio de construções teóricas complexas, que tentavam dar inteligibilidade a essa fala, desde que fosse interpretada pelo “normal”, por meio da linguagem especializada:

Freud retomava a loucura ao nível de sua *linguagem*, reconstituía um dos elementos essenciais de uma experiência reduzida ao silêncio pelo positivismo. Ele não acrescentava à lista dos tratamentos psicológicos da loucura uma adição maior; reconstituía, no pensamento médico, a possibilidade de um diálogo com o desatino (FOUCAULT, 2010, p. 338).

A linguagem do desatino passa a ser evidenciada, principalmente pelo viés da arte, pois a loucura, sob a ordem da razão, sofre uma exclusão no registro, passando a ser linguagem que diz, mas não diz, que fala apenas através dela mesma, linguagem muda de verdades. Diante desse contexto, Foucault diz que a loucura é “uma matriz de linguagem que, em sentido estrito, não diz nada. Dobra do falado que é uma ausência de obra” (FOUCAULT, 1999c, p. 196).

Na trilha da expressão “ausência de obra”, Peter Pál Pelbart (1993), em *A nau do tempo rei: 7 ensaios sobre o Tempo da Loucura*, tece considerações sobre arte e loucura, tornando possível explorar os temas desrazão e pensamento do Fora, que primeiramente foram investigados por Foucault, de sorte a problematizar a proximidade entre a loucura e a arte. Mas Pelbart explora o tema sob outro viés, diferente do pensamento de Foucault. Sua reflexão recai sobre a “hipótese

de que o surgimento da própria loucura enquanto fato social, objeto de exclusão, de internamento e de intervenção, já teria representado o encobrimento e o desvanecimento de uma forma de alteridade todavia mais extrema e irreduzível — a Desrazão” (PELBART, 1993, p. 94).

Revisando a teoria de Foucault, faz-se a seguinte indagação: Se a loucura é linguagem que não diz nada, é linguagem interdita, como existem produções artísticas? Artistas como Sade, Van Gogh, Artaud, considerados loucos, produziram obras.

Percebemos entre as obras de todos os autores aqui aludidos que há uma enunciação da loucura. É a loucura que os anima direta ou indiretamente na produção artística. Vale salientar que a loucura de certa forma se relaciona com a arte, orientando-se ambas sob o mesmo domínio do Fora, da desrazão, e que subentende a experiência trágica da loucura: partem da dimensão que é o do delírio, do caos, subversora da racionalidade, da ininteligibilidade da natureza, o exterior ao homem. O domínio do Fora, ao longo do tempo, tornou-se campo próprio da loucura e da arte. Durante algum tempo, nenhum outro meio pôde participar desse domínio que não fosse a arte, a escrita e a loucura.

Logo, a desrazão ou o Fora atravessa o pensamento dos artistas diagnosticados loucos, mas a relação que eles têm com esse exterior é diferente da que alguns loucos mantêm. Primeiramente, vale observar que

É esse Exterior com o qual uma cultura às vezes mantém um trânsito, e que o personagem do louco evoca, mas também confina, que caberia explorar. A esse Exterior, em outro contexto, o ensaísta francês Maurice Blanchot deu o nome de *o Fora*. Foucault retomou esse termo e forjou a expressão de *o Pensamento do Fora* para designar toda uma linhagem de pensadores que preservaram a muito custo — em geral às custas da própria sanidade —, no seio da linguagem, da poesia, da filosofia e da arte, uma relação com esse Exterior (PELBART, 1993, p. 95).

O pensamento do Exterior relaciona-se com a loucura, mas não é em si a própria loucura. Pelbart explica que o domínio da desrazão foi sepultado na Idade Clássica pelo aumento da racionalidade. E assim Pelbart o define:

O Pensamento do Fora é aquele que se expõe às forças do Fora, mas que mantém com ele uma relação de vaivém, de troca, de trânsito, de aventura. É o pensamento que não burocratiza o Acaso com cálculos de probabilidade, que faz da Ruína uma linha de fuga micropolítica, que transforma a Força em intensidade e que não recorta o Desconhecido com o bisturi da racionalidade explicativa. O Pensamento do Fora arrisca-se num jogo com a Desrazão do qual ele nunca sai ileso, na medida em que não saem ilesos o Ser, a Identidade, o Sujeito, a Memória, a História e nem mesmo a Obra (PELBART, 1993, p. 96).

Na visão de Pelbart, o artista ou pensador diagnosticado louco, no encontro com o Fora, realiza um movimento de vaivém com a desrazão, enquanto que o louco não produtivo fica preso ao Fora, expondo-se totalmente, sem volta. Essa é a diferença entre o pensamento de Pelbart e o de Foucault. Para este a loucura é historicamente constituída, sendo por isso a desrazão também algo construído historicamente, ou, ao menos as formas de se relacionar com esse Fora. Antes o Fora era o exterior ao homem, a estranheza da natureza, a transcendência do sagrado, a fúria da morte, o caos do mundo, ou seja, tudo o que hoje remete ao ininteligível, ao irracional, à desrazão, ao caos. Ressalta-se então em Foucault que não apenas as formas de se relacionar com esse Fora são datadas historicamente, mas que esse Fora é a própria ausência do saber, ausência de metafísica, ausência de história. Nessa linha de pensamento, Pelbart concebe a distinção entre o pensamento do Fora e a loucura:

Na loucura, o sujeito ficaria exposto sem proteção alguma à violência desse Fora, e sem condições de estabelecer com ele um vaivém ou uma relação. Abertura máxima ao Fora, e ao mesmo tempo extravio no temporal abstrato, que é sua marca (PELBART, 1993, p. 97).

Tal pensamento pode ser lido na fala da narradora Maura, quando afirma em *Hospício é deus* que a maioria dos pacientes do hospício não consegue “transpor o muro”, referindo-se aos doentes mentais que não se entregam à loucura, pois resistem em se entregar ao Fora, estabelecendo uma relação de ida e volta. A narradora Maura fala em seu diário que “a característica do doente mental é o medo (não o medo das guardas, dos médicos. O medo de se perder de todo antes de se reencontrar)” (CANÇADO, 1991, p. 27). E, segundo a narradora, quando o louco se perde, que é a entrega ao Fora, chega ao estágio de santidade:

Transposta a barreira, completamente definidos, passam a outro estado – que prefiro chamar de Santidade. A fase digna da coisa, a conquista de se entregar. O que aparentam é a inviolabilidade do seu mundo. Como os mortos, nada fazem para voltar ao estado primitivo – e embora todos tenhamos de 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, p. 27).

E ela traz à memória artistas que viveram a experiência do vaivém com o Fora e, durante algum tempo de suas vidas, deram conta de retornar: “Van Gogh, Gauguin, Rimbaud, Dostoiévski e tantos outros não foram jamais analisados” (CANÇADO, 1991, p. 98). No final de suas vidas, já estavam completamente entregues ao Fora, internados nos hospícios, portadores da linguagem delirante.

Traduz-se então que o artista louco não está o tempo todo fora de si: as ‘crises’ e ‘surto’ são os momentos em que a loucura toma conta efetivamente daquele considerado louco. É esse o movimento a que gostaríamos de chegar: não se é louco o tempo todo, quando se consideram os sintomas mais excessivos da loucura. Em *Hospício é deus* há uma Maura que relata seus sintomas nas crises e sua ansiedade para escrever:

Incapacidade quase total de escrever. Lapsos. Terei resistência para escrever um romance? Há longos vazios em minha mente que 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.

Conheço muito bem as ‘auras’ epiléticas. Elas me são cotidianamente familiares, impedem-me grandes trabalhos intelectuais. Estes sintomas indescritíveis formam quase que meu dia-a-dia (CANÇADO, 1991, p. 124).

Existem relatos semelhantes de artistas que também passaram por surtos parecidos. Enquanto pintava, Van Gogh mantinha sua lucidez; Arthur Bispo do Rosário pintava quando sentia “o muro desabando”, evitando com isso o surto.

Sabe-se que, pelos diagnósticos, Maura sofria com frequência de surtos psicóticos. Segundo Scaramella, o primeiro laudo de sanidade mental realizado com Maura, datado de cinco de novembro de 1973, é composto de pareceres médicos de dois hospitais psiquiátricos nos quais Maura esteve internada. Dos relatos sobre exames a que fora submetida e dos relatos dos psiquiatras ou peritos que realizaram entrevistas com Maura, eis aqui uma parte:

(...) externa fundamentalmente, uma fachada psicopática, sob a qual se desenvolve, surdamente, um processo esquizofrênico larvado, enxertado com epilepsia, com distúrbios psicopáticos e epiléticos do carácter (...) (Processo penal, fl.86 apud Scaramella, 2010, p. 159)

A pesquisadora afirma que, à medida que lia o laudo, tinha a impressão de estar lendo *Hospício é deus*. O laudo nos remete ao relato em que a narradora Maura se depara com seu diagnóstico: “Serei mesmo PP? Foi o diagnóstico que doutora Sara também me deu, posteriormente. Agora possuo um rótulo, até mesmo bonito: Personalidade Psicopática” (CANÇADO, 1991, p. 40).

Diante de suas obras, considerando que, em se tratando da doença mental como fato social, tecnologia de exclusão, há obra e há loucura. O espaço da morte na narrativa maureana é o espaço do pátio, onde as loucas permanecem “mudas, incomunicáveis, olhando nada aparentemente, talvez percebendo em excesso” (CANÇADO, p. 146). Para não se entregar à loucura, quando se sentia agitada, Maura se voltava para escrita, buscando uma relação de vaivém com o Fora e com a “morte”. E esse retorno do Fora (pátio) configura-se em movimento

de resistência: “Meu corpo exposto / ao frio vento / dos mundos mortos” (CANÇADO, p. 177); “Estou desesperada. Sempre fico assim quando vou lá. Tenho medo. Não frequento o pátio [...]. Mas até quando vai durar isto? Até quando estarei livre do pátio?” (CANÇADO, p. 148). A escrita configura-se em atualizações de um movimento repetitivo da linguagem com o Fora. Sem a obra não há retorno.

Dito isto, confere-se que Pál Pelbart amplia a abordagem do estudo de Foucault em *A história da loucura na Idade Clássica*, redimensionando a questão do Fora, da desrazão. Sua reflexão apoia-se tanto na hipótese da loucura enquanto âncora racional da desrazão, que ao mesmo tempo toma dessas suas características e torna esse Fora preso ao mesmo papel social que a loucura, como na ideia de que a desrazão tem suas linguagens, e, apesar de essas linguagens não serem ouvidas enquanto “linguagens da verdade”, elas são ouvidas, ora pela linguagem da loucura, ora pela linguagem da arte.

Mediante a relação com o Fora, o que se verifica na linguagem de Maura é um movimento dinâmico entre produção estética e reorganização e percepção do mundo exterior, mediada por sua experiência de hospiciada e por seu desajustamento com o mundo. Interessa-nos registrar, sobretudo, a resistência empreendida por Maura, seu caráter anódino, seu suposto alheamento da realidade político-cultural de sua época, motivo de uma estranheza própria aos homens comuns, impregnados do mal que devem combater, eles próprios submersos no caráter burocrático e entediante do cotidiano da sua vida. Não seria esse modo singular um modo original de iniciar ao mesmo tempo o desmembramento e a união entre a loucura e a escrita do que jamais pôde se escrever? Talvez seja nesse sentido que Reis prefere dizer: “Estamos longe, também, de dispor do espaço merecido por um livro ímpar como *Hospício é Deus* (1965), de Maura Lopes Cançado” (REIS, 2012, p. 11).

A natureza da escrita de Maura: um olhar contemporâneo

Enfrentar o desconhecido no contexto estético da loucura é um desafio para todo leitor. No universo poético, acentuam-se ainda mais as incertezas, uma vez que não se tem domínio sobre o texto, pois a sua construção, eivada de ambiguidades, leva a variadas direções. A narrativa das obras *Hospício é deus* e *O sofredor do ver* intercala prosa e poesia. Se na prosa a voz de Maura, pela escrita de si, situa-se entre o tempo presente e passado, na poesia há um eu lírico

em mobilidade constante e em dialética, movimentando-se entre passado, presente e futuro, revelando-se um ser atemporal. O texto poético presente em seu diário se apresenta no limiar entre a palavra racional e o indizível. Se a escrita de Maura ora se mostra coerente e legível, ora se reveste de características inapreensíveis, como seria possível reconhecê-lo como leitura de seu tempo? Promovo essa reflexão, recorrendo ao pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben.

Pela leitura do ensaio de Agamben *O que é o contemporâneo?*, compreendemos que a postura verdadeiramente contemporânea comporta-se como coluna vertebral fraturada. Em vista dessa condição, é possível a realização do movimento impossível de contemplar o passado estando firmemente posicionado no presente. Isto quer dizer que, no pensamento de Agamben, o contemporâneo olha para a escuridão do presente e é capaz de perceber a “resoluta luz”. E é como contemporânea que Maura, na escuridão do presente, junta-se às palavras e, pela linguagem, é capaz de enxergar o seu tempo, tal como se lê na voz da narradora de *Hospício é deus*:

Essa cidade tem meus olhos.
Sabem por que me perdi?
Quando a cidade cresceu,
morei no terceiro andar;
o dia brigou com a luz –
Eu, incoerente, juntei-me às palavras
Subindo de elevador.

(CANÇADO, 1991, p. 163).

A experiência com a loucura consiste em estar num patamar diferenciado da linguagem da razão. Na ordem da razão de seu tempo – o dia – o eu lírico não encontra seu lugar. Em tempos de escuridão, é na forma de linguagem que o eu lírico se eleva. É do interior do hospício que a palavra de Maura ganha forma e vida. A literatura de Maura, longe do convencional, dirige-se à própria linguagem. Aponta a linguagem da razão para perfurá-la, para buscar o inalcançável do lado de fora da linguagem. No cotidiano opressor, restrito, e confinado do hospício, Maura encontra um vão. No espaço delimitado da loucura, vislumbra-se um índice de abertura, de respiro, de possibilidade.

A ultrapassagem para esse outro espaço, lugar da libertação, faz-se exatamente pela trilha do *ato*, do fazer literário. Esse espaço do Fora, ou talvez do dentro inalcançável, constitui-se na invenção de uma língua dentro da língua da razão. A experiência com a palavra em sua origem desenvolve-se em direção à passagem da constituição do conhecimento de si, da formação de um discurso próprio. Maura, em relação ao contexto literário de sua época, é a potência-do-não.

Seu gesto de recusa, de preferir não fazer o que fora determinado pelo mercado editorial e pela crítica, estende-se à linguagem da escritora, que explora a potência máxima da língua, causando inquietação e questionamento. A ambivalência do poder fazer e não fazer na linguagem leva Maura a produzir seus textos na linguagem da razão e da desrazão. Em suas proposições sobre arte poética, Agamben, em *Bartleby, escrita da potência* (2007), traz o conceito de ato e potência, apresentando potência como sugestão, um quase signo, que não se esgota com o ato. Aliás, cada ato se torna potência, abrindo-se para outros atos. Na linguagem de Maura nenhum ato esgota a potência. Se, por um lado, no texto poético há uma linguagem aberta e multifacetada, por outro lado, na prosa, encontramos uma narrativa cuja linguagem se desloca em busca da construção de um olhar que seja dinâmico, plural, dialógico-e-dialético. O ser e seu movimento se colocam como verdades textuais em permanente suspensão. É o que pode ser depreendido nos versos abaixo:

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

O terceiro verso me remete ao *Livro sem fim*, de Rubem Alves (2002), onde o educador, para conceituar literatura, traz as palavras de Guimarães Rosa: “Literatura é feitiçaria que se faz com o sangue do coração humano” (ALVES, 2002, p. 38). Dentro de uma possível leitura, podemos entender que o sangue esvaído do eu lírico é róseo, a cor culturalmente representada para o feminino. O eu lírico já não possui sangue róseo, o que sugere seu descompromisso com representações de questões sociais de gênero. Pela linguagem, o eu lírico torna-se confundível, sua voz agrega todas as causas. Na areia do tempo a palavra caminha, descalça, sem rumo, sem os sapatos que prendem a um tempo específico. A referência à cerejeira, flor de origem asiática, remete ao sentido que a planta possui no Japão. Não só está relacionada com o início da primavera, como também simboliza o amor e a fugacidade da vida. Com esse signo, a natureza da linguagem poética de Maura sugere ultrapassar o limite do país asiático, indo alcançar todos os homens. A escrita de Maura não se fixou apenas no contexto da escritora, as incessantes leituras de sua linguagem ultrapassam o tempo. O termo “amora”, feminino de amor, que, lido ao contrário forma a palavra “aroma”, quando machucadas, dão tinta aos seus dedos, dão

matéria aos seus textos. Eis uma chave de leitura, dentre tantas possíveis, nesse espaço aberto da linguagem poética.

Refletindo acerca das proposições de Aristóteles sobre o conceito de potência, Agamben (2007, p.13) resgata a metáfora da tabuinha de escrever utilizada pelo pensador grego. No poema de Maura, emerge, no último verso, a imagem da “tabuinha de escrever”, na qual ainda não há nada escrito, ou pintado, e, justamente por isso, carrega em si a possibilidade de ter qualquer coisa grafada sobre sua superfície. É o intelecto em potência.

Esse movimento que Maura realiza com a escrita representaria o que Agamben chama de contemporâneo intempestivo, ou a busca desesperada por uma contemporaneidade que é sempre insuficiente, porque, como um anacronismo, é marcada pelo passado na confluência do presente limitador. Baseado nos ideais de Roland Barthes (“o contemporâneo é intempestivo”) e de Nietzsche (é contemporâneo aquele que coincide perfeitamente com o seu tempo), Agamben explica que aquele que é anacrônico participa também do contemporâneo, visto que tem a percepção da temporalidade ainda que seja por meio da sua “inaturalidade”, sendo isto fundamental para apreender o seu tempo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A contemporaneidade está não apenas no visível como ato que se inscreve em projeção, mas, no escuro potencial, naquilo que está por vir e não é visto, não tem presença concreta. Uma vez que a linguagem não se materializa, devido aos muros da determinação limitada de sua época, sua potência fica latente, para leituras e revisões em outros espaços e tempos. Eis a metáfora a seguir:

Fizeram muros altos, cinzentos
_ esconderam a terra.
Mas o quadrado azul está presente
Sempre.
(CANÇADO, 1991, p. 146).

O quadrado azul é o espaço do entrelugar, é a fratura, um limiar abismal de múltiplas faces, mas que, sob certo ponto de vista, insinua-se também como representação dinâmica e insistente de uma temporalidade que, ao ser apreensível, torna-se, imediatamente, já passado.

Os olhares que surpreendem parecem querer apontar a qualidade do literário – experiência da linguagem que se faz voz. A fala de Maura é o desconcerto, ser incompreensível, o significado vazio, lançado no abismo potencial, que tem como sina permanecer na sua qualidade de enigma, como diz a narradora:

Vim dum sonho:
 um monge louco, olímpico, acordou-me.
 Homem de vestes alvas, onde chegará meu braço,
 alongando-se e misturando-se às algas?
 Sou leve, sílfide, e no vôo, pareço rosa recuada.
 Ninguém me salvará da mentira que sou.
 Senhor de vestes cinzentas, quantos mundos visitei?
 Minh'alma nua, ela se permuta com a rocha.
 Se alguém perguntar por mim, não pertenço a ninguém.
 Senhor, quero um breviário, de contos infantis.
 ("Carochinha", para ler no pátio cinzento, prisão da Rainha)
 Senhor, falo coisas da vida, vim do sonho ou da loucura?
 (CANÇADO, 1991, p. 162).

Na fala dessa narradora, próxima à do sonho, onde não há sustentação ou fixidez, toda palavra é um não-signo. Sua leveza a leva a voar e visitar vários mundos. Quando encontra sentido, logo se torna uma mentira, ou signo da desconstrução, pois não significa, mas tem a pretensão de significar. Por isso, sem pertencer a ninguém, situa-se entre um existente e sua negação, avançando para um novo signo ou um simples gesto sugestivo. A palavra se permuta, ficando entre o limiar da razão e da loucura, de uma língua inoperante e potencial da poesia. O conto da carochinha é a transgressão da linguagem, meio subversivo de se falar de coisas da vida, de denunciar o pátio cinzento da realidade.

Na prosa, o ponto de vista da narradora nos relatos do diário, e os elementos que remetem à escrita do eu em seus contos, situam Maura em sua respectiva contemporaneidade, evidenciando uma realidade que é factual, cotidiana. Todavia, enquanto fenômeno, a linguagem evidencia uma política que se inscreve no discurso. Maura constrói em seu discurso esse poder político que reside na palavra. No seu contexto, afastada das rodas de efervescência cultural, como escritora louca, Maura parecia insistir na temática não utilitária, sendo, conseqüentemente, pouco reconhecida pela crítica. A escritora viveu o ostracismo tanto do meio social quanto da participação cultural. Mesmo possuindo sapatos amarelos, que representa a cor da criatividade e da eternidade, a escritora teve que esperar, resignada, seus pés serem calçados para a dança do reconhecimento.

Meus sapatos amarelos
 Um passo adiante da minha solidão.
 Eu os vi mil vezes através de lágrimas

Na sua ingenuidade gasta, resignada,
 Conduzindo pés que fizeram dança.
 Ó, meus sapatos – amarelo-girassol.
 (CANÇADO, 1991, p. 37).

Esse excerto acolhe a seguinte fala da protagonista Maura: “Estou perdida no meu mundo de depois. Estou só, como o prenúncio do que virá tarde demais” (CANÇADO, 1991, p. 157). No entanto, as características da produção estética de Maura, em dissociação e aderência com o seu tempo, reiteram a noção profunda do ser contemporâneo, nos termos de Agamben. Sua linguagem penetra as “trevas” camufladas de luz do presente e revela sua escuridão, na qual Maura reconhece a contemporaneidade do arcaico. Maura dança na cegueira de seu tempo o balé fantástico da linguagem. Seu olhar penetra nas trevas, para revelar o negrume das pupilas, algo notadamente expresso na excerto abaixo:

Não amo meus olhos negros.
 Esta noite dancei um balé fantástico, cego.
 Meus olhos?
 Misturaram-se ao negrume das suas pupilas.
 (CANÇADO, 1991, p. 37).

Essa percepção do escuro representa a lacuna, a falta, a ausência. É atentar-se ao que não é óbvio, não está totalmente evidente, não está em lugares comuns, como na televisão, no comércio, ou em qualquer outro lugar. Segundo Agamben, “Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Perceber as trevas é reconhecer que não pertence a uma época, não se adapta aos fatos ditos como corriqueiros.

O contemporâneo “tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um ainda não e um não mais” (AGAMBEN, 2009, p. 67). Influenciado pelo passado e o futuro, o contemporâneo, segundo o filósofo, define-se como paradoxal, sobretudo se o compararmos com os conceitos de “tempo atual” e “nosso tempo”. A questão que cabe ao contemporâneo seria: o tempo atual é o nosso tempo?

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Não se concebe o contemporâneo pela soma de características postuladas ou decodificadas de forma estruturalista, por exemplo, mas tão somente por enxergar no seu tempo eventos que estão em constante tensão social, histórica, subjetiva, ideológica, ainda que venha ou não a se identificar com esse tempo. Agamben vai inseri-lo num feixe de relações de experiência entre o sujeito e seu tempo:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira alguma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72).

No conto “O Sofredor do ver”, da obra homônima de Maura, há um narrador que compõe um quadro revelador da percepção pelo olhar do indivíduo contemporâneo. A apreensão da sombra de seu tempo consiste em detectar a falta, a lacuna da palavra:

Olhos fechados, quase no escuro, desligou-se para o pensamento. Em sombras compreendia o mar, vendo-o lento, contínuo. Perdeu-se mais, envolvido pela massa escura, não totalmente em contato e sem comprometer-se: o que se larga em tempo num banco, deixando os dedos soltos e alegres. Compactas as sombras não eram propriamente vistas nem tocadas, podendo conduzi-lo ao sono, ocultas em frente: algo cobrindo a si mesmo. Atingia-as sem nenhum instrumento, pois eram justamente a falta. Mesmo renascido diria ter visto o escuro na morte (CANÇADO, 1968, p. 29).

O narrador nos convida a entender a condição de quem possui a visão distanciada, levando-nos a compreender com profundidade as implicações dessa capacidade de ver para além das sombras que se projetam nas paredes da caverna, que consiste em travessia dolorosamente solitária, dissociada. Percebe-se que o olhar do contemporâneo é carregado de sofrimento, pois capta as trevas, percebendo os ardis de sua construção. Constituindo-se em ponto alto de sua contemporaneidade, no conto encontramos um personagem que inicia, agonizante, a *História do Ver*. E esse narrador dirá que “foi, porém, aí, o começo de uma realidade além dos limites conhecidos, não alcançada ainda por incapacidade ou precaução. Defesa também: pois havia guerra” (CANÇADO, 1968, p. 28).

O narrador conduz o leitor a uma experiência de dor, pois essa experiência do *ver* causa náuseas. Por isso ele sente, sofre a dor do seu tempo. Mesmo sabendo que possuía um olhar diferenciado, e que “[...] esta única liberdade o elevava” (CANÇADO, 1968, p. 49), o narrador “[...] não se sentia feliz, sofrendo pelo olhar [...]” (CANÇADO, 1968, p. 49).

Construído por Maura durante sua internação no hospício, o conto foi elaborado junto com a escrita de *Hospício é deus*, que no diário recebe impressões marcantes sobre a trajetória de sua escrituração: “Comecei a escrever um conto. “O sofredor do ver”. Gosto do título, trabalhei todo o dia neste conto” (CANÇADO, 1991, p. 36). E em outra parte: “Meu conto, “O sofredor do ver”, está me custando. Falei dele a Reynaldo. Considerou o título magnífico. É o conto que mais tem exigido de mim. Considero-o muito cerebral” (CANÇADO, 1991, p. 59). A leitura de seu tempo é feita em partes, que compõem um todo.

E, como fratura, o discurso de suas obras se constitui “o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações.” (AGAMBEN, 2009, p. 71). Na condição de contemporânea, sua obra, antes de tudo, encontra-se numa situação de quebra com seu contexto, ao mesmo tempo em que assume um compromisso de “neutralizar as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Então ela afirma: “Hoje não é. Mas existo desmesuradamente, como janela aberta para o sol. Existo com agressividade” (CANÇADO, 1991, p. 86).

Maura lê de modo inédito a história de seu tempo, segundo uma necessidade que provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. Nas palavras do seu texto, percebe-se que a narradora que se sente deslocada:

Avanço, cega e desnecessária – não é este o meu tempo. Fora da vida, do mundo, da existência – apesar de enclausurada. Que sou eu? Não importa. Quem poderia julgarme? – Neste mundo vazio encontro-me tranquila – angustiada. Obrigada a marchar com os outros, aparentando ser o que não sou, ou perturbo a ordem (CANÇADO, 1991, p. 157).

Em desconcerto, Maura sente-se dentro de seu tempo, mas fora do tempo da razão, buscando compreender-se. Ao mesmo tempo que isso traz tranquilidade, acarreta-lhe angústia, pois, se não se identifica com os outros, perturba a ordem de uma realidade de pedra, conforme explana a narradora de “No quadrado de Joana”:

A realidade é a pedra.
Joana pode dependurar a hora na parede e acrescentar realidade a isto. Foi feita certa, no tempo certo do mundo novo. Qualquer desvio lhe é proibido. Haverá a nova língua que a dança dos sons talvez esteja impedindo de se formar
[...] Está sozinha no novo tempo. Só ela o conhece e às suas regras. Não deseja nem pode sair dele. Também nunca poderá deitar-se, o que significa cair escombrada num monte. Tenta observar regras absolutamente certas mas não compreendidas. Joana está só (CANÇADO, 1968, p. 25-26).

Nesse novo tempo a linguagem de Maura ressoa e resplandece como luz invisível, que é o escuro do presente, projetando a sua sombra, adquirindo a capacidade de responder às trevas do agora. Como um oráculo, Maura revela as coisas ocultas pelas luzes da dominação, ainda que nesse gesto se vislumbre indignação, como expressa em sua fala: “O que me traz para aqui? Será desejo de justiça? Analiso cada passo meu. Sofro cada gesto. Odeio estar aqui – mas vim” (CANÇADO, 1991, p. 53). A singularidade de sua linguagem é motivo de estudo de Norma Telles, que, em seu artigo “Cidade Triste”, diz:

a autora-personagem se faz e desfaz numa linguagem elaborada que ela própria diferencia daquilo que escrevem suas companheiras. [...] foram escondidas mulheres que buscaram um estilo adequado de expressão daquilo que a sociedade declarou fora dos seus limites (TELLES, 2008, p. 6).

Outro pesquisador que se dedicou a tratar de escritoras esquecidas que escreveram diários foi José Carlos Sebe Bom Meihy, em seu artigo “Anos dourados, mulheres malditas, diários esquecidos: Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado”. Meihy fala de duas autoras que escreveram suas obras como forma de marcar trajetórias. E sobre suas motivações, ele ressalta que o exercício da escrita se apresentou como mensurador de sua relação com o mundo:

Não eram “idéias fora do lugar”. Mais que isto, eram mulheres perturbadoras de novo lugar social feminino que despontava e, neste sentido, suas experiências estavam nos lugares. Foi na cidade grande que ambas comprometeram explicações sobre a vida pessoal e coletiva, sobre o indivíduo em relação ao enquadramento no projeto político nacional (MEIHY, 2016).

Se no espaço de sua narrativa espera-se a “verdade”, o que se encontra é a invenção; se há a expectativa da invenção, emergem a história cultural e política brasileira entre as constantes remissões autobiográficas. Como se vê, as transgressões que as obras de Maura representam em relação ao seu tempo, contexto em que se operava a primazia da cultura sobre a literatura, constituem modos através dos quais situações sociais são invertidas para que venham à luz formas alternativas de organização do mundo, as quais são normalmente eliminadas pelo curso da *práxis* dominante. Contudo, pergunta a narradora de “No quadrado de Joana”, “que fazer para explicar que se acha enquadrada num novo e perfeito tempo?” (CANÇADO, 1968, p. 25). O fato é que no novo tempo de Maura suas obras não inauguram um novo paradigma, mas põem em questão a própria ideia de paradigma, a própria ideia de uma ordem literária, seja ela qual for.

CAPÍTULO II

DESARTICULAÇÃO TEMÁTICA: A LOUCURA EM QUESTÃO

Maura: o louco canta a loucura

A figura do insano frequentemente se intersecciona com criação e anomalia, pois, no horizonte social, a loucura está presente como um fato estético e, relacionada ao plano do raciocínio, como loucura real. Na distinção feita por Foucault, tem-se a seguinte explicação:

A loucura real é definida por uma exclusão da sociedade; portanto, um louco é, por sua própria existência, constantemente transgressivo. Ele se situa sempre “de fora”. Ora, na literatura não está “de fora”, em virtude desse modo de exclusão, mas ela pode estar no interior do sistema social (FOUCAULT, 1999d, p. 225).

Sob o viés estético e filosófico a loucura apresenta um valor positivo, em dissociação com o viés da negatividade do discurso psiquiátrico. É interessante pensar que a preocupação em se compreender a loucura não é nova, vem desde a antiguidade. Em seu tratado “O Problema XXX, 1”, usando o termo “melancolia”¹⁹ para designar a loucura, Aristóteles atribui um valor positivo a esta. A reflexão sobre o tema, resposta a uma pergunta retórica, emerge eivada de aspectos construtivos e úteis.

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (ARISTÓTELES, 1996 *apud* TEIXEIRA, p. 24).

Na visão do filósofo grego, constata-se ser a loucura um dos elementos responsáveis pela genialidade dos grandes heróis da história. Vê-se nessa explanação que Aristóteles traça uma relação entre genialidade e loucura, sendo esta consequência da produção criativa.

Se a relação da literatura com a loucura se faz pelo caráter transgressivo da escrita literária, colocando a loucura num plano positivo, uma vez que, “em nossa sociedade, a literatura tornou-

¹⁹ Na obra *A treatise on insanity and other disorders affecting the mind* (1835) o britânico James Cowles Prichard afirma que “antigamente esta palavra, na linguagem comum, pelo menos, não transmitia uma ideia de tristeza ou abatimento. Melancólico significava simplesmente ser louco” (PRICHARD, p. 27, *apud* BERRIOS, 2012, p. 591).

se uma instituição na qual a transgressão, que seria por toda parte impossível, tornou-se possível” (FOUCAULT, 1999d, p. 223), não se percebe, em muitas obras literárias brasileiras que abordam a loucura, um valor positivo quando se trata do personagem louco e do escritor louco. Vê-se então que na literatura o tratamento dado à loucura implica ambivalência, quando se confere que, para adquirir valor positivo, a estranheza deve antes identificar-se no plano da linguagem, atualizando-se em criação, pois, fora disto, configura-se em pecha.

Ora, se o caráter ambivalente da loucura na literatura apresenta uma bifacialidade da anormalidade, devido a sua dimensão paradoxalmente destrutiva e produtiva, é preciso lembrar que a anormalidade se delineou a partir de um contexto “dominado pela ciência e uma filosofia racionalista” (FOUCAULT, 1999b, p. 150). Portanto, sua concepção aponta para uma interpretação relativa, uma vez que se “a loucura só existe em uma sociedade, ela não existe fora das normas da sensibilidade que a isolam e das formas de repulsa que a excluem ou a capturam” (FOUCAULT, p. 150).

Pela apreensão que pode ser feita tanto no plano da linguagem quanto no plano do raciocínio, a dubiedade da loucura tem no seu sentido estético, ou seja, na relação com a literatura, um realce positivo de sua ilegibilidade, pois no espaço da criação aquilo que é visto como patologia desarrazoada adquire valor “no qual a transgressão pode ser realizada ao infinito” (FOUCAULT, 1999d, p.223). Quando Foucault, em *História da loucura na idade clássica* (2010), afirma que “a linguagem última da loucura é a da razão” (FOUCAULT, 2010, p. 234), o filósofo refere-se ao discurso estético literário da loucura, no qual a loucura aparecerá como espaço e modo da manifestação da verdade. Desse modo, o louco é aquele que muitas vezes ocupa a cena do teatro para denunciar a insensatez do mundo e dar a cada um a sua verdade” (FOUCAULT, 2002, p. 15). Em outras palavras, a loucura “reivindica para si mesma o estar mais próxima da felicidade e da verdade que a razão, de estar mais próxima da razão que a própria razão” (FOUCAULT, 2002, p. 16). Isto indicaria uma configuração do saber no qual a loucura não apareceria como aquilo que se coloca na exterioridade da racionalidade, mas como um fato interno à própria razão. A loucura torna-se uma das próprias formas da razão, senso assim compreendida como uma linguagem anárquica, marginal e transgressiva, que foge às regras da linguagem cotidiana. É nesse sentido que Foucault afirma “que há uma curiosa afinidade entre a literatura e a loucura. A linguagem literária não está obrigada às regras da linguagem cotidiana” (FOUCAULT, 1999e, p. 239).

Em seu sentido negativo, do discurso psiquiátrico, a loucura da narrativa literária manifesta-se numa representação eivada de legitimação de estigmas sociais, cujas representações sociais,

explica Foucault, ligam-na à fúria, animalidade, insanidade, irresponsabilidade e incapacidade de seguir e se adaptar às normas e padrões sociais. Nesse plano negativo, a literatura difunde o senso comum dos médicos, cientistas, do imaginário social, acrescido da própria visão de quem escreve, claramente legitimando estereótipos construídos sobre a figura do louco.

Por configurar-se num ser desconhecido cujo controle foge do domínio da razão, o louco gera medo e, conseqüentemente, é excluído e renegado pela sociedade. A fala louca se manifesta, acusando a impossibilidade de conhecimento e tradução do mundo, ou seja, a limitação da razão, tão valorizada no pensamento aristotélico e cartesiano. Então criam-se estigmas e representações sociais para o louco baseadas em conceitos que ligam os portadores de comportamento divergente da “normalidade” ao isolamento e à incapacidade de pensar, agir e controlar seus atos e impulsos. Assim, pela literatura é possível adentrar o território da loucura, tão temido no cotidiano, de modo a controlá-la e condená-la ao isolamento, já que grande parte das representações do louco construídas esteticamente ratificam os estigmas sociais. Pior, disseminam estereótipos e, com isso, aumentam a resistência à aceitação do louco.

Penso no universo de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, conto de Guimarães Rosa (1985), em que duas personagens que fogem dos padrões da racionalidade são embarcadas no trem, num vagão cercado por grades, rumo ao hospício de Barbacena. Noto que a representação da mulher louca acomoda e sustenta estigmas sociais. Neste conto é possível compreender o papel que a literatura cumpre na formação do imaginário social, na reiteração das delimitações dos papéis sociais atribuídos aos loucos, às mulheres e aos homens.

Essa característica endossa a visão de Bakhtin, para quem todo signo é ideológico, sendo que, dentre todos os signos, a palavra emerge como “o signo ideológico por excelência”, permeando ou fundamentando todos os atos de compreensão, interpretação e ação. O que o teórico russo reconhece em suas afirmações é que a marca do escritor se inscreve em cada forma de linguagem sobretudo na verbal, não havendo, assim, elocuições neutras, isentas ou inocentes. O ato de criação e o ato de ler histórias são formas de criar representações, que dão sentido às imagens que as pessoas fazem de si mesmas e dos outros em contextos específicos.

Ao longo da história, alimentada pela medicina e biologia, a imagem feminina foi construída a partir de sua relação com a natureza, ao passo que o homem se ligava à cultura. Com isso, legitimou-se a dicotomia homem cérebro, razão lúcida, capacidade de decisão *versus* mulheres, coração, sensibilidade, sentimentos. Isso implica atribuir à mulher uma imagem profundamente ambígua, numa soma desarrazoada de atributos positivos e negativos, devendo ser submetida a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que assegurassem o

cumprimento do seu papel social de esposa e mãe. Portanto, de acordo com os valores e padrões predominantes nos enfoques psiquiátricos do corpo e da sexualidade femininos, a mulher estaria mais próxima da loucura do que o homem. Um comportamento desviante conduzia ao diagnóstico da loucura.

Noto na representação rosiana que na família, constituída por três gerações – mãe, filho e neta –, são as mulheres que manifestam a loucura. Não bastasse serem loucas, seus nomes não são citados, numa clara relação entre insanidade e falta de identidade ou de importância. A segregação dessas personagens, pateticamente vestidas, recebe o apoio da comunidade, inclusive do narrador, a notar pela voz distanciada como conta o início da história. A sociedade apoia Sorôco em seu gesto de despachar as mulheres para o hospício, pois a loucura das duas mulheres é vista pela comunidade como um estorvo para o personagem masculino. Portanto, todos nutrem compaixão e comungam da má sorte do homem. Se às mulheres restaram a pilhéria e o trem do hospício, ao protagonista, homem, é dado outro tratamento na narrativa. Afastadas da comunidade para serem levadas ao hospício, a neta volta seu olhar para o povo e inicia um desarrazoado canto, acompanhada em seguida pela vó: “E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar” (ROSA, 1985, p. 20).

Percebo que todos se afastam de Sorôco, enquanto ele se encontra junto das duas loucas, e concluo que a loucura, além de excluir o louco, afasta aqueles que a acompanham. Bastou que o trem partisse, distanciando para sempre as loucas da comunidade, para que todos passassem a gostar de Sorôco. Ainda que Sorôco passasse a cantar a mesma cantiga desvairada da mãe e da filha, a comunidade não só o apoiou como cantou junto com o homem o som do insano: “A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar” (ROSA, 1985, p. 21). Os indícios deixados no texto permitem-nos inferir que tal gesto é seguido inclusive pelo narrador. Se no início do conto há uma voz narrativa distanciada da trama, ao final da história há um narrador que se mistura com a comunidade, compactuando da voz desvairada do pai, do homem da família.

O narrador participa com a comunidade do gesto de levar o protagonista para uma casa que agora verdadeiramente é de Sorôco: “a gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga” (ROSA, 1985, p. 21). Ou seja,

ao libertar-se das loucas, o homem é acolhido pela sociedade, e é reconhecido pela comunidade como membro da família. É tanto que na narrativa um artigo definido passa a acompanhar o substantivo Sorôco, sugerindo uma transformação na importância do personagem perante a sociedade.

Porém, ainda que Sorôco imite a cantiga, é possível ouvir, pelo lado de fora do trem, o canto da vó e da neta, pois não pararam de cantar. Ora, a insistência do canto revela que ao louco pertence a soberania do discurso da loucura. Trata-se de resgatar a linguagem da loucura/doença mental, rejeitada durante séculos, transgredindo o *logos* da razão, desfazendo divisões, rachando as palavras de modo a exprimir o jogo de forças em que estão implicadas. Ao afirmar que com sua esquizofrenia Antonin Artaud “criou uma fenda no mundo poético ao abrir novas perspectivas” (FOUCAULT, 1999e, p. 239), Foucault admite que as relações entre o normal e o patológico estão postas numa relação cada vez mais tênue diante da realidade dos novos modos de subjetividade na contemporaneidade. Muito além do patológico, a experiência da loucura pode, pela linguagem, exprimir um pensamento que se esboça. Expressão que desorganiza formas, interrogações que rompem correspondências evidentes e lógicas, expondo os agenciamentos de forças intensivas e do mundo hospitalar/asilar.

Faço a analogia da escrita de Maura com as vozes da vó e da filha do conto rosiano. Relaciono a cantiga que ressoa do interior do trem a um ato de resistência, pois insistem no canto iniciado do lado de fora do vagão, sem se intimidarem com a violência da prática de exclusão. Maura, que é a mãe e também a filha de Sorôco, expõe o embate das forças dos movimentos mais inovadores e conservadores, expressando as próprias fragilidades destes movimentos dentro de uma máquina abstrata, loucura que continua confinando moralmente, dividindo o mundo em dicotomias, selecionando experiências, e anexando-as a saberes legitimados. Sabe-se que, apesar da entrada de novas forças inovadoras na disputa dos saberes da loucura/doença mental, a literatura permaneceu por muito tempo bastante ensurdecida ao que foi silenciado, ao que foi ignorado.

A voz de Sorôco imitou a cantiga das insanas no sertão rosiano que é o mundo. E o povo o acompanhou, sustentando o desarrazoado canto, na ilegítima voz de um canto que, representando a loucura, soa a partir do exterior, ou seja, é uma interpretação da condição do louco no universo representado da obra literária. Em lado oposto, a literatura de Maura se ocupa em registrar a letra da cantiga da mãe e da filha de Sorôco, porque de seu olhar de dentro brada a originalidade da voz que ninguém quer ouvir, que a comunidade não quer acompanhar, mas que ainda pode ser ouvida:

Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois” (ROSA, 1985, p. 20).

Tal como o canto da mãe e da filha de Sorôco, a voz que ressoa das obras de Maura levanta questões sobre se a sobrevivência de um corpo não-normativo numa sociedade conservadora é possível sem a destruição das energias criativas desse mesmo corpo. Indivíduos que não se enquadram nas categorias construídas socialmente num corpo normativo são percebidos como perigosos porque desafiam as leis da ordem, perturbando um sistema que controla e contém, e vulneráveis porque se encontram fora desse sistema. A literatura de Maura é um olhar de quem foi louca institucionalizada, algo que é muito mais abrangente do que se fixar na representação de um personagem louco. Suas obras contam histórias a partir do ponto de vista do paciente, o que permite que, como narradora louca, reflita livremente sobre assuntos diversificados, caracterizando melhor a realidade da loucura.

Sob um outro viés de leitura, em que se pode atribuir um valor positivo para a loucura, é possível deferir do episódio em que Sorôco evoca a melodia monótona das divagações das dementes, numa aparente linguagem do louco, que Guimarães Rosa coloca o discurso estético em afinidade com o discurso da loucura, conferindo uma coerência no aparente “caos” da cantiga de Sorôco. Nessa perspectiva, a literatura trabalha com sistema simbólico, descortinando na voz de Sorôco uma forma de loucura transgressora, pois o personagem deixa de falar a língua da razão para dar lugar ao discurso do louco. Nota-se, no entanto, que essa loucura é recriada, uma vez que mantém um mecanismo de preservação da consciência do personagem e de delimitação da razão, numa clara alusão de que a linguagem literária pertence ao domínio da razão. Logo, a linguagem “enlouquecida” de Sorôco delinea-se na forma “transgressora” de uma literatura que mantém afastada a voz original do louco. Sob a égide da razão, da mesma maneira que no conto rosiano a comunidade adere à cantiga de Sorôco, a literatura encontra chancela social, pois, conforme assinala Foucault, “de algum modo, a literatura é admitida na sociedade burguesa precisamente porque ela foi digerida e assimilada” (FOUCAULT, 1999d, p.223). O canto de Sorôco configura-se na metáfora da palavra literária, a fala louca que desconstrói o discurso institucional e legal, denunciando o “real”.

Mas em Maura, a voz original do louco, numa toada incômoda das vozes da mãe e da filha de Sorôco, adentra o sistema literário, mas enfrenta o sistema social de exclusão, evocando na chirimia o acorção do cotidiano do hospício. São muitas mães e muitas filhas que cantam

através da voz de Maura a experiência do desconforto e da agonia do hospício. No conto “Introdução a Alda”, lemos a história de uma paciente esquecida pelos familiares, lançada no vagão gradeado do hospício e entregue à toda sorte de violência:

Dizem que ninguém mais a ama. Dizem que foi uma boa pessoa. Sua filha de doze anos não a visita nunca e talvez raramente se lembre dela. Puseram-na numa cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos de onde não pôde mais sair. Lá, todos gritam-lhe irritados, mal se aproxima, ou lhe batem, como se faz com sacos de areia para treinar os músculos (CANÇADO, 1968, p. 29).

São notáveis entre seus textos as conexões entre vida e obra e a intratextualidade entre os contos e o diário. Podem ser lidos os mesmos personagens e situações em textos diferentes. O narrador convida o leitor, estabelecendo um dialogismo entre o enunciatário e o enunciador, a não se limitar no texto, mas a ultrapassar as fronteiras mais amplas da obra, e em pressupostos e subentendidos que devem ser considerados como extensão extraverbal que completariam o sentido de fragmentos ditos, assim, através do não-dito. Os gestos dentro da razão ou da desrazão, levam-nos a confrontar-nos com a nossa fragilidade mental que, por qualquer pressão externa, pode sucumbir à loucura.

Num jogo autoficcional, cuja leitura remete ao reino das temáticas da escrita de Maura, o narrador personagem de “O sofredor do ver” lança o foco do seu olhar para os elementos de um reino despercebido do mundo, mas que em sua substância traduz-se em pequenas coisas grandes:

Ocupando-se do que julgava mínimo e despercebido aos outros, não sonhou jamais a que grau de poder e acuidade o levaram quando, se perdendo, descobriu um mundo. Novo e sutil, que se capta em luz e velocidade, sem possibilidade de legar. Acabara de chegar à pureza rútila de uma substância ainda não classificada em nenhum reino, embora objetiva e direta, indubitável como o mineral. O olhar. Teria pensado antes, disperso nos muitos elementos que o compunham. Seguido adiante, onde um traço úmido e solitário deixava nítido o alcance da praia, mostrado sem necessidade de reparos. Sim, o homem, ele se ocupava de pequenas coisas grandes. (CANÇADO, 1968, p.44).

Acenando para possíveis significados que se ligam a aspectos da vida, o olhar de Maura, ao fornecer uma forma de contato com a loucura, reitera a importância do código verbal na compreensão do mundo. Lugar privilegiado de travessia, enquanto possibilidade de aproximação ao desconhecido, a literatura de Maura faz do encontro da literatura com a loucura um meio de tornar legível o Fora da razão.

No conto “A menina que via o vento” encontramos um narrador personagem masculino que pode ser lido como a metáfora do espaço literário contemporâneo. Um espaço que expandiu

suas fronteiras e alcançou a margem, pois, “não se permitindo ir além das limitações impostas à razão, aquele homem sofria” (CANÇADO, 1968, p. 106), porque vislumbrava na cantiga da menina a grande solidão que a cercava. Por isso ele a acolheu com muito amor:

Repetia a cantiga, dançando infantil e perigosa. Ele não desviava os olhos. E amou-a com grande ternura, compreendendo-a. Ela era de uma solidão branca, fria, espessa. Por isto amou-a mais ainda. Amou-a de tal forma que seu ser se exauriu de cansaço de amor. Ela, perdendo-se sempre mais, armava-se de uma infância aterradora, como a conheceu há mais de um ano. Ele sofria muito. Ela parecia ter sofrido a benção de sofrer. Caminhava tonta, cega e determinada, para não sei onde, pois saber [*sic*] onde queria dizer morte – disto tinha consciência, e a menina não podia ainda morrer (CANÇADO, 1968, p. 106).

E na imagem dessa menina emergem simbolicamente as vozes dos que outrora encontraram-se excluídos do espaço elegante da literatura, dentre elas a fala do louco. E com essa abertura, o espaço literário torna-se dinâmico, recebendo vozes que ressoam em variados gêneros, que se mesclam ou mantêm tradicionalmente suas características originais.

A estranheza que desequilibra manifesta-se na leitura do conto “Há uma catedral que desce”, pois nele Maura constrói um personagem daqueles que trazem medo. É a história de um psicopata que mata sua esposa, esfaqueando-a insistentemente. Embora fossem casados há tempos, o homem nunca a tocara, levando a uma situação de confronto em que a mulher o chama de “veado”, o fato motivador do crime.

O mal-estar do conto está na apresentação de uma realidade nua e crua de um assassinato motivado pela loucura que na narrativa é tratado de maneira aparentemente banal, gerando um clima de tensão que engole o leitor. Toda ação se passa dentro de um quarto onde o homem se encontra perto da esposa morta, brutalmente esfaqueada por ele. O conflito se constrói na tensão psicológica do protagonista, cuja mente, em intervalos de tempos, vai retomando uma ambígua lucidez, e que, ao final, traz uma explicação que não apenas causa reflexão, mas perturba os recônditos mais profundos da mente humana, por levar a pensar na fina junção que separa a sanidade da loucura. A naturalidade com que o narrador trata do assassinato perturba o leitor, levando-o a preocupar-se em resguardar a sua própria sanidade.

Tempo

Abriu os olhos com doçura e arrebatamento. Não recuara nem temera. Naquela noite ele fora rei e ela, escrava. Contudo, já não tinha mais nenhuma importância. Perdera-se toda a confusão das palavras, e despidos, um diante do outro, via-os sem nenhum mistério – como a parede era branca e lisa (CANÇADO, 1968, p.125).

Esse conto de horror, gênero sobre o qual na literatura brasileira poucas escritoras se debruçaram, traz uma história perturbadora, daquelas cheias de sangue, que aborda algo que realmente mexe com o imaginário: a loucura que mata. Outro ponto de incômodo no conto está na complexidade da experimentação linguística, exigindo releituras por parte do leitor para que o texto seja mais bem entendido ou decifrado.

O personagem masculino do conto “Distância” retrata um comportamento típico de alguns homens quando se deparam com uma mulher inteligente, excêntrica, indiferente aos rótulos sociais que lhe são impostos. No texto a menina se mantém firme em suas convicções, não se deixando atingir pelo desdém machista do rapaz:

Olhou-a rápido, ela metia os dedos entre os cabelos, movendo a cabeça para os lados como se estivesse representando o papel de louca. Quem sabe estaria? Dela se podia esperar tudo. Ou nada se esperar. Com suas atudezinhas de gênio incompreendido, ou sei lá o quê, aquele ar ensaiado, vago. Do que precisava mesmo era de cama. Com aquele corpo, aquelas pernas, que pretendia? Que os homens a olhassem pensando em metafísica? Seria capaz de afirmar não ter ainda feito o sexo, ou que fora violentada, estuprada, ou que o praticava recitando Rimbaud e Baudelaire. Se vivia agora representando seu drama dos onze meses. Nem ao menos queria ser vista como mulher. Tola, vaidosa – imoral (CANÇADO, 1968, p. 73-74).

Representada na personagem da menina, mais uma vez Maura emerge no texto ao retratar uma personagem que se sente em desajustamento com o mundo imediato. Pouco visível no seu contexto, Maura viveu uma trajetória de obstáculos e inseguranças, tendo que transpor barreiras em relação à sua atuação no mundo da literatura. Se na literatura, como na vida, os papéis sociais e a condição geral das mulheres têm sido construídos a partir de um conjunto de valores e uma ética previamente determinada pela dominação patriarcal, confere-se que, no contexto da literatura brasileira, à mulher escritora foi negado o lugar de sujeito do discurso, de exercer funções de significação e representação. Essa realidade se estendeu até a década de 1970.

Segundo Rita Schmidt:

[...] até então, apenas três escritoras tinham recebido o merecido reconhecimento por parte da crítica: Raquel de Queiroz, Cecília Meireles e Clarice Lispector. As razões determinantes “desse esquecimento” são complexas e remetem à própria concepção de criatividade postulada pela ideologia patriarcal e generalizada sob a forma de uma premissa básica, a de que os homens criam e as mulheres simplesmente procriam. A nossa tradição estética, de base européia, tradicionalmente definiu a criação artística como um dom essencialmente masculino (SCHMIDT, 1995, p. 184).

No *Suplemento Dominical Jornal do Brasil* Maura escreve ao lado de “quase todos os bons intelectuais da nova geração” (CANÇADO, 1991, p. 28), mas uma elite intelectual representada majoritariamente por homens. Não bastasse sua condição de mulher, Maura também é

estigmatizada pela sua loucura, o que leva os escritores de sua época a se distanciarem dela. As rasuras de sua vida, visíveis em suas obras, mostram que a autora teve que resistir arduamente para afirmar-se como escritora e lutar contra as incertezas, ansiedades e inseguranças. Ao se referir aos vestígios factuais presentes nas obras de duas escritoras loucas, Maura e Stela do Patrocínio, Silva afirma que

[...] ainda que a categoria de mulheres loucas seja integrada por um sem-número de pessoas que se desviam dos padrões normalizadores de conduta social, cada qual vivendo sua experiência singular da loucura, as auto-representações de Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio contêm elementos comuns e universais à vivência daquelas que, em determinada altura de suas vidas, se viram excluídas de todos os processos da dinâmica social e, reclusas em instituições psiquiátricas, passaram a conviver com o estigma e o rótulo de louca (SILVA, 2003, p. 97-98).

Ao trazer a loucura de maneira tão explícita na literatura, caracterizada tanto na autoria quanto no tema, Maura causa estranheza a ponto de seus colegas do *SDJB* relacionarem-na à personagem Joana, uma louca construída pela própria Maura no conto “No quadrado de Joana”. Em *Hospício é deus* a protagonista Maura expressa sua revolta e reclama, inclusive, do tratamento que Gullar lhe dispensava:

Passei a odiá-los: por não me compreenderem. Não saberão jamais o quanto podem fazer sofrer uma criatura tímida e necessitada como eu: porque sinto vergonha. Gullar pareceu cansado de mim. Ainda vendo-o imoto e inacessível não consegui desprezá-lo. Minha necessidade de afirmação deixava-me agressiva, moviam-me pela redação do jornal o dia todo sem sorrir. Minha timidez. Enquanto meu ser enrijecia, voltava-me para mim mesma à espera de um milagre que me projetasse, os outros me olhando atônitos (é ainda mais do que *No quadrado de Joanna*, é ainda mais). Nada acontecia a não ser eu, me repetindo dia a dia. Minha ignorância (CANÇADO, 1991, p. 29).

Porém, tal como sua personagem Joana, Maura segue, marchando, certa de sua posição no mundo, “marcha completando o pátio, o fim da linha sendo justamente princípio da outra, sem descontinuidade, quebrando-se para o ângulo reto. Não cede um milímetro na posição do corpo, justo, ereto. Porque Joana julga-se absolutamente certa na nova ordem” (CANÇADO, 1968, p. 21).

A ênfase dada à loucura nas obras de Maura se faz por se entender, pelo estudo biográfico de Maura, que sua trajetória de vida é traçada por recorrentes entradas e saídas em clínicas psiquiátricas. Esse dado influenciou de forma significativa sua escrita, onde se percebe que Maura, subvertendo as marcas de exceção, imprimiu em seus textos uma ânsia de denunciar a dinâmica do hospício.

No trânsito entre a arte e a vida, a narrativa de suas obras põe em relevo vários aspectos que marcam uma crítica ao discurso social e psiquiátrico do início dos anos 1900. No contexto de uma sociedade patriarcal ideologizada pelas classes dominantes, o poder de controle físico e moral dado à psiquiatria representou as ideias dominantes vigentes e corroborou o reforço do papel da mulher idealizado nos moldes do patriarcado, principalmente a imagem de boa esposa e boa mãe. Jurandir Freire Costa, em *História da psiquiatria no Brasil: um corte ideológico* (2007), retomando o conteúdo dos programas realizados pelos psiquiatras da Liga Brasileira de Higiene Mental (LBHM)²⁰, afirma que

[...] a História da Psiquiatria Brasileira criou uma atmosfera psiquiátrica saturada de conotações ideológicas. A LBHM herdou esse tipo de pensamento, reforçando-o e desenvolvendo-o, graças à incapacidade que tiveram seus psiquiatras em discriminar aquilo que nas suas teorias era determinado pelos preconceitos culturais (COSTA, 2007, p. 43)

Compreende-se, pois, que o sentido ideológico da ação da LBHM concernente à mulher foi o de prescrever um papel fundamental, pois resgatam a natureza feminina para a maternidade e educação dos filhos, tendo que ser exemplo de moral e bons costumes. O saber psiquiátrico, reforçado pelo pensamento higienista, investia sobre a questão da mulher, buscando o controle da sexualidade por meio da padronização e difusão do modelo familiar. Assim, a medicina, sob a égide do capitalismo, afirma e estabelece padrões de saúde física e psíquica para garantir uma prole saudável, educada de acordo com os padrões culturais burgueses. No entanto, esta imagem da mulher voltada ao lar e à maternidade mascarou a realidade de muitas mulheres brasileiras, gerando a contradição entre a produção de bens e exclusão social. De todo modo, distanciadas do discurso histórico, a mulher foi empurrada para a esfera desvalorizada do âmbito doméstico, tendo que suportar por longo tempo a suspensão do seu discurso na história. E, segundo SILVA,

[...] quando se trata da mulher louca, dá-se então uma dupla suspensão de seu discurso, uma vez que, conforme se sabe, a mulher confinada ao longo dos séculos nos papéis sociais de mãe, esposa, filha, amante, tem estado na sociedade patriarcal em posição inferiorizada socialmente, a subalterna destituída mesmo de voz (SILVA, 2003, p. 97).

Podemos identificar pelas obras de Maura a história de uma vida que conviveu com a alta-rodada literária do Rio de Janeiro, que se relacionou com os ciclos intelectuais, com as devidas

²⁰ A Liga Brasileira de Higiene Mental, fundada em 1923 no Rio de Janeiro, foi uma entidade civil que funcionava com a ajuda de filantropos e com subvenção federal, sendo seus membros reconhecidos como pertencentes à elite psiquiátrica do estado e do país. Suas ações e diretrizes visavam à prevenção, à eugenia e à educação dos indivíduos em prol das condições satisfatórias de saúde mental. Cf. COSTA, 1989, *passim*.

restrições a uma mulher diagnosticada esquizofrênica, e que soube discernir o necessário à vida e a suas futilidades e negou-se, categoricamente, a submeter-se às representações sociais para o feminino. Como rosa recuada, a escritora percebe a luta diária em manter-se original à sua natureza de escritora desajustada. Em vários momentos percebemos o embate da autora consigo mesma, tentando ajustar-se ao mundo dos “normais”. Sem alcançar sucesso nessa empresa, na máscara da narradora de “Rosa recuada” questiona-se sobre o que restará diante da impossibilidade de adequar-se ao ritmo da razão:

E o resto? O resto, sinto na névoa do engano em que me movo, pois é meu próprio contrário, renegando minha existência sobrevive brutal e duro como pedra, ultrapassando-me em ventanias doidas, sem rumo. O resto é a força que me atrairá de novo à vida tentando moldar-me à outra forma, quando renascerei bela, jovem, e ainda rosa: este é meu destino vazio, tremendamente fútil, difícil – e sem salvação (CANÇADO, 1968, p.62-63).

Por sua vez, em “O espelho morto”, esse desajuste é reforçado ao nos depararmos com uma narradora em primeira pessoa que não se sente à vontade na realidade em que se encontra:

Ando deveras preocupada com o que se passa ao meu redor. Não que eu tema morrer; ao invés disso, sinto medo de ver-me eternizada em bloco de pedra ou mesmo continuar como estou: esperando, esperando, apenas esperando salvar-me dos rostos quadrados, fugir e encontrar pessoas com as quais possa falar, sem que minhas palavras se percam no vácuo, inúteis. Porque vivo sozinha em um mundo cada vez mais estranho, fantástico, monstruoso. Não que as coisas tenham se modificado tanto. Desde menina este encarceramento me sufoca, minha coragem foi sempre formada do desejo de evasão, o desespero de fuga deu-me forças até hoje. Ignoro mesmo se existe um lugar onde se movam pessoas, e esta dúvida por ser a causa da crescente inquietação que me domina, pois ameaça ruir minha única esperança (CANÇADO, 1961, p.37).

A personagem de “Pavana” tenta explicar ao filho a sua dificuldade em demonstrar afeto. É possível fazer o encontro do texto com a vida de Maura. A narradora atribui ao seu jeito aparentemente distante de amar a dificuldade de se relacionar com o mundo:

Em sua relação com o exterior consistia seu maior crime. Ou seria na relação consigo mesma? Tinha vaga impressão de que no mistério flutuava sua única glória. E como aí repousasse a consciência que possuía de si, sua vida tornara-se de tal modo íntima, forçando-a a inventar outras vidas – como se deslocada fora para fora de seu núcleo. Esperava, curiosa às vezes, mas sem grande interesse, captar algum sinal daquela personalidade intangida. Não sendo paciente desistia de lutar contra suas próprias barreiras. Ocupada em se fazer a cada instante, não mais restando forma humana para emprestar-se, podia facilmente mostrar-se, suave como uma planta, ou adotar compacta a seriedade da pedra. Esta certeza mais interior que, além do mistério, possuía dela mesma. Não que lhe faltasse inteligência. Parecera sempre tomar da inteligência o que constituísse excesso. De resto, todo essencial restava-lhe intocado. Toda ela estava para ser descoberta (CANÇADO, 1968, p.81-82).

Como se nota, a narradora é consciente de sua diferença, e busca, pela reinvenção de si mesma em outras vidas, uma adequação com o mundo. Mas se cansava de representar-se. Não restando mais personagens para emprestar-se, ansiava pela possibilidade de ser ela mesma, de ser descoberta.

Nessa medida, é relevante desmitificar o imaginário social repleto de representações, que consideram ser a loucura uma doença unicamente de cunho orgânico, isto é, que advém do interior da pessoa, desconsiderando as condições circunstanciais. Há que se considerar também, como fator desencadeador de uma vida psiquiátrica errante, o lado externo dos muros do manicômio, configurado por experiências que arrastaram o indivíduo para o seu interior. É tanto que as representações sociais de cunho moral, desde o nascimento da psiquiatria no Brasil, (des)orientaram muitos percursos, ao determinar destinos para o interior do hospício.

Ora, a necessidade de se conhecer outros aspectos além daqueles relativos ao poder e ao saber psiquiátrico, através de um olhar mais “micro”, mediante a escrita de Maura, impõe-se como um desafio de reconstituir algo das múltiplas dimensões de uma vida situada num campo de possibilidades históricas. Constitui também uma forma instigante de assegurar a continuidade da existência de tantos indivíduos que vivenciaram experiências traumáticas de tratamento psiquiátrico durante anos, sujeitos muito tempo percebidos – tanto por parcelas significativas de seus contemporâneos, quanto pelo próprio conhecimento histórico – como “sem importância”. Tecer a história de Maura é usar fios que passam pelos muros dos manicômios.

Bem se sabe que a história pessoal da autora é mais densa do que se pode contar aqui, bem como são muito mais avolumadas as pistas e vestígios sobre o mundo em que vivia, sobre sua própria vida ou sobre as instituições nas quais passara vários anos, deixados em seus escritos. Mas, certamente, nesta análise, os fragmentos dispersos nas narrativas de suas obras, ajudarão a compor um cenário rico para se investigar a relação da loucura de Maura com a escrita literária.

A escrita de si produzida por Maura, que soa do interior do hospício, consiste num tenso movimento de ligação das experiências vividas em seu presente contexto com eventos do seu passado, constituindo-se em experiência conflitante, e até mesmo controversa. No entanto, acena para as dimensões e possibilidades em que uma vida pode contribuir na tarefa de desvelar como é múltiplo o social e quanto podem ser enganosas as impressões sobre a importância de certos sujeitos sociais.

Os manicômios e suas práticas constituem pródigas fontes de estudos para diversos teóricos. Compreendendo tratar-se de um campo de forças de ações políticas e sociais que se mostram ora tensas ora harmônicas entre si, iniciaremos com o pensamento de Foucault em *Outros espaços* (2005)²¹, no qual o filósofo traz luz à ideia do hospício como uma heterotopia.

Foucault traz o espaço para o centro de debates por entender que “[...] a inquietação de hoje se refere fundamentalmente ao espaço, sem dúvida muito mais do que ao tempo [...]” (FOUCAULT, 2015, p. 430). De certa forma, os estudos do filósofo francês concernentes à noção de heterotopia contribuem como uma alternativa de se compreender a genealogia dos manicômios em diferentes contextos. Foucault trabalha a ideia de espaço levantando a existência de “outros espaços” que, devido à concentração de atores e de significados, seriam caracterizados pela inversão, suspensão ou neutralização da ordem oficial:

[...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécie de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados (FOUCAULT, 2015, p. 432).

Para o filósofo francês, os espaços heterogêneos estão divididos em dois grandes polos, o da utopia e da heterotopia. Nessa visão, não vivemos em um espaço “vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos” (FOUCAULT, 2015, p. 414). Na linha de pensamento de Foucault, em “Sobre espaço público e heterotopia” (2009), Rodrigo R. H. F. Valverde explica que

Se Foucault definia a utopia como um ‘espaço irreal’ (imaterial) que perpassa todos os outros, promovendo um arranjo harmônico, a heterotopia, por sua vez, seria um espaço concreto no qual todas as representações se encontrariam presentes, causando contestações, fragmentações e inversões de regras devido aos seus conflitos (VALVERDE, 2009, p. 11).

É dentro desse quadro analítico que se apresenta aqui a ideia de heterotopia. Priscila Piazzentini Vieira, com “Reflexões sobre A história da loucura de Michel Foucault”, destaca a transformação na percepção social na passagem do asilo para o hospício. Segundo Vieira, “associa-se a isso, após a metade do século XVIII, um sentimento de medo em relação às casas de internamento, pois elas não

²¹ O texto original é de 1984.

significam mais apenas o leprosário afastado das cidades, mas representam a própria lepra diante delas” (VIEIRA, 2007, p. 13-14).

De fato, Foucault, ao mapear o nascimento e funcionamento dos asilos para loucos, revela que “no curso de sua história, uma sociedade pode fazer funcionar de maneira muito diferente uma heterotopia que existe e que não deixou de existir” (FOUCAULT, 2015, p. 434). E pelas suas transformações, o asilo, até se transformar em manicômio, foi atravessado por fenômenos diferentes, mas que trouxeram as mesmas questões em relação aos que nele habitam, porém, de maneira redimensionada, corroborando o que Foucault explica: “cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, e a mesma heterotopia pode, segundo a sincronia da cultura na qual ela se encontra, ter um funcionamento ou um outro” (FOUCAULT, 2015, p. 434).

Devido aos efeitos causados não apenas sobre a ordem pública ou sobre um grupo dominante, a heterotopia é um tipo de espaço que causa uma sensação de desconforto a todos aqueles que o vivenciam. Porém, Foucault destaca que o espaço heterotópico continuaria a ser frequentado pelos indivíduos na medida em que sacia algum tipo de necessidade social.

Divididas em duas categorias, as heterotopias, com funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, classificam-se em heterotopias de crise e heterotopias de desvio. Desse modo, ele define “[...] por heterotopias que se poderia chamar de desvio: aquela na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento se desvia em relação à média ou à norma exigida. São as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas [...]” (FOUCAULT, 2015, p. 433).

À luz da ideia de heterotopia e os princípios apontados por Foucault para descrevê-la, é possível compreender o papel e a dimensão social que os lugares ocupados pelos loucos são percebidos nas relações sociais e o modo de se materializarem nos discursos. Por isso se faz pertinente realizar uma retrospectiva histórica, a fim de analisar a gênese dos hospícios, suas formas, os comportamentos que têm lugar em seu interior e os seus significados múltiplos, a partir da prerrogativa de que é nas dinâmicas socioespaciais que seu discurso de verdade se desenrola.

O nascimento dos hospícios: da Europa ao Brasil

Conhecidos também como asilos, o nascimento dos hospícios consta de longa data. Isaías Pessotti, em *O século dos manicômios* (1996), esclarece que “os primeiros hospícios dos quais se tem [sic] notícia situavam-se no Oriente: no século VII, possivelmente em Fez; no final do

século XII, em Bagdad; no século XIII, no Cairo” (PESSOTTI, 1996, p. 152). O estudioso também afirma que “na França, onde nasce a psiquiatria, bem como em toda a Europa, havia asilos para alienados, já muito antes da Revolução de 1789” (PESSOTTI, 1996, 17). Com certa habilidade médica, eram os religiosos que cuidavam dos alienados internados nos asilos.

Atentando para as concepções de história e de discurso presentes nos seus estudos, Foucault dispersa a atmosfera de mistério e obscuridade que envolve o tempo, o espaço e as condições da loucura. Situando-a historicamente, o filósofo contextualiza o cenário no qual são plantadas as bases do hospício, ao final da Idade Média, por volta do século XV, quando o problema da lepra desaparece e, com isso, um vazio aparece no espaço do confinamento. Com esse evento, ocorre uma ruptura no modo de entender e de se relacionar com a lepra e com o confinamento. No entanto, tal ruptura mantém latente duas questões, são elas os valores e as imagens atribuídos ao personagem do leproso bem como o sentido produzido pela exclusão desse personagem do seu grupo social. Essas questões, dois séculos à frente, serão retomadas e redimensionadas. Ora, concebida como lugar de “purificação e exclusão”, os antigos leprosários europeus, no interior da cultura medieval, outrora habitado por um grupo social marcado pelo abandono, cedem lugar a um novo fenômeno constituído a partir do século XVII. Esclarece Foucault:

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

Compreende-se que esses primeiros locais destinados ao tratamento dos loucos, os asilos, geralmente não tinham um propósito psiquiátrico, apenas os recolhiam e os alimentavam. O que se observa nas grandes cidades é que o hospício consistia em alojamento não para o insano, mas também para a massa marginalizada para as quais o médico dispensava o mesmo tratamento. Segundo Pessotti:

Nos hospícios das grandes cidades (que alojavam toda sorte de minorias marginalizadas, incluídos os insanos de mente), alguns médicos tinham oportunidade de observar os alienados por algum tempo ou de intervir em alguns casos mais agudos. Via de regra, os alienados eram cuidados em suas casas por médicos práticos, com algum conhecimento sobre as doenças mentais (PESSOTTI, 1996, p. 18).

Sem critério científico, as atitudes dos médicos práticos “[...] diante daqueles episódios de êxtase, convulsões ou demonopatias [...]” (PESSOTTI, 1996, p. 19) foram das mais variadas. Tais fenômenos foram motivo de preocupação até da Igreja, na tentativa de fazer sua distinção

com a possessão diabólica. Vê-se, portanto, que nessas instituições asilares o louco desaparecia na massa informe de doentes, não recebendo tratamento específico.

Foucault, caracterizando o hospício como espaço de “desindividualização” (FOUCAULT, 2006, p. 95), também discorre sobre o funcionamento desses estabelecimentos de internação no século XVII, para onde eram levados os indivíduos que não deveriam fazer parte da sociedade. O filósofo francês afirma que “o internamento que o louco, juntamente com muitos outros, recebe na época clássica não põe em questão as relações da loucura com a doença, mas as relações da sociedade consigo própria, com o que ela reconhece ou não na conduta dos indivíduos” (FOUCAULT, 2000, p. 79). Nessa época, no entanto, nem todos os loucos participavam do internamento. Pessotti explica que

No século XVII, na Itália e na França, os loucos tranquilos eram deixados em suas próprias casas ou perambulavam pelas estradas, expondo-se ao riso público. Quando eram perigosos ou agressivos, eram trancafiados junto com delinquentes comuns, acorrentados e entregues aos carcereiros. Simultaneamente, alguns loucos, mais afortunados, eram recolhidos por instituições de caridade, cujo número crescia no final do século XVII (PESSOTTI, 1996, p. 154).

Porém, essas instituições, a partir do século XIX, gradativamente deixam de abrigar os loucos, pois, como explica Pessotti, há o nascimento e um forte recrudescimento dos manicômios. Nos ideais do Iluminismo e da Revolução Francesa, retiram-se as correntes dos loucos, restituindo-lhes a condição humana. Contudo, com a obra de Philippe Pinel, *Tratado médico-filosófico sobre a alienação mental ou a mania* (1801), é que se formará uma teoria médica da loucura, levando à designação de *manicômios* as instituições que, a partir do início do século XIX, prestavam tratamento médico sistemático e especializado aos doentes mentais. Portanto, é a partir de Pinel que “[...] o manicômio se torna parte essencial do tratamento, não sendo mais apenas o asilo onde se enclausura ou se abriga o louco, será um ‘instrumento de cura’ [...]” (PESSOTTI, 1996, p. 69). A partir de sua reforma, surgem, desde então, várias instituições manicomialis que se “distribuíram por diversos países da Europa, principalmente na Itália e na França” (PESSOTTI, 1996, p. 156). Observa-se também que, com a reforma de Pinel, os hospícios passam por mudanças em sua administração, na tentativa de adequar suas condições a um projeto psiquiátrico. Na compreensão de Pinel, a loucura, vista como uma doença essencialmente mental, trata de uma desrazão que não desumaniza o louco. Pinel foi, portanto, um dos primeiros médicos psiquiatras a conceder o estatuto de dignidade aos loucos, diferenciando-os dos bandidos e dos criminosos comuns, e transformando, com essa abordagem, o conceito de instituição

para doentes mentais. Nessa perspectiva, a loucura deixa de ser irreversível, passando a se constituir um desequilíbrio na natureza do homem, portanto possível de reversibilidade:

Trata-se de uma concepção que resgata, para o louco, a identidade humana e impõe ao alienista (e à sociedade) o dever de propiciar o retorno ao equilíbrio e à ordem. Na verdade, essa visão da loucura marca o fim da exclusão do insensato. E implica o abandono radical de qualquer intervenção terapêutica fundada em modelos teóricos dogmáticos (PESSOTTI, 1996, p. 73).

A observação empírica sistemática e o tratamento moral tornam-se a base do tratamento de retorno ao equilíbrio do louco. É curioso no trabalho de Pinel a presença do fator moral como um dos determinantes para a loucura. Em seu *Traité*, à etiologia determinante do quadro mórbido do louco o médico atribui não só causas hereditárias, como também acontecimentos externos e emoções violentas. Deste modo, há uma variedade de “situações que envolvem condições sociais, emocionais, fisiológicas, sociais, podendo ser, cada uma delas, a causa da alienação. (PESSOTTI, 1996, p. 92). Logo, a classificação nosográfica aponta causas que podem ser de natureza moral, passional ou física. Pelo tom pedagógico-moralista adotado por Pinel, Pessotti observa o caráter moral do discurso do médico, ao concluir que as influências de uma educação corrompida concorrem para o aparecimento da loucura, bem como o desregramento de vida, indicando uma “[...] alienação manifesta” (PESSOTTI, 1996, p. 95). Ao lado desses fatores, encontram-se os da ordem das paixões: o terror, a dor, o ódio, enfim “[...] uma gama ampla e multiforme de significados [...]” (PESSOTTI, 1996, p. 100) que torna visível a terapêutica moral pretendida pelo médico. Portanto, conclui Pessotti,

[...] o tratamento proposto é *moral* porque não é físico, porque se exerce sobre o conhecimento (no plano das ideias) e, por consequência, sobre o comportamento resultante. E é *moral* porque visa a corrigir excessos passionais, desvios da norma ética do grupo social. É assim que o médico se torna ordenador não só da vida (psíquica) do paciente mas também o agente da ordem social, da moral dominante (PESSOTTI, 1996, p. 128).

Dentro das estratégias de reabilitação moral do indivíduo, a fim de que retorne “curado” para a comunidade, o tratamento prestigiava o enfoque psicológico da loucura, em detrimento de conceitos organicistas e mítico-religiosos²². O tratamento moral ou psicológico centra-se no poder do médico, como defensor da razão e depositário da norma social.

²² O modelo mítico-religioso explica a loucura a partir de forças sobrenaturais; o modelo organicista busca na causa física a explicação para a loucura, portanto prescreve tratamentos físicos, sobretudo farmacológicos; o modelo psicológico considera a loucura oriunda de descontroles emocionais, procurando saná-los com experiências cognitivas e afetivas. Cf. <http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/12432-12433-1-PB.pdf>.

Contudo, não leva muito tempo para que o modelo adotado por Pinel e por seu discípulo Esquirol, sejam suplantados pelo tratamento com práticas farmacológicas, para as quais pouco importa a relação afetiva estabelecida entre médico e enfermeiros para com o paciente. Pessotti explica que, já na primeira metade do século XIX, “[...] quanto menos o manicômio se demonstrava um recurso terapêutico, mais aparecia como instrumento de segregação social, como uma instituição de custódia do louco” (PESSOTTI, 1996, p. 142). A psiquiatria orgânica se definia não só em seu modelo de tratamento, como também nos desenhos arquitetônicos de seus manicômios, visando ao tratamento do louco com base no rigor científico. Aliados ao medicamento, o uso da violência física, a intimidação, humilhação, entre outros, são alguns dos recursos terapêuticos usados.

Compreende-se, no entanto, que, mesmo após as mudanças pinelianas, pela estrutura inadequada para a função psiquiátrica, os manicômios serviram de depósitos de confinamento de loucos, cujas métodos de tratamento consistiam, por diversos comportamentos do louco, na violência e punição. Um modelo que atende a uma única verdade, a verdade do discurso médico.

Refletindo sobre as relações de poder na sociedade do final de 1960 e dos anos 1970, em *História da Loucura* (2010)²³, Foucault traz o hospício para o centro da discussão, colocando-o como paradigma para se entender as relações sociais de poder. Ao analisar os mecanismos de constituição do saber da medicina e da loucura, Foucault acaba por fazer uma cartografia da loucura e do louco desde a época clássica até a modernidade. Ele se dedica a compreender o surgimento do saber sobre a loucura e sua relação com a prática de enclausuramento e de exclusão do louco a partir da ideia de poder.

É talvez de se espantar, mas questões de divisão, exclusão e purificação retornam do contexto da Renascença, no enalço do fenômeno da loucura. Porém, nesse novo cenário, as experiências e as formas de se relacionar com a loucura tinham um sentido completamente diverso. O filósofo francês buscará caminhos para compreender a loucura na paisagem imaginária representada pela Nau dos Loucos. O que se desprende da história do personagem insano, essa figura que por muito tempo povoou o imaginário popular, é que ele levava uma vida errante, circulando de cidade em cidade, escorraçado de sua cidade como medida municipal de expurgo. Outras vezes, eram transportados em naus a lugares de peregrinação, ou abandonados em feiras por mercadores e marinheiros, no propósito de purificação de sua presença na cidade de origem. Se no final da Idade Média o embarque dos loucos em um navio simbolizava uma inquietude

²³ O livro original foi escrito em 1972.

em relação à loucura, a partir do século XV, a loucura passa a assombrar a imaginação do homem ocidental, exercendo atração e fascínio sobre ela.

De início, o homem descobre, nessas figuras fantásticas, como que um dos segredos e uma das vocações de sua natureza. No pensamento da Idade Média, as legiões de animais, batizados definitivamente por Adão, ostentavam simbolicamente os valores da humanidade. Mas no começo da Renascença, as relações com a animalidade se invertem: a besta se liberta, escapa do mundo da fábula e da ilustração moral a fim de adquirir um fantástico que lhe é próprio. E, por uma surpreendente inversão, é o animal, agora, que vai espreitar o homem, apoderar-se dele e revelar-lhe sua própria verdade (FOUCAULT, 2010, p. 20).

Pode-se dizer, nessa medida, que a formulação da experiência da loucura, no contexto da Renascença, deve ser compreendida como uma luta entre duas experiências. Traduzida pela Nau dos loucos, traz em sua compreensão uma experiência cósmica; por outro lado, na medida em que a loucura aponta para a ligação que o homem mantém consigo mesmo, pode ser compreendida como uma experiência crítica. Em sua visão progressista, contínua e total da história, “[...] a consciência crítica da loucura viu-se cada vez mais posta sob uma luz mais forte, enquanto penetravam progressivamente na penumbra suas figuras trágicas” (FOUCAULT, 2010, p. 28). Ocultando o sentido da experiência cósmica, a experiência crítica vence essa luta e ganha um privilégio cada vez mais acentuado.

A experiência da loucura no Classicismo obedece ao ritmo da razão, trazendo esta como referência tanto para sua recusa como para sua legitimidade. Há de se notar também que, como uma das formas da razão, a loucura só passa a ter sentido no próprio campo da razão, tornando-se uma de suas formas, uma vez que “aos poucos, a loucura se vê desarmada, seus momentos deslocados; investida pela razão, ela é como que acolhida e plantada nela” (FOUCAULT, 2010, p. 35).

Vieira compreende que Foucault problematiza a percepção clássica da loucura e a “noção de que a ciência positiva do final do século XVIII liberta o louco desse confinamento que interna, no mesmo local, o enfermo, o libertino, a prostituta, o imbecil e o insano, sem indicar nenhuma diferença entre eles.” (VIEIRA, 2007, p. 11). Dentro de uma percepção moral de recuperação para o trabalho, os loucos, os degenerados e os pobres desempregados recebem no internamento, a condenação ética da ociosidade, sendo então encaminhados ao hospício e submetidos a regras de trabalhos forçados. Mas, ainda que a loucura passe a ser hierarquizada por classificadores, sua interpretação, baseada numa teoria geral da paixão, resulta em significações mágicas e extramédicas.

No Brasil, seguindo as trilhas dos moldes europeus, a assistência ao insano em espaços de tratamento específico acontece tardiamente. Anos posteriores à chegada da Família Real ao Brasil, políticas públicas de saúde mental promovem o encontro da medicina com o louco, constituindo, desse modo, a Psiquiatria no Brasil. A partir do século XIX, legitimado pelo Estado, vislumbra-se a presença do discurso médico que, com um sentido positivo, atuando nos domínios jurídico-sociais, a tudo orienta e orchestra, em favor da implementação da ordem e da moral da família burguesa. Mas como viviam os loucos antes de serem assistidos em local de tratamento específico para o doente mental?

Em retrospectiva histórica, observa-se que a emergência de uma nova ordem social, que ora se instalava no Brasil, no início do século XIX, impôs aos doentes mentais uma outra dinâmica na vida social que, até então, caracterizava-se por certa tolerância social face aos indivíduos insanos. Segundo Engel, “até pelo menos o último quartel do século XIX a loucura na cidade do Rio de Janeiro era um espetáculo tragicômico, espetáculo cujos papéis representados eram capazes de distinguir a loucura da razão sem excluir a possibilidade da convivência.” (ENGEL, 2001, p. 48). Jurandir Freire Costa ressalta que

Até a segunda metade do século XIX, os doentes mentais que habitavam o Rio de Janeiro não se beneficiavam de nenhuma assistência médica específica. Quando não eram colocados nas prisões por vagabundagem ou perturbação da ordem pública, os loucos erravam pelas ruas ou eram encarcerados nas celas especiais dos hospitais gerais da Santa Casa de Misericórdia (COSTA, 2007, p. 39).

O primeiro capítulo da obra *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios* (Rio de Janeiro, 1830-1930), de Engel (2001), intitulado “A arquitetura da trama”, é pródigo de histórias de personagens loucos. Resgatados de registros recolhidos e contados por cronistas e memorialistas, essas histórias ilustram a realidade do louco no Rio de Janeiro, no período pré-manicomial. Reais ou lendários, não vêm ao caso, pois importa aqui compreender o *modus vivendi* como esses personagens loucos, como Bitu, João, Maria Doida, Picapau, Bolenga e outros tantos insanos, integrados à paisagem urbana, circulavam livremente pelas ruas da cidade e participavam da vida social. A excentricidade no modo de agir e vestir lhes rendiam, por parte da população, zombarias, risos, trotes, agressões e perseguições, como também estima, compaixão e consideração.

Alguns loucos, como Príncipe Obá e Príncipe Natureza, chegavam a ser respeitados e admirados. Para assegurar a sobrevivência, alguns pediam esmola, outros trabalhavam, geralmente contando com a bondade e simpatia da população, que os alimentava e os abrigava.

Muitos ficavam sob os cuidados religiosos da Santa Casa de Misericórdia. Os que representavam perigo para a sociedade, por medida de segurança, eram enviados ao xadrez das delegacias ou penitenciárias:

Pobres ou miseráveis, tendo ou não relações familiares ou afetivas, maltrapilhos ou bem-vestidos, o fato de esses personagens circularem livremente pelas ruas da cidade significava que os loucos conseguiam manter certo saber e certo poder sobre si mesmos e sobre a sua loucura. Responsáveis pela própria sobrevivência – e, muitas vezes, garantindo a subsistência de suas famílias –, ainda que para isso alguns deles tivessem que apelar, por meio das próprias palavras e/ou ações, para a caridade pública, revelavam-se também plenamente capazes de se proteger contra as freqüentes agressões que sofriam (ENGEL, 2001, p. 49).

Nota-se que, incorporados ao cenário urbano, ainda que discriminados, os loucos eram protegidos e aceitos, desfrutando de liberdade de circulação e convivência na sociedade.

Vale lembrar aqui o caso de Ambrósia, do conto “São Gonçalo do Abaeté”, da obra de Maura *O sofredor do ver*. A narrativa apresenta uma personagem louca, moradora da cidade natal da escritora Maura Lopes Cançado. O desajuste mental de Ambrósia, crescendo lentamente, foi admitido com certa relutância pela população. Residindo em frente ao grupo escolar, nem as reações agressivas da louca constituíam motivo para o seu afastamento do convívio social. Ainda que com certo temor, tratavam-na com tolerância:

Ambrósia constituía atração e distração da cidade: insultando transeuntes, gritando palavrões, ou correndo atrás dos distraídos, ao descerem a rua principal, plenamente descuidados. Ambrósia era assim mesmo. E os são-gonçalenses, ainda os de avançada idade, desciam desabalados a rua principal, sob chuva de pedras, mesmo a agressora, armada, pronta para o combate (CANÇADO, 1968, p. 95).

Atribuíam à louca alguns milagres. Não à louca, mas a sua filha, Maria, santa milagrosa, de olhos verdes e cegos. Antes de enlouquecer, iam ambas às missas de domingo, ajoelhavam-se no meio da igreja e rezavam. No entanto, a loucura de Ambrósia cresceu. No seu delírio, Ambrósia, aos gritos, acusava a filha de ser uma perdida, de possuir vários amantes, de ter muitos filhos. Maria, cega, sentada no chão, com tudo concordava.

E a insana, com paciência, era tolerada. Até que um acontecimento marcante a leva à exclusão, ao afastamento para a margem da cidade. Ambrósia invadiu o grupo escolar, “[...] entrou-lhe porta adentro (numa tarde preguiçosa em que crianças de olhos abertos viam nos quadros negros seus cálices de amargura), armada de paus e pedras, provocando a fuga desesperada, pelas janelas, de professoras e alunos.” (CANÇADO, 1968, p. 94-95).

Acompanhada de palavrões e pancadas, a mudança da desatinada é feita por dois soldados e um cabo de polícia. A história de Ambrósia, uma personagem louca do contexto mineiro, confunde-se com as histórias dos loucos do Rio de Janeiro do início do século XIX, relatadas por Engel. Embora perturbando o sossego público, viveram livremente com suas enfermidades.

Contudo, no Rio de Janeiro, essa situação se modifica com a inauguração do Hospício D. Pedro II, em 1852, nome dado em homenagem ao então imperador do Brasil, primeiro hospital destinado ao tratamento de alienados no Brasil, uma instituição significativa nos estudos sobre a história da psiquiatria. Diante da necessidade de se retirar os loucos que se encontravam nas dependências da Santa Casa de Misericórdia ou do espaço urbano, o funcionamento das instituições voltadas para o tratamento de alienados mentais delinea-se como parte de uma cadeia de transferência de responsabilidades. Para Engel, a consolidação da psiquiatria no Brasil esboça-se

[...] com a criação da primeira instituição exclusivamente destinada a recolher alienados mentais, o Hospício de Pedro II. A inserção da cadeira de Clínica Psiquiátrica nos cursos das faculdades de medicina do Império, em 1879, criou as condições para que a psiquiatria surgisse oficialmente no Brasil como um campo de conhecimento médico especializado e autônomo (ENGEL, 2004, p. 322).

Ainda que tenha sido inaugurado em 5 de dezembro de 1852 o Hospício de Pedro II, a psiquiatria no Brasil só começaria a se constituir como campo autônomo e especializado do conhecimento médico com a criação da cadeira de clínica psiquiátrica nos cursos das Faculdades de Medicina do Rio de Janeiro e da Bahia, mediante a reforma do ensino superior, promulgada pelo decreto no 7.247, de 19 de abril de 1879. Contudo, é possível perceber vestígios de um saber alienista desde fins da década de 30 do século XIX. Esses dois marcos – a construção do Hospício Pedro II e a criação da cadeira de clínica psiquiátrica na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro – fundamentam o processo de medicalização da loucura. Edmar de Sousa Oliveira explica que

A defasagem histórica de quase cem anos entre o nascimento do Hospício na Europa para sua imagem e (des)semelhança no Brasil permite um acúmulo de conhecimento no saber psiquiátrico, que atravessa o Atlântico de modo descontínuo e desigual, com implicações idiossincráticas para a nossa história. Da fundação do Hospício em 1841 para sua inauguração em 1852 são onze anos de união em torno de um discurso que possibilitasse o feito. Da inauguração até a virada do século, são cinquenta anos de polêmicas e desacertos em torno da sua posse pelo saber, para que as teorias da psiquiatria fossem aplicadas (OLIVERIA, 2004, p. 32).

Enquanto no Brasil iniciava-se a história da psiquiatria, na Europa, Bénédict Augustin Morel, psiquiatra franco-austríaco, lança seu *Traité des Dégénérescences* (1857), iniciando um movimento chamado de Segunda Psiquiatria. O saber dos recentes acadêmicos da nova cadeira da Faculdade de Medicina será, então, influenciado por esse pensamento europeu vigente.

No terreno da prática psiquiátrica, entretanto, fica clara uma estreita relação com as questões de política de controle social. Os psiquiatras brasileiros construíram uma ciência médica da anormalidade a partir de uma pretensa normalidade, evidenciando temas como a civilização, a raça, a sexualidade, o trabalho, o alcoolismo, a delinquência/criminalidade, o fanatismo religioso e a contestação política.

Sobre a criação do primeiro hospital psiquiátrico, Jaqueline S. de A. Machado afirma que “no Brasil, a atividade psiquiátrica foi desenvolvida para atender uma necessidade da sociedade oitocentista engendrada como mecanismo de controle social que validava a relação entre a Psiquiatria e ordem pública” (MACHADO, 2009, p. 10). Complementando a informação anterior, lê-se nas pesquisas de Engel que a presença e a convivência social dos loucos no espaço público “[...] não representavam somente uma ameaça à integridade física das outras pessoas, mas também um exemplo pernicioso em termos morais e sociais “ (ENGEL, 2001, p. 197).

Ainda nas trilhas de Engel, é possível conferir a intervenção do discurso médico objetivando o controle moral e social. A pesquisadora relata casos emblemáticos de interdição ocorridos no Rio de Janeiro e em Salvador que suscitaram um interesse especial por parte dos psiquiatras, que atuaram de maneira decisiva para o seu desfecho, como a história de pessoas mentalmente sãs que foram interditas nos hospícios por interesses familiares de se apossarem dos bens dos réus.

Fica evidente que o discurso médico, transcendendo a dimensão do tratamento da loucura, atinge os limites das questões de ordem moral e social ora identificando, ora associando à doença mental. O louco, ocupando uma posição de subordinação e passividade, é submetido ao enunciado médico, depositário da verdade, que intervém com a ciência para “tratar” a loucura, usando do prestígio político-profissional para não apenas conhecê-la, como também para controlar condutas.

De modo geral, a semelhança com o processo europeu de institucionalização do louco é percebida em território nacional em muitos aspectos, nos quais estão os da mendicância, do abandono e da ociosidade, todos colocados numa mesma rede. Cabe ressaltar que, embora o

fenômeno da loucura no Brasil e as conseqüentes medidas adotadas pelo Estado para controlá-la tenham sido desdobramentos das mudanças estruturais do século XIX, observam-se peculiaridades em solo nacional.

Tal diferenciação pode ser observada na sobreposição do saber médico, face aos demais segmentos (tais como a igreja, as entidades filantrópicas etc.) que até então se “ocupavam” do controle dos doentes mentais e de suas enfermidades. Tal processo de reforço às ações “curativas” e não preventivas, no tocante ao binômio saúde/doença mental, irá caracterizar as décadas que se seguiram, para a tendência do Estado brasileiro em não investir em ações preventivistas no campo da saúde de um modo geral.

Complementando o que foi falado no início deste capítulo sobre o papel da *Liga Brasileira de Higiene Mental* (LBHM), atuante nas primeiras décadas do século XX, Jurandir Freire Costa esclarece que se tratou de um projeto preventivo racial de higienização, a eugenia, e de controle social, impondo-se como norma de saúde mental e de comportamento social. A soberania de decisões da psiquiatria atinge uma ampla esfera social, chegando ao ponto de criarem o programa de higiene mental, baseado na noção de prevenção eugênica nascida da Psiquiatria nazista. Costa explica que

Para eles, a eugenia era um conceito científico, logo inquestionável. Uma vez aceito este pressuposto, restava impor aos brasileiros as receitas da Psiquiatria nazista. Os psiquiatras passaram a pedir a esterilização sexual dos indivíduos doentes, a pregar o desaparecimento da miscigenação racial entre brasileiros, a exigir a proibição de imigração de indivíduos não-brancos, a solicitar a instalação de tribunais de eugenia e de salário-paternidade eugênico etc. (COSTA, 2007, p. 19).

É nesse sentido que a psiquiatria deixa de buscar uma cura para aqueles acometidos de transtornos mentais, para se ocupar de retirar do convívio social os “degenerados”. Percebem-se a fragilidade e o reducionismo inerentes a esse tipo de programa no atendimento prestado pela rede pública, pela dificuldade e impotência sentida (ou não) pelo próprio profissional pertencente a esse padrão de atendimento. Este impõe, determina, traz a ideia de situação imutável e estagnante para os diagnosticados como doente mental. Recortando o período que vai de 1928 a 1934, Costa expõe que nas práticas da LBHM o saber médico, em segundo plano, apagava-se frente ao poder. Como afirma Costa,

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

O médico, antes de ser psiquiatra, precisava ser eugenista, ou seja, sua preocupação deveria estar orientada para a saúde da raça e não do indivíduo, fazendo “de sua tarefa fundamental a correção dos hábitos sociais das pessoas e o saneamento moral do país” (COSTA, 2007, p. 98). Com efeito, essa ideologia moralizante, sem nenhum fundamento científico, serviu-se de garantia científica a palavras de ordem nazistas e fascistas. Essa suposta unidade do saber psiquiátrico malogra, mas deixa rastros nos anos ulteriores. Costa afirma que

Esta fantasia totalitária, de controle da imprevisibilidade do sujeito, está na raiz dos piores momentos por que passou a história da Psiquiatria. Em função dela, interessantes hipóteses heurísticas de trabalho transformaram-se em dogmas estagnados, matéria-prima de sectarismos políticos, econômicos ou de *escolas*, no interior do pensamento psiquiátrico. Seu preço é a indigência da postura intelectual crítica, a restrição da liberdade de pensar e, em sua forma paroxística, o extermínio de vidas humanas, como nos campos de concentração nazista, nos *gulags* estalinistas ou nos porões dos asilos do Ocidente *civilizado e democrático* (COSTA, 2007, p. 34, grifo do autor).

Segundo Machado, “[...] é a partir do século XX que a Psiquiatria se consolida, instaurando a higiene moral no sentido de normatizar a população [...]” (MACHADO, 2009, p. 10).

Ao diagnosticar pretensas causas, que poderiam interferir no processo de desenvolvimento social, a ciência médica desvela ou revela desvios de comportamentos nocivos a uma sociedade em crescimento, apontando possibilidades de neutralizar ou exterminar essas influências. Assim, utilizando o manto ideológico da ciência para neutralizar formas de expressão, socialização e, por que não dizer, de sobrevivência popular, a fala médica transferiu à esfera social a perspectiva que imprimia a abordagem dos desvios individuais, medicalizando relações e práticas sociais (MACHADO, 2009, p. 10).

No cenário pós-guerra, a política do programa da Liga não se sustenta. Fortemente ligada a questões de reafirmação política no cenário mundial, a reestruturação²⁴ no setor de saúde dentro

²⁴ Síntese da Constituição da Política de Saúde e Saúde Mental no Brasil – Período do Desenvolvimentismo (1945 – 1964): 1946, Decreto Lei nº. 8.550 autorizou o Serviço Nacional de Doenças Mentais a realizar convênios com governos estaduais para a construção de hospitais psiquiátricos; 1948, ONU – Declaração Universal dos Direitos Humanos; 1950, Plano SALTE – Saúde, Alimentos, Transportes e Energia. Criado pela Lei Federal nº. 196, de 1948, mas aprovado através da Lei nº. 1.102 que dispõe sobre sua execução; 2ª Conferência Nacional de Saúde, de 21 de novembro a 02 de dezembro; 1953, Criação do Ministério da Saúde; 1954, Criação do Laboratório Central de Controle de Drogas e Medicamentos, pelo incremento da indústria farmacêutica: antibióticos e psicofármacos; OMS – Legislação em Matéria de Assistência Psiquiátrica – Comissão de Especialistas em Saúde Mental; 1955, Realizado pela OPAS o Seminário de Viña del Mar (Chile), que teve como objetivo avaliar o ensino da medicina preventiva e social e incentivou o movimento preventivista no Brasil e a difusão das ciências sociais como base da análise do fenômeno saúde/doença; 1960, Lei Orgânica da Previdência Social – Lops; 1961, Reunião Especial do Conselho Interamericano Econômico e Social da OEA - CIES promovendo a 1ª reunião de Ministros do Interior dos Países da América Latina, no Uruguai, onde foi elaborada a Carta de Punta Del Este; Decreto nº. 49.974 institui o Código Nacional de Saúde; 1962, Criado em cooperação com o PNUD e o ILPES/ Cepal, em Santiago do Chile, o Centro Pan-Americano de Planejamento de Saúde; 1963, Decreto nº. 52.464 fixa as Normas Técnicas Especiais

de uma estratégia de desenvolvimento foi fundamental na reprodução das condições de vida das classes trabalhadoras e um setor considerado rentável pelos agentes econômicos. As internações de Maura acontecem neste momento de declínio das teorias assistenciais da Liga. O setor de saúde no Brasil passa pelo movimento de privatização, invertendo o papel desempenhado pelo setor público, como centro do saber, de controle e fiscalização. É o período denominado de Segunda Psiquiatria.

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

A partir dos anos 50, algo acontece de novo na assistência psiquiátrica brasileira. O hospital como lugar assistencial privilegiado se reforça mas o predomínio do setor público desaparece, a psicofarmacologia é incorporada e alguns discursos psicoterápicos tentam penetrar na instituição. A queda da hegemonia do setor público se fará sentir no número de estabelecimentos, no número global de leitos, na possibilidade de conferir prestígio, no ritmo de incorporações dos procedimentos terapêuticos mais avançados de cada época, na competência normalizadora e fiscalizadora. A discriminação classista de serviços dentro de uma mesma unidade cede lugar à discriminação classista das unidades: privada liberal para as classes altas; privada concessionária do setor público para as classes médias e os trabalhadores urbanos, pública para os trabalhadores rurais e sobrantes de todo o gênero (SAMPAIO, 1982 *apud* OLIVEIRA, 2004, p. 63).

Como centro assistencial, o hospital ganha força, mas, em contrapartida, ocorre a queda do predomínio do setor público, concorrendo para a divisão das unidades conforme o nível social. Conseqüentemente, nos hospitais, essa situação refletiria na sua estrutura e no tratamento dos seus pacientes, que passariam todo processo de abandono e de não-cidadania atravessados pelo período. Oliveira diz que

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

para a Orientação, Organização, Funcionamento e Fiscalização das Instituições de Assistência Médico-Social, sob a responsabilidade do Ministério da Saúde; 3ª Conferência Nacional de Saúde, de 09 a 15 de novembro. Cf. DIAS, 2007, p. 35.

dispositivos coercitivos e repressivos (OLIVEIRA, 2004, p. 66).

Esse cenário de decadência de investimento no hospital público leva a consequências que atingem desde a estrutura física indo alcançar a terapêutica aplicada aos doentes. Essa situação emerge na narrativa do diário de Maura, quando expõe práticas de violência, despreparo dos funcionários, falta de higiene no ambiente, enfim, medidas terapêuticas hostis que assombraram e acompanharam o tratamento da escritora no seu dia-a-dia do hospício.

A leitura das obras de Maura levanta questões que problematizam as relações de poder próprias da prática psiquiátrica e os dispositivos de força de ordem disciplinar daquele período, desencadeando discussões que se estendem da esfera política à social vigentes no Brasil no final dos anos 1950 e início dos 1960, constituindo-se uma das primeiras denúncias na literatura das condições de tratamento desumano em que viviam as loucas no Rio de Janeiro nesse período.

Somando-se a isso, mantinham-se concepções científicas que associavam ao desequilíbrio psíquico distúrbios de sexualidade, marcando uma construção sexual do feminino contrário ao que Maura apresentava. A não adaptação, a transgressão, o rompimento com padrões e regras de normalidade, acarretam choque com os micropoderes, dando ensejo para a constituição de novas forças. Nessa perspectiva, a psiquiatria é a força socialmente constituída para controlar o corpo transgressor. A partir desse domínio legitimado, o aparente desvio é suficiente para que o médico psiquiatra, com a conivência da família, interne as mulheres “indomáveis”.

Mesmo depois de tantos anos, Pessotti demonstra o pequeno avanço no tratamento psiquiátrico no Brasil, quando expõe uma reportagem sobre uma clínica psiquiátrica particular de São Paulo, em 1996, onde os pacientes recebiam maus tratos, vivendo em ambientes sujos, trancados e acorrentados.²⁵

A prisão em quartos-fortes, a violência física e verbal, eletrochoques constituem táticas de adestramento, marginalização e subjetivação do louco, que ainda vinham sendo aplicadas nos

²⁵ A reportagem foi do jornal *Folha de S. Paulo*, de 15/06/1996, caderno 3, p. 4. “No relatório, para a Secretaria Municipal de Saúde, um pavilhão da clínica Humaitá é descrito como *inferno de Dante* [...] No pavilhão em que ficam os pacientes mais agressivos, a porta estava trancada. Os pacientes estavam em suas camas, paralisados e mudos. *Eles estão dopados. O cheiro de fezes aqui é insuportável* [...] Na frente de enfermeiros ou médicos, os pacientes repetiam que a clínica era boa. Quando os funcionários se afastavam, mudavam. *Quando estamos doentes, eles prendem, acorrentam, amarram, dão choque* [...]”, Cf. PESSOTTI, Isaías. *O século dos manicômios*, p. 159.

hospícios desde o início da história da psiquiatria no Brasil. Constatamos que essas práticas são ecos dos procedimentos realizados nos asilos de outros países, no século XIX, quando lemos a afirmação de Foucault:

Todas as técnicas ou procedimentos efetuados no asilo do século XIX – isolamento, interrogatório particular ou público, tratamentos-punições como ducha, pregações moral, encorajamentos ou repreensões, disciplina rigorosa, trabalho obrigatório, recompensa, relações preferenciais entre o médico e alguns de seus doentes, relações de vassalagem, de posse, de domesticidade e às vezes de servidão entre doente e médico – tudo isto tinha por função fazer do personagem médico o “mestre da loucura”; aquele que a faz se manifestar em sua verdade quando ela se esconde, quando permanece soterrada e silenciosa, e aquele que a domina, a acalma e a absorve depois de a ter sabiamente desencadeado (FOUCAULT, 1988, p. 122).

Os métodos de domesticação do louco não se restringiram ao período estudado por Jurandir. Vítima desses métodos, Maura retrata com *Hospício é deus* o cotidiano hospitalar, revelando a extensão temporal de medidas de tratamento com caráter absurdo e monstruoso a pacientes que resistiam à normatização institucional.

Na perspectiva de Costa, a psiquiatria revela-se enquanto forma de saber e poder que institucionaliza o saber sobre a loucura e seu sistema repressor, e todo tipo de poder que o legitima, confirmando o que disse Foucault em *O poder psiquiátrico*: “todo poder é físico, e há entre o corpo e o poder político uma ligação direta” (FOUCAULT, 2006, p. 19).

Viver esquizofrenicamente

No trabalho de análise das obras de Maura faz-se uma tentativa de compreender o sentimento íntimo de pacientes loucos e a relação com os discursos no processo histórico no qual estão inseridos. Essa tarefa mobiliza interrogações de condições e contexto de produção da obra, da intenção do escritor como sujeito histórico que a produz, e da compreensão que o escritor tem de si mesmo e da realidade da qual faz parte, uma vez que obra literária e escritor estão inseridos nas tramas sociais e nos conflitos de sua contemporaneidade.

Os textos de Maura apresentam situações variadas que vão desde o processo de sua enfermidade, os tratamentos buscados, seu encontro com os hospícios e as práticas dos diversos sujeitos que lá atuaram (médicos, enfermeiros, pacientes, administradores, guardas). Há ainda que se encontrar questionamentos sobre a condição do louco frente aos diagnósticos atestados por médicos psiquiatras quando da internação nas instituições. Algumas vezes, a narradora

rememora sua vida, ora no sentido de defender-se da “acusação” de ser louca, ora “acusando” outras pessoas (especialmente familiares, amantes, inimigos etc.) pela imputação da sua loucura. Há uma passagem do diário em que há uma forte sugestão por parte da narradora de que os modos caprichosos e egoístas devem-se à educação permissiva que os pais lhe dedicaram:

Muito cedo aprendi que tudo me era devido. O julgar que tudo me era devido deve ter o nome frio de egoísmo (ainda mais que exerci sobre minha irmã menor, Selva, grande tirania). Por algumas pessoas sentia-me excessivamente amada: papai, mamãe, Pabi, Didi, etc. Por uma pequena minoria antipatizada (CANÇADO, 1991, p. 16).

E, mais adiante, a narradora Maura afirma:

Jamais fui punida por faltas durante minha infância. Minhas irmãs apanhavam, às vezes.
Não creio ter sido uma criança normal, embora não despertasse suspeitas. Encaravam-me como a uma menina caprichosa, mas a verdade é que já era candidata aos hospícios onde vim parar (CANÇADO, 1991, p. 17).

Em suas memórias, ao enumerar os frequentes ataques convulsivos dos quais fora vítima, a narradora sugere ter um vínculo com a loucura desde a infância, por associar as convulsões sofridas no passado às recorrentes crises epiléticas ainda vivenciadas:

Aos sete anos fui vítima de um ataque convulsivo que muito preocupou meus pais. Deu-se enquanto eu dormia, e não sofri. Apenas a dor de cabeça ao acordar. Aos doze anos, estudando interna, tive outra crise, nas mesmas condições. Também não me preocupou. Ao contrário, vi-me alvo de muitas atenções. Mas aos quatorze anos, estava acordada, tive uma crise e foi horrível. Creio ter ficado inconsciente mais de nove horas, depois do que me veio uma certa amnésia que durou um dia. Outra crise se repetiu em condição análoga, logo após meu casamento, durante a gravidez, e a última, aos quinze anos, depois da morte de papai. Não se repetiram até hoje. Tenho tido constantemente equivalentes. As auras epiléticas me são quase cotidianamente familiares (CANÇADO, 1991, p. 21).

Sua crítica também recai sobre o saber e ao poder médico em confronto com as possibilidades de tratamento e cura da loucura, que nem todos criam ser deles, mas sim daqueles que lhes outorgaram um “rótulo”. A protagonista demonstra sua descrença no saber do analista e refere-se ao tratamento com ironia:

Qualquer reação, se estamos diante de um analista (ou com pretensões a), é sintomática, reveladora de conflitos íntimos, ponto de partida para as mais variadas interpretações. Em se tratando de simbologia, somos traídos a cada instante (ignoro se sobra algum prazer na vida para estes interpretativos analistas). Jamais expressamos a verdade – que passa por caminhos sinuosos, apenas conhecidos do “monstro à nossa frente, o analista, único que não se deixa enganar. (CANÇADO, 1991, p. 37).

Diante da postura presunçosa do analista, durante as sessões a protagonista Maura finge entrar no “jogo”, mas, na verdade, procura um meio de anarquizar o pensamento do médico. No relato “O jogo” a narradora critica as leituras incoerentes feitas pelos analistas quando o assunto é sexo:

Em relação ao sexo a coisa é um desastre: lápis, caneta, dedo, nariz, são símbolos fálicos. É irritante: tenho o inocente hábito de estar sempre com um dedo ou lápis na boca. Não compreendo como um simples lápis ————— . Mas o tal de analista compreende. E julga flagrar-nos quando fazemos observações puras e autênticas. Ah, ele sabe que não são autênticas. O tal do analista sabe. Uhhhhhhhhhhhhhh! (CANÇADO, 1991, p. 37-38).

A narradora faz da sessão um jogo em que, invertendo os papéis, posiciona-se em guarda, analisando o médico, para, em momento oportuno, confundir-lo:

Eu me vejo em ação: busco sem piedade os pontos vulneráveis do homem à minha frente. Sim, antes de mais nada considero-o um homem. Me encara com desconfiança. Não sei se é natural. Procura com obstinação se afirmar perante mim, percebo. Deve saber que sou muito inteligente. Ainda não pode ser chamado Psicanalista, ele disse, porque em formação psicanalítica. Isto quer dizer: estamos ambos sendo submetidos a tratamento (CANÇADO, 1991, p. 38).

Considerando que, sendo analisada por um analista, homem, a quem o gênero e o saber lhe conferiam poder, a narradora reconhecia que o diagnóstico constituía-se numa observação de cima para baixo, em que alguns fatores socioculturais interferiam na formação do diagnóstico, por isso a protagonista Maura resiste à objetificação do analista. A relação entre médico e paciente mobiliza reflexões a respeito de imaginários sociais sobre a mulher e a loucura.

É preciso considerar, ao acompanharmos a biografia de Maura, que a escritora, por demonstrar ser uma mulher fora dos padrões da normalidade, traz um histórico de vida marcado pelo desenraizamento. Desse modo, sua experiência com a loucura pode ser compreendida como desdobramentos de corrosivas experiências pessoais, desgastes estes partilhados com outras vidas que tiveram como destino o hospício. Alcançar todas essas vidas consiste numa tentativa vã, mas trazer à superfície seus relatos, ainda que fragmentados, exige um afastamento de generalizações teóricas como um meio de não reduzir tais sujeitos a estatísticas. A percepção de tais sujeitos (loucos) que se relacionam e reagem com o seu ambiente social nos pede uma compreensão sensível à experiência individual, incorporada à problemática histórica, agregando à nossa análise a fala do próprio louco.

Nesse movimento de escrever sobre o hospício, Maura, com seu olhar de dentro, movimentava o falar no sentido de se fazer ouvir. Se pela escrita de si subjetivamente relata o que vê e o que sente é porque conta com um leitor na escuta, capaz de compreender o doente além da classificação nosográfica, que consiga decifrar disfarces e que escute necessidades e desejos subjetivos de alguma forma expressos.

Sendo paciente que talvez “aprendeu” a ser avaliada pelas capacidades advindas das funções mentais, como narradora, chama a atenção para si, num contexto onde pouco se fala, se trata ou se acolhe a sensibilidade do paciente. Seu trabalho estético constitui um outro modo de perceber o doente, pelo prisma da linguagem literária, concedendo oportunidade para a expressão de vozes paulatinamente silenciadas no hospício.

Os hospícios nos quais Maura se internara encerram um universo que utiliza, em seu modo de relação com o internado, estratégias para assimilação de controle. Em *Manicômios, prisões e conventos* (1974), Goffman denomina de instituições totais espaços como os hospícios, os manicômios e as prisões, e forma uma versão sociológica da estrutura do eu dos pacientes nessas instituições fechadas. Considerando o movimento de fechamento como processo característico das instituições, uma vez que seu funcionamento se volta para o impedimento do contato entre o internado e o mundo exterior, o sociólogo norte-americano enfatiza que o objetivo dessas instituições é excluir o internado completamente do mundo social de origem. O fim último é que o internado assimile totalmente as regras internas, evitando comparações, prejudiciais ao seu processo de "aprendizagem".

Ao definir instituição total, Goffman atrai um leque considerável de estabelecimentos:

Uma instituição total pode ser definida como um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada (GOFFMAN, 1974, p. 11).

Enumeradas em cinco agrupamentos, Goffman caracteriza então as instituições totais: no primeiro grupo estão as instituições criadas para cuidar das pessoas que são incapazes e inofensivas, neste caso estão as diferentes instituições para cegos, velhos, órfãos e indigentes; no segundo grupo estão os espaços estabelecidos para cuidar de pessoas consideradas incapazes de cuidar de si mesmas e que são também uma ameaça à comunidade, embora de maneira não intencional: são sanatórios para tuberculosos, hospitais para doentes mentais etc.; no terceiro grupo estão aquelas organizadas para proteger a comunidade contra perigos intencionais: são cadeias, penitenciárias, campos de prisioneiros de guerra, campos de concentração; no quarto

grupo estão as instituições estabelecidas com a intenção de realizar de modo mais adequado alguma tarefa de trabalho, e que se justificam apenas através de tais fundamentos instrumentais: são quartéis, navios, escolas internas, campos de trabalho, colônias etc.; e, por fim, no quinto grupo estão os estabelecimentos destinados a servir de refúgio do mundo, embora muitas vezes sirvam também como locais de instrução para os religiosos. Entre exemplos de tais instituições, é possível citar abadias, mosteiros, conventos e outros claustros. Sob o ponto de vista de Goffman, cuja compreensão é a de hospício como uma instituição total do segundo grupo, é que damos prosseguimento à nossa investigação.

Maura contava com 19 anos quando foi levada a conhecer o que se configuraria como os marcos institucionais de sua memória: a internação em clínica psiquiátrica. Em abril de 1949, internou-se na Casa de Saúde Santa Maria, em Belo Horizonte. Sua estada nesta instituição faz parte das reminiscências do passado, no seu diário *Hospício é deus*, conforme segue:

Nesta época internei-me pela primeira vez em sanatório para doentes mentais. (Já eu tinha dezoito anos). Ninguém entendeu o motivo desta internação, a não ser eu mesma: necessitava desesperadamente de amor e proteção. Estava magra, nervosa e não dormia. O sanatório parecia-me romântico e belo. Havia certo mistério que me atraía (CANÇADO, 1991, p. 64).

O sanatório em questão refere-se à Casa de Saúde Santa Maria²⁶, situado em Belo Horizonte. No blog IMS²⁷, Álvaro Costa E Silva, com o texto intitulado “A escritora que podia ter sido”, analisa as obras de Maura, deixando a seguinte informação sobre esse fato: “Em abril de 1949 entrou por vontade própria na Casa de Saúde Santa Maria, em Belo Horizonte – a primeira de uma série de internações ao longo da vida.” (COSTA E SILVA, 2012).

A instituição citada, operando como clínica psiquiátrica particular, é descrita pela narradora Maura como um lugar “romântico e belo”. Uma passagem com duração curta. Essa estada da narradora é evocada em seu diário em tom leve e sem rancor. O tratamento ameno que lhe era dispensado fica registrado nos momentos de passeios pelas ruas com as enfermeiras, e até mesmo pelo “caso” nutrido com um médico psiquiatra: “Permaneci no sanatório fazendo tratamento de insulina e ficaria lá para sempre, só o deixei porque mamãe se recusou a continuar pagando as altíssimas contas.” (CANÇADO, 1991, p. 64). Na ocasião dessa internação, Maura ainda vivia financeiramente da herança que recebera pela morte do pai.

²⁶ O prof. Austregésilo Ribeiro de Mendonça, fundador da instituição em 1947, atuava como diretor na ocasião dessa primeira internação de Maura, Cf. <http://centrodeatencaocognitiva.blogspot.com.br/2012/11/breve-historia-da-psiquiatria-mineira.html>.

²⁷ <http://blogdoims.com.br/a-escritora-que-podia-ter-sido/>

Poucas eram as instituições psiquiátricas em Minas Gerais no início dos anos 1900. Segundo Walmor J. Piccinini²⁸,

Até o início dos anos 60, a assistência psiquiátrica em Minas Gerais era baseada em hospitalizações. Hospitais Estaduais como o Hospital Colônia de Barbacena, o Instituto Raul Soares, o Hospital de Oliveiras, o Hospital Galba Velloso e inúmeras clínicas psiquiátricas particulares. Esse fenômeno ocorria tanto na capital como no interior do estado. Um grupo de médicos se unia, alguns nem eram psiquiatras, e constituíam uma entidade destinada a atender doentes mentais (PICCININI, 2006).

Devido à escassez de locais para formação psiquiátrica em Minas Gerais, muitos profissionais mineiros precisaram sair do estado para se especializar, conforme explica Piccinini: “[...] o caminho era sair, alguns foram para o Rio de Janeiro onde o Serviço Nacional de Doenças Mentais dava cursos, alguns foram para o exterior [...], e a maioria obtinha conhecimento nos hospitais e clínicas de Belo Horizonte, Juiz de fora e Barbacena.” (PICCININI, 2006).

Outra instituição psiquiátrica particular visitada por Maura na qual a narradora recebe um tratamento diferenciado foi a Casa de Saúde do Alto da Boa Vista, no Rio de Janeiro. Da mesma forma que na primeira, internara-se lá por vontade própria:

Fui a um psiquiatra, pedi-lhe para internar-me num sanatório. Concordou e fui. Internei-me na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista, de onde meu médico era diretor. Frequentada por pessoas agradáveis, a Casa de Saúde era belíssima, elegante. No grande hall jogávamos sinuca, bilhar, pingue-pongue e cartas. Eu me vestia com muita elegância (CANÇADO, 1991, p. 99).

Ganham destaques a estrutura do ambiente e o público participante da instituição. Um mês depois, devido às fortíssimas crises que a acometiam, chegou ao ponto de agredir os funcionários da instituição. Naquele momento a narradora já estava sozinha, sem dinheiro e com muito medo. Realizaram o mais rápido possível sua transferência para o Sanatório da Tijuca. Essa nova clínica, embora particular, cobrava bem abaixo do preço da instituição anterior. A protagonista contava então com vinte e dois anos de idade. Uma vez que se encontrava com sua herança dissipada, a narradora afirma em seu diário que, para se manter, vivia às custas de um milionário “[...] em hotéis caríssimos, levando até uma vida faustosa.” (CANÇADO, 1991, p. 177).

²⁸ <http://www.polbr.med.br/ano06/wal0606.php>

No texto *As instituições da violência*, após denunciar a violência ocorrida no interior dos hospitais psiquiátricos, Franco Basaglia²⁹ lembra-nos que "a violência e a exclusão estão na base de todas as relações que se estabelecem em nossa sociedade" (BASAGLIA, 1985, p. 101).

Em sintonia com a obra de Goffman, *Manicômios, Prisões e Conventos*, Basaglia explica como as instituições diversas, da família, da escola às prisões e manicômios, justificam práticas de violência e exclusão, como consequência de finalidades educativas, no caso das primeiras, e da "culpa" e da "doença", no caso das outras.

O autor, referindo-se à crise do sistema psiquiátrico enquanto sistema científico e enquanto sistema institucional, evidencia a busca por elementos estranhos à doença e sua cura em ações terapêuticas. Segundo Basaglia, "[...] a doença, enquanto condição comum, assume significados *concretamente* distintos segundo o nível social do doente." (BASAGLIA, 1985, p. 105, grifo do autor). O autor frisa que as consequências da doença variam em decorrência da relação que o psiquiatra e a sociedade estabelecem com o doente. Nessa linha, Basaglia considera três formas de relação estabelecidas entre o médico e o doente, são elas: a relação do tipo *aristocrática*, a relação de tipo *mutualista*, a relação do tipo *institucional*. Na relação aristocrática há

[...] um encontro de poderes, mais do que de homens, o doente não se submete passivamente ao poder do médico, pelo menos enquanto seu valor social corresponder a um valor econômico efetivo, porque, uma vez este exaurido, desaparece o poder contratual e o paciente se verá iniciando a verdadeira "carreira do doente mental": na posição de uma figura social sem qualquer peso ou valor (BASAGLIA, 1985, p. 106).

Observa-se que as clínicas privadas anteriormente citadas, por onde Maura passou, estabeleciam uma forma de relação aristocrática no tratamento dispensado aos pacientes. Consciente do seu valor social, como paciente, Maura apresentava um poder contratual a opor ao poder técnico do médico, não se submetendo passivamente ao tratamento, como expressa pela voz de sua narradora:

Todas pareciam querer-me muito bem. Mais tarde, diante dos meus desatinos, mostraram-se condescendentes, mas um tanto assustadas (estavam ali para descansar, naturalmente). Eu discutia na mesa com a médica de plantão, não demonstrava reconhecer-lhe nenhuma autoridade. Atirava pratos e copos no chão, escandalizava a todos, descendo seminua para o *hall*, quando conversavam em paz e descanso. (CANÇADO, 1991, p. 100).

²⁹ Médico e psiquiatra, Franco Basaglia (1924-1980) foi o precursor do movimento de reforma psiquiátrica italiano conhecido como Psiquiatria Democrática. Cf. http://www.ufrgs.br/e-psico/etica/temas_atuais/luta-antimanicomial-franco.html

Após sua transferência para o Sanatório da Tijuca, a protagonista passa a viver um tipo de relação definida por Basaglia como relação *institucional*. Nessa relação,

[...] aumenta vertiginosamente o poder puro do médico (já nem é necessário que seja *poder técnico*), exatamente porque diminui vertiginosamente o do doente, o qual, pelo próprio fato de estar internado num hospital psiquiátrico, se torna automaticamente um cidadão sem direitos, entregue ao arbítrio do médico e dos enfermeiros, que podem fazer dele o que lhes aprouver, sem qualquer apelação. Na dimensão institucional a reciprocidade não existe; sua ausência, aliás, não é sequer camuflada. É aqui que se vê, sem véus e sem hipocrisia, o que a ciência psiquiátrica, enquanto expressão da sociedade que a delega, quis fazer do doente mental. E é aqui que se evidencia o fato de que não é tanto a doença que está em jogo, mas a carência de valor contratual de um doente, que não tem outra alternativa de oposição exceto um comportamento anormal (BASAGLIA, 1985, p. 107, grifos do autor).

A mudança na relação de tratamento apresenta-se de maneira assustadora para a narradora. Acostumada ao tratamento dispensado em outras clínicas particulares, a protagonista sente sobremaneira a diferença na forma como é tratada. Suas lembranças recordam a advertência de uma triste senhora que a observava na sala de estar:

– Tenho observado você, e vejo que está no princípio. Você é muito nova, ainda vai ter que chorar muito. Você diz que aqui é um chiqueiro, mas não é. Primeiro estive num sanatório de luxo; agora outro, menos caro, talvez depois outro e ainda outro. Para mim não faz mais diferença o dia ou a noite. Se me colocarem de cabeça para baixo sou capaz de permanecer imóvel. Mas você chegará onde estou – porque já começou a andar. Ainda vai chorar muito. Mas já começou (CANÇADO, 1991, p. 140).

Sua tentativa de suicídio sem sucesso a leva a conhecer o tratamento psiquiátrico da rede pública de saúde. Pelo seu histórico de internações em sanatórios particulares, o médico fica relutante em aceitá-la:

“– Mas, minha filha, aqui é outra coisa. Eu me sentiria constrangido internando-a. É hospital de indigente, um lugar feio. Você não tem ideia do que vai encontrar”. “– Não tem importância, doutor. Também sou indigente. Não tenho emprego, estou cansada, nem sequer posso continuar morando onde estou” (CANÇADO, 1991, p. 179).

Tal como sua personagem, a Maura escritora demonstra solidão, impotência e fragilidade frente à realidade. Atribui à sua vivência difícil o caminho para a internação psiquiátrica. É por isso que recorre à tutela do sistema psiquiátrico. Scaramella explica a situação financeira precária na qual a escritora se encontrava naquele momento de sua vida:

Maura estava sem emprego e sem lugar para morar. O médico aconselhou-a a tentar outra saída e voltar, se não conseguisse um lugar melhor. Maura voltou. Era 1957, de acordo com a documentação dos autos. Essa primeira internação no Engenho de

Dentro, especificamente no IP – Instituto Psiquiátrico –, durou aproximadamente três meses (SACARAMELLA, 2010, p. 136).

Uma semana depois, na voz narrativa Maura se depara com uma nova realidade do tratamento psiquiátrico, cujo cenário demonstrava a precariedade estrutural das instituições psiquiátricas públicas brasileiras do final dos anos 1950:

Minha primeira impressão foi de pânico. Abriram-me uma porta, vi-me diretamente no refeitório. As mesas cinzentas de pedra, algumas doentes despenteadas, com os cabelos em pé, fizeram-me recuar. Uma enfermeira segurou-me pelo braço: “—Não pode mais sair.” Só o cinema será capaz de mostrar o que é o IP (CANÇADO, 1991, p. 179-180).

Só que a protagonista já tinha consciência da sua posição no mundo. A partir dali, a força e a estratégia passam a ser seu meio de sobrevivência, na tentativa de manter uma relação *mutualista* entre ela e o poder institucional. Sobre a relação *mutualista*, Basaglia explica que nela se

[...] observa uma redução do poder técnico e um aumento do poder arbitrário em relação a um "segurado" que nem sempre tem consciência da própria força. Neste caso a reciprocidade da relação já está desfeita, mas reaparece, real, nos casos em que o paciente toma consciência da própria posição social e de seus direitos numa instituição que deveria ter sido criada para proteger esses direitos. Noutras palavras, neste caso a reciprocidade existe somente quando há um alto grau de maturidade e de consciência de classe por parte do paciente; note-se que o médico frequentemente mantém a possibilidade de determinar a qualidade da relação com o paciente como melhor lhe pareça, reservando-se o direito de proteger-se sob seu poder técnico sempre que sua ação arbitrária for contestada (BASAGLIA, 1985, p. 106).

Embora Maura reconheça os contrastes na estrutura e no mecanismo de tratamento entre as instituições por onde passara, suas recorrentes internações deixam claro duas coisas: o hospício tornara-se seu lar, ou seja, acostumara-se ao ambiente psiquiátrico; e suas condições financeiras não lhe garantiam uma vida digna fora do hospício. O tipo de relação que se estabelece com o paciente – tratado como objeto ou não – é determinado por sua condição socioeconômica. Ou seja, o estigma de doente mental é gerado mais por essa conjuntura social do que pela própria doença em si.

No hospício, o poder disciplinar adquire determinadas configurações, expressando-se através da ameaças e imposição da força física. O paciente fica à mercê das mais diversas manipulações da equipe. Em seu diário, no dia 27/10/1959, a narradora Maura registra sua falta de condições em manter um tratamento com um psicoterapeuta, por encontrar-se desempregada. Nesse relato, a enfermeira-chefe, dona Júlia, incomodada com mais uma internação da personagem protagonista no hospital, pressiona a sua saída:

“– Quando você vai embora?” Respondi penosamente, com voz aguda e assustada: “– Amanhã ou depois. Não vou fazer o tratamento que este médico pretende. Amanhã falarei com ele e volto a trabalhar no jornal. Por que ficarei aqui, não sou louca!”. Mentia descaradamente, meu emprego no jornal está perdido, não tenho para onde ir, e vou fazer o tratamento de psicoterapia. Onde encontraria um psicoterapeuta de graça? O tratamento me fascina e preciso fazê-lo (CANÇADO, 1991, p. 35).

Essas pressões vinham sempre acompanhadas de ameaças, principalmente a de enviar a narradora Maura para a Colônia Juliano Moreira: “– Cuidado com a colônia. Já te preveni muitas vezes. Estive hoje falando no refeitório que você acaba indo” (CANÇADO, 1991, p. 35). Não bastassem as condições precárias, a narradora vivia em constante suspense, por medo de ser transferida para a Colônia Juliano Moreira. Há, segundo Basaglia, implicações no sistema sócio-político-econômico do contexto manicomial que incidem unicamente sobre os pacientes sem poder contratual, ou seja, aqueles com poucas condições socioeconômicas. Nas palavras de Basaglia: “o poder des-historificante, destruidor, institucionalizante em todos os níveis da organização manicomial, aplica-se unicamente àqueles que não têm outra alternativa que não o hospital psiquiátrico” (BASAGLIA, 1985, p. 108). E a narradora encontrava-se naquele momento completamente dependente da instituição. A situação financeira da personagem protagonista a tornava refém do hospício:

Passei a trabalhar num romance (romance que nunca mais voltou a interessar-me). Escrevia durante todo o dia, cheguei a encher duzentas páginas. 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. (Décio dissera-me que Reynaldo prometera levar-me para trabalhar com ele no jornal. Achava-me ansiosa. No momento não tinha para onde ir – ou o teria feito (CANÇADO, 1991, p. 44).

O fato de não ter sido internada na Colônia Juliano Moreira não impediu que Maura, em vários relatos do seu diário, expressasse seu sentimento de terror por esse lugar. Segundo afirma no diário, enviavam para lá os casos incuráveis. E Dona Mercedes, que trabalhava lá, relatava-lhe coisas escabrosas: “Fico gelada: dona Júlia já indicou-me como irrecuperável. Dona Dalmatie não compreende minha sorte em não ter sido transferida, pois dona Júlia consegue sempre o que deseja.” (CANÇADO, 1991, p. 57). Considerando Maura excessiva, dona Júlia, a enfermeira-chefe, fazia-lhe repetidas ameaças:

Dona Júlia não conseguiu tirar-me do hospital, mas pediu minha transferência para a Colônia Juliano Moreira, e antes que me pudessem mandar para lá transferiu-me para a Seção M.B., recentemente criada e de onde o doutor J. também era médico (a seção fora criada para as doentes mais agitadas e agressivas, aquelas que deveriam ir para a colônia) (CANÇADO, 1991, p. 44).

Nesse dia, revoltada com a transferência de seção, a narradora atira água no rosto do doutor J. E Isso lhe custou a reclusão em quarto-forte por vários dias da semana. O evento citado acontecera quando de sua segunda internação no Hospital Gustavo Riedel. O quarto-forte era adotado como forma de punição para o doente que não se adequasse às normas do tratamento. Nesse lugar fechado, escuro e sujo, o paciente poderia passar dias, até sem comida.

O corrosivo dia-a-dia do hospício confere uma linguagem própria à narradora Maura. As suas internações tornam-se a tal ponto familiares que sobressai de seu texto nomenclaturas e expressões técnico-hospitalares e a demonstração de um saber sobre a organização e funcionamento institucional. É o que se confere quando em seu diário apresenta o Hospital Gustavo Riedel³⁰:

Esta cidade se compõe de seis edifícios, abrigando, normalmente, creio, dois mil e quinhentos habitantes (não estou bem certa do número). Doentes mentais ou como tais considerados. Além do hospital onde me encontro existem: IP (Instituto de Psiquiatria), onde se fazem internações (estive lá dois meses. É caótico). Bloco Médico-Cirúrgico, Isolamento (Hospital Braule Pinto – doenças contagiosas, tuberculose principalmente), Hospital Pedro II e instituto de Neuropsiquiatria Infantil. O isolamento fica aqui perto. À noite, se não consigo dormir, ouço gritos dos doentes de lá. Não compreendo um hospital abrigando tuberculosos no Engenho de Dentro, onde o clima é o mais quente do Rio. Há também o Serviço de Ocupação Terapêutica do Centro. Serve ou devia servir a todos os hospitais (CANÇADO, 1991, p. 31).

Goffman compara os manicômios e as prisões, instituições tipicamente disciplinares. Para o autor, as formas de organização do espaço e da rotina aproximam as duas instituições. Em contrapartida, o manicômio não tem a função de instaurar uma lei – tal como a prisão –, mas simplesmente punir aqueles que dela se desviam. Outro ponto fundamental de diferença é que os loucos geralmente cometem delitos leves, que atentam ao costume, diferentemente dos presidiários.

Todas as referências de passagens por hospícios públicos citadas pela protagonista inserem-se no pensamento de Goffman como instituições de violência, uma vez que nelas mostra-se de

³⁰ Pelo histórico da loucura no Brasil, confere-se que o problema da superlotação do Hospício Nacional de Alienados corroborou o seu nascimento. Sob a direção de Simplicio de Lemos Braule Pinto, ele é inaugurado em 1911 com o nome de Colônia de Alienadas. As pacientes indigentes do sexo feminino oriundas do Hospício Nacional de Alienados eram transferidas para essa nova Colônia. Portanto, a Colônia onde é atualmente o Centro Psiquiátrico Pedro II, surge primeiramente como forma de resolver um problema agudo, o da superlotação do Hospício Nacional. Em 1918, por iniciativa de Gustavo Riedel, instala-se na Colônia de Alienadas do Engenho de Dentro o primeiro ambulatório psiquiátrico da América Latina. Em sua gestão, chegou-se a implantar um trabalho de Assistência Hetero-Familiar, um programa em que o paciente convivia junto com os familiares dos enfermeiros, na vila situada nos arredores do Hospício. O programa foi efêmero, mas ainda hoje estas casas podem ser vistas no local como aspectos da memória desta época, Cf. OLIVEIRA, 2004, *passim*.

forma nítida essa relação de opressão. As relações de autoridade e poder existentes se fundamentam principalmente na ação discriminatória da ciência médica. Os loucos nos manicômios estão inseridos numa “norma” do corpo psiquiátrico, “cuja infração pressupõe uma sanção por ela própria prevista” (BASAGLIA, 1985, p. 102).

Ainda que esses locais se caracterizem como disciplinadores e opressores, o nível de alienação a que são levados os pacientes criam uma condição de dependência para a sua vida, seu cotidiano, o sentido de sua existência, conforme segue:

Odeio este hospital – e não posso evitá-lo. Para onde ir? Lar – que palavra. Mas lar? Lar, lar, lar? Soa esquisito e remoto. Sou em quem carrega o remorso, ou o encontro nas coisas mais simples? Afirmo: são palavras, mais nada: mamãe, Cesarion, eletrola bem baixinho, cama limpa e macia, sono até tarde de manhã, minhas irmãs Selva e Helena. Afirmar é palavra, sim. E o resto? Pensar dói muito. Os nomes frios tingem o coração de pesar. NÃO (CANÇADO, 1991, p. 55).

No cotidiano do hospício, os laços familiares são perdidos, ficando num lugar remoto das lembranças. Perdem-se os vínculos externos e sobressaem as experiências pessoais de impregnação e de quarto-forte. Contudo, a narradora Maura percebe não corresponder às imagens dos habitantes do hospício, apontando em sua narrativa reflexões acerca do poder médico, da sua condição de paciente e da dificuldade na comunicação com o profissional. A metáfora do cemitério expressa a violência praticada pela sociedade, ao lançar o louco no hospício, como “pesos mortos”. Esquecidos e indefesos, ficam expostos ao tratamento desumano do corpo institucional:

Que posso encontrar aqui? Me pergunto, branca e limpa de fazer dó. 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 esta dormência calada (CANÇADO, 1991, p. 71).

Na voz narrativa, Maura se posiciona no entremeio, pois não se percebe em estado de “dormência calada” da insanidade mental, e fica claro que o hospício não constitui um paraíso. Devido a essa lucidez, a narradora questiona sua estada ali: “Que posso encontrar aqui?”. Nesse lugar de esquecidos, no qual muitos foram sepultados em vida e por onde muitos passarão, nada preenche o vazio da narradora. Ela se mantém “branca e limpa de fazer dó”.

Há uma passagem do diário em que a narradora/protagonista Maura relata um episódio de desnecessário espancamento por parte de um guarda, o qual resulta em vários hematomas em seu corpo, a ponto de causar indignação em Reynaldo Jardim. A narradora sente-se constrangida com a reação do Doutor Paim e com as palavras que ele lhe dirige:

Enquanto eu chorava na cama, Doutor Paim falava de literatura prometendo mandar-me livros.
 _ Você já leu Collete?
 _ Não me fale em Collete. Apanhei de um homem, o senhor não é sensível à minha humilhação?
 Encarou-me mau e sorrindo com descaso:
 _ Você já foi humilhada tantas vezes na vida, Maura.
 Imediatamente olhei para doutor A. Ele me fixava muito sério. Pareceu surpreso. Mais tarde falei-lhe:
 _ Ouviu o que doutor Paim falou? Naturalmente quis dizer que já fui humilhada bastante para estar acostumada. (CANÇADO, 1991, p. 121).

Esse relato confirma a fala de Basaglia quando o autor afirma que “um doente internado num hospital público – a não ser que tenha entrado como cliente particular, em quarto privado – será certamente vítima das variações de humor do médico, que pode descarregar sobre ele uma agressividade que o doente absolutamente não provocou (BASAGLIA, 1985, p. 99-100). Essa observação não vai passar despercebida ao olhar atento da narradora. Na narrativa de *Hospício é deus* também ressalta a diferença entre o tratamento prestado aos pacientes de instituição privada e os da pública, sendo motivo de inscrição:

Reli umas páginas do meu diário em que falo da minha internação na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista. Comparação entre o tratamento de lá e o daqui: lá nunca fui “castigada” e, aqui, por uma palavra desagradável de nossa parte, guardas e médicos tomam verdadeiro ódio da gente (CANÇADO, 1991, p. 138).

Confere-se com isso que o que caracteriza o hospício “[...] é a nítida divisão entre os que têm o poder e os que não o têm” (BASAGLIA, 1985, p. 101). Com o texto “A escritora interna”, Gilberto Araújo faz a seguinte leitura sobre as mudanças manicomiais ocorridas na existência de narradora:

Os espaços não escapam à arquitetura metafórica do diário: a primeira internação de Maura no Rio de Janeiro ocorre em luxuoso sanatório particular do Alto da Boa Vista, migrando depois para o precário hospício do Engenho de Dentro. Do pomposo estabelecimento inicia o segundo guarda apenas certa glória de “engenho”, cuja especificação ‘de Dentro’ assinala a crescente pesquisa interior da paciente. Do alto ao baixo, do luxo ao lixo, de fora para dentro, os dois espaços pontuam a experiência radical esboçada no diário (ARAÚJO, 2016).

As perdas sofridas pela narradora fora dos muros manicomiais se acumulam em diferentes momentos de sua vida, levando-a a uma *via crucis* de internação e perdas de todos os níveis. Em Minas Gerais, sentindo-se rejeitada por seu núcleo familiar e por sua comunidade de origem, a narradora passa a se deslocar entre um espaço e outro, encontrando poucas condições para se fixar. Em sua jornada por hotéis, devido aos “comentários” sobre sua condição de

mulher separada, sempre era convidada a retirar-se. Quando insistia nas estadas, os hóspedes se sentiam na liberdade de dirigir-lhes cantadas e convites indecorosos.

Em Belo Horizonte inventaram muitas histórias a meu respeito, aquilo me deprimia. Minhas agressões à moral burguesa não iam além do que é considerado comum em outros lugares. A não ser em Minas, e não fora meu nome de família, talvez não tomassem conhecimento da minha aparente leviandade (CANÇADO, 1991, p. 65).

A solidão acarreta frequentes crises de depressão, desencadeando o que pode ser considerado como uma “carreira psiquiátrica”. Muito se apaga com essas tantas mudanças: contatos, afetividades, lembranças, famílias, identidade, objetos pessoais.

[...] não escrevo para casa, não vejo um parente há quatro anos. Ignoro qual seja a minha família. Só me refiro a uma família que possuí há muitos anos e não sei onde encontrá-la. Daí falar da minha infância com frequência, como se fosse ontem. Esta perda de afetividade veio marcando minha vida progressivamente. Escrevi uma carta, que seria dirigida a estas pessoas, pessoas a quem eu talvez já tenha querido (CANÇADO, 1991, p. 148).

Vê-se que o ambiente social externo com suas festas, ruas, casas, ruas, praças, nomes, perdem sua potência como suportes da memória. Uma vez que o hospício se torna o recurso, a retaguarda com a qual pode contar na ausência da família e de vínculos externos, estar internada passou a ser um modo de vida. Devido aos rumos que as internações deram à sua vida, a protagonista já não reconhece sua família: “a família que tive está morta – não a reconheço nesta e não se pode voltar no tempo, endireitando as coisas. [...] Viver esquizofrenicamente, me parece viver também; apenas esquizofrenicamente.” (CANÇADO, 1991, p. 149).

Analisando o perfil de internadas na Colônia Juliano Moreira nas décadas de 1940 a 1960, Anna Beatriz de Sá Almeida e Pedro H. R. Torres, no artigo “Um perfil das “possíveis internas” do Pavilhão Remédios da Colônia Juliano Moreira, RJ, 1940-19731”, apontam a expressiva predominância da esquizofrenia no diagnóstico dado ao maior número de internas em cada uma das décadas. As evidências mostram que a solidão, advinda do desamparo da família, é o principal motivo de internação, como é apresentado na ficha da paciente M. C. de 25 anos. Conforme explicam, a paciente dá entrada na CJM em 1943 e falece em 1951. Classificada como mestiça, chega à Colônia pelas mãos da polícia e, embora casada, sua ficha não faz menção à família. Outro caso citado é o de M. E., internada em 1952, falecida em 1981, em cuja ficha diz que “o pai não queria mais” foi o motivo da internação. Portanto, as fichas de observação cobrem variadas informações que levam a suspeitar de

Famílias que buscam “isolar” filhas “rebelde”, maridos que buscam se “livrar” de esposas “desobedientes”, mulheres que podem ter sido internadas no contexto da repressão da Ditadura Vargas, bem como diversas outras situações [que] poderiam ter sido o motivo da internação de outras mulheres (ALMEIDA; TORRES, 2014, p. 16)

Fica evidente que o hospital funciona como um albergue, um asilo para muitas mulheres, pois configura-se como o último lugar onde são “aceitas” e se identificam com pessoas que viveram o mesmo drama. A marca principal acaba sendo os deslocamentos e as transferências de uma clínica a outra. Goffman destaca que “[...] se a estada do internado é muito longa, pode ocorrer, caso ele volte para o mundo exterior, o que já foi denominado "desculturamento – isto é, “destreinamento” –, que o torna temporariamente incapaz de enfrentar alguns aspectos de sua vida diária.” (GOFFMAN, 1974, p. 23). Com a impressão de que a loucura a marginalizava, Maura afastava-se do círculo intelectual.

O modo esquizofrênico de viver distanciaria Maura do trabalho no SDJB e dos amigos: “Destruí tudo agredindo Reynaldo Jardim. Foi uma briga feia. Briguei sozinha. Ele não ousaria ferir-me, pois tem sua própria maneira de demonstrar amor.” (CANÇADO, 1991, p. 29); e do filho, de quem tanto sentia falta: “Em minha ficha do hospital está escrito que pareço amar muito meu filho. Talvez um dia possa contar-lhe coisas que por enquanto nem eu mesma sei.” (CANÇADO, 1991, p. 67).

No trabalho de Scaramella, a carreira psiquiátrica de Maura é mapeada, na medida em que a pesquisadora busca resgatar as pegadas do crime praticado pela escritora, pelo qual Maura respondera processo. Pelos documentos anexados aos autos do processo, Scaramella faz o levantamento do número de internações pelas quais Maura passara até 1972, ano em que fora acusada de matar uma paciente:

[...] esses documentos mostram uma vida de idas e vindas, entre hospitais psiquiátricos, a casa de seu filho, hotéis, pensões e casas de amigos. Ao todo são mais de dezenove internações, somando mais de quatro anos de reclusão. No entanto, não é possível afirmar que estas tenham sido as únicas internações (SCARAMELLA, 2010, p. 30).

No percurso de Maura pelos hospícios, desde a sua primeira internação, em 1949, quando então contava com 19 anos, na Casa de Saúde Santa Maria LTDA, em Belo Horizonte, até o momento em que é acusada de cometer um crime na Casa de Saúde Dr. Eiras, em 1972, somam-se 23 anos de vida psiquiátrica. E que não cessaram por aí, pois houve continuidade em presídios psiquiátricos. Segundo Scaramella,

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

Em 1959, constam duas entradas e duas saídas no Hospital Gustavo Riedel. Em 1960, foram três entradas. Em 1961, teve uma entrada e saída entre 17 de agosto e 24 de agosto deste ano. Em julho de 1962, internou-se na Casa de Saúde Dr. Eiras, voltando ao Hospital Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro, em 30 de julho e evadindo em 31 de julho de 1962, um dia apenas. Ainda em 1962, voltou à Casa de Saúde Dr. Eiras, entre setembro e novembro. Nesta mesma data, tão logo saiu da Casa Dr. Eiras, deu entrada no Sanatório Botafogo S.A. e lá ficou entre 21 de novembro 1962 e 26 de janeiro de 1963. Cinco meses depois, retornou ao Hospital Gustavo Riedel – era 12 de junho de 1963. Foi então transferida para o Bloco Médico Cirúrgico em de setembro de 1963.

Logo após a alta do Bloco Cirúrgico, Maura volta ao prédio do Hospital Gustavo Riedel, saindo no dia 3 de dezembro de 1963; um mês depois, em janeiro de 1964, retornou e ficou por 5 dias, recebendo alta no dia 8 de janeiro de 1964. Depois desta data, segundo a documentação anexada aos autos do processo, Maura teria ficado dois anos sem se internar, voltando a fazê-lo em 1966, na Clínica Bela Vista, em Jacarepaguá. Essa internação foi a mais longa registrada, ao todo um período de um ano e dois meses. Na época foi custeada pelo IPASE (Instituto de Previdência Assistência dos Servidores do Estado), pois, a partir de 1961, Maura foi admitida no Ministério da Educação, trabalhando como escrevente datilógrafa. Segundo Maura, o emprego foi obtido através de um amigo influente da família. Diz lembrar-se de ter ficado neste trabalho em torno de 8 anos, sempre entre uma licença e outra para internar-se. Em 1971, volta ao Sanatório Botafogo S.A., e em 11 de abril de 1972 foi internada pelo filho na Casa de Saúde dr. Eiras, dia em que aconteceu o crime (SCARAMELLA, 2010, p. 28-30).

O texto evidencia o longo caminho feito por Maura como paciente de diferentes instituições psiquiátricas, determinando para sua história de vida uma “carreira moral”. Em relação à carreira moral, Goffman afirma:

Cada carreira moral, e, atrás desta, cada eu, se desenvolvem dentro dos limites de um sistema institucional (...). Neste sentido o eu não é uma propriedade da pessoa a que é atribuído, mas reside no padrão de controle social que é exercido pela pessoa e por aqueles que a cercam”. (GOFFMAN, 1974, p. 142).

Ainda que muitas de suas internações tenham acontecido por escolha própria, a história de Maura calca-se na mortificação. Vale anotar a afirmação feita por Goffman, “que, quando a entrada é voluntária, o novato parcialmente já se afastara de seu mundo doméstico; o que é nitidamente cortado pela instituição é algo que já tinha começado a definhar.” (GOFFMAN, 1974, p. 25). A narradora/protagonista do diário de Maura entrara por vontade própria, por ter acreditado no poder curativo da instituição. No entanto, não tinha a mesma liberdade para sair:

Estou na seguinte situação, eu que procurei o hospital espontaneamente: presa, sem apelação. O mais eloquente discurso só viria complicar-me. Diriam: está agitada. A força física de nada me valeria caso eu tentasse transpor a porta que leva à saída do hospital. Seria detida imediatamente. Insistindo, presa. Se chegasse ao desvario de discutir, alegando ter vindo sozinha, portanto com direito também a sair sozinha, terminaria no quarto-forte, depois de passar por várias humilhações, físicas e morais (CANÇADO, 1991, p. 49).

Em qualquer dos casos, seja por sua iniciativa, seja por sua institucionalização forçada, vemos uma personagem que inicia um processo de mortificação do eu inicial do sujeito, pelas concessões de adaptação às novas regras institucionais: “Na linguagem exata de alguma 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” (GOFFMAN, 1974, p.24)”. O indivíduo é despido da sua personalidade real e a personalidade que lhe é induzida, não só pela instituição como por toda a sociedade.

Na definição de Goffman, a mortificação do eu é a tensão entre o mundo doméstico e o mundo institucional. O primeiro processo de ‘mortificação do eu’ é a barreira posta pela instituição entre o interno e o mundo exterior. Uma ‘morte civil’, em cujos processos de admissão tenta-se obter a história de vida, partindo de um interrogatório do interno. A lógica da obediência e do castigo compõe os processos de admissão como formas de iniciação.

O segundo processo de ‘mortificação’ designa-se por mutação do eu: perda do nome, separação das posses, dos seus bens (deformação pessoal); maus tratos, marcas e perdas dos membros do corpo (desfiguração pessoal); violação do território do eu, invasão das fronteiras entre o ser dos indivíduos e o ambiente (exposição contaminadora). A violação é um modelo de contaminação interpessoal, o exame e o examinador violam o território do eu.

Dentre as formas de mortificação, encontra-se a exposição contaminadora, na qual o internado é vítima, seja por ingestão forçada de alimentos, seja por violações do corpo, da correspondência, seja por serem vistos durante crises convulsivas e estertores, entre outras. Os processos pelos quais o eu da pessoa é mortificado são relativamente padronizados nas instituições totais (GOFFMAN, 1974, p.24).

Nas instituições totais dos três tipos estudados por Goffman, as justificações para a mortificação do “eu”, são, segundo Goffman,

simples racionalizações, criadas por esforços para controlar a vida diária de grande número de pessoas em espaço restrito e com pouco gasto de recursos. Além disso, as mutilações do eu ocorrem nos três tipos, mesmo quando o internado está cooperando e a direção tem interesses ideais pelo seu bem estar. (GOFFMAN, 2003, p. 24).

Nota-se que é no trânsito por hospitais e clínicas psiquiátricas, ou seja, em instituições totais, que há uma Maura que dá forma e consistência à sua memória. As obras de Maura, percebidas como uma importante contribuição para análises de práticas sociais, relatam a internação da escritora, expõem suas impressões sobre a instituição psiquiátrica e sobre a loucura. Revelando aspectos dessa “cidade triste”, Maura, com sua narrativa, registra sua experiência mortificadora das variadas internações pelas quais passou, fazendo de sua escrita não só uma forma de denúncia, como também uma estratégia de sobrevivência.

Como fato humano construído historicamente, variadas leituras podem ser extraídas de suas obras, podendo ser alvo de estudos literários em diferentes linhas de pesquisas e contribuição para diferentes ciências, uma vez que registram a experiência do louco num tempo e espaço localizado. A escritora aponta elementos do cotidiano asilar: a alimentação, o vestuário, a arquitetura, as seções e a hierarquização (tratamento diferenciando entre loucos ricos e pobres, homens e mulheres, brancos e negros), além de falar sobre acompanhamento médico, relação entre funcionários e pacientes, tipos de loucos, terapias, convivência entre os loucos, angústias, medo e solidão.

Elucidando a sensibilidade e a capacidade crítica da escritora, suas obras, carregadas de exemplos de subjetividades produzidas na instituição, nos permitem pensar acerca de sua capacidade de, pelo processo de fusão do real com o ficcional, distanciar-se e observar com clareza e competência as implicações da loucura e as forças sócio-históricas que a determinam. Integrando várias práticas de exclusão social experimentadas no Brasil no contexto da escritora, o trabalho de Maura leva a reflexões críticas a respeito da manipulação das representações sociais para a legitimação do controle moral da psiquiatria que, distanciando-se da vontade de saber, sucumbe à vontade de poder.

Seu diário potencializa desabafos, angústias, confidências e lutas de uma escritora impedida pela doença de conviver com a comunidade intelectual que a circunda. Suas obras consistem um relevante testemunho da assistência psiquiátrica no Brasil do início do século XX.

O médico e as loucas no Brasil: as vítimas das representações sociais do feminino

A constituição da Psiquiatria no Brasil coincide com o período de construção dos discursos e das representações sobre o comportamento segundo a moral e os valores da burguesia, da

medicina e da Igreja, que se consolidaram no país a partir da segunda metade do século XIX. Na obra de Maura é possível, por um lado, realizar a leitura dos significados da loucura no início dos anos XX, compreendendo-a como produto sociocultural influenciado e determinado a um só tempo pela sociedade envolvida e pela instituição manicomial e, por outro lado, analisar a psiquiatria da época como técnica de objetividade, que deriva não só de um fazer, uma prática científica, mas também de controle social que se apoiou no discurso histórico social das representações sociais modelares para o feminino.

De alguns pesquisadores que se debruçaram sobre o fenômeno da loucura feminina no Brasil, busco mostrar daqui e dali estudos sobre perfis das mulheres internadas nos manicômios, desde a gênese do hospício no Rio de Janeiro até o início do século XX, mediante exemplos de alguns fenômenos localizados em Minas Gerais. Diante dos poucos trabalhos encontrados, a maioria consistindo de artigos disponíveis *on-line*, aproveitou-se o máximo de informações que servissem de sustentação para a discussão pretendida.

A fim de garimpar informações sobre vidas de mulheres loucas, não encontramos muito que tratasse exclusivamente do assunto. As informações mais precisas estão fundamentadas nas pesquisas feitas por Engel e, com menor aprofundamento, em capítulos de dissertação e artigos encontrados na *internet*. Também foram consideradas histórias de vida da obra da jornalista Daniela Arbex (2015).

Em pesquisa sobre a criação dos hospícios no Brasil no século XIX, Ana M. G. R. Oda e Paulo Dalgalarondo, no artigo “História das primeiras instituições para alienados no Brasil”, quando tratam do processo de institucionalização dos alienados em alguns estados do Brasil, concluem que

[...] os relatórios evidenciam claramente a contradição entre o discurso que enunciava um projeto de assistência oficial e moderno aos loucos e a prática realmente efetivada com relação aos internos. De fato, trata-se de pessoas pobres submetidas a uma reclusão forçada e a péssimas condições de vida, durante toda a segunda metade do século XIX (ODA; DALGALARRONDO, 2005, p. 1005).

Configurando-se como lugar de exclusão e de controle físico e moral para pessoas diagnosticadas como doente mental, o hospício no Brasil se constitui em meio a relações de poder e de produção de saberes marcadas pela normalização – dos sujeitos e dos corpos. Portanto, como construção histórica, a loucura classificava o louco sobretudo pelo lugar que este ocupava na sociedade. Portanto, somando-se aos fatores econômicos e raciais, o fator

gênero contribuiu para rotular muitas mulheres como loucas ou insanas, lançando-a à margem da esfera social civilizada e racional.

Palco de grande atividade industrial, o Rio de Janeiro, no início do século XX, atrai operários, ex-escravos e trabalhadores de diversas regiões brasileiras e de outros países, que constituíram sua população diversificada e pobre. A psiquiatria ajuda a consolidar entre as elites a imagem das classes trabalhadoras como perigosas. De acordo com alguns diagnósticos hegemônicos para mulheres e homens, além dos sinais frequentes das desordens apresentadas, nota-se que as análises médicas pautaram-se num conjunto de representações que atravessam a sociedade e que acompanham os indivíduos tomados como loucos.

Conforme explicam Facchinetti, Ribeiro e Muñoz (2008), mesmo que “a internação de cerca de 94% dos pacientes tenha sido paga pelo governo do Distrito Federal (...) mais de 96% chegavam ao asilo pelas mãos da polícia ou de instituições similares” (FACCHINETTI *et al.*, 2008, p. 235), e na esteira de Lopes (2000) e Moura (1983) constata-se também que “[...] boa parte das mulheres internadas era ‘parda’ ou ‘negra’, fato que não surpreende quando se leem os textos psiquiátricos da época e as alusões pejorativas feitas então à ‘pequena África’ e ao asilo como lugar social daquelas mulheres” (FACCHINETTI *et al.*, 2008, p. 234). O perfil do contingente principal de internados no Hospital Nacional de Alienados do Rio de Janeiro constituía-se principalmente de indivíduos considerados “degenerados”.

Lançar luz à história da loucura e da própria Psiquiatria é romper com o silêncio do manicômio e da sociedade, que se calaram para esconder seus desafetos ou vergonhas. É mostrar que o desenvolvimento social também se fez à custa do sacrifício ou da anulação de muitas pessoas que se viram privadas da cidadania e do convívio social, segregadas em hospitais psiquiátricos, perdendo o direito de serem sujeitos da própria história.

Na relação entre gênero e loucura, o pensamento médico considerava patológico para as mulheres o diagnóstico que priorizava estado civil, temperamento, bem como referências a questões como comportamentos, órgãos sexuais e outros. Para a medicina, a natureza feminina configurava-se mais suscetível a perturbações e desordens, portanto inferior à do homem nos aspectos psicológicos, físicos e intelectuais.

Na esteira do pensamento de Engel, extrai-se que o corpo da mulher torna-se alvo normalizador prioritário da psiquiatria, principalmente nos primeiros períodos da psiquiatria. Segundo a pesquisadora, a natureza feminina passa por postulados da psiquiatria que a definem sob uma ótica cultural machista, ratificando preconceitos culturais de que o homem era movido pela

razão, sobretudo pela sua capacidade de decisão, ao passo que a mulher era movida pela emoção, uma vez que “se acreditava que o frágil cérebro feminino era dominado pelo útero e pelos instintos – e não pela razão [...]” (ENGEL, 2004, p. 346).

Engel também aponta alguns conceitos médicos que ainda perduravam no início dos anos 1900, como a ideia de que a mulher carregava a histeria como herança genética, sendo necessário contê-la, por vias do casamento e da maternidade, alternativas cuja tentativa de desvio seria levada à loucura, conseqüentemente à internação em hospício. O seu texto ressalta que “[...] pelo menos até a década de 80 do século XIX, os meios terapêuticos morais eram os mais utilizados, indicando, com isso, o predomínio no interior do asilo da perspectiva segundo a qual a loucura seria, antes de tudo, uma doença moral” (ENGEL, 2001, p. 212-213).

Como já foi dito, o modelo de subjetividade feminino, dentro do discurso construtor do ideal da mulher burguesa, considerava como mulher “normal” aquelas que atendessem a uma condição quase sublime de mães, esposas e “rainhas do lar”. Dentro de uma nova estratégia de normatização, o campo médico captura esse discurso para classificar como anomalia as particularidades desse gênero, trazendo à tona uma discussão que exclui a loucura do campo da universalidade e passa a considerá-la a partir de um eixo histórico e cultural.

Se para os homens o hospício é o lugar daqueles considerados mais refratários aos novos papéis sociais masculinos, articulados aos valores do trabalho, em contrapartida, no caso das mulheres, configurava-se o lugar para as mulheres que fugiam ao controle da normalidade, o que significava serem esposa e mãe modelares, destinando-a ao manicômio.

Magali Engel, em seu estudo *Psiquiatria e feminilidade* (2004), explica que as primeiras instituições psiquiátricas, comprometidas com a política de controle social, traziam na operação da condição terapêutica o tratamento moral pelo controle do corpo, estendendo seus domínios em várias áreas, com clara interferência normatizadora, visando atingir “os comportamentos sexuais, as relações de trabalho, a segurança pública, as condutas individuais e as manifestações coletivas de caráter religioso, social, político, etc” (ENGEL, 2004, p. 323).

A conduta da mulher, sequestrada pelo discurso psiquiátrico, durante muito tempo vê-se submetida “a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que a assegurassem o cumprimento do seu papel social de esposa e mãe” (ENGEL, 2004, p. 332). O contrassenso na forma de tratamento destinado à loucura feminina, a partir da observação de Engel, demonstra que a prática médica, longe do amparo científico, baseava-se, sobretudo, em crenças e modelos de comportamentos sociais: “Lugar de ambiguidade e espaço por excelência

da loucura, o corpo e a sexualidade femininos inspirariam grande termos aos médicos e aos alienistas, constituindo-se em alvo prioritário de intervenções normalizadoras, da medicina e da psiquiatria” (ENGEL, 2004, p. 333).

O alcoolismo também foi fator de internação para muitas mulheres no período imperial. Realizando o recorte de 1841 – 1889, Alessandra L. da Silva e Lorena H. Poleze analisam a condição da mulher dentro do Hospício de Pedro II, com diagnósticos que remetem ao Alcoolismo. Situada num contexto em que a mulher entregue ao vício alcoólico deixava de cumprir seu papel de esposa, mãe e cuidadora do lar, o que não era inadmissível dentro daquele contexto, não é de se estranhar que a mulher alcóolatra quebrava com esse paradigma simbólico de pureza e cuidadora do lar, e chocava a sociedade brasileira no Império do Brasil. No entanto, havia uma classe social das mulheres internadas por alcoolismo bem definida, levando as pesquisadoras a questionar o funcionamento das estruturas sociais do período, os fatores que transformaram essas mulheres em alcóolatas e a relação com o meio que circulavam. Visto que essas mulheres

[...] representavam um núcleo feminino marginalizado que não tinha o amparo familiar e social das “moças de família”. Eram mulheres que enfrentavam formas diferentes de opressão e/ou violência, tais quais: a escravidão, a necessidade do trabalho como necessidade de sustentação, a ausência de um núcleo familiar (em sua maioria elas eram solteiras) e diversos estigmas vinculados a essas condições (SILVA; POLEZE, 2016, p. 6).

As pesquisadoras concluem que “o ser mulher, e em especial o ser mulher alcóolatra passa por todo esse filtro social machista de maneira a continuar até hoje como um desvio do estereótipo de ser uma mulher considerada digna.” (SILVA; POLEZE, 2016, p. 7).

Não é exagero afirmar que em relação às mulheres a sociedade patriarcal subordinou os diagnósticos psiquiátricos com vistas a controlar o comportamento feminino, inserindo-a na ordem da razão vigente. Cristiana Facchinetti *et al* destacam alguns diagnósticos de arquivos de prontuários do Hospício Pedro II/Hospital Nacional, no início do século XX:

aumento ou diminuição de mamas, ovários, útero e clitóris; modificação de sensibilidade nesses órgãos, bem como inflamações, purulências e ‘corrimentos’ advindos de gonorréias, sífilis, blenorragia, candidíase; variações menstruais, tanto no que diz respeito à menarca e à menopausa quanto à quantidade e periodicidade catamenial; problemas concernentes à gravidez, ‘masturbação’, ‘ninfomania’, ‘safismo’, ‘recusa a entregar-se ao marido’, nudez/exibicionismo e mesmo ‘olhares lânguidos’. Do mesmo modo, outros casos selecionados tratam de questões que relacionamos a gênero, como por exemplo: mulheres que se recusam a usar saias ou vestuário feminino; que possuem ‘rebeldia natural’, as irritadiças, com crises de ira; que fogem de casa; que tentam se livrar dos filhos por aborto ou abandono; que abandonam seus maridos; que preferem a prostituição e a boemia ao casamento; que

se recusam a casar e até mesmo que estudam em excesso (FACCHINETTI *et al*, 2008, p. 237).

Evidentemente as mulheres que não respeitavam as injunções sociais corriam o risco de serem internadas no hospício, relegadas ao mutismo, “pois este silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária” (PERROT, 2005, p. 10). A poderosa influência da família – especialmente as mais abastadas – em definir que algum de seus membros eram loucos, conforme seus próprios valores –, foi muitas vezes corroborada pelo saber médico.

Focalizando o contexto do Norte de Minas na segunda metade do século XX, Machado explica que grande parte do discurso médico remetia a mulher à condição de alienada pautado nas representações sociais. Guiada pelas pesquisas de Maria Clementina Pereira Cunha, Machado afirma que

Diversas teorias médicas serviram para justificar a loucura das pessoas que não se enquadravam nos padrões estabelecidos de acordo com o ideal de uma sociedade ordeira e civilizada. Entre este contingente de “loucos”, as mulheres, foram muito visadas pelo olhar inquisidor da medicina que procurava adestrar seu comportamento (MACHADO, 2009, p. 9).

Outra pesquisadora que contribui com essas informações, cobrindo um período mais próximo, é Daniela Arbex, com *Holocausto brasileiro* (2013). A jornalista resgata do esquecimento os loucos do Hospital Colônia de Barbacena³¹, hospício mineiro, situado na cidade de Barbacena. Dentre as várias histórias de vida de homens e mulheres internados no hospício, a partir da década de 60 do século XX, seu trabalho narra a existência de Sônia Maria, retratando o abandono a que fora submetida. Essa paciente viveu no hospício por mais de quarenta anos, carregando em sua biografia a exclusão e a solidão. Sônia, rejeitada desde os onze anos, fora despachada para a rua por fazer molecagens. Tempos depois, é entregue pela polícia ao hospício de Barbacena, sem nenhum documento de identidade. Sua data de nascimento foi baseada em estimativas: “[...] retirado quarenta e cinco anos depois do seu provável nascimento, Barbacena aparece como local de origem [...]” (ARBEX, 2013, p. 50-51). Diante das atrocidades cometidas no hospício, o Colônia se caracterizou muito mais como morredouro do que como ambiente

³¹ O Hospital Colônia de Barbacena, fundado em 1903, com capacidade para atender em torno de 200 leitos, na década de 1950 contava em média com 5 mil pacientes, desde crianças a adultos de ambos os sexos. Eram internados loucos, desajustados sociais, tuberculosos, abandonados, opositores políticos etc. Sem alimentação e assistência adequadas, havia diariamente um alto índice de morte. Dos pacientes que passaram pelo Colônia, estima-se um número de 60 mil mortes. Cf. ARBEX, 2013, *passim*.

terapêutico.

Se Maura não fora remetida aos lugares prescritos às portadoras de comportamentos desviantes – aos prostíbulos, as “perdidas” e as libertinas; aos conventos, as que desejavam ser “noivas do senhor”; às escolas, as solteironas para se tornarem “tias” dos filhos que não tiveram –, recebe como sentença a internação no hospício e, por fim, o manicômio judiciário.

O registro abaixo expõe que

[...] muitos familiares consideravam suas atitudes como excessivas e inadequadas [...]. A publicação de seu livro autobiográfico, como foi dito, foi considerada uma agressão ao nome Lopes Cançado, a ponto de ser atirado contra parede. A companhia de Maura não era bem vista pelas famílias mineiras, mesmo em de Belo Horizonte. O mesmo se dava no seio de sua família (SCARAMELLA, 2010, p. 169).

Sua postura polêmica, levou a família a impedir que outros parentes fossem estudar o ginasial em Belo Horizonte, como costumavam fazer. Até mesmo os laudos periciais construídos para o processo de investigação pelo assassinato da paciente da qual Maura era suspeita, sobrepõe aspectos de conduta à doença, conforme se lê no excerto retirado da pesquisa de Scaramella:

[...] externa fundamentalmente, uma fachada psicopática, sob a qual se desenvolve, surdamente, um processo esquizofrênico larvado, enxertado com epilepsia, com distúrbios psicopáticos e epiléticos do carácter [...] (JUSTIÇA DO ESTADO DE GUANABARA, 1972, fl. 86 *apud* SCARAMELLA, 2010, p.159).

O interessante é que os peritos, durante a investigação, não só se apoiaram nos relatos de médicos e pacientes, como também fundamentaram-se na narrativa do diário de Maura para construir seus laudos. A crítica de Scaramella recai sobre a ênfase que é dada aos relatos do diário, uma vez que a escrita de Maura configura-se em um texto literário, cuja personagem é a própria Maura, num jogo autoficcional:

No entanto, para chegarem até essa conclusão – que é também um diagnóstico – a narrativa dos peritos no laudo recai sobre um tipo de desqualificação da conduta de Maura e de sua personalidade, sempre tendo como suporte para essas análises a narrativa de Maura, a história de vida que ela lhes contou. O laudo, à medida que constrói, em sua narrativa, uma personalidade psicopática e esquizofrênica, acaba fazendo-o a partir de descrições e adjetivações que estão muito próximas às concepções em voga no século XIX, tais como a loucura moral ou ainda a monomania sem delírio. Essa comparação não é estranha tendo-se em conta que, ao longo da conceituação da psicopatia, predominou a ideia de desvio de caráter considerado a partir de parâmetros morais e éticos vigentes no meio social. (SCARAMELLA, 2010, p. 159-160)

A narrativa de Maura serviu de suporte para caracterizar a postura da escritora como desviante. Devido aos trechos semelhantes, o primeiro laudo de sanidade mental de Maura chega a se tornar um duplo do início da narrativa de *Hospício é deus*, com o acréscimo de algumas informações. Ora, se um laudo busca assentar-se em uma verdade, Scaramella vê de maneira curiosa essa sobreposição de narrativas – a ficcional e a factual – dentro de um discurso normativo, pois, “[...] no caso de uma autobiografia (e mesmo de escritos autobiográficos), de buscar mostrar a gênese de uma personalidade e a própria personalidade, tem-se a construção de uma auto-imagem” (SCARAMELLA, 2010, p. 146), ou seja, não há garantia de verdade. A certa altura, por enxergar muitos pontos da autoficção de Maura próximos da realidade factual, é possível relacionar eventos e informações à biografia da autora, mas não se pode perder de vista que se trata de uma escrita de si, aberta à autocriação.

O laudo de sanidade mental de Maura construído pelos peritos, enfatizando a postura desviante da escritora, traz à tona uma situação que reforça o pensamento historicamente construído sobre a imagem de feminino e a consequência de quem foge ao perfil de mulher “correta”. Ainda que em situação de risco, posturas transgressoras como a de Maura foram identificadas em vários movimentos da história. As pesquisas desenvolvidas por Facchinetti *et al* revelam que “a historiografia brasileira tem se esforçado para romper o silêncio que os diagnósticos ajudaram a criar, calando subjetividades e resistências por meio da medicalização dos comportamentos antissociais” (FACCHINETTI *et al*, 2008, p. 237).

Contudo, o hospício pode se revelar como lugar de humanização. Em meio a essa obscuridade, Maura participa de um dos projetos responsáveis pela redução do sofrimento e da alienação do doente mental no manicômio, resultado do trabalho da Dra. Nise da Silveira³². Em sua obra, Maura demonstra o carinho que nutria pela médica e pela senhora Dalmatie, uma das

³² “Nise da Silveira, médica alagoana, fez sua formação psiquiátrica no Hospício Nacional. Foi presa, pela ditadura Vargas, dividindo uma cela com Olga Benário Prestes. Reintegrada ao serviço público na década de 40 do século XX, vai trabalhar no Centro Psiquiátrico Nacional. Recusa os métodos coercitivos da época, e funda, em 1944, o Setor de Terapêutica Ocupacional e, em 1952, o Museu de Imagens do Inconsciente, acervo de imagens de trabalhos plásticos de esquizofrênicos, reconhecidos mundialmente a partir de seu encontro com Carl Jung. Monta um grupo de estudos, que funciona às terças-feiras, durante décadas, formando gerações de adeptos das teorias junguianas. O trabalho marginal é reconhecido numa primeira fase, em 1961, quando, por interferência da Presidente Jânio Quadros, o Setor de Terapia Ocupacional e Reabilitação (STOR) é regulamentado como uma unidade independente do Centro Psiquiátrico Nacional. Antes desta data e após o golpe militar de 64 o trabalho de Nise acontecia sem o reconhecimento da psiquiatria oficial. Após a redemocratização do país, no final dos anos 80, Nise, apesar de aposentada compulsoriamente, no período dos anos de chumbo, retoma o seu trabalho e colhe os louros do seu reconhecimento internacional. A experiência de Nise sobrepõe-se à história do próprio Centro Psiquiátrico Pedro II. A quantidade de exposições que o Museu de Imagens do Inconsciente (MII) fez no Brasil e no exterior basta para elevar o nome de Nise na psiquiatria Brasileira”. Cf. OLIVEIRA, Edmar. *Engenho de dentro do lado de fora: o território como um Engenho Novo*, 2004, p. 67.

responsáveis pelo desenvolvimento do projeto da Dra. Nise.

No museu de Imagens Nise da Silveira, encontra-se arquivado um recorte de jornal de um texto crítico literário, publicado no *Jornal do Brasil*, datado de 17/11/1964, escrito por Lago Burnett, sobre a obra *Hospício é deus* e sobre a própria Maura. O documento guardado no museu demonstra o cuidado que a Dra. Nise tinha em acompanhar e arquivar os trabalhos desenvolvidos pelos pacientes dentro e fora da unidade hospitalar. No diário, a Maura respeitava a doutora Nise, reconhecendo a utilidade do seu trabalho: “Creio ter sido a melhor coisa que já se fez aqui em matéria de Terapêutica.” (CANÇADO, 1991, p. 67).

No pavilhão Gustavo Riedel havia uma extensão do trabalho da doutora Nise, coordenado por dona Dalmatie. No registro do dia 16/11/1959, a narradora Maura descreve a maneira dedicada com que dona Dalmatie dirige o projeto:

Foi criado neste hospital um Serviço de Ocupação Terapêutica dirigido por dona Dalmatie (não me refiro à ocupação terapêutica de todo o centro psiquiátrico que atende doentes de todos os hospitais, ou devia atender). Falo de um serviçozinho criado aqui, para as internadas do Hospital Gustavo Riedel. Dona Dalmatie está lutando bravamente para conseguir mantê-lo [...] (CANÇADO, 1991, p. 53).

Tanto é que expressa sua admiração pelo projeto, mas lamenta o despreparo de algumas funcionárias:

É uma ocupação terapêutica muito humilde, mas prefiro-a à do Centro. Lá tem música, muito material para trabalho, pintura, museu, mas as funcionárias não possuem nenhum preparo para lidar com os pacientes. [...] (Doutora Nise Silveira é a fundadora e diretora da Ocupação. O que se sabe dela é francamente positivo, dizem ser uma mulher excepcional. [...]) (CANÇADO, 1991, p. 54).

A narradora inicialmente resiste à terapia, porém, aos poucos, reconhece o valor desse trabalho, pelo resultado no tratamento dos pacientes. No interior da narrativa encontramos um registro da extensão desse trabalho terapêutico dentro do hospital:

A Ocupação Terapêutica do Centro Psiquiátrico Nacional toma todo um pavilhão. Compõe-se de sala de música, sala de tecelagem, pintura, encadernação, bordados, salão de beleza – e o museu: onde estão expostos, ou guardados, quadros pintados por alguns pacientes daqui que se comparam aos maiores pintores do mundo. [...] Temos lá também a recreação: joga-se pingue-pongue, se ouve música. Não me agrada. Costumo ir fazer minhas unhas ou encontrar-me com alguns amigos, internados em outros hospitais. Hélio, Aragão e outros. Seria nosso clube não fora a ineficiência das funcionárias, a má vontade que demonstram ao vir apanhar doentes nos hospitais. São antipáticas, estragam o que podia ser tão eficiente como terapêutica e por que doutora Nise tanto tem lutado (CANÇADO, 1991, p. 81-82).

Segundo a narrativa, as pacientes recebiam os materiais necessários para desenvolverem sua arte, além de praticarem recreação e aprendizado, como projeto da Dra. Nise da Silveira, desenvolvido no CPPII desde a década de 40. Foco de resistência da psiquiatria existente na época, o antigo STOR (Setor de Terapia Ocupacional e Reabilitação) e mais posteriormente o Museu de Imagens do Inconsciente foi onde a Dra. Nise desenvolveu esse trabalho baseado na teoria de Carl Gustav Jung com pacientes internados no Centro Psiquiátrico Pedro II, trazendo à tona as contradições do sistema psiquiátrico e questionando seus pilares mais resistentes: a exclusão e a violência.

A forma de tratamento contra a qual dra. Nise se opunha fazia parte do cotidiano dos pacientes descritos no diário. No registro do dia 29-2-1960, há o relato do roubo do livro de ocorrências da Seção M. B., no qual a narradora lamenta-se da frieza como são descritos os casos: “É triste saber que nossos dramas são encarados com tamanha indiferença: apenas uma a mais que toma eletrochoque, sofre no quarto-forte, e outras coisas” (CANÇADO, 1991, p. 173). E prossegue, registrando as ocorrências que diziam respeito a ela:

“Ocorrência do dia 3 para o dia 4-4 de 1959.

A doente Maura Lopes Cançado tomou dois centímetros cúbicos de Promazionon por ordem do doutor João Carlos Teixeira Brandão. As doentes passaram bem. Só esteve alterada Maura Lopes Cançado.

Ass. Augusta.”

Ela não registrou que passei a noite no quarto-forte, infecto e cheio de baratas.

“Ocorrência de 6-4-59.

Recebemos o serviço com ordem de não tirar ‘ninguém’ do quarto-forte. A paciente Maura Lopes Cançado está no quarto-forte desde ontem.

Enfermeira Dalmatie Lannes Pereira.”

“Ocorrência de 7-4-59.

Plantão calmo. Nada de anormal. A paciente Maura aceitou o remédio.

Ass. Nazaret.”

“Ocorrência de 6-4-59.

Foi feito dois centímetros cúbicos de Promazionon na paciente Maura Lopes Cançado que se achava no quarto-forte. Dados dois comprimidos de fenobarbital à mesma.

Ass. Augusta.”

[...]

“Ocorrência do dia 16-4-59.

Evadiu-se Maura Lopes Cançado enquanto as doentes estavam sendo recolhidas do pátio.

Regressou Maura Lopes Cançado às vinte e duas horas.

Ass. Augusta.”

“Ocorrência do dia 26-5-59.

Às quatorze horas e trinta minutos chegou uma doente que havia saído, ‘Madruga’. Chegou de carro e não quis saltar. Então foram o administrador, a inspetora (dona Júlia) e vários homens (cinco) para tirá-la à força. Afastei-me, já que havia tanta gente empenhada em leva-la para o quarto-forte. Entrei em minha sala e esperei que passasse o tumulto, que em tudo se assemelhava a uma tourada. Júlia Baçalo veio possessa e em altos brados, repreendeu-me por não participar da luta. Respondi-lhe que era muito pouca vítima para tantos algozes.

Ass. Dalmatic Lannes Pereira.” (CANÇADO, 1991, p. 174-175).

As fichas explodem um *continuum* de histórias em que se vê o entrelaçamento de vivências femininas permeadas por inúmeras contingências e problemáticas. Em comum, podemos dizer que as pacientes, ao se tornarem “internas”, marcaram e foram marcadas pela experiência do hospício, ao mesmo tempo em que construíram suas próprias histórias de vida. Podemos dizer que as suas subjetividades se (de)formaram no inexorável território da psiquiatria, cujos limites extrapolam a ficção, indo atingir um espaço fora do texto, “[...] no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo e de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca [...]” (FOUCAULT, 2015, p. 431). Há uma passagem do diário em que Maura e dona Auda, sentadas no chão fazendo crochê, conversam:

Oscar meu marido ameaçou trazer-me para este hospício se eu continuasse fazendo maluquices. Estive antes nos Sanatórios Santa Alexandrina e Santa Helena. – Gostou deles? As enfermeiras eram boazinhas? – perguntei.

– A mesma coisa. Algumas boas, outras más. Mas sabe, aqui parece que a gente fica pior, não acha? Eu era completamente diferente; sabia receber, frequentava festas, bailes. Agora sou uma boba. Nem sei falar, não vê?

– Não, que nada.

– É sim, menina. Pensa que não sei?

Sim, dona Auda, sei que sabe disto e muito mais. Se só temos uma vida, quantos anos a senhora perdeu desta vida. Vinte e tanto anos de _____, de quê? A quem pediremos conta do seu tempo roubado? Quem a lesou, e por quê, dona Auda? (CANÇADO, 1991, p. 154).

É necessário então compreender que focalizar o espaço da loucura descrito por Maura é uma tarefa que demanda principalmente iluminar o texto sem deixar na penumbra questões como as suas condições de produção e o papel do autor, operando com deslocamentos de lugares socialmente determinados.

Maura oscila entre o factual e o ficcional ao refletir acerca de sua internação, da loucura e da própria instituição em sua narrativa, demonstrando que ao imergir no mundo dos loucos, em alguns momentos se sentia e se aceitava como um deles, como segue: “Moro atualmente no Centro Psiquiátrico Nacional – Hospital Gustavo Riedel – Seção Tillemont Fontes – Engenho de Dentro – Rio. Isto em linguagem clara quer dizer mesmo hospício” (CANÇADO, 1991, p. 82); e em outros momentos caía em profundo niilismo, questionando-se por estar ali. No

registro do dia 4-12-1959, a narradora trava uma conversa consigo mesma, na qual se questiona por ter chegado ao ponto a que chegara, de estar internada no hospício: “Abri a gaveta e, tirando um espelinho, vi-me, constatando o patético de um rosto pintado; olhando-a em seguida, seu rosto brilhava – lavado e bonito. Então você caminhou para isso sem morrer?” (CANÇADO, 1991, p. 83).

Diante do pensamento de Goffman sobre mortificação, a Maura do diário ainda não alcançara o estágio de morte, porque no hospício, amiúde era mortificada. O modo como a protagonista se relacionava e reagia ao ambiente social do hospício, que, com suas técnicas de “tratamento” relegava o louco ao silêncio, suprimindo a sua voz frente ao domínio do saber médico, prolongava seu tempo de vida, pois constituía-se em resistência.

Mediante a escrita de si, Maura cria condições de se relacionar com o hospício, deixando vestígios bem localizados para a realização de seus objetivos, determinada pela sensibilidade que a provoca. Isso nos possibilita pensar que, ao produzir a escrita de si, Maura manifesta o desejo de guardar um tempo, de assegurar uma memória, demonstrando que há momentos na vida de uma pessoa que estimulam essa prática, fazendo com que ela produza textos que registrem mais um dia de resistência. A autora nos chama a atenção para a questão de que se deve entender a escrita de si como um trabalho de seleção, ordenação, significação e ressignificação de um dado trajeto de vida.

Os fragmentos da existência de Maura encontraram “abrigo” no hospício e ganharam forma na obra. A escrita foi uma das opções seguidas por Maura que, com seu olhar tateante de literata, pôde usá-la como instrumento de denúncia e de linha de fuga criativa. Com seu inquietante modo de narrar a dinâmica violenta da internação, e com a expressividade nos relatos, Maura mostra que o hospício só se tornaria terapêutico na medida em que conseguisse identificar e transformar as dinâmicas de violência e exclusão presentes na instituição, como na sociedade em seu todo.

As suas obras também permitem-nos inferir que Maura, tanto com a sua vida como com sua literatura, abalou os paradigmas impostos às mulheres do século XX. Sua escrita, sem dúvida, ultrapassa o testemunho de uma intelectual na condição de paciente de hospício, pois é um registro fundamental da perspectiva da loucura sob o olhar de uma escritora diagnosticada louca.

CAPÍTULO III

O TEOR TESTEMUNHAL NA (DES)ARTICULAÇÃO DA LINGUAGEM DE MAURA LOPES CANÇADO

A (des)articulação da linguagem de Maura: a escrita metonímica

A literatura de Maura ocorre uma nova forma de manifestação de Maura como ser da linguagem que ultrapassa o relato ou a memória. Se dentro de uma leitura ingênua a articulação da linguagem apresenta uma Maura personagem se revelando como Maura escritora, o que se decorre de uma leitura mais aprofundada é a desarticulação dessa Maura construída pela palavra literária. Constituindo-se em luta constante com a própria linguagem, a escrita de Maura movimenta o limite da realidade sem negá-la.

Em *Hospício é deus* e nos 12 contos da coletânea *O sofredor do ver* observam-se elementos de alto teor autobiográfico, pois é possível encontrar pistas da individualidade de Maura. Essa característica revela que a escritora nutre sua narrativa na referencialidade tanto para dar fundamentação como para dar sentido a sua escrita. Indo além, nesse apego ao solo da realidade manifesta-se uma dicção de afetividade cuja performance é estendida a um discurso autoficcional representativo toante de expressividade de sentimento de uma experiência de grupo, sugerindo uma percepção tamanha do espaço representado. Essa forma de escrita, Diana Klinger chama de “literatura como performance, isto é, como uma prática inserida num contexto sociocultural mais amplo, no qual a figura do autor interfere na leitura do texto.” (KLINGER, 2012, p. 26). Ademais, Klinger explica que “[...] a obra de autoficção também é comparável à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita” (KLINGER, 2012, p. 51).

Na literatura, o mergulho no eu pode ser compreendido, sobretudo, como parte da formação do mundo moderno-contemporâneo e de sua subjetividade correspondente. Se encontramos dessas formas híbridas produzidas por Kafka, Dostoievski, Proust, Joyce, Beckett e tantos outros, no Brasil enxergamos essa forma de produção em Graciliano Ramos, com *Memórias do cárcere*, Pedro Nava, com *Memórias*, Drummond, com *Boitempo*. Estabelecendo um olhar panorâmico sobre a literatura contemporânea, focalizamos diferentes autores e obras que, no conjunto,

formam um mosaico que expressa a tendência e as características dessa literatura profundamente contaminada pelo eu, a exemplo de *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque, *K. – Relato de uma busca*: Bernardo Kucinski (2014), de Bernardo Kucinski, *Diário da queda* (2011), de Michel Laub entre outros. Maura, como representante dessa literatura, realiza performances de si mesma, revelando uma escrita carregada de traços factuais, na qual realidade e invenção se mesclam.

Em sua relação com o contexto, a literatura de Maura permite que o diálogo entre a autora e sua realidade possa fluir de tal maneira que deixe aflorar as contradições presentes. Fiel a essa assertiva, sua escrita toma a literatura como interface do real e ficcional, conforme reelabora, no âmbito da ficção, o sentimento de angústia advindo da situação do louco submetido à violência real no cotidiano do hospício. Paradoxalmente, é forte a expressão de apego por um espaço de sofrimento, no qual a narradora passa por humilhações físicas e morais e ainda afirma: “Felizmente não sinto desejo de sair daqui” (CANÇADO, 1991, p. 49). E até mesmo se interroga sobre esse apego: “O que me traz aqui? Será desejo de justiça? Analiso cada passo meu. Sofro cada gesto. Odeio estar aqui – mas vim” (CANÇADO, 1991, p. 53). Observa-se que Maura ao tomar a si mesma como referente, apresenta-se “‘ao vivo’ no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação” (KLINGER, 2012, p. 57), como aponta o seguinte trecho: “Que se passa comigo? Serei considerada psicótica? Os médicos não me parecem levar a sério, embora troquem olhares quando falo, como surpreendidos com minha lógica” (CANÇADO, 1991, p. 40).

Com uma fala que vem não de fora, pois é a voz de quem pertence a um grupo, compreende-se que, mesmo estando na situação de paciente de hospício, Maura não se separa radicalmente da escritora. A voz de dentro se manifesta não apenas por um olhar que contempla o hospício e dele participa internamente com seus códigos coletivos no plano social e psíquico, mas diz de um modo mais profundo quase a mesma coisa, pois soa de dentro da Maura, que o experiencia com todas as suas implicações subjetivas e suas singularidades, forças nem sempre conscientes que movem Maura em sua relação com o que está a seu redor, constituindo, sobretudo, uma realidade textual, estética, que não é puramente histórica nem somente imaginativa, mas a confluência entre essas esferas de modo inseparável. Observa-se na passagem seguinte que a forma de usar a linguagem demonstra essa convergência: “De manhã bem cedo virei-me na cama, lenta: um momento. Mantive-me atenta e quieta durante muito tempo – olhos bem

abertos. No corredor a guarda gritava com as mulheres. A guarda gritava” (CANÇADO, 1991, p. 32).

Ainda que relatado no passado, as pausas explicativas do texto, marcadas pelos dois pontos e pelo hífen, sugerem cortes no pensamento, revelam a presentificação do estado de alerta no momento da escrita. A repetição dos termos no final da frase expressa a manifestação da revolta causada pela lembrança, passando a ser uma dupla revolta, a vivida e a lembrada. Nessa medida, suas obras carregam o traço da escrita da performance. Diana Klinger explica que a arte da *performance* supõe uma exposição indireta ou direta do autor como enunciador, assim como do lugar de sua enunciação, representando “o *caráter teatralizado* da construção da imagem do autor”, portanto inacabado, “em constante restauração” (KLINGER, 2012, p. 50). E prossegue:

Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflète ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente (KLINGER, 2012, p. 50).

Contudo, se a escrita de Maura pode ser compreendida como uma narrativa na qual emerge sua vida privada, nela também misturam-se, de modo claro, eventos da vida pública. Nesse trabalho literário com as marcas do real erige tamanha força, que se torna potência. Acumulada no tempo, pode ser transformada em energia, justamente porque na estrutura do texto entrecruzam-se, em uma trama, a vida íntima e a pública.

Maura, do ponto de vista interno, não trata só de um espaço social marginalizado que é o hospício, mas reforça que, assim como ela, as personagens de seu diário vivem a situação de “indigentes” (CANÇADO, 1991, p. 179). Quando Maura chama para si essa comunhão com o universo marginalizado do hospício, afirmando “sou apenas um número a mais na estatística” (CANÇADO, 1991, p. 41), a escritora reforça pertencer a esse universo não simplesmente porque decide se dedicar a dar forma a ele em suas obras, mas também porque o sentido que se aplica ao cidadão ou não-cidadão (condições jurídicas e sociológicas) também reincide sobre seus escritos, nos quais concede voz e lugar de destaque aos excluídos do hospício. O fato de identificar-se com os indigentes loucos revela muito de sua vontade de verdade, de transmitir ao leitor uma nova forma de amor, que é do louco pelo louco, para o louco, em cuja expressão a sensibilidade se sobrepuja. Esse é um outro aspecto peculiar de suas obras, que revela e exprime um intenso amor, a ponto de sofrer por aqueles que alcançaram um destino trágico como o seu. Assim é que pelas mãos de Maura Dona Auda é homenageada no diário:

É dolorosamente irônica. Refere-se à nossa condição de “indigentes” e “dementes”, neste hospital: “- Somos indigentes neste hospício, menina”. “- Verdade? Como a senhora sabe?” “- Você não sabe? Hospital de doenças mentais. Somos indigentes e dementes.” Cala-se, não responde mais nada. Parece fazê-lo agredindo a si própria. Como dona Auda é desconhecida e só (CANÇADO, 1991, p. 80).

Não bastassem as tantas referências a essa paciente no diário, o afeto que Maura nutre por dona Auda ultrapassa sua expressão no diário indo moldar-se na forma do conto “Introdução a Alda”, que consta em *O sofredor do ver*. Segue a passagem que dá início ao conto:

Dizem que ninguém mais a ama. Dizem que foi uma boa pessoa. Sua filha de doze anos não a visita nunca e talvez raramente se lembre dela. Puseram-na numa cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos, de onde não pôde mais sair. Lá, todos gritam-lhe irritados, mal se aproxima, ou lhe batem, como se faz com sacos de areia para treinar os músculos.

Sei que para todos ela já não é, e ninguém lhe daria uma maçã cheirosa, bem vermelha. Mas não é verdade que alguém não a possa mais amar. Eu amo-a. Amo-a quando a vejo por trás das grades de um palácio, onde se refugiou princesa, chegada pelos caminhos da dor. Quando fora do reino sente o mundo de mil lanças, e selvagem prepara-se, posta no olhar. Amo-a quando criança brinca na areia sem medo. Uns pés descalços, uma mulher sem intenções. Cercada de mundo, às vezes sofrendo-o ainda (CANÇADO, 1968, p. 29).

Não só dona Auda é contemplada na sua narrativa. Outros pacientes encontram lugar de destaque em suas obras. Em seu diário, o dia 14-11-1959 é todo dedicado a dona Marina, uma paciente esquizofrênica de 54 anos, considerada doente há mais de vinte anos que, por ser oriunda de uma família rica, cultivava a educação fina que recebera. Mesmo sendo esquecida pela família, dona Marina nutria o sentimento de amor por ela, esquivando-se do presente, apegando às memórias do passado:

- Dona Marina, como pode ficar neste pátio imundo, junto a pessoas tão desagradáveis?

- Não as vejo, menina. Estou distante. Tenho minha família, minha vida passada, tão linda. Minhas recordações. Não me encontro aqui.

[...]

Não acredito que se iluda tanto. Diz para mentir-se a si própria e não dar satisfação da sua vida particular. Sempre procura justificar as atitudes de sua família, nunca se queixa se não recebe visitas, mostra-se apreensiva, teme que algum mal seja a causa. Aparenta ignorar o descaso de que é vítima, e me parece mais lógico. As famílias, por mais dedicadas, terminam se cansando dos parentes loucos, a morte deles sendo mesmo um alívio (CANÇADO, 1991, p. 50).

Outra paciente, caso crônico de esquizofrenia, que recebe notoriedade na narrativa de Maura é dona Georgiana, a italiana, cantora lírica, que depois de um tempo, fora transferida para a Colônia Juliana Moreira, o local mais temido das pacientes, por lá serem submetidas a toda

sorte de descaso. A seguir, apresento uma passagem em que a Maura do diário faz uma das descrições que considero uma das mais pungentes do diário *Hospício é deus*:

Estava sempre em grandes crises de agitação, andando desvairada pelo pátio, incomunicável, os pés descalços, geralmente suja de lama – seminua. Eu não frequentava obrigatoriamente o pátio. À tarde, quando ia lá, pedia-lhe para cantar a ária da *La Boheme*, *Valsa da Museta*. Dona Georgiana, recortada no meio do pátio, cantava – e era de doer o coração. As dementes, descalças e rasgadas, paravam em surpresa, rindo bonito em silêncio, os rostos transformados. Outras, sentadas no chão úmido, avançavam as faces inundadas de presença – elas que eram tão distantes. Os rostos fulgiam por instantes, irisados e indestrutíveis. Me deixava imóvel, as lágrimas cegando-me. Dona Georgiana cantava: cheia de graça, os olhos azuis sorrindo, aquele passado tão presente, ela que fora, ela que era, se elevando na limpidez das notas, minhas lágrimas descendo, caladas, o pátio de mulheres existindo em dor e beleza. A beleza terrífica que Puccini não alcançou: uma mulher descalça, suja, gasta, louca, e as notas saindo-lhe em tragicidade difícil e bela demais – para existir fora de um hospício (CANÇADO, 1991, p. 59).

Além de dona Georgiana, a narradora registra uma ocasião em que ocorrera um princípio de incêndio na Ocupação Terapêutica, em cujo texto cita os nomes das dementes largadas à própria sorte, que, devido ao descaso das guardas, poderiam ter tido um destino cruel, se não fosse a chegada dos bombeiros. Entre as loucas, está Nair:

Eu estava com Nair, vendo a tarde, quando, olhando para baixo, vi mulheres “vestidas de doida”, com pratos de comida nas mãos, saírem correndo para o jardim. Nair e eu deixamos o quarto e chegamos à escada. A fumaça vinda do refeitório a envolvia. Algumas pacientes subiam gritando que o hospital pegava fogo. Mas elas não procuravam fugir, apesar de terrivelmente apavoradas. Ao contrário, subiam para as seções de onde não teriam nenhuma probabilidade de escapar. Era patético. Nenhuma guarda apareceu. Estavam no refeitório quando tudo começou, e de lá saíram para o jardim.

[...]

De volta à seção, das janelas, vimos quando chegaram os carros do corpo de bombeiros. Muitas mulheres se puseram a gritar, sentindo-me mais alarmadas. Nenhuma guarda apareceu. Mais tarde, Maria de Oliveira, guarda, comentaria rindo: “- Fiquei no portão esperando para ver o que acontecia. Vir aqui dentro, eu? Só subi depois de passado o perigo. Morressem vocês, que são loucas” (CANÇADO, 1991, p. 68-69).

Na mesma comunhão, algumas pacientes idosas do hospício também encontram seu espaço no diário. Enquanto os médicos e familiares se recusam a dar-lhes atenção, a escrita de Maura retira-lhes a indigência, concedendo-lhes afeto e visibilidade. Todo o registro do dia 28-11-1959 é dedicado a elas: Dona Helena, dona Benedita, dona Luísa, e dona Georgete.

Creio que dona Helena e outras senhoras velhas se ressentem [*sic*] tratadas assim, como inúteis. Passam os dias sem fazer nada, perdem completamente a noção do tempo. Discutem por qualquer coisa, não têm nenhum motivo a não ser esperar pelas visitas dos filhos – que quase nunca vêm vê-las. Eu aconselharia a ocupação terapêutica. Nenhuma velha é indicada pelos médicos para frequentá-la. Doutor A. me disse mais de uma vez não se interessar por velhas. É muito vaidoso doutor A.

Não se interessa, nem aceito [*sic*], oligofrênicas. Disse taxativamente: “-Só me interesse por doentes recuperáveis” (CANÇADO, 1991, p. 75).

Desse modo, ainda que se configure um lugar de sofrimento, o hospício para a narradora adquire características de lar. Irmanada à espécie louca, sente orgulho da beleza e da alegria produzida pelo louco nesse ambiente, especialmente pelos loucos artistas, cujas obras de arte são expostas na Ocupação Terapêutica do Centro Psiquiátrico Nacional:

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 que se 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 comunicação verbal, totalmente dissociados, alcançam, através da pintura, o que centenas de milhares de artistas do mundo todo tentam em vão. Os artistas daqui jamais falam – a não ser através de traços e cores. 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, p. 81).

A protagonista chora, briga e sente por suas companheiras. Não admite as injustiças praticadas contra elas.

Durvaldina, que tinha ido para casa, voltou doida varrida. Está presa no quarto-forte. Grita por mim o tempo todo, não sei que fazer. Reclamo com doutor A. Ele não quer soltá-la. Assegura-me que o quarto-forte é uma medida de segurança para o doente. Mas não é verdade. Se fosse como os que se vêem no cinema, paredes acolchoadas e muito confortáveis. Os daqui são abafados, imundos, nem se pode respirar no seu interior. E as baratas. Falarei com ele (ou com as baratas, que dá na mesma) (CANÇADO, 1991, p. 115).

Inconformada por não ter conseguido impedir a transferência de algumas loucas à Colônia Juliano Moreira, a narradora acompanha na ambulância o transporte de Maria Lúcia junto com outras pacientes e se indigna com o que lá vê:

Maria Lúcia foi internada no Hospital de Adolescentes. As outras doentes me deixaram pior impressão: ficaram num hospital velho e sujo. No portão deste hospital, onde as mulheres se acumulam como gado nos currais, vi uma conhecida minha, antes internada aqui, Isabel, a quem chamávamos Bezinha. Estava magra, envelhecida, ela que fora encantadora, pisando como modelo na passarela. Quantas vezes falei a doutor Castro, meu médico naquele tempo: “- Bezinha parece modelo francês. Não é bonita mas tem um *charme*”. Ele concordava. “*C'est la vie*.”. [...] Eu chorava desesperada deitada na cama [...] (CANÇADO, 1991, p. 89-90).

Se ao inscrever-se Maura o faz em favor de uma causa humana, há não apenas um exercício de amor, como também um apelo ao amor em toda sua força possível nas relações humanas, nos gestos. Ela apela para o amor como fato social, tal como o demonstrado pelo doutor Valter:

Doutor Valter ajudou a me levantar, levou-me para o banheiro, uma enfermeira deu-me banho. Depois do banho, levou-me ele mesmo a uma pia. Enquanto eu escovava os dentes, aquele médico desconhecido abotoava a maneira de minha camisola, passava um pente pelos meus cabelos. Estivera presa, isolada, clamando por alguém durante tanto tempo sem ser atendida, e via-me agora tratada com carinho por um homem desconhecido. Era demais para meu coração ferido e magoado. As mãos se moviam ajeitando-me a camisola, enquanto meu corpo se adelgaçava, em sentimento alto e puro: naquelas mãos, estava, para mim, a prova de que existe. Sim, além de um quarto miserável: nas mãos de um médico piedoso. Piedoso é minha maneira de dizer a alguém: “- Você é gente, e te amo – porque também sou gente”. Ele me penteara os cabelos, olhara minhas unhas e a minha boca, abotoara minha camisola. Ele também era gente. Talvez nem necessitasse sofrer: aquele homem tinha mais que dor: aquele homem amava. Não tornei a vê-lo, mas pedia diariamente que o chamassem. E por que não tornei a vê-lo? Não sei. Talvez, aquele médico-gente não conseguisse sê-lo mais do que uma vez na vida. E como seu destino pudesse ser pouco, ele já se cumprira. Mas, ainda que breve, foi um médico-gente. Aquelas mãos transmitiram ao menos uma vez. Aquelas mãos (CANÇADO, 1991, p. 104).

Vê-se assim que as obras de Maura não retratam apenas dor, mas também tratam sobre a experiência da partilha do amor. Nisso, a vida de Maura presta-se como parte medular de um projeto literário, em que o assento na referencialidade, longe de compor um documento bruto, objetivo e distanciado, designa um contrato no qual a subjetividade e o compromisso ético e identitário com uma realidade e uma coletividade específicas provocam a escrita que culmina em um ato político. A postura de Maura vai ao encontro do pensamento de Klinger (2014), em *Literatura e ética*: da forma para a força, quando a crítica afirma que “a literatura é meu pacto silencioso com o vazio do mundo. Não é meu consolo. É minha aceitação, meu *amor fati*. Meu compromisso” (KLINGER, 2014, p. 14).

A literatura de Maura realiza um pacto silenciosamente gritante diante de um mundo vazio e doloroso, por isso não traz consolo, pois configura-se lugar de compromisso e afirmação identitária. A maneira de interpelar incomoda o leitor, permitindo o efeito da transcendência temporal da dor enquanto provoca a reflexão e a comunhão do leitor com a massa louca esquecida dos hospícios. O medo da personagem é o medo do leitor. O leitor agora está atento, porque a qualquer momento as guardas podem abrir a porta e espancá-lo:

O dia. As horas. Cada instante. Às vezes medo. Não às vezes: detrás de tudo o medo. Olho imenso tomando o céu. Me recuso a levantar as pálpebras além dos muros. Uniformes cinzentos. Desfiles de rostos iguais. Alguns gritos, algumas gargalhadas. Sem lágrimas, sem apelação. Medo: as portas trancadas que dão sinal de vida. As guardas rancorosas. Elas nos fazem voltar das portas, fugir dos corredores, engolir depressa a caneca de mate quente (CANÇADO, 1991, p. 34).

No final do excerto, ao usar o pronome “nos”, a narradora enfatiza um medo coletivo, externando a angústia, os sobressaltos de todas elas, as pacientes do hospício. Se o efeito sobre o leitor se faz de forma tão persuasiva é porque vem de uma voz de quem possui a licença moral e legítima de falar, por experienciar na carne o convívio com os loucos e sofrer em comunhão as agruras do tratamento brutal, entre outras provações particulares que não são comuns, mas muito próprias de um contexto. Sendo assim, a narrativa de Maura pleiteia um direito civil, político e democrático. Quando afirma sobre o hospício “É terrível, deus. Terrível” (CANÇADO, 1991, p. 32), vislumbra-se uma narradora angustiada que vê a escrita como estratégia de limitação do sofrimento que caracteriza a internação no hospício, dirigindo-se diretamente a um “deus”, ou seja, ao leitor, numa linguagem densa e altamente perturbadora.

Quando Maura representa seus iguais e a si literariamente insere na arena literária uma voz diferente, que soa estranha. Ora, se sua escrita é construída no espaço da marginalidade, por uma paciente louca que diariamente vivencia situação de desprezo, conseqüentemente sua literatura sofre as conseqüências da marginalidade do mercado editorial, porque é produzida por quem é excluído socialmente. No entanto, Maura vê na literatura um meio de incluir-se, adentrar uma zona até então inacessível. Uma vez admitida nessa nova arena, deliberadamente, Maura chama seus iguais e precedentes, para responder principalmente por quem vê e produz literatura de fora, do alto, distante do seu ponto de origem, que o lugar da literatura é o da transgressão pela arte da palavra, dita até mesmo pelo louco. Na narrativa Maura afirma:

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

No entanto, essa liberdade no falar da narradora não parte de um grau zero da escrita, porque na sua literatura a própria Maura se manifesta na narrativa. Se a articulação da voz e do corpo de Maura resulta na “performance” que a situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional que ultrapassa o curso comum dos acontecimentos, o conjunto de ensinamentos ampliam as vivências, porque ao ilustrar fatos pretensamente triviais, sinaliza-se a complexidade de sua constituição.

A narrativa de Maura faz uma interpelação histórica que a situa no contexto brasileiro dos anos 1960 e 1970, quando marcantes eventos promoveram transformações na estrutura da produção e da sociedade, nos comportamentos políticos e nas manifestações culturais. A implantação do Regime Militar em 1964, a reforma educacional e a decretação do Ato Institucional nº 5, levando ao fechamento do Congresso e instituindo a censura à imprensa, à educação e à cultura, possibilitou a manutenção da hegemonia da classe dominante. Nos meios de comunicação a televisão foi o principal veículo de comunicação, generalizando-se em todas as camadas sociais. O rádio e a televisão influenciavam diretamente os costumes e as modas, exaltando o individualismo e o consumismo. Na narrativa Maura faz referência ao uso do rádio no hospício, usado durante o banho por dona Júlia, a enfermeira-chefe, muito temida pela narradora: “Mulher maluca. Deixa o rádio ligado a todo volume. Agora Maísa canta: *Meu mundo caiu*. Pronto. Trancou-se. Vou fechar minha porta. As mulheres me olham a todo instante e isto me perturba” (CANÇADO, 1991, p. 34-35). Nessa passagem, o título da música vai ao encontro da visão que a própria narradora tinha de sua situação. Tem-se ainda a referência a uma cantora e atriz alemã, revelando como o cinema influenciava na percepção e sentido da realidade: “Dona Marina tem cinquenta e quatro anos. Não aparenta a idade. É muito parecida com Marlene Dietrich” (CANÇADO, 1991, p. 49). No conto “O rosto”, da coletânea *O sofredor do ver*, a voz narrativa menciona artistas famosos do seu contexto, ídolos da criança, personagem que, pela situação de vida descrita no conto, ajusta-se às características de seu filho Cesarion: “Andava pela casa à Marlon Brando, num filme em que este fazia o papel do corso. Chegou a pensar seriamente em tirar um retrato na pose clássica de seu ídolo” (CANÇADO, 1968, p. 129). E em outra passagem a narradora explica que o amor pela mãe motivou o menino a se tornar fã de alguns artistas do cinema:

Ela estava sozinha, ele o sabia. Com quem falar de artistas de cinema? A diferença de idade de mamãe para ela era duas vezes mais do que a diferença entre eles. Foi assim que se tornou fã de Marilyn Monroe.
- Prefiro Ingrid Bergman – ela dizia-lhe.
- Ora, a Marilyn é mais bonita. Loura – ele respondia.
Tomou conhecimento de todos os amores de Ava Gardner (CANÇADO, 1968, p. 134-135).

A violência absoluta da repressão e a imposição do medo à sociedade são impositivos e determinantes da nova realidade social sob a ditadura. A literatura do período, por sua vez, vai além desses temas, constituindo-se igualmente em reflexão sobre a violência das relações sociais e políticas potencializadas pela experiência autoritária. Em vista disso, a literatura durante o regime militar propiciou uma gama de “consciências literárias” sobre a experiência

histórica, não porque imitou a realidade nos livros, mas porque, em muitos casos, só a reflexão propiciada pela ficção, pela imaginação ou pela memória poderia dar conta de compreender uma realidade política, cultural e social tão multifacetada e complexa.

No que tange à assistência destinada ao doente mental indigente, nesse período inicia uma nova fase a partir da qual se estendeu a cobertura à massa de trabalhadores e seus dependentes. Os governos militares, por meio de contratação de leitos nas clínicas e hospitais psiquiátricos conveniados, firma o vínculo entre internação asilar e privatização da assistência, que logo se amplia para atender a demanda. Com essa articulação, além de atender os hospitais públicos, o setor público mantinha as internações em instituições privadas. Por suas condições precárias, os hospitais públicos eram reservados aos indivíduos sem vínculos com a previdência social. Muitas clínicas contratadas se mantinham totalmente às custas do Sistema Único de Saúde (SUS) – antes via INPS (Instituto Nacional de Previdência Social), pois tinham como única fonte de receita a internação psiquiátrica, remunerada na forma de diária paga para cada dia de internação de cada paciente. Eliane M. M. da Fonte esclarece que:

Como na psiquiatria, ao contrário de outras especialidades da medicina, a indicação de internação nem sempre é clara ou indiscutível, a decisão, com grande margem de escolha, fica a critério do médico ou da família do paciente. [...] O sistema e a mentalidade vigentes estavam organizados em torno da internação (e da internação prolongada), as empresas hospitalares auferiam benefícios significativos com as internações (sua única fonte de lucro), com total falta de controle pelo estado, observando-se um verdadeiro empuxo a internação, razão pela qual este sistema veio a ser chamado de “indústria da loucura” (FONTE, 2013).

Daí, enquanto sujeito inserido nesse espaço/tempo e, assim, influenciada por ele, a autora/narradora tem seu comportamento “moldado” pelos acontecimentos – sua internação no hospício, a violência que sofre na instituição psiquiátrica e na sociedade mineira moralista e burguesa – resultantes de seu posicionamento diante do contexto que vivencia. O conteúdo ético resultante do discurso de Maura flagra práticas e acontecimentos coletivos intrínsecos do quadro social em que está inserida, desvelando um complexo de relações sociodiscursivas inerentes a uma época.

Considerando que pessoa, espaço e tempo são indissociáveis no âmbito do discurso, elementos linguísticos são escolhidos como marcadores discursivos, para possibilitar o resgate do percurso interacional dos sujeitos envolvidos no processo da leitura, situando-os, cronológica e topograficamente, em diferentes espaços físicos e sociais e em diferentes momentos nos quais interagiram e interagem. Afinal, a trajetória de vida de Maura se deu num tempo-espaço

inserido na história e suas experiências são resultado dos eventos que aí se deram, o que possibilitou à escritora fazer menções, pensar e recriar os fatos históricos no espaço ficcional.

Assim, em *O sofredor do ver* enxergamos, por meio da escrita do outro (narrador em 3ª pessoa), a escrita de si, tornando, assim, essa ficção partícipe do espaço autobiográfico de Maura, ou seja, ao escrever e dar uma versão sobre o outro, ou ao permitir a escrita do outro, Maura realiza “um retorno a si próprio pela mediação do outro” (KLINGER, 2012, p. 58), exibindo um conjunto de valores construídos pelos seus ordenamentos culturais e ideológicos, produzindo um (re)texto de si. Dessa forma, indicia que o lugar de sua enunciação é, ao mesmo tempo, ficcional e autorreferencial. Maura torna-se um efeito de sua linguagem, uma personagem que se constrói discursivamente.

Em sua ficção de si, Maura se torna também resultado de um processo realizado pela construção da história de um eu que se opera no ato da escrita. Logo, como autora, não pode ser pensada como entidade prévia ao discurso, mas sim como efeito da própria atividade autoral. Suas duas obras contribuem “para construção do mito” literário Maura, edificado com a linguagem, com os materiais e as condições de produção da qual dispõe. Esta ficção de si não permite um retorno a Maura plena, “fundamento e autoridade transcendente” do texto, mas a um “não essencial, fragmentado, incompleto e suscetível de autocriação” (KLINGER, 2012, p. 57).

Situando-nos na esteira da investigação de *Hospício e deus* e de *O sofredor do ver*, alguns elementos da materialidade comportam sua arena narrativa, tais como Minas Gerais, São Gonçalo do Abaeté, família, hospício, SDJB e outros. Tais elementos foram redimensionados, e manifestados na narrativa por meio dos processos de fusão e hibridação com a linguagem literária. O conteúdo de suas obras chama a atenção para questões como patriarcado, mineiridade, loucura, violência entre outras, que se materializam no discurso de Maura mediante a realização de técnicas de presentificação do passado, seja próximo ou distante, que envolvem reconstruções e restaurações, fazendo reviver esses elementos.

Tais eventos não poderiam ser reconstituídos senão através de *flashes*, dada a impossibilidade de a memória arrolar os acontecimentos na cronologia e na integridade exata em que se sucederam. Encontramos, em *Hospício é deus*, a presença dessa angústia nas reflexões da narradora:

Sou “Alice no País do Espelho”. Quanta coisa franzida na minha percepção. Até mesmo o ar parece-me contrair-se frenético. É um estado passageiro – mas que me deixa em dúvida: onde está a verdade? E as coisas que toquei, percebi, senti, amei, quando criança? – Minha cabeça é um ônibus desenfreado (CANÇADO, 1991, p. 108).

Nesse sentido, Maura, o sujeito da narrativa ficcional, como recriação de si mesma, não pode se constituir em uma totalidade, tendo em vista as limitações da sua memória. Por outro lado, a parceria entre a memória e a imaginação pode lhe garantir, talvez, uma imagem desejável. Entre um *flash* e outro, a imaginação pode surgir como elemento essencial para dar certa harmonia aos relatos de sua vida.

A realização de estratégias discursivas permite a irrupção de histórias de vida ou narrativas de experiência de vida com a ocorrência de dispositivos conversacionais específicos. Os marcadores discursivos apenas indicam o sujeito no próprio discurso, visam a um efeito de visualização do narrado, integrando os sentidos produzidos no discurso pelas referências a espaço e tempo, de modo a criar o envolvimento com o leitor, visto que esses elementos não são apenas físicos, são também sociais. Trata-se da explicitação das condições de produção desses sujeitos, dos aspectos discursivos e ideológicos que possibilitam observar e resgatar suas formações discursivas, porquanto, enquanto forma de presentificação, não efetuam somente referência indicadora de lugar e tempo, reportam-se também ao evento, ao tipo de encontro, à organização histórico-social.

Constituindo-se forma de presentificação, a narrativa ganha reforço na voz do outro, uma vez que o outro valida o discurso daquele que se dispõe a narrar-se. À proporção que evoca as pessoas com quem partilhou suas experiências, Maura confere certo teor de verdade ao seu discurso. A presença do outro na narrativa ficcional é tão inevitável quanto necessária. A possibilidade de recorrer aos “demais” permite à narradora fazer uso de uma memória que é de todos em nome de sua própria memória. O acesso ao passado através de suas lembranças torna-se mais possível graças a esses “demais” que, na verdade, são faces dela mesma, visto que participaram do quadro de referências de sua história. Mais que o testemunho em si, é a coletividade que confere maior veracidade à narrativa. Assim, os espaços e acontecimentos arrolados em suas lembranças trazem consigo a pluralidade de vozes de que ela precisa para dar corpo a sua narrativa, como demonstra na seguinte fala: “Sou um número a mais. Um prefixo humilde no peito do uniforme. Quando falo, minha voz se perde na uniformidade que nos confunde. Ainda assim falo. (CANÇADO, 1991, p. 55). Se, por um lado, provavelmente seria impossível dar conta de sua própria história sem evocar essa pluralidade, por outro, o seu “evocar de vozes” pretende conferir um maior efeito de realidade em sua narrativa de si, mas sem garantia de êxito.

Assim sendo, compreende-se que o discurso de Maura se constitui em política social, por envolver condições histórico-sociais de produção que incluem o contexto histórico-social e ideológico, incluindo, também, as condições de produção de bens materiais e a (re)produção das próprias condições de produção. O lugar histórico-social em que a autora, como sujeito enunciador, encontra-se envolve o contexto e a situação e intervém a título de condições de produção do discurso. Não se trata da realidade física, mas sim de um objeto imaginário socioideológico.

A essa altura, devo fazer uma leitura dentro do escopo da análise do discurso, sem, no entanto, ousar me aprofundar, visto que este trabalho se assenta na literatura. Na esteira de dois estudiosos do tema, Michel Foucault (2008) e Michel Pêcheux (1983), aponto aqui algumas considerações. As discussões suscitadas pelo confronto entre a visão de cada um deles se estende em inúmeros estudos, e não nos cabe aqui realizar a tarefa – provavelmente impossível – de elucidá-las. Visamos, aqui, tão somente, a uma leitura e uma forma de compreensão o mais particular possível. Arrisco-me a começar pela óptica foucaultiana a partir de *A arqueologia do saber* (2008), tratando-a como possível forma de exemplificação do modo de funcionamento do discurso. No seu enfoque, Foucault concebe as formações discursivas em termos de saberes/poderes. Para o filósofo, o termo discurso pode ser compreendido “como conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação” (FOUCAULT, 2008, p. 122). E prossegue:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva. (FOUCAULT, 2008, p. 43).

A passagem apreendida demonstra que o resultado de um processo de formação discursiva se assenta nas regularidades em meio à dispersão. A semelhança de elementos no sistema de dispersão consiste no que pode ser descrito como regularidade, logo podendo ser individualizado, pois adquire singularidade. Desse modo, é possível se “falar do discurso clínico, do discurso econômico, do discurso da história natural, do discurso psiquiátrico” (FOUCAULT, 2008, p. 122). Assim, para entender a regularidade é preciso não perder de vista que a formação discursiva determina o que pode/deve ser dito a partir de um determinado lugar social. Ao definir-se em relação a outras formações discursivas (o externo), uma formação discursiva será sempre invadida por discursos outros (de uma construção anterior e exterior). Assim, a dispersão consiste no atravessamento de uma formação discursiva por outras

formações discursivas. Essa dispersão pode ser apreendida na obra de Maura, quando a narradora, ao referir-se aos médicos psiquiatras do hospício, apresenta, no atravessamento do seu discurso, dois escritores, Françoise Sagan, pseudônimo da escritora francesa Françoise Quoirez (1935-2004), e William Shakespeare:

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

As reflexões do personagem *Hamlet* na homônima tragédia escrita por Shakespeare entre 1599 e 1601, “Ser ou não ser”, no contexto do diário se transformam em “fazer ou não fazer”, agora com o objetivo de refletir sobre a postura dos médicos psiquiatras.

Em outra passagem, a narradora reconhece sua impotência diante do discurso científico, flagrados nos diagnósticos feitos pelos médicos, que a rotulavam. A narradora percebe que tanto no hospício como fora dele o discurso psiquiátrico invalida o discurso do paciente, tirando-lhe qualquer razão. E, constringida, a narradora vê na postura dos médicos a certeza de deter uma autoridade em atribuir aos pacientes “etiquetas” científicas:

Serei mesmo PP? Foi o diagnóstico que doutora Sara também me deu, posteriormente. Agora possuo um rótulo, até mesmo bonito: Personalidade Psicopática. Isso levou aquele médico bonito a rir e se afirmar ‘como o que sabe’. Isso me fez tolerar impotente sua risada. Isso me marginalizou de todo. Na minha ficha de hospital meu nome não tem valor. A ficha tem a finalidade de acrescentar mais uma psicopata para a estatística. Estatisticamente sou considerada Personalidade Psicopática – mais nada. – Mas doutora Sara, a senhora já se viu nas circunstâncias em que me vi, sendo em seguida examinada por um psiquiatra? Ou a senhora se preveniu, tornando-se psiquiatra? E o médico que riu, não terá sua psicosezinha? Diriam se me lessem: – O pobrezinho do médico-bonito não riu. Ela tem mania de perseguição. E me acrescentariam mais o rótulo de paranóica. Terminarei pela vida como essas malas, cujos viajantes visitam vários países e em cada hotel por onde passam lhes pregam uma etiqueta: Paris, Roma, Berlim, Oklahoma. E eu: PP, Paranóia, Esquizofrenia, Epilepsia, Psicose Maníaco-Depressiva, etc. (CANÇADO, 1991, p. 40-41).

Percebe-se que a narradora reconhece a posição de inferioridade que ocupa em relação aos médicos e enfermeiros no espaço institucional do hospício. Por isso, pelas regras da constituição discursiva, seu discurso não tem legitimidade para se enunciar. Ainda que tentasse usar de argumentos convincentes, naquele espaço, mesmo com todo seu potencial linguístico, não alcançaria êxito.

Essa observação de Maura encontra solo fértil na análise foucaultiana sobre a constituição discursiva, pois, segundo o filósofo, não é um estilo enunciativo que encerra determinado discurso. Sob sua óptica, o enunciado, como unidade elementar do discurso, ultrapassa a relação gramatical, lógica ou semântica. E afirma que “enquanto a regularidade de uma frase é definida pelas leis de uma língua, e a de uma proposição pelas leis de uma lógica, a regularidade dos enunciados é definida pela própria formação discursiva” (FOUCAULT, 2008, p. 132), uma vez que sua materialidade se constrói na relação que envolve os sujeitos, marcada pela história. Os discursos possuem então um suporte histórico e institucional, que permite ou proíbe sua realização. Um sujeito, quando ocupa um lugar institucional, faz uso dos enunciados de determinado campo discursivo segundo os interesses de cada trama momentânea, como acontece, por exemplo, o enunciado de um psiquiatra visando diagnosticar a doença mental, ou do pedagogo para aferir a aprendizagem de uma criança. Além destes elementos, há outro ponto central: a compreensão de que o discurso é uma prática, que constrói seu sentido nas relações e nos enunciados em pleno funcionamento.

O autor de *A arqueologia do saber* explica que a regularidade em meio à dispersão encontra-se atrelada às regras de formação em particular que remetem a questões sobre quem fala, de onde fala, de qual posição se fala. O discurso, portanto, participa de um jogo de relações, cuja prática articula *status*, lugares e posições que, em plena expressão discursiva, produzem um campo de regularidades para as diversas (e dispersas) posições de subjetividade (FOUCAULT, 2008, p. 60-61).

Foucault define enunciado como uma função de existência, que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis, e o faz aparecer como conteúdo concreto, no espaço e no tempo. É por isso que não se pode ligar o enunciado a uma frase, já que a ligação entre enunciado e aquilo que ele enuncia (o referencial) é variável, segundo as realidades materiais no espaço e no tempo. Além disso, existe uma diferença entre enunciado e enunciação, só existindo enunciado quando o mesmo possui possibilidade de repetibilidade, diferente de uma frase proferida (uma enunciação), que não poderá ser repetida.

Noto que as ideias de dispersão e de repetibilidade apontadas por Foucault convergem com sua teoria sobre procedimentos de controle e delimitação do discurso, abordada em *A ordem do discurso* (1970). Classificado como procedimento de controle interno, o comentário encerra “uma espécie de desnivelamento entre os discursos” (FOUCAULT, 2013, p. 21), pois “não tem outro papel (...) senão o de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro” (FOUCAULT, 2013, p. 24). Tal como se formam a dispersão e a repetibilidade, o

comentário deve “dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito” (FOUCAULT, 2013, p. 24).

Vejo no pensamento de Foucault que a noção de discurso inserida na formação discursiva de saber/poder se aplica dentro de um sistema vertical, em que o saber/poder parte de uma instância superior (instituição, história...) e atinge o sujeito, que o recebe passivamente, sem meios de resistir a essa força. A sua materialização consiste numa reatualização do mesmo, ainda que com outras facetas. Nessa perspectiva, o discurso se manifesta no sempre está aí. Nas narrativas de Maura conferimos, atravessando seu discurso, a abordagem a várias questões, como identidade, patriarcado, sexismo, exclusão, feminismo etc., enfim, cada uma manipulando com maestria a máquina e a tecnologia de procedimentos de controle a que visam a vontade de saber e que sempre atuaram, mas que no contexto de Maura, perpassam por instituições próprias.

Já a noção de formação discursiva em Pêcheux se concretiza na horizontalidade, em nível de indivíduos dentro de um contexto específico, ou seja, num sistema menor de relação. O dizer está ligado às suas condições de produção. Logo, há um vínculo constitutivo ligando o dizer à sua exterioridade. Deste modo, o sentido acontece nas formações discursivas que são seu lugar provisório. Se para Pêcheux (1983) o discurso é o efeito de sentidos entre locutores, logo “toda descrição está exposta ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro” (PÊCHEUX, 1983, p. 53).

Nessa compreensão, a transmissão de informações não é o único resultado dessa operação, uma vez que nesse processo de interlocução existem sujeitos se constituindo. As obras de Maura movimentam tanto a noção foucaultiana como também abarcam a teoria pecheuxitiana, uma vez que a autora, independentemente da sua vontade, é afetada por discursos historicamente constituídos, mas também se insurge nas várias formações discursivas onde atua, apreendendo do exterior a sua ideologia, resistindo mediante sua própria linguagem. As formações discursivas correspondem aos variados gêneros discursivos, em cujas esferas o sujeito precisa atuar. Essas formações, em vista disso, prefiguram ações de linguagem possíveis, posto que se concebe uma forma de linguagem prescritiva marcada, ao menos parcialmente, pela ideologia do meio. Todavia, o discurso de Maura presentificado no âmbito sociocultural não se inscreve passivamente, porque ela utiliza esse espaço como instrumento de resistência, opondo-se às ideologias, a fim de produzir uma noção de verdade, ainda que pela literariedade. Maura transcende os limites dos jogos sociais, locais e datados e vislumbra, no plano estético, uma

nova ordem, em que tais jogos possam até mesmo fortalecer sua identidade. Percebe-se esse fato na seguinte inscrição do diário:

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

Pode-se dizer, nessa medida, que, dentro da esfera literária, Maura é capaz de circular entre variados gêneros com os quais trabalha – diário, conto, poesia –, e que a posição-sujeito sofre mudanças na medida em que circula nos diferentes espaços no processo discursivo. A sua participação como colaboradora do *SDJB* prescreve ao artista literário adequações que atendam ao interesse do jornal. Desta forma, o sujeito não é um, mas comporta distintas posições-sujeito, variantes conforme as formações discursivas e ideológicas em que o sujeito se inscreve, ou seja, faz parte do descentramento do sujeito falar-se em posições-sujeito. Nesse sentido, Pêcheux faz uso da noção de formação discursiva associando-a ao mecanismo revolucionário da luta de classes.

Maura se enuncia em suas obras entre o presente do hospício e de sua participação na arena literária do *SDJB*, e no passado pela memória de um tempo vivido em Minas Gerais, cuja presentificação se dá por meio da imaginação, ao compor suas histórias com o auxílio de lembranças vividas, inventadas e alteradas pelo tempo. Se, por um lado, impõe-se na narrativa de Maura a localização de um sujeito em um determinado contexto, por outro, a retomada de eventos passados evidencia os pilares da construção de sua identidade, em que se expõem aspectos ideológicos peculiares a cada contexto. Além do mais, tratando-se de relatos de experiências alicerçadas na referencialidade, em sua linguagem destacam-se elementos que apontam para uma memória social/coletiva, portanto, uma memória discursiva que expõe sua posição-sujeito. A passagem seguinte é um fragmento de *Hospício é deus* em que a protagonista Maura faz da escrita um lugar de reflexão sobre si mesma na condição de paciente de hospício, realizando um exercício de autoconstituição, em comunhão com a multidão das vozes de outros loucos:

Aqui estou de novo nesta “cidade triste”, é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei estas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Não sei se têm algum valor. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento. [...] Com o que escrevo poderia mandar aos “que não sabem” uma mensagem do nosso mundo sombrio (CANÇADO, 1991, p. 31).

A expressão “nosso mundo” pode referir-se tanto ao universo do hospício, mundo da narradora e das outras pacientes, como também pode estar se referindo à parte triste da realidade social, que higienicamente esconde seus doentes mentais entre os muros da indigência e da marginalidade. Considerando o caráter seletivo do registro da memória, segundo Seligmann-Silva (2003a, p. 62), devido ao resultado de sua flutuação entre a lembrança e o esquecimento, o espaço vazio deste último pode ter seu preenchimento garantido pela voz coletiva dos outros, embora não em sua totalidade, dada a impossibilidade de reconstituição total do passado – pretensão vã da historiografia historicista, ressaltada por Seligmann-Silva (2003a, p. 60). Desse modo, não se pode ignorar a existência de certa fragilidade nesse “evocar a voz do outro”. Ao se propor a resgatar o passado, Maura vai também em busca de seu “paraíso perdido.” Entretanto esse desejo nunca se realiza porque todo ato de recordar transfigura as coisas vividas e o que retorna não é o passado na sua totalidade, mas suas imagens gravadas na memória e ativadas por ela num determinado presente, imagens e lembranças que serão complementadas pela imaginação e pelas leituras da arte, da Literatura, da Política, da Sociologia, informações suplementares que tentarão preencher as lacunas do esquecimento.

Considerando a escrita de si enquanto autoconstrução discursiva, já que através dessa escrita o sujeito se dá um sentido, para si e para sua vida, torna-se viável pensar os caminhos que aproximam a memória e a produção de sentidos na escrita de Maura, mas não sem antes pensar o papel da escrita no percurso que faz a experiência vivida tornar-se um registro material.

Assim, a linguagem que dá corpo às memórias contidas na narrativa de Maura evidencia, através da voz da narradora, um sujeito que tem sua subjetividade, ou seja, a capacidade de posicionar-se como sujeito, construída a partir de espaços plurais que lhe dão voz e sentido. A voz do sujeito da narrativa maureana, desse modo, perpassa o posicionamento sócio-histórico-discursivo de Maura para dar corpo a uma instância subjetiva.

A produção de sentidos da linguagem é marcada não só pela memória, mas, também, pelas condições de produção do discurso no presente, que está compreendida na relação do sujeito com seu contexto imediato. Se tais condições a distanciam cada vez mais do passado, a narradora se esforçará para encontrar maneiras de plantar entre os fragmentos de lembranças elementos outros que os tornem coerentes o suficiente para proporcionar um sentido à sua vida. Interessante abordar aqui algumas recorrências com as quais a narradora Maura busca reconstruir imagens de seus pais, para justificar a sua própria imagem, a forma como se vê. Em uma delas, especificamente, lê-se: “Sou muito parecida com minha mãe – a quem meu pai amou

até morrer, de forma apaixonada e difícil nos casamentos” (CANÇADO, 1991, p. 13). E, em outra passagem, recorre ao discurso direto, para reforçar a sua fala:

Uma vez ouvi de mamãe, enquanto eu discutia com papai: “– é um erro fazer com que nossos filhos adquiram grau de cultura superior ao nosso. Maura é um exemplo”. Perguntei-lhe assustada: “– Que há? Que acontece?” Respondeu-me: “– Julga que não percebo sua maneira de ignorar, mesmo tentar humilhar seu pai?” (CANÇADO, 1991, p. 22).

Vê-se então que há uma apropriação de outros discursos que já foram ditos anteriormente. Todo discurso constitui-se da dispersão de acontecimentos e discursos outros que, na totalidade do tempo, transformam e modificam-se. Assim, uma formação discursiva dada apresenta elementos vindos de outras formações discursivas que, por vezes, contradizem, refutam-na. Na dispersão de discursos e acontecimentos, na descontinuidade, na contradição e negação do que se pode dizer somente em determinada época e/ou lugar, encontra-se a unidade do discurso. Outro processo consiste na evocação de vozes que lhe garantam maior validade, posto que os discursos evocados se reforçam entre si.

Na evocação da sua infância, a narradora do diário afirma que um dos motivos de ter aprendido a ler sozinha foi a falta de paciência das pessoas em esclarecer-lhe as palavras dos livros. Sustentando seu argumento, a narradora evoca um fragmento da obra de Friedrich Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*, escrita entre 1883 e 1885. O trecho a seguir está contido em “Do espírito do pesadume”, Terceira Parte da obra: “Quase no berço nos dotam de pesadas palavras e pesados valores: “bem” e “mal” – assim se chama o patrimônio” (NIETZSCHE, 2017, s/p). Curiosamente, na citada obra, esse capítulo se inicia com o seguinte aforismo: “A minha mão é uma mão de louco: pobres de todas as mesas e todas as paredes e de quanto ofereça espaço para rabiscos e borrões de louco!” (NIETZSCHE, 2017, s/p).

E outra vez lemos uma Maura que recorre à mesma obra de Nietzsche, no registro do dia 13-11-1959, em seu diário, para reforçar sua voz, agora com a passagem da Primeira Parte, do Preâmbulo de Zaratustra, dizendo: “a minha boca não é a boca que estes ouvidos necessitam” (NIETZSCHE, 2017, s/p). Em outra passagem do diário, ela evoca James Joyce:

Tenho comigo o livro: Retrato do artista quando jovem de James Joyce. ‘Além do indômito desejo dentro dele de realizar as enormidades que o tentavam, nada mais era sagrado’. ‘Nada mais era sagrado’: procuro nas belas palavras de Joyce justificar meu profundo egoísmo: ‘Nada mais era sagrado’. Sim, nada (CANÇADO, 1991, p. 51).

Muitos nomes de peso da literatura universal são acionados na construção do seu discurso, entre eles podemos ainda encontrar William Faulkner, num trecho da obra *Luz em agosto* (1932): “É o conhecimento – e não a dor – que faz você se lembrar de centenas de ruas selvagens e ermas”. Interessante que a obra citada traz em seu bojo o drama de seres que lutam não apenas com seus afetos, mas com um poderoso universo cultural, assentado em uma rigorosa ética religiosa que lhes amarra os movimentos, atormenta as consciências e quer limitar a realização de seus desejos, no sul dos Estados Unidos. E, abrindo com esse trecho como epígrafe do registro do dia 22-11-1959, no relato Maura não escreve sobre o hospício, mas retorna a um passado mais longínquo, ao seu frustrado sonho de dezessete anos de levar uma vida “normal” na moralista sociedade mineira burguesa.

No dia 16-12-1959 apoia sua epígrafe no mesmo autor norte-americano: “Podia ter ido para qualquer parte, para alguma região cheia de possíveis destinos”, também para retornar a um passado sombrio, dos seus 22 anos, idade em que chegara ao Rio de Janeiro. Segundo Scaramella (2010, p. 134), deste relato derivou o conto “Sonifene”, que corresponde ao primeiro conto da coletânea *O sofredor do ver*, “Espiral ascendente”.

O registro do dia 22-2-1960 traz como epígrafe um trecho do poema “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, escrito em 1928: “Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu”. Tal como o sentimento da narradora nesse dia, no poema predominam o niilismo, o sentimento de revolta, o inconformismo, a desumanização, também, um deprimente vazio e a desilusão.

As vozes às quais recorre a narradora Maura constituem espaços e indivíduos que lhe dão voz e que, assim, tornem mais possível a constituição de si mesma. O estudo sobre a narrativa de Maura mostra como o passado é reconstruído por modos materiais e lógicas intermediais de maneira a se tornar um eterno presente, que explica essa dupla constituição da memória: o lembrar e o esquecer.

Vale aqui retomar Seligmann-Silva quando este aponta que conceitos iluministas como o de linearidade da história foram deixados de lado enquanto “observou-se mais e mais a ascensão do registro da memória – que é fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade, [...] e não tem como meta a tradução integral do passado” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 65). É justamente por dar espaço à coletividade que o discurso na escrita de si é fragmentado. Pela voz narrativa de Maura, nele todos falam, de modo que, quando se trata de reconstituir a si mesma, apresenta-se algo de cada um. Uma vez que a escrita de si remete à

evocação da memória, parece não haver lugar para o individualismo, ainda que essa voz emane de um só sujeito. Embora para cada sujeito os acontecimentos vivenciados tenham significados diferentes, o que leva cada um a elaborar a sua memória sobre os fatos, essas percepções individuais é que irão, juntas, construir o significado coletivo, num entrecruzamento que resulta na história não de indivíduos isolados, mas do grupo a que pertencem e da história de todos.

Outro aspecto digno de nota, caracterizando-se também como meio de afirmação identitária e autoanálise próprias da escrita de si, é a evidência de um trabalho metanarrativo na escrita de Maura. A autora/narradora se serve do recurso da autorreflexão para estruturar suas narrativas e pensar sobre sua criação literária

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 (CANÇADO, 1991, p. 55).

E ainda, tecendo reflexões sobre seu diário:

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. Justamente nestas relações está contida toda minha pobreza e superficialidade. Não sei como alguém, como eu, pode reagir da forma com que faço. Será deveras lastimável se este diário for publicado. Não é, absolutamente, um diário íntimo, mas tão apenas o diário de uma hospiciada, sem sentir-se com direito a escrever as enormidades que pensa, suas belezas, suas verdades. Seria verdadeiramente escandaloso meu diário íntimo – até para mim mesma, porquanto sou multivalelnte, não me reconheço de uma página a outra. Prefiro guardar minhas verdades, não pô-las no papel (CANÇADO, 1991, p. 121-122).

Suas reflexões não param no diário, elas se estendem a outras produções. Na trama de *Hospício é deus* frequentemente esbarramos em remissões a alguns contos do livro *O sofredor do ver*, demonstrando a natureza metonímica na produção das duas obras, ambas construídas no solo do hospício. Uma observação que se faz necessária diz respeito à pequena diferença de tempo entre a publicação de *Hospício é deus* e do livro de contos *O sofredor do ver*, de apenas três anos. Segundo Scaramella, alguns contos foram escritos dentro do hospício: “entre os anos de 1958 e 1961, Maura publicou um total de dez contos no *SDJB*, sendo que alguns deles fizeram parte da coletânea publicada em 1968” (SCARAMELLA, 2010, p. 48). Muitos textos de sua coletânea de contos foram escritos durante suas internações nos hospícios do Rio de Janeiro. Com isso, o efeito metanarrativo seria inevitável, uma vez que suas obras guardam a história de suas construções. Nesse sentido, a produção estética maureana conduz a uma leitura do modo

como o lugar ou *topos*, dentro do escopo particular do espaço manicomial, funciona como instância metanarrativa na construção da obra. Ou seja, há uma rotatividade de eventos que possibilita o entrecruzamento das duas obras, e, sobretudo, a minimização do plano da história em favor do plano do discurso, em que se põe em evidência a instância metanarrativa.

O primeiro conto citado no diário é “No quadrado de Joana”, no primeiro registro datado, dia 25/10/1959:

A curiosidade em torno de mim: – Esta é Maura Lopes Cançado, a que escreveu *No quadrado de Joanna?* – O conto é realmente bom, mas pensar que a personagem dele é louca catatônica passou a aborrecer-me (como as pessoas são estúpidas, ainda se pretendem ser gentis). Minha posição me marginalizava (CANÇADO, 1991, p. 28).

Ou seja, esse conto havia sido publicado em 16 de novembro de 1958, poucos dias depois de Maura iniciar a escrita do seu diário, no *Suplemento Dominical Jornal do Brasil*, ocupando a primeira página. A escrita, no seu diário, abre um espaço de autoanálise e reflexão de sua imagem nos espaços que frequentava. E prossegue:

Enquanto meu ser enrijecia, voltava-me para mim mesma à espera de um milagre que me projetasse, os outros me olhando atônitos (é ainda mais do que *No quadrado de Joanna*, é ainda mais). Nada acontecia a não ser eu, me repetindo dia a dia. Minha ignorância (CANÇADO, 1991, p. 29).

Faz também outra menção a esse conto no registro do dia 30-01-1960, ao ler num dos livros do Doutor A., características de quem sofre da Demência Precoce (Esquizofrenia):

“Se verifica certa tendência do paciente permanecer imóvel durante horas inteiras, numa só posição”. Foi por isso que escrevi *No quadrado de Joana*. Em casa, quando brigava com os outros, passava todo o dia numa só posição, geralmente deitada (CANÇADO, 1991, p. 145).

A narradora também tece comentários sobre “O sofredor do ver”, como se lê no registro do dia 28/10/1959: “Comecei a escrever um conto. ‘O sofredor do ver.’ Gosto do título, trabalhei todo o dia neste conto” (CANÇADO, 1991, p. 36). Ainda o menciona em outro momento, no registro do dia 19-11-1959: “Meu conto, ‘O sofredor do ver’, está me custando. Falei dele a Reynaldo. Considerou o título magnífico. É o conto que mais tem exigido de mim. Considero-o muito cerebral. Talvez seja minha obra-prima (CANÇADO, 1991, p. 59). E também no registro do dia 12-12-1959:

Meu conto “O sofredor do ver” foi publicado na primeira página do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. (*Suplemento Dominical* é o suplemento literário: *SDJB*). Saiu lindo, ocupou toda a primeira página. Não me contive de entusiasmo, falei pelo telefone com Maria Alice Barroso (CANÇADO, 1991, p. 93).

A recorrência ao conto configura-se também em necessidade da autora/narradora de autoafirmação, como se observa no registro do dia 23-12-1959:

Aragão é internado no Hospital Pedro II. Encontro-o sempre na Ocupação Terapêutica do Centro. Disse-me que leu meu conto ‘O sofredor do ver’ e gostou muito. Aragão pinta e escreve. É muito atualizado em arte, passa agora por uma fase concretista, ou neoconcretista, não sei bem (CANÇADO, 1991, p. 112).

Do mesmo modo, o conto “Introdução a Alda” foi produzido durante a sua terceira internação no Hospital Gustavo Riedel. Percebe-se haver muitas recorrências a esse texto, tanto como um ensaio metalinguístico, como para expressar o carinho da narradora pela colega paciente. Com ele, Maura também realiza um movimento de autoanálise, refletindo sobre a condição dos loucos no hospício. No registro de uma de suas sessões com o Doutor A., a narradora se refere a este conto:

No primeiro dia encontrei-o com minha ficha sobre a mesa. Estivera lendo-a:
 – “INTRODUÇÃO A ALDA.” A senhora não se esconde por trás desta 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 deste conto é uma esquizofrênica em último grau. Terei me retratado aí? (CANÇADO, 1991, p. 40).

Outra vez o conto é citado no diário, registro de 17-12-1959. Dessa vez a narradora se retrata, por ter escrito na narrativa do conto o nome da amiga de forma errada:

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

Esse conto foi publicado pela primeira vez em 22 de agosto de 1959, no *SDJB*. Sua construção se fez mediante a convivência de Maura com a paciente que leva o nome da personagem

principal. A narradora se sentia indignada com o tratamento brutal que os médico e enfermeiros dispensavam à dona Auda, além de a deixarem à mercê de doentes violentas.

Nota-se então que a narrativa maureana traz em si a voz de uma “pequena multidão” de “Audas” que serve de suporte à narradora na tarefa de reconstituir sua memória. Assim, a memória evocada pela narradora ganha validade à medida que os outros se reconhecem nela.

É na reconstituição desta memória que a narrativa de Maura também se ocupará em desconstruir a tradicional “identidade mineira”, que é uma imagem da população mineira definida de acordo com supostas características psicossociais. Denominada de “mineiridade”³³, o mito, de maneira positiva, tomou contornos a partir de um conjunto de costumes, valores e tradições. Tradicionalmente atribuída à população de Minas Gerais, a mineiridade influencia tanto o imaginário do mineiro sobre si quanto do outro em relação ao mineiro. Em sua escrita, Maura demonstra, inversamente, um discurso que desafia a compreensão do discurso da mineiridade pautado na ideia de união e fraternidade da população mineira.

Ora, o caráter questionável da mineiridade ganha relevo na proporção que a autora toma Minas Gerais como eixo norteador do processo desencadeador da loucura. Os elementos manifestos no discurso de suas obras formulam especulações determinantes para o desequilíbrio psíquico da autora. Na contramão da mineiridade, no conteúdo de sua narrativa, correspondendo aos valores sociais mineiros, vislumbram-se prática de preconceito e de segregação, enunciados como elementos determinantes no desenvolvimento da loucura da escritora.

Numa angustiante gradação, seu diário parte da memória de experiências de uma infância saudosa em uma fazenda no interior de Minas Gerais, ao absurdo da existência no interior do manicômio. Com um discurso que testemunha as angústias de uma mulher fora de seu tempo, resistente a uma identidade plasmada pelos ditames e desígnios de um modelo sociocultural, Maura expõe seus dilemas e conflitos experienciados no seio da sociedade mineira, pela negação de uma condição de ser mero eco das leis e parâmetros socioculturais, e, como consequência, é conduzida a um desfecho trágico, de marginalidade. Vale pensar que sua decisão em deixar a família e sair de Minas Gerais pode ser entendida como uma estratégia de

³³ Avaliando os seus principais significados e relacionando-os com o contexto em que foram produzidos, o historiador Walderez Simões Costa Ramalho, busca compor uma breve história do discurso da mineiridade, no artigo “Uma história da mineiridade: o sentido “essencialista” de uma Representação”. Compreendendo tratar-se de um discurso eminentemente conservador e tradicionalista, Ramalho afirma que “entende-se por mineiridade o discurso que visa representar uma ideia de união e fraternidade ao conjunto da população mineira, destacando-a do conjunto nacional, por meio da atribuição narrativa de certos valores, costumes e tradições que lhe seriam específicos, embora tal especificidade revele mais sobre o ponto de vista de quem interpreta do que propriamente da população” (RAMALHO, 2014, p. 1).

resistência, de rompimento com a fronteira do espaço patriarcal e social mineiro, onde a determinação das normas disciplinares, delimitadoras dos papéis femininos, constituíam-se em opressão e violência.

Vislumbram-se, no percurso realizado pela memória na reconstrução de sua terra natal, três espaços mineiros nas obras de Maura, cuja tonalidade perceptiva perpassa pelos matizes das emoções que a experiência com o ambiente atual suscita. São eles a fazenda, Patos de Minas e Belo Horizonte. Assim, *Hospício é deus* e *O sofredor do ver* abrem a possibilidade de se abordar o trabalho estético de Maura como “lugar de memória” e ponte para penetrar na história de Minas Gerais.

Fica evidente com isso que as elaborações que a narração promove partindo das memórias levantam uma leitura em oposição ao histórico espaço mineiro aconchegante, cujo olhar é mediado pela pena assentada no espaço repleto de conflitos e alterações do hospício do presente. Desse modo, a personagem Maura adquire também um caráter problemático. Há um refazimento dos espaços, que agora passam pelo viés corporal de Maura, com toda a carga de sensações de uma narradora adulta vivendo uma situação de crise.

Inicialmente, a evocação da infância ocupa um lugar pródigo em suas linhas, especialmente no início da narrativa de *Hospício é deus*, quando relata sua convivência com a família na fazenda no interior de Minas Gerais. Receberão cores as paisagens vistas e vividas, os costumes, a liberdade e o aconchego paterno.

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

Devo dizer-lhe da minha superioridade? Não creio: só complicaria. Mas já fui rica, estudei em colégios caros, frequentei sanatórios caros, em minha casa fui adorada. Mamãe até me deu um avião de presente. Não acredita? Paulistinha Cap 4 – prefixo

PP-RXX. Vá ao DAC e pergunte a quem pertenceu um avião com este prefixo (CANÇADO, 1991, p. 34).

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

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

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

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

Ao evocar o lugar da infância, a narradora do diário traz um espaço mineiro patriarcal entranhado nas antigas propriedades rurais, dentro de sua timidez, do recato, da modéstia e da obediência, sendo esta última a expressão da lealdade ao chefe, característica das comunidades agrárias tradicionais com o seu legado de nobreza criado nas grandes fazendas: “Nasci numa bela fazenda do interior de Minas, onde meu pai era respeitado e temido como o homem mais rico e valente da região” (CANÇADO, 1991, p. 12).

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

Antes de tudo meu pai foi um bravo. Mas também um romântico, um sentimental. Vivia cercado por homens que matavam, junto aos quais cresci. Mamãe conta que não

lhe agradava a fama de estar cercado por jagunços, mas estes homens permaneciam na fazenda, eram leais a meu pai, matariam a um gesto seu, de mamãe ou de meus irmãos (CANÇADO, 1991, p. 13).

Nota-se a manutenção dos valores patriarcais pelas elites proprietárias estendidas até no tratamento aos empregados. Podemos compreender também outra situação descrita como uma manifestação de tradição cultural mineira, aquela em que o fazendeiro acolhe um agregado e o cria como um filho: “Seu nome era Antônio. Cresceu em nossa casa e meus pais o amaram como a um filho. Era meu padrinho e me adorava. Eu o chamava Pabi” (CANÇADO, 1991, p. 15). Residem, nessas solidárias formas de presença, aspectos socioculturais próprios de um mundo, no presente da narrativa, praticamente destituído. Há, nessa relação, o resgate de manifestações culturais, indícios de ideologia, de formações discursivas que, sob o olhar presente na narrativa, vêm munidas de carga sensorial por um sujeito que tenta resgatar vestígios, porque sofre na atual situação as agruras do hospício.

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

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

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

A partir de uma contemplação subjetiva, através da descrição das paisagens, pessoas, amores, melodias é que conseguimos compor o quadro desse mundo de traços idealizados que tonalizam os vestígios de lembranças da infância. A fazenda representa seu terno refúgio, pois é onde pode buscar as delicadas paisagens, “lembranças mais remotas – as únicas despidas de angústia” (CANÇADO, 1991, p. 13), que lhe servem de abrigo e lhe apaziguam a alma. A cidade natal das lembranças traz as características do antigo ambiente rural, onde prevalecia o patriarcado, mas, ainda assim, a narradora se apresenta plena de liberdade, dominadora e impulsiva: “como criança fui excessiva” (CANÇADO, 1991, p. 13). Nesse sentido, a infância da narradora é

marcada pela imaginação, excesso de atenção, egoísmo, medo e curiosidade. Descortinando um mundo cheio de aventura, a educação da narradora se desvela sem a repressão familiar, permitindo-lhe ver o mundo, apreender o “bem” e o “mal” e chegar a uma provável precocidade acerca de práticas que lhe eram "proibidas", tal como o inevitável conhecimento sobre o sexo, sobretudo num ambiente próspero de liberdade, onde havia uma relação de confiança entre as pessoas, bem típico nas pequenas comunidades:

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

O ato sexual não se concretiza naquele momento, consumando-se apenas no casamento, porém lhe desperta a curiosidade para o corpo, chamando-lhe a atenção para a relação sexual dos animais. Nesse fragmento, a presença da cronografia e da topografia, como partes integrantes do discurso na produção de sentidos, pode ser percebida de maneira bastante explícita. Inicia-se com a referência ao lugar “fazenda”; segue-se com a indicação da pessoa – forma em primeira pessoa do plural "tínhamos" –; juntos inscrevem o espaço social que a narradora ocupava. Os elementos linguísticos que indicam topografia são acompanhados de elementos linguísticos que indicam cronografia e vice-versa e evidenciam a existência dos espaços histórico-sociais nos quais a narradora em observação se inscreve.

Um cenário nostálgico e idílico se desborda, onde a natureza e a música desnudam um universo preñado de alegria e liberdade, como se depreende no excerto abaixo:

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

Assim sendo, inversamente ao caos que se vive no presente dentro do hospício, dentro das lembranças contidas no diário, vislumbra-se a harmonia pela atitude distanciada de revisitação da memória, funcionando como um mecanismo de preservação da consciência e de delimitação do eu. A referência ao envolvimento com a música, como forma de recreação pelos sujeitos integrantes daquele mundo, reflete a existência de um espaço socialmente organizado, em que havia tempo destinado ao lazer.

Há momentos que se desdobram em outros eventos importantes, como a chegada da energia naquele lugarejo: “Ao ser inaugurada a luz elétrica na fazenda senti-me menos comprometida com a noite” (CANÇADO, 1991, p. 18). No entanto, a luz não diminuiu o medo que sentia da vida. Apenas lhe dava uma falsa sensação de segurança. O rádio e o automóvel são os responsáveis pela conexão da fazenda com o mundo exterior, revelando um momento histórico de guerra. O fragmento seguinte, também caracterizado pelo estabelecimento de contraste, evidencia certo bucolismo na forma de existência no passado:

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

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

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

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

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

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

Embalados na crença do sobrenatural, os moradores regavam seus dias com votos à Virgem e simpatias. Porém é pelos cantos entoados na igreja protestante que o pai se sentia atraído. O som do canto religioso insere na obra a cidade de Patos de Minas. A música da igreja protestante era capaz de sensibilizar e tocar seu pai, um homem à margem da civilização, o mais valente e temido no reino de sua imaginação.

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

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

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

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

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

Prevalece um tom de mágoa e desilusão. A rejeição da sociedade torna sua vida solitária e deprimida, criando, com isso, uma lembrança negativa dos lugares e pessoas que a magoaram. A mentalidade são-gonçalense vai de encontro aos anseios de uma jovem que pensava em recomeçar a vida, divertir-se e estudar como qualquer menina da sua idade. A sua condição de mãe e de mulher divorciada pesou muito no julgamento social.

Então nossa narradora se desloca para a capital mineira com o intuito de continuar os estudos. O registro do dia 22-11-1959 é todo dedicado à construção das lembranças vividas em Belo Horizonte. Apresentando uma epígrafe com texto de William Faulkner – *O conhecimento – não a dor – recorda uma centena de ruas selvagens e ermas* –, a voz narrativa evoca uma Belo Horizonte cuja constituição perpassa pela dor. Logo, não há espaço para divagações com paisagens, ruas e cenas do cotidiano. Apenas o relato daquilo que a magoara. Logo, toda a nostalgia gradativamente cede lugar ao ressentimento por uma Minas Gerais que a marginalizou, levando-a à loucura.

Fica claro o valor visceral que a narradora atribui a Minas, pois é de onde são articulados relatos de vivências e experiências fortes. A narradora acredita que seu comportamento tenha sido afetado pela postura moralista e preconceituosa dos mineiros, quando afirma que “verdadeiramente somos filhos da terra em que nascemos, é ela que determina nosso comportamento, ainda nossos pensamentos, na medida em que nos influencia” (CANÇADO, 1991, p. 64).

Diante disso, sua relação com a cidade de Belo Horizonte acontece de forma traumática, produzindo, conseqüentemente, transformações devastadoras no seu interior, numa relação de percepção que se confunde com a sensação presente vivenciada no hospício. Presente e passado se configuram como um só tempo e espaço. Enquanto que o tempo e os espaços da infância e da adolescência ficam livres de data, Belo Horizonte fecha-se num registro do dia-a-dia hospitalar, visto que há uma semelhança entre os espaços, ambos se identificam pela mesma sensação de dor e solidão. A capital mineira imprime-lhe a personalidade fria e molda o seu caráter:

Em Belo Horizonte, cercados por montanhas, somos fundidos a ferro e fogo. Montanha, ferro, pedras, minério – transforma-nos em seres rijos, pensantes e mais cruéis. Ainda o amor é transformado pela paisagem em algo cerebral, uma ávida cerebralização de ternura que não afasta a solidão: antes, exacerba-a mais ainda. Eu não seria hoje o que sou se não fosse mineira. A Minas devo meu caráter introspectivo, minha busca constante do absoluto e a disciplina que consigo me impor quando o desejo, essencial ao estudo e à criação. E conservo mesmo certo desprezo pelos filhos de outras paisagens amenas, porém lassas (CANÇADO, 1991, p. 63-64).

O mesmo desprezo que recebera da sociedade mineira se expressa em sua atitude com o mundo, a refletir como espelho, porém agora numa forma de defesa, no sentido de proteger-se de semelhantes experiências traumáticas. Num movimento excessivamente doloroso e penoso, a narradora revive a sua estada em Belo Horizonte: a recusa da escola de realizar sua matrícula no Colégio Isabela Hendrix, o afastamento dos amigos, o tratamento desconfiado e machista dos donos de pensão e dos homens no hotel. Emerge excessivo o som do preconceito mineiro no relato de sua rotina:

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

Em virtude disso, a corrosiva convivência em Belo Horizonte é responsável pelo estreitamento das relações da narradora com o mundo da leitura, como também pelo desencadeamento de constantes crises depressivas que a levaram a sua primeira internação. Situam-se nesses apontamentos os registros de um momento histórico-cultural por que passou a sociedade brasileira, resultando, para a narradora em questão, em grande forma de discriminação.

Contudo, as experiências passadas, às quais recorre, apresentam-se como basilares para a construção de sua presente realidade, bem como a experiência atual influencia na retomada narrativa de seu passado. E, ainda, serve para rejeitar alguns componentes daquela cultura.

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

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

As memórias narrativas de Maura apresentam uma mulher que sucumbe à força da adversidade de Belo Horizonte. Não suportando a brutal convivência social, rompe com a realidade para irromper-se no universo da loucura, numa travessia dolorosamente solitária: “Talvez, se eu enlouquecesse, conseguisse dar vida às coisas que existiam em mim e que eu não era capaz de

expressar” (CANÇADO, 1991, p. 63).

A lembrança da família, quando marcada com o registro de datas, mistura-se à solidão, amargura e incompreensão do hospício:

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

A bela Minas Gerais ficou amarrada à infância, assim como a família unida e alegre. Tirando a memória da infância, no presente, todas as demais lembranças estão reduzidas à dor, sem afetividade. Esquecida, esforça-se em deixá-las afastados de sua vida: “também as pessoas morrem e não as buscamos depois” (CANÇADO, 1991, p. 149).

Também Minas Gerais é motivo da trama do conto “São Gonçalo do Abaeté” onde encontramos uma voz narrativa que tece inscrições negativas da cidade natal de Maura, com relatos de eventos e costumes sociais. A epígrafe do conto, com o pronome demonstrativo *lá*, anuncia que há um distanciamento do narrador com a sua terra natal de Maura, sugerindo mesmo um certo afastamento emocional. O foco narrativo em terceira pessoa também reforça essa ideia. No entanto, o conto, a começar pelo título, faz tributo a esse espaço geográfico carregado de presença na vida da autora, seja pelo sofrimento do presente, seja pela intensidade de experiências vividas nele, seja por ainda Maura manter com ele vínculos familiares.

No processo dessa construção, pode-se constatar que a representação espacial se apresenta de maneira diferente da que é feita em *Hospício é deus*. Prevalece o histórico da cidade em detrimento das relações familiares tão marcantes do diário. As ruas, as praças, a igreja, os morros, aparecem no conto como espaços dotados de menos negatividade. Sendo seu lugar de nascimento, onde passara parte da sua infância e juventude, essa maneira de organização do trabalho implica um exercício sentimental, no presente, e apresenta acentuado aspecto político-ideológico na definição da situação dos são-gonçalenses. Observa-se no início do conto uma epígrafe direcionada “Aos habitantes de lá”. A maneira como as palavras são trabalhadas reforçam um tom fortemente expressivo, carregado de metáforas e onomatopeias, para narrar o nascimento de uma vila que mais tarde se tornaria uma cidade, numa relação mais carinhosa e sentimental:

Plantou-se uma casa. Grave, um padre traçou um destino: cidade. Abriu-se do outro lado, uma janela, tímida. Portas alegres, duas por ano, se davam bom dia.
(...)
São Gonçalo do Abaeté, nascida imaculada.

Foi e é de tal brancura (...)
(CANÇADO, 1968, p. 91)

Além de conferir uma antropomorfização da natureza, as palavras e expressões “plantou-se”, “tímida”, “se davam bom dia”, dão à cidade uma conotação de uma planta cujas folhas e galhos são as casas que bem vagarosamente se expandem, ecoando na metonímia de “janela” e “portas”. Se o evento da escrita ocorre no momento social presente, o narrador, na enunciação, situa-se no tempo passado, expresso pelo uso dos verbos no passado. Essa rememoração do passado deve-se à organização do trabalho no presente, que visa a resgatar as formas de organização daquela época para a estruturação social do espaço em que se encontra. O espaço do qual deseja reviver o passado reflete-se claramente no título, *São Gonçalo do Abaeté*, nos dêiticos temporais verbais e no dêitico espacial da epígrafe *lá*.

Constata-se, pelo exposto, a presença da religiosidade na fundação de São Gonçalo do Abaeté, bem como sua influência no crescimento em seu entorno, ainda que lentamente, pelas expressões “uma janela tímida”, “portas (...) duas por ano”. Religiosidade que também se apresenta em: “a igreja foi uma das primeiras e principais instituições da cidade” (CANÇADO, 1968, p. 92). Embora inicie sua descrição num tom ameno, em alguns momentos o narrador manifesta seu desprezo e rancor pela cidade. O termo “ingenuidade” traz conotação de pureza, enquanto que o termo “brancura” conota transparência, explicado mais à frente pelo narrador como a incapacidade de manter vida íntima.

São apresentadas características importantes do espaço tipicamente interiorano da cidade natal da autora, como está apresentado abaixo:

Sem princípio nem fim. Vista de longe, brilhava incrustada³⁴ na campina, em sua marcha lenta e anônima para o progresso. Ou, princípio era o alto do cruzeiro, de onde parecia nascer. A cruz iniciava a marcha. Dêsse ponto descia reverente a rua principal, espinha dorsal da cidade. Terra branca, água clara: olhos de prata dos habitantes perdiam-se nos regos, líquidos. A falta de número nas casas jamais dificultou a vida daquela gente (CANÇADO, 1968, p. 93).

Vê-se que a descrição não aborda apenas a geografia. Há outros desenhos que assumem significados importantes, não se constituindo em meros palcos. O lugar da cruz marca a religiosidade típica da cidade, e a referência à falta de número nas casas sugere a falta de perspectiva de crescimento de São Gonçalo, caracterizado na narrativa como sendo um espaço de pouca transformação, “porque São Gonçalo foi feita para ser lenta – e o contrário irá de

³⁴ Na edição de 2015, encontra-se o termo “incrustada” (CANÇADO, 2015, p. 68).

encontro a esta determinação. Mas como se admitiam os santos imbecis, a cidade terá o bom senso de admitir sempre os contrários” (CANÇADO, 1968, p. 98).

Os costumes típicos da população de uma cidade pequena, mineira, são retratados ora com um misto de carinho, ora com menosprezo, deixando à mostra, sem sutilezas, o mascaramento dos sentimentos e comportamentos, especialmente das mulheres, em cujas figuras recai a suspeita de levarem uma vida triste e oprimida, numa relação direta com as marionetes da procissão. Eis como isso se evidencia no trecho abaixo:

Em dias de festas religiosas a cidade vibrava, colorida, grotesca e simpática. Roceiros chegavam lentos pelas estradas poeirentas, as mulheres apresentavam rostos felizes. Era comum tingirem as faces com papel cor de sêda [*sic*] vermelho. Nas procissões as marionetes reviravam os olhos, os corpos fremindo dentro dos vestidos rodados. Rostos inquietos fugindo a um exame mais longo, pois na aparência estava a mesma essência do povo. Que visto de longe se aproximava mais de ser completo. Sorrir em dias de festa significava cumprir-se. E sorria-se muito, principalmente as mulheres (CANÇADO, 1968, p. 96).

Nesse arranjo de palavras, a voz narrativa reforça que a tentativa de encobrimento da hipocrisia social não se sustentava quando examinada mais de perto. Opondo-se no discurso, contrapõem diferentes momentos socioculturais que provocam, obviamente, diferentes formas de existência dos sujeitos em observação. A referência aos festejos socioculturais ocorridos na comunidade são-gonçalense apresenta-se como motivo para ridicularização daquele espaço social e, conseqüentemente, dos sujeitos que o ocupam, os quais na narrativa Maura revive.

Digno de nota é o tratamento dado à Ambrósia, a louca que morava em frente ao grupo escolar: “Onde a cidade dava a impressão de começo morava Ambrósia – louca – patrimônio, durante algum tempo, de São Gonçalo” (CANÇADO, 1968, p. 94). A única personagem que recebe nome na história. A minúcia no relato da louca é curiosa, considerando-se que toma toda uma página. A população leva dois anos para constatar a loucura de Ambrósia, detectada quando ela entrou no grupo escolar e ameaçou as crianças com paus e pedras. A rememoração do passado revela o abandono aos doentes mentais, o isolamento desses sujeitos pela população. A inexistência de um lugar de internação adequado lançava Ambrósia para “onde a cidade dava a impressão de começo”. Dessa maneira, a cidade tem na loucura sua porta de entrada, o patrimônio da cidade. A louca foi brutalmente levada pelos policiais, sob pancadas e palavrões, para as imediações da cidade. A partir de então, a voz narrativa começa a traçar um perfil negativo da população são-gonçalense:

Os são-gonçalenses não se adjetivaram jamais de caridosos. Lógico – sem ostentação. Viviam nos arredores famílias inteiras de degenerados (fruto, quem sabe (e muito

menos souberam os são-gonçalenses), de ligações incestuosas), imbecis se arrastando, incapazes de articular uma palavra. Eram mantidos pela população da cidade, qualquer repugnância reprimida. Sim, pensavam com a determinada sabedoria que sempre os caracterizou: se não são naturais só podem ser o contrário. Não foram mártires os santos? São Gonçalo se santificava nas imediações (CANÇADO, 1968, p. 95-96).

Só esse registro daria um trabalho de fôlego se calçado pela *História da loucura*, de Michel Foucault, além de estudos psicanalíticos com vistas a relacionar Ambrósia à autora. Mas não há espaço nesta tese para desenvolver essas teorias.

Depois de passar para a condição de cidade, houve uma ameaça de progresso, ou de movimento, mas ficou só nisso. No início do conto ecoa um lamento frente ao desinteresse pelo desaparecimento da banda de música, “a criação e desenvolvimento da banda de música caiu em mistério” (CANÇADO, 1968, p. 92). Em constantes retomadas a voz narrativa reforça essa característica dos são-gonçalenses também para outras áreas. A narrativa expressa de forma negativa o desaparecimento da banda de música, olhar que se estende também à imprensa, indicativo de falta de consciência política da população, pelos poucos jornais atrasados que circulavam sem paixão pela cidade.

Uma população tranquila, despreocupada, não dada a protestos, como afirma a narrativa: “O mundo sofria a Segunda Grande Guerra. Lamentou-se sinceramente a guerra. Depois a esqueceram. Não havia guerra em São Gonçalo do Abaeté” (CANÇADO, 1968, p. 97). Um diagnóstico pesado que carrega dois pesos. Na mesma medida que confere um caráter pacífico e sereno, portanto positivo, também afirma um sentido de distanciamento e alienação. Insinua-se no final da narrativa um desejo num tom quase brutal por mudança. A tranquilidade está com os dias contados, porque “em breve se erguerá o primeiro edifício de três andares, quando o plano tranquilo, horizontal, da cidade, será sacudido pela verdadeira primeira violência, mostra de civilização – e se fôr possível, neurose” (CANÇADO, 1968, p. 98).

Com esse desfecho em que a neurose deve pôr termo, o narrador fecha o conto. A ligação da autora com a cidade natal se aprofunda no termo “neurose”. O anseio de identidade com a terra natal se traduz no desejo do narrador de ver a cidade tão neurótica quanto ele.

O narrador nega o passado monótono, caracterizado sobretudo pela ordem moralista e hipócrita da sociedade mineira. A opção pela loucura, então, insurge como meio de libertação, embora violenta, para pôr fim à alienação.

Já no conto “O rosto”, dedicado ao seu filho Cesarion, constata-se um ritmo nostálgico e

familiar. O texto é a história de um menino que mora numa fazenda, que, vez ou outra, recebe a visita da mãe, e se encanta com seus agrados e elogios sobre seu rosto.

Diziam também que mamãe não era mais rica. Sentiu-se ameaçado. Percebeu muita injustiça, sofreu. Via prejudicada sua vida de menino, mas não dizia nada. Todos já falavam tanto. Ela era muito infeliz, sabia-o. Tentava fazê-la rir, distraíndo-a: luta livre, vale tudo, os dois rolavam no tapêto. Acompanhava-a às aulas de ballet, que voltara a estudar, fugindo de casa, onde sofria tanto. Via-a ágil, na malha preta, graciosa (CANÇADO, 1968, p. 134).

Um fato que chama muita atenção no conto é a localização do narrador. No início dessa citação, há uma voz que se confunde com a voz do menino, para logo em seguida mudar o foco, de primeira para terceira pessoa. Logo, essa mãe, que em alguns trechos está retratada como avó da criança, em outro momento assume o lugar de sua mãe, genitora, pois acompanhava-a nas atividades desportivas. E a palavra “mamãe”, dita com tamanho carinho e familiaridade, sugere um narrador muito próximo à pessoa de quem se fala, dando ao texto um tom bastante intimista, de foro muito familiar. No próximo excerto, o narrador, sugerindo ser um tio ou tia, distancia-se para tecer considerações sobre a mãe do menino. A “mamãe” então passa a ser a avó da criança. E a narradora descreve a relação entre o menino e a mãe:

Ela nunca esteve muito tempo junto dêle. Uma vez foi ao Rio com mamãe e uma tia solteira para visitá-la, tinha sete anos. Ela saíra de um sanatório para nervosos, parecia estar bem, e mamãe voltou com a tia, deixando-os juntos. Moraram no Hotel Glória, uma beleza, ela contratou uma governanta francesa para atormentá-lo. Davam-se muito bem, ela e a velha “mademoiselle” (CANÇADO, 1968, p. 130).

A narrativa, indiretamente, retrata o desenrolar da vida de Maura e sua possível relação com o filho Cesarion. Claramente enxergamos retalhos da história de sua vida retratados na construção de uma relação entre mãe e filho: a saída para Belo Horizonte, deixando o filho na fazenda, o avião de presente, a perda dos bens, um filho (que defende a imagem da mãe?). Vê-se no conto a junção do factual com o ficcional, sob o ponto de vista de um narrador-personagem testemunha. Sob o ponto de vista de um narrador bem íntimo (ou de Maura?) constrói-se a imagem de uma mulher linda, incompreendida, amada por um filho leitor de “O corvo” e “Berenice”, ambos contos de Edgar Allan Poe, e de “Dom Quixote *de la Mancha*”, do escritor Miguel de Cervantes. Curiosamente, as leituras citadas tratam de textos e obras com temáticas sobre personagens misturam realidade e fantasia. Nota-se também no conto que essa mãe vive no Rio de Janeiro morando num hotel caro, relaciona-se com modelos, e bebe muita Coca-Cola. A escrita de Maura, portanto, desvela-se em deslocamento mediado pela criação estética para um espaço mineiro possível de (re)construção de identidade. Neste trânsito de análise

reversionista do passado, Minas Gerais emerge denso de significação e valor subjetivo tão marcante, sobretudo porque se desdobra a partir da estetização da própria vida. A busca, no presente da escrita, de ressignificação de sua identidade atinge ponto alto em suas obras, quando a autora se metamorfoseia em personagem.

Se o retorno para Minas Gerais do passado da memória de um narrador configura-se meio de reconstrução da própria autora, tal empreendimento incorre em malogro, pois até a terra natal (re)criada se encontra tão cheia de conflitos como Maura. Nesse sentido, Maura não teria atingindo a expressão máxima de identificação? Maura representa Minas Gerais, tanto quanto Minas Gerais a identifica.

A escrita de si, afinal, é uma instância que ganha a devida consistência apenas quando é, digamos, partilhável. Ela ganha sentido quando faz parte de um grupo, quando é comum aos indivíduos de um grupo. Só assim ela poderá ser tomada com mais validade enquanto forma de recriação de uma vida.

Infere-se então que os diferentes tempos e espaços físico-sociais presentificados na formação discursiva da narrativa de Maura movimentam marcadores discursivos que buscam trazer um tempo passado vivido pela narradora que, quando retomados pela memória, são ressignificados na formação discursiva. Tal como observa Pêcheux "a estruturação do discursivo vai constituir a materialidade de uma certa memória social" (PÊCHEUX, 1999, p. 11). Essa memória constitui-se de experiências comuns aos sujeitos integrantes de um mesmo grupo, com base em suas vivências, no que foi sentido, enfim, experimentado. É, portanto, na memória coletiva de Maura que se nota a existência de diferentes tipos de discurso: do moralismo mineiro, da positividade psiquiátrica, da loucura, do academicismo literário etc., implicando a existência de diferentes grupos sociais. Portanto, ressoa em discurso, em contraposição ou em afinidade, o discurso coletivo dos sujeitos que compartilham aspectos socioculturais e ideológicos. A imaginação alia-se à referencialidade para dar reforço e sustentação na reconstituição e ressignificação da identidade, promovendo a autoficção. Assim, a memória é construída sobre estes dois movimentos antagônicos e complementares e desempenha um duplo papel: trazer para o presente o que restou do passado e principalmente preparar o futuro.

Nesse processo de reconstituição pela memória, vislumbra-se um lado sombrio presente no solo que alimenta a escrita de Maura e suscita questionamentos, fortalecendo a relação e o compromisso com uma causa, traz uma face da literatura que emerge em situação de catástrofes, conferindo à literatura de Maura um teor testemunhal. Portanto, por aportar uma ética na escrita, o histórico que está na base dessa literatura exige uma visão referencial que não reduza o real à

sua ficção literária, mas como relação metonímica entre o real e a escrita, de modo que pela ressignificação literária a barbárie do real seja possível de ser narrada.

A sensação do Fora via leitura para o qual a linguagem de Maura impele deve-se à feição singular do seu modo de narrar. Tamanha é a força perlocutória de convencimento advinda da escrita de suas obras que traz a impressão de que o evento não está preso a um passado ou a uma experiência única, mas a algo em *continuum*. Se o que lemos causa mal-estar, embora não se trate do relato de eventos na proporção das torturas praticadas durante a ditadura no Brasil ou do holocausto que levaram aos campos de concentração nazista, é porque a narrativa ainda é presente, levando-nos à agonia de considerar que enquanto lemos há sempre um louco em algum hospício padecendo uma violência que poderia ser impedida. A leitura desses vestígios de vida só se torna possível porque se entrecruzam com o nosso presente, com nossa própria leitura, da nossa autoimagem em crise. Se Maura realiza uma escrita performática de suas obras, em espelho, replicamos com nossa própria leitura performática, de modo a resultar uma leitura particularmente autorreflexiva.

Faz-se evidente nas obras de Maura algo como as marcas e traços do presente de sua escrita, com toda sua respiração e ritmo, que expressam e apontam para a situação anímica e corpórea da autora. Diríamos até que em suas obras ocorre a fusão autora, texto e temporalidade. Por isso, é possível ver nelas um testemunho, ou seja, um índice, metonímia, e não apenas metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos relatados. E Maura, como narradora testemunhal, tratando-se de uma letrada que dá voz a uma coletividade marginalizada, não é uma subalterna, e sim uma intelectual orgânica, ou seja, uma pessoa que se destaca dentro da comunidade, o que permite que ela fale para um grupo hegemônico, através dessa metonímia, em nome de um grupo subalterno. Os traços concretos inscritos – que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, tangíveis, como a suspensão da prosa para a inscrição de um verso, de um poema, parte do texto uma obra, as letras destacadas em caixa alta, as interjeições etc. – reforçam o teor testemunhal das obras. Seu convencimento estético é reforçado por um elemento ético. Vemos suas obras, especialmente o diário, como parte do evento narrado, e não como observação de segunda ordem – por mais equivocada que esta percepção possa ser. Não se trata simplesmente de narração da vida, mas de uma inscrição da vida – e da morte, na qual a imaginação e a literatura não impedem que acreditemos no real que estava na sua gênese. As obras de Maura não constituem em *mimesis*, por isso, longe de representar e imitar os fatos da vida, lemos em suas páginas vestígios da vida que no presente reverberam. Além do espaço social marginalizado e do ponto de vista interno da autora, os

personagens de suas obras se caracterizam como uma parcela esquecida pela sociedade no universo segregado do hospício. Com sua literatura, Maura confere voz a quem estava silenciado, desafiando a representação, o que não significa que o teor testemunhal garantirá um discurso totalizador e completo, pelo contrário.

Desarticulação da linguagem de Maura: resistência à barbárie

Na elocução da literatura de teor testemunhal o sujeito não emerge em sua totalidade, fazendo, portanto, o resgate da problemática da reminiscência e da rememoração. O que se extrai, nesse caso, são resíduos e *flashes*, que, associados ao plano imaginário, tendem a dar forma a esse novo sujeito, como prosopopeia do autor.

Ocorre que, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, Maura, na narrativa, vive no limiar entre a sanidade e a “morte”, temendo “transpor o muro” e não mais retornar, diluindo-se para sempre no mundo do louco: “Ser louco para mim é chegar lá” (CANÇADO, 1991, p. 27). A elaboração de sua escrita, sob constante ameaça de diluição, consistia em luta. Por isso ela resistia. Sobretudo porque era tratada com violência. E a narradora explica essa luta:

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 não saiu completamente. Apega-se a seus antigos valores, dos quais não se libertou tranquilo. Principalmente teme: a característica do doente mental é medo (não o medo das guardas, dos médicos. O medo de se perder de todo antes de se encontrar) (CANÇADO, 1991, p. 27).

Se, por um lado, seu deslocamento para a loucura alicerça-se na realidade caótica do hospício, por outro, a escrita a faz voltar à tona, como uma forma de conferir novas percepções do mundo exterior. Salientando a necessidade de se elaborar o testemunho assentado no presente, Seligmann-Silva reforça a perspectiva topográfica do tempo, acenando para a noção de memória como espaço de produção da literatura de testemunho. O pesquisador, analisando aspectos da concepção de Walter Benjamin sobre tempo/espaço, observa que o filósofo ressalta que o passado se (re)inscreve no presente. Portanto, “a historiografia – com essa concepção de tempo – deixa de ser a narração de uma história de sucessos (e do sucesso) e explode em fragmentos e estilhaços – vale dizer: em ruínas” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 390). A experiência individual e coletiva deve ser levada em conta no relato histográfico. Desse modo,

Se a arte e a literatura contemporâneas têm como seu centro de gravidade o trabalho com a memória (ou melhor, o trabalho *da* memória), a literatura que situa a tarefa do

testemunho no seu núcleo, por sua vez, é a literatura *par excellence* da memória. Mas não de simples rememoração, de ‘memorialismo’. Antes, essa literatura trabalha no campo mais denso da simultânea necessidade do lembrar-se e da sua impossibilidade; para ela não há uma mera oposição entre memória e esquecimento (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 388).

O trabalho deixado pelo filósofo Benjamin, que viveu a catástrofe da Segunda Guerra Mundial, é motivo de análise de Seligmann-Silva. Para Benjamin, a língua, “nascida de uma *falta* – é a sobrevivente da catástrofe. A língua é sobrevivente da catástrofe e é a única que porta tanto o ocorrido como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora. Essa atualização é ela mesma violenta” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 397-398).

Na literatura de testemunho não se trata mais de imitação da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura: mas a passagem para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é marcada pelo ‘real’ que resiste à simbolização (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382-383).

Nesse sentido, a literatura de testemunho exigirá uma parceria entre a história e a literatura e, ao mesmo tempo, manterá um vínculo entre a ética e a estética, como defende Jaime Ginzburg:

[...] o estudo do testemunho articula ética e estética como campos indissociáveis do pensamento. O problema do valor do texto, da relevância da escrita, não se insere em um campo de autonomia da arte, mas é lançado no âmbito abrangente da discussão de direitos civis, em que a escrita é vista como enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos, em que a imagem da alteridade pode ser constantemente colocada em questão (GINZBURG, 2011, p. 20).

Esta parceria, ou vínculo, surge de forma explícita na narrativa maureana, já que de seu trabalho estético emerge uma voz que comprova a resistência e a luta pela sobrevivência não apenas dela mesma, mas de todas as vítimas afetadas de alguma maneira pela psiquiatria. Assim, a elaboração do discurso está pautada na perspectiva do excluído, habitante do hospício. Maura pôde retratar com conhecimento de causa os pontos obscurecidos pela história. Sua narrativa também dá voz aos que sucumbiram, imbuída de um gritante senso de denúncia e de justiça às vítimas.

Desse modo, na linguagem literária, gestada no sombrio espaço manicomial, sua voz se ergue em desarticulação com o meio. Contudo, essa desarticulação anuncia um modo próprio e necessário de resistência à desagregação da identidade e como forma possível de desvelar os meandros institucionais da loucura: “Eu, jamais quando posso, peço por omissão. Grito a minha revolta pelo que julgo errado, denuncio os erros que percebo. Os médicos, sim, pecam por omissão” (CANÇADO, 1991, p. 108).

O discurso de Maura apresenta-nos um sujeito que testemunha sua própria história e depõe, a posteriori, sobre sua experiência pessoal. O diferencial, no entanto, está nas evidências de que sua história é também a história de muitos brasileiros, as pacientes dos hospícios esquecidas que ficaram à mercê de tratamentos violentos. De fato, Maura deixou um testemunho importante do que representava estar internado num hospício no início do século passado. A sua relação de intimidade com a escrita, o talento e a coragem para registrar detalhes do cotidiano manicomial, seus personagens-loucos e seus hábitos, transformam as páginas de suas obras em rico instrumento de percepção da experiência da loucura e também da relação que a sociedade mantinha com aqueles internados em instituições para doentes mentais.

Se sua escrita abandona algumas formas de engajamentos políticos específicos de sua época, seu desajustamento com o mundo também a insere em correntes literárias, cujas produções refletiam o contexto histórico, através de textos que problematizam a escrita e o drama existencial do artista em meio à indiferença do momento, e, ainda, a denúncia de outras formas de violência às quais grupos específicos eram submetidos.

Renato Franco, com o texto “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70”, investiga a produção cultural literária do período da ditadura militar, após a decretação do AI 5, ressaltando que “a censura exigiu da produção cultural da época o rompimento dos laços entre a cultura e a política (FRANCO, 2003, p. 353). Nessa direção, muitos romancistas, entre os quais Ary Quintela, Antônio Calado, Luiz Vilela, que outrora experimentaram liberdade para produção de uma pluralidade temática, sentem-se asfixiados por essa atmosfera da “cultura despolitizada, vigiada e administrada pela censura, desiludida com a derrota da esquerda” (FRANCO, 2003, p. 354). Desse modo, esses trabalhos, denominados de “cultura da derrota”, exigiram dos escritores a adoção de cuidados procedimentais literários que representassem os impasses do escritor com o momento histórico.

Após 1975, ressalta Franco, os militares adotam uma lenta e gradual abertura política. Há com isso o recrudescimento de uma produção literária marcada pela temática da denúncia da repressão da década anterior. Nessa nova situação, surgem os “romances-reportagem” e “romances de denúncia”, que denunciavam “a violência e as atrocidades cometidas pelos militares e, dessa maneira, por força da interdição, só comportavam a versão oficial dos fatos” (FRANCO, 2003, p. 359), portanto suas matérias eram guiadas pelo discurso oficial. Conseqüentemente, “o romance não provoca nem o espanto ante a natureza bárbara de sua matéria, nem seu ritmo narrativo conduz o leitor à indignação diante do horror” (FRANCO, 2003, p. 359). Para exemplificar autores representantes desse cenário temático literário, Franco

destaca produções de Assis Brasil e José Louzeiro, cuja sensação “parece desencadear um efeito ‘de desrealização’ dos acontecimentos que reconforta e tranquiliza – já que é possível sobreviver – quem o lê” (FRANCO, 2003, p. 359-360).

Mas Franco mostra uma outra corrente literária da década de 1970, composta por ex-militantes revolucionários, torturados pela ditadura, que traz o relato da própria experiência às suas narrativas. Suas obras, conhecidas como “geração da repressão”, consistem em literaturas de testemunho que, longe de se submeterem à higienização da história oficial, “reconstituem experiências traumáticas verificadas na luta revolucionária e, em especial, nas prisões organizadas pela repressão política do Estado Militar” (FRANCO, 2003, p. 360). Obras de Renato Tapajós, Fernando Gabeira, Graciliano Ramos são citadas por Franco como significativas da “geração de repressão”, por realizarem “a tarefa de lembrar a tragédia, de narrar o núcleo dos fatos – enfim, de narrar a história a contrapelo” (FRANCO, 2003, p. 360).

Houve também outra forma de produção literária, o “romance de resistência”, que apareceu após o início da política de abertura, cujo aspecto “superou tanto a pouca ousadia estética predominante no início da década como o universo temático característico da cultura da derrota” (FRANCO, 2003, p. 361). Segundo o autor, assumindo a “linguagem de prontidão”, essas obras incorporam elementos do cotidiano ou procedimentos técnicos advindos dos meios expressivos dos veículos de comunicação, como a fragmentação e a variedade de foco narrativo, conferindo ao trabalho um valor de atualidade. Franco explica que essa produção não só abordou temática política,

[...] mas também se propôs a produzir uma consciência literária original acerca da própria condição e alcance do romance em uma sociedade autoritária e na qual viceja a poderosa indústria cultural: a esse romance – parte do “de resistência” –, podemos chamar de ‘ficção radical’ (FRANCO, 2003, p. 364).

Nesse sentido, essas obras são atravessadas pela tradição documental, tanto como pela reflexão sobre a natureza da escrita ou da própria condição de existência numa sociedade hostil. Franco traz como exemplos *A festa*, de Ivan Ângelo, *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu, e *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Sussenkind. É dentro da classificação de “romance de resistência” e do testemunho que reconheço as obras de Maura Lopes Cançado, atuando, a seu modo, como resistência e, tal como as obras anteriormente citadas, privilegiando o ato de escrever, em oposição ao gosto da realidade crítico-literária vigente.

Seu trabalho estético, ao invés de engajar-se em propostas circunscritas aos interesses de um momento dado, acena para o dimensionamento trans-histórico da criação. Contudo seu produto

artístico não se caracteriza como produto derivado do processo patológico, mas antes, a expressão genuína e verdadeira de pensamento e de linguagem coerentes, desvelando aspectos do mundo na obra estética. Portanto, no ‘pátio’ – loucura – não há obra. E ela luta para manter-se fora do pátio. E assim, não aceitando perder-se, espera pela transformação da situação de todas as mulheres que frequentam o pátio. Sua escrita é o grito que a livra do ‘pátio’:

PÁTIOOOOOOOOOOO.

Não continuarei. Sairei louca gritando. Até quando haverá pátios? Mulheres nuas, mulheres vestidas – mulheres. Estando no pátio não faz diferença. Mas esta mulher, rasgada, muda, estranha, um dia será beijada. Talvez um bebê lhe sorrisse e ela o tomasse no colo, por que não? Não aceito nem compreendo a loucura (CANÇADO, 1991, p. 147).

O verbo no futuro denota esperança. Esperança da extinção dos pátios, de que se devolva a essas mulheres a humanidade perdida. A narradora, com a expressão “será beijada”, sugere um tratamento à base de carinho e amor, pois, através dele, talvez seja possível retirar as loucas do pátio, e elas voltem a sentir, reconhecendo o sorriso de um bebê. Constata-se a mesma sugestão da narradora no conto “Introdução a Alda”: “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 procede” (CANÇADO, 1968, p. 31). Porque Alda não recebe amor, Alda é uma vítima diária da violência do hospício:

A guarda move o molho de chaves, cuspidando de lado:

– Alda, sua cadela, por que rasgou o vestido?

(Alda, Alda, Alda.)

Um salão sem luz clareia de ecos, “enquanto esta bola é nada, porque talvez eu esteja rolando nas praias, ora.”

- Gosta de pescar?

- Depressa, maluca, pátio.

A guarda empurra-a porta afora, torcendo-lhe o braço (CANÇADO, 1968, p. 32).

O medo de ser atingida pelo molho de chaves cria uma delirante confusão na mente da personagem Alda, resultando em interrupções abruptas do pensamento. Mas não é de agora que Alda frequenta o pátio. Por isso Alda, na pureza de sua loucura, antes de dormir, agradece pela sua vida: “Cobre-se lenta e ri. Ri outra vez baixinho, como tomada de felicidade, agradecida pelo muito que tem. Esboça outro quase riso ainda: – Obrigada pela minha vida feliz. Não. Obrigada pela minha vida. (De onde vem tanta ternura?)” (CANÇADO, 1968, p. 36).

Por descrever com tamanha clareza os eventos do cotidiano do hospício, nota-se que a protagonista do diário, ainda que às vezes frequente o pátio da loucura, apresenta uma voz que

vai de encontro ao balbuciar do desatino, porque soa coerentemente. Com a lucidez de quem vê e sofre demais, por si mesma e pelo outro, de cuja condição compartilha, Maura transforma a sua trajetória no hospício em combustível extremamente produtivo para a sua escrita.

Ao “transportar” os acontecimentos sócio-histórico-políticos para sua narrativa, Maura faz (re)ver e pensar a forma como tais eventos interferiram na construção de subjetividades, bem como o caráter determinante que tiveram na história da psiquiatria no Brasil. As narrativas remetem a um sujeito que não apenas observou as transformações históricas de sua época, mas que foi diretamente afetada por elas; sua autoficção, por sua vez, leva o leitor a transitar entre a ficção e a História, já que o remete a acontecimentos factuais.

De fato, embora as fontes históricas nos coloquem a par dos acontecimentos político-culturais, a narrativa de Maura permite-nos ter acesso ao campo da psiquiatria do início do século XX por um ângulo muito especial: o de um sujeito que esteve lá e experimentou muito do que esse período significou na história da psiquiatria no Brasil. E exatamente por ter estado lá, o sujeito Maura nada mais é que o resultado de todos os efeitos que os eventos relativos a essa fase da história puderam inocular nos envolvidos de forma mais direta com o controle do corpo e a exclusão social.

A voz de Maura, nesse caso, apresenta-se como resultado de um contexto específico. A indignação diante da violência e do esquecimento a leva a elaborar uma fala que é de um sujeito que representa um dos lados do contexto em questão, o lado da resistência. O seu dizer adquire sentido na exterioridade. O seu discurso é também o discurso de todas as pacientes que sofreram os horrores do tratamento psiquiátrico nos primeiros anos 1900 no Brasil. É, antes de tudo, o resultado dos usos abusivos do poder cabíveis às instituições – a psiquiatria, especificamente. A sua constituição enquanto sujeito de discurso, portanto, não poderia se dar senão através de uma voz plural, reforçada pela interpelação histórica constante de sua narrativa. Determinadas práticas de controle institucional – como a prática da medicalização, da violência física e, por conseguinte, as prisões em quartos-forte – são arroladas no discurso de Maura e evidenciam um complexo de relações determinantes na constituição do sujeito discursivo, além de configurarem um quadro social a partir do qual se constrói a identidade dos sujeitos que daí emergem.

Portanto, as narrativas maureanas nasceram das atrocidades da psiquiatria: “Com o que escrevo poderia mandar aos ‘que não sabem’ uma mensagem do nosso mundo sombrio” (CANÇADO, 1991, p. 31). Irmanada à espécie esquecida do hospício, em desfile de rostos iguais, Maura

derrama o drama coletivo à consciência da humanidade, numa fusão entre planos da realidade e da ficção, trazendo ao palco a tragédia da própria vida.

Desse modo, arrisco-me a esboçar uma leitura de suas obras a partir da noção de “história como trauma”, desenvolvida por Seligmann-Silva (2000;2003) e Jaime Ginzburg (2011), por corroborar pontos fundamentais que caracterizam a literatura de testemunho, tais como a escrita fragmentada, a indeterminação dos personagens, do tempo e do espaço e a referência a acontecimento trágico que marcou a história da psiquiatria. Este último ponto está bastante caracterizado no seu diário.

Jaime Ginzburg afirma que “o estudo do testemunho exige uma concepção de linguagem como campo associado ao trauma” (GINZBURG, 2011, p. 23), cujo sintoma reflete na expressão da linguagem, que se vê afetada pelo impacto da catástrofe. Então, pautada na voz do paciente de hospício, a escrita de Maura evoca uma compreensão da história a partir de uma voz que ressoa do interior do hospício. Maura, em seu diário, registra sua experiência de hospiciada, ressaltando o hospício como um espaço sombrio e esquecido da sociedade.

Segundo Seligmann-Silva, “de modo mais sutil – e talvez difícil de compreender – falamos também de um teor testemunhal da literatura de um modo geral: que torna mais explícito nas obras nascidas de ou que têm por tema eventos-limite” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8). De fato, o testemunho de Maura implica uma crítica às determinações que cercavam o tratamento das doentes mentais no início do século XX, por se configurar como relato de um indivíduo que presenciou e vivenciou as experiências de conviver entre os *loucos*, de padecer ela própria da loucura, e conseguir registrar seu sofrimento. A experiência pela qual passaria mudaria para sempre a visão idealizada que tinha sobre o hospício: “o sanatório parecia-me romântico e belo” (CANÇADO, 1991, p. 64); e sobre Deus, cuja inscrição no título de seu diário curiosamente está grafada com inicial minúscula. Segundo a narradora, “Deus se me afirmou em razão da maldade” (CANÇADO, 1991, p. 19). Sugere-se então que a sua experiência com Deus se revela em sentimento de medo e distanciamento, contribuindo para a inscrição do “deus” com inicial minúscula, e sua possível relação com o hospício: “Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus” (CANÇADO, 1991, p. 28).

Diante disso, proponho como chave de leitura das obras de Maura o teor testemunhal que ele carrega. Tal teor sustenta-se nas cenas da violência psiquiátrica à qual foi submetida. Sobre a ocorrência desse teor, Seligmann-Silva, explica que, como modalidade da memória, sobretudo de uma memória traumática, o testemunho tanto une a memória individual e coletiva como assume um compromisso com o passado e seus mortos. Dentro dessa compreensão, afirma João

Camilo Penna, “o testemunho em geral narra a construção de subjetividades coletivas” (PENNA, 2003, p. 311).

A leitura das obras de Maura, feita sob a perspectiva do “testemunho”, considera as complexas imbricações que seus textos mantêm com a realidade extraliterária, constituída de denúncia do tratamento desumano dispensado às pacientes nos sanatórios brasileiros no início do século XX, opondo-se ao discurso oficial da Psiquiatria, legitimado pelo Estado.

O dilema expresso pela narradora-autora constitui, portanto, em confrontar-se com o poder institucional psiquiátrico, cuidadosamente legitimado pelo Estado. Em razão disso, assume, como condição necessária e indispensável, uma postura de resistência, tornando-se, como escritora, maldita e marginalizada, esquecida pela crítica e pelo mercado editorial. Ora, ao revisarmos artistas e escritores com uma rota marcada pela violência do hospício, não é de espantar que encontremos autores que discorrem esteticamente sobre a experiência do hospício, cujos relatos acabam por seguir a trajetória do testemunho. Entre eles estão Lima Barreto, com sua obra *Cemitério dos vivos*, e Carlos Sussekind, com *Armadilha para Lamartine*. Para além da literatura, o livro-reportagem *Holocausto brasileiro*, da jornalista Daniela Arbex consubstancia, em seus diferentes e distantes recortes históricos, no entanto aproximados com as obras de Maura pelo impacto da violência, o processo de organização e funcionamento, legitimados pelo Estado, que violam os direitos humanos. Arbex se aproxima da figura do mediador, do *testimonio*. Dentro dessa perspectiva, Eliane Brum, no prefácio da obra de Arbex, observa que houve um “genocídio cometido sistematicamente, pelo estado brasileiro, com a conivência de médicos, de funcionários e também da sociedade” (ARBEX, 2013, p. 15). Impactado pela horrível cena de uma total prática de violação dos direitos humanos, o psiquiatra Franco Besaglia denomina de campo de concentração nazista o manicômio de Barbacena, em 1979. Jurandir Costa afirma que

Na vida cotidiana, o destino dos loucos pouco mudou dos anos 30 até hoje. É verdade, já não se pensa mais em eliminá-los fisicamente, como no discurso eugênico. Mas quem frequenta ou frequentou um asilo neste país, dificilmente pode esquecer o que é a vida de um interno. Nestes lugares, centenas de pessoas são maltratadas fisicamente e humilhadas moralmente, de maneira cruel e sórdida (COSTA, 2007, p. 35).

Ora, a anatomia do sistema psiquiátrico brasileiro encerra, desde a sua gênese, práticas de tortura, punição, aprisionamentos e exclusão, conforme descrito no segundo capítulo deste trabalho. Sobre esse aspecto, o discurso literário do hospiciado revela uma perspectiva relativamente distinta daquela que caracteriza a fala médica. Observe o trecho seguinte retirado

do registro do dia 29-2-1960, da obra *Hospício é deus*, em que a narradora relata o roubo do livro de ocorrências da Seção M. B., e como ficara revoltada com o relatório feito pela enfermeira de plantão:

Não registraram o que podia comprometê-los. Carmelita não registrou me haver jogado no quarto-forte, com uma caixa de fósforo na mão, quase me deixando morrer sufocada: incendiei as vestes e a fumaça não tinha saída. Também não registrou que estive nua, sem alimento nem água, durante vinte quatro horas neste quarto (CANÇADO, 1991, p. 173).

A narradora explica, então, como deveria ter sido escrito o registro:

A senhora não anotou em que circunstâncias me aplicou a injeção, mas lembro-me bem. Devia ter anotado: encontrei a paciente Maura Lopes Cançado no quarto-forte inteiramente despida e sem colchão. Carmelita, a guarda de plantão, seguiu-me até o quarto, acompanhada por dois doentes da seção dos homens; que, sem necessidade, seguraram Maura enquanto ela protestava. Percebi que um deles abusava de sua nudez, tocando-lhe os seios, enquanto a segurava. Fingi não perceber, mandei-a ficar quieta, enquanto lhe aplicava injeção. Em seguida a levamos ainda despida até o chuveiro. Pusemos os homens de guarda na porta, enquanto ela tomava banho. Eles riam da sua recusa em se expor nua e Carmelita gritou-lhe que ‘doido não tem vergonha’. Terminado o banho, os homens trouxeram novamente Maura para o quarto-forte, a despeito de seus protestos (A ocorrência deveria ter sido feita assim.) (CANÇADO, 1991, p. 174).

Esse contraponto emerge nas obras de Maura em várias situações, demonstrando a contradição entre a fala médica e a realidade expressa pelo paciente. Por isso há uma narradora que diz sobre os funcionários da instituição: “Somos duas classes distintas, vítimas e algozes. Nada fazem para conquistar nossa amizade, e o que já sofri neste hospital alimenta em mim os maiores planos de vingança. Pertencem à classe de: humilhadas e oprimidas” (CANÇADO, 1991, p. 112).

O verbo e o pronome em primeira pessoa do plural conferem a pluralidade na voz dessa narradora. Reconhecendo sua diferença entre os pacientes, por ser capaz de perceber as manobras de controle, a voz da narradora congrega o sentimento de todos os loucos e doentes mentais: “Gosto deste uniforme. Gosto de me ver vestida como muitas outras. O que me aproxima das pessoas, ainda que na aparência, me conforta” (CANÇADO, 1991, p. 117).

Esse discurso coletivo, além de ressoar diretamente da voz do excluído, assume um formato ainda não legitimado pela tradição literária acadêmica, o diário. Segundo Ginzburg, em uma elaboração do trauma, a forma artística é atingida, e os condicionamentos canônicos são relativizados” (GINZBURG, 2011, p. 28). No seu diário, uma forma artística não valorizada

pela crítica de sua época, registra a presença de um cotidiano impregnado de violência e traz à tona não só uma linguagem dilacerada, mas também a carne.

Dona Dalmatie falou-me:

– Não dão ao louco nem o direito de ser louco. Por que ninguém castiga o tuberculoso, quando é vítima de uma hemoptise e vomita sangue? Por que os ‘castigos’ aplicados ao doente mental quando ele se mostra sem razão?

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

Parece, então, cabível e pertinente pensar a relação entre ficção e realidade enquanto duas dimensões do teor testemunhal. Há uma linha delicada na narrativa de Maura responsável por unir sutilmente uma voz ficcional de uma mulher que fala particularmente de si e a voz de um sujeito que esteve envolvido, como tantos outros pacientes dos hospícios, num momento específico da psiquiatria do país e que fala em nome de uma massa esquecida. Em termos de literatura de testemunho, como claramente defende Seligmann-Silva, “o universal reside no mais fragmentário” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.180), logo a voz de um é a voz dos fragmentos de muitos, uma vez que no pessoal estão inseridas outras vozes as quais representa e das quais não quer se desvencilhar.

Ademais, a narrativa, literariamente, proporciona uma instigante reflexão sobre a capacidade de aniquilação que o ser humano lança sobre sua própria espécie, pondo-nos a pensar que este mesmo ser humano é o único agente capaz de evitar a ocorrência de novas catástrofes. Desse modo, as narrativas de testemunho, assim como as narrativas que são carregadas de teor testemunhal, dentre as quais se enquadram as de Maura, têm o papel de proporcionar ao leitor a consciência de tomá-las como exemplo para intervir na sociedade, de modo a não permitir que o sentido de humanidade seja ferido e nem que a violência e a intolerância sejam protagonistas da nossa história.

O testemunho passou a ser problematizado na Alemanha a partir da seguinte afirmação de Adorno: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 2001, p. 26). A Segunda Guerra Mundial motivou o discurso do testemunho, definindo-o em âmbito germânico de acordo com algumas características. A primeira delas está relacionada ao evento da *Shoah* como temática principal, o que demanda considerar o ponto de vista subjetivo da

vítima ou do sujeito que testemunha. A testemunha, que pode ser primária quando é o próprio sobrevivente, ou secundária, quando diz respeito a um narrador que fala pela vítima, é aquela pessoa cujo impacto traumático não permite superar um determinado acontecimento. Nesse ponto, problematizam-se as possibilidades de representação, a partir do conceito freudiano de trauma. A “literalização” e a fragmentação seriam resultados da incapacidade sentida pelo sujeito traumatizado de “traduzir o vivido em imagens ou metáforas” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 91). Diante disso, Ginzburg afirma que “para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente” (GINZBURG, 2011, p. 23). A cena do testemunho, que também pode “servir de documento para a história”, seria, em consequência, uma vã tentativa de representação do “passado traumático”, pois sua literalidade “é antes de tudo, marcada por excesso de realidade” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 91).

Entende-se, portanto, que a partir das pesquisas sobre a *Shoah*, termo da língua iídiche utilizado para definir o genocídio em massa dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, o conceito de testemunho ganhou fôlego. A literatura de *Shoah*, afastada da ficção, refere-se à produção dos sobreviventes das catástrofes e dos genocídios. Dentre as produções dos sobreviventes da *Shoah*, destaca-se a obra de Primo Levi (1947), *É isto um homem?*, cujo conteúdo retrata um testemunho de sua passagem pelos campos de concentração, evidenciando a tortura e o aniquilamento sofridos por ele e outros judeus. Detecta-se nessa forma de narrativa a suspensão dos direitos fundamentais do ser humano, pois os valores e os direitos do homem são violentamente suprimidos, ferindo, nesses termos, o sentido de humanidade. O testemunho do sobrevivente consiste num documento da barbárie partilhado com o outro, a fim de que, a partir do evento catastrófico, evite-se a ocorrência de novas catástrofes que levem à tortura e ao extermínio em massa da raça humana. Roney Cytrynowicz assevera:

É preciso que cada documento da barbárie seja recuperado, estudado, criticado, entendido, conservado, arquivado, publicado e exposto, de forma a tornar a história uma forma presente de resistência e de registro digno dos mortos, muitos sem nome conhecido e sem túmulo (CYTRYNOWICZ, 2003, p. 137).

Na América Latina, em especial na América de língua espanhola, a literatura de testemunho, na concepção de *gênero* literário, “não problematiza a possibilidade e os limites da representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8). O *testimonio*, desenvolvido nos países de língua espanhola a partir do início dos anos 1960, evidencia-se na “sua modalidade de denúncia e reportagem” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 9), com “uma forte influência da tradição de

gêneros ‘clássicos’ da representação, tais como a reportagem, a biografia, a hagiografia, a confissão e o testemunho bíblico” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 31). Com implicações embutidas na luta de classes, a *literatura de testimonio* configura-se na revisão da história, recontada a partir do ponto de vista dos excluídos do poder e explorados economicamente. Nesse conceito, a ênfase recai na figura do mediador, no qual estão atreladas as marcas da oralidade, trazendo a aporia do complexo de dominação. Na esteira de Hugo Achugar, Seligmann-Silva afirma então que “na teoria do *testimonio*, ao invés do acento na subjetividade e indizibilidade da vivência, destaca-se o ser ‘coletivo’ da testemunha” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 76). O exemplo mais citado é o conhecido caso da jornalista Elisabeth Burgos que escreveu o *testimonio* de Rigoberta Menchu: *Mi llamo Rigoberta Menchu y así me nació la consciencia*.

No Brasil, estes questionamentos foram trazidos à tona, sobretudo após o processo de redemocratização e a avalanche de textos memorialísticos escritos por ex-militantes de esquerda – sobreviventes das torturas, da prisão e/ou do exílio a que foram submetidos durante a ditadura civil-militar – e também pelos familiares de mortos e desaparecidos políticos no país. A capacidade narrativa destes sobreviventes ou familiares – que muitas vezes também são sobreviventes das violações dos direitos humanos perpetradas durante o regime militar – está diretamente relacionada às variadas formas de elaboração do trauma vivido. Para Seligmann-Silva, a literatura de testemunho é mais do que um gênero:

É uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura (...) seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”. (...) esse “real” não deve ser confundido com “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373.).

Mas, se por um lado os recursos literários aparecem como estratégias narrativas de situações-limite, por outro lado Márcio Seligmann-Silva constata a “insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua conseqüente inverosimilhança” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46).

No entanto, o estudioso ressalta a importância e a necessidade de se relatar o trauma mediante o registro ficcional, uma vez que

Apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito. [...] Mas a imaginação não deve ser confundida com a “imagem”: o que conta é a

capacidade de criar imagens, comparações e, sobretudo, de evocar o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 380).

Sendo *Hospício é deus* uma autobiografia e *O sofredor do ver* uma autoficção, sua narrativa, como expressão simbólica, perpassa pela imaginação, escapando à polarização entre a verdade e a mentira. Pelo contrário, sua escrita implica um “questionamento das noções de verdade e de sujeito” (KLINGER, 2012p. 42) porque, como ainda afirma Klinger, “a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2012, p. 22). Nesse sentido, diante da dificuldade de se narrar o trauma, a ficção preenche pelo simbólico o buraco negro do real do trauma, tornando-se fundamental para expressá-lo.

O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço, pois, como afirma Seligmann-Silva, “se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52).

Compreendendo que na análise das obras literárias a partir do teor testemunhal deve ser redimensionada a elaboração das estratégias estético-poetológicas, o autor afirma que “toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 12). Nas trilhas do trabalho de Jeanne Marie Gagnebin, Seligmann-Silva recorda Theodor Adorno, e afirma que

Poetas como Paul Celan e Samuel Beckett tornaram-se paradigmáticos para ele, na medida em que a autêntica arte não mais deveria pautar-se para o belo, mas sim pela verdade: e esta correspondia mais a um estado de mutismo e incompreensão do que ao espetáculo ilusório do belo (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 12-13)

Tendo sua origem na esfera jurídica, é dos termos latinos *testis* e *superstes* que vem, segundo Seligmann-Silva, a noção de testemunho. Expressão do testemunho de um terceiro elemento na cena jurídica, o *testis* não figura como a vítima, embora seja capaz de comprovar e certificar a verdade dos fatos. Na condição de vítima sobrevivente está o *superstes*, compreendido como aquele que carrega consigo a culpa e vergonha de estar vivo, depois de ter passado pela experiência de sofrimento ao lado de companheiros que, não resistindo ao sofrimento, sucumbiram. Daí advém também um forte compromisso com esses mortos. Nessa concepção, afirma Seligmann-Silva, o sobrevivente endossa o conceito de mártir:

O conceito de *mártir* está próximo a essa acepção do sobrevivente. *Martyros* em grego significa justamente testemunha. Se a noção de testemunha como terceiro já anuncia o tema da verificação da ‘verdade’, ou seja, traz à luz o fato de que o testemunho por definição só existe na área enfeitada pela dúvida e pela possibilidade da mentira, a acepção de testemunho como sobrevivente e como mártir indica a categoria excepcional do ‘real’ que o testemunho tenta dar conta *a posteriori*. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374).

Podemos ver emergir a compreensão de sobrevivente associada ao conceito de mártir em *Hospício é deus*, ainda que a morte seja aqui de outra natureza: a loucura. O evento, relato do dia 21/12/1959, é a transferência de duas pacientes, “doentes tidas como irrecuperáveis” (CANÇADO, 1991, p. 109), para a Colônia Juliano Moreira. Assombrada com os terríveis relatos que ouvira sobre esse manicômio, a protagonista acompanha as colegas pacientes, na ambulância, buscando conhecer o lugar para o qual tanto ameaçavam enviá-la. A narradora, naquele hospital sujo e velho, vê, atônita, suas companheiras entrarem “autômatas pela porta, como lhes indicaram” (CANÇADO, 1991, p. 109):

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

Simbolicamente, na narrativa Maura se apresenta como o *superstes*, pois carrega consigo a culpa e vergonha de não perder completamente a razão diante do sofrimento, diferentemente das duas amigas, cujas mentes tornaram-se irrecuperáveis, mortas para a realidade. A narradora, incomodada por ainda estar mentalmente sã, imola-se, numa tentativa de expiar a ‘morte’ de todas as loucas enviadas ao manicômio Juliano Moreira.

É evidente que a narrativa de Maura não apresenta elementos da *Shoah* e tampouco sua obra caracteriza-se como *literatura de testemunho*. Contudo, desbordam de sua linguagem manifestações do trauma, conferindo um forte teor testemunhal à sua narrativa. Seus textos desvelam uma realidade de tratamento psiquiátrico recorrente ao rigor institucional e ao sistema repressor configurados no início do século XIX, cuja forma de controle se fazia com punições e aprisionamentos, tal como se observa abaixo:

Durvaldina tem um olho roxo. Está toda contundida. Não sei como alguém não toma providência para que as doentes não sejam de tal maneira brutalizadas. Ainda mais

que Durvaldina se acha completamente inconsciente. Hoje fui ao quarto-forte vê-la. O quarto-forte fica nos fundos da Seção M. B., onde Isabel está. Isabel é considerada “doente de confiança”, carrega as chaves da seção, faz ocorrências e tem outras regalias. Abriu-me o quarto para que eu visse Durvaldina. Durvaldina abraçou-me chorando, pediu-me que a tirasse de lá. O quarto é abafadíssimo e sujo. Fiquei mortificada, perguntei-lhe se sabia quem lhe batera, e ela: ‘– Não. Alguém me bateu?’ (CANÇADO, 1991, p. 117).

A prisão em quartos-fortes, a violência física e verbal, eletrochoques, constituíram táticas de dominação do corpo, adestramento, marginalização e subjetivação do louco, utilizadas no século XIX, mas que ainda vinham sendo aplicadas nos hospícios do Brasil no início do século XX.

Contaram-me: prenderam um doente no quarto-forte e, como estivesse agitado, atiraram pelo buraco da porta um copo de amônia, quase o matando. O quarto-forte não tem janelas. Isso foi feito pelo administrador do hospital e pelo enfermeiro-chefe (CANÇADO, 1991, p. 182-183).

Na esteira dos estudos de Renato Franco, Seligmann-Silva (2003, p. 39) ressalta que a noção testemunhal não diz respeito a um gênero específico e nem se reduz à apresentação de catástrofes da intensidade da *Shoah*. No âmbito literário, o testemunho configura-se um elemento da literatura que aparece de modo mais claro em certas manifestações literárias que em outras, conforme afirma:

Esse quiasmo, formado com a política e a arte/literatura em seus polos, aponta para o fato de que não podemos abordar as manifestações/literárias sem levar essa imbricação em conta. O conceito de teor testemunhal abre essa possibilidade de dentro dos estudos literários. O estudo desse elemento da obra literária não deve apagar ou reduzir a preocupação com o estudo das estratégias estético-poéticas que impregnam toda manifestação escrita. Um estudo que leva em conta o teor testemunhal deve, no entanto, conduzir a uma nova interpretação desses componentes. Toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 12).

Como uma abordagem nova na literatura e nas artes, é evidente que a questão do testemunho na literatura é uma discussão que não se esgota. A aparição de registros inéditos, profundamente particulares, fortemente ligados à *Shoah* e a sistemas de ditaduras implantadas em vários contextos da história, solicita para si não só o *status* de testemunho, denúncia e resistência, mas de preservação da memória. O registro de sofrimento e de angústia caracteriza-se como expressão e apreensão genuína, verdadeira, que, muitas vezes, encontra no mecanismo estético uma bifacialidade de experiência: a possibilidade de exorcizar a dor, ao mesmo tempo em que a preserva. Para alguns a expressão desse testemunho manifestou-se em curtos instantes, talvez

numa música, num só poema, bilhete ou numa única obra. Mas capazes de exprimir o que restou de sonho e de dignidade humana.

Não há, quem sabe, limites da representação; mas existem limites conceituais e limites de empatia, aparentemente intransponíveis. Aparentemente: transposições são sempre possíveis, mas deslocam a questão para a esfera não só das formas, mas da ética (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p.11).

Portanto, ainda que alicerçada na representação, a escrita testemunha ou territorializa o testemunho. Isto quer dizer que, longe da ideia de veracidade, realidade ou compromisso com o real, com aquilo que “realmente” aconteceu, a escrita materializa sentidos que foram sendo dados e “autorizados” por aquele que disse/diz. A escrita existe em função de um Eu que procura oferecer ao mundo princípios de realidade. Existe certa vontade de humanização da realidade, que cria espaços de referencialidade e se torna suporte de materialização do autor, esse mesmo uma construção nem sempre fácil entre o que narra e como é lido, recepcionado pela dimensão do Outro.

A sequência do drama vivido no Sanatório da Tijuca é registrada no dia 16/1/1960. No texto fica bem caracterizado o tratamento violento ao qual os pacientes eram submetidos pelos médicos e enfermeiros como prática disciplinar:

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

Como se vê, a voz da narradora desabrocha como um desdobramento das demais, pois a narradora se preocupa em discutir, refletir e julgar a partir de comentários (quando se refere a alguma circunstância vivida) ou textos alheios que possam vir a “explicar” sua condição marginal:

Não aceito nem compreendo a loucura. Parece-me que toda a humanidade é responsável pela doença mental de cada indivíduo. Só a humanidade toda evitaria a loucura de cada um. Que fazer para que todos lutem contra isto? Não acho que os médicos devam conservar ocultos os pátios dos hospícios. Opto pelo contrário; só assim as pessoas conheceriam a realidade lutando contra ela. ENTRADA FRANCA AOS VISITANTES: não terá você, com seu egoísmo, colaborado para isto? Ou você, na sua intransigência? Ou na sua maldade mesmo? (CANÇADO, 1991, p.147-148).

Inserir o leitor em suas reflexões, além de reforçar o dialogismo, estabelece uma relação de cumplicidade, um devir de experiência, um deslocamento da responsabilidade. Apesar da dor, a narradora insiste em escrever:

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

Seus textos, oferecidos pelas próprias circunstâncias, encerram, à onipresença em primeira pessoa, uma experiência prosaica repleta de choques. Maura opta por emprestar o seu próprio nome ao narrador de *Hospício é deus*, mesmo se tratando de uma narrativa entremeada pela ficção. Outras pessoas também se viram retratadas na obra, mas algumas só receberam a inicial do nome próprio, especialmente os médicos, como Doutor A., como se observa no seguinte excerto:

Nely é uma doente catatônica por quem doutor A. se interessa muito. Entrei hoje de repente no quarto onde se aplicam eletrochoques. Doutor A. acabara de sair. Nely se debatia na cama, completamente inconsciente, tomara eletrochoque. Dona Olga (que está substituindo Elba como enfermeira) se achava ao lado da cama, e Nazaré, guarda, dava socos em Nely, dizendo: – Fique quieta, sua filha da puta?. Dona Olga ria (CANÇADO, 1991, p.81).

Se Maura tivesse registrado os nomes completos desses personagens, sua obra teria provocado o mesmo impacto em seus leitores? É perceptível a relação de hierarquia, daqueles que podem ou não ser expostos. Tal questionamento confirma o seguinte pensamento: “transposições são sempre possíveis, mas deslocam a questão para a esfera não só das formas, mas da ética” (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 11).

O medo de ser levada para a Colônia Juliano Moreira, relatado anteriormente, ou até mesmo ser lançada no quarto-forte, por exemplo, coloca a protagonista em constantes sobressaltos em relação ao hospício. Sinto medo. Parece reinar uma constante ameaça no ar. Ou sou eu quem se alerta para o primeiro gesto?” (CANÇADO, 1991, p. 32).

A Colônia Juliano Moreira, para onde vão os casos incuráveis, é o terror das internadas. Ficam em Jacarepaguá e contam atrocidades acontecidas lá. Algumas guardas daqui trabalharam na colônia. Elas dizem que é preferível morrer. Cercada de matas espessas, as doentes fugitivas são comidas por animais ferozes, contam. Composta por vários hospitais – homens e mulheres – velhos, imundos, comida infame, camas sujas com percevejos e outros bichos, muitas doentes dormem no chão – sobretudo apanham muito. Não se faz tratamento nas doentes por se considerá-las

irrecuperáveis. Várias aparecem grávidas, os pais das crianças são geralmente os próprios funcionários (CANÇADO, 1991, p. 57).

Aliás, o medo era lugar-comum no hospício:

Hoje esbarrei em Maria de Oliveira, guarda. À saída do refeitório. Ela e outras guardas batiam palmas, apressando as doentes: 'Depressa, suas lesmas. Andem depressa com essa comida, suas filhas da puta. Todas para o pátio'. Esbarrei sem querer, mas senti medo (CANÇADO, 1991, p. 34).

O medo, que fez parte da trajetória percorrida pela narradora, desenha-se, pois, em espiral: não se trata simples e somente de retornar ao passado ou negar o presente. Em sua escrita testemunhal, a aporia de haver ou não possibilidade de conviver fora dos muros do hospício deve ser entendido no seu sentido dialético negativo, pois a situação do corpo em ruína movimenta a escrita, e a criação artística configura-se em tentativa de reelaboração da própria vida. Suas obras revelam como o tempo operou na vida e na identidade de Maura uma fissura que se expõe na fissura do tempo de antes e depois da escrita, do espaço de fora e do interior do hospício. O hospício manifesta-se sombrio e atroz, porém menos mortificante que o mundo fora de seus muros. Suas constantes interações são reflexos do seu desajustamento com o mundo.

A temática de sua coletânea de contos aponta para o choque com a modernidade, para a memória do passado, numa inquietante reflexão densa e psicológica. Muitos contos apresentam uma linguagem hermética, em que o tempo se recusa a fluir, enredo não linear, reminiscências, e a evocação factual. Seu discurso conduz ao palpável, uma vez que é compreendido como um processo de reorganização de uma vida. Logo, sua linguagem/discurso é entendida como espécie de portal de acesso à subjetividade de Maura.

Assim, sua linguagem é permeada de persistências e decepções. A adolescente que decide retomar os estudos e continuar seguindo seus ideais, mas que, no entanto, vê seus sonhos suplantados pelo moralismo social, sente-se profundamente sozinha e estigmatizada, a ponto de ser enlouquecida devido à rejeição e desrespeito que passara a sofrer, por ser mulher com o casamento desfeito e com um filho.

Da fazenda do seu pai ao hospício, a narrativa de Maura permite que seja visto um crescimento que é resultado das experiências vividas pela narradora e que desembocam em uma determinada postura dela em relação à vida: "Aqui é difícil viver; estou completamente vencida, se me volto para o passado é pior ainda: fui eu? Então caminhei para isto?" (CANÇADO, 1991, p. 166).

A atividade da escrita, portanto, está diretamente atrelada à constituição da subjetividade de Maura na sua interação com o meio e com o outro. A voz de Maura não poderia ser outra senão aquela a que o leitor tem acesso através de sua narrativa: a voz de um sujeito inserido nos dramas do hospício e, portanto, uma voz que ressoará vestígios do caos que essa experiência provocou em sua vida, abalando para sempre a sua subjetividade: “O que eu buscava sem cessar era uma coerência que desse sentido à minha vida” (CANÇADO, 1991, p. 63).

É possível apreender que, dentro do conjunto de obras do contexto de meados dos anos 1960, as obras de Maura, de certa maneira, seguem um percurso diferente, pois tratam da experiência singular de um eu em choque com sua indigência no curso da história. Trata-se de uma visão agonizante de quem não se adapta a seu tempo, como se observa no conto “O espelho morto”. A narradora, embora dividisse com outras pessoas a moradia, sentia-se “sozinha em um mundo cada vez mais estranho, fantástico, monstruoso” (CANÇADO, 1968, p. 37), comportando-se resistente às mudanças históricas: “Na verdade gostaria de mudar-me. Conheço, porém, a inutilidade das mudanças” (CANÇADO, 1968, p. 38). Frente às mudanças provocadas pela modernidade, o automóvel assoma com vida, animalesco e brutal, pelo olhar aturdido da narradora:

Vem buscar-me um ser que desconheço – embora venha buscar-me. Mostra-me os dentes, parece quase sempre irritado, joga-me porta afora como se eu fosse um saco de abóboras. Costuma também relinchar, mostrando toda ferocidade nos dentes brancos. Nas ruas busca proteger-me. Apesar de já me haver deixado sozinha entre as feras, habitantes de um certo subúrbio. Este ser talvez me quisesse dizer algo. Vejo-o reluzente, vestido de alumínio, brilhante de noite à minha frente. Não seria sua maneira de rir? Indago-me se essa lata possui um coração (CANÇADO, 1968, p. 40).

Pode-se dizer, dessa passagem, que a personagem, ameaçada pelo ritmo tirânico e estonteante do progresso técnico e por uma massacrante realidade social, cujos valores e conhecimentos em constante transição não lhe permitem sentir-se em um mundo estável, abdica de uma explicação que aspira a uma totalidade, de uma retórica racionalista tradicional, de uma objetividade científica. Pela impossibilidade de representar com a linguagem comum os eventos do cotidiano que lhe parecem brutais, incorpora o fantástico, estratégia que configura a cisão entre a linguagem e a tentativa de alcançar a expressão aproximada do que seria inenarrável. Esta impossibilidade, segundo Seligmann-Silva, caracteriza-se como testemunho:

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha a falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46).

O recurso ao fantástico, sob a vigência da resistência, corresponde a tudo o que excede as palavras, portanto sua expressão é às avessas ou com um fundo falso. Na perspectiva do trecho analisado, a prosopopeia destaca a inversão dos valores e das relações provocada pelo progresso. Enquanto as máquinas são retratadas como seres vivos, a narradora é tratada com indiferença, sendo alimento de consumo perecível e barato, um “saco de abóboras”. As pessoas são vistas como feras, prontas para devorarem umas às outras. A narradora estabelece uma contraposição à modernização do espaço urbano ressaltando a deterioração das relações humanas pela desumanização gradativa do ser; o contraste de uma infância humanizada (refletida no espelho) com a vida adulta despersonalizada (espelho quebrado). No conto, a futura geóloga assassinara com uma pedrada o seu amigo espelho, a única referência humana que possuía. Por isso a narradora lamenta:

Tenho chorado muito. As caras de cimento armado acusam meu rosto molhado de deterioração. Mas é que tenho chorado. 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, 1968, p. 42).

Nesse “mundo cada vez mais estranho, fantástico, monstruoso” (CANÇADO, 1968, p. 37) não há ser humano, mas “criaturas” perigosas, com atitudes zoomorfizadas que, em face de qualquer sinal de humanidade, petrificam-se e atacam. O discurso em análise, de uma maneira geral, vem repleto de termos que explicitam contrastes nas relações entre os sujeitos na modernidade, bem como nas diferentes formas de ocupação do espaço urbano. O que se evidencia é que a linguagem, a um só tempo, emerge como emblema de resistência e denuncia aspectos da realidade, comunicando-nos a complexidade e a desordem da consciência da personagem em relação a seu meio.

Causam também estranheza os contos “Espiral Ascendente” e “O sofredor do ver”. A narrativa do primeiro problematiza o conceito de real por se assentar na experiência traumática vivida pela autora. A elaboração artístico/literária, concebida como deslocamento, resiste em cumprir com procedimentos estéticos tradicionais. O conto, descrevendo um evento relatado em *Hospício é deus*, do dia 16-12-1959, é a expressão do efeito provocado pelo calmante, sonifene, comprovando que “a linguagem é percebida como traço indicativo de uma lacuna, de uma ausência” (GINZBURG, 2011, p. 26), como se nota no trecho abaixo:

[...]
Outra vez, Sonifene. A cortina amarela tremendo. Tudo se distanciando, como sempre.

– Não me deixem. Quero falar. Tenho medo. Tenho de falar.
 Dançam carregados de distância, na
 TARDE
 SEXO
 MAMÃE
 MEDO
 (CANÇADO, 1968, p. 27).

A construção do texto sugere a desarticulação da fala após a aplicação do calmante. Como se observa, o precário reside tanto na matéria da realidade como na forma narrativa do texto.

O conto “No quadrado de Joana”, publicado no *Suplemento Dominical Jornal do Brasil*, foi motivo de estranheza no jornal e desconforto para Maura, deixando-a com a impressão de marginalizada, por relacionarem-na à louca catatônica do texto. Trazendo subsídios para a compreensão do outro lado do muro - a loucura -, Maura, nesse conto, traz o testemunho ao possível retorno por que poderia ter passado a personagem Joana. Talvez fique subentendida a constatação de que ela própria teria sentido os perigos da dissociação, trazendo-nos, na simbólica Joana, a representação de si mesma.

Joana, catatônica, habita o universo do pátio. Nesse território simbólico da loucura, elimina-se qualquer possibilidade de perigo, por encontrar-se “perfeitamente integrada” aos ângulos do muro, “plana-lisa-justa” (CANÇADO, 1968, p. 22). A “época de Joana” é uma “pausa completa”, um tempo sem palavras, acertado e determinado de maneira inexorável para o fora do muro. Como instância modelar da experiência estética, esse conto exemplifica o tênue limite entre a possibilidade da razão e desrazão, da desagregação e do retorno. É na ordem da loucura que Joana entra:

Marcha completando o pátio, o fim da linha sendo justamente princípio da outra, sem descontinuidade, quebrando-se para o ângulo reto. Não cede um milímetro na posição do corpo, justo, ereto. Porque Joana julga-se absolutamente certa nessa nova ordem (CANÇADO, 1968, p. 21).

Ora, do ponto de vista de Joana, esse novo tempo, “nascido duro e sofredor”, porque resulta da entrega à morte e ao aniquilamento da razão, deve integrar-se ao quadrado, “o quadrado das horas”, “o quadro do muro” (CANÇADO, 1968, p. 22), da falta de linguagem. No entanto, ameaçando a lógica do pátio, insinua-se a palavra:

Não sabe porquê, a palavra meio salta-lhe morna, insinuante como ameaça remota. Um orifício no muro: meio de fuga. Para onde e por quê? Deve ter ouvido isto. Ela não se desviaria tanto da lógica, mesmo pensando num momento de descuido, e a lógica está no quadro. Precisa pensar certo. Joana não poderia deixar-se traír (CANÇADO, 1968, p. 22).

Alerta para os possíveis riscos do retorno, Joana procura pensar em ângulos, do quadrado, nas arestas da desagregação da linguagem, tornando-a aparentada ao discurso do louco. Para isso, afastando-se das palavras, como mecanismo de preservação, tentar pensar em números:

Fugindo às palavras pensa em números certos: 44, 77. Desenha-os mentalmente no muro para sua sobrevivência, até que estremece no número 60. Ah!, o número sessenta se aproxima qual cobrinha traiçoeira: o círculo, as curvas. Uma áspide. Também os números têm nome. Sessenta soa perigoso e ondulante (CANÇADO, 1968, p. 24).

A saída do quadrado reside no furo, produzido pelas curvas das palavras. Para não se desmoronar ante as curvas das folhas, Joana tenta fugir do círculo, buscando linhas retas. Mas linhas são formadas por pontos, e pontos são círculos! Paradoxalmente, Joana quer encontrar-se no pátio, pois a realidade da razão consiste em perder-se. No entanto, em face da linguagem, seu retorno é inevitável:

[...]
Os olhos enfrentam rostos impacientes. Paira no ar uma palavra nova:
Catatônica
Joana gostaria de medi-la:
CA-TA-TÔ-NI-CA
Pensa desesperada: será o início da nova língua, agora que estou desmoronada?
(CANÇADO, 1968, p. 27).

Emerge à Joana a palavra “catatônica”, circular, unida, inteiramente nova. Essa é a realidade. Reconhecer-se nela, enfrentar rostos impacientes e ameaçadores. Porque Joana não tem salvação. Por mais que tentara pensar em linha reta, não conseguiu escapar do furo, pois carrega consigo a linguagem, a produção de obra. Agora deve aceitar essa nova língua, a produção da linguagem no discurso catatônico.

Em “O sofredor do ver”, mais uma vez, Maura surpreende com sua linguagem hermética. Nesse tenso trabalho metalinguístico, há uma linguagem pedra que, cantando à sua maneira, dá início à história do ver:

Alguma coisa soltou-se do cimo da pedra se espalhando em luz. A matéria, não possuindo voz, cantava à maneira de sua natureza, perdendo-se, de acordo com seu único e possível destino.
Quieta e só, representava a pedra: solidez e forma.
O sol cumpria-se.
[...]. (CANÇADO, 1968, p. 51).

Nesse conto não há como nos furtarmos de enxergar a circunscrição da autora em suas palavras, afigurando-se nas entrelinhas de cada uma delas. Sente-me em meio às suas reentrâncias, a intelectualidade e erudição da autora, cuja constructo da escrita implica uma instância metatextual sobre a sua própria linguagem-pedra.

Sobretudo forma. Sobretudo sólida. E pedra.
 PEDRA
 Só, surgindo da areia.
 Sólida e nua como para sempre.
 Em defesa e guerra.
 De olhos esforçados, míopes, visão saindo fina, quase indecisa, a perguntar:
 – Mas devo? Devo? E devo? (CANÇADO, 1968, p. 43).

No conto, alçando-se à contemporaneidade que a cerca, como num processo expositivo de instalação artística, a autora se joga nos labirintos da tessitura da linguagem. Prenunciado como título do livro, o conto emerge como um dos exemplos mais bem-acabados da obra. Em “O sofredor do ver”, título aliás um tanto quanto emblemático, o narrador, num trabalho metalinguístico, nos impinge as seguintes impressões: “Trabalhava exausto, sondando, nisto consistindo sua participação voluntária, recusando o abrigo das sombras, porque então a luta seria baixa, cava – chumbo e revolta, como na morte” (CANÇADO, 1968, p. 50).

De uma beleza discursiva fabulosa, onde podemos encontrar o seguinte trecho “começada há pouco sua história tinha um título: *A história do ver*” (CANÇADO, 1968, p. 45), a narrativa demonstra o quanto Maura dá importância à sua confecção ficcional, o quanto as palavras têm importância. Se, por um lado, lidar com a palavra lacera o narrador por dentro, por outro lado, incomoda o leitor, tanto que, no conto, ergue a seguinte imagem: “lascada, a pedra feria nos pontiagudos, sem pena. Saliências frias, terríveis, compunham aquela face, da base ao vértice, em defesa e guerra” (CANÇADO, 1968, p. 50). Não se trata, então, de enxergarmos a autora em um personagem da história, mas de enxergar uma reflexão madura sobre uma construção de uma linguagem singular, afastada do academicismo, embora às vezes pareça difícil.

Nota-se nesse conto de Maura a reiteração do fluxo de consciência, expresso no monólogo interior, fusão entre os níveis temporais. Verifica-se também a impossibilidade de se manifestar um narrador onisciente, arquétipo do realismo do século XIX, numa espécie de linguagem que nos acena com os possíveis significados inconscientes a que se ligam aspectos da vida real.

Por fim, é necessário buscar na elocução dos contos maureanos um processo de deslocamento em que emerge uma linguagem por cujas frinchas destaca-se a centelha da factualidade, a qual faz passar o corpo. É preciso ler o que está por trás do nome, da frase, do expresso e do silêncio,

que, por vezes, recusa-se à expressão linear, mas denuncia motivos profundos em suas lacunas e fissuras. Evidenciados na abolição do enredo fechado, no enredo cuja narração é ausente de um eixo organizador, e descrito a partir de impressões subjetivas, entre outros, os recursos técnicos dos contos relativizam a representação do espaço, do tempo e da causalidade, associando a criação estética à precariedade do sujeito em um mundo caótico, cujas transformações constantes e velozes, as catástrofes históricas e o cotidiano caracterizado pelo choque, provocam um sentimento de insegurança e a perda da confiança neste mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No prefácio da terceira edição de *Hospício é deus*, Reynaldo Jardim realiza um habilidoso jogo intertextual com o poema “O corvo”³⁵, publicado em 1845 por Edgar Allan Poe. No texto de Poe, há um jovem, melancólico, que sofre. E a razão do seu sofrimento é Lenora, o amor de sua vida, perdido para as garras da morte, motivo pelo qual o jovem se entregava à loucura. Jardim escreve na obra de Maura o seguinte:

Existe a fronteira. Existe? A mentira é tão verdadeira quanto a verdade, pois a verdade é uma convenção de mentirosos.

No fundo, em verdade vos digo, o que se ouve é um pungente pedido de socorro, de quem, não estando em perigo, não pode ser socorrido. E o pedido o comove. Mas você não o atende. E dentro de você o monstro instalará seu inferno. E permanecerá sob o busto de Palas a repetir seu cruel *never more*. O melhor, para continuar dormindo tranquilamente, é não virar a página. Mais que um prefácio isto é uma advertência: este é um livro perigoso [...] (JARDIM, 1991, p. 9-10).

Compreendo a obra de Maura como a metáfora do corvo de Poe, mensageiro da dor, uma vez que de seu texto sobressaem temáticas que remetem ao sofrimento, como loucura, solidão e melancolia. Se em Poe evidencia-se o desejo de recompor o objeto perdido – Lenora –, a interseção empreendida por Jardim converge para a constituição de uma relação de metonímia instalada entre duas partes: a de Maura com a obra, quando a autora busca na escrita recompor um objeto perdido – sua vida – e nunca tido, uma vez que sua verdade é ficção, portanto é irresgatável, irrecuperável; e entre leitor e narrativa – o corvo. O leitor, ao abrir a janela para o corvo, sucumbe a uma voz cujo registro é o da indistinção entre ficção, entre a dor do narrador e a de Maura, entre a dor do narrador e a sua própria dor. E quando a dúvida acabará? Nunca mais!

Mas eu, como leitora e pesquisadora, “certo dia, bem me lembro, buscava sacar daqueles livros que estudava repouso” (ASSIS, 1994), ao ouvir a batida, arrisquei-me e abri a janela. Sob o busto de Palas, deusa da sabedoria e do conhecimento, instalou-se, desde então, meu inferno. Desde o meu primeiro contato com *Hospício é deus* e *O sofredor do ver*, ainda no mestrado, iniciou-se a história de um intenso envolvimento entre mim, leitora, com Maura Lopes Cançado, escritora que sofria de transtorno mental, diagnosticada esquizofrênica. Lê-la foi caminhar por fronteiras entre a tradição e a margem, entre a realidade e a ficção, entre a loucura

³⁵ Texto-fonte: Obra Completa de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. vol. III. Extraído do site < <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/poesia/maps05.pdf>>. Acesso em: 11 de jul. 2016.

e a sanidade. Estive diante de obras diferentes no ambiente literário, que comportavam a palavra do louco, cujas narrativas trazem marcas do espaço de sua produção, de cujas linhas desbordam fragmentos, retalhos de vida, narrados em tom confessional. Essa escritora que, entre 1958 e 1961, trabalhou como colaboradora no *Jornal do Brasil*, na seção do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, o *SDJB*, publicando contos e poemas, morreu em 19 de dezembro de 1993, em razão de uma doença pulmonar. Dona de uma personalidade excêntrica, Maura nos deixou um legado material com a escrita de apenas duas obras, mas cuja qualidade estética e valor histórico reverberam em incontáveis pesquisas e leituras.

E uma dessas leituras é esta que apresento. Leitura de nós duas, personagens de uma trama, da tessitura da minha tese. Durante minha escrita, várias circunstâncias me levaram a indagar: quem aqui é a personagem, Maura ou eu? Seríamos, ela e eu, narradora e personagem, meus objetos de recriações? Confesso que não foi nem uma nem duas vezes que tentei manipular a interpretação dos meus futuros leitores, conduzindo-os a aceitar o meu ponto de vista. Portanto, não alcancei a impessoalidade exigida para esse gênero. Nos últimos seis anos, Maura tem sido a extensão da minha vida. Nossa história é uma narrativa de um relacionamento, no qual entrei com expectativas eivadas de crenças e necessidades. Por isso passei por altos e baixos, ora estivemos mais envolvidas, ora nos distanciamos. Amor e ódio foram sentimentos constantes da nossa convivência. Para superar a crise, realizava um trabalho de recapitulação e tentava enxergar a mim, a escrita, a Maura, e ao leitor. Então questionava-me: como eu me desenvolvi como pessoa durante todo esse tempo? A partir do meu trabalho, como Maura se desenvolveu como escritora e personagem na arena literária e na História? E tremia ao pensar no julgamento do leitor. Não sei se consegui disfarçar os andaimes, pois trata-se de um edifício construído com diferentes vozes e linguagens – minha, de Maura, dos teóricos.

Na medida em que a escrita fluía, tornou-se inevitável uma certa desarmonia entre os capítulos. No percurso da escrita, com a objetivo de analisar as obras de Maura a partir do ângulo da (de)articulação da linguagem, não consegui garantir o mesmo raciocínio aos três capítulos. Cada um pediu uma organização própria.

Meu primeiro passo foi realizar um estudo abrangente de contextualização da autora, buscando situá-la no seu tempo e espaço como mulher e escritora, de modo que pudesse identificar características consideradas relevantes para explicar o seu não lugar durante tanto tempo na arena literária. Nesse percurso, pude conferir que, do ponto de vista dos padrões estéticos, as obras de Maura estão em rota de colisão com o pensamento da crítica de sua época. Se, por um lado, em meio à efervescência cultural há um recrudescimento nas produções memorialísticas

femininas, conforme explica Lacerda (2003, p. 50-51), por outro, o panorama político-social, marcado pela repressão da ditadura militar, conduz o olhar da crítica para a arte engajada e para as correntes experimentais, em detrimento de manifestações literárias de caráter mais individual. A expansão e consolidação dos meios de comunicação de massa e da indústria editorial influenciaram no lançamento e consolidação de padrões culturais. As produções de cunho íntimo, portanto, não se caracterizaram de fato, um movimento literário, conforme ressalta Hollanda (2008). Portanto, diferente de outros grandes escritores do seu tempo, com a tematização da loucura, Maura não se enquadrou em nenhum grupo literário unificado por estilos e tendências ideológicas do seu contexto, o que a fez transcender a qualquer moldura. Com efeito, em seu contexto, Maura não formou e nem participou de nenhuma escola ou plêiade de seguidores diretos.

A escritora Maura, erudita, amante dos livros e da cultura, experiência na vida e na ficção o irreduzível conflito com a razão social e médica, estando em permanente confronto. É curioso pensar que, na arena literária, durante muito tempo, a imagem representativa do louco seja mais atrativa do que sua escrita em si. No entanto, Maura, a escritora louca, cunhou sua vida em seu texto, atraindo o olhar para a obra com a própria vida. Ao se tornar linguagem é a escrita que, ao final, a meu ver, acaba por estar em foco. Vejo na relação de Maura com a sua escrita um modo peculiar de encarar seu ofício. Na esteira de Peter Pál Pelbart (1993), entendi que no encontro com o Fora, pela escrita da obra Maura realiza o movimento de dobra, evitando com isso o delírio, garantindo resistência e lucidez para denunciar a situação do louco no hospício bem como afirmar-se como louca. Sua escrita clara e coerente, nesse sentido, configura-se resistência a um sistema que tenta subtrair a voz do louco, atribuindo-lhe fala desarrazoada. Como evidencia Foucault (2010), desde a Idade Clássica houve um discurso amplo que desqualificou a linguagem do indivíduo considerado louco, não lhe concedendo legitimação. É nisso que se constitui a contemporaneidade de Maura em relação ao contexto literário de sua época, por sua linguagem assumir a potência-do-não. Seu gesto de recusa, de preferir não fazer o que fora determinado pelo mercado editorial e pela crítica, estende-se à linguagem da escritora, que explora a potência máxima da língua, causando inquietação e questionamento. Dentro da definição de contemporâneo de Agamben (2009), Maura encontra-se numa situação de quebra com seu contexto. Suas obras não inauguram um novo paradigma, mas põem em questão a própria ideia de paradigma, a própria ideia de uma ordem literária.

Ao lado do contraponto da padronização temática, percebi que a obnubilação das produções de Maura também se atribui à censura ideológica e cultural motivada por um pensamento

hegemônico que definia um certo modo de ser e de viver para as mulheres. Nas trilhas de Teixeira (2009, p. 92) compreendi que, devido à ideologia patriarcal dominante, até 1970 à mulher foi negada a legitimidade cultural como sujeito do discurso, sendo, por isso, afastada do espaço cultural e intelectual. Se, ao longo da história, a imagem feminina foi construída negativamente a partir de sua relação com a natureza, a figura do homem, em polo contrário e positivo, ligava-se à cultura. Esse pensamento, alimentado pela medicina e pela biologia, legitimou a dicotomia homem cérebro, razão lúcida, capacidade de decisão *versus* mulheres, coração, sensibilidade, sentimentos. Isso implica atribuir à mulher uma imagem profundamente ambígua, numa soma desarrazoada de atributos positivos e negativos, devendo ser submetida a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que assegurassem o cumprimento do seu papel social de esposa e mãe.

Empurrando Maura ainda mais para a margem literária, o diagnóstico de louca acentua o contraponto com os seus pares escritores. Nessa perspectiva, no segundo capítulo procurei enfatizar a esquizofrênica carreira psiquiátrica de Maura como paciente vivendo a exclusão do tratamento psiquiátrico dentro de uma instituição total que, sob o ponto de vista de Goffman (1974), consiste em espaços sociais instituídos que comportam uma lógica social interna, própria, nos quais a microfísica do poder pauta-se na demarcação dos papéis de autoridade e de submissão organizados dentro dos limites físicos de um prédio, de uma fábrica, de um ambiente que sintetize as relações sociais de um conjunto de indivíduos. Passando por níveis e gradações de violência, a relação entre Maura e a medicina psiquiátrica configura-se em encontro de poderes, no qual a escritora não se submete passivamente ao poder do médico, assumindo as três características definidas por Basaglia (1985): a relação do tipo *aristocrática*, a relação de tipo *mutualista*, a relação do tipo *institucional*. Se como paciente Maura por diversas vezes é avaliada pelas capacidades advindas das funções mentais, como narradora, chama a atenção para si, num contexto onde pouco se fala, se trata ou se acolhe a sensibilidade do paciente. Seu trabalho estético constitui um outro modo de perceber o doente, pelo prisma da linguagem literária, concedendo oportunidade para a expressão de vozes paulatinamente silenciadas no hospício.

No terceiro capítulo, aprofundei-me na questão do lugar de sua fala, atentando para a origem da sua voz, que vem não de fora, e a sua representação, pois é a voz de quem pertence a um grupo, a das hospiciadas. Compreendi que, em suas obras, a Maura narradora, por carregar traços próximos ao da Maura escritora, confere ao paciente de hospício um lugar na arena literária. A voz dessa escritora que saíra do interior do estado de Minas Gerais e que, por caminhos tortuosos, fora parar no Rio de Janeiro, como amiudada paciente de clínicas

psiquiátricas e hospícios, confere ao leitor uma percepção do hospício de meados dos anos 1960, pois ressoa com tal profundidade a ponto de traduzir todas as suas implicações subjetivas e suas singularidades. Essa realidade textual, estética, não é puramente histórica nem somente imaginativa, mas consiste na confluência de duas esferas, a real e a ficcional. No trânsito com o factual, o discurso autoficcional de Maura confere à sua literatura o *status* de arte da *performance*, no sentido dado por Klinger (2012, p. 26).

Na tentativa de dar sentido à escrita, Maura movimentava a memória, trazendo fragmentos de lembranças, reforçando com elementos outros de presentificação. Mas as condições adversas de produção do discurso no presente ao qual está inserida, que está compreendida na sua relação com seu contexto imediato, afetam sua escrita. Na obra de Maura, a escrita é válvula de escape. Dessa forma, o hospício e a família aparecem como espaços sempre paradoxais: são a base, a sustentação, a fonte de onde nasceram narrativas que compõem vida e obra, mas também se colocam como a ameaça ao pleno desenvolvimento, o risco da anulação dos planos pessoais. Esse lado sombrio que alimenta sua escrita traz uma face de uma literatura com forte teor testemunhal, cujo componente estético se coloca a serviço do elemento ético. A construção de sua narrativa representa subjetividades coletivas, alcançando um sentido de denúncia de violência legitimada pelo Estado. Para discorrer sobre testemunho e evidenciar o teor testemunhal presente nas obras de Maura, bebi nas fontes de Ginzburg (2011) e Seligmann-Silva (2003).

Com uma linguagem literária coerente, a voz de Maura se ergue em desarticulação com as vozes delirantes do hospício. Contudo, essa desarticulação anuncia um modo próprio e necessário de resistência à desagregação da identidade e como forma possível de desvelar os meandros institucionais da loucura. Maura deixou um testemunho importante do que representava estar internado num hospício no início do século passado. A sua relação de intimidade com a escrita, o talento e a coragem para registrar detalhes do cotidiano manicomial, seus personagens-loucos e seus hábitos, transformam as páginas de suas obras em rico instrumento de percepção da experiência da loucura e também da relação que a sociedade mantinha com aqueles internados em instituições para doentes mentais.

Maura, como conteúdo e matéria, exigiu mais de mim do que eu esperava. Por carência de fôlego, ou até mesmo pelos próprios objetivos do trabalho, refreei-me, para não me deixar levar pela armadilha da autoficção. Foi necessário compreender Maura como um ser construído por uma linguagem afetada pela realidade. Com *performance*, Maura se torna matéria de sua criação e rompe com os limites entre vida e ficção. Escrever então consiste em reelaborar o fato vivido. A literatura de Maura, trafegando na contramão da cultura de seu contexto, revela sua

conflitante relação com o mundo. Movimento de desvio, estratégia de sobrevivência, dobra que afasta a loucura, segurando uma lucidez em trânsito, pela obra Maura resiste e ressalta: “Existo com agressividade” (CANÇADO, 1991, p. 86).

Por isso, quando dirijo meu olhar para o início de todo esse trabalho e observo o curso que tomou, procuro considerar os benefícios alcançados, afastando o pensamento de outras abordagens que poderia ter feito. Infintos são os caminhos de leitura e diferentes são as maneiras de percorrê-los. Neste desfecho, considero sobretudo o chão do meu conhecimento sobre o qual o trabalho foi construído, as superações que me fez buscar e as conquistas alcançadas. Concebo aqui o meu quinhão. Ou ele me concebe? Algo se formou em mim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001, p. 07-26.
- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, escrita da potência*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2007. Disponível em: <///C:/Users/aceruser/Downloads/Giorgio%20Agamben%20-%20Bartleby%20-%20Escrita%20da%20pot%20C3%AAncia.pdf>. Acesso em: 28/08/1027.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVES, Rubem. *Livro sem fim*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- ARFUCH, L. *O espaço biográfico*. Dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUTRAN, Margarida. Posfácio: Ninguém visita a interna do cubículo 2. In: CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é deus: diário I*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.
- ALMEIDA, Anna Beatriz de Sá; TORRES, Pedro Henrique Rodrigues. Um perfil das “possíveis internas” do Pavilhão Remédios da Colônia Juliano Moreira, RJ, 1940-19731. In: *Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas*. 28 jun. a 1 ag. 2014. Disponível em: <http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400288509_ARQUIVO_TextoCompletoAlmeida&TorresANPUHRJ2014.pdf>. Acesso em: 28/08/2017.
- ARAÚJO, Gilberto. “A escritora interna”. In: *Resenhas*. Seção Ensaios e Resenhas, março 2016, Edição 191. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-escritora-interna/>>. Acesso em: 28/08/2017.
- ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- ARISTÓTELES (384-322 a.C). *O Homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, 1. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998 *apud* TEIXEIRA, Marco Antônio Rotta. *A concepção Freudiana de melancolia: elementos para uma metapsicologia dos estados da mente melancólicos*. Dissertação de Mestrado (Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista). Assis, 2007.
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BASAGLIA, Franco. As instituições da violência. In: Franco Basaglia (Coord.). *A instituição negada: relato de um hospital psiquiátrico*. Trad. Heloisa Jahn. 3. ed Rio de Janeiro: Graal, 1985. p. 99-133.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A conversa infinita: ausência de livro, o neutro o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Silvia Maria Roncador. *A lição de Maura Lopes Cançado: entre a alteridade da loucura e a normatização dos códigos*. Dissertação (mestrado em Psicologia) - Universidade Católica de Brasília (2008).

BRASIL, Assis. (1973-75). Maura Lopes Cançado. *A nova literatura - III - O Conto*. v. 3. (pp. 101-106). Brasília: Americana *apud* GOMES, Leísa Ferreira Amaral. *Loucura e gênero: uma análise da escrita autobiográfica de Maura Lopes Cançado*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Minas Gerais (2014).

BRASIL, Assis. O moderno conto brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 maio 1972, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_08&pagfis=30514&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 28/08/2017.

BRASIL, Ubiratan. Importante obra de Maura Lopes Cançado é reeditada. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 nov. 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,importante-obra-de-maura-lobes-cancado-e-reeditada,10000002552>>. Acesso em: 28/08/2017.

BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CORRÊA, Antônio Carlos de Oliveira. Breve história da psiquiatria mineira. 07/11/2012. Blog do Centro de Atenção Cognitiva. Disponível em: <<http://centrodeatencaocognitiva.blogspot.com.br/2012/11/breve-historia-da-psiquiatria-mineira.html>>. Acesso em: 28/08/2017.

CANÇADO, Maura Lopes. *O sofredor do ver*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.

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

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2002.

COELHO, Maria do S. V.; MARRECO, Maria Inês de M. Maura Lopes Cançado. In: *Mulheres em Letras: antologia de escritoras mineiras*. (Org.) Constância Lima Duarte. Florianópolis: Mulheres, 2008. p. 213-228.

CONY, Carlos Heitor. Maura Lopes Cançado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 de jun. 2007, p. E 19. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1506200736.htm>>. Acesso em: 28/08/2017.

CORDEIRO, Rosilene. Cançada, excessivamente Maura, ao largo de Deus. In: *Teatro no Pará*. Belém, 28 fev. 2016. Disponível em: <<http://teatronopara.blogspot.com.br/2016/02/cancada-excessivamente-maura-ao-largo.html?spref=fb>>. Acesso em: 28/08/2017.

CORDEIRO, Solange. *Discurso e escrita de si na obra Hospício é deus de Maura Lopes Cançado*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido, 2014.

CORRÊA, Louise Bastos. *A consciência no abismo: uma leitura da obra de Maura Lopes Cançado*. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Departamento de Letras Vernáculas, 2013.

COSTA E SILVA, Álvaro. Disponível em: <http://blogdoims.com.br/a-escritora-que-podia-ter-sido/>. Acesso em: 05 out. 2016.

COSTA, Jurandir Freire. *História da psiquiatria no Brasil: um corte ideológico*. 5. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

CYTRYNOWICS, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho da Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 123-138.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997.

FERNANDES, Mariana Patrício. *Vida surgida rápida, logo apagada – extinta: a criação de estratégias de fuga do hospício na escrita de Maura Lopes Cançado*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FERRAZ, Flávio Carvalho. *Andarinhos da imaginação: um estudo sobre os loucos de rua*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

DIAS, Míriam Thais Guterres *A reforma psiquiátrica brasileira e os direitos dos portadores de transtorno mental: uma análise a partir do serviço residencial terapêutico morada São Pedro*. 2007. 292 f. Porto Alegre, Tese (Doutorado em Serviço Social) – Faculdade de Serviço Social. Programa de Pós-Graduação Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, 2007. Disponível em: <http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/21/TDE-2007-05-08T150137Z-564/Publico/389624.pdf>. Acesso em: 28/08/2017.

ENGEL, Magali Gouveia. *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830-1930)*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001. Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/7htrv/pdf/engel-8585676949.pdf>>. Acesso em: 28/08/2017.

_____. *Psiquiatria e feminilidade*. In: Mary Del Priori (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 324-361.

FACCHINETTI, Cristiana; RIBEIRO, Andréa; MUÑOZ, Pedro F. de. As insanas do Hospício Nacional de Alienados. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.15, supl., p.231-242, jun. 2008.

FONTE, Eliane M. M. da. DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA LOUCURA À REFORMA PSQUIÁTRICA: as sete vidas da agenda pública em saúde mental no brasil. *Estudos de Sociologia*, Local de publicação v. 1, n. 18, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/view/60/48>>. Acesso em: 28/08/2017.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens.1992. p. 89-128.

_____. Prefácio: *Folie et déraison*. In: *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999a. p. 140-148. (Coleção *Ditos e escritos I*)

_____. A loucura só existe em uma sociedade. In: *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1999b, p. 149-150. (Coleção *Ditos e escritos I*)

_____. A Loucura, a ausência de Obra (1964). In: *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Trad. Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999c, p. 190-198. (Coleção *Ditos e escritos I*)

_____. Loucura, Literatura, Sociedade (1970). In: *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Trad. Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999d, p. 210-234. (Coleção *Ditos e escritos I*)

_____. A loucura e a sociedade. In: *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1999e, p. 235-242. (Coleção *Ditos e escritos I*)

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

_____. *O poder psiquiátrico: curso dado no Collège de France (1973-1974)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

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

_____. A Escrita de Si (1983). In: *Ditos e Escritos V – ética, sexualidade, política*. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 141-157.

_____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 23 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. O que é um Autor? (1969). In: *Ditos e Escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 268-302.

_____. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 428-438. (Coleção *Ditos e escritos III*)

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das Catástrofes* (Org.). SELIGMANN-SILVA, Márcio. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 351-369.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (org.) *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, 2011, p. 17-29.

GOFFMAN, Erving (1961). *Manicômios, prisões e conventos*. Trad. Dante Moreira. São Paulo: Perspectiva, 1974. Disponível em:

<file:///C:/Users/aceruser/Downloads/GOFFMAN,%20Erving.%20Manic%C3%B4mios,%20Pris%C3%B5es%20e%20Conventos.pdf>. Acesso em: 28/08/2017.

GOMES, Leísa Ferreira Amaral. *Loucura e gênero: uma análise da escrita autobiográfica de Maura Lopes Cançado*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Minas Gerais (2014).

HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Porto: Asa, 1996. Disponível em: <file:///C:/Users/aceruser/Downloads/docslide.com.br_9625355-dicionario-de-mitologia-grega-e-romana-georges-hacquard.pdf>. Acesso em: 28/08/2017.

HOLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: FREITAS FILHO, Armando. *Anos 70. Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1979, p. 7-81.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. Descobertas, desastres e sonhos dos anos 60. In: *Praia Vermelha, Estudos de Política e Teoria Social*, PPGSS/UFRJ, Rio de Janeiro, 18(2), 2008, p. 205-212.

IANNINI, Cinara de Araújo. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar um trem e um passarinho - a escrita íntima de Maura Lopes Cançado*. Dissertação (Literatura), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002. Disponível em < <http://150.164.100.248/poslit/tesesedissertacoes/verDetalhes.asp?id=3287>>. Acesso em: 28/08/2017.

JARDIM, Reynaldo. Prefácio. In: CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é deus: diário I*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.

JUSTIÇA DO ESTADO DE GUANABARA. *Processo-crime nº 5.316 – M. L. C., 1972, apud SCARAMELLA, M. L. Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2010. 269p. (Tese Doutorado em Ciências Sociais). Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=000479398>>. Acesso em: 28/08/2017.

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

_____. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. *K. – Relato de uma busca: Bernardo Kucinski*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LACERDA, Lilian de. *Álbum de leitura: memória de vida, histórias de leitores*. São Paulo: Editora UNESP, 2003,

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria G. Noronha, Maria Inês Guedes. E. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEITE, Marli Siqueira. O “teor de testemunho” em “Graciliano Ramos:”, poema de João Cabral de Melo Neto. In: *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. (Org.) Wilberth Salueiro. Vitória: EDUFES, 2011, p. 33-47.

LICHOTE, Leonardo. Promessa literária nos anos 60, escritora Maura Cançado é presa na Lemos de Brito. *O Globo*. 14 abr. 2014. Disponível em: < <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/promessa-literaria-nos-anos-60-escritora-maura-cancado-presa-na-lemos-de-brito-12186402#ixzz4O6GDF3Fd> >. Acesso em: 28/08/2017.

LOPES, Antonio Herculano (Org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

MACHADO, Jaqueline Simone de Almeida. *Gênero sem razão: mulheres e loucura no sertão norte mineiro*. 2009. 101 f. Montes Claros, Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Social) – Pós-Graduação em Desenvolvimento Social, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2009. Disponível em: <file:///C:/Users/aceruser/Downloads/jacqueline_simone_de_almeida.pdf>. Acesso em: 28/08/2017.

“MANIFESTO DOS INTELECTUAIS” pediu o fim da censura em janeiro de 77. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 de abr. 1994, p. 1-14.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. “Anos dourados, mulheres malditas, diários esquecidos: Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado”. Disponível em: <<http://www.albertolinscaldas.unir.br/zonadeimpacto/anosdourados.htm>>. Acesso em: 28/08/2017.

MELLO, Heitor Ferraz. Os loucos parecem eternos. *Revista Cult*, edição 207, 2015. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2015/11/os-loucos-parecem-eternos/>>. Acesso em: 28/08/2017.

MORAES, Vinícius de (Org.). O ousado rapaz do trapézio suspenso. Trad. João Cabral de Melo Neto. *Contos norte-americanos: os clássicos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p.498-503.

MOREIRA, Pedro Rogério. *As imprudências de JK em discussão*. *Jornal do Brasil*, 05/11/2004, Brasília, p. D-8. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/64356/noticia.htm?sequence=1>>. Acesso em: 28/08/2017.

MOREIRA, Pedro Rogério. *As imprudências de JK*. In: *Jornal Amoroso: edição vespertina*. Brasília: Thesaurus, 2007, p. 114-119.

MUSILLI, Celia. *Literatura e loucura, a transcendência pela palavra*. Dissertação (mestrado em Teoria e História Literária), Universidade Estadual de Campinas, São Paulo: 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/aceruser/Downloads/MusilliCelia_M.pdf>. Acesso em: 28/08/2017.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música/Fundação Nacional de Arte. 1983.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Grandes obras de Nietzsche* [recurso eletrônico]. assim falava Zaratustra; o Anticristo; Ecce Homo / Friedrich Nietzsche. Trad. José Mendes de Souza; David Jardim Júnior; Lorival de Queiroz Henkel. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ODA, A. M. G. R.; DALGALARRONDO, P. História das primeiras instituições para alienados no Brasil. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12, n. 3, p. 983-1010, set.-dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12n3/19.pdf>>. Acesso em: 28/08/2017.

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

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo rei: 7 ensaios sobre o Tempo da Loucura*. Rio de Janeiro: Imago. 1993.

PENNA, João Camillo. “Este corpo, esta dor, esta fome: Notas sobre o testemunho hispano-americano”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.). *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 311.

PESSOTI, Isaias. *A Loucura e as Épocas*. 2.ed. Rio de Janeiro:34, 1997.

PICCININI, Walmor J. Apontamentos para a história da psiquiatria mineira á luz das suas publicações. (III). In: *Psychiatry On-line Brazil*. Junho de 2006 - Vol.11 - Nº 6. Disponível em: < <http://www.polbr.med.br/ano06/wal0606.php>>. Acesso em: 28/08/2017.

_____. Gustavo Kohler Riedel (1887-1934). In: *Psychiatry On-line Brazil*, Fev. 2008 - Vol.13 n. 2. Disponível em: < <http://www.polbr.med.br/ano08/wal0208.php>>. Acesso em: 28/08/2017.

PINHEIRO, Márcio. “A literatura estranha a realidade”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 jan. 1994, p. B 4.

Profissionais da solidão e amargura. In: *Problemas Brasileiros*, Revista bimestral - Nº 383 - Ano XLV, set./ out. 2007. PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Pulcinleli Orlandi. Campinas: Pontes, 1997. Edição original: 1983.

PRICHARD, J.C. *A Treatise on Insanity and Other Disorders Affecting the Mind*. London: Sherwood, Gilbert and Piper, 1835 *apud* BERRIOS, German E. “Melancolia e depressão durante o século XIX: uma história conceitual”. In: *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 590-608, setembro 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v15n3/11.pdf>>. Acesso em: 28/04/2017.

QUEM É Maura Lopes Cançado. *Revista Leitura*, Rio de Janeiro, n. 110, Ano XXVI, dez. 1968, p. 20-21.

QUEM FOI FRANCO BASAGLIA? [20-]. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/e-psico/etica/temas_atuais/luta-antimanicomial-franco.html>. Acesso em: 28/04/2017.

RAMALHO, Walderez Simões Costa. Uma história da mineiridade: o sentido “essencialista” de uma representação. In: *Anais do XIX Encontro Regional de História - Profissão Historiador: Formação e Mercado de Trabalho*; 28 a 31 de julho de 2014; Universidade Federal de Juiz de Fora; Juiz de Fora: 2014.

REIS, Eloésio Paulo. Loucura e literatura – esboço de um mapa. *Trem de Letras*, v. 1. n. 1. 2012, p. 196-211. Disponível em: <<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/tremdeletras/issue/view/4>>. Acesso em: 02/11/2016.

RIBEIRO, Francigelda. *Caminhos da crítica e da literatura sob a perspectiva de Assis Brasil*. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: < http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-9MPNLM/tese_francigelda_ribeiro.pdf?sequence=1>. Acesso em: 28/08/2017.

ROSA, João Guimarães. Sorôco, sua mãe, sua filha. In:_____. *Primeiras estórias*. 14.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 18-21.

SAMPAIO, José Jackson Coelho. *Hospital psiquiátrico público no Brasil: a sobrevivência do asilo e outros destinos possíveis*.1982. Rio de Janeiro, Dissertação (Mestrado em Medicina

Social) - Instituto de Medicina Social, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982 *apud* OLIVEIRA, Edmar. *Engenho de dentro do lado de fora: o território como um Engenho Novo*. 2004. 125 f. Monografia (Especialização de Gestão em Saúde) – Fundação João Goulart, Rio de Janeiro, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

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

_____. A produção de biografias judiciárias em autos de processos penais. In: *CONFLUÊNCIAS* - Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito. Vol. 17, nº 3, 2015. pp. 14-34.

SCHMIDT, R. T. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, M. H. (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. Col. Ensaaios

SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. “Loucura, mulher e representação: fronteiras da linguagem em Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 22. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 95-111.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

_____. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. In: *Pandaemonium Germanicum*, n. 6, 2002, Universidade de São Paulo, p. 67-83.

_____. “Apresentação da questão: a literatura do trauma”. In: _____. (Org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003, p.43-58.

_____. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”. In: _____. (Org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003a. p.59-88.

_____. “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória”. In: _____. (Org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003, p.387-413.

_____. “Literatura e trauma: um novo paradigma”. In: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p.63-80.

_____. “Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol. 20, nº 1, 2008, p. 65-82.

SILVA, Gislene M. B. “Vozes da loucura, ecos na literatura”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no 12. Brasília, março/abril de 2001, p. 13-38.

_____. da. *Olhando sobre o muro: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) Universidade de Brasília, 2008.

SOARES, Renata R. G. Q. Janela: um signo que se abre em indiscretas janelas de significação Uma leitura semiótica do signo “janela” a partir do filme “Janela indiscreta”, faz uma interessante leitura do signo “janela”. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE LETRAS E ARTES, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro: Instituto Federal de Educação,

- Ciência e Tecnologia Fluminense, 2004. Disponível em: <file:///C:/Users/aceruser/Downloads/1580-3612-1-PB.pdf>. Acesso em: 28/08/2017.
- SUSSEKIND, Flora. “Ficção 80: dobradiças e vitrines”. *Revista do Brasil*. Ano 2, n. 5. Rio de Janeiro, 1986.
- _____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário. In: Revista *Guairacá*, Paraná, n.25, 2009, p. 81-102. Disponível em: <file:///C:/Users/aceruser/Downloads/1125-4687-1-PB.pdf>. Acesso em: 28/08/2017.
- TELLES, Norma. Cidade triste. In: *Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, Agosto de 2008.
- VALVERDE, Rodrigo R. H. Felipe. Sobre espaço público e heterotopia. In: *Geosul*, Florianópolis, v. 24, n. 48, p 7-26, jul./dez. 2009. Disponível em: <file:///C:/Users/aceruser/Downloads/13346-41129-1-PB.pdf>. Acesso em: 28/08/2017.
- VENANCIO, Ana Teresa A. Da colônia agrícola ao hospital-colônia: configurações para a assistência psiquiátrica no Brasil na primeira metade do século XX. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.18, supl.1, dez. 2011, p.35-52. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v18s1/03.pdf>. Acesso em: 28/08/2017.
- VIANNA, Glaucia Regina. *Estados melancólicos: o poder da criação nas ruínas de memória*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.
- VIEIRA, Priscila Piazzentini. Reflexões sobre A História da Loucura de Michel Foucault. In: *Revista Aulas*. Dossiê Foucault, N. 3 – dezembro 2006/março 2007. Disponível em: <///C:/Users/aceruser/Downloads/1934-5387-1-PB.pdf>. Acesso em: 28/08/2017.
- WADI, Yonissa Marmitt. “Entre muros”: os loucos contam o hospício. *Topoi*, v. 12, n. 22, jan.-jun. 2011, p. 250-269. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/topoi/v12n22/1518-3319-topoi-12-22-00250.pdf>. Acesso em: 28/08/2017.