

DANIELE APARECIDA BATISTA

LOUCURA: A TEMÁTICA QUE CONSTRÓI O DISCURSO DA OBRA  
*HOSPÍCIO É DEUS*, DE MAURA LOPES CANÇADO

ASSIS  
2010

DANIELE APARECIDA BATISTA

LOUCURA: A TEMÁTICA QUE CONSTRÓI O DISCURSO DA OBRA  
*HOSPÍCIO É DEUS*, DE MAURA LOPES CANÇADO

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e  
Letras de Assis- UNESP - Universidade Estadual  
Paulista para a obtenção do título de Mestre em  
Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida  
Social)

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria Carlos

ASSIS  
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Batista, Daniele Aparecida  
B3331 Loucura: a temática que constrói o discurso da obra Hospício  
é Deus, de Maura Lopes Caçado / Daniele Aparecida Batista.  
Assis, 2010  
107 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras  
de Assis – Universidade Estadual Paulista.  
Orientador: Dr<sup>a</sup> Ana Maria Carlos

1. Caçado, Maura Lopes, 1930 – 1993. 2. Intertextualida-  
de 3. Autobiografia – Escritoras. 4. Loucura na literatura. 5.  
Diários. I. Título.

CDD 801.95  
920.72

DANIELE APARECIDA BATISTA

LOUCURA: A TEMÁTICA QUE CONSTRÓI O DISCURSO DA OBRA  
*HOSPÍCIO É DEUS*, DE MAURA LOPES CANÇADO

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis- UNESP - Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria Carlos

Data da aprovação: 06/07/2010

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente: PROFA. DRA. ANA MARIA CARLOS – UNESP / Assis

Membros: PROFA. DRA. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI - UNESP / Assis

PROF. DR. ALTAMIR BOTOSO - UNIMAR/ Marília

## AGRADECIMENTOS

À CNPq pela bolsa de estudos concedida.

À minha orientadora Prof. Dra. Ana Maria Carlos, toda minha gratidão, carinho e admiração por acreditar em mim e na realização deste trabalho. Por cada palavra de incentivo, pela compreensão, paciência, calma, por dividir comigo seus valiosos ensinamentos, por ter me acolhido como mãe.

À Prof. Dra. Cleide Antonia Rapucci por despertar minha paixão pela literatura feminina, por ter me ajudado na elaboração do projeto de pesquisa, pelos valiosos apontamentos durante o exame de qualificação e por sempre querer me ajudar.

À Prof. Dra. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti pelas preciosas anotações durante o exame de qualificação, que permitiram outros rumos a esse trabalho.

À minha família, por ser meu porto seguro. Ao meu pai, Cido, pela sua eterna paciência, pelo seu amor, sua força e seus ensinamentos que estão marcados pelo resto da minha vida. À minha mãe Inês, por ser exemplo de mulher, mãe, amiga; por suas palavras confortadoras e incentivadoras (Dani, já está acabando!), pelo colo e principalmente pela compreensão. Ao meu irmão, Wagner, por ser um exemplo para mim: por seu determinismo, força de vontade, por sempre estar pronto a me ajudar nas horas críticas e acima de tudo, por acreditar. À minha cunhada-irmã Mara, pela alegria, pelas conversas, desabafos, por me mostrar que a família é o mais importante de tudo nesta vida e pela frase: “No final, tudo dá certo!”. À minha irmã Heloisa, pelos momentos em que se preocupou comigo. Finalmente, ao dono do sorriso mais lindo e encantador que eu já vi, meu sobrinho Leonardo. Leo, obrigada por ser meu amigo, por me mostrar que a inocência realmente está guardada no sorriso de uma criança. Amo vocês!

Aos amigos que me acolheram durante o período dos estudos em Assis. À minha eterna amiga-irmã Ariane Carvalho, pelos cuidados e carinho com que me acolheu em sua família. À minha querida amiga Elaine Caron, por toda a sua atenção, por me ouvir quando precisei conversar, por sempre me ajudar em tudo. À Marcela Ernesto dos Santos, pelo determinismo, incentivo, consideração e sincera amizade sempre. Saudades eternas.

Aos amigos de Duartina. À minha mais irmã que amiga, Regilene Schmidt, por sempre me socorrer nos momentos de sufoco, por me ouvir, por ler e formatar infinitas vezes este trabalho, por se preocupar comigo, por me incentivar, por me mostrar que amizade verdadeira vai muito além dos bons momentos, por me ensinar que amizade é doação. À Susy Oyama, pela sua eterna amizade e pelas risadas mais engraçadas que eu já ouvi. À Samantha Quintiliano, Susy Doretto, Alex de Nicolai, Marcio Miguel, Jair Precioso, Matheus Camargo, Daniele Rascado, Viviam Barbosa, Cesar Nascimento, Regiane Schmidt e Wilson Tadashi, que me acolheram no momento em que eu mais precisei de amigos verdadeiros, pelo companheirismo e força sempre. Meu muito obrigada!

Ao Marcelo Oliveiros, dono dos olhos mais lindos que já vi. Pela paciência, atenção e por dividir comigo seus conhecimentos mais preciosos. Gracias!

Aos funcionários do setor de Pós Graduação, pela gentileza constante.

Aos funcionários da Biblioteca do campus de Assis.

Às funcionárias do Departamento de Letras Modernas.

À ELE, que me amou sem eu merecer.

À ELA, que acolheu as minhas lágrimas e as transformou na realização deste trabalho.

Obrigada é pouco diante de tudo que me proporcionaram.

*A loucura, longe de ser uma anomalia, é a condição normal humana. Não ter consciência dela, e ela não ser grande, é ser homem normal. Não ter consciência dela e ela ser grande, é ser louco. Ter consciência dela e ela ser pequena é ser desiludido. Ter consciência dela e ela ser grande é ser gênio.*

*Fernando Pessoa*

## RESUMO

A palavra do louco, que por muito tempo fora renegada à marginalidade e ao silêncio, passa a ser agora, com o estudo da obra *Hospício é Deus*, evidenciada. A partir do título, o leitor já infere toda a dramática experiência vivida por uma mulher, a personagem narradora Maura, e por outras que povoavam o cenário social da década de 60. Na construção de seu diário, a escritora mineira Maura Lopes Cançado utiliza-se da memória para recriar o passado e para buscar elementos que justifiquem os desatinos vividos. Deste modo, pode-se conceber a obra como uma criação literária cuja verdade, aos poucos, turva-se com a construção artística que transforma tudo em ficção. Na obra *Hospício é Deus*, falar em recriação faz com que tenhamos que nos remeter à sua biografia, pano de fundo de sua obra, marcada, sobretudo pelo caos da rebeldia, da intolerância e da loucura. Como seria abordar sua própria vida em matéria literária? Esse é o assunto que abordamos no primeiro capítulo deste trabalho, que procura compilar os principais dados biográficos da autora, bem como de sua produção, como meio de resgatá-la do esquecimento e inseri-la no panorama literário brasileiro. Maura empenhou-se na tarefa de retratar a loucura, investigando indistintamente o caráter benévolo e malévolo que inspira os atos humanos. De fato, a obra abre uma grande polêmica pela forma radical com que retrata as atrocidades e descasos vivenciados pelas pacientes do hospício. Imbuída dessa consciência crítica de oposição aos valores vigentes no Brasil da década de 60, a narradora faz sua denúncia social e crítica sobretudo a pecha que lhe imputavam de ser mulher e louca. *Hospício é Deus* atrai a atenção pelos recursos estilísticos utilizados por Maura para a criação da obra. A identificação desses recursos foi essencial para o reconhecimento dos valores literários do texto. Em diversos momentos seria possível constatar na obra um acentuado caráter multifacetado, em que cada recurso fragmentário reforça a idéia de unidade da obra. Uma primeira tentativa de observar os índices de hibridismo está contida no segundo capítulo desta dissertação, no qual procuramos analisar os gêneros confessionais utilizados na obra, ou seja, a autobiografia e o diário propriamente dito, gêneros ainda controversos. Amparamos nossas análises na teoria de Phillipe Lejeune, que atribui um caráter documental, contratual e psicológico aos gêneros confessionais, estabelecendo uma lógica discursiva ao relato íntimo. Além dessas questões, a leitura que fizemos do texto de Maura também identificou outra questão: como se processa a linguagem delirante no corpo-texto ao se expor a si mesmo? Procuramos, portanto, equacionar uma possível resposta a essa pergunta no terceiro capítulo deste trabalho, em que a laceração da subjetividade e dos discursos cria toda uma indistinção epistemológica, representada na relação com a loucura, mote que desencadeia e percorre o labirinto discursivo construído pela autora. Este trabalho, assim como os demais estudos, procura, simplesmente, contribuir para o processo de reconhecimento e de valorização de uma obra que permaneceu por tanto tempo apartada da história da literatura e por isso passada despercebida até agora.

**Palavras Chave:** Maura Lopes Cançado, *Hospício é Deus*, intertextualidade, escritas autobiográficas, discurso, loucura

## ABSTRACT

The mad's word was for such a long time, renegade to marginality and silence. But now, through the study of *Hospício é Deus*, the mad's word is evidenced. From the title, the lector can understand the whole dramatic experience lived by a woman, the narrator character Maura, and others women that filled the social scenario of 60's. In the organization of her diary, mineira writer Maura Lopes Cançado used her memory to recreate the past and to search elements to justify the lived follies. Thereby, we can conceive the work like a literary creation in fact truth, bit by bit, is blurred with the artistic construction that transforms all in fiction. *Hospício é Deus*, talks about recreation, it makes us to refer to her biography, background of her work, that was marked by chaos of rebellion, intolerance and insanity. How can she approach her own life as literary material? This is the main subject that we study in the first chapter of this work, that compiles the Maura's biographical data and her literature, as a way to rescues her from forgetfulness and introduce her in the Brazilian literary scene. Maura committed herself to the task of portraying the madness, investigating the equally benevolent and malevolent character that inspires the human acts. Indeed, the work opens up a huge row with the radical way that portrays the atrocities and neglect experienced by patients in hospice. Imbued with this critical awareness of the opposition of the values prevailing in Brazil of the 60's, the narrator makes her social critique and criticism mainly imputed to her the taint of being a woman and mad. *Hospício é Deus* draws attention to the stylistic features used by Maura for the creation of her work. Identification of these resources was essential for the recognition of literary values of the text. At various times it can be seen as a multifaceted character work, where each feature fragmentary reinforces the idea of unit of the text. A first attempt to observe the contents of hybridity is contained in the second chapter of this dissertation, in which we tried to analyze the confessional genres used in this study, the autobiographical and diary, genres still controversial. We blustered our analysis on Phillippe Lejeune's theory, which assigns a documentary, psychological and contractual to the confessional genres, establishing a discursive logic to the innermost story. Beyond these issues, the lecture that we made of Maura's book also identified another issue: How can the delirious language process in the body-text to expose itself? We try therefore, consider a possible answer to this question in the third chapter of this work, in which the laceration of subjectivity and discourse creates a whole epistemological blurring, represented in connection with the madness theme that runs through the mote triggering the labyrinth of the discourse constructed by the author. This work, like others studies, looking tries just to contribute to the process of recognition and appreciation of a work that remained for so long apart from the history of literature and therefore was unnoticed until now.

**Keywords:** Maura Lopes Cançado, *Hospício é Deus*, autobiographical writings, discourse, madness.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. A DESVAIRADA SOLIDÃO DE UMA MULHER CHAMADA MAURA</b>	
<b>1.1.</b> Maura Lopes Cançado, entre a literatura e a loucura.....	14
<b>1.2.</b> O hospício é Deus, meu deus!.....	24
<b>1.3.</b> Trilhando caminhos através da intertextualidade.....	27
<b>1.4.</b> Um olhar feminino: a mulher, a louca, a escritora.....	42
<b>2. HOSPÍCIO É DEUS E AS FACETAS DA ESCRITA DO EU</b>	
<b>2.1.</b> Questões de gênero: as escritas autobiográficas.....	46
<b>2.2.</b> O problema da verdade nas narrativas do eu.....	53
<b>2.3.</b> O eu destruído e o eu recuperado.....	60
<b>2.4.</b> A História como pano de fundo.....	65
<b>3. LOUCURA: UMA LINGUAGEM EM LIBERDADE</b>	
<b>3.1.</b> Escritura-loucura: A Loucoliteratura.....	72
<b>3.2.</b> A linguagem da loucura.....	74
<b>3.3.</b> A loucura poética.....	84
<b>3.4.</b> Construções simbólicas: metáforas, neologismos, sinais gráficos.....	90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	99
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	102

## INTRODUÇÃO

Mas o desvario esquadrinha os meandros da linguagem e expõe o verbo sofrer em forma substantiva? Explica o sentido de gesto não concluído, deduz a equação mal esboçada, dá sentido ao Céu e, deliberadamente, provoca pânico entre os anjos?

Existe a fronteira. Existe? A mentira é tão verdadeira quanto a verdade, pois a verdade é uma convenção de mentirosos.

(Reynaldo Jardim, *Hospício é Deus*)

Eu me minto demasiado. Por que hei de mentir-me sempre? (Como? – Não estou mentindo. É que não sei ser de outra maneira).

(Maura Lopes Cançado, *Hospício é Deus*)

Em um dos episódios descritos em *Hospício é Deus*, (1965), de Maura Lopes Cançado, a narradora conta a estada da personagem Maura (um alter-ego da autora, na verdade) na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista, freqüentada por pessoas de posses. Neste episódio, a narradora fixa-se em uma das diversas aventuras e peripécias de Maura, que envolvida pelo êxtase da interpretação do famoso personagem da trama shakespeariana Ofélia, de *Hamlet*, ameaça atirar-se nua do alto de uma cachoeira. Ao indicar a importância deste trecho para o entendimento da obra, há a seguinte frase: “Percebendo que eu estava representando, quis montar uma peça de teatro, onde eu seria a personagem principal” (CANÇADO, 1979, p. 153), que permite abrir clareiras neste obscuro caminho da interpretação de sua obra. A sentença permite conceber o *Hospício é Deus* como criação literária cuja verdade, aos poucos, turva-se com os ares da mentira transformando tudo em ficção. Deste modo, descobrimos que nosso trabalho foi uma grande incursão pelos meandros da ficção, tendo como base o discurso fragmentário da loucura, que colore as paradoxais páginas da obra.

Ao escolher como título da dissertação “Loucura: a temática que constrói o discurso da obra *Hospício é Deus*, de Maura Lopes Cançado”, quisemos aludir ao discurso daqueles que foram considerados por muitos como incapacitados perante a sociedade e em cujo discurso espelhava-se o desajuste. Em toda a história da literatura há inúmeras referências à loucura. A mais famosa encontra-se em *Medéia*, de Eurípides, na qual a loucura é posta em cena através dos atos de Medéia, que mata seus filhos para se vingar do marido, que a preteriu pela filha do rei. Outro louco famoso da literatura é Dom Quixote, de Cervantes, cavaleiro errante que, enlouquecido pela leitura dos romances de cavalaria, vive em um mundo criado pela sua

imaginação. Há porém, autores que viram as fronteiras entre vida e obra serem esgarçadas, como no caso de Lima Barreto e de Maura Lopes Cançado, marcados que foram pela tentativa de equilibrar a lucidez e a loucura. Estigmatizados pela doença, incompreendidos, foram deixados à margem, internados em asilos e instituições psiquiátricas. “O hospício nos dá a oportunidade de fazer tudo o que lá fora não nos é permitido (talvez esteja aí a chave: não suporto lá fora)” (CANÇADO, 1979, p. 74).

Na obra *Hospício é Deus*, falar em recriação faz com que tenhamos que nos remeter à sua biografia, pano de fundo de sua obra, marcada, sobretudo, pelo caos da rebeldia, da intolerância e da loucura. Como seria transformar sua própria vida em matéria literária? Esse é o assunto que abordamos no **primeiro capítulo** deste trabalho, que procura compilar os principais dados biográficos da autora bem como de sua produção literária, como meio de resgatá-la do esquecimento e inseri-la no panorama literário brasileiro.

Mas quem foi Maura Lopes Cançado? São poucos os que já ouviram falar dessa inquietante escritora mineira, nascida em 1930 nas proximidades de Patos de Minas em São Gonçalo de Abaeté – uma autêntica extravagante. Sua produção literária restringe-se a apenas duas obras, ambas publicadas em 1965: o livro de contos *O Sofredor do ver* e *Hospício é Deus – Diário I* (não há notícias da escritura de um segundo diário). No diário de Maura, a narradora expõe, num primeiro momento, sua infância no interior mineiro: a família, o amor excessivo pelo pai, o drama de um estupro aos cinco anos de idade, a loucura do irmão João, o trágico casamento aos 14 anos com um jovem aviador, com quem teve seu único filho. A partir daí, percebe-se que a narradora não consegue contemplar outra coisa que não sejam as peripécias da personagem Maura. Na segunda parte da obra, na qual são descritas as internações nas instituições psiquiátricas, a narradora coloca nas páginas de seu diário a sua convivência com pacientes, funcionárias e médicos.

Maura empenhou-se na tarefa de retratar a loucura, investigando indistintamente o caráter benévolo e malévolo que inspira os atos humanos. De fato, a obra abre uma grande polêmica pela forma radical com que retrata as atrocidades e descasos vivenciados pelas pacientes do hospício: “Não sei exatamente o número. Mais ou menos trezentas mulheres. Mal se entra no refeitório se sente o cheiro. Cheiro de gente, gente sem se lavar. Algumas mulheres denunciam nos vestidos manchados de sangue a higiene exigida e desprezada aqui. É o cheiro. Cheiro de mulheres. Mulheres menstruadas e sem asseio” (CANÇADO, 1979, p. 67). Imbuída,

provavelmente, dessa consciência crítica de oposição aos padrões vigentes no Brasil da década de 60, a narradora faz sua denúncia social e crítica sobretudo a pecha que lhe imputavam de ser mulher e louca.

*Hospício é Deus* atrai a atenção pelos recursos estilísticos utilizados por Maura para a criação da obra. A identificação desses recursos foi essencial para o reconhecimento dos valores literários do texto. Em primeiro lugar, atentamos aos procedimentos intertextuais utilizados por Maura. Para Michel Foucault, citado por Linda Hutcheon, “as fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede” (1991 p. 167). É o que se observa nas entrelinhas da obra em questão, seu diálogo com outros textos, inclusive com os próprios contos da autora, “No quadrado de Joana”, “Sonifene”, “Introdução a Alda”. Há referência a outros autores, tais como James Joyce, com seu *Retrato de um artista quando jovem*; Clarice Lispector, com a *Cidade sitiada*; Olivia de Havilland, com suas memórias *Na terra dos esquizofrênicos*, Dante Alighieri, com a *Divina Comédia*; William Faulkner e até mesmo ao filme *Le Balon Rouge*.

Em diversos momentos, seria possível constatar em *Hospício é Deus* um acentuado caráter multifacetado, um “mosaico de citações”, como disse Kristeva, em que cada recurso fragmentário reforça a idéia de unidade da obra.

Uma primeira tentativa de observar os índices do hibridismo está contida no **segundo capítulo** desta dissertação, no qual procuramos analisar os gêneros confessionais utilizados na obra, ou seja, a autobiografia e o diário propriamente dito, objetos ainda de controvérsias. Amparamos nossas análises na teoria de Phillippe Lejeune, que atribui um caráter documental, contratual e psicológico aos gêneros confessionais, estabelecendo uma lógica discursiva ao relato íntimo. Para tanto, o teórico francês comparou a autobiografia com outros gêneros da literatura confessional, como as memórias, o ensaio e o diário. O ponto principal de seu estudo é o leitor, pois é ele que participa da comunicação necessária, o que o autor classificou como “pacto autobiográfico”, ou “contrato de leitura”. Lejeune afirma que a essência do gênero autobiográfico está nos papéis de autor e leitor, uma vez que este último deverá encarar ou não o relato narrado como sendo cópia fidedigna da realidade. Sendo a introspecção um ponto nevrálgico desse tipo de narrativa, a sinceridade torna-se questionável. Este ponto, que é importante para o

entendimento de toda a criação literária, torna-se essencial para entender a obra de Maura Lopes Cançado: a partir de qual “eu” se delinea e se constrói o discurso da obra *Hospício é Deus?* O “eu” declarado parece ou não corresponder a uma ilusão referencial na obra da escritora? São esses questionamentos que procuráramos desvendar no decorrer de nosso estudo.

Além dessas questões, a leitura que fizemos do texto de Maura também identificou outra questão: como se processa a linguagem delirante no corpo-texto ao se expor a si mesmo?”. Procuramos, portanto, equacionar uma possível resposta a essa pergunta no **terceiro capítulo** deste trabalho, em que a laceração da subjetividade e dos discursos cria toda uma confusão epistemológica, representada na relação com a loucura, mote que desencadeia e percorre o labirinto discursivo construído pela autora. De um modo geral, *Hospício é Deus* apresenta um hibridismo composto por vários gêneros discursivos: mescla alucinações, escritas em versos, reflexões filosóficas, eufemismos, aforismos, sintaxe irregular, incompletude de palavras e frases. É a partir dessa nova construção significativa que se cunhará o aspecto central desse estudo, que partirá do espaço ocupado pelo delírio em direção às suas identificações simbólico-representativas. Do contato com a outra dicção que o texto propõe, a loucura exposta nas páginas de *Hospício é Deus* introduz por si só o silêncio, estranhamentos compilados que permeiam as múltiplas facetas da imagem da loucura.

Mas como encarar como verdade uma escritura que é produzida em delírio? Eis a principal questão suscitada pela obra e que estimulou o desenvolvimento desta dissertação. Observar as inquietantes relações estabelecidas entre a realidade e a ficção, retomando as epígrafes postas no início deste texto, resultaram em um procedimento de desmitificação. A loucura que perpassa pelas páginas de *Hospício é Deus* procura recontar o mundo e o seu próprio processo ilusório, do mesmo modo como fazem os olhos de um pintor, que buscam na tela em branco manifestar as suas representações do universo imaginativo. Através de um processo híbrido, fragmentário, harmônico e desarmônico ao mesmo tempo, a escritora mineira construiu uma obra que buscava a conservação por meio da literatura. Este trabalho, assim como os demais estudos, procura, simplesmente, contribuir para o processo de reconhecimento e de valorização de uma obra que permaneceu por tanto tempo apartada das altas literaturas e que tem passado despercebida até agora.

## 1. A DESVAIRADA SOLIDÃO DE UMA MULHER CHAMADA MAURA

### 1.1. Maura Lopes Cançado, entre a literatura e a loucura

“Meu retrato é uma tela em branco”  
(CANÇADO, 1979, p. 201)

Maura, a seqüestradora; Maura, a prisioneira de si mesma. Aparentemente bonita, mulher de traços marcantes, sedutora, precisa, escultora de uma personalidade única, louca, escritora maldita e esquecida. Esta é a aterradora história de uma mulher que “pôde ser” tudo o que quis e o que não quis ser. Maura tinha todas as qualidades para triunfar: inteligência, coragem, beleza, astúcia, competência, instrução, mas, no entanto, as circunstâncias foram-na desestruturando e colocando-a cada vez mais no isolamento social. Todas as qualidades que tinha serviram somente para trazer-lhe a desgraça do isolamento.

Maura Lopes Cançado nasceu nas proximidades de Patos de Minas em São Gonçalo de Abaeté, no interior do estado de Minas Gerais, em 1930. De uma grande e tradicional família mineira, Maura era a oitava filha de um rico fazendeiro e de uma dona de casa. O relato sobre sua família desassossega e arrebatada, não somente pelos fatos que a família passou, mas também pelo que Maura sonhou.

Costuma-se centrar o horror da história dos Cançado na loucura. O primeiro a apresentar resquícios esquizóides foi o irmão João. O que se sabe dele é que foi acometido pela loucura devido a uma meningite quando tinha quatro anos. Morreu aos quatorze. Foi difícil para a família aceitar sua morte, principalmente para a pequena Maura.

Outra importante figura que povoou a “normalidade” ou “anormalidade” daquele tempo foi Antônio, ou Pabí, como costumava ser chamado pelos familiares. Morava na fazenda com os Cançado, era padrinho de Maura, a quem ela adorava. Sua morte despertou no inconsciente da criança o medo do desconhecido, da escuridão, a breve impressão de uma morte próxima, o que colaborou para que a escritora futuramente tecesse seus tormentos sobre a morte e a loucura. A imagem que persiste é a de uma preocupação excessiva com a constatação da morte, fato que permeará os delírios posteriores de Maura.

Mas todos esses retratos são menos importantes se comparados ao papel que os pais tiveram na educação e na vida de Maura. Eram descendentes das aristocratas famílias mineiras Álvares da Silva, Maciel, Ribeiro Valadares, Vasconcelos Costa. A mãe, mulher de uma quietude inquietante, como o próprio nome Santa sugere, apresenta em si a marca de uma sociedade que calava as mulheres e as colocava sob o mando dos maridos. Exemplo de mulher amada, respeitada e cuja voz fora reprimida pela férrea sociedade mineira de então, a jovem Maura vem para se contrapor a essa figura tradicional feminina, tentando assumir o controle da própria vida numa sociedade em que simplesmente não se podia ser e nem falar o que se pretendia. A mãe foi sua cúmplice até o final: quando ocorreu a divisão da herança deixada pelo pai, entregou sua parte aos filhos ficando quase sem nada. Em seguida, mudou-se para Belo Horizonte juntamente com Maura. A menina amou o pai e o respeitou, admirou a mãe nos pequenos gestos de doçura e na sua doação ao outro. Nesta jornada, a jovem se contrapõe ao caminho trilhado pela mãe, buscando seguir seu próprio instinto. Santa vivia para o marido e este a amou até a morte.

Sabe-se que o pai exerceu uma grande influência na vida da escritora: na sua infância, Maura o acompanhava nas viagens e nos passeios pelos campos da fazenda. Maura sempre foi sua protegida. Mesmo nas brigas com as irmãs menores, o pai tomava seu partido e castigava as outras. Na adolescência, quando Maura decidiu se entregar à aventura de um casamento com um jovem aviador de dezesseis anos, foi tomado pelo desespero. Para que Maura não concretizasse o casamento, o pai lhe prometia a realização de todos os desejos, mas nada foi capaz de reverter sua decisão.

O pai era proveniente de uma rica família, os Lopes Cançado, família que gozava de grande influência política e social na sociedade mineira. Gastou toda sua herança quando jovem, se casou com Santa e foram morar no interior de Minas Gerais, no limiar de 1920. Neste período, é sabido que a lei que regia tudo e todos era a do revólver e o pai era o responsável pelo controle de muitos jagunços na região, tanto que essas criaturas conviviam com a sua família e obedeciam aos mandos e desmandos da esposa e dos filhos. Santa não gostava do envolvimento do marido com esse tipo de pessoa, mas a fidelidade dos capangas valia ouro em lugar no qual não se respeitava a individualidade humana.

Em janeiro de 1930, nasce Maura Lopes Cançado. Passou a infância toda e boa parte da adolescência na fazenda de seus pais, no interior mineiro. Foi uma criança inteligente, bonita e complexa. Vera Brant, escritora mineira que a conheceu no período em que Maura morou no Rio

de Janeiro, escreveu um texto relatando suas experiências com a escritora: “Foi a criatura mais complicada e infeliz que conheci na vida. Maura não se dava com ela mesma. Era uma briga só, de manhã à noite. Até nos sonhos, que me contava, se degladiavam, se desentendiam. Era vaidosa, gostava de se arrumar, ficar bonita, atrair olhares de admiração. Gostava de chamar a atenção das pessoas, nem que fosse dando piruetas no avião, gritando, ameaçando dar escândalo, ela mesma dizia”. A personalidade de Maura se situava na extravagância. No período de seu isolamento no hospício, conteve esse instinto, principalmente pela precariedade das escolhas, pois o hospício lhe causava náusea, bem como os seus ocupantes.

Aos catorze anos, com a total desaprovação da família e principalmente do pai, como já dissemos anteriormente, Maura se casa com um jovem de dezesseis anos. Seu casamento durou justos doze meses, pois ela logo o deixou, interrompendo-o também, como tantas outras coisas que não se completaram em sua vida. Mas desse breve casamento nasceu Cesarion Praxedes, que desde pequeno ficou sob os cuidados da avó. A escritora não tinha um instinto materno apurado, ela amava seu filho, mas sempre quando estava muito próximo dele, brigava com ele, chegando a tratá-lo mal, como fazia com todos os que a cercavam.

Um pouco antes da sua ida ao Rio de Janeiro, houve um fato que indicia o seu descontrole mental. Maura tinha paixão pela aviação. O pai, para satisfazê-la, comprou-lhe um avião teco-teco. Alguns amigos da escritora dizem que ela havia emprestado o tal aviãozinho a um colega, que o derrubara sobre uma casa. Ao final do desastre, Maura teve que mandar reconstruí-la. Outros, no entanto, diziam que foi a própria Maura quem despencou propositalmente com o avião, para que pudesse sentir de perto os desvarios, as angústias, as ameaças da morte. Em se tratando de Maura Lopes Cançado, isso era bem possível.

Empobrecida, Maura decide se mudar, em 1952, para o Rio de Janeiro levando a mãe e o filho juntos. É neste novo ambiente que se dará a sua iniciação literária e, ao mesmo tempo, suas internações psiquiátricas, que refletiam o seu total descompasso social, a sua inadequação aos padrões estabelecidos. As entradas em manicômios foram muitas. Maura, às vezes, neles se refugiava por vontade própria, outras, no entanto, decorreram de ordens judiciais. Durante as internações, surgiram algumas hipóteses de homicídios. O primeiro teria ocorrido no final dos anos 60 ou início dos 70, durante sua internação na Casa de Saúde Dr. Eiras, lugar em que Maura teria assassinado uma colega de reclusão que estava grávida.

Carlos Heitor Cony, escritor que a conheceu durante os anos vividos no Rio de Janeiro, em artigo ao jornal *Folha de S. Paulo*, do dia 15 de Junho de 2007, relata que “em duas de suas crises mais violentas, matou uma enfermeira e um namorado, cumpriu pena em presídios psiquiátricos, foi liberada por parecer de médicos que a examinaram e por juízes que a absolveram”.

Também Cecília Prada, em seu artigo intitulado *Profissionais da solidão e amargura*, cita o artigo de José Louzeiro a respeito da amiga Maura:

Em artigo publicado no “Estado de Minas” em 7 de abril de 2002, confirma que ela matara uma colega de enfermagem, que estaria “emprenhada”, crime pelo qual fora condenada a viver no Manicômio Judiciário. Diz ainda Louzeiro que Maura não tinha idéia do que fizera, não sabia que estava “metida entre tantos loucos” e reclamava de ser continuamente violentada pelos guardas. Uma comissão de escritores formada pelo próprio Louzeiro e mais Nélida Piñon, Cícero Sandroni, Rubem Fonseca e Evaristo de Moraes Filho obteve a soltura da escritora, que foi colocada sob a tutela do grupo. E que continuou a dar a todos grandes preocupações – criava continuamente problemas com os vizinhos, com os porteiros, inventava complôs terríveis contra ela. O que a forçava a atitudes estranhas. Em uma época viajava diariamente para São Paulo, tomando um ônibus noturno e regressando ao Rio na manhã seguinte, pois somente assim, dizia escapar aos “malfeitores” que queriam matá-la (2007).

A também escritora Vera Brant, contemporânea de Maura Lopes Cançado, enviou-nos gentilmente, durante a pesquisa deste trabalho, seu artigo sobre Maura, no qual ela descreve a amiga. Vera resume em algumas páginas a infância, a adolescência e a morte solitária da escritora, narrando fatos cômicos da peculiar personalidade da Maura. Uma das mais inusitadas cenas descritas no artigo foi o dia em que Vera decide visitar a amiga no Hospital Psiquiátrico em Jacarepaguá e decide levar consigo um rico e elegantíssimo amigo chamado Luiz Carlos. Quando Vera se deparou com ele, muito bem trajado, tentou desestimulá-lo a ir ao compromisso. Mesmo assim, Luiz Carlos a acompanhou. O amigo, logo ao entrar no hospital, ficou horrorizado com as figuras grotescas que ali se encontravam e com a humilhação que alguns seres humanos sofriam. Quando Maura o viu, ficou descontrolada, falando coisas sem sentido, comentando propositalmente suas brigas com uma moça surda. Vera percebeu nesta breve visita que o contraste social entre Maura e as outras internas era gritante e que essas duas realidades eram impossíveis de conciliação.

Durante a fase em que Maura viveu no Rio de Janeiro, Vera já morava em Brasília e as amigas trocaram correspondência. Em muitas delas, Maura se comprazia de suas habilidades literárias, como podemos observar no trecho abaixo:

Não tenho utilidade, Vera. Como pode existir pessoa tão incapaz de viver, como eu? Escrevi um conto, não sei se você o leu (saiu publicado no Correio da Manhã), “Colisão ou Espelho Morto”. Nele eu consigo falar de minha visão do mundo e na dificuldade em nele existir. É para mim meu melhor conto. Há uma passagem em que falo da minha companheira de quarto, estudante de geologia. Ela joga sobre minha cama, pedras colhidas por ela, diariamente nas praias. Estas pedras já me tomavam metade do leito. “pedras personalíssimas, quase vivas, que já me tomavam a metade do leito. Encolho-me sob os cobertores, as pedras ocupando sempre mais espaço, sentindo-me impossibilitada de argumentar com as pedras, eu que sou destituída de qualquer senso de organização, mesmo iniciativa”.

Inconscientemente confessei que considero qualquer ser, mesmo inanimado, com mais personalidade do que eu. E capaz de me subjugar, até com argumentos. Pois se não acredito nem ao menos em minha identidade. Sonho sempre: depois de muitas confusões, onde não consigo me comunicar com ninguém, e tudo, as pessoas, as circunstâncias, até os objetos me apavoram, procuro salvar-me provando a alguém (quase sempre ao meu médico), que sou Maura Lopes Cançado, a que escreveu “Hospício é Deus”, ou fez outra cretinice parecida. Não acreditam. Procuo meus documentos, não os encontro, as pessoas riem e debocham de mim. Não vou contar-lhe um desses sonhos porque são todos longos – mas alguns estão no diário 2 (BRANT, 2009).

Outro tema freqüente nas cartas entre as duas escritoras era o filho de Maura, Cesarion Praxedes, filho que teve com o tenente Jair Praxedes. Maura não se destacou como mãe, mas amava o filho. Cesarion se tornou jornalista, escritor e poeta e planejava escrever um romance autobiográfico, plano que não se concretizou devido a uma hemorragia no esôfago que causou sua morte no dia 7 de janeiro de 2002, aos 58 anos. Deixou um filho, Cesar, e a esposa, a jornalista Miriam Lage.

Em uma de suas cartas, Maura relatou o amor pelo filho, amor paradoxal, ambíguo, que ama e odeia, que quer estar próximo e longe ao mesmo tempo:

O Cesarion não sabe é que ao dizer-lhe: “eu não gosto de você”, estou dizendo justamente o contrário. Gosto de você mas me sinto rejeitada, por isto te detesto. Mas não é ódio, Vera. É exatamente o contrário. Você não entende, não? Sei que você entende. Voltei a falar de meus problemas, desculpe-me. É que sou de fato egoísta, mas, sobretudo, confio muito em você. É em quem mais eu confio e talvez isto queira dizer: Só confio em você.

Eu, sem dúvida, não quero trabalhar. Ou: Eu, sem dúvida, quero trabalhar. A ambivalência é a principal característica do neurótico e o que mais gera

conflitos. É como sentir assim: quero correr, com uma força incrível e, ao mesmo tempo: quero ficar inerte, também com uma força incrível. Você já pensou a situação de um desgraçado deste? Pois sou uma desgraçada. Mas, agora o instinto da vida, em mim, está mais aguçado. E de certa forma, me sinto comprometida com você e o Cesarion. Devo trabalhar porque, afinal de contas, alguém acredita em mim. Se não sou capaz de acreditar, outros são. E esses outros são vocês dois. Ó Vera, eu gostaria tanto de fazer feliz o Cesarion! Mas gostaria tanto mesmo. Você viu a peça de Arthur Muller “Depois da queda?”. A moça neurótica diz para seu marido: “Eu queria ser maravilhosa para você sentir orgulho de mim”.

Nunca me esqueço disto. Porque eu também queria. (BRANT, 2009)

Maura, mesmo estando reclusa, trabalhava em seus escritos, os quais instigavam a imaginação de seus leitores e dos que a rodeavam. Foi uma fonte de luz dentro do seu escuro mundo. A muitos respeitou e amou loucamente, a outros humilhou. Cada um pintou a Maura que quis, imaginando-a do modo que mais agradasse. A Maura nos seus diversos disfarces, nas suas diferentes fases, nas suas múltiplas personalidades. A astuta e desbravadora mulher envelheceu, o brilho de seus cabelos e a tonicidade de sua pele se foram, mas ficou registrado na mente dos que a conheciam a sua vontade de “ser” num período em que não poderia sequer existir com total plenitude uma mulher cidadã, ativa na sua própria sociedade.

A amiga Vera Brant dedicou-lhe um pequeno poema, em 2009, que aqui transcrevemos com o intuito de registrar as homenagens, mesmo que póstumas, à essa escritora irreverente, que foi um ponto destoante nas tradicionais sociedades mineira e carioca.

#### Hospício

Segui o avental  
No corredor aceso  
E esticado  
Como um farol  
Vim porque quis  
E aqui estou  
Inteira  
Completa  
Nua

Sempre supus  
Que algum lugar  
Me coubesse  
E me dispensasse  
A lucidez  
O intervalo da vida

É aqui  
 É só querer ser  
 E se é  
 Já aceita  
 Quase compreendida

Tive que vir  
 Porque aqui sou pura  
 E leve  
 Sem realidades  
 Esbanjando sonhos  
 Livrementemente

Através de todas as informações obtidas, verifica-se que, em se tratando da vida de Maura Lopes Cançado, tudo é questionável, e a certeza nunca é atingida, como, afinal, tudo na vida.

Maura se dirige ao Rio de Janeiro com a grande esperança de que lá seria o lugar ideal de sua aceitação social, de liberdade e de reconhecimento intelectual por parte da elite literária. A escritora surge em um cenário de efervescente transformação.

No final da década de 60, o movimento da arte concreta, liderado por Augusto e Haroldo de Campos e Decio Pignatari, ganha força, tanto na poesia como na pintura e se propõe a veicular a arte como um lugar de criação de problemas exatos:

A proposta agora não é mais utilizar a arte como veículo de expressão, mas como local da criação de “problemas exatos” que possam ser resolvidos “em termos de linguagem sensível”. A arte concreta é uma arte geral da palavra. O poema-produto: objeto útil. A palavra é vivenciada em sua concretude visual e sonora e não mais como veículo de interpretação do mundo. “Sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo”. (FERNANDES, 2008, p.11)

Os paulistas foram os primeiros artistas que se empenharam na divulgação da arte concreta com uma exposição no Museu de Arte Moderna, em 1956. Em seguida, foi a vez dos artistas cariocas ligados ao movimento concreto, dentre eles podemos citar Ligia Clark, Ligia Pape e alguns outros que trabalhavam no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil* (Décio Pignatari, Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Oliveira Bastos, Walmir Ayala, Mário Pedrosa, Carlinhos de Oliveira, José Lino Grunewald, Assis Brasil, José Louzeiro), “insurge contra o que considerava ‘uma perigosa exacerbação racionalista’ da arte concreta. Este movimento recoloca o problema da expressão, rejeitado pelos concretos, propondo novas formas de relação entre arte e vida, receptor e obra”. (FERNANDES, 2008, p.11)

A escritora Maura Lopes Cançado surge, então, em meio a esse efervescente cenário literário e cultural e passa a publicar seus contos e poemas no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil* (SDJB), único da época que publicava um caderno sobre crítica de arte no jornalismo brasileiro.

Sua inserção no meio literário se deu com a publicação do conto “O Sofredor do Ver” no SDJB, sob a tutela de Reynaldo Jardim, o mesmo escritor e jornalista que posteriormente prefaciou seu mais conhecido livro, *Hospício é Deus*, diário autobiográfico que registra suas diversas experiências como uma doente mental reclusa atrás das grades dos manicômios.

Cecília Prada (2007), ainda em seu artigo “Profissionais da Solidão e Amargura”, destaca que o diário de Maura ultrapassa o mero registro vivencial, a qualificação documental, e atinge o cunho literário:

Antecedendo no Brasil o movimento de reforma – e a utopia de extinção – do “asilo psiquiátrico” da década de 1970, o livro de Maura, lançado em 1965 e reeditado em 1979, ultrapassa o feitiço “documento” para se tornar autêntica obra literária. É a irrupção de um temperamento artístico não freado por convenções estilísticas, que se solta à toda, no mais das vezes em enxurrada, gritando ao mundo seu grande sofrimento, denunciando – no seu exagero – toda a carga de repressão, de hipocrisia, de ambigüidade moral da sociedade dita “civilizada”. Incidindo em cheio no paradoxo da reclusão imposta ao doente mental, no castigo que para ele significa o sistema verdadeiramente penitenciário da maioria das instituições (principalmente públicas).

Porém, não há como não estabelecer um vínculo entre a vida da escritora e sua obra mais conhecida, *Hospício é Deus*, lançado em 1965. Maura a escreve durante o ano de 1959 indo até março de 1960, período em que se encontrava, pela segunda vez, reclusa no Hospital Psiquiátrico Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. O lançamento do diário soou como uma verdadeira crítica aos tratamentos psico-terapêuticos da época, pois revelavam os maus tratos aos quais os pacientes eram submetidos. A publicação também repercutiu no movimento anti-psiquiátrico que estava em ebulição naquele momento, por suscitar questionamentos a respeito da eficácia de certos tratamentos na cura das psicoses.

As suas duas únicas obras, o *Hospício é Deus – Diário I* e *O Sofredor do Ver*, publicado também em 1965, formam um retrato da realidade cruel e opressora dos manicômios. Para Maura, representavam o anseio de rompimento desse sentimento de clausura, surgindo como uma possibilidade, mesmo que paradoxal, de escape. O impulso para o estabelecimento de uma

conexão entre a difícil realidade e as imagens fantasiosas que sua mente cria e que são registradas em seu diário, será a mola propulsora na organização de seu trabalho. Como se Maura quisesse com ele abrir passagens para sair deste ambiente totalmente claustrofóbico, desmascarando todas as pessoas que ela inscreve com a marca singular da cor cinza: todas uniformizadas, padronizadas, estigmatizadas pela marginalização. Seu trabalho é tentativa de fazer desvanecer a sujeira que a cerca, a sujeira da loucura que infecta tudo a sua volta e que atinge em cheio o sistema opressor.

O estilo literário de Maura é persuasivo, intransigente, estritamente paradoxal e repleto de artimanhas que refletem uma interpretação muito particular da realidade. Mas nem tudo o que parece ser realmente o é, nem tudo o que está narrado realmente aconteceu. A verdade das mentiras, parafraseando o famoso texto de Mario Vargas Llosa, outorga ao artista a possibilidade de uma visão diferenciada da realidade vivida, e isso ocorre nas diversas formas narrativas mesmo os de cunho autobiográfico.

Ainda é possível pensar em verdade nos romances de cunho autobiográfico, que se caracterizariam pela suposta autenticidade de seus relatos? A percepção de que os relatos confessionais são retratos fiéis da realidade não pode mais ser aceita, visto que a própria memória é falha e seletiva. A escrita do diário, forma de narrativa autobiográfica, é uma tentativa de construir a identidade daquele que escreve.

Nelson de Oliveira, mestre em Letras pela Universidade de São Paulo, professor do curso de criação literária da Academia Internacional de Cinema e organizador das *Antologias Geração 90: manuscritos de computador e Geração 90: os transgressores*, apontou durante uma de suas aulas seis autores que possuem uma obra instigante e intransigente. São eles: os portugueses Herberto Helder e Alberto Pimenta e os brasileiros: Campos de Carvalho, Hilda Hist, Roberto Piva, Maura Lopes Cançado e Renato Pompeu. Para Nelson “todos são egocêntricos e refinados, possuem inteligência literária e filosófica e nunca vão ser *Best-sellers*. Alguns não são editados por causa de herdeiros, outros encontramos somente em sebos”.

E foi justamente em um sebo que encontramos o livro *Hospício é Deus*, obra rara e esquecida por editores e parentes da autora. Vale ressaltar que o livro de contos *O Sofredor do Ver* se encontra também nas mesmas condições. Mas, aos poucos, as dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado elaboradas em algumas universidades brasileiras e inclusive estrangeiras

(Sorbonne, Paris) restabelecem e privilegiam o estudo especial de obras peculiares como as de Maura, fazendo que voltem a ser analisadas.

Logo, faz-se pertinente notar a sua fortuna crítica.

O primeiro trabalho com que tivemos contato foi uma comunicação apresentada no congresso “Fazendo Gênero: Corpo, Violência e Poder”, intitulada Cidade Triste, de autoria de Norma Telles. Neste artigo, Norma Telles discorre sobre os lugares invisíveis descritos por Maura Lopes Cançado, Mary Wollstonecraft e Leonora Carrington. Outra comunicação também foi apresentada, e esta relacionando Maura à escritora negra e também marginalizada Carolina Maria de Jesus, trabalho que pode ser caracterizado como “Um olhar cinematográfico sobre a obra de Carolina Maria de Jesus apresentado aos jovens de escolas públicas”, cuja autora, Raffaella Andréia Fernandez, discorre sobre a transposição fílmica da principal obra de Carolina, *Quarto de despejo* e cita Maura pela sua situação marginalizada. Há também o livro *Artes do corpo*, que apresenta um artigo sobre Carolina e no qual Maura é citada, intitulado “Os desafios dos desafios: o retrato de Carolina Maria de Jesus no tempo presente”, organizado por Vagner Gonçalves da Silva. Encontramos também uma tese de Doutorado apresentado à UnB, sob o título de “Olhando sobre o Muro: Representações de loucos na literatura Brasileira contemporânea”, de Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva, em que ela contextualiza o diário de Maura, retratando-o como um documento da situação de opressão e auto-análise da autora.

Sabemos que uma obra como *Hospício é Deus* dificilmente cairá nas graças do público médio, mas certamente o estudo apurado e crítico de sua escritura contribuirão para que se dê novamente atenção para esta obra que permaneceu por tanto tempo apartada da academia.

Por vezes, a via mais prática e rápida para se atingir o público é a amostra visual, o cinema. No dia 29 de junho de 2007, foi exibido na cidade de Porto Alegre, durante a Mostra de Longas do CEN 2007, o longa “O Quadrado de Joana”, produção que deveria ter sido uma adaptação do conto “No Quadrado de Joana”, de Maura Lopes Cançado. No entanto, a produção do longa, segundo o diretor Tiago Mata Machado, “acabou partindo para outros escritores, que serviram de base para os diálogos dos personagens”. É importante notar que alguns trechos e até mesmo citações de outros contos da autora já estavam presentes dentro da sua principal obra, *Hospício é Deus*. Nota-se aí uma das características da pós-modernidade, a intertextualidade, termo colocado em circulação por Julia Kristeva que, grosso modo, estuda as relações entre

textos. Apresentamos um aprofundamento desta questão em outra parte deste capítulo, no qual procuramos reconhecer as relações intertextuais presentes na obra.

Uma vez que o diário e sua autora são desconhecidos do grande público, faz-se necessário um breve resumo da obra, para facilitar o entendimento das principais reflexões que propomos em nossa análise.

## 1.2. O *Hospício é Deus, meu deus!*

Estou de novo aqui, e isto é \_\_\_\_\_ Por que não dizer? Dói. Será por isto que venho? Dói. Será por isto que venho? – estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulos, exangue – e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, súbitamente futuro – como o que não se pode ainda compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde – paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o que, porque Hospício é deus.(CANÇADO, 1979, p. 37-8)

A partir do título *Hospício é Deus*, o leitor já infere toda a dramática experiência vivida por uma mulher (a personagem narradora Maura), e por outras que povoavam o cenário social da década de 60. Na construção deste diário, a escritora Maura Lopes Cançado utiliza-se da memória para recriar o passado e para buscar elementos que justifiquem os destinos vividos. Entretanto, sabemos que essa temática não ocorre somente na obra em questão, pois Maura também publica *O Sofredor do Ver*, livro que reúne contos reconhecidamente autobiográficos. Portanto, podemos observar que a narrativa autobiográfica permeia a sua produção literária e se transforma na sua principal característica.

Estruturalmente, o diário *Hospício é Deus* apresenta-se dividido em duas partes. Na primeira delas, a narradora faz um resumo de sua vida, traz à tona o repertório trágico de fatos que marcaram a sua história e os indícios do futuro ruim que a acometeria: a morte trágica do irmão João (era louco, prenúncio de que sua loucura fosse hereditária), a violência sexual que sofreu e o breve casamento com um jovem aviador de dezesseis anos, período em que desenvolveu também uma paixão platônica pelo sogro. Percebe-se que todos os acontecimentos são deflagrados e circundados pelas raízes da loucura. E é com base nela que se dá a sua entrada no hospício, iniciando, assim, a segunda parte do livro.

Nesta etapa, a narradora discorre sobre as situações difíceis pelas quais passa ao longo de sua estada no hospício: retrata a brutalidade com que as funcionárias tratavam os internos, expressa tanto nos aspectos físicos (espancamentos), como morais (xingamentos e abuso de poder). Até mesmo a figura do médico é alvo de ataques, expressando assim o desrespeito com que alguns profissionais tratavam os pacientes. Aliás, o descaso é fato bem marcante em sua narrativa, a começar pelo espaço físico: a sujeira exposta pelos corredores, quartos, refeitórios e pátios acaba por impregnar as próprias personagens. Os tratamentos terapêuticos empregados no sanatório não poderiam deixar de receber críticas, uma vez que só contribuíam para o agravamento das doenças. São várias as passagens que relatam o sofrimento dos pacientes durante sessões de eletrochoque, choques insulínicos, forte medicação que os deixava em estado catatônico.

Mas o diário não contempla somente aspectos negativos. A narradora mostra, em tom terno, as relações de amizade e de companheirismo que adquiriu ao longo de sua vivência no hospício. Com isso ela consegue humanizar atitudes que até então eram deformadas pelo preconceito social e moral. Até mesmo o amor, ainda que revestido pelos delírios da loucura, encontra seu lugar e é expresso platonicamente em direção à figura do médico negro Dr. A. Paixão: amor, amizade, compaixão, são estas as palavras que permeiam a sordidez do tratamento psiquiátrico ilustrado no diário. Cobrindo o período de 25 de outubro de 1959 a 7 de março de 1960, reúne uma série de impressões, através de um ponto de vista bastante particular, sobre as psicopatologias que assolavam o manicômio e que originavam um grande desconforto e alienação.

Maura Lopes Cançado percorreu extremos durante toda a sua vida: foi a “princesinha” para seu pai, no arredio interior mineiro, mas se transformou em uma escritora, no grande centro carioca. Todo o seu viver foi acompanhado de ambigüidades. A escritora faz de seu principal traço conturbador, a loucura, a sua arte. Ela é o ponto nevrálgico da obra *Hospício é Deus*, que utiliza a loucura como meio de evasão, como um mundo propício à proliferação de signos e significados, por vezes inatingíveis, incomensuráveis e utópicos.

Ao expor o indizível, Maura Lopes Cançado cunhou em *Hospício é Deus* a fronteira entre a loucura, a morte e a literatura, num raro e literário documento sobre a história dos tratamentos psiquiátricos utilizados no Brasil na década de 60 do século XX. A autora faz uso de situações e temas limites, refletidos nos delírios decorrentes da doença, para criar uma narrativa

extremada que dê conta de sua interioridade; torna-se, portanto, um *locus* de extravasamento, de fuga das situações que a espreitavam da realidade. E é justamente nesta árdua vontade de junção entre realidade e fantasia que se permite inferir o alucinado desejo de fuga, mas também de isolamento, fuga do encarceramento pela escrita. Mas para isso foi necessário encontrar mecanismos que viabilizassem esta escrita.

Maura trilhou vários caminhos na sua irremediável reflexão acerca da loucura. No entanto, o que mais despontou na obra em questão foi a escrita de denúncia, marcada por sua vontade de se insurgir contra um sistema que queria sufocá-la, controlá-la. O diário escrito na instituição psiquiátrica almeja ser uma ponte de diálogo entre o mundo “entre as grades” e o seu exterior, entre a instituição e a sociedade.

A obra é prova da sua revolta, da não aceitação, da acusação dos maus tratos cometidos contra os pacientes, do eloqüente pedido de resgate para os que estavam à margem da sociedade. O mais interessante é que não é um clamor individual, em que a narradora somente enseja os seus próprios problemas, mas exprime as dificuldades coletivas. Assim relata:

Se me tornar escritora, até mesmo jornalista, contarei honestamente o que é um hospital de alienados. Propalam uma série de mentiras sobre estes hospitais: que o tratamento é bom, tudo se tem feito para minorar o sofrimento dos doentes. E eu digo: É MENTIRA. Os médicos permanecem apenas algumas horas por dia nos hospitais, e dentro dos consultórios. Jamais visitam os refeitórios. Jamais visitam os pátios. O médico aceita, por princípio, o que qualquer guarda afirma. Se é fácil desmentir um psicopata, torna-se difícil provar que ele tem razão. Em prejuízo de um considerado “não psicopata”. Que é um caso a estudar: as guardas deste hospital são quase todas loucas. Ou oligofrênicas. (CANÇADO, 1979, p. 69).

É importante notar que a revelação dessa condição social que permeia os sórdidos corredores do hospital, como foi exposta acima, é realizada através da escrita que, no caso especial de Maura, utiliza mecanismos evasivos para anunciá-la.

Desse modo, a proposta que se deve ter em mente a cada página é a de que o *Hospício é Deus* é reflexo, um espelho distorcido, projeção de realidades interior e exterior conturbadas. Faz-se necessário definir as estratégias que garantiriam essa empreitada ficcional. A começar pela própria vida da autora, repleta de inexatidão de fatos, de dados, de datas, pontos que propiciam o convite à fabulação. Até mesmo o diagnóstico da esquizofrenia lança uma dúvida sobre a veracidade da narração, uma vez que a utilização da loucura poderia também ser

uma estratégia ficcional muito consciente. Até mesmo a escolha de um espaço como o hospício contribui para a característica ficcional da obra, uma vez que sugere uma grande proliferação de signos alusivos à imaginação.

Quando tudo leva a acreditar que somente a escrita autobiográfica de Maura perfaz o intuito ficcional, a autora usa a loucura como principal subterfúgio narrativo. Na presença da loucura, a mente consegue se desvincular de toda repressão, adquire total liberdade de expressão, desligando-se das normas sociais. É importante acompanhar a loucura como um elemento paradoxal presente no diário de Maura, pois ao mesmo tempo em que a aprisiona aos muros do hospício, levando-a a uma segregação social, acaba por libertá-la para o mundo dos sentidos, para as percepções interiores, para uma existência mais primitiva, abrindo totalmente as sensações para o aparato imaginativo, uma de suas principais características.

As próprias personagens do diário *Hospício é Deus*, figuras construídas através da observação de suas colegas de manicômio, sofrem tanto quanto a narradora os freios da prisão. No entanto, elas não conseguem expor sua realidade, pois não possuem a mesma condição de extravasamento de Maura, que é a escrita. A insanidade paralisa as personagens, amarra-as a uma situação de total falta de desenvolvimento, aproximando-as do limiar da morte. É por isso que, para essas personagens fabuladas pela narrativa de Maura, não se vê uma saída humanizadora, elas parecem que nunca serão reintegradas à sociedade. Na verdade, aguardarão sempre, no interior do manicômio, o fim que lhe foi traçado, ou seja, a morte.

Nesse labirinto discursivo que configura a obra, envolvida que está por um emaranhado de palavras que dizem e aparentam dizer sempre um algo a mais, é que se busca investigar a escrita, para que assim se possa reconhecer os gestos de silêncios e ouvir até o mais audível grito de socorro, que usam a linguagem como forma de manifestação. Como resultado da escrita híbrida na qual se amalgamam silêncio e loucura é que se concebe o diário, e o primeiro elemento que contribui para o entrecruzamento desses elementos é a teia intertextual que ele apresenta.

### **1.3. Trilhando caminhos através da intertextualidade**

A literatura não é esgotável, pela simples razão que um livro não o é. Ele é um ente comunicável: uma relação, um eixo de infinitas relações.  
(BORGES, *Sete noites*)

No percurso para melhor entender as anotações de Maura diante de sua própria neurose, há frases com sentidos ambíguos que permeavam os labirintos de sua mente, versos desconexos, repetições que parecem impregnar o pensamento, tentativas de reinventar o passado: tudo isso se apodera do texto de Maura, em seu persistente desejo de literalizar a loucura, tudo a nortear o mosaico pelo qual *Hospício é Deus* é composto.

Se tivermos em mente que a loucura se autofocaliza a partir de sua própria representação, tudo se amplia no verso da grande tela representada pelo hospício, em que os fragmentos do delírio se encaixam na dimensão do absurdo, delineada pelos discursos do não-dito das entrelinhas.

O termo intertextualidade foi posto em circulação na década de 60 do século XX por Julia Kristeva quando utilizou os estudos de Mikhail Bakhtin sobre a obra de Dostoievski na década de 20. Grosso modo, a intertextualidade é a relação que estabelece diálogos entre discursos e/ou vozes diversificados, quer como forma de atração ou de distanciamento: “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p.72). A intertextualidade ocorre por meio de três processos: a estilização, a alusão e a citação.

Ricardo Zani em seu artigo “Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo”, afirma:

A *citação* confirma ou altera o sentido do discurso mencionado e faz-se presente também em outros meios, como no teatro que cita as artes plásticas, no cinema que recorre ao teatro e nas artes plásticas que citam a própria História da Arte. A *citação* firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso é citado, basicamente, um elemento dentro de outro já existente. Por sua vez, a *alusão* não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a idéia central de algo discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral. Por fim, a *estilização* é uma forma de reproduzir os elementos de um discurso já existente, com o intuito de reestilizá-lo. (2003, p. 123)

Penetrando no emaranhado textual de *Hospício é Deus*, identificam-se temas e modalidades narrativas que enriquecem ainda mais o significado do diário que é construído através da linguagem da loucura. Isso depende justamente do texto-fonte, tendo-o, sobretudo, como uma forma de construção ficcional. Com efeito, os componentes fundamentais do

procedimento intertextual na obra são apreciados através da citação, da alusão e da estilização, os quais buscam interligar os diferentes discursos que foram desenvolvidos sobre o imaginário da loucura. Em outras palavras, trata-se de abrir a interioridade do diário para dali ver surgir um novo a partir de outros textos, cujo tema gira em torno do amálgama escrita-silêncio-loucura já citado.

O primeiro texto a que o diário de Maura faz alusão é o livro *O muro*, de Jean-Paul Sartre. Publicado em 1964, o livro de Sartre é uma coleção de narrativas em que se registra o temor do protagonista, Pablo Ibieta, em face ao seu fuzilamento na manhã seguinte. O interessante desta narrativa é o que o cenário/discurso é uma cela escura e fria, donde a aproximação estabelecida por Maura, uma vez que ambos os protagonistas, Maura e Pablo, encontram-se aprisionados e impossibilitados de libertação:

Estar internado no hospício não significa nada. 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. É a resistência. (CANÇADO, 1979, p. 36)

Outra obra citada no diário é o romance *Retrato de um artista quando jovem*, do irlandês James Joyce. Publicado em 1916, é uma obra autobiográfica, em que são registrados a pátria, a fraca figura do pai, além de apresentar os irlandeses massacrados pela pobreza, pela hipocrisia do clero e pelo opressor inglês. Esta obra dialoga com *Hospício é Deus* a começar pelo gênero textual em que é construído, além das reflexões que faz acerca da figura paterna e da causa opressora, mesmo que com visões diferenciadas:

Tenho comigo o livro: “Retrato da artista quando jovem”, de James Joyce. “Além do indômito desejo dentro dêle de realizar as enormidades que o tentavam nada mais era sagrado”. “Nada mais era sagrado”: procuro nas belas palavras de Joyce meu profundo egoísmo: “Nada mais era sagrado”. Sim, nada. (CANÇADO, 1979, p. 75)

A terceira referência que Maura faz em seu diário diz respeito à obra *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector, com quem algumas vezes Maura foi comparada. O romance narra a história de Lucrecia Neves, moradora do subúrbio de São Geraldo. Extremamente patriota, morava com a mãe Ana e namorava Filipe, que fazia parte da cavalaria, enquanto saía com o

jovem, porém fraco, Perseu. Lucrécia, porém, deixa os dois pretendentes e se casa com Mateus, homem rico que morava na metrópole. A protagonista ficara espantada com toda a modernidade que seus olhos vislumbravam na metrópole. Mateus viajava muito e em uma de suas viagens deixou Lucrecia em uma ilha para que saísse de São Geraldo. Nesta ilha ela reencontra o Dr. Lucas, cuja esposa estava em um manicômio. Eles iniciam um caso, que não se prolonga, e então Lucrécia retorna a sua cidade. Lucrécia termina viúva, morando só num subúrbio, e com outro pretende. Em alguns momentos, as narrativas ficam bem próximas. Ambas as protagonistas enfrentam mudanças, há o deslumbramento diante da modernidade da cidade grande, como ocorre quando Maura deixa o interior mineiro para ir ao Rio de Janeiro. O segundo aspecto diz respeito ao desejo que os homens sentiam por Lucrécia, aspecto da personagem com que Maura se identificava, pois várias vezes presenciamos Maura descrever a atenção que os homens dispensavam a ela devido a sua beleza. Há ainda um terceiro aspecto de diálogo entre as obras, referente ao caso com o Dr. Lucas, que reflete a relação da personagem Maura com Dr. A:

Então Lucrécia pôs a mão no tronco do castanheiro. Através da árvore o tocava. O mundo indireto"... toda ela estava à beira deste gesto quando tocara o tronco que a mão dele tocava – como olhara um objeto da sala para atingir a cidade: humilde, tocando no que podia. Pela primeira vez ela o tentava através de si mesma e da supervalorização daquela sua pequena parte de individualidade que até agora não se ultrapassara nem a levava ao amor por si própria. Mas agora, em último esforço, tentava a solidão. A solidão com um homem: em último esforço, ela o amava". Clarice Lispector. Li para o Dr. A ( que me pareceu não entender nada) um capítulo do livro "A Cidade Sitiada", de Clarice Lispector, onde Lucrécia Neves, a personagem, procura e consegue conquistar um médico. (CANÇADO, 1979, p. 242-3)

A intenção desse estudo intertextual é mostrar quais os livros ou frases de outros autores que Maura inseriu em seu diário e que são testemunhos da importância e da influência que exerceram no imaginário da autora. Através dessa estreita relação existente entre o diário e os livros que a autora leu é que se pode desmontá-lo e reconstruí-lo a partir de uma visão renovada. Nesse emaranhado narrativo, a referência às vozes de outros autores enriquecem ainda mais o valor expressivo da obra. A começar pela frase de Friedrich Nietzsche "a minha boca não é a boca que estes ouvidos necessitam". O sentido desta frase é apropriado ao contexto que se refere, uma vez que, estando Maura no hospício, ela acaba por refletir as relações entre médicos-pacientes e funcionárias-pacientes, em que médicos e funcionárias eram hostis e ignoravam a total presença da personagem. Outra frase que Maura insere em sua narrativa é atribuída ao

escritor francês André Gide: “Não acreditava em nenhum deus; por isso não pode rezar; mas seu coração estava cheio de uma ansiedade amorosa de dom; de sacrifício: oferecia-se” (CANÇADO, 1979, p. 119). Com a crise religiosa que assolava a autora, agnóstica e crente ao mesmo tempo, a recorrência à essa frase ajuda a compreender a crise e o caos provocado pela descrença da autora que refletia sobre as angústias do homem, já que via todas as suas “verdades” sendo contestadas pela ciência.

O processo intertextual utilizado por Maura não se dá somente com obras literárias, mas também com músicas e filmes. Na obra temos a alusão à música “Meu mundo caiu”, da cantora Maysa, cujo significado reflete o rebaixamento que o caos do hospício provoca no interior das personagens e sugere também a queda de seu mundo no momento em que ficou reclusa pelos muros do manicômio: “Agora Maísa canta: “Meu mundo Caiu”. (CANÇADO, 1979, p. 48). Outro diálogo que podemos apontar é com o filme *Le Balon Rouge* – ‘O balão vermelho’. O filme retrata a vida solitária de um garoto pelas ruas de Paris que encontra um balão amarrado a um poste. Ao desamarrá-lo, passa a ir com ele a todos os lugares. Através do filme, Maura resgata a lembrança de seu filho Cesarion:

Ontem tivemos cinema. “Le Balon Rouge”. Um dos mais bonitos filmes que já vi. Da janela do meu quarto vi um garoto parecido com meu filho. Jogava bola. A todo momento eu voltava à janela, como fascinada. 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. Preciso deixar de ser filha para ser mãe. E o filme que vi ontem? Lindo, lindo. Gostaria de mandá-lo para Cesarion. (CANÇADO, 1979, p. 100)

Maura estabelece ainda um diálogo com alguns de seus próprios contos, a saber: “No quadrado de Joana”, “Introdução a Alda” e “o sofredor do ver”. Respectivamente, o primeiro deles reflete a situação de uma louca catatônica marginalizada:

– 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. As coisas simples não se ajustavam a nada em que eu pudesse tocar, sentir. Era impressão. (CANÇADO, 1979, p. 38)

As menções ao conto “Introdução a Alda” são várias, escrito que fora com base no comportamento da colega de reclusão Auda:

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 ultimo grau. Terei me retratado aí?

(CANÇADO, 1979, p. 56)

O terceiro e último conto, “O sofredor do ver”, título também da obra de contos: “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, 1979, p. 86-7). Percebe-se que o diálogo entre a narrativa e os contos sempre ocorre ao nível de sua produção, o desempenho da escritora na escrita e a receptividade que os contos teriam ao serem publicados em um dos mais influentes jornais da época.

Maura Lopes Cançado remete também a três grandes clássicos da literatura mundial. O primeiro deles é *Hamlet*, uma das mais famosas peças de teatro de William Shakespeare, escrita entre 1600 a 1602. Ainda na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista, um dos pacientes, o Sr. Monteiro, tocado por todas as agitações e problemas ocasionados por Maura, resolveu adaptar a peça de teatro para que nela a colega de hospício pudesse representar. À Maura coube, claro, o papel de Ofélia, apaixonada por Hamlet. O mais interessante nesta passagem é que Maura, em um dos ensaios da peça, ameaça atirar-se realmente do alto de uma cachoeira:

Apanhei o livro da peça, encaminhei-me para uma cachoeira, perto do sanatório. (Esta passagem está descrita no meu conto “Sonifene”). Nesta cachoeira desempenhei um dos maiores papéis da minha vida, ameaçando atirar-me de grande altura, ficando nua, achando-me muito bonita, e terminei laçada e arrastada por uma corda depois de três horas de rogos para que eu saísse de lá. Assim, Ofélia foi salva, nua, das águas da cachoeira”. (CANÇADO, 1979, p. 153)

Tomando *Hamlet* como mote narrativo, a autora não se restringe somente ao ato de citá-lo, apropriar-se de seu sentido para ficcionalizar. Sabe-se que um dos textos mais citados da história é a *Bíblia Sagrada*. Utilizando-se do procedimento paródico, a autora recupera o livro do *Gênesis*, justamente na passagem em que a serpente incita a mulher a comer do fruto da árvore

proibida, fazendo com que Adão e Eva perdessem a ingenuidade e reconhecessem a vergonha de estarem nus. No diário, o episódio é recuperado ironicamente, através do relato de um paciente correndo nu pelas ruas do hospício e indo até o Méier. Todos riem divertidos com a situação e as mulheres gritavam para que olhassem o homem nu, inclusive o próprio paciente, que olhava ao redor procurando o tal sujeito. A inocência da loucura só permitiu que o homem soubesse do ocorrido quando fora parado pelos policiais. Além de todo o contexto, existem quatro enunciados que apontam explicitamente ao jogo intertextual. São elas: “Comeste da árvore que te ordenei que não comesses?”; “Então a serpente disse a mulher”; “Quem te mostrou que estavas nu?” e “Então a serpente disse a mulher: certamente não morreréis” (CANÇADO, 1979, p. 195).

O último livro com que o texto de Maura dialoga é a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. A referência feita no diário de Maura à *Divina Comédia* tem como intuito fazer a comparação do pátio do hospício ao vestíbulo do Inferno dantesco, o “ante-inferno”, lugar em que os mortos não são acolhidos nem pelo céu nem pelo inferno, situação análoga àquela vivenciada pelos pacientes.

Na segunda parte da obra, a verificação desse discurso alucinado mostra-se de forma mais aparente, uma vez que a personagem principal já se encontra internada no hospital psiquiátrico. O fato traz à tona as diversas construções discursivas que permeiam a tessitura textual e se encaixam na história narrada na primeira parte do diário, num processo de intertextualidade interna.

Marcada por datas seguidas ou não de títulos, o discurso joga ludicamente com a loucura, ou vice-versa, na medida em que abre um interstício na narração. Já no início da segunda parte da obra, particulariza-se um fato em especial, o registro de “O CRIME DA GRAVATA NOVA”. Bastante singular, o episódio narra uma das aventuras vividas por Maura no hospício. Irritada pela pouca consideração que o médico Dr J. dava às pacientes, mais precisamente a ela mesma, atira-lhe água ao rosto. Este ato custou-lhe uma noite no temido quarto forte, lugar em que eram recolhidos, como forma de castigo, os pacientes que infringiam as normas. Pela manhã, liberta do quarto forte, Maura corre despida pelos corredores do manicômio e se instala na poltrona verde da sala do diretor. Mais uma vez a personagem é vítima da violência, da medicação e do quarto forte. A inserção desse episódio tragicômico revela, até certo ponto, o espírito crítico da narradora, que usa de irreverência diante de uma condição humana destituída de valores.

O ousado projeto de Maura de evidenciar a linguagem-limítrofe não se limita apenas às experiências individuais da personagem, mas consiste também na descrição do outro e sua convivência com ele. Vejamos o trecho seguinte, intitulado “Dona Georgiana”:

Eu a conheci da primeira vez em que estive aqui. Parece-me que é esquizofrênica, caso crônico, doente há mais de vinte anos – não estou bem certa. Foi transferida para a Colônia Juliano Moreira e nunca mais a vi. Italiana, cantora lírica, eu a achava lindíssima, apesar de não ser jovem. Possuía olhos azuis brilhantes, todo o rosto bonito e expressivo, aquêlo rosto surpreendente de louca. Estava sempre em grandes crises de agitação, andando desvairada pelo pátio, incomunicável, os pés descalços, geralmente suja de lama – seminua. Eu não freqüentava obrigatoriamente o pátio. A tarde, quando ia lá, pedia-lhe para cantar a ária da *Bohème*, *Valsa da Museta*. Dona Georgiana, recortada no meio do pátio, cantava – e era de doer o coração. As dementes, descalças e rasgadas, paravam em supresa, 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, irizados e indestrutíveis. Me deixava imóvel, as lágrimas cegando-me. Dona Georgiana cantava: cheia de graça, os olhos azuis sorrindo, aquêlo passado tão presente, ela que fôra, ela que era, se elevando na limpidez das botas, 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, 1979, p. 86)

A narradora escolhe, dentre todos os pacientes, aquela que lhe proporciona o encontro com a música. A possível conjunção dos afetos, antes permeados pelo silêncio, em rostos tímidos agora cheios de graça, paralisados pela presença acalentadora da melodia, abre senda para uma linguagem em que os sujeitos não estão excluídos. Mesmo que o discurso seja manifestado através do silêncio das aspirações, dos gestos solitários, visam contemplar a humanidade implícita por detrás dos muros do hospício. É essa aproximação entre o eu e o outro que propicia uma linguagem que caminha em direção a ler em si aquilo que se reflete na coletividade. O diário por si só constrói-se na multiplicação de vozes, projetadas sucessivamente nas palavras que a voz defensiva de Maura principia, no qual articula o seu eu em um “nós” fugitivamente enraizado num projeto coletivo.

Assim, articulando os retalhos, um mapa se esquadrinha diante dos olhos do leitor, refletindo o mistério da incoerência retorcida na inserção de frases de autores célebres na intenção de fazer aflorar, de forma convincente, a razão: “O conhecimento – não a dor – recorda uma centena de ruas selvagens e ermas”, William Faulkner (CANÇADO, 1979, p. 90). A frase

faz com que o instante da narração dos fatos cotidianos da instituição pare para inscrever-se num clima de lembranças.

No trecho seguinte, a personagem volta aos dezesseis anos, época de sua separação do jovem aviador. O fruto dessa união, Cesarion Praxedes, com apenas três anos de idade, fora deixado sob os cuidados da avó para que Maura realizasse o desejo de retomar seus estudos no colégio interno. No entanto, inúmeros contratempos foram estabelecidos para que isso não se realizasse. A sociedade mineira de então refutava as pessoas que não se aproximavam de um padrão pré-estabelecido: o fato de ser separada e ter um filho para criar indica o caráter da diferença, e, conseqüentemente, o da exclusão. Maura não foi aceita nos colégios, os homens se sentiam no direito de tentar seduzi-la, as outras moças não se aproximavam dela. O preconceito da sociedade mostrava suas garras. Em torno desse tom memorialista, a narradora aproveita-se para deixar visíveis as marcas da ficção, ao aliar dois estados contraditórios: a clausura da personagem Maura em si mesma, advinda de todo aquele preconceito, e o extravasamento eufórico, uma tentativa de evasão daquele estado de sufocamento:

“As vêzes cuidava em não desapontar as pessoas: queriam-me bêbeda. Como os desprezava então, eles me pareciam escravos do meu desejo, ao serem conduzidos pelo caminho que, realmente, desejavam dar a mim: era tudo mentira, eles não existiam, eu não existia, não custava inventar” (CANÇADO, 1979, p. 96-7).

No entrelaçamento textual, a distância que se instaura entre a frase de Faulkner e o relato da memória cria uma antecipação que a recordação parece revelar.

Todas essas particularidades, descritas pela narradora, jogam com o discurso da loucura. Mais uma vez, a narradora recorre às palavras de Faulkner: “Podia ter ido para qualquer parte, para alguma região cheia de possíveis destinos” (CANÇADO, 1979, p. 150), para retomar suas lembranças. A citação de Faulkner introduz o momento em que a narradora rememora o episódio da vinda da personagem Maura para o Rio de Janeiro. Com a parte de sua herança já gasta, Maura procura no Rio um amante para custear seus gastos. Porém, insatisfeita com a situação e acometida por uma grande depressão que lhe trancara num quarto de hotel, Maura interna-se na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista, uma instituição particular. É neste hospital que Maura tem os maiores acessos de agressividade: “Se se viam obrigados a me segurarem à força, faziam-no de jeito a não me machucar. Agora, compreendo que o dinheiro suaviza tudo: até a

loucura. Nos últimos hospitais que freqüentei não tive uma crise que ao menos se aproximasse desta. Mas, com o tratamento dispensado, não resistira, estou certa” (CANÇADO, 1979, p. 154). Após um mês nesse hospício, Maura foi transferida para outra instituição, o Sanatório da Tijuca, que não poderia se chamar “casa de saúde”. Ali, a ferrenha agressividade de Maura foi contida também com agressividade, com forte medicação e com o isolamento no quarto forte. A exclusão lhe foi imposta por dias a fio, nos quais ficava desacordada, dormindo no cimento frio. Em meio a todo esse descaso, aparece a figura de um médico, Dr. Valter, “médico-gente”, nas palavras da narradora, cujo tratamento apresenta alguns resquícios de dignidade. Examinando a situação apresentada, verifica-se de modo claro a grande oposição existente entre os sistemas manicomial públicos e aqueles particulares. Para mostrar tal oposição, a narradora adquire uma posição crítica frente aos excessos cometidos pelos funcionários do hospício. Ainda que o texto de Maura Lopes Cançado tenha sido elaborado com uma linguagem fragmentária, desarticulada, é possível vincular as duas citações de Faulkner como uma introdução no presente de um recorte do passado, pois ambas trazem à tona um “presente” que poderia ter sido alterado pelas escolhas passadas. São as alucinações passadas ecoando no presente, que é atropelado por um discurso em que o tratamento dado à loucura compromete não somente o indivíduo, mas também a coletividade.

É na manutenção de certo distanciamento que a heterogeneidade do texto de Maura se constrói. “Se alguém perguntar por mim não pertenço a ninguém” (CANÇADO, 1979, p. 105). Não é gratuito o encaixe dessa frase no contexto da passagem a que refere. A personagem reflete sobre sua condição dentro do hospital psiquiátrico, como um ser despido de direitos e deveres, duramente macerado pelo horror do descaso. Motivo capaz de explicar o porquê de a narradora optar por estereotipar a percepção da condição humana que impregna os espaços, observando-os com o excesso de loucura:

O hospício é árido e atentamente acordado. Em cada canto, olhos côr de rosa e frios espiam sem piscar. Os dias neutros. As tardes opacas, vazias, quando um ruído assusta, como vida, surgida rápida, logo apagada – extinta. As mulheres prêsas no pátio deixam as seções quase sempre vazias; poucas permanecem, como eu, aqui dentro o dia todo. Não freqüento o pátio e isto me dá, ainda aqui, e usando o uniforme do hospital, a sensação de estar à margem. Algumas mulheres sonâmbulas andam vagas pelos corredores cinzentos. Outras sentadas no cimento fresco, olham nada, perdendo-se em distancias incomensuráveis – brancas (CANÇADO, 1979, p. 105).

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 esta demência calada (CANÇADO, 1979, p. 106).

A hora do almoço o refeitório vibra, frenético e nauseante. Uma, rasgada, dança com o prato na cabeça. Outra come ávida, mastigando de boca aberta, gordura escorrendo-lhe pelo queixo. Falam, cantam, brigam, riem. A guarda grita. As mulheres por um instante mantêm-se assustadas e despertas; logo recaem no sono lerdo – movimentado e denso onde vozes brotam pesadas, cheias de esquecimento. O refeitório sacudido sustenta-se fantástico. Me movo longínqua, tragada pela irrealidade que a todas confunde (CANÇADO, 1979, p. 106-7).

Examinado o caminho percorrido pela narrativa, a relação paciente-hospício parece não se dissociar, pois o terrível dessa relação encontra-se justamente na potencialização da alienação, capaz de atrair e construir a inconfundível morada da loucura. Para observar esta questão, toma-se a figura da loucura, a qual deflagra e define as atitudes e linguagens norteadoras do hospício.

Os artifícios discursivos de *Hospício é Deus* abrem as portas para o hibridismo. É justamente esse caráter híbrido, postulado pelo espírito da Modernidade, que se propõe a romper com todos os padrões estabelecidos até então pela interpretação da linguagem, que a obra busca exercitar. Através de uma estrita observação, aliada à (re)criação, a narradora nota todos os acontecimentos que quebram a rotina dos quartos, pátio, refeitório, quarto forte e exalta a imaginação através da inserção de um fato trágico enfatizado pelo trato cômico, como podemos ver no título “SUA MAJESTADE VAI EM CANA – De como uma súdita inteligente levou prêsa uma rainha louca e comilona” (CANÇADO, 1979, p. 132).

Como numa manchete de jornal, que traz em seu título todo o impacto do que será narrado, a enunciação do fato procura atrair a atenção para a história de uma paciente chamada Madruga, que aplicou, inesperadamente, um golpe em sua responsável, a enfermeira Mercedes Rainha. A paciente Madruga foi fazer uma lobotomia no Hospital de Neuro-Cirurgia da Praia Vermelha, e Mercedes Rainha foi escolhida para acompanhá-la. Nascida de família rica, Madruga pode ser acompanhada por um chofer e por Rainha ao hospital. Na volta, queixou-se de fome. Para atendê-la, Rainha autorizou a parada num restaurante perto do Hospital. De lá, a paciente chamou a polícia num desesperado pedido de socorro, alegando estar sendo seqüestrada por uma mulher e seu amante. O fato cômico dessa passagem se dá nas tentativas de desmentir Madruga e na sua conclusão: os três, Madruga, o chofer e Rainha, foram presos: “Telefonaram para o

hospital, a polícia se dispôs a soltá-los, e duas horas depois chegaram aqui. Dos três, só Madruga foi submetida à lobotomia” (CANÇADO, 1979, p. 134). O fato digno de referência esboça, em linhas cômicas, a inversão, mesmo que momentânea, dos papéis de paciente e funcionária. Enquanto Rainha tenta provar diante dos presentes a sua verdade, surpreende-se ao ser igualada a uma paciente mental. Percebe-se, neste último fragmento, a repugnância da guarda pelas pacientes, e é a partir disso que a narradora lança um olhar preciso sobre a linha que separaria a sanidade da insanidade.

A narrativa, abrindo-se a novas formas de expressão, continua inscrevendo, a partir dos títulos e citações, uma linha irônica. Na passagem de “O BUREAU”, Maura recebe em seu quarto um bureau, móvel antigo utilizado como escrivaninha. O objeto fora presente de Dr. A para que a paciente tivesse um lugar para apoiar os braços quando estivesse escrevendo, já que colaborava como escritora em um jornal. Num tom irônico, a narradora formula mais uma crítica à sociedade interna da instituição, manifesta na personagem Alcina Xerife, a qual se rejubilava pelas várias atividades exercidas no hospício, esquecendo-se da condição humana imersa entre as suas grades. O cunho irônico da narrativa fica por conta da escolha vocabular utilizada para designar Alcina, que dava ares de autoridade: Xerife, Princesa da China, persa, russa, agente secreto, espôsa do atual Presidente da República, médica psiquiatra, diretora do hospital, Alteza, louca, paranóica. Maura explora ironicamente as diferentes funções atribuídas à ocupada Xerife:

O argumento é de que ela trabalha: atende pessoas e faz outras coisas. Entretanto quase tôdas as internadas presas no pátio estão em condições de fazer a mesma coisa. Se fôr êste o meio de tornar menos difícil a permanência aqui, o indicado seria um rodízio, quando se escolheria, diàriamente, uma doente capaz, para o trabalho, que é privilégio da Xerife. Seria cretinice da minha parte sugerir tal coisa, já que se sabe o motivo desse privilégio: alta proteção, família rica etc. (CANÇADO, 1979, p.176-7)

O texto acima, tendo como referencial básico críticas ofensivas ao tratamento psiquiátrico, implica em caracterizar a loucura como algo que atormenta não somente os ditos “loucos”, mas que inebriaria também a sanidade das chamadas pessoas “normais”.

Mas se o caminho para a inserção de trechos que dialogam com a narrativa segue trilhos próprios, a disposição de privilegiá-los durante o percurso discursivo se torna ainda maior. A composição que dá forma às observações diárias, aos fragmentos incompletos e aos fatos

truncados é suficiente para apresentar a loucura como um estado de desarticulação, fato do cotidiano que adquire valor simbólico, traduzindo-se no enunciado.

No episódio “O CARRO DAS BOLINHAS BRANCAS”, uma paciente chamada Desdêmona apresentava uma postura duvidosa para os padrões sociais de então. Em virtude de sua doença mental e por sua ingenuidade, Desdêmona se prostituía nas ruas e sempre era retida pela polícia. O título faz alusão ao carro de polícia no qual a personagem sempre andava: “É um carro com uns furinhos dos lados, o carro preto e os furinhos brancos. Ela está sempre sendo prêsa nestes carros, segundo conta. Desdêmona é de uma pureza surpreendente. Não é de todo ignorante, sua família procurou educá-la mais ou menos” (CANÇADO, 1979, p. 177). Monique Plaza, em seu livro *A escrita e a loucura*, caracteriza a loucura como uma liberdade que garante a desenvoltura na identificação com os personagens:

Para situar em nós a loucura e convencer-nos, a romancista apoderou-se de uma parte de nós mesmos e levou a nossa lógica até um determinado termo. Quer o autor se reporte, para construir o seu personagem, a um material de loucura (uma experiência de loucura que viveu, um quadro realista de loucura que conheceu), quer a conduta a constitua ele próprio (uma loucura fictícia construída), ele vai buscar a si e a nós um elemento fundamental, denominador comum de identificação (1986, p. 152).

O esforço para construir uma escrita que reúne diversos tipos de narrativas com funções variadas permanece, afirmando um espaço para expressão de autoconfissões, desabafos, problemas, fracassos. A partir daí, compreende-se a influência das citações de autores reconhecidos. Através das palavras de Reynaldo Jardim, Maura descreve seu grande desapontamento para com o protetor por ter recusado seu trabalho no *Jornal do Brasil*: “O que provoca o medo são as pontes interrompidas sem qualquer aviso”. Em um dos poucos momentos em que descreve sua felicidade por ter a oportunidade de trabalhar no *Jornal do Brasil*, é interrompida bruscamente pela negação e indiferença de seu amigo. Sem notificá-la de que não poderia trabalhar mais no jornal, Reynaldo Jardim telefona para os médicos Dr. Paim e Dr. A, passando a eles a responsabilidade de comunicar à Maura a sua dispensa. Deprimida pela indiferença do amigo, “Não aceitava o não ter sido aceita do outro lado” (CANÇADO, 1979, p. 190). A inquietação decorrente da exclusão da vida dita “normal” excita-a a um aprofundamento no espaço do hospício. Para Monique Plaza, “A loucura manifesta-se no defasamento entre uma realidade medíocre e um sonho rutilante, entre o mundo interno do sujeito envolvido e o mundo

externo dos outros.” (1986, p. 154). Diante da recusa do próprio amigo, Maura encontra na morte a saída. Por toda a narrativa, a percepção dos fatos vem de sua visão unilateral que capta os limites sensíveis ligando-os aos sentidos, aos mistérios, aos medos, às sensações de fragilidade e frustração.

A alternância de uma forma enunciativa por outra, a intromissão de uma na outra, mantém permanentemente uma tensão que torna impossível a distinção entre as alucinações e a realidade. Sabe-se que a narradora é louca, que vive na instituição manicomial, mas o caráter de sua narrativa gera no leitor a impressão de que aquilo que lê seja verdade, suscitando a dúvida.

Como exemplo da linguagem como um jogo, em que seqüências absurdas e sem significado norteiam a narrativa, podemos apresentar alguns fragmentos de poemas:

Visitei o 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 sapatos 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, 1979, p. 201)

*Pausa*

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 esmaguei as prováveis flores da Primavera  
não mudou de estação.  
(CANÇADO, 1979, p. 208)

Fizeram muros altos, cinzentos  
- esconderam a terra.  
Mas o quadrado azul está presente

Sempre.  
(CANÇADO, 1979, p. 224)

Desconexos, com apontamentos truncados e desarticulados, sem títulos, os trechos acima caracterizam a poesia que desconstrói e vislumbra palavras do cotidiano através de um prisma imaginário. Com isso, o leitor de Maura tropeça nas palavras e nos seus significados, observando que as desajustadas linhas, na maioria das vezes sem rima, fazem parte do todo desordenado da obra.

Resta lembrar uma citação especial, em que a narradora retoma Fernando Pessoa “Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu”. Nesta parte em especial, Maura está doente, faminta por não ter almoçado nem jantado. Pede às guardas que lhe tragam algum alimento, mas elas se recusam. Tomada por um acesso de raiva, Maura ataca Dr. A, atirando-lhe prontuários, desorganizando-lhe o consultório, mas o médico permanece inerte, sem reação, o que instiga ainda mais a fúria da desequilibrada. É ele quem chama a atenção para o lado humano da relação médico-paciente, ele é a possibilidade de suscitar a crítica aos outros funcionários da instituição, médicos e enfermeiras, que não se importavam com a condição física e mental dos internos; é ele quem sofre, como ela, o preconceito, por ser negro. Dr. A traz para o texto e para a mente alterada de Maura a idéia de recuperação da dignidade perdida, estimulando-a a uma escrita desabafo, na qual estivesse presente uma perspectiva de melhora.

Em *Hospício é Deus*, as palavras ganham substância, sofrem transformações e começam a compartilhar existência graças ao mundo interno da autora, que as imagina, cria e potencializa, ordenando em torno delas a representação de sua realidade caótica e por vezes, simulada. A desordem dos pensamentos, dos sentimentos e dos afetos é identificada à composição de um quadro, em que o pintor pincela ao seu modo as cores. Maura expõe o seu caos interno nas páginas de seu diário, mesclando idéias, pensamentos, trechos de suas próprias obras, citações, falas de personagens, conversas com o leitor, a fim de apresentar a desordem interna a que estava acometida. No final, o que se festeja é o grande enriquecimento do diário, que através da intertextualidade, encadeia uma rede de diálogos que amplia o sentido da obra e o desloca para uma direção mais abertamente lúdica.

#### 1.4. Um olhar feminino: a mulher, a louca, a escritora

Por que não nos dão a nós, mulheres, o direito de começar? Por que sempre nos apontam o caminho?(CANÇADO, 1979, p. 163).

M de Maura, M de mulher, nome que no desenrolar narrativo da obra *Hospício é Deus* representará uma multiplicidade de figuras femininas, será refletida em Ismênia, Nair, Lazineira, dona Auda, dona Marina, Durvaldina, Isabel, dona Georgette, e tantas outras. Esta Maura foi filha e mãe, criatura descrente que trava um difícil enfrentamento com a dor que lhe perpassou a vida toda. Mas esse sofrimento, contido na grave enfermidade psicológica que lhe acometera, antecipa o limiar da morte. Daí o esforço da escrita, pelo assentamento verbal, modo que Maura encontrou para exercer domínio sobre sua vida, sobre as experiências corriqueiras que servem de escopo para a transcendência de reflexões acerca do seu ser no mundo. É, portanto, dessa perspectiva específica da condição feminina e na sua relação com o filho, pais, colegas de hospício, literatura e hospício, que Maura levanta seus questionamentos.

O hospício, espaço de onde Maura escreve, vai revelando aos poucos, através da loucura, um protótipo de mulher paradoxal: sedutora, revoltada, solitária, escritora, mas que precisa se expressar, seja numa fala em gritos ou por intermédio de um profundo silêncio, que traduzem a dolorosa situação pela qual passa. De qualquer modo, trata-se de uma representação desenfreada e desorganizada do caos e das opressões internas e externas pelas quais esse eu múltiplo passa. Maura busca, sobretudo, sua redenção enquanto mulher, seja pela escrita libertadora ou pela morte.

O trabalho da escrita funciona como uma espécie de terapia que vai aos poucos lhe revelando a verdade, de modo que ela possa atingir aquilo que mais lhe revolta: a situação dentro dos muros do hospício. Neste contexto, o entendimento das circunstâncias opressoras se torna evidente, ao mesmo tempo em que medo e coragem tornam-se sinônimos, articulados através da escrita. Em termos de estrutura narrativa, o diário de Maura fornece tal reação de rebeldia à provocação, já que a loucura o permite.

Maura tem consciência daquilo que a impede de transpor os muros do hospício, por isso busca justificativas daquele presente no passado. Sendo de uma família tradicionalmente paternalista, como ela própria esclarece, ela faz de tudo para que essa herança não lhe caia sobre os ombros. O primeiro contraponto se dá na comparação com a própria mãe. Santa, a própria

expressão da divindade, pureza e ingenuidade, vem contraposta ao que Maura escolheu representar. Talvez essa herança contribua para que Maura viva, no presente da enunciação, o paroxismo das torturas, das angústias que paralisam o ser. Todavia, o medo de Maura parece residir na marginalização social, na estigmatização que a psicopatologia acarreta. Para isso, Maura precisa ver e ouvir com minúcias todas as situações que a rodeiam, para conseguir atizar seu juízo e falar. Quanto à maneira de redigir, Maura utiliza poucos adjetivos, salvos aqueles endereçados a si mesma (Super, Hiper, Maura, Mauríssima), marca de sua escrita hiperbólica.

Ao longo de suas declarações, a Maura escritora vai confessando que não possui preocupações em relação ao seu comprometimento literário:

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 forças para não vir. Naturalmente, faz parte da minha esquizofrenia esta maneira de ser. E a maneira deles deve fazer parte da sua mediocridade (CANÇADO, 1979, p. 209).

Na verdade, o seu comprometimento dá-se a partir do descomprometimento. A loucura, articulada como estratégia, é a chave desse descomprometimento, porque desafia a capacidade de ir além das palavras que ali estão representadas. Paradoxal, mas encerra o caráter plural da personagem. Tendo a loucura como centro da narrativa de seu diário e através do que a ficção proporciona, Maura assume o papel de uma “desequilibrada” para apontar as mazelas que enfrentavam as figuras femininas dentro do hospício:

Não sei exatamente o número. Mais ou menos trezentas mulheres. Mal se entra no refeitório se sente o cheiro. Cheiro de gente, gente sem se lavar. Algumas mulheres denunciam nos vestidos manchados de sangue a higiene exigida e desprezada aqui. E o cheiro. Cheiro de mulheres. Mulheres menstruadas e sem asseio. Procuro comer às pressas, sem mastigar, os olhos baixos evitando ver ... (CANÇADO, 1979, p. 67)

Como não poderia deixar de ser, a narrativa é também muito crítica em relação a maneira grosseira com que são tratadas as mulheres. O trecho citado acima, resgata dois ícones de feminilidade: o vestido e a menstruação, impregnados pelo cheiro de mulher, o que reflete uma angústia incessante no ato de se conviver com a degradação humana ali exposta. As colegas de hospício representam para Maura suas próprias fraquezas, seus defeitos e decepções. Do modo

como Maura as concebe, parecem extensões de seu próprio corpo. Os vínculos mais próximos de afetividade que Maura mantém são com as personagens senis dona Auda e dona Marina, que vivem no passado, já que o presente já não existe. Acerca disso, a própria dialética da narrativa se encarrega de explicar os diversos recuos ao passado, lugar de reflexão e para algumas personagens o “melhor” período. Diante disso, nesta guerra entre presente e passado, os protótipos femininos que Maura encarna literalmente ganham cor:

Costumo pensar em tecnicolor. Reconheço as pessoas pelas suas cores. Quanto a mim, sou quase neutra. Os homens me parecem dignos: apelam para o cinza e o marrom; os pederastas, listrados, como as zebras; as mulheres, estas, vejo-as sempre de amarelo – amarelo vivo-espantado. Nietzsche já disse: “... as mulheres continuam sendo gatas e pássaros. Ou, melhor, vacas”. Vacas amarelas, acrescento” (CANÇADO, 1979, p. 210).

O que Maura declara aqui a respeito das mulheres é o que se pode dizer da sua concepção de mulher na narrativa, pois através dela pode-se ter acesso aos submersos pensamentos que assolam a narradora. Representar as personagens por meio das cores é bem significativo, pois indica uma padronização, afinal, foram poucas personagens com quem a narradora travara amizade. Assim, Maura atribui a si própria o tom neutro, símbolo da indeterminação, da imparcialidade, da indiferença, devido ao seu caráter ambíguo durante a narrativa. Pelo excerto fica clara a diferença de postura diante de homens e de mulheres. Aos homens as cores cinza e o marrom, ambas associadas à independência, ao autocontrole, à cautela, à estabilidade, ressaltando o lado racional. Já às mulheres, o amarelo, cor que se relaciona aos aspectos intuitivos, à capacidade de compreender pontos de vista diferentes, mas também denota o medo diante das situações, amplia-se o lado sentimental. Diante disso, a completude de cores junta-se à metafórica expressão atribuída à gata, pássaro e vaca. A gata por natureza é um símbolo feminino, relacionado à sensualidade e à natureza instintiva, contraposto ao simbolismo da imagem da vaca, símbolo da maternidade, fertilidade e renovação. O pássaro repercute o caráter psíquico e intuitivo da mulher. É o símbolo da transcendência, das profundezas do eu que teme a morte.

A teia significativa da voz que desperta começa a ampliar-se e a mostrar pontos importantes para a compreensão de certas (des)realizações femininas na obra. Assim, a primeira (des)realização feminina é o da menina estuprada. A personagem fora estuprada aos cinco anos de idade por um rapaz mais velho que tomava conta da venda da fazenda em que Maura morava.

O efeito de tal lembrança desperta em Maura a junção, de certa forma masoquista, da dor e prazer, aceitação e repulsa. A segunda (des)realização feminina de Maura fora o casamento. As lembranças que guarda desta etapa são as da imaturidade e de platonismo, vinculado ao sogro. Com o casamento desfeito, mas com o filho Cesarion para cuidar, Maura encara a terceira (des)realização feminina, a maternidade. A personagem não possui um instinto materno aflorado, tanto que seu filho fica sob os cuidados da avó. A última instância da sua (des)realização se dirige ao aspecto profissional, que fora inibido, segundo ela, pelos seus “amigos protetores”; no entanto, sabe-se que fora ocasionado pela própria marginalização sofrida por Maura.

O lar para Maura é, portanto um símbolo dessas (des)realizações, cuja ausência provoca a sua acomodação no hospício: “Para onde ir? Lar – que palavra. Mas lar? Lar, lar, lar? Soa esquisito e remoto. Sou eu que carrego o remorso, ou o encontro nas coisas mais simples? (CANÇADO, 1979, p. 80). A casa torna-se o espaço difícil de ser alcançado, soa como o paraíso perdido, substituído pelo espaço tumular da reclusão. Há assim, nesse transcurso, a representação da intimidade fechada, da menina estuprada, do apelo não correspondido que não são alcançados e muito menos remediados pelo percurso no hospício.

Mas de fato, com tudo isso, percebe-se que, ficcionalmente, é Maura Lopes Cançado quem se adere à personagem Maura, quem se torna Isméria, Nair, Lazinha, dona Auda, dona Marina. A autora, então, surge através de caminhos sinuosos, emergem à medida que oferece extratos pessoais (re)construídos. Contudo, nessa espécie de busca pela “santidade” em que a própria autora se (re)constrói permanece o eterno embate entre o feminino e o masculino, acentuado na ambiguidade que a ficção proporciona.

## 2. HOSPÍCIO É DEUS E AS FACETAS DA ESCRITA DO EU

### 2.1. Questões de gênero: as escritas autobiográficas

Quem se arrisca na leitura do diário *Hospício é Deus* mergulha numa atordoante sensação de estar em um labirinto de idéias por vezes contraditórias, mas, sobretudo, de uma inteligência indiscutível.

A publicação da obra propiciou à Maura Lopes Cançado partilhar, de modo desorganizado e disperso, suas experiências com o público. Seu diário é uma coleção fragmentária, aleatória e ocasional de fatos, os quais geram a impressão de descuido, mas que contribui para configurar o cerne de sua obra literária: o rompimento com a tradição diarística clássica. O diário de Maura faz parte do gênero escritural de representação do eu. É, portanto, uma escrita problemática, através da qual se fragmenta a unidade do eu e do sujeito plano e suscita a questão da sinceridade x autenticidade. Ao observarmos a práxis da escrita do eu, podemos verificar o estreito limiar entre a ficção e a não ficção, fundamentado que está na fugacidade e fragmentação da representação do eu.

A escrita autobiográfica sempre suscitou muitas discussões. Fundamentalmente, esta escritura intimista apresenta-se através de diversas manifestações, como os diários, as memórias, os testemunhos, as autobiografias, as biografias e os auto-retratos. O diário da mineira Maura Lopes Cançado, *Hospício é Deus*, publicado em 1965, é representativo desta produção que privilegia a expressão subjetiva do eu. Neste trabalho, interessa-nos analisar como o viés da ficção, através da escrita do eu, se manifesta e se apresenta configurada na obra em questão, nas anotações diárias que acabam por misturar, através da memória, atos do passado e do presente, do individual e do coletivo, mais expressamente aquele do manicômio.

No texto *Problemas teóricos de la autobiografía*, Angel G. Loureiro afirma que “deve-se insistir na palavra ‘problemas’ porque a autobiografia parece estar convertendo-se cada vez mais no campo de batalha em que se dirigem temas centrais do debate teórico literário atual” (1991, p. 3). A sua problematização é decorrente da sua forma, que conjuga diferentes técnicas e procedimentos textuais.

É difícil estabelecer um consenso sobre o nascimento desse tipo de escrita. Segundo Georges May (1979), estudioso francês, esse tipo de escrita teria aparecido pouco antes de 1800, sob a forma “autobiography” e posteriormente, em 1809, sob a forma impressa de um artigo atribuído ao poeta inglês Robert Southey. No entanto, George Gusdorf relega ao mundo alemão a aparição do termo na obra de Friedrich Schlegel, em 1798. Este gênero complexo, múltiplo, variável, muitas vezes considerado periférico, fixa-se no tempo por assinalar uma preocupação do homem em registrar fatos individuais ou coletivos para que não sejam esquecidos.

Para Paul de Man, “Autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de linguagem ou de interpretação que ocorre, em alguns níveis, em todos os textos. O momento autobiográfico acontece como uma ligação entre duas matérias envolvidas no processo de leitura em que elas determinam uma à outra (pela substituição mútua reflexiva)” (apud JOZEF, 1997, p. 218). Man focaliza a ausência da figura do sujeito dentro dessa ambientação subjetiva e nega que a autobiografia possa ser considerada um gênero literário:

Tornar a autobiografia um gênero literário é elevá-la acima do status literário de mera reportagem, crônica ou memórias e conceder-lhe um lugar, embora modesto, entre as hierarquias canônicas dos maiores gêneros literários. Isso não se dá sem algum embaraço e, uma vez comparada à tragédia, ou épica ou poesia lírica, a autobiografia sempre parece pouco reputada e auto-indulgente, sendo incompatível com a dignidade monumental dos valores estéticos (apud JOZEF, 1997, p. 218).

Wilhelm Dilthey considera a autobiografia como sendo uma visão panorâmica da história que deve registrar o comportamento dos seres humanos: “Autobiografia é a mais alta e instrutiva forma na qual o entendimento da vida nos confronta” (apud JOZEF, 1997, p. 218).

Já Elizabeth Bruss centraliza sua teoria autobiográfica no próprio ato da escrita, ampliando os limites do quanto de ficcional está implícito na figura do eu narrativo. Bruss questiona a receptividade da leitura que um leitor do século XX teria ao se defrontar com os escritos de um autor do século XVIII: “Seria incapaz de predizer o modo como um leitor futuro encararia a literatura ou o mundo e ainda que pudesse efetivamente produzir predições desta ordem, é verossímil que estas tivessem algo de anacrônico” (apud JOZEF, 1997, p. 220). Os estudos do gênero autobiográfico apresentados até então postulam especificidades históricas, genéricas e existenciais do gênero. É Phillipe Lejeune quem atribuirá o caráter documental, contratual e psicológico, tentando estabelecer uma lógica discursiva ao relato. O ponto principal

de seu estudo é o leitor, pois é ele que ocasiona o necessário ao que o autor classificou como “Pacto autobiográfico”, ou “contrato de leitura” e esse é o elemento fundamental para se distinguir a autobiografia da categoria de romance autobiográfico. Lejeune afirma que a essência do gênero autobiográfico se estabelece nos papéis de autor e leitor, o qual deve ter a atitude de adotar ou não o relato narrado como sendo autobiográfico, ou seja, representação fiel da realidade:

A partir da situação do leitor (que é a minha, a única que conheço bem), tenho a oportunidade de captar com mais clareza o funcionamento posto que tenha sido escrito para nós, leitores, e que, ao lê-los, somos nós quem os fazemos funcionar. Desta maneira, tenho tratado de definir a autobiografia por uma série de oposições entre os diferentes textos que nos são propostos para sua leitura (LEJEUNE, 1975, p. 50).

A fim de que se estabeleça o pacto de leitura entre autor e leitor, Lejeune postula a necessidade de identidade entre a tríade narrativa Autor-Narrador-Personagem. Segundo Bella Jozef, a questão da identidade é primordial e pré-textual, pois é através da leitura que o leitor verificará a veracidade do narrado, fazendo a verificação de dados empíricos ao contexto: “O leitor pode duvidar da veracidade dos fatos, mas nunca duvidar dessa identidade” (JOZEF, 1997, p. 220). A partir do pacto autobiográfico que se estabelece, Lejeune diferencia duas posturas: a ficcional, na qual o leitor tentará estabelecer similaridades, uma vez que não é afirmada a identidade da tríade narrativa autor – narrador – personagem; a autobiográfica, em que se estabelece a identidade, o leitor busca alguns erros que mostrem o engano do pacto de leitura.

Além de se fixar como documento histórico, o gênero deve apresentar um planejamento literário; para tanto, Lejeune postula que o plano de leitura deve obedecer a dois âmbitos: ao âmbito da “poética” do texto e a sua “crítica”, sempre privilegiando o papel do leitor, o qual é o responsável por estabelecer o pacto. As teorias postuladas por Lejeune e Bruss outorgam uma congruência entre a tríade autor – narrador – personagem, “embora os outros traços, forma da linguagem, tema tratado, posição do narrador, não pareçam ser restritivos, nem demarcativos” (JOZEF, 1997, p. 220).

Nem sempre é fácil achar um consenso entre todas as teorias propostas sobre as escritas do eu, uma vez que os estudos apontam as fragilidades postuladas pelos escritores anteriores. É na França que, seguindo os passos de Phillipe Lejeune, outros teóricos irão se fundamentar para apontar características distintivas da escrita autobiográfica. Prosseguindo nas

fragilidades estabelecidas pela questão do gênero, percebe-se que os estudiosos franceses se atêm às preocupações distintivas entre as modalidades da literatura íntima, tais como as memórias, o diário, a autobiografia, o romance autobiográfico, sem questionar a essência do gênero. Para George May (1979), a autobiografia é “um gênero recente, talvez o mais recente, em todo caso recente demais sem dúvida para ser um verdadeiro gênero” (apud HERVOT & SAVIETTO, 2009, p.28).

Acreditando que o gênero autobiográfico resulte de uma epifania individual do ser, no sentido da complementaridade que possibilita ao autor escrever a história de sua vida, George Gusdorf determina que “as análises visando determinar o gênero de uma obra são inúteis, entretanto alerta para o papel que essas análises devem desempenhar, ou seja, o de tentar elucidar o significado e a intenção de uma obra e não de rotulá-la arbitrariamente para inseri-la numa determinada convenção” (apud HERVOT & SAVIETTO, 2009, p. 2). Gusdorf ainda critica os estudiosos que, centralizados nos gêneros literários, determinam “faixas duplas contínuas proibidas de serem ultrapassadas sob pena de multa” (apud HERVOT & SAVIETTO, 2009, p.29). Em outro trecho, Gusdorf afirma que

as escritas do eu não formam filiais independentes umas das outras; as diversas expressões da primeira pessoa comunicam entre elas na fonte, testemunhas de uma mesma antropologia cultural; a consciência de si se abre em vias a fim de chegar de uma maneira ou de outra ao dia da encarnação escrita (apud HERVOT & SAVIETTO, 2009, p. 29).

Do mesmo modo, Jean Starobinski aborda a autobiografia do ponto de vista do estilo, estabelecido na relação do autobiógrafo com o próprio passado, revelando um futuro reservado a outrem. De acordo com Hervot & Savietto (2009, p. 30), “mesmo assim, ele atribui-lhe algumas ‘condições de possibilidade’ ideológicas ou culturais, necessárias para que ela possa ser considerada como autobiografia: a sinceridade da experiência pessoal relatada e o seu oferecimento ao outro, o que implica numa relação entre eu e o tu”.

Os entraves suscitados pela questão do gênero não se reservam somente aos teóricos franceses. Um dos maiores e mais aclamados escritores argentinos, Jorge Luis Borges, argumenta em seu livro *Profesión de la literatura*, que toda literatura é biográfica, uma vez que o fazer poético está ligado à narração de um determinado destino. Para Borges, “a arte do biógrafo é o de

esquecer. Esquecimento feliz, porque o desentende da pretensão de veracidade para permitir-lhe o livre ordenamento dos fatos que importam esteticamente” (apud JOZEF, 1997, p. 219).

De posse desta ampla problemática que envolve a questão do gênero, suas limitações e fragilidades, tentaremos caracterizar as escritas do eu, definindo os termos inerentes ao gênero.

A agenda é a primeira modalidade de registro da escrita do eu e, como tal, se configura como núcleo precursor dos diários íntimos. Nota-se que sua criação se dá ao redor da contagem do tempo, no qual o escritor concentra em poucas palavras os fatos circunstantes: “Se eles os anota, em poucas palavras ou letras, o calendário se torna inconfundivelmente seu” (CANETTI, 2001, p.55).

O valor da agenda se estabelece na criação do próprio calendário e no estabelecimento de signos concentrados, que encerram em si a significância e a multiplicação de fatos. Nestes calendários implantam-se as noções básicas inerentes ao ser humano: os nomes de pessoas conhecidas que fazem parte do seu repertório e fatos particulares vivenciados por ele. É difícil, no entanto, para os que lêem, compreender e dar sentido ao que é exposto.

Com o passar do tempo, quem escreve uma agenda sente a necessidade de ordenar em palavras os principais acontecimentos ocorridos no seu cotidiano. Deste modo, as poucas palavras que as agendas registram são substituídas por elaboradas e complexas frases, cujo intuito é a tentativa de registrar sentimentos muitas vezes incompreendidos, de escrever segredos íntimos que não poderiam ser ditos a qualquer pessoa ou até mesmo tranquilizar a inquietude: “É quase inacreditável o quanto a frase escrita pode acalmar e domar o ser humano” (CANETTI, 2001, p.55). No entanto, o instante da satisfação é momentâneo:

A tranquilização não se dá em grande medida. Tranquiliza-se o instante, a impotência momentânea, desanuvia o dia permitindo o trabalho, e não mais. Com o tempo, o diário produz exatamente o efeito inverso. Ele não permite o adormecimento, atrapalhando o processo natural de transfiguração de um passado que permanece entregue a si mesmo, mantendo-nos alertas e perspicazes. (CANETTI, 2001, p. 56)

A história dos diários íntimos se pretende universal, o que já suscita alguns pontos interessantes. Entre os anos de 1800 e 1850 ocorre a publicação de textos póstumos que continham reflexões destinadas somente a seus autores, mas que, posteriormente, tornaram-se públicos. O seu apogeu se dá no início do século XX, época em que há também várias transformações sociais, principalmente na sociedade ocidental, que vislumbrou o surgimento da

classe industrial. O homem começa, então, a refletir sobre a sua situação face aos seus semelhantes, principalmente na sua nova posição no mundo: “Neste sentido aparece como um traço característico de uma sociedade, como sintoma de uma época de transição” (GIRARD, 1996, p.35).

A transformação nos valores que se dá no período, e que afetou diretamente a consciência do indivíduo sobre si mesmo e sobre os demais, será alvo das narrativas dos diários íntimos. Há vários fatores que propiciaram a escritura do diário como meio de evasão do drama da solidão presenciado pelo homem, como o aumento da população, que acarretou uma maior incidência do individualismo. Os escritores, então, viam no diário um meio propício para expor seus problemas. O questionamento da noção do “eu” nas narrativas recebe nova luz no século XX, a partir das noções psicanalíticas freudianas e lacanianas.

As confidências registradas em diários íntimos atraíram uma multidão de leitores que apresentavam, na leitura desse tipo de narrativa, uma espécie de identificação com os autores, encontrando nela respostas reveladoras para seus questionamentos mais íntimos. As primeiras manifestações desse novo gênero ocorreram tanto na sociedade oriental como na ocidental. Muitos deles, no entanto, faziam relatos de viagens, como o peregrino chinês Huang Tsang, que descreveu sua visita à Índia no século VII; ou Ibn Batuta, de Tanger, cuja obra descreve sua peregrinação pela Índia e China e ou o diário da autora japonesa Murasaki Shikibu. Outros revelavam e alimentavam os anseios ideológicos, sociológicos e pessoais de seus autores. Dentre eles destacam-se Maine de Biran, Benjamim Constant, Joubert, Stendhal, Condorcet, Saint-Simon e Comte (nascidos no século XVIII). Há de se levar em conta também os que descreviam lutas pela fé, os religiosos:

Tais diários oprimirão o espírito verdadeiro e propriamente livre, que leva a sério um comprometimento dessa espécie que ainda não pode assumi-lo. Os vestígios de liberdade que possam ainda ser encontrados nesses diários, a resistência entendida com fraqueza, tocarão mais intimamente o leitor do que aquilo que o escritor considere ser a sua força: o sucumbir gradual. (CANETTI, 2001, p.67)

As páginas dos diários revelavam, assim, grande parte da problemática humana: seus anseios, suas buscas, suas reflexões, suas aflições, de certo modo, favoreceram uma liberdade que muitos autores buscavam.

A escritura do cotidiano dá origem a outro tipo de registro: ao *journal*, termo francês correspondente aos vocábulos ingleses *diary* e *newspaper*. Neste sentido, cria-se uma relação de

oposição entre o que se intitulou diário de reportagem e diário introspectivo. O diário de reportagem abre espaço para debates e para entrevistas, se apresenta como um grande espaço de conversas; já o introspectivo utiliza para a sua escrita autobiográfica o motivo da autojustificação, apresentada numa relação indireta: “A palavra do outro não é verdadeiramente ouvida, que não resta senão uma réplica saindo de um tecido de estilo indireto, lá no outro, ao contrário, diálogos inteiros vão se encontrar reproduzidos, freqüentemente sem grande elaboração” (DIDIER, 1991, p.6). No caso do diário aqui estudado, é interessante notar que a autora praticou uma diversidade de registros, em que se lêem passagens de pura introspecção, conseguindo, deste modo, mergulhar no exercício autobiográfico para (re)compor e (re)criar acontecimentos.

Os pontos de vista a respeito da escritura do diário tendem a direções contraditórias. Segundo Beatriz Didier (1991), a primeira delas aponta a um aprisionamento discursivo, o que pode tornar a leitura extremamente enfadonha; já a segunda é a de que o diário se abre a tudo, uma vez que não se prende a regras discursivas pré-determinadas: “Tudo pode tornar-se diário”. A prova maior dessa compilação discursiva se dá pela liberdade de material que o diarista pode integrar à sua obra: bilhetes, notas, fragmentos de revistas e de outros gêneros literários, fotos, desenhos, o que o torna um discurso fragmentário, página cubista plena de rupturas, brancos, aspectos cifrados e enigmáticos. Deste modo, o diário torna-se um receptáculo, um bloco de rascunho, um reservatório de escritura (Didier), em que poemas, romances, contos, ensaios se entrelaçam e permitem a gestação de uma nova obra, daí o caráter inacabado do texto literário. É este ponto sobre o qual se edifica a obra *Hospício é Deus*, cujo espaço narrativo torna-se, sobretudo e antes de tudo, um exercício abrangente de escritura, o qual permite a integração e compilação de fragmentos que enriquecem ainda mais o sentido literário da obra. A complexidade autobiográfica de Maura se dá pela relação ora de proximidade ora de afastamento de sua escrita diarista, relação que pode parecer intencional por se tratar de um conjunto de excertos que buscam refletir sobre o homem múltiplo, fragmentário, desreferencializado de que tanto se ocupa a pós-modernidade. É importante ressaltar que por trás desta aparente desorganização estrutural existe um fio condutor – a temática da loucura – que perpassa toda sua escrita diarística.

A metáfora da loucura alia-se a uma nova visão do gênero diarístico, no qual ocorre a criação de um mundo-outro, da consciência do eu dividido, da destruição do sujeito plano que se

transparece na desenvoltura criativa e imaginativa, em que o jogo de linguagem revela o modo como a autora (re)interpreta a realidade. O diário de Maura eleva-se a um estatuto de escrita problemática que procura penetrar na condição humana em que a metáfora da loucura permanece como um elo entre dois mundos, transformando o texto em uma entidade dinâmica e aberta a qualquer (des)leitura.

Estabelecido o universo da escrita do eu, apresentada através da escrita diarista, edifica-se ao seu lado os domínios do eu, e a entrevemos equilibrando-se entre dois mundos: o da realidade e o da ficção. Se de um lado a razão o guia para a realidade ordenadora dos fatos descritos, raciocínio que coincide com o pacto de leitura proposto por Lejeune de que nós, como espectadores da vida concebida pelas páginas, aceitamos concretamente a verdade apropriada. Por outro lado, verificamos a habilidade desse eu multifacetado em envolver-nos num jogo simbólico de revelação de suas várias instâncias, o que resulta na heterodoxia do discurso em torno da temática da loucura. Maura parece ter absoluta consciência da teia de ligações que resulta da fragmentação do eu e não tenta dissimulá-lo, pelo contrário, torna-o evidente o que confere a seu texto o cunho ficcional. Através dele a narrativa diarística é desnudada e a problematização da sinceridade X autenticidade é acentuada.

## 2. 2. O problema da verdade nas narrativas do eu

O desvario é farsa? Mas a que ponto atinge a farsa? A farsa despedaça o próprio corpo no fio da gilete e tranca, entre grades, a alma em sangue? Come a própria língua? Acende em holofotes os próprios olhos e os torra no espelho da memória? Então é desvario. Mas o desvario esquadrinha os meandros da linguagem e expõe o verbo sofrer em forma substantiva? Explica o sentido de gesto não concluído, deduz a equação mal esboçada, dá sentido ao Céu e, deliberadamente, provoca pânico entre os anjos?

Existe a fronteira. Existe? A mentira é tão verdadeira quanto a verdade, pois a verdade é uma convenção de mentirosos.

(CANÇADO, *Hospício é Deus*)

Muitos escritores, utilizam a estratégia de dar a impressão de estar escrevendo um diário enquanto constroem um discurso fantasioso e imaginativo, transformando as suas experiências diárias em matéria discursiva e ficcional. É o caso de Maura Lopes Cançado. A autora parece ter a consciência de que todo o material memorialístico que tem em mãos e com o

qual constrói uma Maura de papel, será posteriormente destruído por ela mesma: “Você não sabe nada do meu 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, 1965, p. 125). O excerto mostra a imagem de si mesma que Maura vai construindo através dos dias. É esta condição que torna a obra interessante, pois através de uma sondagem da narrativa, é possível contemplar a fabulação imaginativa que compõe o discurso. Por outras palavras, o leitor de *Hospício é Deus* vê desdobrar-se a sua frente o sentimento que nasce do material da imaginação que a autora utiliza. A questão da autenticidade do discurso nada mais é do que a primeira estratégia discursiva para fazer frente ao tratamento do diário como uma obra ficcional.

O resultado é que o diário *Hospício é Deus* se abre à privacidade (possível) da autora. É como se convidasse os leitores a compartilhar com ela os dias de angústias, os desatinos e as peripécias vividas no hospício. E a fonte de onde provém toda sua narrativa, são as memórias pessoais: a infância na fazenda em São Gonçalo do Abaeté, a família, a (des)crença em Deus, a loucura, o sexo; posteriormente o hospício, as companheiras de reclusão, a marginalidade.

Em se tratando de uma escrita cujo ponto central é a introspecção (ou subjetivismo), a autenticidade com que tal discurso é narrado se torna motivo de reflexão. Considerado geralmente como texto endogâmico, as características intrínsecas da escrita autobiográfica se deparam com o real “semelhança ou analogia com algum segmento do real que se apresenta, e que seria transcrito segundo o critério da sinceridade” (MACIEL, 1997, p. 7). A tentativa de transposição da realidade através da escrita sempre esteve presente na literatura, a começar pela célebre *Poética*, de Aristóteles, na qual o filósofo apresenta o conceito de verossimilhança, relacionando História e Poesia. Para Aristóteles, “Poesia (Literatura) encerra mais filosofia e elevação que a História, pois enuncia verdades abrangentes ao passo que a História somente relata fatos particulares” (apud MACIEL, 1997, p. 8).

A principal problemática dos gêneros autobiográficos se assenta na reflexão sobre a questão da sinceridade, a transposição de um repertório pessoal para as páginas de um livro no qual se misturam a realidade e a ficção. Segundo Maciel,

A “sinceridade” que os diários encerram, portanto, é fruto tanto da abundância de detalhes concretos que podem aparecer no texto, quanto de uma forma de pacto que faz o leitor identificar nesses detalhes uma

espécie de exposição sincera do autor. A sinceridade nada mais é que uma ilusão de sinceridade, ou seja, um argumento a mais para a aventura da linguagem (1997, p. 8).

Se a tentativa de expressão da realidade se assenta em características particulares, a primeira delas está relacionada à questão do “eu” gramatical, em que o “eu” discursivo coabita discursivamente com um “eu” extratextual.

Maciel assegura que “todo autor está emaranhado em seu fazer poético numa rede de linhas e de relações que independem dele e que influirão decisivamente no tecer a sua obra” (1997, p.9). A necessidade de tentar reproduzir sua história através do código verbal a partir das escolhas que o autor faz aclara a necessidade que o homem tem de criar ficção, de fabular. A referência à aparente sinceridade que o diário transmite acaba por diluir-se na composição do diário, principalmente através da sua composição paradoxal, em que se propõe expor uma caracterização sincera do eu, ao mesmo tempo em que pode ser totalmente manipulado discursivamente: “A aparente sinceridade do diário desfaz-se pela impressão de colagem que a manipulação de datas evidencia, tudo nos levando a compreender que mesmo as características mais legítimas da forma do diário, como é o caso da clássica datação e da aparente sinceridade, se assemelham a convenções literárias”. (MACIEL, 1997, p.11). Essa organização temporal, ou melhor, a tentativa de ordenação cronológica dos excertos, é experienciada pelo diário aqui estudado.

Nas páginas de *Hospício é Deus* a (con) fusão temporal procura, principalmente na primeira parte do livro, perfazer um caminho semelhante ao da memória. O ato de lembrar propicia a desconstrução, a dessacralização de imagens e idéias do passado, desfiando os acontecimentos e sentimentos com o intuito de recriação; para a autora, a restauração da memória procura satisfazer a expectativa previsível da ficção. Lembrar, para Maura, é colocar-se no centro do texto, tornar-se sujeito desse processo intermitente de auto-escritura, de auto-(re)criação.

Na primeira parte da obra, as vozes revividas buscam reinventar a pequena Maura a partir de imagens da memória, recuperando-lhe a trajetória de vida transcorrida até os dezesseis anos. Aqui, constantemente absorvida pela emoção de quem lembra, a autora utiliza-se da imaginação infantil como mecanismo que marca o ritmo da descrição das personagens de seu seio familiar.

A mais bonita era Didi. Unhas longas, pintadas, rosto de Greta Garbo com cabelos negros, ao chegar usava chapéu e seus vestidos eram diferentes daqueles a que eu estava acostumada a ver. Ela só se parecia mesmo com as moças estrangeiras das revistas. Contavam a seu respeito, entre outras coisas: era a mais bonita de seu colégio e uma das mais lindas e elegantes de Belo Horizonte. Gastava rios de dinheiro em roupas e sapatos, possuía uma legião de admiradores. E me amava. Achava-me linda e inteligente. Linda e inteligente não tinham muita importância para mim, mas isto a levava a uma certa maneira de demonstrar me querer bem. Jamais me deixava resposta, a mim, uma menina rica, expondo-lhe minha pobreza (CANÇADO, 1979, p. 12).

No trecho transcrito, a descrição de Didi, irmã mais velha de Maura, reforça e sobrecarrega de sentido a abstração, acentuando o tom ficcional – unhas longas, pintadas, rosto de Greta, a mais bonita, uma das mais elegantes. A criação da “outra” Didi, modificada pela memória e pela escrita, culmina com uma imagem (des)construtiva do eu extratextual. O mesmo ocorre com a lembrança do pai:

Papai era generoso, bom e honesto. Profundamente honesto, lúcido e inteligente. Acredito que tivesse uma vida solitária e incompreendida [...] é tão belo. Fico feliz escutando. Entrávamos. Lá dentro, tocados pelo misticismo reinante, o clima impregnado de música, sentíamos Deus conosco. Ou era meu pai, se mostrando na sua imensa e desconhecida sensibilidade? A música levava-o a um templo que não era o seu. A qual Deus ele adorava? Aquele homem, vivendo à margem da civilização, aquele homem temido e forte, possuía uma dimensão desconhecida de si mesmo. Podia ter sido um Wagner, um Nietzsche ou um Napoleão. Não fora a limitação do seu meio, seria o maior homem do mundo. Mas dentro do seu mundo, foi o maior personagem que conheci (CANÇADO, 1979, p. 15-6).

O pai tem muita importância na obra da escritora, sua caracterização ganha relevo a partir da dualidade de temperamento: era generoso, bom honesto, inteligente; porém tinha um temperamento paranóide e epileptóide. Enquanto sujeito e objeto de lembrança, sua descrição permite aludir à tentativa de uma suposta integridade cuja perda a vivência no interior mineiro acentua. O problema se coloca na relação da personagem narradora com o próprio pai, relação de desagregação e continuidade, perfazendo em ambos a extensão de um só. De forma sugestiva, a narrativa chegar a insinuar uma relação mais sensual entre as personagens:

Também, papai costumava ter comigo atenções de um namorado. Chegava feliz do quintal, trazendo as melhores frutas por ele encontradas (figos, mangas, laranjas), dando-as a mim apenas, quando havia outras pessoas na sala – mesmo mamãe. Era meu costume permanecer durante horas junto a papai, introduzindo-

lhe as mãos sob a camisa, tocando-o na pele, beijando-o no pescoço, enquanto ele falava de negócios (CANÇADO, 1979, p. 19).

Neste caso, as situações desencontradas, que sugerem o complexo de Electra (em que a filha se apaixona pelo pai), se entrelaçam à aparência de autenticidade que o relato demonstra ter. No entanto, é possível que as sugestões adquiram significado neste intrincado labirinto de impressões, levando-se em conta a ficcionalidade que o trecho insere. Se a infância é, para Maura, o lugar privilegiado da fabulação é, sobretudo na (re)criação de si própria que a escrita se revela “Então inventei o brinquedo sério do FAZ DE CONTA. E me elegi rainha.”(CANÇADO, 1979, p.19). Ultrapassando o âmbito do particular e sendo contextualizada numa rede mais ampla de significações, a frase anteriormente citada, à primeira vista simplória, condensa, entretanto, as reflexões cujo percurso vem-se tentando traçar: a ficcionalidade do diário estudado.

Outra passagem significativa, e que não poderia passar despercebida neste estudo, uma vez que amplia o senso de idealização da personagem Maura, é o processo de diferenciação que ela mantém com as outras irmãs:

Depois de mim nasceram mais duas meninas: Selva e Helena. Mas nenhuma conseguiu me tomar o lugar, nem fez diminuir o brilho do qual vim revestida e me impôs à admiração dos que me cercavam. As pessoas, mesmo as desconhecidas, jamais deixavam de me prestar atenção, ainda quando papai se esquecia de me mostrar, glorioso, como era seu costume. Eu era morna, doce e presente – o que se toma no colo deixando o coração macio e feliz. Sobretudo em mim havia a surpresa: esperavam apenas uma menina, e subitamente me mostrava mais. Creio que em nada desapontei. Ao contrário, como criança fui excessiva (CANÇADO, 1979, p. 13).

As instâncias da escrita são efetivamente abertas no momento em que a alusão imaginativa (re)monta através do eu extratextual, o qual, direcionado a si próprio, repercute na alteridade. Este é o caso do fragmento citado acima que permite, através do uso de alguns substantivos (brilho, admiração, atenção, surpresa) e de adjetivos (morna, doce, presente, excessiva), pormenorizar o signo mais incisivo da obra. Apesar de ou em razão das palavras articuladas neste trecho, é possível perceber uma postura discursiva que vai da Maura criança à Maura adulta, interna de um hospício. Contudo, esta escrita é narcisista, em que a autora se auto-inventa, com as excentricidades, deficientes ou não, da sua imaginação, força motriz de sua ficção. Assim, nesse novelo narrativo, as inter-relações pessoais do universo extratextual se transformam em matéria do fazer poético.

As referências extratextuais que Maura apresenta no diário poderiam soar à primeira vista, descabidas; no entanto, valendo-se delas, as relações de verossimilhança se acentuam. Assim, a inserção de nomes próprios, instituições, cidades se configuram como signos apropriados numa linguagem que busca iludir, confundir, jogar com o senso de verdade.

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. Brrrrrrrrrr.

Mamãe:

Seu nome é Santa. É modesta, generosa e quieta. Talvez a mais modesta pessoa que conheço. Jamais em minha vida ouvi mamãe julgar alguém. É Álvares da Silva, família aristocrata, de sangue e espírito (ainda se pode falar sem constrangimento em aristocracia?). Descendente de barões e coisas engraçadas. Possuo pouco conhecimento de nossa árvore genealógica. Sei que sou descendente de Joaquina Pompéu, mulher extraordinária – que durante o Império manteve o poder político em Minas, entretendo com Dom Pedro II relações políticas e amistosas. Conta-se que mandou-lhe uma vez, de presente, um cacho de bananas feitas de ouro. De Joaquina de Pompéu nasceram oito filhas e um filho. Apenas êste filho conservou o nome do marido dela, Oliveira Campos. As oito filhas casaram-se em diferentes famílias, como Álvares da Silva, Maciel, Ribeiro Costa – e outras. Daí sermos parentes das principais famílias mineiras. Já se escreveu um livro sobre isto, “os gregos de Minas Gerais”. Somos descendentes de nobres belgas, parece-me. (CANÇADO, 1979, p.17-8)

A tarefa do desnudamento ficcional da obra, levada a cabo mediante a inserção e reelaboração de dados pertencentes à história, aparece emblematicamente no trecho acima. Esmiuçando sua árvore genealógica, a narradora brinca com a proposição de seu próprio sobrenome nas páginas do diário, desenhando no traçado histórico a possibilidade de representação efetiva da vida de um e de todos. Esse investimento que delega ao leitor a função de investigar a historiografia em busca de uma aparente clareza de entendimento se transpôs para a narrativa. Em vista disso, não é difícil perceber a introdução da figura de Joaquina Pompéu, uma das mulheres mais poderosas do século XIX. Segundo Gilberto César de Noronha, em seu artigo “As duas faces da matriarca”, a também mineira Joaquina Bernarda da Silva de Abreu e Castelo Branco Souto Maior de Oliveira Campos, é fortemente lembrada pelas várias histórias que circularam e ainda circulam a seu respeito pelas terras mineiras. De acordo com os registros literários e historiográficos a sua vida oscilou entre ser uma “grande dama” e uma “messalina”, fazendo uso dos vocábulos empregados por Noronha em seu artigo.

Com a morte do marido, nove anos depois, é que a grande proprietária de 52 anos, começa a construir, de fato, a sua fama. Desde então as versões sobre sua conduta moral e sexual são desencontradas. Alguns, como o poeta e jornalista Lindolfo Xavier, afirmam que a viúva todo-poderosa jamais pensou em casar de novo mantendo-se “fiel à memória do marido, honrando-lhe o nome e as tradições”. Auster, portava-se como um verdadeiro comandante, não poupando nem os dez filhos de sua disciplina quase militar. Mulher de grandes pudores, não se mostrava nua, no banho, nem para as escravas de confiança. Tratava e alimentava bem os escravos. Religiosa, caridosa com as causas da igreja católica, era respeitada até pelas autoridades reais.

Mas existe o “lado B” da viúva Joaquina de Pompéu, construído a partir de pontos mais obscuros da vida e de sua condição de mulher, viúva, senhora de escravos que estava à frente dos negócios. Os que defendem sua memória dizem que tudo não passaria de “maledicência, lendas, coisas inventadas”, o fato é que algumas histórias que circulavam na época não lisonjeiam sua personalidade. Em vez de honesta, era corrupta nos negócios. Pior do que tudo, na ótica da sociedade colonial, tratava-se de uma mulher lasciva e mesmo “depravada”. Sua conduta escandalosa caiu em breve na boca do povo, que se encarregou de passar, de geração a geração, histórias que envolviam descomedimentos e sexo desregrado (2007, p. 2).

A semelhança de traços da narradora de *Hospício é Deus* com Joaquina de Pompéu, de quem relatou ser descendente, delineia com maior nitidez a exposição de motivos que levaram a inserção de tal personagem histórico. Para tanto, arriscamo-nos a considerar a personagem Maura como um protótipo de Joaquina, pontuada pelas suas múltiplas facetas, no que se refere às relatadas características que acentuaram o perfil desta personagem: poder, idéias e comportamento a frente de seu tempo, rebeldia, a imagem dupla perpetuada e até mesmo distorcida, pela oralidade popular. Conta-se ainda que Joaquina gostava de se aproveitar dos negros escravos para seu deleite sexual: pode ter saído daí a fixação que a personagem Maura tem pelo médico negro Dr. A. Qual seria, pois, a função dessas personalidades históricas na totalidade da obra de Maura? Em seu diário, Maura insere várias personagens históricas, como é o caso de Joaquina de Pompéu, de Reynaldo Jardim, de Carlos Heitor Cony, de Ferreira Gullar, de Assis Brasil, dentre outros. Ela dá inclusive indicações precisas de espaços físicos reais, como a Seção Tillemont Fontes do hospital psiquiátrico, o Hospital Riedel, o centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, Rio; mas todas essas indicações não se restringem meramente a uma função documental, pois contribuem sobretudo para o esclarecimento do aspecto determinante do ato de narrar: a ilusão da objetividade. Apesar de Maura apoiar-se nas experiências extratextuais para dar autenticidade à narrativa, essa atitude não é o suficiente para

tornar possível o “real” no texto, o qual provém da impressão de realidade, e é através desse arranjo que pode ser experienciado que o verdadeiro pode não ser verossímil.

O caminho seguido em *Hospício é Deus* caracteriza-se, sobretudo, pelo jogo entabulado entre memória e imaginação, através do qual a suposta plenitude da palavra autobiográfica é desconstruída. Por meio dos jogos de relações, combinações e pactos de leitura que a obra oferece, os dois pólos – o ficcional e o autobiográfico – agem mutuamente, por mais paradoxal que pareça. O diário não é só uma realização que radicaliza as experimentações textuais, mas também abre espaço para a reflexão do seu próprio fazer textual, visto dessa perspectiva toda mensagem no corpus literário torna-se questionada. Assim, mediante essas especulações, faz-se necessário resgatar a epígrafe de abertura deste item: retirada do Prefácio da obra e assinada por Reynaldo Jardim, patenteia a ficção como objeto que exhibe a sua própria criação. Desvario? Farsa? No embate entre o documento testemunhal e autobiográfico e a criação ficcional, cabe ao leitor aceitar ou não a ficcionalidade ali presente. Tal proposta parece ter sentido no desdobramento da voz narrativa mediante as relações entre o eu atual da enunciação e o eu retrospectivo do enunciado.

### 2.3. O eu destruído e o eu recuperado

Hoje, no meu diário, vou dirigir-me a mim mesma, falando como se o fizesse com outra pessoa. É divertido. Muito mais divertido do que conversar com outrem. Poderei chorar de pena da gente, ou meter coisas nesta cabeça rebelde, Maura. Chorar de pena da gente. Isto tem acontecido muitas vezes, mas sempre vejo a menina, e não sou mais uma menina (CANÇADO, 1979, p. 123).

A inserção de elementos autobiográficos no corpus textual/ficcional de Maura suscita questionamentos, inicialmente pela identidade entre o sujeito Maura Lopes Cançado e os vários “eus” que vemos serem desdobrados em sua obra. Apesar dos variados disfarces narrativos, os mais diversos papéis são assumidos pela autora durante a cena ficcional, o que nos leva a dizer que o sujeito uno, na obra, é destruído:

– 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 devera ter sido, e não compreendo participando da minha vida, ou pior, tentando enxotar-me”(CANÇADO, 1979, p. 125).

É evidente que os personagens e os “eus” utilizados nas representações refletem as projeções imaginárias da personalidade da autora e, para tanto, merecem a apurada compreensão na trama do texto. O aspecto experimental da sua obra se apresenta na tentativa de fixar em cada personagem, nesses vários “eus” desdobrados, um retrato dinâmico de si e do mundo. É o que pode ser verificado no fragmento acima, no qual a autora delinea, através do fluxo de pensamento, uma de suas faces. Em virtude dessa tentativa de se transfigurar através da lente do outro, um deslocamento se opera, diferente do referente original (o eu empírico), em cuja fidelidade de configuração em que se reconstitui é vista através da diferença e não da repetição.

Em toda a obra *Hospício é Deus* torna-se claro que o foco principal é a reconstrução, através de elementos que conjugam memória e imaginação. A evocação do passado constitui-se em uma quebra, tanto no aspecto temporal quanto identitário, por sugerir que o eu reinvocado é diferente do eu atual, mas que paradoxalmente, se complementam. Desse modo, Maura conta não somente o que lhe aconteceu no passado, mas se utiliza disso para justificar como ela se tornou o que é no presente: “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 uma candidata aos hospícios onde vim parar.”(CANÇADO, 1979, p. 20). Através dessa retomada, suporte para a reflexão dos atos presentes, a noção de indivíduo cogitada pela primeira pessoa desliza a um eu que se confunde com um ela, abrindo-se à coletividade:

– Ela (eu) é Lopes Cançado. Não é má menina. Realmente passou por maus pedaços aqui da outra vez em que estive internada. Mas não se fie muito no que disser: nem tanto ao mar, nem tanto à terra. Parece que andou trabalhando em jornal. Aproveite-a e dê-lhe seus trabalhos para bater à máquina.” (CANÇADO, 1979, p. 59).

Para levar avante seu projeto, Maura delega a esse outro eu a responsabilidade de relatar a trama, e passa a narrar os acontecimentos que merecem ser registrados a partir dessa perspectiva. Na obra, os desdobramentos do “eu” no espaço da representação são marcados, principalmente pelo uso do pretérito, no antes que emerge no presente da escrita, entrelaçando a Maura menina à Maura adulta encarregada do ato de narrar: “Li para dr. A a página do meu diário onde tenho uma conversa comigo mesma, em criança, ou com a criança que me

acompanha” (CANÇADO, 1979, p. 201). No emaranhado da práxis diarística, a retrospectiva da infância acarreta as relações que traduzem a complexidade da personagem encerrada no hospício: o aprofundamento das crises existencial, religiosa e inclusive literária do eu atual da enunciação é desencadeada nas reminiscências do eu infantil, do eu retrospectivo do enunciado, sendo que, em cada uma dessas instâncias, focaliza-se um eu diferente.

Diziam que os maus iam para o inferno e o sexo era uma vergonha, um ato criminoso. Era sensual, e má, portanto. Então Deus se me afirmou em razão de maldade. Adquiri uma insônia incomum para minha idade. Se dormia, sonhava com o demônio. Passava as noites chamando por papai e mamãe. Não permitia que apagassem a luz do meu quarto, creio ter tido alucinações à noite. Eu crescia em meus temores: o escuro, a noite, a morte, o sexo, a vida – e principalmente Deus: de quem nada podia se ocultar. Costumava pensar: “Cristo veio à Terra em forma de homem; Cristo teria sexo? Mas sexo? Pensar isto de Jesus? – Já pensei e Deus sabe. Êle sabia, mesmo antes de eu pensar. Meu complexo de culpa tornou-se tanto, que ficava chorando pelos cantos da casa, todos indagando intrigados: “- Que tem esta menina, está doente?”. E foi esta Divindade que me ensinou a mentir: diziam: “- Devemos amar a Deus sôbre tôdas as coisas”. Sim, concordava com veemência e mentira. Amá-lo como, impiedoso e desconhecido, me espionando o dia todo? Ia matar-me quando quisesse, mandar-me para o inferno. Amar a Deus? Deus, meu pai? Ora, a meu pai eu abraçava, pedia coisas, tocava. Como podia ser meu pai um ser de quem só tinha notícias – além de tudo terríveis? – minhas relações com Deus foram as piores possíveis – eu não me confessava odiá-lo por medo da sua cólera. Mas a verdade é que fugia-lhe como julgava possível – e jamais o amei. Deus foi o demônio da minha infância (CANÇADO, 1979, p. 25)..

E Deus? Se pudesse criar êsse Deus, a mim tão necessário. Sinto (e esta sensação não é nova, sempre me acompanhou) como se uma parede de vidro me separasse das pessoas. Posso vê-las, mas estou sempre só, jamais as atingiria, nem seria atingida. Quem me pode ajudar? O médico? Mas como, se não creio nele, se sou mais inteligente? Recebi hoje de Paris um abraço de Gilda. Como é fácil e bom sermos generosos quando somos felizes. Gostaria que todos me amassem. Preciso demasiado de afeição, e estou sózinha. Quem poderá amar-me um dia? E isto é possível com minha doença? MEU DEUS (CANÇADO, 1979, p. 223).

A presença dessa criatura ameaçadora, punitiva, abstrata, de certo modo castradora, que não se pode abraçar nem beijar, atrelada à figura paterna, permeia com obscuridade a infância da personagem, repercutindo na instabilidade da vida do eu no hospício. O simbolismo que reforça e sobrecarrega especularmente o sentido de Deus, ser onipresente, onisciente e onipotente, ocupa todo o espaço do hospício e da superfície textual, parecendo mimetizar até

mesmo no título da obra, *Hospício é Deus*, as reflexões cujo tom marca o descompasso do tempo entre os eus da enunciação e do enunciado.

Apesar de toda a articulação de palavras e idéias que se sobrepõem ao significante hospício-Deus, é possível perceber um fio articulador que vai da criança à mulher e que se esconde por trás da máscara da loucura. Emerso nessa ambientação retrospectiva que simultaneamente presentifica e inscreve a lembrança do passado no presente da enunciação, adquire sua razão de ser, sobretudo na dilaceração do eu. Retomada ao reverso no tempo, a memória ressoa toda a matéria que entrelaça os eus: o silêncio da criança estuprada, a voz da menina caprichosa, as lamentações da paciente; marginalizada socialmente, o grito da escritora, da escritora-paciente, erradia-se do eu individual para o coletivo. Essas vozes fragmentárias e desencontradas se confundem, atam-se num labirinto intrincado de impressões gravadas no presente da narrativa com acessos constantes à conturbada infância de Maura.

Refletir sobre a ficção de Maura Lopes Cançado implica perceber a desapropriação do eu que parece querer confundir a responsabilidade autoral do diário, buscando mesclar propositadamente os eus do enunciado e o eu ao qual o nome da capa do livro remete. Desse modo, é possível conceber que o texto realiza uma desconstrução do sujeito que o elabora, perfazendo um caminho de refrações mútuas em que a totalidade das relações aludidas desdobra-se na narrativa. No caso de Maura, o acoplamento autora-narradora-personagem confere ao texto a confirmação do pacto autobiográfico, revelando o fazer literário que conjuga a experiência vivida à construção ficcional. A partir dessa confluência, é importante aproximar a narradora Maura à concepção de narrador proposto por Walter Benjamin em “Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, em que privilegia dois tipos de narradores: o camponês sedentário, que é aquele preso a sua terra, que conhece e guarda as suas histórias e tradições, e o marinheiro, aquele que traz e conta o saber de terras longínquas, estrangeiras.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo

camponês sedentário, e outro pelo marinho comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. (p.198)

Desse ponto de vista, pode-se perceber que Maura, principalmente pelo caráter autobiográfico de sua obra, pode se ligar ao narrador benjaminiano, aquele que é capaz de traduzir e intercambiar o vivido. Trata-se de ver o diário como uma obra de tecelagem em que a narradora expressa sua situação, trazendo à tona as lembranças do passado para poder, através das experiências pessoais que ela busca partilhar com o leitor, perfazer a relação entre o individual e o coletivo. Seu texto é uma espécie de memória coletiva das vozes diversas que ela usa para compor o tecido narrativo. É o que ocorre quando inicia o relato das experiências no hospício, das micronarrativas das companheiras de hospício de Maura, relatadas na parte diarística da obra. As inserções desses relatos visam apoiar-se na experiência do outro, fazendo com que a narrativa passe a funcionar como uma troca simbólica de experiências, um reflexo especular. É o que acontece quando a narradora descreve alguns fatos ocorridos com suas companheiras, no trecho denominado GRANDES CONFUSÕES, em que é narrado o pânico que acometeu as pacientes da seção MB: “Na seção MB reina o pânico. Doentes agitadas se atacam. Uma epiléptica pôs um colchão em pedaços, depredou o que pôde. Isabel, em menos de meia hora, fez mais de dez tentativas de suicídio. Evidentemente, é Sua Majestade quem está de plantão.” (CANÇADO, 1979, p. 198). A partir desses dados, pode-se esclarecer melhor o modo narrativo de Maura, que em âmbito mais amplo se utiliza das ações coletivas, como o fragmento citado acima, para refletir sobre a semelhança entre as suas próprias experiências e aquelas, que ela retrabalha, das outras internas. Apesar de Maura, apoiar-se nas experiências individuais que se abrem ao coletivo do hospício, na tentativa de garantir autenticidade à narrativa, elas por si só não bastam. Em vista disso, poder-se-ia falar numa analogia existente entre a assinatura empírica do indivíduo Maura Lopes Cançado, que tende a se ampliar na medida em que traduz um jogo rememorativo da diferença. A superposição textual de uma assinatura à outra é vista como o duplo em processo: a criação de um personagem constituído pelas páginas do diário e a recriação de uma identidade pública, conhecida pelo sistema social e literário. Nessa prática importa perceber que o diário *Hospício é Deus* é uma auto-tradução da autora, e até podemos afirmar, obedecendo ao caráter ficcional da obra, de um período histórico, que proporciona uma reflexão a

partir do confronto entre sujeito e história. E é a partir desse ponto que a obra procura conglomerar polifonicamente os diversos eus narrativos que vão além das aspirações pessoais

#### 2.4 A História como pano de fundo

Eu me visto de doida, desempenho meu papel com certa elegância, sobretudo muita graça. Seria mais fácil fantasiar-me de funcionária pública, trabalhando em hospícios? (CANÇADO, 1979, p. 132)

Acreditamos que o diário *Hospício é Deus* incorpora a vivência pessoal da autora às situações enfrentadas pelas outras personagens, com o objetivo de relativizar as verdades do legado histórico-social da década de 60 e, principalmente, suscitar questionamentos a respeito da polêmica relação entre vida e arte. Tendo em vista essas formulações, é importante notar que o resgate do plano social através deste processo de desnudamento através da escrita faz parte da trama ficcional que o diário envolve, é mais uma das diversas estratégias discursivas que o livro abarca. Entre a retratação das ingerências cerceadoras de um sistema constituído, Maura consegue manter um espaço em que a imaginação tem seu lugar privilegiado na ação, uma vez que “o hospício nos dá a oportunidade de fazer tudo o que lá fora não nos é permitido (talvez esteja aí a chave: não suporto lá fora)” (CANÇADO, 1979, p. 74).

O registro histórico – momento de reflexão acerca do regime militar de 1964 e, principalmente, a forma de tratamento psiquiátrico utilizado na época, criticado na obra – busca incitar e provocar a reflexão nos leitores. É nesta direção que segue a segunda parte da obra, o diário propriamente dito, que interrompe abruptamente a lembrança narrada e instaura um momento decisivo de reflexão a respeito das relações entre memória e os eventos registrados no diário. À primeira vista, o diário pode se assemelhar a um texto histórico; no entanto, a distinção deve ser amparada pelo pacto de leitura, pela verossimilhança. E o intuito da autora parece ser, através das estratégias discursivas e das pistas que afloram à superfície narrativa, fazer do diário uma base para leituras múltiplas. Segundo Wander Melo de Miranda, “Toda escrita introduz uma forma de escolha, de arbitrário e de imaginário, da qual nem o próprio historiador consegue livrar-se inteiramente, apesar ou mesmo em virtude da objetividade e da isenção buscadas” (1992, p. 146).

Em vista desses aspectos, não é difícil perceber que a obra em questão, por ser autobiográfica, é um meio particular de ler a história de todos, história essa que não obedece a um processo linear, apesar de as datas oferecerem esse entendimento, uma vez que registra o acúmulo quantitativo de acontecimentos esparsos, inserindo-os no embate entre opressores (médicos e funcionárias) e oprimidos (pacientes). Nada mais propício do que a citação:

Vou tentar manter-me inteiramente imparcial nesta página, não importando o que significam para mim determinadas pessoas. Sim, para o hospital, e as doentes. Farei o retrato de cada um em relação às doentes: os retratados serão os médicos. Sou obrigada a restringir-me aos que trabalham nas seções das mulheres; é onde estou, naturalmente. Os outros me são desconhecidos. Felizmente, já que os meus conhecidos me aborrecem demais: com suas deficiências, ambivalências, impotências, seus problemas – ou FALTA DE PROBLEMAS – que é, nos médicos, em relação ao hospital, mais grave e comum. Geralmente o médico “não quer nada”, ouço dizer a todo instante. É funcionário público, definição muito óbvia para quem não gosta de trabalhar. Apesar da segurança em que se movem, fazendo ou não alguma coisa, alguns dos nossos médicos tentam impressionar. Evidentemente só pensam no hospital quando estão aqui dentro, constrangidos diante dessa iminência chamada doença mental. Assim eles se manifestam, de uma ou de 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. Mas eis o que concluí: naturalmente o hospital conta com um diretor, autoridade máxima de quem se ouve falar raramente. A pessoa que fala aguça o corpo e se arma de uma dignidade terrível: “- O diretor quer assim. Ordens do diretor”. Sôa cavo, ameaçador. Ameaçador, cavo e terrível vão por conta de quem fala, arauto do rei. As doentes, não o conhecendo, não chegam a temê-lo – e nenhuma lhe quer bem. Funcionárias se referem a êle com leviandade, dando passinhos engraçados, ao som das músicas do alto-falante e gingando os corpos mal feitos dentro do avental branco. As internadas, quase todas, duvidam um pouco da sua existência: “- Diretor? Quem é êle? É dr. J? Não? Então, é dr. A?” Mesmo quando dona Júlia quer se mostrar muito assanhada e importante: “- O diretor quer assim”, as doentes se encolhem medrosas: “- Dona Júlia quer assim”. Já falei três vezes com êle. Na segunda vez em que estive internada, falei-lhe uma vez depois de várias tentativas. Inclusive fui nua a seu gabinete. Queria protestar pelos maus tratos que me faziam. Não consegui. Quando falei-lhe foi bem tempestuoso, ainda mais que eu contava com a presença de Carlos Fontes de Almeida (quase médico e poeta, amigo meu), para quem telefonara na véspera, depois de fugir daqui (CANÇADO, 1979, p. 126-7).

A revolta contra o tratamento psiquiátrico empregado aos portadores de psicopatologias constitui um dos traços mais marcantes da obra, e carrega em si um grande valor histórico e existencial. Neste sentido, o doente mental torna-se culpado pela sua dificuldade e é forçado à reclusão, uma vez que não se enquadra nos padrões normais da sociedade. A imagem

da “Nau dos Loucos” da Renascença, termo empregado por Michel Foucault em sua célebre obra *História da Loucura*, se encontra também sob as grades do hospício. Ainda segundo Foucault,

Fato curioso a constatar: é sob a influência do modo de internamento, tal como ele se constituiu no século XVII, que a doença venérea se isolou, numa certa medida, de seu contexto médico e se integrou, ao lado da loucura, num espaço moral de exclusão. De fato, a verdadeira herança da lepra não é aí que deve ser buscada, mas sim num fenômeno bastante complexo, do qual a medicina demorará para se apropriar. Esse fenômeno é a loucura (2008, p. 8)

Refletir sobre o tratamento psiquiátrico inclui também visualizar o perfil das personagens que o pratica: os psiquiatras. Em diversos momentos, personagens como Dr. J mostram o desinteresse em relação ao drama individual dos pacientes, chegando ao ponto de não se importar com o sofrimento físico e mental do indivíduo ali presente, estabelecendo um distanciamento crítico:

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. Eu estava conversando com Dra. Sara. Foi da primeira vez em que estive internada, ainda no IP. Um médico entrou, se pôs a ouvir interessado. Depois deu uma risada e exclamou: “- Esta é PP. Não há duvida”. PP quer dizer Personalidade Psicopática. Não entendi a sigla, mas senti naquele médico, no seu ar irreverente, mesmo deboche, profunda falta de respeito à minha pessoa. Encarei-o e não disse mais nada. Mais tarde dra. Sara veio à seção onde me achava (é uma médica bem educada e sensível. Estava sendo analisada). Pediu-me desculpas pela atitude do tal médico, confessando-me seu constrangimento diante da falta de educação dele. Disse-me textualmente: “- Eu devia prever o que aconteceu, impedir aquele médico de entrar na sala. Fui muito culpada. Peço-lhe desculpas. Você pode desculpar-me?” O nome dela é Sara Almeida. O dele, Cláudio. É jovem e bonito (CANÇADO, 1979, p. 56).

A narradora-personagem explora o sentimento de exclusão que a figura do médico lhe inspira; mas, no entanto, no trecho acima transcrito, fica clara a visão maniqueísta com que Maura os descreve. Repletos de descaso e desinteresse, os Dr. J e Cláudio deixam transparecer um distanciamento latente; já Dra. Sara e Dr. A estão embuídas de benevolência familiar, num clima cordial que suscita ressonâncias afetivas um pouco mais intensas e parece resgatar a humanidade esquecida por trás das grades do hospício. Apenas um dos médicos é descrito por Maura desprovido de preconceitos, o médico negro Dr. A, uma vez que sofre de motivos de exclusão parecidos. A aproximação se conjuga primeiramente na relação médico-paciente e, posteriormente no platonismo:

Dr. A é simpático, todos dizem. Começo a achá-lo bonito. Olhos oblíquos, boca bem feita, dentes brancos, nariz pequeno e um tanto arrebitado. Gosto de nariz arrebitado. Já escrevi que não é branco. Julgo-o sensual. Considero-o assim. Creio que desejo que ele seja assim. (Devo estar muito doída. É de manhã, cheguei agora do pátio, onde dona Dalmatie tem uma ocupação terapêutica, faz um dia lindo ensolarado (CANÇADO, 1979, p. 77-8).

As marcas são precisas e fazem acreditar que a relação amorosa não se concretizou, que foi apenas platônica. Por vezes, o diário parece ser uma longa discussão a respeito do significado de todos os relacionamentos da autora-personagem, sejam nas suas relações familiares, de protecionismo (aqui em caráter duplo: o de proteger e ser protegida), sejam as de uma paciente diante dos médicos, funcionários e das companheiras de hospício, as quais servem como pontes entre a loucura alheia e as palavras de autoanálise de um eu que não só vê e recorda como também escreve e recria. A autoanálise conduz o eu a se aprofundar em outras matrizes para compreender os desequilíbrios de seu comportamento e mente.

O testemunho, que aqui parece conter somente anotações e apontamentos, na verdade, busca encontrar uma memória involuntária dentro da própria história, tentando recuperá-la do passado através de imagens diferentes daquelas apresentadas pelos opressores, nas quais os fatos podem adquirir uma nova visão, alternativa, que desmontaria o valor de verdade absoluta. É dessa maneira que a autora consegue denunciar as práticas subversivas impostas pelos agressores, que se apresentam como invasão física propriamente dita de Maura e de suas companheiras:

Nely é uma doente catatônica por quem dr. A se interessa muito. Entrei hoje de repente no quarto onde se aplicam eletrochoques. Dr. 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. Ficaram muito desapontadas quando me viram. Terei de falar com dr. A. (CANÇADO, 1979, p. 121-2).

Maura procurar retirar do silêncio e dos entremeios da história toda a violência desmedida e descabida dos corredores dos hospícios, e essa incessante busca torna-se possível através da liberdade que as páginas do diário propiciam. Dessa forma, o diário deixa de ser apenas um foco de desabafo pessoal para tornar-se um grito contra a opressão. De um modo geral, podem-se ler as relações de excesso de poder na sociedade mineira, carioca e brasileira,

como um todo. O diário, fincado na concretude histórica, age como um libelo contra as diversas formas autoritárias. Entoadas ficcionalmente, as vozes que encerram memória e imaginação fazem-se porta-voz dos maus tratos significantes do corpo e da alma das pacientes.

Se as inserções de fatos históricos efetuados pela memória contribuem para o funcionamento do fazer ficcional no diário em questão, o exercício dessa articulação apresenta-se através do discurso metafórico e de certa forma onírico, utilizado com uma estratégia para disfarçar a abordagem de uma possível censura, já que fora produzido na tumultuada década de 60.

De certa forma, o livro constitui-se pela encenação da metáfora da loucura e de seus desdobramentos no âmbito particular e coletivo. Através do viés da loucura, a linguagem não somente se limita a transpor os mecanismos de repressão como também se constitui através de várias camadas de linguagem, a “representação da representação”. O processo de montagem do texto oferece à autora a oportunidade de ultrapassar os limites do eu individual, e ao multiplicar-se, tem como subsidio a própria linguagem:

Sou a “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, 1979, p. 165).

A linguagem utilizada faz referência direta à censura, uma vez que são poucos os que dariam crédito aos argumentos de uma mulher acometida de loucura. No hospício, o estado de completa alienação parece acometer, num primeiro instante, não somente Maura, como também as demais pacientes do hospício, que ao serem ali admitidas, desforram-se do passado e da memória e anulam todo efeito coercitivo de sua própria história.

Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa do instante em que vesti este uniforme amorfo, ou, depois disso nada existindo – a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e 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 (CANÇADO, 1979, p. 44).

Porém,

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. Com o que escrevo poderia mandar aos “que não sabem” uma mensagem do nosso mundo sombrio. Dizem que escrevo bem. Não sei. Muitas internadas escrevem. O que escrevem não chega a ninguém – parecem fazê-lo para elas mesmas. Jamais consegui entender-lhes as mensagens. Isto talvez não tenha a menor importância. Mas e eu? Serei obrigada a repetir sempre que não sei? É verdade: “NÃO SEI” (CANÇADO, 1979, p. 43).

A contraposição destes dois fragmentos emoldura o posicionamento da narradora em não silenciar em não compactuar com a farsa social que é obrigada a encenar. A inserção dessas passagens não se limita ao mero registro de fatos vivenciados: na verdade, é o trabalho libertário que a autora-personagem tem de fazer com o interdito, campo de batalha de suas revoltas.

O embate entre a mentalidade e o corpo de Maura, encarcerados no hospício e a plenitude social desejada aponta, desde o início, o posicionamento marginal da própria escritora, que apesar de tudo, tentou resistir aos poderes opressivos. A partir disso, é emblemática a caracterização da escritora com o sendo uma figura inábil e até mesmo promíscua, desequilibrada, marginal, já que, perante a sociedade, a imagem que se pensava a respeito dos internos era esta. A relação entre a autora e a marginalizada se afirma, mas se distancia paradoxalmente diante da reação que cada um demonstra em sua presença. É certo que a rebeldia da escritora se transfere intencionalmente para o corpo textual, mantendo-o “acordado”, o que não acontece com seu corpo físico que, aprisionado ao hospício, não possui artifícios para combater as adversidades:

O doente, ainda prêso 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 antigos valores, dos quais não se libertou tranqüilo. Principalmente teme: a característica do dente mental é o medo (não o medo das guardas, dos médicos. O medo de se perder de todo antes de se encontrar) (CANÇADO, 1979, p. 37).

Essa situação de clausura configura-se também, no caso de Maura, na relação da escritora com seu ambiente de trabalho. Neste caso, as relações atuam como um laço solidário, apesar do distanciamento instituído pelo silêncio dos amigos de redação, assinalado por Reynaldo Jardim, ao discutir a idéia da impossibilidade /inutilidade de seu trabalho como escritora:

Reynaldo queria falar com dr. A. a meu respeito e vimos ao hospital. Dr. A. saíra. Êle mostrou-se muito aborrecido, quis falar com dr. Paim, dr. Paim se recusou. Reynaldo mandou-lhe nôvo recado: “- Diga-lhe que quem falar é o diretor da Rádio Jornal do Brasil”. Nova recusa. Reynaldo: “- então diga-lhe que leia o jornal amanhã”. Implorei-lhe que não fizesse nada, concordou e se acalmou. Pedi-lhe que me deixasse de nôvo trabalhar no jornal. Queixei-me amargamente do hospital, chorei muito. Ouviu-me constrangido, parecia ignorar que atitude tomar. Ao sair, prometeu voltar a me visitar, mas não era verdade – e nós dois o sabíamos. Havia em seu olhar, enquanto prometia, a expressão de quem tenta ser perdoado. Gritei-lhe ainda da porta: “- Você jura que volta? Não me deixe sozinha, Reynaldo”. Virou-se rápido, fez sim com a cabeça, sorriu – e se afastou depressa. A realidade se me apresentou brutal, vi-lhe as costas desaparecendo no corredor. Naquela hora constatei estar realmente só. Sim. Mas compreendo que ele não criou o erro: não é responsável. Algumas das suas palavras me soam até agora: “- Todos temos uma oportunidade na vida. Às vezes mais de uma, mas não é certo”. – assim ele procurava redimir-se por não ajudar-me mais. Com estas palavras buscava seu álbi. E agora tento alcançá-lo através da distância que nos separa... (CANÇADO, 1979, p. 84-5).

Por outro lado, esse entroncamento que coloca a narradora em um aparente beco sem saída, é uma das questões que revelam seu desapontamento com o círculo profissional, como forma de subsistir, mesmo sem ajuda dos que a amparavam. Uma forma de resistência e de negação de todos esses mecanismos de manipulação reside no registro literário do mau funcionamento desses elementos coercitivos. Desse modo, o empenho social em favor dos oprimidos consegue um espaço de atuação suficiente na narrativa.

Torna-se, então, visível a opção de Maura pela narrativa autobiográfica e pelo diário, gêneros que facilitam o processo de reconstrução do eu, concorrendo para que o eu consiga romper as correntes que poderiam mantê-lo preso a si próprio. Através de uma narrativa ficcional que transforma o tempo histórico e o tempo da memória em um novo espaço, Maura tenta recapitular e recriar uma humanidade que as leis do opressor destituíram. A liberdade oferecida pelo gênero diário possibilitou à autora apresentar uma recriação da realidade histórica do Brasil da década de 60 do século XX. Esse investimento, mediante estratégias ficcionais, dá ao leitor a possibilidade de compartilhar e aproximar a experiência recriada de sua própria. Enfim, através da conjugação do passado com o presente, da configuração da lembrança recriada e do apagamento do esquecimento, Maura cria uma escrita narcisista que, a partir da experiência pessoal, busca ampliar-se e carregar em seu bojo traços de uma atitude libertária.

### 3. LOUCURA: UMA LINGUAGEM EM LIBERDADE

#### 3.1. Escritura-loucura: A Loucoliteratura

O que seria a loucoliteratura? Há muito se investiga a loucura como psicopatologia que acomete o ser humano, observando suas dificuldades e limitações. Muitas vezes, o indivíduo, por ser julgado de acordo com padrões que o vêem como o “diferente”, é levado à marginalidade social. Se a constituição da loucura enquanto conceito existencial necessita de uma escavação que o tire da obscuridade, o que suscitará, então a loucura como tema e/ou objeto de fazer literário?

O termo loucoliteratura surgiu em meados do século XIX, a partir dos estudos de Queneau e retomados posteriormente por Blavier, para designar autores e suas respectivas obras que apresentavam certa diferença no trato literário, apesar de não terem tido uma experiência psicopatológica e internamento em hospitais psiquiátricos.

Muitos desses livros foram deixados no esquecimento, como é o caso da obra que aqui estudamos, *Hospício é Deus*. Monique Plaza, na obra *A escrita e a loucura*, diz que o conceito de loucoliteratura se constituiu na busca de Queneau em publicar os textos dos loucoliterários esquecidos nas estantes das bibliotecas, e atribuir-lhes o valor que mereciam. Segundo Plaza, Queneau só não realizou essa ação porque

não queria desempenhar esta função reparadora e romântica. Tanto mais que não é o louco literário quem se diz a si mesmo louco literário e sabe jogar com grande talento com os estilos mais diversos. Queneau interessara-se pelos loucos literários em reação à aproximação que os surrealistas, que acompanhara durante algum tempo, tinham esboçado na direção dos loucos (1979, p. 49).

Os loucos chamavam tanto a atenção de Queneau porque transmitiam tudo aquilo que o “normal” guardava escondido no âmago de seu ser:

Face a amálgama que a psicopatologia e certas correntes literárias instauraram entre o gênio e a loucura (a amálgama da Loucaliteratura), a noção do louco literário permite pôr em evidencia o domínio da criação em relação à alienação mental; permite quebrar a gemelidade do processo criador e do processo patológico (PLAZA, 1983, p. 50).

É interessante notar que a qualificação do texto louco vai além da estranheza que sua leitura suscita, alojando-se, por vezes, na marginalidade que provoca, por se tratar de temas que não são inteligíveis ou até mesmo enfadonhos para os leitores. No entanto, a maior dúvida levantada foi em relação ao emprego do termo “loucura”, o qual se torna extremamente delicado segundo sua designação, uma vez que pode supor a alienação de um escritor a partir de seus escritos, daí a preocupação ao termo utilizado. O questionamento que se levantou confere um deslocamento no objeto de estudo do louco real para o louco literário, o autor, cuja mentalidade não pode ser avaliada. Segundo Blavier, a denominação de louco literário abrange os loucos que foram publicados (aqueles que tinham recursos financeiros para tal), e aqueles cujos autores sofriam de psicopatologias:

Com efeito os primeiros, aparentemente são de espírito de fora da sua mania pessoal, não serão eventualmente internados senão tardiamente na seqüência de incidentes mais ou menos graves, de honorabilidade ou de herança. Têm todo o tempo para amadurecer uma obra e para publicar em seguida. Por outro lado, os paranóicos conservam o suficiente de adaptação social e de liberdade de movimentos para afrontar as múltiplas preocupações da edição, por conta do autor, evidentemente (PLAZA, 1986, p. 51).

Essa transição de julgamento do texto para seu autor leva em conta alguns aspectos. O primeiro critério é aquele no qual, ao invés de serem focalizadas as características intrínsecas à obra, ocorre uma desfocalização para o seu agente produtor, o autor, caindo no modo perigoso de se avaliar o indivíduo pela noção de doença mental. Já o segundo surge no âmbito sociológico de consenso, uma vez que abre espaço para a especificação do texto:

Este critério sociológico do consenso parece-me interessante, porque permite especificar o texto louco. Este apresenta-se ao leitor de tal maneira que não entra numa zona comum, não suscita qualquer contato positivo com as representações do leitor; a loucura está marcada na impossibilidade de toda a partilha e de todo o encontro (PLAZA, 1986, p. 52).

Tais loucos literários se inscreveram no âmbito sociológico por se convencerem de que lhes cabia uma tarefa social, para tanto exercitaram o trabalho de acordo com as formas da inteligibilidade, interligando suas hipóteses e ideologias. Para isso foi necessário colocar as causas da loucura em seu contexto cultural e social. Alguns textos tornam-se parte de um grupo por compartilhar os mesmos pensamentos; outros, no entanto, “permanecem no tecido social

como corpos estranhos” (PLAZA, 1986, p. 53), estranheza que se dá nas relações entre autor-texto e texto-leitor. A relação autor-texto-consenso social dificulta a relação leitor-autor, que pode ser julgado pela loucura que o texto oferece.

Dentro dessa perspectiva se inscreve Maura Lopes Cançado. *Hospício é Deus*, sua obra mais conhecida, privilegia o hibridismo genérico e traz à tona a temática da loucura como um investimento simbólico na tentativa de dar resposta a todo o caos social circundante. É interessante notar que o livro em questão não só privilegia como problematiza a loucura – atendendo a um processo de construção de identidades, uma vez que o louco busca ultrapassar o padrão imposto pela sociedade e se alojar em um patamar existencial. No diário de Maura, a loucura é um dos aspectos importantes, surgindo como peça fundamental da incorporação, através das lembranças, das experiências extratextuais da autora que são reelaboradas ficcionalmente.

Quando tudo levaria a acreditar que *Hospício é Deus* somente se configuraria como um lugar povoado apenas por alienados sem sentido e sem expressão, descobrimos que a obra é fruto de uma sensibilidade indiscutível, plena de labirintos imaginativos, metáforas que conduzem à reflexão sobre a fragilidade humana e patenteiam, sobretudo, o impulso de idéias e vozes contraditórias na superfície textual.

A significação literária da loucura não pode passar despercebida por articular-se aos outros elementos do emaranhado narrativo que compõe a obra. A autora-personagem Maura configura-se como mediadora e articuladora responsável por recriar e refletir sobre as relações entre a loucura e a normalidade, insinuando até, em certos momentos, a inexistência de separação entre ambas, apresentando a coerência do *nonsense*.

### 3.2 A linguagem da loucura

“A verdade da loucura é ser interior à razão”

(Michael Foucault)

Há uma relação essencial entre imaginação e desrazão? O diálogo entre a loucura e a razão eclode quando o artista, desejoso de refletir os vieses da loucura, utiliza da palavra como meio de lhe dar forma. Ao longo do percurso literário, várias vezes a questão da loucura foi

trabalhada. Como exemplo temos *Medéia*, de Eurípides, *Hamlet*, de Shakespeare, *Dom Quixote*, de Cervantes, Príncipe Michkin, de Dostoievsky, Dr. Simão Bacamarte e Quincas Borba, de Machado de Assis, e a própria personagem em questão desta dissertação, Maura Lopes Cançado, exemplos da representação da loucura pela escrita, em que personagens dão testemunhos de sua insanidade.

Através da imagem distorcida de um mundo em crise, *Hospício é Deus* constrói e espelha uma outra realidade articulada segundo uma lógica muito própria, pois sua tessitura dá sentido ao estado patológico da protagonista. Esse modo diferenciado de funcionamento lógico e, por vezes, propositadamente ilógico, trouxe à luz o paradigma de uma dimensão interpretável da loucura. Alegoria da realidade cultural, social e política brasileira da década de 60 do século XX, a obra em questão constrói uma “investidura simbólica” que permite a recriação de laços sociais que, ao mesmo tempo em que delineiam a identificação do sujeito na sociedade, desencadeando uma crise de identidades, trazem à tona a idéia de colapso.

O colapso simbólico promovido pelas memórias da personagem Maura propicia à autora a remontagem de um novo mundo lingüístico, repleto de fragmentações discursivas, representações de um eu multifacetado, refletido nas vozes que povoam a narrativa, mobilizando a imaginação do leitor em seu papel de co-autor: “É como se o seu corpo-texto sofresse na carne o estado putreficante que povoava as fantasias dos indivíduos sãos” (PINTO, 1991, p. 53).

A laceração da subjetividade de Maura e dos seus discursos cria uma confusão epistemológica através da alegoria representada em sua relação com Deus, mote que desencadeia e percorre o labirinto discursivo da obra. Os fragmentos metafóricos registrados, que povoam o gênero memorialístico, estão decerto vinculados à utilização de técnicas literárias, como reflexões filosóficas, eufemismos, aforismos, sintaxe irregular, incompletude de palavras e frases, recursos que abrem as portas para a construção de uma outra dimensão, uma virtualidade em que se permitem reconhecer a abordagem distorcida e descentrada do delírio.

“Ao menos um lugar no mundo. Ao menos um lugar no mundo”. Apego-me a este pensamento, vazio, incolor, surgido não sei como, sem motivo (?), pensamento isolado, flutuante, insistente. Quadrado da colcha de retalhos. Repete-se monótono, me deixo sem dor nem entusiasmo, estendida na cama do hospital. E não pergunto. Vou dormir, eu acho (CANÇADO, 1979, p. 48-9).

A autora, atrás das grades do hospício, desenha um retrato de si mesma e da loucura que vislumbra na história individual de cada personagem, em uma concatenação de idéias que se conglomeram como fossem uma “colcha de retalho”, assumindo uma linguagem particular, na qual demonstra a sua visão de mundo. Para que suas vozes não se percam no vácuo do esquecimento, como que para justificar a sua própria escrita, Maura a utiliza como fonte para expressar e tentar organizar todo o caos circundante. Este campo de significação apóia-se em elementos plurais, através dos quais a autora-personagem apreende o mundo e exprime sua opinião sobre a interioridade dos loucos. Para dar conta, através da escrita, destes estados vividos que ultrapassam as palavras, Maura inventa para si um lugar exclusivo de reflexão, o diário.

Esta experiência de relato a partir do isolamento, dentro de uma instituição de recuperação, que tenta despersonalizar e uniformizar as vozes é marca de várias obras literárias. Graciliano Ramos, por exemplo, percorre o território do claustro quando escreve *Memórias de cárcere*, narrando suas mazelas durante sua estada na prisão, no período da ditadura Vargas.

No diário de Maura ocorre algo parecido, uma vez que a narradora, rodeada pelo silêncio, na fragilidade que estigmatiza a “doença” e a remove da sua posição no mundo, e encontra na alteridade, nesse novo “eu” que ela cria para si mesma, a abertura para a sua composição textual. Neste exercício, a escrita insiste para que o ato da fala não se perca no tempo, em uma temporalidade que conjuga a pessoalidade e o envolvimento. Esse envolvimento se justifica logo de início pela proposição em suas páginas da escritura do 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 (CANÇADO, 1979, p.186).

Através das palavras, Maura materializa a loucura no discurso, tentando colorir as mulheres largadas e amarguradas do pátio, ouvir aquelas vozes caladas pelas agressões, abstrair delas um canto novo, processo discursivo que tenta romper o silêncio uníssono daquelas vozes. Diante desse espetáculo discursivo insano, é de fundamental importância o papel do leitor, receptor e testemunha dessa realidade outra. A leitura desse discurso enclausurado, por vezes aprisiona o próprio leitor dentro dos altos muros de cimento, levando-o além da sua própria realidade. Trabalho fincado no presente, mas com reminiscências do passado, o texto de Maura

Lopes Cançado procura infiltrar-se nas camadas discursivas da loucura para descobrir-lhes a significação.

Há sempre mais perguntas que respostas quando se coloca a loucura como elemento narrativo. A obra em questão é por excelência perturbadora, busca apresentar os mistérios da loucura, manifesta nas ações e nos discursos das suas personagens. Em face da ilogicidade e da irracionalidade com que é construída, nenhuma outra qualificação cairia melhor que “paradoxal” na impressão acerca desse discurso alucinado.

A técnica do discurso em *Hospício é Deus* é revelada exclusivamente pela apreensão gradual de seqüências subjetivas e dramatização de relatos que se opõem sempre às sensações de eternidade e efemeridade, o que provoca a oposição entre o estranho e o familiar. O primeiro contraste se dá quando a narradora, já no hospício, reflete sobre o estado da loucura:

O que me assombra na loucura é a distância – os loucos parecem eternos. Nem as pirâmides do Egito, nem as múmias milenares, o mausoléu mais gigantesco e antigo, possuem a marca da eternidade que ostenta a loucura. Diante da morte não sabia para onde voltar-me: inelutável, decisiva. Hoje, junto dos loucos, sinto certo descaso pela morte: cava, subterrânea, desintegração, fim. Que mais? Morrer é imundo e humilhante. O morto é náuseo, e se observado, acusa alto a falta do que o distinguia. Morrer é ser exposto aos cães covardemente. Conquanto nos dois estados encontro ponto de contato – o principal é a distância. Ainda que só diante do louco tenha experimentado a sensação de eternidade. Nele não encontramos a falta. Nos parece excessivo, movendo-se noutra espécie de vibração. Junto dêle estamos sós. Não sabendo situá-lo fica-se em dúvida: onde se acha a solidão? O louco é divino, na minha tentativa fraca e angustiante de compreensão. É eterno (CANÇADO, 1979, p. 35-6).

e na sua reiteração,

De nôvo: o que me assombra na loucura é a eternidade.

Ou: a eternidade é a loucura.

Ser louco para mim é chegar lá.

Onde? – pergunto vendo dona Marina. As coisas absolutas, os mundos impenetráveis. Estas mulheres, comendo juntas. Não as conheço. Acaso alguém tocou o abstrato? (CANÇADO, 1979, p. 37).

Através das duas citações acima, pode-se perceber a valorização da condição do louco, permeada pelos mistérios da morte, da solidão, da eternidade, do indizível e do inteligível. Como descrever e organizar o universo de uma personagem marcada por uma ausência, como amparar o desejo de existência na inexistência?

Maura reconstrói essas personagens através de dona Auda, dona Marina, dona Georgina, Durvaldina, Egídia, Nair, dona Helena, Isabel, Lazinha; mulheres símbolos da virtualidade irrepreensível, presente em todo ser humano, mas que ficam latentes atrás dos muros da loucura:

Parecia-me um sonho: aquelas mulheres encolhidas de frio, descalças, fantásticas. Eu nem sequer pensava. Via, como se nada em mim fosse mais que os olhos, recomeçando num pesadelo (voltei, meu deus, voltei). Durante o almoço veio chamar-me uma guarda: “- O Diretor quer falar-lhe”. Devia ficar estupefata (por motivos óbvios), mas nem sempre ao menos fiquei surpresa (CANÇADO, 1979, p. 41).

Como encontrar a beleza em figuras de mulheres tão alheias e tão divinas? A interioridade de dona Marina parece numa primeira aproximação inacessível, já que ela se aliena do presente, reconfortando-se e se restringindo ao passado.

Extremamente severa, parece colocar-se fora da ação, ao contá-la, como se não fôra com ela, quase sempre a personagem em questão. Cuida em contar, imperdoável, mesmo em se tratando dela (Gosto de ouvi-la). Em tudo dona Marina é microscópica. Será a preocupação de ser exata que a levou à loucura? Ou, simplesmente, seu mal é a PREOCUPAÇÃO DE SER EXATA? Presa ao passado como sua única realidade, despreza o presente. Para ela, o presente não é. Finge aceitá-lo, um pouco irônica, condescendente diante da pequenez das pessoas que a cercam (pessoas?). Dona Marina é bem educada a ponto de aparentar ser iludida: - Pessoas? – Dona Marina sorri (CANÇADO, 1979, p. 74).

Internada no hospício há mais de vinte anos, Dona Marina, que era de origem rica, se encontra no hospício porque fora abandonada pela família. Vemo-la reclusa no passado; sabemos, através de seu conhecimento, de sua cultura, fala inglês, espanhol e um pouco de alemão, mas continua largada no hospício. O sentimento de dona Marina é de conformismo, na resignada idéia e ilusão de que a solidão não assola os recônditos de sua alma, ou ela finge não se importar? A loucura é solidão, é diminuição.

“Uma artista que, como todos os grandes artistas, é incompreendida em vida” (CANÇADO, 1979, p. 82). Esta única frase, dita em relação a si mesma, “escritora e candidata à glória” encerra em si a sensibilidade diante da loucura que tanto a autora-personagem trata em sua obra. Dona Georgina é a personagem que, para Maura, tem alma de artista: “Italiana, cantora lírica, eu a achava lindíssima, apesar de não ser jovem. Possuía olhos azuis brilhantes, todo o

rosto bonito e expressivo, aquêlo rosto surpreendente de louca” (CANÇADO, 1979, p.86). Quando a loucura é um imenso vazio que beira a um abismo, eis que surge uma emoção maravilhosa que lança o excluído no seio do universo. A música é, para Dona Georgina, um lugar de completa harmonia, é a expressão de estados e sentimentos refinados, um milagre de libertação dentro de um corpo encarcerado. Borges disse que “Cada um de nós se define para sempre, num único instante de sua vida – instante esse em que cada qual se encontra consigo mesmo” (1983, p. 35). Através desta personagem, ou melhor, do seu canto, é que as outras pacientes tornam-se livres do desprezo e da opressão e conseguem fazer uma viagem interior que as inebria por um instante e as ajuda a conviver com as adversidades. A loucura, naquele momento, é arte, é compaixão.

A loucura não atinge somente pacientes senis, as suas garras alcançam também a adolescência que, no hospício, atende pelo nome de Durvaldina.

A presença de uma garôta recém internada aqui me é insuportável. Tem dezessete anos, não é nem um pouco bonita, está completamente biruta. Fala o tempo todo, sobe nas mesas, se despe ao avistar o médico. É chatíssima. Deve ser muito mimada em casa. Fala como se tivesse oito anos. Sua pronúncia é horrível, é baiana. Chama-se Durvaldina. Hoje não me contive e disse, mesmo perto de dr. A.: “- Que garota nojenta”. Dr. A falou-me depois a seu respeito. Seu diagnóstico é: Psicose-maníaco-depressiva. Está tomando eletrochoques. Não me deixa um minuto e me chama de Norma (CANÇADO, 1979, p. 88).

Sempre dialogando com forças antagônicas, o instante de profundo êxtase propiciado pela música começa a se diluir, esfumando, fazendo com que retornem do sonho e acordem para a terrível realidade. Como uma espécie de circularidade, a inserção de Durvaldina garante a idéia da eternidade inscrita no movimento da loucura, um círculo que nunca se fecha e nem finda. Loucura é circularidade, é eternidade.

Toda a marca da loucura é potencializada na obra em questão porque a linguagem utilizada a transforma em um universo simbólico sublimado. Certo dia, no hospício, houve um início de incêndio que inundou o prédio com fumaça, houve um alvoroço de gritos de pacientes que subiam e desciam na tentativa de se salvar. Em meio a essa situação, surge a figura de Egídia, “doente imbecilizada que não enxerga e nem fala” (CANÇADO, 1979, p.102), completamente indiferente ao perigo que corria. A cegueira é descrita como alegoria da situação vivenciada, mas não observada de perigo, neste em especial, do inferno que se transformara o hospício. Se

consegue ver e ouvir, repara a situação e tenta modificá-la, caso contrário, nem a percebe. É o que se passa com Egídia, de quem nunca se esperará uma atitude de revolta. Loucura é cegueira e surdez.

O hospício é o lugar comum das contradições: o bem, o mal; a felicidade, a tristeza; a liberdade, a opressão; o instante, a eternidade; velhice, juventude parecem andar entrelaçados por seus corredores. Há uma grande dificuldade em se conceber e conviver com a velhice, tida como o fim de tudo, a ante-sala da morte, mais uma vez, essa natureza é representada através da alemã dona Helena

– Concluo num hausto que “frau” Helena é ambivalente. Isto em altas horas da noite, enquanto ela fala ou canta sem cessar. Meu Deus das Contradições, esta velha é amável, juro. (Me beija e acaricia). Mas é também senil. Estou farta dela. Ontem fui ler no corredor. A luz do nosso quarto estava apagada. Quando voltei “frau” Helena não se achava em sua cama. Procurei-a em tôda seção. Voltando ao quarto achei-a deitada de bôca aberta – na minha cama. Deitei-me na sua, que (incrível) cheirava a velhice. Não consegui dormir e fui acordá-la (CANÇADO, 1979, p. 112).

E ainda,

Creio que dona Helena e outras senhoras velhas se ressentem tratadas assim, como inúteis. Passam os dias sem fazer nada, perdem completamente a noção do tempo... Já escrevi que esta seção parece um asilo de velhas? Algumas são tétricas, como Lolita, que não conversa, não anda, permanece sentada durante todo o dia numa cadeira “especial” (CANÇADO, 1979, p. 113).

Ao experimentar a situação de velhice, a autora personagem sofre uma angústia incessante. O passado transforma o presente em solidão e o ponto final é a morte iminente, que abre as suas portas para o jogo da existência e introduz as personagens no limiar da morte. Poder-se-ia então conceber o hospício como uma ante-sala da morte? Ora, esse lugar conturbado, espaço de onde Maura escreve, vai se revelando diante da velhice e da morte. É, portanto, da perspectiva da loucura que se direcionam as relações.

É através das palavras que o mundo fantástico de Maura e de suas companheiras surge, e é por e através delas que ele se reconstrói. Daí a cautela, a necessidade de examiná-las cuidadosamente perscrutando as sugestões que transmitem ou não. Afinal, as palavras despertam

o olhar e a imaginação dos que se aventuram pela sua leitura. Um exemplo disso são os bilhetes escritos por Dona Auda,

Dona Auda, sempre que vem a meu quarto – e o faz com frequência – me deixa um bilhete, isto é, escreve qualquer coisa no primeiro papel que encontra, seja capa de livro ou folha do meu diário. Às vezes me toma o lápis, escreve com letra bem grande, firme e bonita. Gostaria de poder interpretar seus bilhetes. Dona Auda tomou o livro de Reynaldo Jardim, “Science Fiction”, e escreveu na primeira página, depois de folheá-lo rapidamente: “Isto já estava escrito há vários, nas minhas partes genitais de virgem. Assinado: Maura”. Li para Maria Alice Barroso a frase de dona Auda: ela considerou a melhor crítica até então feita ao livro de Reynaldo.

Alguns de seus bilhetes:

“Cheguei do Brasil vestida de Índio: eu, Imperador”.

“Meus documentos legais secretos acham-se ocultos nas minhas partes genitais de virgem. Auda G. A., Madre Superiora, Santa Primeira, Irmã de Jesus”.

“Senhorita Auda G. A., modista, não demente”.

“Maura G. A., filha de Auda G. A. e Oscar G. A. Carneiro de Carvalho Cardoso” (CANÇADO, 1979, p. 180-1).

O trabalho de dona Auda com os bilhetes parece funcionar como uma espécie de homeopatia, palavra por palavra, frase a frase, incomunicáveis de um lado, cômicas de outro, cujo significado não pode ser determinado diretamente. Na verdade, nada mais são do que espaços onde se aplicam os fluxos involuntários da inconsciência, como se esta estivesse a um passo de desintegrar-se, de se desagregar pelo sobressalto causado pela loucura. Afinal, têm a capacidade de falsear e modificar. É através de trechos como este que se evidencia a intensidade do texto de Maura, pois é a partir de sua leitura que se tem idéia das particularidades da impressão que a autora trazia em sua mente, os percalços da narrativa assim rasgadas e costuradas por um novo viés. Por dona Auda, cuja vida anônima impressiona Maura, e lhe inspira a escritura do conto “Introdução a Alda”.

Escrevi um conto, publicado no Suplemento Dominical do “Jornal do Brasil” – “Introdução a Alda”. Esta pessoa, Alda, existe, está internada neste hospital. Deve ser doente há mais de vinte anos. Apenas, seu nome é Auda, minha querida dona Auda. E não Alda como julguei. Quando a conheci há três anos, dormíamos no mesmo dormitório. Não sei exatamente porque, me impressiona profundamente. Dr. A. perguntou-me a razão dessa simpatia, e respondi-lhe: “- Não sei bem, mas ela parece não necessitar mais de ninguém”. Na realidade, isto não acontece, e Auda, como todo mundo, necessita de todo mundo. Sentindo-se só e renegada, assumia aquela atitude, que tanto me intrigava e não passava de couraça contra suas próprias necessidades afetivas. Sim, porque Alda mudou

muito, ou, mudaram em relação a ela as atitudes das pessoas que a cercam. Talvez eu possa dizer assim: Alda está caminhando para ser Auda novamente. Não dependeu dela esta mudança, como não dependia, como não dependia antes sua maneira de quem não necessitava mais dos outros. Muitos disseram que, depois do meu conto – que foi lido e relido aqui – a condição de Alda se transformou neste hospital, e pude constatar. Pelo menos consegui chamar atenção para ela, procurando mostrar que sofria... É a doente de quem mais gosto no hospital, e se escrever agora um conto inspirado nela o título será “Introdução a Auda”. Porque Alda não me parece muito viva mais – a mulher que agora está se pintando na minha mesa caminha para outro nome. O nome que possuía antes: Auda. Acredito nisto como acredito que Auda não tenha desaparecido nunca – apenas se escondia na Alda, que usa ainda, quando necessita. Para mim só o amor e compreensão farão o milagre de descobrir Audas, desarmadas e autênticas. (CANÇADO, 1979, p. 159-162)

Para alcançar o âmago da loucura, Maura precisa de conexões que ordenem (ou desordenem) aquilo que desperta sua atenção. Todavia é justamente para isso que se escreve, na busca desenfreada por um sentido. Ao assinalar as frases acima, Maura confessa a grande transformação, reconstrução e ilusão que as palavras propiciam. Na verdade, é justamente isso que procura ao relatar a passagem sobre Auda, paciente solitária que se aproxima afetivamente de Maura, e é justamente o sintoma de isolamento que inspira o conto, já que no hospício há mutuamente o encontro e o desencontro: todas precisam de todas, ao mesmo tempo em que ninguém se sente próximo a ninguém, paradoxal, porém, verdadeiro. Ao longo de suas afirmações, Maura se atém à reconstrução da personagem pela transposição do próprio nome.

A incidência da paranomásia permite uma aproximação entre “Auda” e “Alda”, e neste caso fala-se da presença da duplicação que parece autorizar a interpretação de que esta Alda seria a figura emblemática da mulher que se transforma. Como Maura parece acreditar, essa modificação levaria a personagem a tomar parte do mundo, ser notada pelos olhos dos que não eram sensíveis a sua dor. Neste momento, toda a estupidez e ferocidade de uma personagem que repentinamente seria capaz de atacar e destruir tudo que lhe aparecera à frente são diminuídas com um gesto de carinho. Auda reage assim, porque Alda enfrenta as situações em que lhe são ditos desaforos, em que a enxotam como um animal:

Se Alda entrava na seção, gritavam-lhe de todos os lados “- Alda saia daí. Alda, não faça isso. Alda, sua cachorra, porque rasgou o vestido? Não bata a porta, Alda”. Ela batia com mais força, sem dar confiança, e saía, andando altiva. Tão digna que não discutia, apenas fazia o que esperavam dela: exatamente o proibido (CANÇADO, 1979, p. 161).

De fato, Auda reveste-se com a couraça que Alda lhe oferece, proteção que funciona, a princípio, como uma despersonalização do próprio ser, mas que posteriormente é caracterizada e revigorada pela escrita transformadora de Maura. Auda é como uma fênix que se isola para depois voltar altiva e revigorada.

Há várias personagens a se considerar. Além de Auda, Isméria surge na narrativa e rouba o discurso da narradora:

Isméria é uma mulata de cabelos oxigenados, já no fim, portanto de duas cores – que a tornam estranha. Alta e magra, usa óculos. Completamente doída, muito inteligente, fala com ar doutoral: “- ou paulista, médica psiquiatra, aclamada pela Universidade de São Paulo. São Paulo? Sou paulista, minha filha, por isto tão inteligente.” Discorre longamente sobre medicina, sem saber coisa nenhuma (não tem importância, eu acho), mas com muito espírito.

- Você é paulista, Isméria?

- Mas você não desconfiou, quando me viu tão formidável, tão inteligente? Tudo de São Paulo é como eu: fora do comum (CANÇADO, 1979, p. 140).

Esta citação comprova como a presença do médico provoca, como já foi dito, um estado perturbador no interior das pacientes. A linguagem que a descreve é uma alegoria da arrogância dos médicos que, por sua superioridade intelectual, menosprezam os pacientes. Até certo ponto, sua representação beira o cômico, pela ironia com que é descrita: “usa óculos” (esconder-se por detrás da pseudo sabedoria), “fala com ar doutoral”, “discorrer sobre Medicina sem saber coisa alguma”, são exemplos de que Isméria assemelha-se à figura dos médicos, porém de modo invertido, uma vez que ela tece comentários a respeito do comportamento que a faz considerar que a essência do médico, mesmo com todo estudo, é uma ameaça:

- Neste hospital é preciso saber viver: Imagina você, qual atitude a tomar, diante de uma enfermeira louca, armada com uma caixa de eletrochoque na mão? Não sabe? Ah, minha filha, a única saída é render-nos. Uma enfermeira louca, com uma caixa de eletrochoques na mão, já pensou o perigo? É a maior ameaça do mundo. Nestas horas não adianta discutir. Sou paulista e paulista sempre sabe o que fala. O caso é não reagir. Elas são loucas (CANÇADO, 1979, p. 141).

Longe de tentar “psicanalisar” este elenco todo, que funciona como uma alegoria das diversas instâncias que abrange a narrativa, ampliando-a e detalhando através das questões por elas colocadas, ainda que seja através da dissimulação ou apenas insinuando os apelos do inconsciente da narradora ao relacioná-los. Em todas elas, existe a investidura simbólica da

loucura em pleno embate entre a razão e a desrazão, mesmo que resida ainda a ambigüidade. Se, as personagens não são quem deveriam ser, como supõe a narrativa, quem é que se sustenta sob o nome de Maura, afinal?

### 3.3. A loucura poética

Articulando os fragmentos durante a trajetória discursiva, esboça-se uma luta contra o comum, contra o universo da razão, do ordinário, contra o que se convencionou estabelecer de verdade ou mentira. A palavra do louco, tentando justificar-se, vem retorcida por motivos inconscientes mas imprescindíveis: a incompreensível atitude de uma mulher de futuro promissor, presa da insanidade.

Na primeira parte da obra, a protagonista recua no tempo e descreve os principais fatos que nortearam a sua infância. A Maura adulta, ao olhar para trás, reveste a criança que ela imagina que foi de características que a diferenciavam das demais crianças e jovens. Era egoísta, tiranizava a irmã menor; chamava a atenção por ser a mais inteligente, a mais bonita, a mais querida do pai, a mais graciosa, a mais sensual. É evidente que as palavras da narradora evidenciavam que a criança possuía todas as características para se tornar uma futura dama da alta sociedade mineira, uma estratégia que busca a confiança e a piedade do leitor para os relatos vindouros.

“Então inventei o brinquedo do FAZ DE CONTA. E me elegi rainha” (CANÇADO, 1979, p. 19). Embora a frase corresponda ao ludismo infantil, é também estratégia para a conversão do real através da imaginação, procedimento típico também do procedimento literário. Luiza de Maria, em sua tese de Doutorado, afirma que, “estar ausente deste real significa, na verdade, conviver com uma outra lógica, com uma dimensão supra-real”(1988, p. 84-5). É, portanto, a irrealidade que caracteriza a obra, numa perpétua válvula de escape do mundo que a personagem procurava negar. Neste sentido, explica-se o porquê da narradora, contadora de histórias, subverter os valores vigentes a partir da imaginação, incentivando o leitor resistente, a se entregar e percorrer com ela uma realidade diferente, ficcionalizada.

Em seu diário, Maura desenvolve reflexões acerca de sua vida e, aos poucos, vai inserindo realidades imaginadas, que acabam por confundir os universos da realidade e da ficção.

A certa altura, Maura mostra como os sonhos, o plano do imaginário, ganham terreno, sobretudo no exercício do trabalho formal, na tentativa de transcender a insuportável realidade.

*Hospício é Deus*, por natureza, abriga em si uma “colcha de retalhos” em que se mesclam, discursivamente, fragmentos que se articulam na desarticulação. Estranho, não? Mas é justamente a partir dessa sensação de estranheza e desconforto que a leitura torna-se atraente. Ao retomar as lembranças, principalmente em relação à construção e idealização da própria imagem, a narradora subitamente pára para incluir trechos de poemas:

Onde está Margarida?  
 – Num castelo encantado  
 onde um rei pôs cinco pedras  
 que ninguém pode tirar  
 (CANÇADO, 1979, p. 19)

A inserção de trechos fragmentários de poemas traz maior riqueza à narrativa pois através deles podemos ter acesso ao inconsciente da autora. Bradley, que disse que “um dos efeitos da poesia deve ser o de nos dar a impressão e não descobrir algo novo, mas sim de recordar algo esquecido” (apud BORGES, 1983, p. 124), e é justamente o que Maura faz. A impressão que transmite, e que discutimos por todo o trabalho, é a de que a autora busca dialogar com o passado no tempo do enunciado como meio de resgatar e justificar aquele seu presente indesejável.

O fragmento citado desautoriza o real e instala o universo imaginativo. Quando a personagem elege-se rainha do mundo do faz de conta, como afirma diversas vezes ao longo da narrativa, utiliza palavras retiradas dos contos de fadas: “castelo encantado”, “rei”, “cinco pedras”, para simbolizar as circunstâncias exteriores e interiores que assolavam sua história. De estrutura aparentemente simples, sem rimas e com incidência de hipérbato, o trecho aparenta encerrar em si imagens do próprio aprisionamento. Recordando que Margarida fora aprisionada em um castelo em que um rei pôs cinco pedras, faz com que Maura tenha consciência de sua própria clausura.

Cumprir notar que na desenfreada e alucinada narrativa, a pausa faz-se necessária para justificar a consciência da própria invenção. A temática das poesias que citamos nem sempre está clara na superfície textual, uma vez que os versos ou frases soltas insinuam, mais do que transmitem, um significado único. De modo aleatório, muitas vezes mesclam vocábulos

referentes à aparência física, modo de diferenciá-la das demais, como também de retomar o passado.

Não amo meus olhos negros  
 Esta noite dancei um ballet fantástico,  
 Cego.  
 Meus olhos?  
 Misturaram-se ao negrume das suas pupilas  
 (CANÇADO, 1979, p.51)

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, 1979, p. 52)

Os trechos acima apresentam idéias soltas, fragmentárias e até mesmo encerradas em um significado que só a própria autora pode conhecer. Borges, citando Croce, diz que “a poesia será expressão se um verso for expressão, se cada uma das partes do verso e cada uma de suas palavras for em si mesma expressiva”. (1983, p. 124). Parece-nos que é isso mesmo que Maura busca, a expressão da própria loucura e *nonsense*.

O primeiro fragmento trabalha com a metáfora da cegueira, evidenciada pelas palavras “olhos”, “cego”, “pupila” e intensificada por “negros” e “negrume”. A representação dos olhos é recorrente na obra de Maura, tentativa da captação e apreensão do universo ao seu redor. A cegueira aqui parece indicar a privação total de reação diante de determinada situação. Essa circunstância é muito emblemática durante o ato narrativo, pois expressa a impotência que acomete o oprimido em face de seu opressor. O verso “Não amo meus olhos negros” prolonga essa idéia e dá a entender que Maura, mesmo sendo consciente e se sentir revoltada, permanece com as mãos atadas diante dos que a oprimem, resignada ao silêncio, à solidão interior. No palco dos espetáculos, a simulação abre portas para que se dance apenas a música dos que estão no controle.

A aproximação do primeiro ao segundo excerto se dá através das cores: Maura gostava de ligar as cores às pessoas: “Costumo pensar em technicolor. Reconheço as pessoas pela suas cores” (CANÇADO, 1979, p. 210). Enquanto o anterior apontava à ausência do olhar, ou ao não olhar, conforme sugere, este excerto privilegia o andar, através dos sintagmas: “sapato”,

“passo”, “pés”. Seus pés desempenham o papel de movimento, de dinamicidade. “Eu os vi mil vezes através de lágrimas”, o verbo no passado assinala a ação dos pés no passado, mas que no presente permanecem parados, resignados, entre lágrimas. De certo modo, através da sensibilidade que aproxima os dois excertos, as imagens interagem não somente pelo viés das cores, mas pela velada menção à opressão.

Lucia Castello Branco, em seu artigo intitulado “Escrever a Loucura”, destaca: “Levar a linguagem a seu limite, a seu exterior. Curiosamente, este seria também o projeto de outros escritores da contemporaneidade, dentre eles, daquele que, de uma maneira ou de outra, sempre buscou a radicalidade de escrever o outro.” (1998, p. 1241). Como exemplo de como Maura se desprende da realidade e se fecha no imaginário, há um último poema, no qual surge o interdito perscrutando o silêncio, o único a receber uma denominação: PAUSA

*PAUSA*

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 esmaguei as prováveis flores da Primavera;  
 não mudou de estação.  
 (CANÇADO, 1979, p. 208)

A riqueza dos versos de Maura reside na ambigüidade. Já o título antecipa o questionamento: a pausa é o título do poema, ou uma verdadeira pausa na narrativa para inserção de um fragmento? O poema se abre com o verbo no passado, “era”, com um tempo anterior ao do enunciado, isso leva a crer através da sua complementação “ não mudou de estação”, que o tempo transcorreu para os demais, mas não para o eu-lírico, que permanece estático na volta ao “outono”. É interessante notar que as quatro estações reforçam a idéia das quatro fases de desenvolvimento da vida: Primavera – Nascimento; Verão – Juventude; Outono – Velhice e Inverno – Morte. No poema, o eu-lírico se encontra parado na velhice, na ante-sala da morte e de lá não há possibilidade de sair por mais que não mude a estação. A busca pela vida aparece sobre os reflexos da água, aquelas de um lago, mas que introduz a idéia de estaticidade, de não movimento. É através dos olhos, das lentes que filtram ao mesmo tempo em que refletem, que

são captados as “figuras catatônicas”, as pacientes. Apesar de toda a obscuridade que prevalece, ainda existem “novas claridades – não de todo límpidas”. Na segunda parte do poema, que se inicia com as águas do rio, “rios solenes”, há a inspiração da noção de dinamicidade, do transcorrer do curso natural. Em “leitos profundos” retoma-se a ambigüidade, traço característico da obra de Maura. Aqui, o que chama atenção é o verso “Não esmaguei as prováveis flores da Primavera”, verso que parece indicar que o eu-lírico se encontra na velhice mas ainda resgata as recordações da juventude. O poema finaliza com o mesmo verso de sua abertura: “Não mudou de estação”, transmitindo a idéia da estaticidade. No contexto geral, a idéia que o poema parece passar é a de que o eu-lírico parou no tempo, está paralisado e confinado a um período: a velhice e se apóia nas reminiscências de uma época passada tentando trazê-las ao seu presente. O mais interessante é ver-se refletido através do movimento especular das lentes, no processo de duplicidade em que o eu-lírico se reconhece e se agrupa às figuras catatônicas (pacientes), construindo um movimento circular de identificação que parece não ter fim. De um modo geral, é o tom do conformismo que parece predominar diante do infortúnio da opressão, cuja saída só poderá ocorrer pela a morte.

*PAUSA:*

Permitam-me destruir o livro de Sagan  
 É a seda pura que deve nos envolver,  
 ter musica no momento do beijo  
 inclinada, a rosa mostrará a brisa, a grade  
 rendada,  
 o jardim  
 Além do mar outros casais existem  
 a noite nos destrói pelas esquinas  
 repetindo-se (e envelhecendo) – como as al-  
 mas.

Fizeram muros altos, cinzentos – esconderam  
 a terra  
 mas o quadro azul está presente  
 sempre.  
 Senhora Rainha do Egito, daí-me pálpebras  
 pesadas  
 de mistérios piramidais  
 Quantos são? Onde a bola, ou sou a bola?  
 Santos coroados cantam, que vestidos rasga-  
 dos não são nódoas.  
 Senhora Rainha do Egito, meus versos falam  
 de areias quentes  
 E Faraós, onde Cleópatra dançava.

Por que falar de calor se vitrais já cintilavam  
no pátio?

Vidro  
é saudade de louco  
casado com grades.

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 re-  
cuada.  
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 pertença  
a ninguém.  
Senhor, quero um breviário, de contos infan-  
tis. (“Carochinha”, para ler no pátio cinzen-  
to, prisão da Rainha)  
Senhor, falo coisas da vida, vim do sonho ou  
da loucura?  
Senhor, que dor é esta,  
abrigo meu amor?  
Cimento armado é bezerro de ouro  
pedindo pausas.  
Esta cidade tem meus olhos  
Sabem por que me perdi?  
Quando a cidade cresceu,  
morei no terceiro andar;  
o dia brigou com a luz –  
eu, incoerente, juntei-me às palavras  
subindo de elevador.  
(CANÇADO, 1979, p.248-50)

Ao descrever o processo da loucura, a autora remete diretamente ao hospício, mergulhando no universo subjetivo da protagonista, destacando os aspectos de vida e morte metaforizados pelas suas grades, cenário ambíguo em que a loucura e a realidade se unem com o objetivo de transpor os limites da eternidade. A fuga dessa realidade opressora se dá através do onírico, em que se mesclam o concreto e o abstrato, a atenção e a indiferença, a verdade e a mentira, a religiosidade e a perdição, o amor e a dor, a busca e a perda. Na terceira estrofe do poema, as imagens de um monge louco de vestes alvas e um Senhor de vestes cinzentas, sugerem figuras de médicos psiquiatras, responsáveis pelos tratamentos. É interessante ressaltar que, a todo instante, o eu-lírico revela o medo de se perder nos turbilhões da loucura, até mesmo antes

de se encontrar (curar?): “ninguém me salvará da mentira que sou.”/ “Senhor, falo coisas da vida, vim do sonho ou da loucura?”. Diante da irrealidade, toda a lógica e racionalidade se escurecem, dão vazão ao lado imaginativo, em que cada participante constrói a sua parte. Maura mostra, através da linguagem e das imagens sobrepostas, como a linha que separa a loucura da razão pode ser facilmente rompida, na tentativa de fuga para a modificação dessa realidade opressora. Todo o exercício da linguagem apresentada nos poemas advém de sua vida psíquica: a decomposição das palavras, as inversões, a recomposição de fatos e elementos e a fragmentação.

### **3.4. Construções simbólicas: metáforas, neologismos, sinais gráficos**

Como já foi dito anteriormente, a liberdade de integração de fragmentos, compostos por notas, textos inacabados, palavras criadas, sinais gráficos, faz com que a obra se torne um quadro, um receptáculo de retalhos. A partir dessa “heterogeneidade formal” (PLAZA, 1990, p.62), dá a Maura a liberdade para a criação de novos vocábulos e sinais gráficos.

Para Monique Plaza, “A suspeita nasce de uma heterogeneidade formal que pode ligar-se às palavras, à frase, à estrutura e ao encadeamento do enunciado. São principalmente as distorções ortográficas e os neologismos que podem tornar a textura surpreendente.” (1990, p.62). Neste aspecto, *Hospício é Deus* torna-se um exercício de criação. Lançando luz sobre os delírios e devaneios de uma pessoa que se auto-internou por algumas vezes em hospícios, o estudo prossegue na eterna busca de entendimento (ou não) dos signos ali expostos.

Há momentos em que o leitor de Maura hesita diante de estranhas construções, palavras diferenciadas que não fazem parte do repertório comum da língua, as quais dão a impressão de serem mal redigidas, dificultando ou até mesmo afastando o esforço pelo prazer de tentar entender a obra. No entanto, a reconstrução ou até mesmo a substituição por vocábulos conhecidos tornam o texto inteligível, aproxima sentidos, mas perde, inevitavelmente, a diferenciação que o signo da loucura propõe. Diante disso, o leitor pode questionar-se se as palavras inventadas são apenas frutos dos delírios, ou se são um jogo discursivo elaborado. A origem exata dessas estranhas construções é difícil de determinar. Na obra em questão, os neologismos perpassam o simples “ocupar espaço na página em branco”, para ascender à fonte inesgotável de significação.

Para Monique Plaza, “a palavra pode ser objeto de um outro tipo de distorção: o neologismo. Todos os ‘loucos literários’ que pretendem ter descoberto a língua universal propõem, em matéria de linguagem, uma série de neologismos cujo sentido o leitor tem dificuldade de entender.” (1990, p. 64). O fato é que a inteligibilidade da comunicação e decodificação dos significados fica por conta do interlocutor, torna-se difícil de ser compartilhada.

Na obra em questão, algumas criações chegam a ser familiares por conservar e condensar radicais semânticos conhecidos: “Mas o neologismo pode ser reconhecido, identificado, pode soar familiar ao ouvido, se conservar raízes na semântica comum” (PLAZA, 1990, p. 64). É o que pode ser observado no trecho intitulado GATOLÂNDIA. De antemão, o leitor percebe que o contexto narrativo gira em torno do vocábulo gato. O narrador aproxima o espaço do Hospital Gustavo Riedel a uma terra povoada por gatos. Não somente o ambiente é motivo de indagações, mas principalmente o tratamento dado aos gatos, sempre cuidados da melhor forma possível, fazendo com que as pacientes ficassem em um segundo plano:

Os gatos têm, no Hospital Gustavo Riedel, sua Pasárgada. Pessoas sofrem neste hospital. Os gatos se rejubilam. As doentes se sentiriam felizes se recebessem o tratamento que os gatos recebem. Porque, dona Júlia, a enfermeira-chefe, sofre de Psicogatia, Gatomania, conhece perfeitamente bem as reações desses felinos, pois fez um cursozinho de Gatologia (CANÇADO, 1990, p. 89).

Dentro do contexto em que a palavra “gato” origina os neologismos (Gatolandia, Psicogatia, Gatomania, Gatologia), poder-se-ia dizer que são elementos caracterizadores da criação literária, procedentes de uma competência lingüística, não somente derivadas de um acesso de loucura, embora se lide aqui com a probabilidade de existência de uma linguagem que exteriorize, em linhas gerais, todo o caos interno do qual o paciente está acometido, daí o reflexo na desarticulação da obra. Monique Plaza volta sua atenção para o espaço do ininteligível que os neologismos abrem na obra:

A nossa atenção torna-se no entanto mais desconfiada quando da criação surge o ininteligível. Porque os diferentes jogos com a língua são tolerados pela comunidade e toleráveis ao nosso pensamento desde que se mantenham no interior da estrutura da língua: no quadro das possibilidades pré-concebidas e das representações pré-fabricadas pela opinião comum. Só com esta condição eles podem introduzir-se nos “intervalos” e nas “margens”, podem expandir-se

nessas “pequenas superfícies esparsas e esporádicas” onde subsiste alguma liberdade de linguagem (1990, p. 65).

Acreditamos que Maura utilize tais construções como recursos na articulação de seu projeto de criação literária em que o estranhamento é levado ao ponto máximo.

Não somente de neologismos se constrói a articulação do *nonsense* da principal obra de Maura. Inúmeros outros exemplos podem ser retirados da narrativa, o que aponta para um projeto de aproveitamento da loucura na composição estilística do texto. Em certas passagens omitem-se palavras e inclui-se um espaçamento lacunar:

“- Sim, doutor, tudo é difícil.

- \_\_\_\_\_?

- Não. Prefiro ficar quieta. Julgo não conhecer mais ninguém ou nada pretender. Às vezes quero tanto, o senhor entende, não?”

(CANÇADO, 1979, p. 45)

“Apesar de tudo sinto medo do que pode tomar conta de mim. Levar-me para \_\_\_\_\_ Onde? – Seria necessário aprender a proteger-me contra mim mesma.”

(CANÇADO, 1979, p. 52)

“Em relação ao médico tenho me conservado reticente. Nada está claro. Poderia ajudá-lo, dizer-lhe que se fui atrevida com certas pessoas elas nunca tiveram por mim, aqui dentro, o menor respeito (francamente não me agrada ajudar a pretensão, a não ser a minha, e este médico \_\_\_\_\_).”

(CANÇADO, 1979, p. 55)

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

(Cançado, 1979, p. 81)

Aragão pinta e esculpe. É muito atualizado em arte, passa agora por uma fase concretista, ou neo-concretista, não sei bem. É deveras talentoso. Vive num caos permanente, e só às vezes, em conversa, consigo captar um pouco da beleza do seu mundo atormentado. Sinto-o mais talentoso do que eu, mais inteligente e mais artista. Creio que seu diagnóstico deve ser \_\_\_\_\_ (mas quem sou eu para falar em diagnóstico?) Ficaria louca se fosse médica de casos como o de Aragão, abandonaria a Medicina por sabê-la tão falha, tão sem recursos.

(CANÇADO, 1979, p. 171-2)

“Sim, dona Auda, sei que sabe disto e muito mais. Se só temos uma vida, quantos anos a senhora perdeu desta vida. Vinte e tantos anos de \_\_\_\_\_, de que? A quem pediremos conta do seu tempo roubado? Quem a lesou, e por que, dona Auda?”  
(CANÇADO, 1979, p. 236)

Parece-nos que, através dessas lacunas, a narradora buscou representar a ausência e o silêncio da incomunicabilidade. Para Lucia Castello Branco, no artigo intitulado *Escrever a Loucura*, “do significante à letra, da letra ao silêncio. Ou do silêncio à letra, da letra à escritura. Ou do silêncio ao significante e à letra e, destes, novamente ao silêncio. A obra habita entre dois silêncios: do silêncio de onde emerge, ao silêncio a que é lançada.” (1998, p. 1240). É justamente nessa junção do silêncio à letra, e vice-versa, que reside o encontro entre a loucura e a literatura na obra em questão. Fazendo dessa união a matéria para estruturar seu texto, Maura compartilha “dessa radicalidade que consiste em se escrever a experiência do outro – seja ela a emergência da narrativa (poesia) ou a emergência da loucura – em sua **alteridade**.” (CASTELLO BRANCO, 1998, p. 1240). Nesta caminhada, no sentido de se representar, Maura tenta exprimir sua loucura através dos significantes, levando a linguagem ao seu limite, ou seja, ao silêncio da incomunicabilidade. Neste ponto, a obra parece ter um ritmo próprio, construída através de uma linguagem labiríntica da qual somente a autora possui o significado. De passagem por Deleuze, Lucia Castello Branco dá a oportunidade de conhecimento daquilo que denominou de “terceira possibilidade”:

O texto é gaguejante, balbuciante. Porque experimenta-se aqui o que Deleuze denominará de “terceira possibilidade” da escrita: não se trata mais de simplesmente **fazer no texto**, ou **de dizer sem fazer**, mas de uma outra dicção, “**quando dizer é fazer**”: “aquilo que acontece quando o balbucio (a gagueira) não se dirige mais às palavras pré-existentes, mas introduz, ele próprio, as palavras que ele afeta (...) Não é mais o personagem que é gago de palavras, é o escritor que se torna gago da língua: ele faz gaguejar a língua enquanto tal (...) Fazer gaguejar a língua e, ao mesmo tempo, levar a seu limite, a seu exterior, a seu silêncio (CASTELLO BRANCO, 1998, p. 1240).

Do contato com a outra dicção que o texto propõe, a loucura exposta nas páginas de *Hospício é Deus* introduz por si só o silêncio, estranhamentos compilados que permeiam as múltiplas facetas da imagem da loucura.

No processo de loucura de Maura, o texto tornou-se fundamental para assegurar as modulações que fluíam de seu pensamento. Até mesmo estilisticamente percebe-se o cuidadoso

manuseio com as frases que compõe a heterogeneidade da obra, garantindo que as palavras ganhem um peso particular. Apoiando-se na certeza de que todas as estruturas estilísticas apóiam-se na percepção da loucura, averigua-se que algo sobressai às vozes interpostas: o grito. Segundo Monique Plaza,

A loucura que diagnosticamos no texto toma a forma de um grito que brota nas palavras, entre as palavras: grito de dor ou de júbilo; grito à flor do texto ou que se agudiza na seqüência do raciocínio. Grito que se nos impõe como uma outra realidade que ultrapassa a palavra, o significado. No entanto, o grito escrito já vale o seu peso em palavra: o acto de escrever é para o autor o momento de um “pôr a distância”, de uma tentativa de domínio; a influência do inefável abranda portanto. E no entanto ela grita no texto. (1998, p. 70).

O grito pode invadir de forma explosiva e forte o enunciado, “pois que se a palavra se vai, fica o silêncio ou o grito: impotência e desespero intranqüilos” (PLAZA, 1998, p. 72). É o caso, por exemplo, dos seguintes trechos:

Fui ao gabinete de dr. Paim. Recebeu-me neutro. Olhou e como se eu fôsse um irracional, nada me perguntou. Antes, falou para si mesmo: “- Está magra e abatida. Fiquei aborrecido quando aquêlê rapazola (Carlos Fernando Fortes de Almeida) veio tirá-la. Isto não acontecerá mais, só deixará o hospital estando em condições. Você não tem família nem alguém que a ampare. Vai ter agora um médico que te ajudará. Dr. A. é um rapaz estudioso, já te recomendei a ele. Suba à seção Tillemont Fontes, você ficará lá com ele (mudando de tom) : ninguém vai fazer-lhe mal, por que tem tanto mêdo? Ninguém te quer mal. Tenha confiança em dr. A.”. pensei: como sabe que eu não tenho família nem quem me ampare? Agiu como se tudo soubesse, ou como se fôsse desnecessário ouvir-me. Julga que sou oligofrênica? E ainda teve coragem de perguntar-me porque tenho medo daqui. Como finge ignorar a realidade. Então, por que se tem mêdo de um hospício?

Entanto:

“- Ninguém te quer mal. NINGUÉM TE QUER MAL”. Subi ao terceiro andar, à seção Tillemont Fontes. Ninguém me quer mal, pensava com fôrça, como a proteger-me de todos, principalmente de dona Julia, a enfermeira-chefe – que tem sua residência nesta seção e me detesta (CANÇADO, 1979, p. 41-2).

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

MÉDICOS DE PERFEITA SAÚDE MENTAL? É a questão. (CANÇADO, 1979, p. 68-9).

A presença no meio do enunciado de “NINGUÉM TE QUER MAL”, deixa supor uma angustiada tentativa de auto-afirmação da personagem, que espera que lá no hospício ninguém a trate mal, apesar de estar com a alma repleta de desconfianças. A forma composta traz a impressão de que o grito interno, fluxo de seu pensamento, transforma-se num eco para impelir um sentimento corrosivo. Diferentemente, a segunda citação traz em seu bojo a reflexão, reconhecida através da inversão: “ELES GOZAM DE PERFEITA SAÚDE, PRINCIPALMENTE MENTAL. GOZAM REALMENTE OS MÉDICOS DE PERFEITA SAÚDE MENTAL?”. Neste trecho, Maura dialoga e compartilha com o leitor as reflexões acerca da instituição médica.

Considerando a linguagem como um fato social, pertencente a um proeminente mundo de convenções e sufocantes regras, percebe-se que a linguagem de que os personagens do texto dispõem, destoa, mas possibilita revelar, em seu limite, os afetos e emoções. Embaixo deste mundo de profundas convulsões e gritos interiores que emergem à superfície narrativa, esconde-se o medo de enfrentar o desconhecido, bem como a tentativa de extravasar sutilmente uma crítica à instituição manicomial, representada aqui, pelos médicos. Mas a ironia maior de Maura nestes gritos parece ser o silêncio, paradoxo perfeito para precisar o que é impossível compreender: talvez esteja aí o sentido mais contundente da obra, o silêncio está no meio das frases vazias e até mesmo das mais sonoras, desse mundo de gritos subversivos em que vivem seus personagens.

Ao refletir profundamente sobre o exercício do diário, nota-se que as metáforas aí praticadas interligam-se em um emaranhado jogo simbólico, o qual resulta de questões existenciais e literárias que inquietavam a autora. O viés da loucura é tratado na multiplicidade de vozes que transportam para os lugares comuns da reflexão: a descrença no Divino, na vida e morte, no tudo e nada, na morte e vida, todas as preocupações que permeavam a interioridade do homem.

No diário de Maura, a crença religiosa tem uma marca bem presente, sobretudo pelas inovações científicas, e até certo ponto filosóficas, que buscaram através de explicações lógicas, questionar e inibir as “verdades” universais propagadas pelo discurso religioso. Essa inquietação pessoal já aparece documentada a partir do título da obra, *Hospício é Deus*. O simbolismo

inerente que, recupera a figura Deus em sua totalidade universal de onipresença, onipotência e onisciência e que por amor se fez homem, sofreu e morreu pela salvação e amor à seus filhos amados, é transferida para personagem central Maura, a qual se posiciona como mártir ao vivenciar o sofrimento coletivo experimentado no hospício:

Uma insatisfação inexplicável, desejo de sofrer e fazer sofrer, como expulsar de mim algo escuro, indefinido e insuportável. Estas cenas eram quase diárias e não sei se viveria sem elas (CANÇADO, 1979, p. 25).

As múltiplas acepções de Deus que, “tudo” vê, crê e pode minimizar e alterar os desatinos, tornam-se questionamentos intimistas, documentados nas páginas no diário. O jogo dialético **Deus/Diabo; Anjo/ Demônio** faz parte de toda a estratégia discursiva e metafórica que percorre a escrita diarística de Maura e serve justamente para questionar o poder e a opressão . O diabo, símbolo do rebaixamento, é utilizado para justificar a queda, a marginalização das “pobres diabas” reclusas no manicômio, sem salvação. A oscilação dialética entre o bem e mal é trabalhada através dos jogos céu/terra, anjo/demônio: “O céu pareceu-me sempre absurdo e frio, santos e anjos me assustavam quase tanto como meus demônios... Deus foi o demônio da minha infância” (CANÇADO, 1979, p. 24-5), através dessa rede de ambigüidades associada à descrença interna que impregnava a autora e que inibia a verdade divina enquanto confortadora da fragilidade humana. Daí a visão de Deus sobre duas perspectivas plausíveis: a de Deus como representação da própria autora-personagem que se via como redentora e a de Deus como demônio, como a própria citação acima deixa bem clara, dessacralizando o divino e tornando-o mero exercício de rebaixamento em que afloram todos os problemas e opressões que se instalam na intimidade, mas que se refletem no e pelo mundo exterior. Daí a referencialidade à essa paradoxal complementaridade que o título da obra suscita. O aprofundamento dessa crise existencial em Maura se deve, em certo grau, à perda do pai, a quem a autora personagem amou incondicionalmente e cuja morte parece ter colaborado com o surgimento de sua patologia, influenciando também na transferência da figura paterna que ela aplica a Deus. Ela joga, assim, com as concepções opostas de concreto e abstrato, pois transfere o sentimento de amor a quem se possa tocar, beijar e abraçar, a algo abstrato, a figura de Deus. Percebe-se que a dimensão do infinito abarca paradoxalmente a tragédia existencialista, sinônimo do drama subjetivo que a ajuda a repensar toda a experiência existencial da loucura.

Motivada pelo questionamento acerca da “verdade” divina e absoluta, a sua narrativa alcança sentidos múltiplos, apesar de nunca conseguir se desprender dos labirintos em que se escondem as palavras de significado inalcançável. A obra labiríntica de Maura perfaz um movimento cíclico de retorno ao passado, através do fio da lembrança, recurso utilizado pelo fazer literário na representação da espera pela morte. Maura questiona através da revisitação labiríntica às paredes de vidro que separam os “ditos” normais dos “loucos”: “Desde menina experimentei a sensação de que uma parede de vidro me separava das pessoas. Podia vê-las, tocá-las – mas não as sentia de fato” (CANÇADO, 1979, p. 34); idéia posteriormente retomada através do verso: “Por que falar de calor se vitrais já cintilavam / no pátio/ Vidro/ é saudade de louco/ casado com grades” (CANÇADO, 1979, p. 248-250). É possível perceber como os fragmentos da obra modificam-se e se transformam em pequenas narrativas poéticas consistentes.

Os sonhos abrem fendas ao pesadelo e ao fantástico, permitindo que a irreabilidade, através da escrita, reconstrua a sua realidade. Os sonhos para Maura desvendam os caminhos para uma compreensão individual e coletiva, é através deles que as angústias, temores e preocupações ganham cor, imagem, forma e garantem uma viagem imaginária pelos diversos mundos que a imaginação possibilita. Para Borges,

Outros, ao contrário, acham que melhoramos os sonhos; se o sonho for, de fato, uma obra de ficção (e creio que é), pode-se dizer que nós continuamos fabulando, a partir do momento em que despertamos e, mais tarde, ao relatar o sonho (1983, p. 48).

Permeado pelo sonho, o diário de Maura tem uma realização irreal que serve como palco à autora para que nele possam se desenvolver toda a multiplicidade e a teatralização do eu, reduplicado em nós, sob as máscaras que escondem as mazelas humanas. Cravado nas páginas do diário, a inserção de elementos significativos como o espelho refletem a existência fragmentária e estilhaçada que acomete o discurso. Neste contexto, quando se alude ao espelho, como visto nas análises dos pequenos poemas inseridos, proporciona uma visão mais apurada da existência fragmentária e estilhaçada do eu.

Considerado-a como um ato ficcional em que estão inscritas as projeções metafóricas do sonho, do espelho, da máscara, da dialética entre o bem e mal, podemos conceber que a obra de Maura Lopes Cançado propicie a inter-relação e interdependência entre o eu e o outro em suas diferentes instâncias, assumindo complexos contornos neste projeto incitado pela liberdade

criadora. A grande interligação metafórica é uma estratégia discursiva criada pela autora para refletir sobre a condição humana, dentro e fora das grades do hospício, jogo-discurso faz repensar o que seja de fato o real e o irreal, o tudo e o nada, o verdadeiro e o falso, elementos que, tanto na obra como na vida, coexistem debaixo de um mesmo teto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seria destoante dizer que este desfecho configura-se como uma conclusão, principalmente por se tratar de *Hospício é Deus*, cujo significado não combina em nada com conclusão. Finalizar um estudo literário torna-se paradoxalmente, um projeto impossível, pois por mais afincado que se tenha no aprofundamento de sua análise, sempre permanecerá na superfície, já que o intuito de desnudar todos os seus aspectos inerentes acaba por aumentá-los ainda mais.

Ao escrevermos essas considerações sempre resta a sensação de exista muito mais ainda para revelar: toda obra é uma fonte inesgotável de interpretações. Contudo, ao propormos o estudo da principal obra de Maura Lopes Cançado, tivemos a necessidade de traçar um percurso para melhor compreendê-la, já que as margens para diversos outros estudos sempre se entrecruzam e se bifurcam.

Ao buscarmos estudar a relação de Maura com a literatura, por parte da grande curiosidade que esta autora nos despertou, desenvolvemos o Primeiro Capítulo desta dissertação, o qual apresenta a autora mineira em suas experiências pessoais, sua rede de amizade, e de atividade profissional, sua estruturação familiar e sobretudo a sua pequena fortuna literária. No entanto, ainda foi necessário contextualizar a obra com a qual desenvolvemos o estudo, *Hospício é Deus*. Diante disso, tentamos apresentá-la da forma mais clara e precisa para que os futuros leitores deste trabalho consigam ter uma primeira interpretação e uma ajuda à própria leitura de Maura. Aqui se instalou o primeiro problema que enfrentamos durante o estudo: como encarar esta obra, se como uma autêntica obra literária ou como um documento histórico que registra o período de opressão que se instalou na década de 60 do século XX, inclusive no sistema prisional? A resolução desse questionamento deu-se com as leituras e estudo do arcabouço teórico aqui apresentado, que nos permitiram considerá-la uma obra literária, portanto ficcional, que trabalha com um determinado momento histórico como pano de fundo da sua fabulação. Definido o percurso, procuramos desmontar e analisar os índices discursivos que nos permitiram chegar a esta conclusão.

Sempre tendo como meta a investigação da linguagem da loucura, a estratégia discursiva mais interessante que encontramos na obra para fazer frente à repressão sofrida pela autora foi o trabalho intertextual utilizado, que na fragmentação discursiva com que constrói sua obra insere inúmeras vozes da literatura ao lado da sua. O enriquecedor diálogo com obras

nacionais, como *Cidade Sitiada*, de Clarice Lispector e outros de cunho universal, como a *Bíblia*; *Hamlet*, de Shakespeare; *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, nos possibilitaram entender um pouco mais da construção metafórica ali empreendida. Após desenrolar um tanto do grande novelo intertextual que é a obra de Maura, cujas linhas lançam-se em diversas direções, empreendemos o estudo sobre o olhar feminino, mais um dos recursos narrativos cunhados nas veias da metáfora e no qual percebemos a loucura como manifestação das duplicações e do processo de reconstrução e espelhamento do eu em outras personagens criadas pela autora.

O gênero diário que por si só poderia transmitir a idéia de um discurso verídico, uma vez que se espera que, ao contar sua vida, o autor de um diário fale a verdade, foi observado, ao contrário, como mais um dos elementos ficcionais na construção da obra. Procuramos apontar como os dados pertencentes à vida de Maura foram entrecruzados os elementos extratextuais para tornarem-se parte do processo ficcional da obra: a Maura que ali encontramos não é a Maura empírica, mas uma representação literária criada pela autora. Tivemos que aprender a olhar para a obra com olhos atentos, observando o que cada palavra ali poderia sugerir dentro desse universo de falsificação do real. A frase mais emblemática deste processo de suspeita foi: “Mentir é meu maior desempenho sobre a terra. Para quem? Por que? Não tem importância” (CANÇADO, 1979, p. 210).

Enfim, através da conjugação do passado e do presente, da lembrança e do esquecimento, procuramos investigar essa escrita narcisista que, traduzida através da experiência pessoal, mas que olha também para o universo social vivido dentro do hospício, carregava em seu bojo os traços de uma atitude libertária de desejo coletivo de renovação, aspecto que, na nossa opinião, diferencia *Hospício é Deus* de seus congêneres.

Se por um lado podemos entender que o diário de Maura revela-se na loucura, não podemos dizer, de outro, que tal loucura esteja fadada ao silêncio. A impossibilidade de expressão de suas colegas de claustro é quebrada pela voz de Maura, que introjetando dentro de si todos aqueles anseios, que são também os seus, acaba por transformar sua escrita, numa espécie de *locus* da loucura. Esse modo diferenciado de funcionamento lógico e, por vezes, propositadamente ilógico, trouxe à luz o paradigma de uma dimensão interpretável da loucura. A idéia de colapso simbólico que a loucura provoca propicia à autora a criação de um novo mundo lingüístico, repleto de fragmentações discursivas, no qual vemos o seu “eu” multifacetado refletido nas múltiplas vozes com que constrói sua narrativa. Assim, toda a marca da loucura

potencializa-se em sua obra: se aquela linguagem caótica aponta a um universo simbólico sublimado, é justamente através da construção literária, através da união de seus retalhos que Maura consegue mostrar o outro lado, o da dessublimação, ao carregar de novos sentidos e significados todo aquele mundo desordenado em que vive e do qual a sua obra é expressão.

## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, M. *Benditos Malditos*. Digestivo Cultural. Blog. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=1517>. Acesso em: 24 março 2009.

ALMEIDA PRADO, A. O. M. *Minhas memórias de Lobato: História e ficção*. Seminário, Programa de Mestrado em Letras UFMS, 2005.

ANDRADE, M. R. T. Loucura e Literatura. *Revista Gatilho*, Minas Gerais, v.5, n.3, julho. 2007.

BAKHTIN, M. A pessoa que fala no romance. In: *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. 4 ed.. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: EDUSP, 1998.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, J. L. *Sete Noites*. Brasil: Editora Max Limoaand, 1983.

BRAGA,E. D. S. O trabalho com a literatura: memórias e histórias. In: *Caderno Cedex: 50 relações de ensino: análises na perspectiva histórico-cultural*. 1 ed. UNICAMP, 2000.

BRANCO , L. C. . Escrever a loucura. In: *Cânones e contextos*. 5º Congresso Abralic – Anais. V. 3. Rio de Janeiro: [s.n.], 1998.

\_\_\_\_\_. *A escrita mulher*. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1989.

\_\_\_\_\_. *O que é a escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANT, V. Maura Lopes Cançado. Disponível em: <http://www.verabrant.com.br/cronicas/Maura%20Lopes%20Cancado.htm>. Acesso em 24 março 2009.

CABALLÉ, A. História, Indivíduo, Literatura. In: *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul, 1995.

CANÇADO, M. L. *Hospício é Deus*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

CANDIDO, A. Timidez do Romance. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANETTI, E. Diálogo com o interlocutor cruel. In: *A consciência das palavras*. São Paulo. Companhia das Letras, 2001.

CATELLI, N. El diario íntimo: una posición femenina. In: *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

CONY, C. H. Da arte de falar mal. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2 de maio 2003. Disponível em: <http://renatadlc.web.officelive.com/fredartigo.aspx> . Acesso em : 24 março 2009.

\_\_\_\_\_. Maura Lopes Cançado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 jun. 2007. Folha Ilustrada, caderno E15.

DIDIER, B. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1991.

FERNANDES, M. P. *Vida surgida rápida, logo apagada – extinta. A criação de estratégias de fuga do hospício na escrita de Maura Lopes Cançado*. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro: 2008, 125 p. Disponível em: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610454\\_08\\_cap\\_01.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610454_08_cap_01.pdf). Acesso em: 24 março 2009.

FERRAZ, M. C. F.(Org.). *Três tempos sobre a história da loucura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FIORIN, J.L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

FISHER, L. A. Linhagem das memórias. In: *Literatura brasileira*. São Paulo: Abril, 2003. (Super Interessante, 11).

FRIEIRO, E. A mulher e as letras. In: *A ilusão literária*. Nova Edição. Belo Horizonte: Paulo Buhum, 1941.

FOUCAULT, M. *História da loucura na Idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 17. ed. São Paulo: Editora Loyola, 2008.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GIRARD, A. El diário como gênero literário. In: *Revista de Occidente: El diário íntimo. Fragmentos de diários españoles (1995-1996)*. Madrid: Ortega y Gasset, n. 182-183, jul. ago. 1996.

GONDAR, J. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

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

HERVOT, B; SAVIETTO, M. C. A escrita autobiográfica. In: CARLOS, A. M.; ESTEVES, A.R. (orgs.) *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. Bauru: São Paulo:Canal6, 2009.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JOZEF, B. (Auto) Biografia: os territórios da memória e da História. In: AGUIAR, F. (Org.). *Gêneros de Fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

KOCH, I.G.V., BENTES, A.C., CAVALCANTE, M.M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEJEUNE, P. Ensenar a la gente a escribir su vida. In: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megaluz-Endymion, 1996.

\_\_\_\_\_. El pacto autobiográfico – bis. In: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megaluz-Endymion, 1996.

\_\_\_\_\_. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LOUREIRO, A. G. Problemas teóricos de la autobiografía. In : Anthropos 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos – Estudios e investigación documental*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.

MACIEL, S. D. et al. A literatura e os gêneros confessionais. In: *Em diálogo: estudos literários e lingüísticos*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.

\_\_\_\_\_. A sinceridade como ficção. In: *Papéis*. Letras UFMS. V. 1. N.1, 1997.

\_\_\_\_\_. Diário: escrita e leitura do mundo. Guarapuava: Analecta, s.d.

\_\_\_\_\_. Memória espacial e deslocamento em “O caminho de San Giovanni”, de Italo Calvino. Niterói, n.17, p. 171-181, 2. sem. 2004.

MACIEL, M. E. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

MIRANDA, W. M. *Corpos escritos Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp, 1992.

MOI, T. Feminist, female, feminine. In : BELSEY, C., MOORE, J. (Ed.). *The feminist reader: essays in gender and the politics of literary criticism*. London: Macmillan, 1993, p. 117-132.

MONTERO, R. *Histórias de mulheres*. Trad. Joana Angélica d' Ávila Melo. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

MOREIRA, P. R. Adeus a Cesarion Praxedes. Minas Gerais. Disponível em: <http://www.bomdespachomg.com.br/texart9.htm>. Acesso em: 24 março 2009.

OLIVEIRA, A. L de. Riqueza nos diálogos de “O quadrado de Joana”, na Mostra de Longas. 26 jun. 2007. Disponível em: <http://www.cineequemanovo.org/versao2007/novidades2007.php?id=1183167394>. Acesso em: 24 março 2009.

PENA, F. Memórias e tempos. In: *Teorias da biografia sem fim*. Rio de Janeiro, Mauad, 2004.

PINTO, G. R. S. C. A paranóia da modernidade. *Cult*, São Paulo: Lemos Editorial, n.7, fev. 1998.

PRADA, C. Profissionais da solidão e amargura. SESC, Problemas Brasileiros, São Paulo, n 383, set/out 2007. Disponível em: [http://www.sesc.org.br/sesc/revistas\\_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao\\_id=287&Artigo\\_ID=45...](http://www.sesc.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_id=287&Artigo_ID=45...) Acesso em: 24 março 2009.

PLAZA, M. *A escrita e a loucura*. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editora Estampa, 1989.

RAMALHO, C. Mulheres, princesas e fadas: a hora da desconstrução. *Gênero*, Niterói, v.1, n.2, p. 41-48, 2001.

REIS, L. de M R. *Sortilégios do avesso: a razão da loucura e a loucura da razão na Literatura Brasileira*. 1988. 2v. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

REMÉDIOS, M. L. R. (Org.). *Literatura confessional: espaço autobiográfico*. In: *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1997.

SANTANA, A. R. A escrita do louco e a loucura da escrita. In: *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.

SANTIAGO, S. As ondas do cotidiano. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

SILVA, V. G,(Org.) *Artes do corpo*. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=ErbacXYBBOcC&printsec=frontcover#v=onepage8q&f=false>. Acesso em 24 de Março de 2010.

SHOWALTER, E. A literature of their own. In: EAGLETON, M. (Ed.). *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass: Blackwell, 1986, p. 11-15.

SOUZA, L. D. de. O eu (des)construído em *Conta-Corrente I*, de Vergílio Ferreira. In: *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SPERBER, S. F. *Literatura e identidade: resgate ou emancipação da memória?* São Paulo: UNICAMP, 1994.

TODOROV, T. *La memória amenazada*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000.

\_\_\_\_\_. O discurso psicótico. In: *Os gêneros do discurso*. Trad, Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TRILLING, L. Arte e neurose. In: *Literatura e Sociedade*. Trad. Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

VARGAS LLHOSA, M. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

VIANA, M. J. M. *Do sótão à vitrine*. Memórias femininas. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 1995.

XAVIER, E. Para além do cânone. In: RAMALHO, C.(org.) *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

\_\_\_\_\_. *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória*. Mulheres e Literatura, v. 3, 1999. Disponível em: [http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista\\_mulheres/VOLUME3/31\\_elodia.html](http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/VOLUME3/31_elodia.html). Acesso em: 23 ago 2004.

ZANI, R. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em questão*. v. 9, n.1, p. 121-32, 2003. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/viewFile/65/25>. Acesso em: 26 de maio 2010.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T. ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. Maringá: Edum, 2005. p. 181-203.