

Celia Musilli

LITERATURA E LOUCURA: A TRANSCENDÊNCIA PELA PALAVRA

Campinas,

2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

CELIA MUSILLI

Literatura e Loucura: a transcendência pela palavra

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Adélia Bezerra de Meneses

CAMPINAS,

2014

Ficha catalográfica Universidade Estadual de Campinas Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem Oscar Eliel - CRB 8/6934

Musilli, Celia, 1957-

M973L

Literatura e loucura, a transcendência pela palavra / Celia Musilli. – Campinas, SP: [s.n.], 2014.

Orientador: Adélia Toledo Bezerra de Meneses.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Escritoras brasileiras - Diários. 3. Contos brasileiros. 4. Loucura. 5. Surrealismo. I. Meneses, Adélia Bezerra de,1944-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Literature and madness, the transcendence by word

Palavras-chave em inglês:

Brazilian literature - History and criticism

Brazilians writers - Daily

Brazilian short stories

Madness Surrealism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária **Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Adélia Toledo Bezerra de Meneses [Orientador]

Claudio Jorge Willer

Helena Bonito Couto Pereira **Data de defesa:** 26-02-2014

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:	
Adélia Toledo Bezerra de Meneses	
Claudio Jorge Willer	(Millitte)
Helena Bonito Couto Pereira	A
Márcio Orlando Seligmann Silva	
Ivan Santo Barbosa	

IEL/UNICAMP



LITERATURA E LOUCURA: a transcendência pela palavra

Resumo

O objetivo da dissertação é analisar os livros "Hospício é Deus – Diário I" e "O Sofredor do Ver" de Maura Lopes Cançado, escritora considerada esquizofrênica, fazendo uma relação entre literatura e loucura, com ênfase na linguagem utilizada. Em "Hospício é Deus", ela utiliza a escrita como forma de organizar sua experiência no manicômio, dando voz à sua angústia não apenas como indivíduo, mas também como testemunha dos dramas coletivos. Seu mérito é o de dar voz aos loucos, legitimando um discurso de pessoas quase sempre excluídas do processo social e cultural. A análise focaliza alguns eixos temáticos como Deus, loucura, culpa, sexo e afetividade, além da relação entre "olho e o olhar" bastante recorrente na obra de autora, do ponto de vista da vigilância no hospício e sua observação atenta da realidade, ora transformada em literatura. O "Sofredor do Ver" é uma obra ficcional composta de doze contos, nos quais a loucura e o delírio são temas que aparecem de forma objetiva ou subjetiva, demandando uma análise da linguagem a partir, sobretudo, das imagens poéticas que dão pistas sobre o inconsciente da obra. Foi usado o método da análise por inferência da Análise de Conteúdo. No entanto, foram feitas inferências e aproximações tanto de textos literários e teóricos, quanto de cartas e depoimentos. Foi dada ênfase ao cotejo das obras de Maura com obras surrealistas, já que essa é a hipótese defendida no estudo: que a obra de M.L. Cançado, mesmo tendo sido escrita para legitimar a identidade da autora, apresenta características que a aproximam dos autores do surrealismo.

Palavras-chave: Diário; Esquizofrenia; Loucura; Manicômio; Narrativa feminina; Surrealismo.

LITERATURE AND MADNESS: the transcendence by word

Abstract

The aim of the dissertation is to analyze the books "Hospice is God - Diary I" and "The Suffering of View" of Maura Lopes Cançado, writer considered schizophrenic, making a relationship between literature and madness, especially the language used. In "Hospice is God", she uses writing as a way to organize their experience in the asylum, voicing his anguish not only as an

individual but also as a witness to the collective dramas. Its merit is to give voice to the crazy, legitimizing a speech people often excluded from social and cultural process. The analysis focuses on certain themes like God, madness, quilt, sex and affection, and also the relationship between "eye and the gaze" highly recurrent in the work of the author, from the point of view of surveillance in hospice and his close observation of reality, now transformed in literature. The "The Suffering of View" is a fictional work composed of twelve short stories, in which the folly and delusion are themes that appear objectively or subjectively, requiring an analysis of language from mainly of poetic images that give clues about the unconscious the work. The method of analysis they used by inference content analysis. However, inferences and approximations both literary and theoretical texts, as letters and reports were made. Emphasis they given to the comparison of the works of surrealist works with Maura, since this is the hypothesis put forward in the study: the work of M.L. Cançado, even though it they written to legitimize the identity of the author, has characteristics that approaches the authors of surrealism.

Keywords: Diary; Schizophrenia; Madness, Madhouse, Women's Narrative; Surrealism.

SUMÁRIO

Introdução	17
A loucura através da escrita	17
Uma pequena fortuna crítica	29
Apresentação dos capítulos	37
O reconhecimento da escrita dos alienados	41
CAPÍTULO I – Uma escritora em trânsito e em transe	47
Do caos ao cosmos	54
Schreber, Artaud e Maura: um trio profano	59
Deus, culpa, sexo e afetividade: eixos temáticos	65
Uma questão moral e um problema para a Justiça	69
Olhar e vigiar: dois objetivos da visão	75
Uma vida e uma escrita de flutuações	82
A biografia possível	90
CAPÍTULO II – Uma mirada surrealista	97
Contos: quando a realidade encontra a ficção	105
Tema de Maura não é só a loucura	111
CONTOS NÃO MANICOMIAIS	113
A Menina Que Via o Vento	113
São Gonçalo do Abaeté	118
Pavana	120
Rosa Recuada	124
Distância	127
Há Uma Catedral Que Desce	131
CONTOS MANICOMIAIS	137
No Quadrado de Joana	137
Introdução a Alda	141
O Posto	1/15

Espelho Morto151	
O Sofredor do Ver155	
Espiral Ascendente159	
CONCLUSÃO165	
REFERÊNCIAS169	
ANEXOS175	
Identificação dos Anexos	
Anexo A-1 – fotos de Maura Lopes Cançado	
Anexo A-2 – fotos de Maura Lopes Cançado	
Anexo A-3 – fotos de Maura Lopes Cançado	
Anexo A-4 – contos analisados	
Anexo A-5 – contos analisados	
Anexo A-6 – contos analisados	
Anexo A-7 – Obra de Emygdio de Barros	
Anexo A-8 – Obra de Raphael Domingues	
Anexo A-9 – Obra de Raphael Domingues	

DEDICATÓRIA

Aos meus filhos, Fernão e Gustavo, com amor.

AGRADECIMENTOS

Ao fim de uma etapa de tramas, linhas e letras, agradeço:

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Adélia Toledo Bezerra de Meneses, pelas conversas esclarecedoras para delimitação e desenvolvimento do projeto, confiança e exemplo;

A Prof.^a Dr.^a Helena Bonito Couto Pereira, pela valiosa contribuição no exame de qualificação e na estruturação do projeto;

Ao Prof. Dr. Claudio Jorge Willer, por me iluminar nos caminhos do Surrealismo;

Aos professores Márcio Orlando Seligmann Silva e Ivan Santo Barbosa, pelo estímulo e por aceitarem o convite para suplentes da banca;

Aos professores do Instituto de Estudos da Linguagem que colaboraram para minha formação;

Aos funcionários do Instituto de Estudos Linguagem, especialmente Claudio, Rose e Miguel, que sempre me atenderam generosamente;

Aos funcionários da Biblioteca do IEL, pelo atendimento cuidadoso;

À Josefina Neves Mello pela revisão competente do meu texto;

Aos meus pais Antonio Muzilli e Anna Alberini Muzilli (in memorian) que sempre colocaram a educação em primeiro plano;

À minha irmã Edna Muzilli Zaparoli e minha sobrinha Luciana pela contribuição e parceria nos meus anos de estudo;

À Maria Carlota Toledo Arruda Galvão de França, avó dos meus filhos, por cuidar deles enquanto eu estudava;

Aos colegas de curso Erich Nogueira, Gislaine Goulart dos Santos e Simone Petry, grandes parceiros de jornada;

A todos que direta ou indiretamente me estimularam a pesquisar a obra de Maura Lopes Cançado para descobrir sua "curva de pétalas".



Entre meu gesto e seu olhar está o que o símbolo contém e nos restitui, simultaneidade de imagens que se sobrepõem no mesmo espelho bifronte, luzes vencendo sua opacidade, mostrando fragmentos de cidades com suas ruas e lugares em uma nova geografia.

[...]

É aqui onde se encontram autores e personagens de diferentes épocas e lugares. Dialogam. Discutem, concordam e divergem. Trocam palavras que, ao emergir na tela do texto, repetem o ressoar das vozes de poetas e magos, poetas que foram magos, magos que foram poetas, poetas e magos que foram profetas.

(Willer, C. Volta, 2004, p.155)



INTRODUÇÃO

A loucura através da escrita

No fim da década de 1950, Maura Lopes Cançado, internada num hospício, escreve um diário. Durante cinco meses, de outubro de 1959 a março de 1960, dedica-se a relatar tudo o que acontece ao seu redor, misturando a dor da sua condição psicótica a descrições do ambiente lúgubre em que vivia: "O hospício é árido e atentamente acordado, em cada canto, olhos cor-de-rosa e frios, espiam sem piscar."

A referência aos olhos é uma alusão ao ambiente vigiado do Hospital Gustavo Riedel, no bairro do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, onde os portões eram trancados, os muros altos, todos cumpriam uma rotina rígida e as internas eram controladas por tratamentos que incluíam os eletrochoques, além de doses maciças de medicamentos quando entravam em surto.

O diário, publicado pela primeira vez em 1965, recebeu um título curioso: "Hospício é Deus". Ao escrevê-lo, Maura saltou o muro do manicômio e ganhou reconhecimento como autora.

A imagem dos olhos – ou do olhar – trespassa o diário como símbolo da vigilância institucional e também do testemunho da autora. Ver e contar torna-se neste período sua principal atividade; ela transforma a escrita num estímulo cotidiano e, ao mesmo tempo, num instrumento de denúncia. A situação de ser vista e vigiada, assim como de olhar e relatar, articula-se com o título do seu segundo livro: "O Sofredor do Ver", publicado em 1968, e que só teve uma segunda publicação em 2011², com doze contos, sendo que alguns remetem a situações e personagens do hospício.

Esta dissertação tem como objeto de estudo os dois livros, propondo-se à análise de uma obra produzida por uma autora que escrevia entre a lucidez e a

² CANÇADO, Maura L. **O Sofredor do Ver**. Brasília (DF): Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2011.

¹ CANÇADO, Maura L. **Hospício é Deus**. São Paulo: Círculo do Livro, 1991, p.71.

loucura. Analisar sua obra como se entrasse no hospício para observar de perto a criação de seu diário ou os ambientes em que produziu seus contos é uma metáfora narrativa que utilizo em alguns momentos para aproximar-me da autora, enxergando-a pelas frestas do tempo, escrevendo sem parar.

Analiso "Hospício é Deus (Diário I)" e o livro de contos "O Sofredor do Ver", buscando elementos que conferem a seus textos uma eficácia estética e não apenas os de uma escrita desarticulada ou de desabafo às vezes atribuídas a autores com problemas mentais relegados a um estado de marginalização social e intelectual. Exclusão injusta, diga-se de passagem, porque há obras que primam não por um equilíbrio que se ancora em valores de coisas considerados boas, belas e saudáveis; há obras que primam pela transgressão, pelo grotesco, pela evocação de um desequilíbrio criativo. Isto vem de longe, evidenciando-se, por exemplo, nas telas de Bosch, Brüeghel ou Dürer. Essa consideração é apresentada na "História da Loucura" de Michel Foucault, que investiga a experiência da insanidade na arte através dos séculos, apontando a força com que ela desponta na pintura, na Idade Média, ao mesmo tempo em que é excluída da filosofia e da literatura. Nestes campos do conhecimento, durante muito tempo, a loucura somente foi considerada sátira:

No domínio da literatura e da filosofia, a experiência da loucura, no Séc. XV, assume sobretudo o aspecto de uma sátira moral. Nada lembra essas grandes ameaças de invasão que assombravam a imaginação dos pintores. Pelo contrário, toma-se o cuidado de pô-las de lado: nada é disso que se está falando (*sic*). Erasmo desvia os olhos da demência "que as Fúrias desencadeiam dos Infernos todas as vezes que lançam suas serpentes". Não são estas formas insensatas que ele quis elogiar, mas sim a 'doce ilusão' que libera a alma de 'suas penosas preocupações e que a entrega às diversas formas de voluptuosidade". Esse mundo calmo é facilmente dominado; ele exibe sem segredos seus ingênuos prestígios aos olhos do sábio, e este, graças ao riso, guarda sempre suas distâncias.³

Na contemporaneidade, o conceito de arte multiplica ideias que abarcam o maldito, o feio, o grotesco. Na obra de Maura deve-se levar em conta a presença de códigos singulares, índices de desrazão na composição de ambientes e personagens que têm, por exemplo, "cabeças de alfinete".

³ FOUCAULT, 2009, p.25.

"Hospício é Deus (Diário I)" foi escrito quando a autora estava com 29 anos. Como indica o subtítulo, a obra foi concebida como um diário do qual não se conhece um desdobramento – um possível Diário II – que talvez fizesse parte de seus planos. Nas vinte primeiras páginas, Maura faz um apanhado autobiográfico, desde a sua infância numa fazenda no interior de Minas, ao primeiro internamento voluntário numa clínica particular em Belo Horizonte aos 18 anos, até sua ida para o Rio de Janeiro, em 1951. Na sequência, começa um diário de conteúdo intenso, mas de curta duração. No livro, há uma costura de realidade e ficção onde ela faz elucubrações sobre sua situação, deixando no leitor a percepção do que representa a vida e a escrita de uma hospiciada, aproximando-se, nesse sentido, de uma literatura de denúncia; mais que isso, de uma escrita que serve para organizar seu caos interno.

No diário nota-se que Maura tem pretensão literária, extrapolando a linguagem coloquial de um relato para incorporar epígrafes de autores reconhecidos – que utiliza para marcar passagens no texto, demonstrando cultura geral – além de usar figuras de linguagem e recursos estéticos que provocam estranhamento.

Quando entrei em contato com a obra de Maura – primeiro a partir de um artigo na internet e depois através da leitura de "Hospício é Deus" – chamou-me atenção a possibilidade de uma pessoa, considerada insana, expressar seus afetos e conflitos, legitimando a voz do louco através da literatura. Até então conhecia as experiências da médica psiquiatra Nise da Silveira no plano das artes plásticas, em que estimulou pintura, desenho, colagem e outras práticas entre os doentes mentais. Uma experiência que, no Brasil, redundou no reconhecimento da arte dos loucos e na formação de um acervo que se constituiria mais tarde no célebre Museu das Imagens do Inconsciente, inaugurado em 20 de maio de 1952, no Rio de Janeiro (RJ). Nise da Silveira discordava frontalmente dos "métodos psiquiátricos em vigor nos anos 1940, métodos agressivos, excludentes, desumanos. Alguns, como a lobotomia, eram verdadeiros crimes contra a integridade do ser"⁴.

COMES DA CRUZ I

⁴ GOMES DA CRUZ Jr., 2008, p.39.

A proposta da Dr.ª Nise consistia em oferecer atividades de arteterapia aos pacientes de uma das seções do Centro Psiquiátrico Nacional, do qual fazia parte o hospital em que Maura esteve internada. A Dr.ª Nise se inspirava nas ideias do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung para quem as imagens são fontes de processos, afetos e significações do inconsciente.

A arteterapia remete à ideia de uma experiência contemporânea, mas foi com alegria que deparei com um pequeno trecho da "História da Loucura", no qual Foucault mostra que o tratamento dos loucos através da arte tem origens remotas:

Com efeito parece que no mundo árabe bem cedo se fundaram verdadeiros hospitais reservados aos loucos: talvez em Fez, já no Séc. VII, talvez também em Bagdá por volta do Séc. XII, certamente no Cairo no decorrer do século seguinte, neles se pratica uma espécie de cura da alma na qual intervêm a música, a dança, os espetáculos e a audição de narrativas fabulosas.⁵

O mérito da experiência da Dr.ª Nise, além de seu benefício terapêutico, foi a ampliação das fronteiras da arte. As obras do Museu das Imagens do Inconsciente foram reconhecidas e analisadas por críticos importantes, Mário Pedrosa dentre eles, recebendo ainda atenção e apoio de artistas como Almir Mavignier, Lygia Pape e Djanira. Diminuíram assim os limites da cultura que separava normais e insanos, implodindo-se também a ideia de "arte consciente", deixando mais livre o desejo de expressão artística. Isso é visível, por exemplo, nas obras de Emygdio Barros⁶ e Raphael Domingues⁷, dois artistas contemporâneos, diagnosticados como esquizofrênicos. Eles produziram grande parte de suas obras no ateliê de artes do Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR) do Centro Psiquiátrico Nacional (hoje, Instituto Municipal Nise da Silveira), no bairro carioca de Engenho de Dentro. O ateliê foi fundado em 1946. Entre as obras de Raphael Rodrigues, destaco um retrato de notável leveza do poeta surrealista Murilo Mendes.⁸

⁷ Ver Anexo A-9

8 Ver Anexo A-8

-

⁵ FOUCAULT, 2009, p.120.

⁶ Ver Anexo A-7

A arte dos loucos flui com uma força imagética que deslumbra por seu automatismo puro, na eclosão de formas e cores. Trata-se de uma expressão artística que não considera "tendências" e tampouco mercado, primando antes pelo desejo de se conceber uma obra de forma espontânea, não como produto de alguma lógica, interesse ou intenção.

No início do Séc. XX, a abertura do movimento surrealista à arte dos loucos foi determinante para uma nova compreensão do tema. Sobre isso André Breton (1979) faz a seguinte consideração:

Je ne craindrai pas d'avancer l'idée, paradoxale seulement à première vue, que l'art de ceux qu'on range aujourd'hui dans la catégorie des malades mentaux constitue un réservoir de santé morale. Il échapppe em effet à tout ce qui tend à fausser le témoignage qui nous ocupe et qui est de l'ordre des influences extérieures, des calculs, du succès ou des deceptions rencontrées sur le plan social, etc. Les mécanismes de la création artistique sont ici libéreés de toute entreve. Par um bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement tous profits comme à toutes vanities, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les grants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour em jour plus altéres.⁹

Diante de afirmação tão instigante, pensei então que, no plano literário, a loucura também haveria de conferir originalidade à linguagem, tendo em vista uma percepção diferenciada do mundo, uma leitura que põe a serviço da criação possibilidades perpassadas por um desvio de normas que dão origem a uma nova estética. Num primeiro momento quis aproximar o delírio artístico do delírio da loucura, mas no decorrer da pesquisa vi que não seria o caso em relação ao diário de Maura que não chega a ser uma peça delirante. Índices de delírio eu encontraria com mais evidência em sua obra ficcional, o livro de contos "O Sofredor do Ver", que incorpora imagens surreais que se justificam pela própria natureza da ficção, mas reforçadas por impressões de uma autora que trafegava entre a realidade e a loucura, condição que não pode ser relegada a uma análise

⁹ Não temerei adiantar a ideia, paradoxal apenas à primeira vista, de que a arte daqueles que se classificam hoje na categoria dos doentes mentais constitui uma reserva de saúde moral. Escapa, com efeito, a tudo o que tende a falsear o testemunho que nos ocupa e que é da ordem das influências exteriores, dos cálculos, do sucesso ou das decepções reencontradas no plano social, etc. Os mecanismos da criação artística estão aqui liberados de todo entrave. Por um perturbador efeito dialético, a clausura, a renúncia a todos os lucros, assim como a todas as vaidades, a despeito do que apresentam individualmente de patético, são aqui as

garantias da autenticidade total que faz falta em todo lugar e alhures, e pela qual somos a cada dia mais alterados. (Tradução livre de BRETON, 1979, p.278).

.

dos textos porque se impõe como fator desencadeante da sua criação, já que alguns de seus contos retomam situações vividas pela própria Maura no hospício.

Maura faz da literatura um modo de administrar sua angústia, organizando seu caos interno, escrevendo sobre seus conflitos, sobre a opressão do sistema psiquiátrico, e sobre as instituições de poder representadas pelos manicômios. Nesse trânsito, entre a dor individual e a denúncia de uma opressão coletiva, sua obra se abre para um viés que nos interessa por sua força literária: trata-se de uma escrita que cria tensões, provocando no leitor um desejo de descobrir seus sentidos. É o caso do título de seu diário "Hospício é Deus" que, já de saída, parece muito desafiador. O título de seu segundo livro "O Sofredor do Ver" provoca o mesmo impacto por se tratar de algo a ser decifrado, pela força das analogias que suscita, do mesmo modo como seus contos atraem o leitor a partir dos títulos inusitados: "No quadrado de Joana"; "Espiral ascendente"; "Rosa recuada", dentre outros. O conteúdo simbólico de sua escrita propõe uma investigação pelos meandros de um possível inconsciente da obra, porque se faz a partir de imagens que marcam um índice poético, presente numa literatura que foge à objetividade da denúncia dos fatos, dando lugar a subjetividades que pedem análise; não se trata de uma literatura simplista.

Escrever, para Maura, é a tentativa de vencer suas fragilidades, sua fragmentação interna, utilizando o plano simbólico da linguagem como quem remonta um quebra-cabeça. Além disso, ela realiza assim seu maior sonho: o de ser reconhecida como autora. Ao entrar em contato com seus livros, coube-me observar que existem dois modos de abordar as obras dos ditos alienados: um, que as consideram do ponto de vista patológico, e outro, do ponto de vista cultural. Nesse sentido, Peter Pál Pelbart, em "Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão", faz as seguintes considerações:

De um lado estariam os psiquiatras e terapeutas ocupados com o sofrimento psíquico; de outro os estudiosos fascinados pela loucura, interessados tão somente naqueles aspectos que confluem com nossa modernidade cultural, poética e filosófica (...) para os primeiros a produção psicológica é sintoma patológico, para os últimos é vanguarda cultural e estética, quando não política, como no caso dos surrealistas.¹⁰

¹⁰ PELBART, 1989, p.13.

No primeiro capítulo, cotejo essas possibilidades, ocupando-me mais da abordagem cultural que permite ver a denominada "obra do louco" como obra artística.

Em "Hospício é Deus", Maura traça a linha que a identifica num grupo social segregado – o dos doentes mentais – expondo seu pensamento, seu sofrimento, suas emoções. Sem o livro – no qual organiza suas experiências em linguagem literária – sua vida no hospício seria apenas uma experiência dolorosa, faltaria um registro da percepção da normalidade e dos surtos, faltaria a crítica aos tratamentos a que foi submetida, faltaria a expressão de afetos que ficariam submersos na sua história de exclusão. A partir do diário ela impele seu leitor a refletir sobre quem é essa pessoa que transita de atitudes sensatas – como escrever de forma racional – a situações inesperadas, como ameaçar atirar-se nua de uma cachoeira para afogar-se, revivendo à sua maneira, teatralmente, o mito de Ofélia.

Em seus livros, Maura abre a possibilidade de o leitor aproximar-se não apenas de seu universo pessoal de dilemas, crises e busca de saídas, mas também do universo de todo o grupo que ela representa quando descreve a realidade do hospital psiquiátrico, dando nome e identidade à massa disforme da loucura, abrindo frestas de luz sobre a desrazão. Assim, ela legitima a fala do louco através da escrita e cria um diário no qual se observa o seu estilo na condição de narradora-protagonista, que circula entre realidade e ficção, denúncia e poesia, alternância que às vezes cria uma descontinuidade a ser analisada. A literatura e a loucura transbordam do mesmo registro: o do livro escrito no hospício. Como narradora-protagonista, ela fala da loucura por dentro e não a partir do relato de alguém que se refere à loucura, e o diário é uma autorrepresentação da louca, ela fala de seu universo.

Se no diário sua abordagem é realista – ainda que a realidade esteja imbricada à ficção – seu livro de contos traz um conteúdo imagético ligado ao delírio e ao sonho. A loucura em Maura impulsiona sua criatividade a um plano que emerge refletido na escrita. Neste ponto, ressalto uma dicotomia: o delírio tanto pode ser vinculado a uma condição psicótica quanto pode ser visto como

"delírio artístico", da "imaginação à solta", encontrada na obra de autores com ou sem traços de loucura.

Se a obra de Maura é relacionada à sua condição de insanidade, cabe fazer uma ponte com a análise que Freud fez do caso de Daniel Paul Schreber, paciente que escreveu "Memórias de um Doente dos Nervos", publicado na Alemanha em 1903. Schreber era um renomado advogado que desenvolveu uma psicose que o levaria, ao longo da vida, a várias internações psiquiátricas até falecer antes dos 70 anos. Ele escreveu um relato sobre seu próprio estado, falando em metamorfoses que fariam dele uma mulher, fantasia que misturava com a ideia de um desígnio divino: cumprir a missão de redimir o mundo e restituir à humanidade o estado de beatitude.

Segundo Freud, Schreber se referia a um processo de catástrofe em seu mundo interior, revelando grande perturbação mental. Ao mesmo tempo, Freud explica que o delírio é uma tentativa do psicótico para sair de sua condição caótica, reconstruindo o mundo ao seu redor:

E o paranoico constrói-o de novo, não mais esplêndido, é verdade, mas pelo menos de maneira a poder viver nele mais uma vez. Constrói-o com o trabalho de seus delírios. A formação delirante, que presumimos ser o produto patológico, é, na realidade, uma tentativa de restabelecimento, um processo de reconstrução. 11

Richards no livro "Princípios da Crítica Literária" afirma que a obra de arte harmoniza estímulos mentais difusos ou em conflito e, a partir dessa organização, comunica sentidos: "as artes são também um meio pelo qual surgem na mente do artista experiências que de outra maneira nunca se dariam" 12. A arte é a organização desses estímulos, a nos oferecer ainda chaves de interpretação.

Salvador Dalí pintou "Sonho Provocado Pelo Voo de uma Abelha ao Redor de uma Romã um Segundo Antes de Acordar", título poético de uma obra que traz uma abelha minúscula no plano do chão, além de um elefante e dois tigres ferozes suspensos acima de uma mulher nua. Tratando-se de uma composição que nada tem em comum com imagens da realidade, Dalí traz para sua obra uma

¹¹ FREUD, 2006, p.78.

¹² RICHARDS, 1967, p.32.

experiência onírica, da mesma forma que Schreber elabora na escrita seus delírios psicóticos. Não à toa o delírio artístico é associado à loucura na expressão "poetas delirantes".

Mas a linguagem da loucura, enquanto expressão autônoma, só seria resgatada e reconhecida, inclusive como arte, no Séc. XIX, depois de ser ocultada nos séculos anteriores. Michel Foucault mostra no capítulo final da "História da Loucura" que a linguagem do louco, anulada na Idade Clássica – entre os Sécs. XVII e XVIII, no período do Grande Internamento – ressurge na modernidade legitimada pela arte:

Aquilo que a loucura diz de si mesma é, para o pensamento e a poesia do começo do Séc. XIX, igualmente aquilo que o sonho diz na desordem de suas imagens: uma verdade do homem, bastante arcaica e bem próxima, silenciosa, ameaçadora, uma verdade abaixo de toda verdade, a mais próxima do nascimento da subjetividade. (...) Assim, no discurso comum ao delírio e ao sonho, são reunidas a possibilidade de um lirismo do desejo e a possibilidade de uma poesia do mundo; uma vez que loucura e sonho são simultaneamente o momento da extrema subjetividade e da irônica objetividade, não há aqui nenhuma contradição: a poesia do coração, na solidão final e exasperada do lirismo, se revela, através de uma imediata reviravolta, com o canto primitivo das coisas (...). 13

Um modo de abordar a obra de Maura Lopes Cançado é tentar aproximar o delírio da loucura do delírio artístico, entendendo a literatura como modo de organização dos estímulos mentais.

Antonio Candido, no ensaio "O Direito à Literatura", define a literatura como força humanizadora e de organização das experiências:

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária tornase fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos: e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. 14

¹³ FOUCAULT, 2009, p.510.

¹⁴ CANDIDO, 2011, p.79.

Ao comentar em artigo as ideias de Richards e Antonio Candido, Adélia Bezerra de Meneses faz uma conexão sobre a importância e o lugar da arte a partir dos gregos, e fala da Tragédia como um "alardear da dor". Uma das coisas que Maura faz com frequência em seu diário é alardear seu sofrimento, expulsando o que a incomoda de modo catártico, sendo a literatura um modo de dar forma a essa dor. Meneses cita Aristóteles:

Diz ele [Aristóteles] que a tragédia é uma mimese (uma representação do real) de seres humanos em estado de paixão, mimese construída de maneira tal que mobiliza emoções, e provoca a catarse dessas emoções — o que levaria a um equilíbrio, ou melhor, a uma restauração do equilíbrio.¹⁵

Maura parece buscar o equilíbrio quando se dedica ao diário, encontra alívio falando de si e das companheiras submetidas a eletrochoques ou trancadas no quarto-forte, punição máxima no hospício. Ao relatar o que se passa entre as paredes do manicômio, ela mobiliza suas emoções e as emoções de quem a lê, pois é impossível ficar imune à sua escrita.

Meneses enfatiza que, para Aristóteles, o que teria efeito de catarse na Tragédia não é o espetáculo "mas o *mythos* – a palavra, a palavra narrativa". E nada mais apropriado para se abordar o diário de Maura, definida por Reynaldo Jardim, no prefácio de "Hospício é Deus", como um "objeto gritante".

Também é possível abordar literatura e arte como processos de sublimação, em que o sujeito encontra alívio para as pulsões num ato criativo. Sublimação que, segundo Freud, ocorre quando o indivíduo se afasta do objeto sexual, dirigindo a libido para outras atividades tidas como "elevadas", ou seja, a produção científica, artística, cultural. O psicanalista João A. Frayze-Pereira afirma em seu artigo "Freud e a Arte" que:

O trabalho artístico é entendido como uma atividade de expressão sublimada de desejos proibidos. E o artista, nessa medida, é concebido como um ser talentoso o bastante para transformar os impulsos primitivos, sexuais e agressivos, em formas simbólicas, isto é, culturais. Como os sonhos e os jogos de linguagem, o trabalho artístico facilita a expressão, o reconhecimento e a elaboração de sentimentos reprimidos, tanto para os artistas quanto para os espectadores que, por sua vez, compartilham com os primeiros a mesma insatisfação com as

.

¹⁵ MENESES, 2011, p.28.

renúncias exigidas pela realidade e, por intermédio da obra, a experiência estética. 16

A necessidade de escrever é condição essencial para Maura que se atormenta com a possibilidade de não poder fazê-lo: "Mal posso escrever. O lápis está tão pequeno que não consigo segurá-lo bem. Não tivemos luz das sete horas até agora. Sem ler nem escrever vi-me em pânico".¹⁷

Tem-se aqui a medida do que a literatura significa para ela.

Seu diário não apresenta conteúdos delirantes, mas faz uma mistura fascinante de realidade e ficção, denotando inteligência e boa memória – ao relatar fatos da infância e da juventude. Mas o título "Hospício é Deus" e alguns de seus trechos abrem uma brecha de aproximação com os relatos delirantes de Schreber. Um traço em comum nos dois é a revolta em relação ao divino, que aponto no decorrer da dissertação.

Já seu livro de contos "O Sofredor do Ver" apresenta um viés delirante, numa linguagem repleta de imagens poéticas e situações incomuns — e até mesmo extravagantes — que se aproximam da linguagem onírica. Isso me remete à linguagem surrealista, sendo este talvez um modo de abordar sua obra. Seus contos apresentam uma complexidade que requer uma análise que explore seu plano simbólico, porque não são uma representação realista; embutem incursões fantásticas, além de pontuarem sua revolta com sistemas opressivos relacionados à loucura, clamando por uma ética, sem contudo parecerem panfletários.

O comportamento de Maura é sempre transgressivo, desafiando as estruturas de poder. Algumas de suas atitudes, como dançar no telhado, atirar-se da cachoeira revivendo Ofélia ou armar confusões no refeitório – planejando-as antes como quem monta um *script* – são um comportamento provocativo, anárquico, que levam seu médico, o Dr. A., a repreendê-la por usar o manicômio como um "colégio interno". Muitas vezes, ela transgride regras de modo artístico, podendo chegar às raias do absurdo.

_

¹⁶ FRAYZE-PEREIRA, 2010.

¹⁷ CANÇADO, 1991, p.166.

Mas a maior obra de Maura no hospício, sem dúvida, é o seu diário, cuja escrita lhe confere, diante das companheiras e dos médicos, o *status* de escritora.

No ensaio "O Direito à Literatura", Antonio Candido refere o valor de uma obra literária por sua função humanizadora, mas sempre levando em conta a eficácia estética:

De fato sabemos que em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficiência quando for reduzida à estrutura literária, à forma ordenadora. Tais mensagens são válidas como quaisquer outras. E não podem ser proscritas, mas sua validade depende da forma que lhe dá existência como um certo tipo de objeto. 18

No diário, Maura faz uma constante denúncia dos sistemas de tratamento a que são submetidos os pacientes do hospício, neste sentido sua narrativa adquire sentido político. Ao mesmo tempo, escrever é adentrar outros mundos, equilibrando o senso duro da realidade, com direito a fantasias e à criação, ainda que mergulhada num ambiente inóspito.

No livro de contos "O Sofredor de Ver", ela revela uma escrita surreal ao dilatar a realidade, transformando tudo em algo grandioso ou assombroso – além de manter o sentimento de exclusão e solidão. Ela leva para a ficção o que afirma não poder dizer no diário: "Não é absolutamente um diário íntimo, mas tão apenas o diário de uma hospiciada, sem sentir-se com o direito a escrever as enormidades que pensa, suas belezas e suas verdades". 19

As "enormidades" do seu pensamento estão bem-representadas nos contos de "O Sofredor do Ver".

O objetivo é analisar a obra de Maura Lopes Cançado mostrando como ela organiza, na literatura, suas experiências – impulsos, carências, revoltas, dilemas, paixões e descobertas – criando uma obra que apresenta códigos singulares a partir do trânsito entre a lucidez e a insanidade, fazendo uma leitura peculiar do mundo. Nesse sentido, aponto índices que valorizam sua escrita do ponto de vista

¹⁸ CANDIDO, 2011, p.179.

¹⁹ PEREIRA, 01/02/2008. http://www.overmundo.com.br/overblog/hospicio-e-deus-literatura-e-insanidade> acesso em 15/04/20011.

literário, com uma aproximação com o surrealismo a partir do uso riquíssimo de imagens e descontinuidade do pensamento, o que confere à sua obra um viés onírico, uma urdidura que pode ser plasmada num substrato de loucura, mas que erige, acima de tudo, um discurso criativo.

Uma pequena fortuna crítica

A obra de Maura Lopes Cançado até agora foi objeto de poucas pesquisas. Seu valor se insere sob o ponto de vista de uma literatura praticada em estado de emergência, mas que contempla a preocupação com uma linguagem que parte da escrita intimista, a escrita de si – autobiografia e diário formam o gênero híbrido de seu primeiro livro – com a intenção de administrar a própria angústia mas direcionando-se também ao Outro, numa representação de seus afetos e conflitos. A seguir, relaciono o que encontrei sobre sua obra e que me pareceu relevante.

Em sua tese de doutorado "Olhando Sobre o Muro: representação de Loucos na Literatura Brasileira Contemporânea"²⁰, Gislaine Maria Barral Lima Felipe da Silva enfatiza o papel da obra de escritoras consideradas loucas, como Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio (1941-1997). No diário de Maura, ela analisa de que modo a escritora representa-se em seu discurso, "legitimando a fala da insanidade, ao mesmo tempo em que desconstrói sua loucura ao criar um texto autobiográfico centrado em uma rigorosa lógica racional".²¹

Ao mesmo tempo em que observa esta lógica, Gislaine Silva assinala que a autora de "Hospício é Deus" "exercita a liberdade da palavra e então a linguagem artística e a linguagem da loucura se infiltram uma na outra". Além de notar esta infiltração, observo que em algumas passagens do diário ocorrem rupturas entre aquilo sobre o que a autora vinha discorrendo e o que vem a seguir. Neste plano, percebe-se um rompimento da lógica, quando a mudança do

_

SILVA, 2008. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/Gislene_Silva.pdf acesso em 20/01/2011.

²¹ SILVA, 2008, p.157.

²² SILVA, *idem*, p.158.

tema faz com que o texto perca a linearidade. Essas são passagens raras. No entanto, não deixa de chamar atenção outro fato: Maura lida com a escrita como quem mexe no dial de um rádio, mudando as estações, ora entrando pelo relato realista, ora adquirindo sentido poético ou de considerações filosóficas, assumindo ainda o gênero jornalístico, construindo uma escrita de flutuações que representa também suas alterações de humor, entrando ou saindo das crises, ou ainda, como um sujeito que exerce muitos papéis: poeta ou louca, racional ou extremamente emotiva, narcisista ou fazendo uma dura autocrítica. No diário de Maura literatura e loucura imbricam-se.

A tese de Gislaine Silva explora a questão do lugar que o louco reassume a partir da escrita, a recuperação do discurso do insano aniquilado através dos séculos, sobretudo, a partir dos internamentos. Observo quais estratégias Maura utiliza para divulgar sua obra, recuperando publicamente seu discurso. Uma delas, além de escrever o diário, é publicar contos produzidos no hospício no "Suplemento Dominical do Jornal do Brasil" considerado, entre 1956 e 1961, uma publicação de vanguarda. Neste sentido, a escritora ultrapassa os muros do manicômio para legitimar sua condição intelectual junto a uma sociedade que estigmatiza a loucura, mas que a valoriza como autora. Maura surgiu como revelação no "Suplemento Dominical do JB", em 1958, e foi apontada pelos críticos como "a melhor escritora de 1968" por seu livro "O Sofredor do Ver" 23. Até esta data ela já havia passado por vários internamentos.

É na condição de autora que ela vai além do hospício, fazendo parte de um grupo de jornalistas e escritores cariocas, representantes do concretismo, que se juntaram no "Suplemento Dominical" para transformá-lo numa publicação de ponta. Faziam parte deste grupo Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Carlos Heitor Cony, Carlinhos de Oliveira, dentre outros, todos colaboradores do Suplemento que contava com projeto gráfico revolucionário de Amílcar de Castro. É para esta publicação que Maura escreve. É no Suplemento que publica alguns de seus contos, e é pela escrita que ela ratifica no mundo sua presença e história, mesmo internada num hospício.

²³ AUTRAN, 1991, p.185.

"Vida surgida rápida, logo apagada, extinta — A criação de estratégias de fuga do hospício na escrita de Maura Lopes Cançado"²⁴, dissertação de mestrado de Mariana Patrício Fernandes, analisa, entre outros aspectos, a importância que os diários assumem no Brasil nos anos 1960. "Hospício é Deus", publicado em 1965, foi o livro que colocou Maura em cena na literatura brasileira. Na mesma década, outro diário chamou a atenção do público: "Quarto de Despejo", escrito por Maria Carolina de Jesus (1960), que aborda sua vida de favelada. Mariana Patrício Fernandes refere-se à obra "Literatura e Vida Literária", de Flora Süssekind (1985), para mostrar que o diário de Maura encaixa-se no conceito de "síndrome de prisão" que tomou conta da literatura brasileira no período da ditadura militar, quando o leitor é impelido a rever seus valores numa sociedade coagida pelo autoritarismo.

Analisando as "escritas de si" desde os anos 1960 até os 80, Süssekind inclui neste rol de obras, além dos diários de autoras marginalizadas — como Maura Lopes Cançado e Carolina Maria de Jesus — as memórias políticas de Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis, além dos relatos autobiográficos de Marcelo Rubens Paiva, filho do deputado socialista Rubens Paiva, morto pelo regime militar. Essas vozes somam-se na denúncia de situações arbitrárias, incluindo-se aí a situação de Maura, prisioneira de um hospício. Assim, a literatura coloca em cena aquilo que os jornais eram impedidos de publicar, além de se evidenciarem como uma "literatura do eu", escrita em primeira pessoa. A ideia de uma sociedade extremamente vigiada repercute também o conceito do que seria um hospital psiquiátrico, com os doentes sob um regime de estrito controle.

Se na dissertação de Mariana Patrício o foco principal é a obra autobiográfica de Maura, minha intenção é avançar um pouco mais em direção à sua obra ficcional, objeto de pouca investigação. Como há uma transposição da realidade da vida no hospício para sua obra ficcional – personagens e situações vividas se transformam em elementos de alguns contos – essas referências são um ponto importante a ser explorado.

²⁴ FERNANDES, 2008. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/ biblioteca/php/mostrateses. php?open=1&arqtese=0610454_08_Indice.html> acesso em 15/07/2011.

Daniele Aparecida Batista, em sua dissertação de mestrado "Loucura: a temática que constrói o discurso na obra de Maura Lopes Cançado"²⁵, traça um paralelo interessante entre a objetividade e a subjetividade na obra de Maura a partir de uma frase de "Hospício é Deus": "Percebendo que eu estava representando, quis montar uma peça de teatro, onde eu seria a personagem principal" — ela desenvolve a ideia de o diário ser uma peça literária, essencialmente ficcional, "cuja verdade, aos poucos, turva-se com os ares da mentira transformando-se tudo em ficção". No entanto, considero o diário, sobretudo, um relato realista, onde desponta sim o devaneio, a fantasia, a criação, mas com detalhes que não deixam dúvidas sobre a autenticidade de muitas passagens, levando-se em conta, inclusive, a crueldade de alguns métodos de tratamento.

Louise Bastos Corrêa, na dissertação de mestrado "A consciência no abismo, uma leitura de Maura Lopes Cançado" analisa, entre outras coisas, o título instigante do diário "Hospício é Deus", sob dois pontos de vista: o de uma possível referência de Maura a si mesma, colocando-se como uma "salvadora", ou um modo de ver Deus como uma espécie de demônio, sendo comparado a um hospício.

Analiso o título inusitado sob a ótica de um efeito de estranhamento, próprio do texto literário, e também como uma relação do sentido incompreensível ou inatingível de Deus, visto como um mistério, do ponto de vista filosófico, do mesmo modo que a loucura. Pode-se ainda fazer uma relação com o *status* de vigilância atribuído a Deus e aos hospícios — onde há olhos sempre atentos — incluindo-se aí o sentido de vigiar para castigar, numa aproximação com o livro de Foucault "Vigiar e Punir" (1987). A dissertação de Louise também aborda o sentido duplamente articulado da vigilância; mas aqui observo a função do olho/olhar na obra de Maura, não apenas pelo sentido da vigilância no hospício, mas por seu registro quase cinematográfico do sofrimento e por sua disposição em ser vista como uma personagem que protagoniza atos insanos, carregando sempre à mostra uma espécie de bandeira de rebeldia.

-

²⁵ BATISTA, 2010. http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/59493 acesso em 04/08/2013

²⁶ CORRÊA, 2013. http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/CorreaLB.pdf acesso em 04/08/2013.

Maria Luísa Scaramella, em sua tese de doutoramento "Narrativas e Sobreposições – Notas sobre Maura Lopes Cançado"²⁷, faz uma grande pesquisa sobre a vida de Maura e aborda, sobretudo, uma questão jurídica: ela matou uma colega de manicômio durante um surto. A autora da tese investiga assim sua dupla condição marginal: louca e homicida. Deste tema não me ocupo com afinco, mas o tangencio, analisando aspectos da vida de Maura que pesam no momento do inquérito e do julgamento, a partir dos relatos de "Hospício é Deus" e que dizem respeito à sua vida íntima.

Também, como ponto de partida, interessa saber como era a vida de Maura no hospício, vista por quem a visitou naquela espécie de prisão. Alguns jornalistas escreveram depoimentos pungentes sobre isso depois de se depararem com seu isolamento e penúria, tanto material quanto psicológica. Reynaldo Jardim, então diretor do "Suplemento Dominical do JB", escreveu a respeito no prefácio de "Hospício é Deus", e a jornalista Margarida Autran abordou o assunto numa reportagem que se transformou depois no posfácio do livro com o título "Ninguém visita a interna do cubículo 2".

A loucura é o tema principal de Maura e se seu desejo era o de buscar interlocução com leitores, este pedido de ajuda demorou a ser ouvido. Só na última década sua escrita passou a ser mais frequentemente objeto de estudos acadêmicos, enquanto o leitor comum vai muito lentamente tomando conhecimento de uma escritora cuja memória desperta primeiro a ideia da loucura, que vem sempre antes da obra.

No artigo "A Sofredora do Ver", que faz parte do livro "O século oculto e outros sonhos provocados", o crítico Nelson de Oliveira (2002) propõe um resgate da obra de Maura, a exemplo do escritor Mário Prata que propôs uma busca à obra do escritor surrealista Campos de Carvalho, autor de "O Púcaro Búlgaro" e "A Vaca de Nariz Sutil" e "A Lua Vem da Ásia" dentre outros. Mário Prata,

²⁷ SCARAMELLA, 2010. http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000479398 acesso em 21/01/2012.

²⁹ CARVALHO, 1971.

³⁰ CARVALHO, 2008.

2

²⁸ CARVALHO, 1964.

numa crônica publicada em O Estado de S. Paulo (1994), procurava resgatar a obra de Campos de Carvalho (que ficou trinta anos sem escrever), perguntando: "Onde andará Campos de Carvalho?"³¹, numa citação ao livro de Caio Fernando Abreu "Onde andará Dulce Veiga?". Em artigo posterior, Nelson de Oliveira repete a citação, perguntando: "Onde andará Maura Lopes Cançado?"³².

Quando o livro de Nelson de Oliveira foi publicado, em 2002, Maura já havia falecido há nove anos, mas ele escreveu a crônica anteriormente para o jornal, quando ela ainda estava viva. Quando ele indaga "Onde andará Maura Lopes Cançado?" quer realmente saber onde andará sua obra, tão difícil de ser encontrada, mais desconhecida ainda do que a de Campos de Carvalho.

A aproximação feita por Nelson de Oliveira entre os dois autores é uma feliz coincidência que veio ao encontro de meus objetivos. Campos de Carvalho é considerado um surrealista. A obra de Maura, embora não tenha seu estilo definido pelos críticos — referem-se a ela apenas como uma autora contemporânea — apresenta, na minha opinião, traços surrealistas, sobretudo no livro de contos "O Sofredor do Ver".

Na apresentação de seu livro, Nelson de Oliveira conclama à leitura de autores que não gozam de popularidade.

Ler Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector é preciso. Mas não se esquecer de que ler Campos de Carvalho, Samuel Rawet e Uílcon Pereira também é necessário. Não deixar para trás Maura Lopes Cançado, José Agripino de Paula e outros que (muitas vezes por culpa, não por falta de talento, mas de um temperamento arredio) não tiveram a sorte de gozar de merecida popularidade, é fundamental.³³

A jornalista Cecília Prada, em artigo publicado em 2007 na revista "Problemas Brasileiros" 4, também associa Maura Lopes Cançado a Campos de Carvalho e Antonio Carlos Villaça ao abordar um trio de escritores malditos com

31

³¹ OLIVEIRA, 2002, p.65.

³² OLIVEIRA, 2002, p.65.

³³ OLIVEIRA, *idem*, p.8.

³⁴ Disponível em: http://historianovest.blogspot.com.br/2009/09/profissionais-da-solidao-e-amargura.html acesso em 24/10/2013.

histórias semelhantes – sob a ótica da exclusão e da solidão – cujas obras ainda aguardam um olhar apropriado da crítica e do público. Cecília, que viveu no Rio durante 20 anos, chegou a ser convidada pelo diretor teatral Paulo Afonso Grisolli para adaptar "Hospício é Deus" para os palcos. Desistiu do projeto ao ser informada por Grisolli que o filho de Maura, o jornalista Cesarion Praxedes, não autorizaria a divulgação da tragédia de sua mãe no teatro. Nota-se aí o problema das autorizações dos herdeiros para abordagens da vida de pessoas conhecidas – senão públicas – que, com alguma recorrência, desponta no caminho dos autores impedidos de escreverem sobre determinada figura. Este é o caso da polêmica que voltou à cena da literatura nacional em episódio recente, quando músicos famosos mostraram-se contrários à publicação de biografias não autorizadas.

No caso de Maura, o impedimento da adaptação de seu livro para o teatro, nos anos 1970, contraria, talvez, o que a própria autora pretendia ao denunciar as mazelas dos hospícios num período que antecede a reforma antimanicomial. Maura antecipou-se à reforma, como um "objeto gritante" que pedia providências escrevendo um diário em tom de protesto.

Analisar sua obra demanda um garimpo que começa nos sebos – onde se encontra seu livro "Hospício é Deus" – e continua numa busca por artigos de jornais e revistas que hoje se encontram na internet sem muita organização. Entre estes artigos, destacamos alguns com referências seguras: "Da razão e da loucura"³⁵, de José Louzeiro; "Maura Lopes Cançado"³⁶, de Heitor Cony; "A maior escritora brasileira"³⁷, de João da Penha; "Literatura, loucura e autoria feminina"³⁸, de Gislaine Maria Barral Lima Felipe da Silva e o já citado "Profissionais da solidão e da amargura", de Cecília Prada.

-

³⁵ LOUZEIRO, 07/04/2002. Disponível em:

http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=168:a-sofredora-dover-maura-lopes-cancado&catid=45:obras-literarias acesso em 06/07/2011

³⁶ CONY, Ilustrada de 15/06/2007. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1506200736.htm acesso em 04/09/2013

³⁷ PENHA, 1976. Disponível em: http://escritablog.blogspot.com.br/2012/03/memoria-maura-lopes-cancado.html> acesso em 10/12/2012.

³⁸ SILVA, 2008. Disponível em: http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti/arquivos/v1n1/v1n1-85-98.pdf acesso em 07/08/2013.

Maura colocou-se, dentre outras coisas, como testemunha da crueldade do hospício numa torrente de queixas e denúncias que aos poucos chega à crítica e aos leitores. Isso está ocorrendo gradativamente pela mudança recente no modo de se enxergar o louco, tido ao longo dos séculos como um excêntrico fora de órbita que não merecia atenção. Na contramão dessa ideia, o diário de Maura surpreende pela clareza e objetividade que apresenta na maior parte do tempo. Enquanto que seu livro de contos apresenta eficácia estética na condução de situações e personagens surreais, com a imaginação sempre avançando sobre uma possível lógica.

Além das pesquisas acadêmicas, artigos em jornais, revistas, sites e blogues formam um material disperso sobre sua obra. Alguns textos de seus contemporâneos – como os jornalistas Carlos Heitor Cony e José Louzeiro – hoje estão reproduzidos também na mídia digital, mas a literatura de Maura ainda está por ser descoberta. "Hospício é Deus" figura como sua obra mais conhecida, podendo ser encontrada com relativa facilidade nos sebos em três publicações: a primeira, de 1965, por José Álvaro Editor; a segunda em 1979, pela Editora Record e a terceira pelo Círculo do Livro, em 1991. Ainda assim, a obra não faz de Maura uma escritora conhecida.

Já seu livro de contos "O Sofredor do Ver" teve uma edição em 1968, publicada por José Álvaro Editor, e voltou a ser publicado somente em 2011 pela Confraria dos Bibliófilos do Brasil em edição de 501 exemplares, organizada pelo jornalista e crítico Severino Francisco e ilustrada por Manu Maltez. Esta edição é a que utilizo nesta dissertação, já que a original foi considerada durante muitos anos uma raridade. Passaram-se 43 anos desde a primeira publicação do livro até a segunda publicação. Esta lacuna deve ser considerada como um dos fatores determinantes da falta de mais pesquisas sobre a obra completa de Maura Lopes Cançado. Afinal, como pesquisar uma autora cuja principal obra ficcional foi considerada um livro raro e praticamente inacessível durante décadas? Neste período de lacuna, só alguns de seus contos eram encontrados de forma dispersa, especialmente o mais conhecido deles: "No quadrado de Joana". 39

³⁹ CANÇADO, 2011.

.

Estudar uma autora que passou anos em reclusão, sob tratamento psiquiátrico, é adentrar um mundo em que a linguagem se alicerça em parâmetros que dilatam a compreensão do seu isolamento e dor, os quais, ao mesmo tempo em que geram angústia apontam para uma possível poética da existência. O valor da sua literatura não foi aferido suficientemente enquanto vivia, mas o interesse por sua obra vem aumentando. Atualmente há páginas dedicadas a ela em redes sociais, fenômeno novo, embora alguns críticos que acompanharam sua passagem pelo Jornal do Brasil já reconhecessem seu valor. Sobre sua obra o escritor, crítico literário e jornalista Francisco Assis Brasil afirmou:

É bastante curioso, do ponto de vista crítico, saber que um escritor do porte de Maura Lopes Cançado tem um acervo existencial raramente encontrável em escritor brasileiro, sempre apegado a draminhas domésticos ou ligeiras crises passionais. Se seus diários tivessem sido publicados num outro país, teriam elevado o nome de Maura Lopes Cançado ao plano literário internacional.⁴⁰

Maura, através da literatura, abre uma janela num ambiente hostil pela possibilidade de evasão ou recriação da realidade. Pela escrita ela parece reencontrar sua integridade física e psíquica, superar o isolamento, criticar os eletrochoques, a medicação e outros recursos de força utilizados para "amansar os loucos".

Apresentação dos capítulos

Feitas as considerações sobre a escolha e a justificativa para analisar a obra de Maura Lopes Cançado, passo ao conteúdo dos dois capítulos da dissertação. Antes, para auxiliar o leitor, vale ressaltar que usei o itálico como recurso de visualização para todos os escritos de Maura, i.e., para trechos do diário, trechos de contos e também de cartas. Tanto em destaque, fora dos parágrafos, quanto dentro, inseridos no texto, todos os recortes das obras de Maura, usados nesta dissertação, aparecem grafados em itálico.

- No Capítulo Primeiro – **Uma escritora em trânsito e em transe** – dedico-me à análise de "Hospício é Deus", mistura de livro de memórias e diário. Um dos objetivos é mostrar como Maura utiliza a escrita para organizar seus pensamentos

⁴⁰ ASSIS BRASIL, 1973, p.105.

e dar voz à sua angústia, falando não só como indivíduo, mas relatando os dramas coletivos de quem vive no hospício. A loucura é sua parceira na literatura. "Talvez, se eu enlouquecesse, conseguisse dar vida às coisas que existiam em mim e que eu não era capaz de exprimir."

Por ser considerada insana, coloca-se também no papel de pessoa livre para escrever sobre o que bem entender e chega a afirmar que ao louco tudo [lhe] é permitido.

Aqui estamos nesta sarabanda alucinada. Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que ainda dá um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece perdido (...). Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades – em excesso de liberdade.⁴²

Por se tratar em parte de um relato autobiográfico, alinhei ao texto do diário de Maura alguns dados encontrados sobre a autora em pesquisas de textos acadêmicos e artigos jornalísticos, às vezes confrontando informações. Assinalei algumas contradições encontradas sobre sua vida. Por ter passado anos de um hospital a outro, de tratamento em tratamento, sua trajetória apresenta uma instabilidade que transparece na sua biografia e nos artigos escritos sobre ela. Até a definição de sua doença passa por vários rótulos — psicótica, esquizofrênica, oligofrênica, "louca de carteirinha", na sua própria concepção — o que parece incomodá-la, atingindo sua autoestima e incitando-a à busca de uma identidade. Excluída socialmente durante anos nos manicômios, Maura passou aproximadamente por 19 internações que a transformaram numa pessoa sempre em transe e em trânsito. Nesse sentido faço uma analogia de Maura com "Nadja", personagem que dá nome ao romance mais conhecido de André Breton que era uma psicótica na vida real e que acabou num manicômio.

Neste capítulo o objetivo é também abordar alguns eixos temáticos de "Hospício é Deus" a partir de temas recorrentes como a revolta contra os tratamentos psiquiátricos; sua relação com Deus e a religião; a relação com o sexo e a afetividade, a tendência à teatralização ou ao exibicionismo. Além disso,

⁴¹ CANÇADO, 1991, p.63.

⁴² CANÇADO, idem, p.72.

analiso as referências ao "olho" e ao "olhar", muito presentes na sua escrita, assim como no romance de Breton. Maura ainda demonstra um senso de humor que permeia seus relatos do cotidiano, mesmo quando aborda situações insólitas ou de desagravo em relação a pessoas, às quais trata como adversárias. Através do diário, ela transforma sua vida no hospício numa espécie de *reality show*, deixando visíveis os acontecimentos a partir de uma escrita que explora situações no limite, caprichando no relato das cenas, descrevendo detalhes de suas vivências e das demais companheiras do manicômio.

Pontuo o capítulo com abordagens da condição do louco ao longo do tempo, a partir do livro "História da Loucura" de Michel Foucault, no qual ele descreve, desde a Idade Média até a Modernidade, como os insanos são tratados pela sociedade e que lugar ocupam nas artes e na literatura. Também delineio de forma sucinta a história da psiquiatria no Brasil, de acordo com Freire Costa. 44

A experiência abissal da insanidade – imagem recorrente no universo dos doentes mentais e na escrita de Maura – ecoa até mesmo no título escolhido para o diário: "Hospício é Deus", visto aqui como algo difícil de ser compreendido, aproximando a ideia de Deus da ideia da loucura, numa relação complexa a ser desvendada. Tarefa árdua, se não impossível.

- O Capítulo Segundo – **Uma mirada surrealista** – é dedicado a uma análise do livro "O Sofredor do Ver" que reúne doze contos, sendo que alguns se relacionam a passagens de "Hospício é Deus", de onde se originam personagens e situações. Ela dedica cada um dos contos a pessoas que fizeram parte de sua vida, incluindo algumas que conheceu no hospício como no caso de "Introdução à Alda", conto que faz referência a uma interna do Hospital Gustavo Riedel.

Se o diário é o relato realista de uma autora que denuncia as agruras de suas internações, o livro de contos retoma algumas situações do diário num outro gênero, transformando-se em território de expansão livre da linguagem que ganha contornos surrealistas, com imagens poéticas, oníricas, e descrições delirantes. No diário, ao falar da loucura, Maura chega a afirmar que a realidade do hospício

⁴³ FOUCAULT, 2009.

⁴⁴ COSTA, 1976.

só o cinema seria capaz de mostrar, o que sugere, de novo, uma forma peculiar de olhar. A aproximação com o surrealismo inclui também suas críticas a valores e categorias do conhecimento, como às relativas aos tratamentos dados aos loucos, presentes também no romance "Nadja", de André Breton, que faz "observações neuropsiquiátricas" no livro que tem como protagonista uma personagem que na vida real acabou internada num manicômio, perdendo contato com o escritor.

O surrealismo valoriza as imagens na literatura considerando ainda que elas se oferecem de forma "espontânea, despoticamente" numa alusão ao automatismo verbal que se liga aos estímulos do inconsciente e não estão relacionadas à realidade objetiva. Ao fazer a ligação do surrealismo com a psicanálise, Breton afirma:

Cumpre a nós sermos gratos às descobertas de Freud. Baseada nelas delineia-se, enfim, uma corrente de opinião graças à qual o explorador humano poderá ir mais longe em suas investigações, uma vez que estará autorizado a não levar em conta apenas as realidades sumárias. É possível que a imaginação esteja prestes a recobrar seus direitos.⁴⁵

Breton também aproxima a psicanálise da escrita automática, método de criação surrealista, fazendo a seguinte correlação:

Como naquela época, eu ainda andava muito interessado em Freud e familiarizado com seus métodos de exame, que tivera oportunidade de empregar em alguns pacientes durante a guerra, decidi obter de mim mesmo o que se tenta obter deles, vale dizer, um monólogo enunciado o mais depressa possível, sobre o qual o espírito crítico de quem o faz se abstém de emitir qualquer juízo, que não se atrapalha com nenhuma inibição e corresponde, tanto quanto possível, ao pensamento falado. (...) Foi a partir destes pressupostos que Philippe Soupault, a quem eu pusera a par destas primeiras conclusões, e eu resolvemos começar a escrever com um louvável desprezo por quaisquer resultados literários. 46

A livre associação de ideias, proposta por Freud, encontra assim um método correlato de criação no surrealismo, a partir de uma escrita sem inibição, que "corresponde ao pensamento falado", incorporando também imagens espontâneas. Um exemplo é a frase citada por Breton no "Primeiro Manifesto

⁴⁵ BRETON, 2001, p.23.

⁴⁶ BRETON, idem, p.36.

Surrealista" (1924): "Há um homem cortado em dois pela janela", ⁴⁷ pura representação visual, produto de automatismo psíquico expresso verbalmente. Breton ainda falava em "onipotência do sonho" e "jogo desinteressado do pensamento", numa alusão à valorização e investigação do inconsciente para fins criativos. Nos contos de Maura vamos destacar a subjetividade, a presença de símbolos e imagens que revelam o inconsciente da obra, tomando como ponto de partida a linguagem.

O reconhecimento da escrita dos alienados

A partir do Séc. XIX, a literatura dos alienados começa a ter reconhecimento, passando pela criação de Gérard de Nerval (1808-1855), representante do romantismo francês, diagnosticado como esquizofrênico, autor de uma produção literária brilhante, na qual destaca-se "Aurélia", — considerada uma obra delirante — assim como "As Quimeras" (poesia), composta de sonetos criados durante surtos. Sobre isso, Claudio Willer, no livro "Um Obscuro Encanto — gnose, gnosticismo e poesia moderna", observa: "Sonetos tão perfeitos, representando um polo de condensação, coincidirem com surtos inspira reflexões sobre as relações entre a loucura e a criação poética." 48

Já Antonin Artaud (1896-1948) – poeta, ensaísta, dramaturgo e ator que participou do movimento surrealista - também passou anos em manicômios e faleceu em Paris no asilo do bairro de lvry-sur-Seine. No hospital psiquiátrico de Rodez, onde também ficou internado, escreveu cartas que serviam como meio de manter a lucidez. É conhecida sua correspondência com o Dr. Frediére, diretor do manicômio – que reconhecia seu valor como poeta, ao mesmo tempo em que, por considerá-lo delirante, aplicou-lhe tratamento com eletrochoques comprometeram seu corpo e sua mente. Durante seus internamentos ou nas fases em que ficava livre, fazia o que chamava "experiências de linguagem", como as glossolalias citadas por Willer. Glossolalias são definidas na psiquiatria e nos estudos de linguagem como um fenômeno geralmente ligado ao fervor religioso, no qual um indivíduo se expressa numa língua inexistente, mas pode

⁴⁷ BRETON, 2001, *idem*.

⁴⁸ WILLER, 2010, p.275.

apresentar-se também por outras causas. Os poemas de Artaud consistem numa série de fonemas ritmados:

ratara ratara ratara atara tatara rana

otara otara katara otara retara kana

ortura ortura konara kokona kokona koma⁴⁹

Willer afirma que em Artaud esse "falar em línguas" pode ser associado ao surto, ao delírio interno dos manicômios.

Abordo a obra de Maura Lopes Cançado pela subjetividade, tentando compreender a tessitura que imbrica literatura e loucura. "Hospício é Deus" mistura verdade e ficção; os contos de "O Sofredor do Ver" estão no plano do sonho e do delírio; como em "Introdução à Alda", algumas de suas ideias só cabem mesmo em imagens:

Lentamente forma-se uma substância vaga, sem contornos, crescendo arredondada enquanto lhe sobe à garganta, quase sufocando-a. Dobra-se sobre o corpo, vergada, pálida. Suor vaza-lhe os poros. Apressa os passos vendo mais rápido, enquanto o cérebro canta uma canção desritmada. Ergue o pescoço andando de cor, e busca juntar-se numa só cabeça quando vence a esfera.⁵⁰

Nos contos, Maura talvez tenha encontrado, enfim, seu destino e sua identidade de autora, capaz de plasmar a realidade na ficção de forma fantástica ao deslizar do diário para outro gênero.

Antonio Candido diz que o valor de um texto literário reside no fato de permitir passar os sentimentos "do estado de mera emoção para o de forma construída" Esta construção existe no caso de Maura, e nos captura com sua força imagética, legitimando a autonomia da escrita doída e delicada de uma "sofredora do ver" que insere na literatura seu olhar perturbador. Nem sempre

⁴⁹ WILLER, 2010, p.382.

⁵⁰ CANÇADO, 2011, p.17.

⁵¹ CANDIDO, 2011, p.181.

porém um autor diagnosticado como louco é aceito pelos cânones, podendo sua obra ser considerada mais um delírio do que um ato criativo. A marginalização dos autores considerados "doidos varridos" foi motivo de reflexão para o pensador e crítico literário Walter Benjamin que, em 1928, afirmou num ensaio sobre as famosas memórias de Daniel Paul Schreber:

A existência deste tipo de obras tem algo de surpreendente. Estamos habituados, apesar de tudo, a considerar o âmbito da escritura como algo superior e seguro, de tal maneira que a emergência da loucura, que aqui aparece sigilosamente, assusta mais.⁵²

A afirmação correspondia aos ideais das vanguardas artísticas que admitiam a loucura também como um estágio de criação, caso do surrealismo, que teve entre seus principais expoentes André Breton e Louis Aragon. Ambos, durante a Primeira Grande Guerra, trabalharam como estagiários numa ala destinada aos loucos num hospital militar onde, à noite, liam em voz alta trechos dos "Cantos de Maldoror" de Lautréamont, enquanto ouviam os insanos em surto. O fato é mencionado no próprio livro de Lautréamont, "Os Cantos de Maldoror", com organização, tradução, prefácio e notas de Claudio Willer, em que se refere a um texto escrito por Aragon que resgata, entre outras coisas, a relação do surrealismo com a loucura:

Em um texto de 1967, "Lautréamont et nous", Louis Aragon justificou o modo como os surrealistas o reivindicaram. Remontou à época de serviço militar em trincheiras e hospitais na guerra de 1914-18: "Todo mundo, inclusive Paul Fort, o encarava naquele tempo como uma curiosidade literária que vinha acrescentar-se ao número desses excêntricos da escrita sobre os quais Nerval havia escrito um livro. Era perfeitamente inútil ligar o lirismo de Lautréamont a qualquer outra coisa a não ser à loucura... permanecemos aqueles que, em primeiro lugar, foram os seus defensores líricos (...) quando nem os Cantos, nem Poésies ainda podiam ser focalizados como uma linguagem. Porém, muito mais, como um grito das entranhas". Para não deixar dúvidas, narra como ele e Breton o liam em 1917. Revezavam-se a vocalizar o exemplar único dos Cantos que tinham nas mãos, pertencente a Soupault, "em um cenário inverossimilmente maldororiano": à noite, no quarto andar do hospital militar onde serviam como estagiários na ala daqueles sob tratamento psiquiátrico. Enquanto recitavam (...) os internados entravam em surto: "Às vezes, por detrás das portas trancadas a cadeado, os loucos urravam, nos insultavam, batendo na parede com seus punhos. Isso dava ao texto um comentário obsceno e surpreendente (...)". Os bruscos buracos de silêncio eram mais impressionantes ainda que o alarido demencial. Silêncio decorrente do

-

⁵² BENJAMIN (1928) apud SCHECHTMAN (2005).

pavor partilhado por todos diante dos alarmes de bombardeios aos quais Paris era submetida. "Lautréamont et nous" não é apenas uma crônica da época, oferecendo mais uma ilustração das conexões surrealistas entre literatura e vida. Aragon demonstrou que, sem precisarem recorrer à mediação de teorias então inexistentes, através de uma apreensão poética, uma "revelação", diz, resultado de uma "cumplicidade ativa", o foco já se dirigia para seu valor como "linguagem". Imediatamente viram aquelas características de sua escrita, ou "escritura", que tornaram Lautréamont algo além de um adepto do mal na trilha de Baudelaire, ou um profeta da perversão associada ao Marquês de Sade. 53

Isso vem ao encontro das ideias de Walter Benjamin que, por sua vez junta-se a Michel Foucault quando o filósofo afirma um retorno da loucura na Modernidade, através da arte e da literatura, contrariando o que ocorria na Idade Clássica, entre os Sécs. XVI e XVIII, quando não havia para a insanidade uma linguagem autônoma. Abordando a obra de autores dos Sécs. XVII e XVIII, ele afirma:

> A loucura clássica pertencia às regiões do silêncio (...). Seu sentido só pode aparecer diante do médico e do filósofo, isso é, daqueles que são capazes de conhecer sua natureza profunda, dominá-la em seu não-ser e ultrapassá-la na direcão da verdade. Em si mesma, é coisa muda: não existe na era clássica da literatura da loucura uma linguagem autônoma, uma possibilidade de que ela pudesse manter uma linguagem que fosse verdadeira.54

Ou ainda:

(...) descobria-se uma distância onde a verdade mesma da obra constituía um problema: é loucura ou obra? Inspiração ou fantasma? Tagarelice espontânea de palavras ou origem pura de uma linguagem?

Fazendo primeiro a crítica do controle e sufocamento cultural da insanidade para apontar depois seu resgate na modernidade através da arte e da literatura, Foucault cria o conceito: "a loucura é a ausência da obra", não no sentido de uma anulação, mas de uma provocação que erige a obra a partir de outro sistema e de outra linguagem que restabelecem a autonomia do louco em criações como as de Lautréamont, Nerval e Artaud:

⁵³ WILLER, 1997, p.21 (prefácio).

⁵⁴ FOUCAULT, 2009, p.509.

⁵⁵ FOUCAULT, 2009, p.528.

A loucura é ruptura absoluta da obra; ela constitui o momento constitutivo de uma abolição, que fundamenta no tempo a verdade da obra; ela esboça a margem exterior desta, a linha do desabamento, o perfil contra o vazio. A obra de Artaud sente na loucura sua própria ausência, mas esta provocação, a coragem recomeçada dessa provocação, todas estas palavras jogadas contra uma ausência fundamental da linguagem, todo este espaço de sofrimento físico e de terror que segue o vazio ou, antes, coincide com ele aí está a própria obra: o escarpamento sobre o abismo da ausência da obra. ⁵⁶

Considerando os enunciados de grandes pensadores, lanço-me à obra de Maura Lopes Cançado, buscando uma conclusão que a legitime a partir da matéria-prima da literatura: a linguagem, que adquire importância maior do que sua condição de doente mental, situação também abordada em outras pesquisas relacionadas à autora sob o ponto de vista social e jurídico.

A autora pula os muros do hospício organizando em sua obra experiências traumáticas ou momentos de abstração que confluem para um discurso multifacetado em temas e gêneros. Neste fundo realista busco sua urdidura estética, abrindo caminho para uma investigação da escrita produzida em estados emergenciais, nos quais essa produção se apresenta não só como um desabafo ou desarticulação de sentidos, mas é legitimada como literatura por sua qualidade intrínseca. Analisar Maura Lopes Cançado como uma autora surrealista vai além da obra por um aspecto: o surrealismo não é visto apenas como estética, mas como uma experiência de transgressão. Ao questionar tão profundamente o sistema psiquiátrico, Maura incorpora essa atitude que se espera dos inconformados, e sua própria existência tem algo de surrealista, às vezes criando personagens de si mesma, de forma multifacetada. Até hoje não se sabe exatamente quem foi Maura Lopes Cançado: há muitas lacunas em sua trajetória. Ela existiu dentro de uma descontinuidade de ações, surgindo e desaparecendo em manicômios.

Em "Hospício é Deus", ela refere-se a si mesma como uma "esquizofrênica de carteirinha", reforçando sua condição marginal sujeita a reincidências de crises e internamentos. Porém, é necessário olhar também sua escrita não só como meio de fuga do ambiente árido do hospital, mas como instrumento de reconstrução que a reinsere à sociedade na condição de autora, *status* que ela

⁵⁶ FOUCAULT, 2009, p.529.

reivindica em alguns momentos para demonstrar um poder e uma consciência que a redimam da sua situação de doente. Trata-se de uma escrita singular, uma literatura engendrada num estado de emergência, na qual a denúncia e a revolta encontram momentos de pacificação atingindo uma linguagem elaborada, repleta de reflexões, sutilezas, *nonsense*, humor, imagens, metáforas, poesia. Ela se expressa muitas vezes de modo surreal deixando pistas oníricas ou próprias de quem se abstrai da realidade, com incursões que lembram a pintura e o cinema.

Consideradas estas características, verifico como Maura Lopes Cançado cria uma obra convincente por seu valor intrínseco, ainda que construída nos limites da imaginação e – por que não? – do desvario humano.

Capítulo I – Uma autora em transe e em trânsito

A trajetória de Maura Lopes Cançado, passados mais de vinte anos de sua morte, é um mosaico cujos pedaços encontram-se dispersos em artigos e teses acadêmicas, cada qual com seus recortes, iluminando aspectos de sua trajetória individual, social ou literária. O que há de mais rico está no diário "Hospício é Deus". Qualquer um que se disponha a analisar sua obra – mesmo no caso do diário com intenção autobiográfica – caminha por um território instável, areia movediça que oscila entre realidade e ficção.

No que se escreveu sobre ela, encontram-se pedaços de Maura, narrativas sobre Maura; porém, nenhum mosaico é completo. Dos 18 anos até morrer aos 64, ela passou por cerca de dezenove internações, sendo onze só no Hospital Gustavo Riedel, onde foi internada e saiu muitas vezes quando obtinha alta ou se evadia. Este levantamento foi feito por Maria Luísa Scaramella em sua tese de doutoramento sobre a vida e a obra de Maura, mas Scaramella acredita que pode haver mais internações não documentadas. Emergindo ou ocultando-se nos manicômios, aparecendo e desaparecendo como pessoa que tinha muito de personagem, Maura protagonizava um drama.

Ela refere-se a si mesma em trechos de "Hospício é Deus" como "uma grande escritora" ou usa o superlativo para definir-se como a "super Maura", "Mauríssima", e assim constrói sua imagem, assumindo uma identidade importante no lugar da identidade diluída com a qual às vezes se define, desintegrando-se como indivíduo: "sou apenas um prefixo no peito do uniforme".

A escrita lhe devolve um lugar social e intelectual. Não fosse o diário, sua identidade se misturaria à massificação da loucura, Maura seria mais uma, entre as possíveis 300 internas que ela cita, a vagar no pátio do Hospital Gustavo Riedel em dias perdidos. O diário, à primeira vista, é o tijolo de construção intelectual que alicerça a manutenção da sua identidade.

Em diversos trechos de "Hospício é Deus" percebe-se uma alternância quanto ao modo de a autora ver a si mesma, construindo ou descontruindo sua

⁵⁷ CANÇADO, 1991, p.55.

autoimagem. Há também uma descontinuidade de abordagens, passando às vezes de um gênero a outro ou de um tema a outro, como na linguagem dos sonhos, reflexo talvez de seus humores sempre em ebulição: da euforia à angústia há menos que um passo ou um parágrafo.

O livro apresenta um gênero híbrido, fragmentos de relato pessoal em que predomina o diário íntimo, embora as vinte primeiras páginas sejam dedicadas ao relato autobiográfico. Numa tessitura de colagens, ela escreve versos, faz reflexões filosóficas, cita em epígrafe Joyce, Faulkner, Gide e outros grandes nomes; vira o calendário com marcação exata de tempo — dia, mês, ano — enquanto por dentro seus tempos se misturam. Há nostálgicas lembranças da infância de menina rica e mimada, imaturidade ao protagonizar episódios de transgressão no ambiente que a oprime, queixas e críticas duras à desumanização do hospício, sentimentos desprovidos de esperança quanto ao futuro. Aqui e ali, levanta a voz do 'eu' para reafirmar: "Sou Maura Lopes Cançado", flutuando numa identidade assim mesmo dúbia, representando-se como "grande escritora" ou "esquizofrênica de carteirinha". De qualquer forma, a autoimagem é quase sempre dilatada, superlativa, transitando do prazer à dor numa compreensão sempre exaltada das coisas, dando a impressão de que vive em estados que nunca cabem no mundo, uma personalidade transbordante.

Folheio o livro como quem caminha no hospício, sinto a frieza dos corredores longos, dos olhos vigilantes das enfermeiras ou de criaturas imaginárias que piscam para a solidão de Maura. Vagalumes? *Insights*? Luzes subitamente acesas quando alguém em surto à noite entra no quarto? Qual a iluminação possível para vê-la no manicômio mais de 50 anos depois?

Olhar a loucura através do passado é deparar-se com uma mistura de critérios sobre o que motiva as internações. Neste capítulo, ao dedicar-me a uma abordagem do seu diário, faço também um paralelo entre a história geral da loucura, tendo em vista a obra de Foucault, e a história individual da autora de "Hospício é Deus", observando pontos de convergência naquilo que insere a loucura como uma condição que implica um "julgamento moral", que prevê castigos infligidos aos loucos na forma de "tratamentos" severos.

Os hospícios nunca foram lugares reservados apenas aos loucos. Da história emerge todo tipo de pessoa desviada do "mundo ordenado", reunidas num espaço de exclusão por motivos diferentes: insanos, alcoólatras, viciados em drogas, indigentes, criminosos, qualquer um que se desvia da rota da normalidade, inclusive por aspectos morais. Junta-se nos manicômios o estrato social visto como refugo, uma gente que não cabe na sociedade e que é depositada nos hospitais públicos desde o período denominado por Foucault como Grande Internamento, entre os Sécs. XVII e XVIII:

Gostamos de pensar que velhas crenças ou apreensões próprias do mundo burguês fecham os alienados numa definição de loucura que os assimila confusamente aos criminosos ou a toda classe misturada dos a-sociais. É um jogo ao qual se prestam com prazer médicoshistoriadores e que consiste em reconhecer nos próprios registros de internamento, e através de aproximação das palavras, as sólidas categorias médicas entre as quais a patologia dividiu, na eternidade do saber as doenças do espírito. 58

Ao escrever seu diário, Maura Lopes Cançado encontrava-se nos anos 50 do Séc. XX, misturada à mesma categoria da desrazão que, nos séculos precedentes, não discernia o louco do indigente. Os hospícios, nascidos no berço das sociedades beneficentes europeias — vinculadas à igreja ou ao Estado —, recolheram para isolar todos os considerados doentes, ainda que não o fossem. As afirmações de Maura ecoam esta verdade histórica:

Tenho algumas amigas no hospital, moças que não me parecem loucas. São como as que encontro lá fora. Um pouco deseducadas, com as guardas, principalmente. Mas estas são educadas com elas?⁵⁹

A loucura, para além da enfermidade, tornou-se um motivo de repressão social: aos desviados da ordem moral, esta que tantas vezes se confundiu com doença, dá-se a prisão da beneficência. Ao falar dos alojamentos dos loucos nos hospitais gerais do Séc. XVII, Foucault descreve celas e cômodos "destinados aos alienados mais perigosos e mais agitados" 60. Segundo ele, trata-se de um sistema de coação que limitava fisicamente o louco enraivecido.

_

⁵⁸ FOUCAULT, 2009, p.118.

⁵⁹ CANÇADO, 1991, p.51.

⁶⁰ FOUCAULT, 2009, p.149.

Maura alude em seu diário ao quarto-forte. Espaço de isolamento sem cama onde os loucos agitados eram colocados até se recuperarem do surto, num ambiente mais de castigo que de cura. Suas acomodações normais também não passavam de quartos exíguos que ela dividia com outras colegas.

Não à toa, a forma geométrica recorrente no diário de Maura é o quadrado, representando o limite da vista e do horizonte, dos quartos em que os loucos permaneciam em isolamento: "Deitada, olhei longamente o quadrado branco do teto. O teto branco quadrado"⁶¹. Ela repete parte da frase, invertendo apenas a ordem das palavras, numa demonstração de que nada muda no cenário em que o olhar circunscreve sempre as mesmas medidas. A forma obsessiva é retomada de outros modos, compondo uma rotina sem muitos atrativos, em que detalhes aparentemente sem importância chamam atenção de um olhar limitado:

Cada momento existe independentemente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadradinhos sofrem alteração. Se observados isoladamente.⁶²

Em várias culturas, as figuras geométricas têm significados que passam à religião, à filosofia e à psicologia como formas arquetípicas, imagens primordiais, simbolizando também a conexão com o mundo psíquico e espiritual. Este é o caso dos mandalas, cuja forma concêntrica e circular foi estudada em profundidade por Carl Gustav Jung, que o utilizou como recurso terapêutico a partir do conhecimento encontrado em culturas orientais, especialmente em religiões como o taoísmo, o budismo e o hinduísmo. Ele fala sobre isto no livro "O Segredo da Flor de Ouro" a Alemanha, em parceria com o sinólogo Richard Wilhelm. Na edição, Jung fazia uma apresentação com esclarecimentos sobre a Flor de Ouro que afirmava simbolizar um mandala, forma encontrada muitas vezes nos desenhos de seus pacientes. A palavra "mandala", do sânscrito, significa círculo. Mandalas são tidos como formas que induzem à concentração para unir a consciência individual ao plano cósmico. O círculo é também

⁶¹ CANCADO, 1991, p.32.

⁶² CANCADO, idem, ibidem.

⁶³ JUNG e WILHELM, 1983.

associado ao movimento, às evoluções sucessivas, à fluidez, à expansão do universo e à vida psíquica. Ao passo que o quadrado, infere interpretações, desde o esoterismo à psicologia, como a representação da inércia, do limite e do mundo físico. Pode ainda representar a racionalidade, sendo relacionado à frieza e à impessoalidade. Também ao que é material.

O círculo também é uma forma orgânica – muitas coisas na natureza têm forma circular, a começar por galáxias até espécies vegetais. Já o quadrado é uma forma construída porque não se encontra no mundo nada que seja naturalmente quadrado, isto é, com os quatro lados com a mesma medida exata. Não há na natureza, naturalmente apresentados, ângulos de 90°. Na religião, o quadrado pode representar espaços sagrados, como altares e templos. Em minhas pesquisas sobre o assunto, selecionei o que considero mais significativo sobre o quadrado.

Chamou-me atenção em "Aurélia", de Gérard de Nerval — obra que embaralha o real e o irreal, escrita por um autor também considerado psicótico — o trecho inicial onde ele fala de um sonho no qual aparece uma personagem comparada ao anjo da gravura "Melancolia I", de Albrecht Dürer. A gravura, criada no período do Renascimento alemão, mostra várias figuras geométricas, representando a razão. Nela destaca-se um quadrado, logo abaixo de um sino. Trata-se de um quadrado mágico, cujas somas dos números das linhas, das colunas e diagonais é sempre 34. Vale observar que a obra citada por Nerval é um jogo complexo de formas geométricas ou de elementos que remetem a elas, mas ainda estão presentes a esfera, o poliedro e o compasso para representar a organização do cosmos.

Pode-se interpretar que Maura procura também a forma organizada ao referir-se tantas vezes aos quadrados, embora eles se relacionem à limitação dos quartos, do pátio, dos muros, das celas, das janelas, enfim, de toda uma estrutura construída para conter o louco, tanto do ponto de vista físico quanto do psíquico. Por antítese, se Jung usava o mandala como forma de expansão da consciência individual para atingir o plano cósmico, o quadrado seria o oposto dessa expansão. No entanto, para além de qualquer interpretação dada às figuras geométricas pelos estudiosos, acredito que no diário de Maura o quadrado

representa tão somente uma abstração, seu ponto de fuga das lembranças dolorosas. É no próprio texto que encontro pistas que me permitem identificar sua metáfora: "Completo um instante. Depois outro quadradinho: penso fino e reto, sem ameaças, livre de pesar pelo que está guardado e morto" (...). ⁶⁴

A frase indica que abstrair-se num quadrado é seu modo de livrar-se do peso das coisas guardadas, mas encontrando também uma forma organizada num ambiente caótico. Maura luta contra lembranças dolorosas, luta contra a insônia e toda a carga de sua ansiedade:

Quem? Acordo assustada. Não cochilei ao menos. Ou dormi demais? Estou cansada muito cansada. Não. Cansada de quê. "Ao menos um lugar no mundo". Apego-me a este pensamento vazio, indolor, surgido não sei como, sem motivo (?), pensamento isolado, flutuante e insistente. Quadradinho da colcha de retalhos. Repete-se monótono, me deixa sem dor nem entusiasmo, estendida na cama do hospital. E não pergunto. Vou dormir acho. 65

A forma geométrica recorrente no diário de Maura ainda daria título ao conto "No quadrado de Joana", que integra o livro "O Sofredor do Ver" e que analisaremos adiante. Obras como a de Nerval ou de Maura, ditas manicomiais, requerem interpretação que levante camadas a partir das imagens, tidas como representações do inconsciente. Na "História da Loucura", Michel Foucault faz um levantamento iconográfico da insanidade a partir da obra de grandes pintores, a começar pela "Nau dos Loucos", de Hieronymus Bosch, na qual os *grylles* – figuras antropomórficas muito presentes na arte da Idade Média – aparecerem em profusão, como representações do desequilíbrio entre instinto e razão. Já as figuras geométricas inferem um valor racional a uma obra criada no Renascimento, como é o caso da "Melancolia I" de Dürer, em que o próprio nome também se associa ao estado depressivo de Nerval que acabaria cometendo o suicídio.

Tendo em vista toda a limitação espacial e a contenção psíquica da vida no hospício, o redimensionamento possível para Maura é aquele proporcionado pelo desejo de registrar suas experiências num livro que começa em forma de

⁶⁴ CANÇADO, 1991, p.32.

⁶⁵ CANÇADO, *idem*, p.35.

autobiografia, dando conta da sua vida antes de chegar ao manicômio: origem, família, formação escolar, um casamento precoce, divórcio, um filho que deixa com a avó (sua mãe), conflitos, internações, loucura. Nas páginas autobiográficas, ela discorre sobre sua infância e juventude, terminando com a frase que sintetiza seu discurso angustiante: "É hospício, deus – tenho frio" 66.

A autobiografia é um gênero que nasce no Séc. XVIII como expressão da individualidade, está ligada ao evento da vida burguesa, com homens que escrevem para contar seus feitos e firmar sua importância enquanto indivíduos. Já as mulheres são estimuladas a escrever diários falando de forma confidencial que remete à frase de praxe no início de cada página: "Meu querido diário". Associase a esse tipo de escrita as intimidades, os "segredos guardados a sete chaves". Não à toa, os diários das moças, durante muito tempo, tinham fechos com segredo.

A autobiografia é definida como uma narrativa na qual uma pessoa faz uma retrospectiva de sua existência. O teórico francês Philippe Lejeune, no livro "O pacto autobiográfico" desenvolveu a ideia de que há entre o autor e o leitor desse tipo de obra um contrato que consiste no reconhecimento pelo leitor da correlação existente entre autor, narrador e personagem. O pacto levaria em conta uma relação de fidelidade e coerência. Maura faz este pacto com o leitor quando declara: "Só sou autêntica quando escrevo" 68.

Antonio Candido faz um interessante contraponto à questão da autenticidade e coerência dos relatos autobiográficos:

É claro que toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois frequentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la. Mas, mesmo assim, sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia. Na mentirada de Confissões, de Rousseau, percebemos essa ossatura que não nos deixa confundi-la com romance. 69

⁶⁶ CANÇADO, 1991, p.32.

⁶⁷ LEJEUNE. 2003.

⁶⁸ CANCADO, 1991, p.156.

⁶⁹ CANDIDO, 2012, p.69.

"Hospício é Deus" atinge valor documental ao abordar, além de uma história pessoal, uma parte da história dos manicômios brasileiros, revelando dolorosamente alguns métodos de tratamento, bem como os primeiros sinais de mudança, trazidos pelo pensamento de renovação do sistema psiquiátrico a partir dos anos 50, através das ideias da Dr.ª Nise da Silveira.

Do caos ao cosmos

Entro no hospício e encontro Maura escrevendo o diário com um toco de lápis emprestado por uma companheira de quarto. A filha do fazendeiro mais rico da região de Patos de Minas (MG) nos anos 40, encontra-se, em 1959, num quarto quase nu, com apenas duas camas de hospital, usa vestidos de tecido ralo e come em pratos de alumínio. Ela insiste em escrever, ainda que seja no limite, num manicômio, onde a literatura e a arte dos internos são considerados sintomas patológicos. Na época, a arteterapia ainda dava seus primeiros passos.

Atualmente, verifica-se na relação arte-loucura as duas correntes distintas de estudos já citadas. Uma formada por psiquiatras e terapeutas que consideram a existência de uma arte psicopatológica, outra que aborda a confluência da loucura com a modernidade cultural. A distinção é bem ilustrada no livro "Da clausura do fora ao fora da clausura", de Peter Pál Pelbart, no qual ele critica a posição de Jean Starobinski, emitida numa entrevista radiofônica na França, quando insinua que "tudo aquilo que se diz sobre a loucura fora do campo da psiquiatria não passa de mera literatura" Pelbart estranha que o comentário tenha partido justamente de um crítico literário e diz que esta desqualificação equivale a colocar a psiquiatria como "a única alternativa séria à 'tagalerice' dos leigos e sonhadores" Também afirma que "faz parte das estratégias sociais e psiquiátricas reservar a seus opositores este terreno baldio, gueto imaginário e mítico" que se apresenta como alternativa para fazer reflexão sobre a loucura.

⁷¹ PELBART, *idem*, p.14.

⁷² PELBART, idem, ibidem.

-

⁷⁰ PELBART, 1989, p.13.

Pelbart, portanto, recusa-se a esta dicotomia que transparece no pensamento de Starobinski, propondo-se a fazer uma reflexão *entre* o enfoque clínico e o cultural. Nesse sentido, observo que o trabalho da Dr.ª Nise da Silveira, na criação do Museu da Imagem do Inconsciente, também reflete um resgate cultural das obras dos alienados implicando ainda um trabalho de arteterapia que caracterizava justamente este *entre*, proposto por Pelbart, na abordagem da loucura.

Diante de uma pintura ou de um texto literário fazemos a fruição artística sem diferençar a arte de um louco da arte de alguém dito "normal". Sinto-me assim diante dos quadros de Vincent van Gogh ou lendo os poemas de Maura Lopes Cançado. Esta é uma linha instigante de pensamento, uma possibilidade que aponto porque, do ponto de vista da arte, o que está em jogo é a obra, que pode ser uma tela de Emygdio de Barros – diagnosticado como esquizofrênico – ou de Tarsila do Amaral.

Entrar por este caminho, adotá-lo como parâmetro, implica a substituição de uma série de certezas que nos deixariam em situação confortável ao colocar artistas "normais" de um lado e "loucos" de outro, fazendo a diferenciação dos seus delírios como o da desconstrução ou o da construção, no plano do caos ou do cosmos, quando na arte importa mais o resultado do que o estado ou circunstância em que uma obra foi criada. Isso abre mais possibilidades, indo além dos benefícios inegáveis da arte como psicoterapia para trabalhar no sentido de uma criação livre do rótulo "arte dos loucos".

Há algumas décadas, nem se reconhecia como arte um tipo de produção marginal, que extrapola um entendimento formal adotado por escolas, tendências e mercado. O surrealismo encampou a arte dos alienados tendo em vista seu interesse na linguagem do inconsciente e no automatismo psíquico, adotando ainda uma postura crítica diante das opressões sociais, políticas e culturais. Mais tarde, em 1945, o pintor francês Jean Dubuffet, juntamente com Breton, criou o conceito "arte bruta" (*l'art brut*) caracterizando um trabalho produzido fora do sistema – daí esse tipo de arte ser também chamado, em inglês, *outsider art.* São englobadas nesta categoria as produções fora do âmbito da arte tradicional, produções diversificadas que podem ser realizadas por crianças, doentes mentais

ou criminosos, apresentando um caráter espontâneo e imaginativo. Sobre este conceito, Dubuffet dizia:

A arte não dorme nos leitos preparados para ela, foge logo que se pronuncia seu nome, ama o desconhecido. Os seus melhores momentos são quando esquece como se chama.⁷³

Em consonância com este conceito, vejo a arte produzida pelos considerados insanos como um campo que requer análises que nos tirem das zonas de conforto em relação à "arte dos loucos" e à "arte dos sãos". Recorro também a Dubuffet, citado por Lucini, que investiga este novo campo fazendo a pergunta: "[...] Quem é normal? Onde está o homem normal? Mostre-nos! O ato da arte, com a extrema tensão que ela implica, a alta inquietação que a companha, pode ele ser normal?"⁷⁴. Desmancha-se assim, pela inquietação própria da arte, um divisor de águas, pois chega-se à conclusão de que o artista nunca é "normal".

Ao conhecer a trajetória fragmentada de Maura Lopes Cançado deparei também com vazios sem resposta. Era mesmo louca? Ou foi também vítima de uma sociedade opressiva? Se sua trajetória é imprecisa, seus livros também não foram suficientemente estudados, nem são muito conhecidos. Resta juntar os cacos e lançar o olhar possível sobre sua obra. Em síntese, resta insistentemente revolver areia movediça.

No livro "Arthur Bispo do Rosário, a poética do delírio", Marta Dantas fala da arte bruta e passa também pelo plano da escrita bruta que corresponde à linguagem delirante. Ela cita o filósofo suíço e historiador de arte Michel Thévoz que aborda a importância da escrita dos loucos como arma de combate num sistema coercitivo em que predomina o discurso dos lúcidos. Ainda que escrevam textos ininteligíveis, na forma de delírios, a expressão verbal dos loucos representa um instrumento de recuperação do direito de igualdade junto aos sãos. Através de sua escrita, eles deixam de ser o objeto do qual se fala – como é mais comum na literatura – para assumir a função de sujeito, não importando, inclusive,

⁷³ DUBUFFET (1945) apud LUCINI, 2009. Disponível em: http://www.swissinfo.ch/por/A arte que ignora seu nome.html?cid=880180> acesso em 20/10/2013.

⁷⁴ DUBUFFET (1945) apud LUCINI, 2009, p.13.

se o discurso é inteligível ou não. Sua expressão é, antes de tudo, um resgate do que era silêncio, do que era monólogo interno, pois escrevendo eles reassumem uma posição intelectual. Marta Dantas cita Michel Thévoz: "(...) não é por acaso que muitas vítimas do sistema psiquiátrico escrevem textos ilegíveis; sua resposta contra a etiqueta psiquiátrica aparece no campo da linguagem: é a guerra do verbo". ⁷⁵

Ao resgatar o verbo, os loucos intervêm sobre a realidade, ainda que subvertendo a linguagem padrão. Ao escrever liberam seus delírios e alucinações, ainda que seja para erigir uma construção anticonvencional de significantes e significados, uma nova Babel de letras e idiomas. Assim, infringem as regras e a sintaxe, transgredindo a língua consagrada, a lucidez do cânone.

Como já afirmei, no diário de Maura predomina a linguagem racional, não delirante, mas não podia passar ao largo de questão tão instigante quanto a do discurso do louco e sua quebra de sentidos. Se a ruptura não se dá no plano da sintaxe, pode se dar no plano semântico, dentro da escrita destinada "às enormidades que pensa", como no desejo de Maura projetado de forma magnífica no seu livro de contos.

Mas para quem Maura escreve quando se dedica ao diário? Parece querer registrar o caos do hospício ao mesmo tempo em que retoma o direito de expressar verdades quase sempre desvinculadas da figura do louco, a quem ninguém dá crédito. Sua escrita é mergulho interno e bandeira de resistência, subjetiva e objetiva ao mesmo tempo. Expressa em pormenores os sentimentos e conflitos, denuncia individual e coletivamente as agruras das quais é vítima e testemunha. Através de sua história pessoal e dos relatos do que ocorre no manicômio exerce o direito à palavra construindo uma linguagem em que não se afasta da razão nem adentra o delírio. Mas, historicamente, Maura faz parte do resgate do discurso do louco no Brasil e, nesse sentido, pela qualidade de seu texto, é um exemplo literário, ao lado de Lima Barreto que escreveu "Diário do

⁷⁵ THÉVOZ, (1978) *apud* DANTAS, 2010, p.124.

Hospício" e "Cemitério dos Vivos", ⁷⁶ nos quais relata suas experiências no manicômio (publicados agora em volume único).

Lima Barreto foi internado no Hospital Nacional dos Alienados em janeiro de 1920, onde iniciou uma série de anotações que dariam origem ao "Diário do Hospício". Ao contrário de Maura, filha da elite mineira, Lima Barreto vinha de classe baixa — pobre e negro, sofreu todo tipo de discriminação ainda nas primeiras décadas do Brasil pós-abolicionista — mas, como ela, passou por situações degradantes durante o internamento. Jornalista e escritor, ele foi vítima do alcoolismo, causa dos delírios que o levaram a integrar a cena da loucura no maior hospital psiquiátrico do país no início do Séc. XX, cerca de 40 anos antes de Maura viver a mesma situação. Também fez parte da massa disforme da loucura onde se misturava todo tipo de indigência social, pessoas recolhidas como doentes mentais embora sua condição fosse muitas vezes mais de miséria do que de insanidade. Miséria fora e dentro do hospício, condição de seus companheiros de agruras, conforme descreve Lima em seu diário:

Sem fazer monopólio, os loucos são da proveniência mais diversa, originando-se em geral das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São de imigrantes italianos, portugueses e outros mais exóticos, são negros, roceiros, que teimam em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira esmolambada e uma manta sórdida (...) No meio de tudo isso, muitos com educação mas que a falta de recursos atira naquela *geena* social".⁷⁷

Geena é uma referência ao lugar de eterno suplício; esta é uma das muitas citações de Lima Barreto ao inferno a que ele compara o hospício e seus métodos de tratamento, assim como Maura em seu diário. Em alguns momentos, ele cita a "bòlgia", referência clara à Divina Comédia, na qual Dante descreve o oitavo círculo do inferno, formado por dez fossas ou *bòlgias*, de onde se deduz o horror do ambiente em que foi internado aquele que seria, depois de morto, reconhecido como um dos grandes escritores do Brasil.

Fora os testemunhos sofridos e realistas de Lima Barreto e Maura, a loucura também é tema de ficção na literatura brasileira. Entre exemplos, tomados

⁷⁶ BARRETO, 2010.

⁷⁷ BARRETO, 2010, p.48.

de grandes autores, tem-se "O Alienista", de Machado de Assis, publicado em 1882, e o conto "Sorôco, sua mãe, sua filha", de Guimarães Rosa⁷⁸, cujo protagonista vê sua mãe e sua filha embarcarem num trem que as levaria a Barbacena para serem internadas num hospício que realmente existiu, e figura como uma das mais horrendas experiências de tratamento da loucura no Brasil, tanto que ganhou a denominação de Holocausto Brasileiro, devido à crueldade de seus métodos. Abordarei este assunto adiante.

A experiência da loucura no Brasil não foi diferente da Europa sob o ponto de vista da crueldade a que foram submetidos os doentes mentais. Foucault aponta outros enfoques ao falar do discurso do louco, fazendo uma comparação entre a Renascença e a Idade Clássica:

Comparado com o diálogo incessante entre a razão e a loucura durante a Renascença, o internamento clássico tinha sido posto em silêncio. Mas este não era absoluto: a linguagem era ali antes engajada nas coisas do que realmente suprimida. O internamento, as celas, as prisões e até mesmo os suplícios estabeleciam entre a razão e o desatino um diálogo mudo, que era um combate. (...) A linguagem do delírio só pode responder com uma ausência de linguagem, pois o delírio não é fragmento de diálogo com a razão, não é linguagem de modo algum; a única remissão que faz, na consciência, enfim, silenciosa, é à falta.⁷⁹

Foucault afirma que, no lugar do silêncio, da ausência da linguagem impetrada ao louco na vida hospitalar, mais tarde apareceria, correlativamente, a confissão religiosa. O louco se confessa para redimir-se de seu pecado maior: a própria loucura. Neste papel não é sujeito, é penitente.

Schreber, Maura e Artaud: um trio profano

Com Freud, na psicanálise, aparece também a escuta do louco propiciando-se a troca, praticamente destruída num monólogo ao longo do tempo.

Daniel Paul Schreber faz este monólogo de forma escrita nas suas "Memórias de um Doente dos Nervos", analisadas por Freud que investiga, a partir do relato, as causas da paranoia que faziam Schreber desejar transformar-

_

⁷⁸ GUIMARÃES ROSA, 1962.

⁷⁹ FOUCAULT, 2009, p.491.

se em mulher – índice de desejo homossexual –, bem como livrar-se dessa voluptuosidade por temor a Deus. Na verdade Schreber, em seus delírios, tanto se sentia perseguido por Deus quanto por seu primeiro médico, o Dr. Flechsig, por quem se sentia atraído: "na mente do paciente, Flechsig e Deus pertenciam à mesma classe".⁸⁰

Schreber em suas Memórias desenvolve com Deus uma relação curiosa, segundo Freud, já que seus escritos "(...) apresentavam uma estranha mistura de crítica blasfema e insubordinação amotinada, por um lado, mas de devoção reverente, por outro"81.

Deus está ligado também à revolta que toma conta de Maura, proveniente da culpa de se achar vigiada por Ele em seus pensamentos:

"Devemos amar a Deus sobre todas as coisas". Sim, concordava com veemência e mentira. Amá-lo como impiedoso e desconhecido, me espionando todo dia? la matar-me quando quisesse, mandar-me para o inferno.⁸²

Maura pensava em Deus e no Demônio, criando a antítese das forças, como são antíteses em sua obra a morte e a vida, a razão e a loucura. Ela fala do medo do pecado relacionando-o à sua sensualidade, relacionando as coisas de Deus e as do Diabo:

Diziam-me 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 da maldade. Adquiri uma insônia incomum para minha idade. Se dormia, sonhava com o demônio. (...) Costumava pensar: "Cristo veio à Terra em forma de homem; Cristo teria sexo? Mas sexo? Pensar isso de Jesus? – Já pensei e Deus sabe. Ele sabia mesmo antes de eu pensar.⁸³

A relação de Maura com Deus evolui no diário para algumas passagens nas quais ela revela, mais do que medo, ódio ao Criador.

82 CANÇADO 1991, p.20.

⁸⁰ FREUD (1911), 2006, p.58.

⁸¹ FREUD, *idem*, p.59.

⁸³ CANÇADO, idem, p.19.

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 confessava odiá-lo por medo de sua cólera. Mas a verdade é que fugia-lhe como julgava possível – e jamais o amei. Deus foi o demônio da minha infância.⁸⁴

Em trechos de "Memórias de um doente dos nervos", as relações de Schreber com Deus também são de revolta. O Criador a quem ele debita, inclusive, a determinação de "transformar-se em mulher para atingir um estado de beatitude", ora é reverenciado, ora tratado com desprezo. Freud observa:

Deus, segundo ele, sucumbira à influência desencaminhadora de Flechsig: era incapaz de aprender qualquer coisa pela experiência e não compreendia os homens vivos, porque só sabia lidar com cadáveres, e manifestava o seu Poder numa sucessão de milagres que, por espantosos que fossem, eram, todavia, fúteis e ridículos.⁸⁵

Mas é em Artaud que o combate a Deus assume o caráter de blasfêmia absoluta. Claudio Willer aponta em *L'omblic des limbes*, escrito em 1925 – período em que Artaud participa do movimento surrealista – versos em que ele se refere a um 'deus-o-cachorro' e um 'deus-cadela', que se retira da Terra". Segundo Willer, a revolta é exacerbada na fase final de sua obra, em "Aqui Jaz" e "Artaud, o Momo" e, sobretudo, em "Para acabar com o julgamento de Deus":

Afirmo que inventaram os micróbios para impor uma nova ideia de deus.

Descobriram um novo meio de fazer deus aparecer em toda sua

Nocividade microbiana:

Inoculando-o no coração

Onde é mais querido pelos homens

Sob a forma de uma sexualidade doentia

Nessa aparência sinistra da crueldade mórbida que ostenta sempre que se compraz em tetanizar e enlouguecer a humanidade como agora.⁸⁶

⁸⁴ CANÇADO, idem, p.20.

⁸⁵ FREUD (1911), 2006, p.78.

⁸⁶ ARTAUD (1925) apud WILLER, 2010, p.379.

Na frase final de Artaud temos a relação de Deus e a loucura que, na obra de Maura, ganha a síntese perfeita através do título "Hospício é Deus". Longe de ser simplista, o título carrega o peso histórico de uma temática revisitada na filosofia e na literatura ao longo dos tempos.

Foucault fala dos loucos – tidos como "portadores da verdade" na Alta Idade Média – transformados em objeto de repulsa e sátira na Renascença, quando foram escorraçados para fora das cidades e embarcados nas Naus dos Insensatos, sem que ninguém se importasse com seus paradeiros.

Na literatura e na pintura, "A Nau dos Insensatos" aparece como uma alegoria – são conhecidos tanto o poema "Narrenschiff" (1494), de Sebastian Brandt, quanto a tela "Nau dos Insensatos" de Hieronymus Bosch, pintada entre 1503 e 1504. Mas Foucault afirma que a Narrenschiff, além de servir como tema artístico, realmente existiu, e descreve com precisão a ferida da loucura na sua precária embarcação social, navegando pelos rios e canais da Renânia:

A Narrenschiff é, evidentemente, uma composição literária, emprestada sem dúvida do velho ciclo dos argonautas, ao lado de Blauwe Schute de Jacob von Oestvoren em 1413, de Borgonha. A moda é a composição dessas Naus cuja equipagem e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica que lhes traz, senão a fortuna, pelo menos a figura de seus destinos e verdades... O quadro de Bosch, evidentemente, pertence a essa onda onírica (...) Mas de todas as naves romanescas ou satíricas, a Narrenschiff é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante.⁸⁷

No decorrer do Séc. XVI, segundo Foucault, a visão trágica da loucura foi cedendo a um estado de consciência crítica. Mais precisamente, se a loucura era tomada, na literatura, como uma experiência de linguagem – na pintura – sendo o homem confrontado com sua "verdade moral", ao longo do século a "consciência crítica da loucura viu-se cada vez mais posta sob uma luz mais forte, enquanto penetravam progressivamente à penumbra suas figuras trágicas" 88.

⁸⁷ FOUCAULT, 2009, p.9.

⁸⁸ FOUCAULT, idem, p.28.

Na Renascença, com a ciência e a filosofia debruçando-se sobre a loucura para análises clínicas ou morais, a consciência trágica é ocultada, mas não extinta, indo despontar mais tarde em várias obras. Na obra de Sade os traços do trágico se mantêm com as perversões dando conta do "mal" inerente ao humano. Neste ponto, Foucault desemboca na comparação da experiência clássica com a experiência moderna em face da loucura:

Foi ela que as últimas palavras de Nietzsche e as últimas visões de van Gogh despertaram. É sem dúvida ela que Freud, no ponto mais extremo de sua trajetória, começou a pressentir: são seus grandes dilaceramentos que ele quis simbolizar através da luta mitológica entre a libido e o instinto de morte. É ela, enfim, esta consciência que veio exprimir-se na obra de Artaud, nesta obra que deveria propor ao pensamento do Séc. XX, se ele prestasse atenção, a mais urgente das questões, e a menos suscetível de deixar o questionador escapar à vertigem, nesta obra que não deixou de proclamar que nossa cultura havia perdido seu berço trágico desde o dia em que expulsou para fora de si a grande loucura solar do mundo, os dilaceramentos em que se realiza incessantemente a "vida e morte de Satã, o Fogo" 899.

Isso significa que a retidão do pensamento racional, conceituando a loucura como doença mental, retira do homem a experiência trágica, mas a inteireza do homem pressupõe a razão e a loucura. Ou como diz Foucault: "Cada uma é a medida da outra". Mas não é assim que se processa o cientificismo racional que, de certa forma, empurra a loucura para baixo do tapete, como a banda podre do homem e não como sua metade.

Neste ponto, o filósofo francês retoma uma questão que coloca – do ponto de vista cristão, religioso – absorvido como paradigma no Séc. XVI, a ideia de que "o mundo é uma loucura aos olhos de Deus"; mas, numa "dialética de reciprocidade", ou seja, para o homem Deus também seria uma espécie de loucura pela sua grandeza. O conhecimento humano, no entanto, é limitado. A verdade absoluta não está aberta à sua compreensão. Assim, segundo Foucault, "elevando-se até Deus o homem não deve apenas superar a si mesmo, mas sim desagarrar-se completamente de sua essencial fraqueza" 90.

⁸⁹ FOUCAULT, 2009, p.29.

⁹⁰ FOUCAULT, *idem*, *ibidem*.

O título "Hospício é Deus" expressa a compreensão de Maura acerca da loucura, associando-a à divindade, em conformidade com a noção de um Deus que só a loucura expressaria em sua grandeza, em seu tudo e nada, em sua verdade e seu ocultamento, em sua revelação e mistério, tal e qual se processa a loucura no universo incompreendido dos manicômios. Trata-se de uma referência abissal ao que não se compreende – como diz Maura literalmente, e como evoca Foucault ao definir a sabedoria de Deus como "uma profundeza sem medida". Ele ainda cita Calvino: "Senhor, teu conselho é um abismo profundo demais". ⁹¹

Por provocar tanto estranhamento, achei que o título "Hospício é Deus" merecia um olhar filosófico, uma tentativa de tocar a profundidade de composição e escolha. Ainda dá para remeter ao "Fedro" de Platão 92 em que, de acordo com o discurso de Sócrates sobre o amor, os delírios estão definidos em quatro categorias, segundo suas divindades: a mântica de Apolo; a iniciação aos mistérios (vida e morte) de Dioniso; a poética das Musas; a erótica de Afrodite e Eros. Vale lembrar que, dentre as categorias arroladas por Platão, o delírio das Musas (poético), que inspira a poesia é o mais humano. Este e o erótico, portanto, são os mais importantes para o homem. Sócrates diz a Fedro que a poesia (escritura) inspirada pelo delírio suplanta aquela do homem que está em pleno juízo. Na sua defesa de Eros, Sócrates defende a loucura como uma manifestação da alma, como algo poderoso, transformador.

Forma-se assim outra concepção da loucura, numa imersão no pensamento mágico, primitivo, que nada tem a ver com cientificismo com que se trata a loucura desde o período do Grande Internamento até os dias de hoje. Vendo a loucura de outros modos – na verdade, infinitos modos – vê-se o delírio em seu viés criativo, reconhecido como um impulso às artes. Feitas as relações possíveis, retorno ao quarto de Maura para vê-la escrever no diário, com um toco de lápis, porque "Hospício é Deus". É dela a palavra final:

Estou de novo aqui, e isto é – Por que não dizer? Dói. Será por isso que venho? – Estou no hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde se arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue – e sempre outro. Hospício são as flores

⁹¹ FOUCAULT, Michel. 2009, p.32.

⁹² PLATÃO [265-B], 2011, p.157.

frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro – como o que não se pode ainda compreender. São as mãos longas levando-nos para não sei onde – paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus.⁹³

Deus, culpa, sexo e afetividade: eixos temáticos

Desde o título "Hospício é Deus", Maura cria com a divindade uma relação ambígua. Se Deus é onipotente, onisciente, representa o Todo e o Cosmos – numa associação clássica com a eternidade – como poderia ser comparado ao hospício? Além de tentar montar o quebra-cabeça, para interpretar título tão enigmático, é preciso atentar para algumas passagens significativas da vida da autora. Na primeira vez que Maura se refere a Deus, ele é associado à ideia do pecado:

Aos cinco anos, talvez antes, travei conhecimento com o sexo, vendo animais na fazenda e ouvindo meninas, filhas de empregados. Ensinaram-me a encará-lo como coisa feia e proibida. Passei a sentirme constantemente em falta, por ser grande minha curiosidade sexual: "É pecado fazer coisas feias", diziam-me. E eu sentia grande prazer nas coisas feias. Mais ou menos nessa época impuseram-me um deus, um ser poderoso, vingativo, de quem nada se podia ocultar. 94

O filósofo alemão Ludwig Feuerbach (1804-1872) afirma que o mistério atribuído a toda religião pode ser revelado invertendo-se a postura tradicional da teologia, segundo a qual Deus teria criado o homem, para perceber como o homem cria Deus, projetando na divindade ideias de perfeição tipicamente humanas⁹⁵. Podemos tomar como uma destas projeções a onisciência a que Maura se refere quando fala do Deus "de quem nada se podia ocultar". Nesta afirmação está embutida a função do ver e vigiar que permeia todo o diário escrito no hospício, como uma representação de um sistema sempre vigilante, e a cuja vigília é atribuída também uma divindade onisciente, segundo a formação religiosa de Maura.

_

⁹³ CANÇADO, 1991, p.28.

⁹⁴ CANCADO, 1991, p.19.

⁹⁵ FEUERBACH (s/d) apud NICOLA, 2005, p.367.

Ser vigiada remete à ideia de culpa que remonta à infância da autora, nascida em Minas Gerais, estado de forte religiosidade, numa família católica que associa o pecado ao tabu do sexo e ao prazer do corpo. Por este livro ser um híbrido de autobiografia e diário, não há como ignorar os acontecimentos da vida de Maura, pois eles estão na tessitura da obra, onde, dentro do princípio enunciado por Philippe Lejeune, há um espaço para ordenar lembranças como histórias.

Não surpreende que, na infância, Maura criasse um conflito entre a ideia de Deus e o desejo ou "prazer das coisas feias". Ao seu assombro de ter um Deus atento, que a tudo vê e do qual nada se esconde, atrela-se a concepção do julgamento divino, segundo o qual os pecadores serão recompensados ou punidos por seus pecados. Maura fala de relações sexuais na infância, com meninas de sua idade, como se tivesse sofrido uma violência: "O sexo foi despertado em mim com brutalidade. Cheguei a ter relações sexuais com meninas de minha idade. Isso aos seis ou sete anos"66.

Ela também se refere ao abuso sexual que teria sofrido na infância por um empregado da fazenda, dono de uma venda, que lhe oferece balas e depois a toca até ejacular em suas pernas. Diz que no momento ficou sem reação, mas teve a sensação de "prazer e nojo". Ao voltar para casa, sentindo-se suja, recusase a sentar no colo da mãe que lhe parece "limpa". Ao mesmo tempo, conta no diário que os pais juntos lhe inspiravam "antipatia" e imaginá-los em atos sexuais lhe provocava "náusea".

Afirma ainda que depois de sofrer o primeiro abuso sexual, outros dois empregados da fazenda repetiram o ato, mas não entra em detalhes, apenas diz que "a sensação que a dominava nestes momentos era sempre de 'náusea e prazer"⁹⁷.

Em Maura, a relação sexo-afetividade é complexa. Vai desde o amor extremado pelo pai, com características de afeto edipiano, ao casamento precoce aos 14 anos, com forte oposição paterna, com um colega de um curso de

⁹⁷ *Idem*, p.20.

_

⁹⁶ CANÇADO, 1991, p.21.

aviação. Após o casamento, ela afirma no diário que, na verdade, amava mesmo era o sogro, homem influente como seu pai.

Quando escreve o diário, Maura está apaixonada por seu médico, Dr. A. Trata-se de um amor platônico, ao que tudo indica, mas ela demonstra um completo envolvimento: "Estou doida pelo médico. Estou apaixonada". 98

A ligação de Maura com o psiquiatra é importante numa vida com raras manifestações de afetividade. Maura ama o filho Cesarion, que deixou com a mãe, em Minas, ainda criança, mas pouco fala dele. Como amor verdadeiro refere-se algumas vezes ao que sentia pelo pai e depois pelo sogro, dois homens poderosos. O Dr. A., um psiquiatra negro por quem ela sente grande atração, transforma-se em seu objeto de amor durante a internação no Hospital Gustavo Riedel.

Depois de ser assediado por Maura, é ele quem lhe explica sua forma imatura de amar, tocando numa parte nevrálgica de seu desequilíbrio.

— Você se porta como uma criança. Na realidade, o que existe em você não é amor. A propósito, qual o homem a quem você amou primeiro? Responda: O HOMEM.

Olhei-o espantada e disse um nome. Depois como se ele me ditasse a resposta certa, ainda que quase o interrogando:

- Papai?
- Seu pai. Você só ama ainda seu pai, buscando-o em todos os homens, principalmente se a protegem e você os admira (...).
- Mentira (comecei a chorar).
- Verdade. E passa a odiar qualquer homem que n\u00e3o a ame "apenas"
 como seu pai a amava. Para voc\u00e9 \u00e9 como um incesto, Maura.\u00e99

-

⁹⁸ CANÇADO, 1991, p.20.

⁹⁹ CANÇADO, idem, p.98.

O amor de Maura pelo pai, pelo sogro e, mais tarde, pelo psiguiatra – ela parece sempre em busca de homens mais velhos, protetores - indica o jogo transferencial, abordado por Freud nas "Cinco Lições de Psicanálise" 100.

Nesse sentido, no entanto, pode-se inferir que este seja um movimento natural, pois, segundo Freud, no processo analítico, a transferência se revela naturalmente no decorrer da análise:

> (...) surge nele o estranho fenômeno da transferência que consiste em consagrar ao médico uma série de sentimentos afetuosos (...) não justificados em relações reais e que, pelas suas particularidades, devem provir de antigas fantasias tornadas inconscientes. 101

A transferência é a tentativa de o paciente resgatar com o médico lembranças remotas que vêm à tona no processo de análise, sendo muitas vezes sentimentos relacionados a pulsões sexuais inconscientes. Freud usa uma comparação química para falar da transferência como resultado de eventos amorosos anteriores, projetados pelo paciente na pessoa do médico. Segundo ele, o psicanalista desempenha "[...] o papel de fermento catalítico que atrai para si temporariamente a energia afetiva aos poucos libertada durante o processo" 102. Afirma também:

> (...) a transferência surge espontaneamente em todas as relações humanas e de igual modo nas que o doente entretém com o médico; ela é, em geral, o verdadeiro veículo da ação terapêutica, agindo tanto mais fortemente quanto menos se pensa na sua existência. A psicanálise, portanto, não a cria; apenas a desvenda à consciência e dela se apossa a fim de encaminhá-la ao termo desejado. 103

Desta afirmação se depreende que o tratamento psicanalítico traz à consciência os impulsos inconscientes, recalcados, que passam a ser elaborados de outra forma, depois que se tornam conscientes. Exatamente o que o médico de Maura faz ao abordar com ela assuntos que remontam à sua infância e que têm a ver com sua ligação obsessiva com o pai. Depois da delicada conversa com

¹⁰⁰ FREUD (1909), 2006, p.61.

¹⁰¹ FREUD, *idem*, *ibidem*.

¹⁰² FREUD, *idem*.

¹⁰³ FREUD, *idem*, p.62.

o Dr. A., Maura ainda sai fazendo planos de conquistá-lo; trata-se de um amor que resiste até as últimas páginas do livro. Quando o médico sai em férias, Maura, desesperada com a sua ausência, também sai do manicômio e desaparece por quatro dias, chegando a visitar a redação do *JB*. Sua saída é interpretada pela direção do hospital como evasão e, quando volta, é impedida de entrar em seu quarto para reassumir seu lugar de interna. O Dr. Paim, diretor do manicômio, havia dado ordens para que ela não fosse mais recebida.

Episódios de evasão e alta dos tratamentos psiquiátricos foram frequentes na vida de Maura, assim como seus retornos; só no Hospital Gustavo Riedel ela deu entrada onze vezes. 104

No episódio de sua evasão e tentativa de volta ao hospital, contado na última página do diário em 7 de março de 1960, ela é impedida de entrar na portaria e não sabe para onde ir, limita-se a escrever: "Como é difícil ficar sozinha. E como é desgraçado ficar na situação em que estou" 105. A impressão é a de que ficaria vagando pelas ruas do Rio de Janeiro como uma passageira da Nau dos Insensatos.

No entanto, há registro de uma nova entrada em 8 de março de 1960¹⁰⁶, sinal de que foi de novo acolhida.

Uma questão moral e um problema para a Justiça

A vida sexual de Maura e a paixão confessa pelo ex-sogro parecem ter um efeito moral quando os fatos são arrolados no Laudo de Exame de Sanidade Mental¹⁰⁷, emitido pelo Manicômio Heitor Carrilho, na montagem do inquérito para apurar um crime cometido por ela em um de seus surtos. Na noite de 11 para 12 abril de 1972, Maura estrangula Maria das Graças Queiroz, sua colega de quarto, durante seu internamento na Casa de Saúde Dr. Eiras, em Botafogo.

106 SCARAMELLA, 2010, idem.

¹⁰⁴ SCARAMELLA, 2010. ANEXO. http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000479398 acesso em 04/04/2012

¹⁰⁵ CANÇADO, 1991, p.184.

¹⁰⁷ Idem, ibidem.

Uma cópia do laudo que chegou ao juiz em novembro de 1973 – mais de um ano depois de ela cometer o crime – está anexada à tese de doutoramento de Maria Luísa Scaramella e, pelo que pude compreender do processo, funciona também como peça de desqualificação moral, ao referir os depoimentos e as confissões íntimas de Maura em "Hospício é Deus".

No laudo há trechos que soam preconceituosos:

Desde cedo, criança ainda e por ter sofrido o primeiro atentado sexual aos 5/6 anos, teve despertada precocemente sua curiosidade sexual.

(...) Pagava a uma empregada da fazenda para que esta lhe contasse suas intimidades conjugais e suas perversões, sentia-se "muito sensual" e praticava atos libidinosos com meninas de sua idade. (...) O sogro da penitenciada era um coronel da Polícia Militar, "um homem lindo", "maravilhoso", "alto", "imponente" e ela acabou apaixonando-se por ele e, mesmo depois de casada, "pensava sexualmente no meu sogro", chegando a declarar: "acho que casei com meu sogro e não com meu marido".

Sobre a observação de sua "precocidade sexual", parece-me haver uma incompreensão básica no laudo. Os mais elementares textos psicanalíticos, já bastantes conhecidos nos anos 1970, indicam que a sexualidade – considerada como busca e satisfação do prazer – manifesta-se no ser humano desde o seu nascimento. Freud relaciona o seu desenvolvimento com as seguintes fases: oral; anal; fálica (dos três aos seis anos e, portanto, relacionada aos jogos infantis de Maura); fase de latência e, finalmente, fase genital, a partir dos 11 anos. Sob este aspecto, a aludida "precocidade" de Maura não se sustenta. O laudo ainda fala em perversões e evoca sua paixão pelo sogro – "mesmo estando casada" – o que me parece, da forma como é redigido, mais uma censura a um recorte do seu diário do que um texto de aferição médico-jurídica.

A paixão de Maura pelo sogro, ao que tudo indica, não passou do plano das fantasias, comuns a qualquer ser humano:

(...) com as elevadas aspirações de nossa cultura e sob a pressão das íntimas repressões, achamos a realidade de todo insatisfatória e por isso mantemos uma vida de fantasia onde nos comprazemos em compensar deficiências da realidade, engendrando realizações de desejos. 108

_

¹⁰⁸ FREUD (1909), 2006, p.60.

Em todo caso, o laudo é um levantamento de suas condições psíquicas, e no processo fica determinado que ela oferecia riscos a outras pessoas na convivência social, apresentando características de agressividade próprias da sua doença.

No interrogatório da ré, em 27 de junho de 1974, ela alega não se lembrar do momento do crime, nem da identidade de quem matou. Mas afirma que "matou uma mulher simbolicamente, mas o que pretendia era matar uma estrutura, um sistema" 109. Nesta afirmação está contida a ideia de revolta que permeia toda sua relação com os tratamentos psiquiátricos em "Hospício é Deus":

Dona Dalmatie falou-me:

— Não dão ao louco nem o direito de ser louco. Por que ninguém castiga o tuberculoso, quando é vítima de uma hemoptise e vomita sangue? Por que os "castigos" aplicados ao doente mental quando ele se mostra sem razão?

Compreendi: o absurdo disto. É monstruoso. Os médicos são de uma incoerência escandalosa; por mais que queiram negar, estão de acordo com os "castigos", aprovam-nos ou mandam até mesmo aplicá-los.¹¹⁰

No diário há uma descrição da Colônia Juliano Moreira que figurava como verdadeira ameaça às internas do Hospital Gustavo Riedel, por apresentar condições ainda mais desumanas:

A Colônia Juliano Moreira, para onde vão os casos incuráveis, é o terror das internadas. Ficam em Jacarepaguá e contam atrocidades acontecidas lá. Algumas guardas daqui trabalharam na colônia. Elas dizem que é preferível morrer. Cercada de matas espessas, as doentes fugitivas são comidas por animais ferozes, contam. Composta por vários hospitais — homens e mulheres — velhos imundos, comida infame, camas sujas com percevejos e outros bichos, muitas doentes dormem no chão — sobretudo apanham muito. Não se faz tratamento nas doentes por se considerá-las irrecuperáveis.¹¹¹

¹⁰⁹ SCARAMELLA, 2010. ANEXO. http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000479398 acesso 04/04/2012.

¹¹⁰ CANÇADO, 1991, p.78.

¹¹¹ CANÇADO, 1991, p.57.

A Colônia, criada em 1924, chegou a abrigar cerca de 5 mil pessoas nos anos 60. Ela reproduzia um modelo de manicômio que remonta ao Séc. XIX no Brasil. O primeiro hospital psiquiátrico do país foi o Hospício Pedro II, inaugurado em 5 de dezembro de 1852, a partir do Decreto n.º82 de 18 de julho de 1841¹¹². Construído na Praia Vermelha, afastado do centro urbano do Rio de Janeiro, tinha por finalidade atender os loucos recolhidos pela Santa Casa, considerado local impróprio e custoso para abrigá-los. Articulava-se aí um duplo afastamento dos insanos, pelo distanciamento da população e por sua reclusão.

Com o surgimento da República, o Hospício Pedro II passou a se chamar Hospício Nacional de Alienados, em 1890, ficando sob a administração do governo federal e desvinculando-se assim da Santa Casa. Em 1902, em função de diversas irregularidades existentes no Hospício Nacional de Alienados e nas colônias, foi aberto um inquérito e, após a apuração dos fatos, sugeridos melhoramentos. O Dr. Juliano Moreira, professor substituto da cadeira de Clínica Psiquiátrica da Bahia – então nomeado diretor da Assistência Médico-Legal aos Alienados – foi encarregado das mudanças do sistema psiquiátrico. Ele era contrário às ideias racistas que associavam a doença mental à eugenia – que significa "bem-nascido" – conceito importado de instituições europeias e baseado no pensamento do fisiologista inglês Francis Galton (1822-1911), segundo o qual haveria um "estudo de fatores socialmente controláveis que podem elevar ou rebaixar as qualidades raciais das gerações futuras, tanto física quanto mentalmente" 113.

Num país de forte miscigenação como o Brasil, essas teorias vigoraram por muito tempo, a partir do início do Séc. XX, contaminando setores da psiquiatria que, imbuídos de preconceitos, promoviam um processo de higienização racial, compreendendo como sendo os mestiços e mulatos, por exemplo, a parte da população mais suscetível a doenças mentais. "Os atributos psíquicos dos indivíduos não brancos, negros, amarelos, mestiços, foram assim considerados

¹¹² COSTA, 1976, p.24.

¹¹³ COSTA, 1976, p.35.

patológicos em si, e o único remédio nesse nível era o saneamento proposto pela eugenia" ¹¹⁴.

Não surpreende que num país que aboliu a escravatura no final do Séc. XIX, os ecos de uma teoria científica discriminatória determinasse que nos hospícios uma grande parcela dos internos fosse composta por negros, mestiços e, sobretudo, pobres. Numa reprodução do modelo europeu, enviando para os manicômios, excluía-se a parte indesejável da sociedade. Isso fez escola no Brasil, dando origem a "depósitos de gente" como a Colônia Juliano Moreira, citada no diário de Maura, e o hospício de Barbacena, de triste memória. Construído na região central de Minas, o hospício de Barbacena – que ficou conhecido como Colônia – foi palco de práticas macabras das quais foram vítimas milhares de internos, originários das camadas mais pobres da população.

A história deste hospício está em documentários, reportagens e no livro "Holocausto Brasileiro", escrito pela jornalista Daniela Arbex, publicado em junho de 2013. Nele, a autora relata como homossexuais, epiléticos, prostitutas e meninas que engravidaram antes do casamento foram recolhidos no hospício como loucos, sendo que aproximadamente 70% deles não apresentavam de fato nenhuma doença mental; estavam no hospício por serem considerados a escória social, formada pelos desviados do sistema. Nesse manicômio, as maiores atrocidades foram cometidas entre 1930 e 1980, período em que os internos vestiam-se de trapos, dormiam ao relento, eram espancados, comiam ratos e a taxa de óbitos chegava a 16 pessoas por dia, sem que ninguém tomasse providências.

Maura, portanto, é contemporânea do período de atrocidades da vida manicomial no Brasil, embora tenha passado a maior parte da vida internada em hospitais e clínicas que não chegaram a se constituir num "holocausto", mas também foi submetida a tratamentos degradantes, como ela denuncia, ao falar da sua exclusão no quarto-forte, das sessões de eletrochoques, além da carência geral de condições para a manutenção mais elementar de hábitos de higiene. Há um período na vida de Maura, enquanto aguarda o julgamento pelo crime que cometera, em que ela vaga por clínicas e hospitais. Não havia no Brasil um

¹¹⁴ COSTA, 1976, p.46.

manicômio judiciário com ala feminina onde ela pudesse ser acolhida. Mesmo depois de ir a julgamento e ser considerada inimputável, é determinado que deveria continuar em regime de reclusão para tratamento por medida de segurança. Então, começa assim seu périplo de hospital em hospital, de prisão em prisão.

Em 1978 ela foi entrevistada por Margarida Autran (O Globo), no Hospital Penal da Penitenciária Lemos de Brito, onde ficou com presos comuns. A jornalista descreve o local onde Maura se encontrava como um "cubículo de um metro quadrado, infestado por percevejos". O texto da reportagem seria depois incorporado como posfácio à edição de "Hospício é Deus" publicada pelo Círculo do Livro em 1991. Nele, a jornalista relata que encontrou "a escritora revelação de 1968" cega e em péssimas condições de saúde: "física e psiquicamente doente, desnutrida, olhos e dentes exigindo cuidados imediatos, sem nenhum tratamento psiquiátrico" 115.

Depois, Maura seria internada na Clínica de Repouso Corcovado, por intercessão do Sindicato dos Escritores da Guanabara. Um grupo de autores se comprometeu a pagar a clínica, entre eles Nélida Piñon, Rubem Fonseca, Cícero Sandroni, Evaristo Morais Filho e José Louzeiro, que foi entrevistado por Maria Luísa Scaramella. A declaração de responsabilidade de pagamento das despesas encaminhada à Justiça, com o pedido para que ela fosse transferida para a Clínica de Repouso Corcovado foi assinada por Antonio Houaiss, então presidente do sindicato.

Na atualidade, há uma compreensão mais avançada do tratamento dos loucos. Isto ocorreu a partir do movimento antimanicomial que extinguiu o sistema de internação e isolamento dos doentes em instituições. A partir deste movimento, foi realizada no Brasil "a Reforma Psiquiátrica definida pela Lei n.º10.216/01, de 2001, como reformulação do modelo de Atenção à Saúde Mental, transferindo o foco do tratamento que se concentrava na instituição hospitalar para a Rede de

.

¹¹⁵AUTRAN, posfácio a CANÇADO (1991, p.185).

Atenção Psicossocial estruturada em unidades de serviços comunitários e abertos"¹¹⁶.

Termina assim o regime de longos internamentos que transformavam os manicômios em depósitos de gente esquecida durante anos pelas famílias e – por extensão – pela sociedade que queria se livrar de um peso. No Brasil, o modelo atual de atendimento aos doentes em redes comunitárias e abertas, estruturada a partir dos Centro de Atendimento Psicossocial (CAPS), que integra o serviço de saúde de muitos municípios – ainda motiva críticas, já que com o fechamento dos hospitais reduziu-se drasticamente o número de leitos oferecidos a quem necessita de internamento, ainda que por curtos períodos. Mas não resta dúvida de que o tratamento dispensado aos doentes é mais humano do que aquele verificado em séculos de destrato e maus-tratos, com os internos vivendo em situação de extrema vulnerabilidade e sujeitos a torturas.

Ainda assim, a loucura continua sendo um estigma, e seus portadores sofrem agora outro tipo de *apartheid*, uma vez que a indústria farmacêutica está aí para oferecer todo tipo de medicamentos que assumem o papel de alienador do louco por outras vias, desligando-o da realidade, para atenuar crises e sintomas.

Olhar e vigiar: dois objetivos da visão

Entro no quarto de Maura em 14 de dezembro de 1960, quando ela faz uma pausa nos relatos cotidianos e escreve um poema que leio por cima de seus ombros:

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

¹¹⁶ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_antimanicomial acesso em 14/08/2013

Fizeram muros altos, cinzentos – esconderam a terra
Mas o quadro azul está presente.
Senhora Rainha do Egito, dai-me pálpebras pesadas,
De mistérios piramidais.
Quantos são? Onde a bola, ou sou bola?
Santos coroados cantam, que vestidos rasgados não são nódoas.
Senhora do Egito, meus versos falam de
Areias quentes,
e Faraós, onde Cleópatra dançava.
Por que falar do calor se vitrais já cintilavam
no pátio?
Vidro
É saudade de louco
Casado com as grades.¹¹⁷

O casamento com as grades não é privilégio de Maura, mas só ela tem palavras para descrever poeticamente o que é o ambiente cercado, que priva cerca de 300 mulheres da liberdade e do beijo, do contato com namorados, maridos, irmãos e filhos, do contato com o azul que podia ser o do mar da Baía da Guanabara, memória de outro ponto da cidade, onde estão as areias quentes de um Egito imaginário. Não por acaso, algumas dessas mulheres loucas tornaram-se personagens dos seus contos, como Dona Alda, a quem ela se afeiçoa, e Joana, a catatônica, que num conto seria descrita como aquela que passa o dia no pátio andando em linha reta.

Maura pulou metaforicamente o muro do hospício ao publicar seus contos no Suplemento Dominical do JB, e sua literatura foi o passaporte de um plano de fuga muito mais prazeroso do que abstrair o olhar nos quadradinhos da colcha de retalhos para se livrar da dor. Maura administrava sua loucura escrevendo.

O período em que publica os contos no JB corresponde ao de seu internamento no Hospital Gustavo Riedel – entre 1957 e 1963 – como se pode conferir pelas datas da publicação. A época corresponde a uma das fases mais produtivas de sua vida literária, quando, apesar da camisa-de-força em que se encontra, tece os acontecimentos numa linguagem que a colocaria entre os importantes escritores brasileiros contemporâneos. Ver detalhadamente para escrever é um recurso que utiliza para passar as minúcias do cotidiano para o diário, como se ligasse no hospício uma câmera secreta que capta os acontecimentos. Uma câmera que aparece subvertida na função de "objeto" a

¹¹⁷ CANÇADO, 1991, p.62.

serviço da onisciência de Deus e da vigilância do hospício para converter-se também em seus olhos atentos a tudo.

Não importa se os "os olhos cor-de-rosa que piscam no escuro" são reais ou imaginários. Eles explicam sua atenção a cada detalhe do cotidiano, tanto assim que Reynaldo Jardim no prefácio de "Hospício é Deus" refere-se da seguinte forma à sua escrita: "Acende em holofotes os próprios olhos e os torna no espelho da memória" 118.

"Acender os olhos em holofotes" é a primeira fase dos registros de Maura, atenta ao dia e à noite, descrevendo as brigas das internas no refeitório onde "voa tudo pelos ares: pratos, colheres, copos de leite" Ao abordar o desvario diurno ou embalando a insônia noturna com o mesmo medo do escuro que a fazia, na infância, chamar pelos pais para ajudá-la a sair da angústia: "Mas era como se uma parede de vidro me separasse deles" A mesma parede imaginária que ela continuava a enxergar no hospício quando não dormia: "A parede de vidro ainda costuma voltar sempre" 121. Imagens: referências surrealistas na literatura de Maura que me remetem, por associação de ideias, à frase de Breton: "Há um homem cortado em dois pela janela". As imagens criadas por Maura e Breton projetam, na medida exata, uma frase emblemática do precursor do surrealismo: "Não é o temor da loucura que nos obrigará a deixar a bandeira da imaginação a meio pau" 122.

A narradora-protagonista olha insistentemente para dentro e para fora, mantém-se em vigília como imaginava que Deus fizesse com ela, e como fazia o sistema psiquiátrico através dos guardas, funcionários e enfermeiras que tudo viam para relatar aos superiores. Ela constantemente se sentia flagrada e também flagrava.

¹¹⁸ JARDIM, 1991, p.9.

¹¹⁹ CANCADO, 1991, p.46.

¹²⁰ CANÇADO, *idem*, p.163.

¹²¹ CANCADO, idem, ibidem.

¹²² BRETON, 2001, p.18.

Tanto o sistema psiquiátrico como o prisional – tema do livro "Vigiar e Punir: nascimento da prisão" de Michel Foucault – projetam sobre os internos a sombra da vigilância constante, do olho atento, do olho eterno. Foucault fala desta relação ao evocar o Panóptico – projeto arquitetônico que nunca foi colocado em prática do filósofo inglês Jeremy Bentham 124 (1785) – como um arquétipo dos sistemas de segurança da sociedade contemporânea. O nome deriva do grego *Panopticon*, que designa algo como "o que tudo vê", e seria um sistema de vigilância absoluta dos presídios que teriam as celas e o sistema de controle construídos de modo que um único guarda pudesse vigiar a todos os prisioneiros sem que eles soubessem, ao certo, como estavam sendo vigiados. Assim seria construída uma espécie de onisciência prisional.

Se a ideia não foi colocada em prática na construção de um edifício, ela chega à contemporaneidade através de sistemas que vigiam o cotidiano de cidadãos comuns. Vejamos: há controle físico e eletrônico não só nos presídios, como nos aeroportos, nas fronteiras, nas escolas, nas agências bancárias, em qualquer espaço monitorado. Existe um panóptico instalado em cada computador e em cada site, versão da vigilância que chega aos nossos dias como um delito às avessas. Perpetrado pelas autoridades, pela espionagem deliberada dos governos, há um controle institucionalizado que certifica a presença do panóptico, uma ideia de 1785 encontrada também na narrativa ficcional de George Orwell¹²⁵, "1984", em que aparece o Big Brother (Grande Irmão) como representação de um Estado vigilante, lembrado constantemente nos *slogans* de propaganda ideológica ao longo do livro: "O Grande Irmão zela por ti" ou "O Grande Irmão está de olho em você". Orwell teria se inspirado em Stalin e no sistema soviético para escrever o livro.

Big Brother ainda é o nome de um programa televisivo, um *reality show* em que pessoas confinadas durante dias numa casa têm suas ações vigiadas por câmeras 24 horas. Trata-se de um de um jogo que revela, no fundo, o prazer de

¹²³ FOUCAULT, 2007, p.191 (O Panóptico é uma máquina de dissociar o par *ver-ser visto* [...]).

-

¹²⁴ No final do Séc. XVIII o jurista inglês Jeremy Bentham concebeu pela primeira vez a ideia do panóptico. Para isto, estudou "racionalmente", em suas próprias palavras, o sistema penitenciário. Criou então um projeto de prisão circular, onde um observador central poderia ver todos os locais onde houvesse presos. Etimologia: pan (circular) + ótico (que vê). http://obviousmag.org/archives/2007/06/panoptico_a_gen.html>

¹²⁵ ORWELL, 2009.

espiar que se realiza de todas as formas numa sociedade controladora, um *voyeurismo* que se compraz na bisbilhotice da vida alheia. Revelações de uma sociedade que aceita e convive com o controle institucionalizado "em nome da segurança" e esta é uma das denúncias mais evidentes do livro de Maura: a vida microscópica do hospício refletindo a vida macroscópica da sociedade em sua vigilância constante aos alienados. Descrever minuciosamente, extraindo o máximo do cotidiano, é uma das forças de sua obra. Algumas vezes, não por acaso, ela se refere ao cinema como a única linguagem capaz de mostrar o absurdo que se passa no hospício: "não poderei descrever bem o quadro nem minha emoção. O cinema captaria exatamente" 126. Ainda há outros aspectos a se considerar no diário de Maura. No prefácio de "Hospício é Deus", Reynaldo Jardim observa como ela transforma a tragédia da loucura num texto fascinante:

Mas o desvario esquadrinha os meandros da linguagem e expõe o verbo sofrer em forma substantiva? Explica o sentido do gesto não concluído, deduz a equação mal esboçada, dá sentido ao Céu, e deliberadamente, provoca pânico entre os anjos?¹²⁷

Isso tem a ver com a forma poética de Maura lidar com a insanidade, porque além das denúncias, tantas vezes referidas em pesquisas sobre sua obra, ela também faz uma elegia à loucura: "O que me assombra na loucura é a distância – os loucos parecem eternos. Nem as pirâmides do Egito, as múmias milenares, o mausoléu mais gigantesco e antigo, possuem a marca da eternidade que ostenta a loucura" 128.

O diário tem ainda uma narrativa ágil: não tende à monotonia. Para construir essa agilidade, ela usa a literatura como quem fotografa cenas, além de criar casos, suspense, *scripts* que envolvem companheiras de hospício em parcerias de desacato à ordem. Anarquista, sua escrita tem também a inquietude de quem mexe no dial de um rádio, mudando e misturando as estações, embaralhando gêneros: autobiografia, diário, poemas, manchetes jornalísticas, com um viés de humor inegável para alguém em tal situação:

¹²⁷ JARDIM, 1991, p.9.

3A(1D)(0), 1991, p.9.

¹²⁸ CANÇADO, 1991, p.26.

¹²⁶ CANÇADO, 1991, p.146.

EXTRA

O CRIME DA GRAVATA NOVA

FACÍNORA AGRIDE O MÉDICO INDEFESO E FRACO

PRESA A AUTORA DO HEDIONDO CRIME DA GRAVATA NOVA¹²⁹

Em letras garrafais ela cria suas manchetes seguindo talvez os apelos jornalísticos das páginas do JB; o diário é também o jornal de suas aventuras no hospício. Ela conta como infringe as ordens, desacata os médicos e os guardas, atirando-lhes copos d'água e canecas de chá no rosto, para depois telefonar ao JB pedindo ajuda a Carlos Fernando, Maria Alice Barroso ou Ferreira Gullar para se livrar das represálias.

Ela leva para o hospício o contexto jornalístico, investindo-se da profissão imaginária de repórter, valendo-se do *status* de contista que a tira da massificação manicomial fazendo dela bem mais *que "um número no peito do uniforme*". Com seus contos, Maura colaborava com uma equipe de vanguarda do "Jornal do Brasil", constituída por profissionais escolhidos na elite da imprensa carioca para fazer uma reformulação proposta por sua proprietária, a Condessa Pereira Carneiro – Maurina Dunshee de Abranches Pereira – que herdara o JB do pai, o Conde Pereira Carneiro, após seu falecimento, e resolveu investir num grande projeto de reforma editorial em 1953.

Jânio de Freitas, Carlos Castelo Branco, Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Carlinhos de Oliveira, Carlos Heitor Cony, José Louzeiro, dentre outros, se juntam ao projeto. Reynaldo Jardim começa editando uma página de livros e autores, além de uma página de assuntos femininos. Este será o embrião do Suplemento Dominical, caderno de artes e literatura que marcou época por seu conteúdo de vanguarda, ligado ao movimento concretista, ancorado num projeto gráfico idealizado por Amílcar de Castro que, por sua vez inspira-se nas ideias de Max Bill, designer, arquiteto, escultor e pintor que cursou a famosa escola Bauhaus, em Zurique, e fez uma exposição no Masp, em 1950, a convite de Pietro Maria Bardi.

¹²⁹ CANÇADO, idem, p.43.

Amílcar de Castro trabalhou em vários jornais e revistas importantes – "Manchete", "Correio da Manhã", "O Globo", "Última Hora", "O Estado de São Paulo", "Folha de S.Paulo". Mas deixou sua marca gráfica e editorial no "Jornal do Brasil", realizando uma reforma entre 1956 e 1961, quando o Suplemento Dominical foi extinto. Em entrevista a ABI, em 1977, e reproduzida em 2003 na publicação "Novos Estudos" do CEBRAP¹³⁰, ele fala dos principais pontos da reforma que transformou o JB, considerado basicamente uma vitrine de anúncios, num jornal agressivo e moderno. Segundo ele: "Tudo era feito para dar mais força à matéria escrita", e explica como fez isso abrindo espaço entre as colunas, abolindo os fios que as cercavam, valorizando os espaços em branco para ressaltar o texto, adotando uma única família tipográfica: a "Bodoni". Amílcar era um designer gráfico refinado, além de arquiteto e escultor.

O Suplemento Dominical ainda colocou em debate o concretismo, colocando em diálogo o grupo carioca e o grupo paulista ligados ao movimento. Em junho de 1957 foram publicados os dois manifestos de cisão dos concretistas ligados à poesia: de um lado os paulistas com o manifesto "Da fenomenologia da composição à matemática da composição", assinado por Haroldo de Campos, de outro, "Poesia concreta, experiência intuitiva", assinado por Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Oliveira Bastos, em nome dos cariocas. "Com o Suplemento Dominical, firmou-se como um campo de debates entre as correntes concretistas carioca e paulista, desdobrando-se por fim na plataforma de lançamento do "Manifesto Neoconcreto" 131. Este manifesto, publicado em 1959, refere-se à 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM-RJ, na qual fica clara a distância entre o grupo de Gullar e os concretistas de São Paulo. Os cariocas criticavam a exacerbação racionalista do movimento paulistano.

Maura publicou contos no Suplemento Dominical do JB e também no jornal Correio da Manhã, dos quais doze foram depois reunidos no livro "O Sofredor do Ver". A impressão é a de que ela faz no diário algumas adaptações das experiências gráficas do suplemento literário, mostrando "inovações" que revelam

33002007000200012&script=sci_arttext> acesso em 17/11/2013.

130 CASTRO (1977), CEBRAP, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-

¹³¹ CASTRO, idem, ibidem.

mais que um recurso gráfico, uma suspensão do pensamento. Ela expressa isso no diário com longos travessões quando lhe faltam palavras para dizer talvez "as enormidades que pensa".

Os travessões que se repetem na escrita de Maura muitas vezes podem ser interpretados como o indizível da loucura:

Apesar de tudo sinto medo do que pode tomar conta de mim. Levar-me para ------ Onde? Seria necessário aprender a proteger-se contra mim mesma.¹³²

Uma vida e uma escrita de flutuações

Depoimentos dos colegas do JB são importantes para reconstruir a trajetória de Maura, artigos e entrevistas ajudam a colar os cacos de sua vida pessoal e literária. Mas também há flagrantes contradições, como no caso do acidente que envolveu um avião que Maura teve na juventude, quando fez curso para tirar brevê de piloto. Encontrei artigos afirmando que Maura derrubou o aparelho encenando o que seria, de certa forma, sua "estreia" na loucura ou indício de um primeiro surto. Diz José Louzeiro:

Contava histórias fantásticas. Entre outras, a do teco-teco que chegou a pilotar e desabou em cima de umas casas, no bairro onde morava. Feita a perícia, constatou-se: o aparelho não apresentava qualquer defeito mecânico. Maura abriu o jogo: tinha vontade de ver um avião cair e, estando dentro dele, a coisa lhe parecia muito mais empolgante. E foi. O casamento acabou, o marido tentou colocá-la num hospício, os parentes passaram a olhá-la "de banda". Arrumou a mala, pegou o filho, fugiu para o Rio, com o propósito de tornar-se escritora. 133

A versão de Louzeiro não chega a ser totalmente corroborada por Carlos Heitor Cony em artigo publicado na Folha de S.Paulo, mas este afirma que Maura ganhou o avião do pai, uma contradição em relação à versão de Maura, como veremos a seguir:

-

¹³² CANÇADO, 1991, p.37.

¹³³ LOUZEIRO, s/d. Disponível em:

http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=168:a-sofredora-dover-maura-lopes-cancado&catid=45:obras-literarias acesso 09/08/2013.

Adolescente em Minas, ganhou um avião de seu pai, pilotava bem, batizou o aparelho com o nome de seu filho, Cesarion. Um acidente cortou a sua carreira — aliás, ela nunca pensou numa carreira, queria apenas ser ela mesma, com as suas manias, o seu sofrimento de ver o mundo e as coisas, a sua loucura, o seu deus. 134

Na versão da própria Maura em "Hospício é Deus", ela conta que ganhou o avião da mãe e um colega o pilotava quando aconteceu o acidente:

Mamãe dera-me um avião, Paulistinha, Cap 4 – prefixo PP-RXK. Foi quebrado por um aviador meu amigo, ao tentar uma aterrissagem de emergência na rua de uma cidadezinha (a hélice pegou o fio do telégrafo, derrubou o avião, arrastaram um poste – tudo caindo sobre uma casa e quase matando os habitantes.) Queria este avião apaixonadamente – antes de tê-lo. Tão logo o ganhei deixei de interessar-me muito, como não me interessaram muito jamais as coisas possuídas. 135

Na literatura, a memória é caminho aberto também à invenção, como disse Antonio Candido, no livro "Memória e Ficção" e as histórias que se contam sobre Maura são um modo de criar a lenda em torno dela. Na sociedade ela sempre foi visada por suas extravagâncias, e para uma família conservadora é sempre melhor que um tipo assim pareça louco, entre outras justificativas. Os relatos sobre a queda do avião parecem, em alguma medida, contaminados pelo "feito" em que se transformou o acidente pela possibilidade da queda ser provocada por um surto.

Entre as fabulações de Maura e de outras pessoas, destaco trechos do diário que dão a medida de sua mente engenhosa ao abordar espaços e identidades diferentes, sempre como uma narradora-protagonista em trânsito e em transe. Isso projeta-se especialmente num trecho de "Hospício é Deus":

Terminarei pela vida como essas malas, cujos viajantes visitam vários países e em cada hotel por onde passam lhes pregam uma etiqueta: Paris, Roma, Berlim, Oklahoma. E eu: PP¹³⁷, Paranoia, Esquizofrenia, Epilepsia, Psicose-Maníaco-Depressiva, etc. Minha personalidade

¹³⁴ CONY, 2007. http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=5587&sid=571 acesso em 19/08/2013.

¹³⁵ CANCADO, 1991, p.25

¹³⁶ CANDIDO, 2012.

¹³⁷ Nota: PP, usa-se na psicologia e psiquiatria como abreviatura de psicopata. Note-se que é a única patologia a que Maura dá o nome por abreviatura, temerosa, talvez, de sua própria condição de psicopata. Coincidentemente PP também está no prefixo do seu avião.

mesma está sufocada pelas etiquetas científicas. Serei a mala ambulante dos hospitais, vítima de brincadeiras dos médicos, bonitos e feios. Terei a utilidade de diverti-los ao lançarem a sigla: PP. 138

A viajante sujeita a tantas etiquetas, a doente que recebe rótulos é a mesma pessoa que, na infância, brincava com nacionalidades e identidades para criar histórias que contava a outras crianças:

Aos sete anos, estudando numa cidade próxima à fazenda, onde morava minha irmã Didi, mentia para minhas colegas: Sou filha de russos, tenho uma irmã chamada Natacha. E um dos meus tios nasceu na China, durante uma viagem dos meus avós. Ó, aquele tio chinês, eu o via mentalmente, de rabicho e tudo, tal os chineses dos livros que lia. 139

No Laudo do Exame de Sanidade Mental, realizado para o inquérito do crime que cometeu, essa brincadeira de Maura é tratada como uma tendência a contar mentiras.

Comparo o diário de Maura à obra de outros autores que abordaram a loucura sob a ótica da ficção – ou a ficção sob a ótica da loucura. Traço aqui um breve paralelo entre sua ideia de "viajante", construída no diário, com a obra "A lua vem da Ásia", do escritor surrealista Campos de Carvalho, cujo narradorprotagonista, Astrogildo, passa o tempo viajando e concebendo passagens em lugares tão díspares quanto um hotel de luxo ou um campo de concentração. Só no final, o leitor compreende que essa personagem está, afinal, num hospício e sem caminhos:

A palma da minha mão é uma carta cartográfica em que leio o desencontro de todos os caminhos que palmilhei até aqui, neste mundo que é um emaranhado de estradas e de rios que não levam a ponto algum, apesar de tantas tabuletas de Chegada e de Partida e tantos portos atravancados de navios. Houve um chinês que disse, resumindo tudo numa frase de uma clareza meridiana e que, no entanto desnorteia os ingênuos ledores de bússola e seus fiéis discípulos: 'O caminho que é um caminho não é um verdadeiro caminho'. ¹⁴⁰

Maura é câmera e cena, autora e personagem. Em situações e papéis imbricados ela procurar manter a atenção alheia sobre si. Quer ser vista quando

¹³⁸ CANÇADO, 1991, p.41.

¹³⁹ CANÇADO, 1991, p.21.

¹⁴⁰ CARVALHO, 2008, p.179.

se deita no corredor do hospital ou dança no pátio, quando pinta os olhos e mostra as pernas que considera bonitas. Projeta a sua imagem, cria um autorretrato que aproxima realidade e fantasia. É interessante notar que assume atitudes delirantes, "fazendo coisas sem sentido", ao mesmo tempo em que escreve de forma racional.

Em Hamlet, de Shakespeare, encontra-se um episódio que inspirou uma ação delirante e um conto de Maura. A peça escrita entre 1599 e 1601 traz, como sabemos, a história de um príncipe que vê o fantasma do pai recém-falecido, que lhe aparece para revelar que foi assassinado pelo próprio irmão. Para vingar a morte do pai, Hamlet se vale do artifício da loucura e, a certa altura, por engano, acaba matando o pai de sua amada Ofélia, que se afoga num rio, deixando a dúvida se a morte foi por acidente ou suicídio.

Aos 22 anos, internada na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista, no Rio, Maura integra um elenco teatral fazendo Ofélia, a personagem de Shakespeare. No papel, ela toma o teatro pela vida, tenta realizar o simbólico e, em vez de apenas representar, posta-se no alto das pedras para a "encenação" do que seria seu próprio suicídio. Ela já havia tentado se matar aos 18 anos, mas decerto na cena teatral a autodestruição reveste-se da dramatização implícita na busca da morte como um gesto solene, feito de etapas e desdobramentos. Ela sobe nas pedras, tira a roupa, deixa-se contemplar no alto como a personagem de si mesma, a heroína num momento delirante que compreende coragem, ao mesmo tempo em que provoca a "plateia" que implora para que desista. Médicos e enfermeiros apavorados atiram-se às águas, molham seus uniformes, oferecerem uma corda na urgência compulsória de um salvamento, temendo a fatalidade, tremendo pela impotência de ver a louca pronta a se atirar. Dá para supor que Maura, mesmo delirante ou no limite, imprime à cena um grande significado a ponto de transformá-la depois num conto chamado "Espiral ascendente", no qual ela fala também do Sonifene, nome de um medicamento usado na época para controlar os loucos.

Ela relata o episódio no diário como um acontecimento:

Decorava o papel, andava pelo hall da Casa de Saúde recitando o dia todo, empolgada com meu desempenho (...) Até chegar a tarde da

cachoeira: durante um ensaio do Hamlet senti-me estranha, aborrecida e desconfiada, todos pareciam conspirar contra mim. Apanhei o livro da peça encaminhei-me para a cachoeira, perto do sanatório (...) Nesta cachoeira desempenhei um dos maiores papéis de 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. 141

Ao se lembrar dos detalhes, relatando no diário o que fez, ela demonstra um perfeito nível de consciência sobre o ocorrido. O ato remete à linguagem concreta preconizada por Antonin Artaud no Teatro da Crueldade, um modo de encenação no qual o dramaturgo propõe um despertar de "nervos e coração", um resgate da "ação imediata e violenta que o teatro deve conter"¹⁴². Trata-se, na verdade, da substituição do que seria simbólico pela realidade. Não posso afirmar que Maura agiu para cumprir este tipo de proposta, mas o fato é que ao substituir a encenação por ação, de modo tresloucado, ela fundiu arte e vida. A seguir, alinho alguns pensamentos de Artaud na defesa da linguagem concreta que, para ele, consistia numa ressignificação do teatro:

Queremos que o teatro seja uma realidade na qual se possa acreditar, contendo, para o coração e os sentidos, essa espécie de mordida concreta, que toda sensação verdadeira implica. (...) pretendemos dar espetáculos onde tais meios de ação direta sejam utilizados na sua totalidade; portanto um espetáculo que não tema ir até onde for necessário na exploração da nossa sensibilidade nervosa (...). É nisso, no espetáculo de uma tentação onde a vida tem tudo a perder e o espírito tem tudo a ganhar que o teatro deve recuperar sua verdadeira significação. 143

Artaud propõe a busca de uma unidade eliminando a dicotomia entre real e imaginário, símbolo e ação concreta. Pretende ainda que, no teatro, não haja divisão entre atores e espectadores, ele quer "um espetáculo giratório que, em vez de tornar a encenação e a plateia dois mundos fechados, sem comunicação possível, distribua clarões visuais e sonoros entre a massa inteira de espectadores"¹⁴⁴.

¹⁴² ARTAUD, 1983, p.76.

¹⁴³ ARTAUD, 1983, p.78.

¹⁴⁴ ARTAUD, 1983, p.78.

¹⁴¹ CANÇADO, 1991, p.101.

Maura não deve ter pensado em Artaud quando trocou a encenação em favor de um ato real, mas ao ameaçar jogar-se da cachoeira ela também fundiu o público ao "espetáculo", todos atuaram naquele cenário natural onde Maura/Ofélia tenta o suicídio. Desconheço exemplo tão pungente de arte delirante como a encontrada neste "ato" que demandou três horas de ameaças da protagonista e rogos da plateia. O "ato" aproxima Maura das ideias de Artaud na busca do que ele chamava "teatro total", ideia que também desponta com força em seu texto "Heliogálabo ou 0 anarquista coroado", escrito entre 1932-1933. concomitantemente ao trabalho do Teatro da Crueldade. Heliogábalo foi um imperador romano que levava a efeito suas perversões em grandes cortejos públicos, espetáculos que consistiam na afirmação de sua crueldade e nos quais ele afirmava seu poder. Heliogábalo sempre impressionou Artaud pela identificação "entre linguagem e vida, entre signo e significado", como reforça Claudio Willer no já referido "Escritos de Antonin Artaud".

Enquanto administra a loucura escrevendo, Maura manifesta delírio nas encenações como a do episódio de Ofélia ou em números de dança que protagoniza no hospício: "Para não morrer de tédio trepei no muro, alcancei o telhado do galpão, rasguei meu vestido de lado, dancei lá em cima mais de uma hora (...). Quando danço sou deveras insinuante"¹⁴⁵.

As danças de Maura me remetem ao delírio divino mencionado por Platão no "Fedro", evocando os rituais a Dioniso quando as mulheres subiam o Parnaso para celebrar o deus dançando e entrando em êxtase. Pelbart, em "Da clausura do fora ao fora da clausura, loucura e desrazão", fala que uma das funções do culto a Dioniso (...) é a cura da loucura pelo ritual da dança orgiástica (...). O processo equivaleria a uma cura homeopática, em que a loucura era exorcizada através da catarse suscitada pela loucura coletiva. 146

Pélbart ainda faz referência ao historiador H. Jeanmarie – autor de "Dionysos – Histoire de culte de Bacchus" – que "se entusiasma com a semelhança entre as descrições feitas pelos antigos sobre a mania e as

¹⁴⁵ CANCADO, 1991, p.164.

¹⁴⁶ JEANMARIE (1978) *apud* PELBART, 1989, p.38. http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/peter/clausuradofora.pdf acesso 01/11/2013

observações clínicas dos psiquiatras do Séc. XIX sobre a neurose, a histeria, a epilepsia". A referência se torna ainda mais interessante com as descrições dos movimentos das danças dos cultos dionisíacos, encontrados em vasos gregos antigos e comparados aos dos doentes em surto segundo nossa psiquiatria:

(...) não se contesta nem é contestável que por muitos traços os monumentos figurados reproduziam escrupulosamente os movimentos convulsivos e espasmódicos: a flexão do corpo para frente e para trás, a torção e agitação do pescoço; o comportamento das bacantes lembra os sintomas das afecções neuropáticas discutidas com frequência.¹⁴⁷

Não há nenhuma descrição das danças de Maura, além das que ela mesma faz em "Hospício é Deus". Não é possível afirmar se os movimentos eram espasmódicos, ou se ela emitia sinais de estar em transe. Mas seu prazer em dançar de forma delirante, pelos telhados do manicômio ou mesmo no pátio, pode ser relacionado também à busca do equilíbrio através da arte. Além de tudo, ao descrever sua dança de forma sensual, como uma bacante, ela ainda se lembra do psiquiatra por quem estava apaixonada e declara de forma quase cômica: "Como este médico pode resistir-me é o que não entendo" 148.

Provocação é uma das marcas de sua rebeldia, da sua revolta; uma guerra de nervos que põe colegas, funcionários e médicos contra ela, que se coloca como líder de insubordinações, combinando ataques aos funcionários do refeitório com as companheiras, montando planos de revanches, muitas vezes com boa dose de humor. Suas "cenas" quase sempre se desenrolam nos corredores, no pátio, no refeitório, espaços onde há visibilidade, olhares apropriados aos escândalos que protagoniza sem disfarçar seu prazer.

Mas no diário restabelece a ordem. Nada mais ordenado do que inserir dia, mês e ano no alto das páginas, registrando um cotidiano que lhe fugiria não fosse apreendido pela palavra. Além do diário, há o relato autobiográfico, gênero que vem ao encontro do que Richards aborda quando fala de uma organização da experiência, tomando justamente, como exemplo, a dedicação do louco à memória, com todas as suas minúcias:

.

¹⁴⁷ JEANMARIE (1978) apud PELBART, 1989, p.38.

¹⁴⁸ CANÇADO, 1991, p.164.

O paciente do hospício, ocupado em reviver indefinidamente a mesma porção de experiência, fá-lo (se o faz) porque está limitado muito estritamente ao âmbito dos possíveis impulsos – não sendo permitido intervirem outros impulsos. Daí a perfeição com a qual se diz que ele reconstrói o passado. A maior parte da revivificação é distorcida porque apenas alguns de seus impulsos originais são repetidos, sendo envolvidos novos impulsos e resultando um meio-termo. 149

Maura registra e ficcionaliza seu passado. É evidente a importância que dá à sua formação de moça fina, filha da elite, e aos luxos que lhe proporcionaram as posses da família: estudou línguas, balé, teve até mesmo avião. Ela cultua suas memórias para mostrar quem foi, mas seu grande conflito é saber quem é. Daí a importância de reconstruir uma identidade e buscar o equilíbrio dentro dos escombros da loucura, num estado de catarse.

Maura busca o equilíbrio quando se dedica ao diário; ali, encontra alívio falando de si e das companheiras submetidas a eletrochoques ou trancadas no quarto-forte, punição máxima no hospício. Ao relatar o que se passa entre as paredes do manicômio mobiliza suas emoções e as emoções de quem a lê, pois é impossível ficar imune à sua escrita.

Não possuo nenhum equilíbrio emocional. Passo de grande exaltação à depressão profunda. Gasto-me desesperadamente (não me esquecer que sou vítima de disritmia cerebral). Como estou presa à infância. Nego realidade ao que me veio depois. Até as pessoas, não são – porque não as aceito. 150

Na sequência desse trecho realista ela emenda um poema, praticando a descontinuidade em vez de seguir a lógica em relação ao tema sobre o qual vinha discorrendo. Ela faz uma ruptura, volta-se à linguagem poética, como se, de repente, tivesse uma "visão", um *insight* ou, simplesmente, fizesse uma pausa para encontrar, no meio do sofrimento, o lirismo. Esta descontinuidade também a caracteriza como surrealista, além de utilizar uma profusão de imagens:

Meus sapatos amarelos Um passo adiante da solidão.

Eu os vi mil vezes através de lágrimas, Na sua ingenuidade gasta, resignada, Conduzindo pés que fizeram dança.

¹⁴⁹ RICHARDS, 1971, p.153.

¹⁵⁰ CANÇADO, 1991, p.37.

Ó, meus sapatos – amarelo-girassol. 151

Maura, que estudou balé na infância, funde a imagem de seus pés e sua trajetória, sua doença e sua dança, colorindo um poema com "sapatos amarelogirassol", cor-símbolo do delírio desde a arte de Vincent van Gogh. Ela também demonstra grande interesse por cores, referindo-se ao cinema para falar delas: "Costumo pensar em tecnicolor. Reconheço as pessoas pelas cores (...) as mulheres, estas, vejo-as sempre de amarelo – amarelo vivo-espantado" 152.

No diário, as informações que transmite quase sempre apresentam um redimensionamento de si mesma, um narcisismo evidente, colocando-se como "escritora e candidata à glória", compondo flagrantes de uma personalidade em ebulição, uma voz destoante que revela situações de angústia e denúncia do que vem de dentro do hospício, e isto implica um valor. Maura não é uma autora que fala da loucura, ela a vivencia; essa condição dá a seus escritos uma dimensão que transborda para o sobre-humano, a partir da carga que carregou vida afora diagnosticada como "louca de carteirinha", como se refere a si mesma.

Nos rótulos que ela cola à visão que tem de si ela embute também a situação da eterna viajante. Entre a lucidez e a loucura? Entre a vida normal e as internações?

A biografia possível

Além dos dados biográficos dispersos que inseri na dissertação seguindo os relatos de Maura e que serviram à análise do diário, organizo uma pequena biografia a partir da colagem de informações disponíveis em teses, livros, artigos e entrevistas. O que se sabe é que nasceu em 27 de janeiro de 1929, em São Gonçalo do Abaeté (MG), filha de José Lopes Cançado e Affonsina Álvares da Silva, conhecida como Dona Santa. Seu pai era um fazendeiro rico, nascido numa família influente na política da região, e a mãe também era de família importante. Foi criada numa fazenda, como conta no diário, tinha dez irmãos e cursou o primário em Patos de Minas, em regime de internato, como era comum na época

¹⁵¹ CANÇADO, idem, ibidem.

¹⁵² CANÇADO, *idem*, p.137.

para os filhos de famílias abastadas. Na juventude estudou no Colégio *Sacre Coeur de Marie*, em Belo Horizonte, assim como suas irmãs. Desse período guardou a lembrança de ter se envergonhado da família: "No Colégio Sacre-Coeur de Marie passei a envergonhar-me da minha família. Em minhas orações, pedia a deus que me mandasse apenas alguns parentes – que considerava não vergonhosos"¹⁵³.

Aos 14 anos decidiu fazer um curso de aviação na cidade de Bom Despacho para tirar o brevê, atitude arrojada para uma mulher de seu tempo. A experiência teria inspirado a criação de uma personagem do romance "Bela Para Voar" de Pedro Rogério Moreira. No curso, Maura conhece Jair Praxedes, também de tradicional família mineira, com quem se casa aos 15 anos, contra a vontade do pai, e tem seu único filho, Cesarion, que nasce em 1945. Um ano depois de casada se separa e volta a morar com os pais na fazenda. No mesmo período, a morte do pai a deixa mais fragilizada: "Aos quinze anos vi-me com o casamento desfeito, um filho, e sem papai, sustentáculo de todos os meus erros — meu grande e único amor" desfeito."

Quando o filho completa três anos, volta a Belo Horizonte para estudar, com o apoio da família. Lá teria reiniciado o curso de aviadora que acaba não concluindo. Também não é aceita num colégio particular onde a família a matricula, pois sua condição de mulher divorciada é alvo de preconceitos na tradicional sociedade mineira, estigma que a acompanharia durante muito tempo e que talvez tenha favorecido o desequilíbrio emocional que se intensificaria nos anos subsequentes; a vida livre, numa sociedade conservadora, pode ter funcionado como ratificação de sua condição de "louca".

Sabe-se hoje que a questão moral levou muita gente aos hospícios; nas famílias tradicionais era mais fácil aceitar a condição de insana do que de uma filha considerada promíscua, "perdida". Mas é importante ressaltar que na sua história a ameaça da loucura já pairava desde a morte de um de seus irmãos,

-

¹⁵³ CANÇADO, 1991, p.22.

¹⁵⁴ MOREIRA, 2006.

¹⁵⁵ CANÇADO, 1991, p.24. (Obs.: Na verdade, Cesarion nasceu quando Maura tinha 16 anos.)

João, vítima de doença mental que teve origem numa meningite. Ela também teve convulsões na infância, provavelmente epilepsia. O primeiro ataque ocorreu aos sete anos, repetindo-se aos doze, aos catorze e quinze anos, depois da morte do pai. Ela conta que as crises não a preocupavam: "ao contrário, vi-me alvo de muitas atenções" 156. Aos 18 anos, internou-se voluntariamente, pela primeira vez, numa clínica psiquiátrica destinada a pessoas de posses em Belo Horizonte. A internação parece, acima de tudo, uma tentativa de manter-se afastada do conflito moral que lhe impunha a sociedade depois do divórcio. Não havia um motivo concreto para a iniciativa, a não ser as pressões sociais sobre uma moça divorciada e com um filho, situação conflitante para uma mulher que, nos anos 1950, vivia num meio conservador. Havia também uma idealização romântica sobre o fato de manter-se num sanatório: trechos do diário apontam isto. Quando se internou pela primeira vez e não havia ainda sintomas de uma doença psíquica grave, Maura parece mesmo ter necessidade de internar seu desvio de comportamento, aliado a uma insegurança profunda:

Ninguém entendia o motivo desta internação, a não ser eu mesma: necessitava desesperadamente de amor e proteção. Estava magra nervosa e não dormia. O sanatório parecia-me romântico e belo.¹⁵⁷

Depois de desfazer o casamento, que só se realizou na igreja, porque tinha pouca idade, tentou recomeçar a vida, mas sofreu discriminação pelas razões já expostas. Nessa época, afirma que pensou pela primeira vez em se matar. Com a morte do pai, acaba recebendo de sua mãe a parte da herança que lhe cabia e passa a viver num hotel de luxo em Belo Horizonte. Esta é uma fase de liberdade na qual afirma que aprendeu a fumar, bebia todas as noites, tinhas amigos e namorados, enveredando pela boêmia.

Maura tinha ideias avançadas em relação à emancipação da mulher, rejeitando, inclusive, a ideia de uma literatura feminina; ela defendia uma equiparação dos gêneros também nas atividades intelectuais. Numa entrevista ao jornalista João da Penha, para a revista Escrita, afirmou:

.

¹⁵⁶ CANÇADO, 1991, p.21.

¹⁵⁷ CANÇADO, 1991, p.64.

Não situo especificamente a mulher em minha obra. O grande problema da mulher é o mesmo do homem. Ambos estão inseridos na problemática do ser humano. Entretanto, em sociedades culturalmente subdesenvolvidas, não se pode adotar, ainda que provisoriamente, a certeza acima declarada. [...] Implicações diversas impõem um alheamento da mulher à participação oficial da vida. O que não me impede, contudo, de rejeitar uma literatura feminina ou coisa equivalente. 158

Observe-se que sua própria rejeição aos rótulos é uma atitude feminista. Depois da fase boêmia em Belo Horizonte, mudou-se para o Rio. Em 1961 começou a trabalhar no Ministério da Educação como datilógrafa, num emprego obtido através de um amigo influente da família e onde permanece durante 8 anos, contando com períodos de licença para se internar. No Ministério, ela foi colega de Vera Brant, com quem fiz contato quando iniciei a pesquisa em 2011. Vera me enviou um e-mail afirmando que ficava contente por saber que a obra de Maura estava ganhando cada vez mais reconhecimento no meio acadêmico e também entre os leitores. Na internet, há três cartas que Maura enviou a Vera em 1967. Nelas, ela conta seus problemas, fala dos contos e personagens, agradece roupas e sapatos que recebeu da amiga. Maura aceitava bem este tipo de ajuda e há trechos no diário em que se revela também bastante desapegada das coisas materiais, como roupas e cobertores, que distribuía às colegas de hospício.

No Rio, passou pelas experiências já relatadas, como escritora e hospiciada, numa sucessão de internamentos que duraram até o final da vida, além do crime que lhe rendeu um longo processo judicial, do qual só seria declarada livre em 1980. Nunca se chegou a uma conclusão clínica exata sobre a doença de Maura, daí ela especular tantos rótulos. Mas no Laudo do Exame de Sanidade Mental descreve-se "uma fachada psicótica, sob a que se desenvolve, surdamente, um processo esquizofrênico larvado, enxertado em epilepsia" 159.

Há um episódio em que ela mostra a Amílcar de Castro um trecho do diário em que articula uma dupla personalidade, falando consigo mesma como se fosse outra pessoa. Amílcar, sem saber ainda que o texto era dela, afirma: "mas isso é esquizofrenia", e a afirmação dele tem um grande impacto sobre ela que parece

¹⁵⁸ PENHA, 1976.

¹⁵⁹ SCARAMELLA, 2010.

tomar consciência de que este poderia ser, afinal, seu diagnóstico. Maura morreu em 19 de dezembro de 1993, aos 64 anos¹⁶⁰, por insuficiência pulmonar.

Ao sair de seu quarto, onde penetrei através do livro "Hospício é Deus", levo a certeza de ter conhecido uma autora fantástica que luta contra o estigma da loucura, e a doença em si, com as armas que tem: as palavras. Num arranjo fascinante que junta mais que literatura e loucura, pode-se dizer: literatura e vida.

Da sua intimidade no quarto às cartas que trocou com Vera Brant salta um modo ambivalente de definir seu lugar no mundo. Sobre a doença diz: "Se estou no hospício me comporto como sã, se estou fora, esquizofrenizo-me". Sobre os relacionamentos concluí: "Há três maneiras: sexualizando a relação, agredindo ou escrevendo". Sobre os sonhos, revela: "Entre mim e eu há uma parede de vidro... (...) há uma parede de vidros muito grossos"¹⁶¹.

Não é fácil atravessar as paredes de Maura. Talvez fosse melhor se contentar com a qualidade evidente do seu texto em todo o percurso. Sobre sua vida e obra projetam-se complexidades e planos, labirintos mentais e hospícios, imagens em caleidoscópios de palavras. Recorro mais uma vez a André Breton que define em "Nadja" as múltiplas possibilidades de se decifrar a vida sob o prisma de uma aventura:

É possível que a vida peça para ser decifrada como um criptograma. Escadas secretas, molduras de onde os quadros deslizam rapidamente e desaparecem para dar lugar a um arcanjo de espada em riste ou para dar passagem aos que devem avançar para sempre, botões que são premidos muito indiretamente e provocam o deslocamento em altura e comprimento de toda uma sala com a mais rápida mudança de ambiente: pode-se conceber a grande aventura do espírito como uma viagem desse gênero ao paraíso dos ardis.¹⁶²

Como um caleidoscópio, se giramos a obra de Maura à esquerda aparecem mundos, à direita, fundos. Trata-se de uma escrita ardilosa que instiga várias interpretações, assim como Deus e a loucura. Sua literatura é um lugar onde tudo muda e tudo permanece à espera de novos revolvimentos como num

^{160 (}São Gonçalo do Abaeté, 27 de janeiro de 1929 – Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1993)

¹⁶¹ Todas as frases da página são das cartas de Maura Lopes Cançado à Vera Brant.

¹⁶² BRETON, 2007, p.103.

de seus poemas imagéticos que tem, como ela dizia, paredes de vidro, nem sempre transparentes:

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 prováveis flores de Primavera. 163

.

¹⁶³ CANÇADO, 1991, p.136.

CAPÍTULO II – Uma mirada surrealista

Um dos pressupostos do surrealismo é a poética da existência, ligar arte e vida, não se restringindo a um movimento estético. Neste sentido, considero que Maura Lopes Cançado teve uma trajetória surrealista, ela gritou o quanto pôde contra a "normalidade", recusando-se a concessões mesmo nos períodos de lucidez, e correndo o risco de sua revolta parecer sempre escandalosa, preferiu romper com modelos e dessacralizar tradições.

Acredito que ela não escreveria como escreveu se não tivesse as experiências que moldaram sua percepção: a loucura lhe dá margem a outras interpretações da realidade, o delírio — irmão do sonho ou do pesadelo — contamina seu texto ficcional. Mas ela também é uma observadora atenta das coisas que crava na literatura como uma descrição fotográfica da realidade, na busca de uma precisão que, mais de uma vez, admitiu não alcançar. Maura é uma perfeccionista em busca da linguagem ideal, sobretudo ao flagrar o cotidiano do hospício de forma quase obsessiva.

Apesar de observar mais traços surrealistas em seu livro de contos "O Sofredor do Ver" do que nos relatos de "Hospício é Deus", do seu diário também emergem descrições que remetem ao conceito das "observações neuropsiquiátricas", evocadas por André Breton no romance "Nadja", publicado em 1928. Maura faz uma anamnese da sua situação e de suas companheiras, fala de sua medicação, atribui ao Sonifene – que começou a tomar na juventude – a piora do seu quadro clínico, aborda a estupidez dos enfermeiros no trato com os pacientes, a indiferença dos médicos, denuncia a lobotomia a que foi submetida uma de suas colegas. Esta semelhança me estimula a comparar as duas obras: "Nadja" e "Hospício e Deus", relacionando a trajetória da personagem de Breton com a vida da autora cuja obra é tema da dissertação; trilhas surrealistas vão da realidade à ficção, da ficção à realidade.

O romance "Nadja" de André Breton também traz uma personagem de identidade fragmentada pela loucura, uma protagonista misteriosa que dá origem ao conceito mulher-esfinge, caro aos surrealistas pelo que encerra no plano das indagações. Além da personagem-esfinge, as indagações são suscitadas também

pelas obras surreais que não têm ligação objetiva com a realidade, mas com o obscuro do inconsciente. Uma tela de Max Ernst ou Salvador Dalí sempre fazem uma pergunta, propõem um enigma, assim como os desenhos de Nadja que ilustram o livro, reproduzindo diabos, sereias e outras figuras mitológicas.

Nadja no romance tem codinome russo, mas ela realmente existiu e se chamava Leona Delcourt (1901-1941). Parceira de Breton nas andanças por Paris, Nadja-Leona vaga pela cidade com o escritor em busca de aventuras, sobretudo estéticas, repetindo trajetos antes percorridos por Lautréamont, Huysmans e Nerval, conforme Eliane Robert Moraes no prefácio à edição brasileira do livro:

Breton e seus amigos são herdeiros de toda uma geração de autores oitocentistas — entre eles Zola, Victor Hugo e Eugène Sue — que vasculhavam as ruas da capital francesa buscando vias de acesso às regiões mais secretas da alma humana. Porém, os "mistérios de Paris" que inspiram as incansáveis caminhadas do grupo surreal pela cidade se encontram, antes de tudo, nos roteiros esboçados por Lautréamont, Huysmans e Nerval. Influências declaradas do autor do criador de Nadja, esses escritores se distinguem por sondar os aspectos mais banais do diaa-dia parisiense sob as poderosas lentes da imaginação. 164

As andanças de Breton e Nadja incluem uma série de enigmas urbanos a serem decifrados – os lugares percorridos trazem metáforas como as fontes que instigam descobertas a partir da projeção das águas ou as mãos de fogo que surgem sobre o rio Sena – mas, sobretudo, oferecem um vasto território à decifração dos enigmas humanos, acentuando-se a busca da própria identidade formulada por Breton numa pergunta inicial no livro: "Quem sou?".

Para responder à mesma pergunta sobre sua identidade, Nadja se define de uma forma que me liga à percepção que tenho de Maura: ela também vagou de hospício em hospício numa andança que requer "colagens" quando se quer compor uma possível biografia. No romance de Breton, o narrador pergunta à Nadja ao conhecê-la "Quem é você?". Ela responde: "Eu sou a alma errante" 165. Instaura-se aí um enigma que promove o fascínio de Breton pela mulher-esfinge. A falta de uma identidade clara é sempre instigante para quem se ocupa do que

¹⁶⁴ MORAES em Apresentação a BRETON, 2007, p.7-8.

¹⁶⁵ BRETON, 2007, p.70.

está além do presumível, e este me parece um ótimo ponto de partida para uma incursão surreal. A mesma coisa me instiga ao tentar colar os cacos de Maura para formar uma identidade que requer um cruzamento de literatura e vida, tendo em vista os fios de seu relato realista e os de sua obra ficcional que se encontram em vários pontos. Eis a poética da existência avistada na intratextualidade da obra de Maura Lopes Cançado a partir de passagens e personagens de "Hospício é Deus" também presentes no livro de contos "O Sofredor do Ver", que traz personagens e situações do hospício de forma ficcionalizada, numa profusão de imagens e metáforas que pedem análise cuidadosa.

Antes de analisar a relação entre os dois livros de Maura – um dos objetivos deste capítulo dedicado ao "O Sofredor do Ver" - volto à comparação das obras de Maura e Breton. Nas ruas de Paris, Breton encontra Nadia por acaso, fascina-se por ela, com quem mantém perambulações frequentes. Um dos fascínios de Nadja, além da incerteza de sua própria identidade, é sua disposição para jogos estéticos e a parceria em "acasos objetivos", conceito de Breton para acontecimentos sincrônicos que ele vai narrando ao longo do livro, revelando fatos inexplicáveis sob a ótica racional, além de tesouros ocultos nas ruas, pontes e praças da cidade. Trata-se de uma jornada em busca de interpretações para os enigmas da existência, a partir da leitura dos "acasos objetivos", que se trata de um ponto de intersecção em que as coisas acontecem de forma imprevisível, um jogo que movimenta as forças do inconsciente deflagrando acontecimentos, às vezes determinando destinos ou, simplesmente, suscitando interpretações que estão além da lógica. Breton utiliza os acasos objetivos como fonte de criação literária e para isso recorre ao pensamento de Hegel para reforçar o conceito que se relaciona os acasos à imaginação criadora:

O poeta, a quem cabe exprimir-se num estado social cada vez mais elevado, deve por todos os meios possíveis recapturar a vitalidade concreta que os hábitos do pensamento lógico estão apostados em fazer-lhe perder. A fim de atingir este objetivo ele há de resolutamente aprofundar cada vez mais o fosso que separa a poesia da prosa; e para tanto ele dispõe de um instrumento (...) capaz de perfurar mais fundo que é a imagem, e entre todos os tipos de imagens, a metáfora. A nulidade poética dos séculos ditos clássicos é consequência de se ter recorrido muito excepcional e timidamente a este instrumento maravilhoso. 166

Neste ponto Breton se abre ao pensamento de Hegel – que aproxima mente e natureza, sujeito e objeto do conhecimento – para reforçar a importância da combinação de intuição, acasos, imagens e criação literária:

Seja-me permitido citar a Hegel (...): 'Essas imagens tomadas de empréstimo à natureza, ainda que sejam impróprias para representar o pensamento, podem ser aperfeiçoadas com um sentimento profundo, uma riqueza particular de intuição ou verve combinação humorística; esta tendência pode desenvolver-se a ponto de incessantemente excitar a poesia a invenções sempre novas. 167

Carl Gustav Jung também criou o termo "sincronicidade", que dá título a uma de suas obras¹⁶⁸ – para abordar eventos que acontecem sem um nexo causal entre eles mas que são fenômenos de coincidência significativa. Para ele, isso tinha a ver com o tempo ou com uma espécie de simultaneidade que ligava dois eventos, indicando algo mais que uma probabilidade.

Outra Paris emerge do olhar de Breton e Nadja em suas andanças. Este registro mereceu não apenas descrições minuciosas do autor como fotografias que reproduzem no livro os locais percorridos por ambos. "Nadja" além de uma narrativa literária é uma narrativa fotográfica. Os acontecimentos são transpostos para imagens que documentam lugares e pessoas reais na formação do transe e do trânsito surrealista na capital francesa. Temos as fotografias do Portal Saint-Denis, do mercado de pulgas, da rua Lafayette — habitada por videntes e prostitutas de "olhos violeta" — além das fotografias de outros integrantes do movimento como Benjamin Péret, Paul Éluard e Robert Desnos. Há imagens de mãos — símbolo esotérico recorrente no romance — e desenhos de Nadja oferecendo múltiplos significados e remetendo a sonhos. Tudo é imagético, onírico, tudo propicia outra forma de ver a realidade transformando-a pela ampliação do simbólico. Este registro é a indicação de Breton de que tudo o que está no romance realmente aconteceu.

As fotografias do livro motivaram críticas. Alguns estudiosos entenderam as imagens como "uma substituição da descrição linguística". Claudio Willer toca neste ponto no artigo "André Breton, Nadja e Nerval":

¹⁶⁷ BRETON, 2001, p.322.

¹⁶⁸ JUNG, 2000.

Não obstante, Nadja e surrealismo ainda são recebidos de modo reticente e descartados com ligeireza por boa parte da intelectualidade brasileira. Um exemplo é este comentário de Silviano Santiago, afirmando que, em Nadja, Breton fez com que a "[...] descrição linguística do real fosse substituída pela fotografia correspondente. Pensavam os surrealistas: imagem por imagem, por que e para que buscá-las e compô-las com palavras? Recorramos à fotografia. Colemos a foto ao texto linguístico". E ainda se refere, citando Robbe-Grillet, ao "preguiçoso André Breton, o do romance Nadja". [...] Descrição substituída pela fotografia? De fato, Breton afirmou, no prefácio de 1962 para Nadja, que a "abundante ilustração fotográfica" no livro "objetiva eliminar qualquer descrição". Mas isso tornaria Breton preguiçoso? Como...? (...). Há confusão entre duas coisas: uma, a recusa da narrativa de ficção por Breton; outra, uma recusa da escrita. Nadja relata os encontros, durante alguns dias, de André Breton com uma mulher estranha e visionária, que acabaria internada em hospícios até o fim de seus dias. Fascina pelo caráter não-ficcional do que é relatado. É a transposição para a escrita da identificação surrealista entre arte e vida, invertendo a relação entre esses dois planos. Tem especial importância pelo modo como funde gêneros e pela alta voltagem poética. 169

O diário de Maura também não é um relato ficcional, trata-se da realidade do hospício que assombra pelo grau de sofrimento. Sua voltagem é muitas vezes trágica, não apresenta o maravilhoso desvendado por Breton na voltagem poética perpassada pela afetividade de transitar por lugares literários, pela Paris que também foi cenário da obra de Baudelaire e Nerval.

Os lugares de Maura são sombrios, suas andanças não se dão na paisagem de uma metrópole, ela registra o que se passa no pátio, nos cantos e esquinas do hospício, espaço limitado que ela acredita também não atingir pelo registro linguístico, trata-se aí da revelação de um sofrimento que para ela está aquém da literatura. Daí a evocação, que aparece mais de uma vez, de um registro cinematográfico condizente com as "cenas" da realidade:

(...) Ao lado o sanitário imundo. O rádio ligado bem alto só transmite músicas. A sensação que se tem é esquisitíssima. E não poderia descrever bem o quadro nem minha emoção. O cinema captaria exatamente. Algumas mulheres se conservam imóveis, absurdas, fantásticas, sentadas no banco ou no chão de cimento.¹⁷⁰

O que faz dois autores convocarem registros visuais, além do linguístico, para dar conta do encantamento ou do horror de viver? Dar conta da poesia ou do

¹⁶⁹ WILLER, 2007.

¹⁷⁰ CANÇADO, 1991, p.146.

drama da existência? Para mim a necessidade de flagrar o instante num código que ultrapasse a palavra, uma forma de transmitir com fidedignidade como quem diz: "aqui está a prova da realidade". Daí a importância do olhar atento presente tanto em "Hospício é Deus" quanto em "Nadja". Em "Hospício é Deus" já referenciamos a presença do "olho" e do "olhar" de forma recorrente, tanto na prosa quanto na poesia:

Não amo meus olhos negros.

Esta noite dancei um balé fantástico, cego.

Meus olhos?

Misturam-se ao negrume das pupilas. 171

No romance de Breton, os olhos de Nadja são o primeiro elemento a atrair a atenção do narrador:

Curiosamente maquiada, como alguém que tendo começado pelos olhos, não teve tempo de chegar ao fim, deixando o contorno dos olhos muito escuro para uma loura. O contorno, e não a pálpebra (tal efeito se obtém, e só se obtém, quando se passa com cuidado o lápis sob a pálpebra. (...) Eu nunca tinha visto uns olhos assim. 172

O olho é recorrente em outras situações que descrevem jogos como nesta passagem dentro de um taxi:

No trajeto, me encara demoradamente, em silêncio. Depois abre e fecha os olhos muito depressa, como quando a gente encontra alguém que não vê faz tempo, ou que não esperava mais ver, como que para significar "não acredito no que meus olhos estão vendo" 173

Os olhos são tomados como imagem poética – para Breton, Nadja tinha "olhos de avenca" – há um complemento instigante para este elemento no livro: uma fotografia que repete quatro vezes os olhos de Nadja, uma colagem que remete à beleza que teriam a ponto de serem comparados a uma planta tão delicada quanto frágil. Os olhos são ainda elementos que lançam Nadja a uma lembrança da filha, descrita a partir de um ato insólito que demonstra a

¹⁷¹ CANÇADO, 1991, p.37.

¹⁷² BRETON, 2007, p.65.

¹⁷³ BRETON, 2007, p.76.

curiosidade infantil: "com a mania de arrancar os olhos das bonecas para saber o que há por trás deles". 174

Para fazer uma analogia entre Maura e Nadja bastaria explorar o fato de que ambas tiveram em comum a loucura, a vida errante e acabaram em hospícios, além disso, tanto Maura quanto Breton se encarregam de deixar bem clara a insurgência contra o sistema psiquiátrico e seus métodos. Diz Breton: "Não é preciso ter entrado alguma vez num asilo para saber que é lá que se fazem loucos, como se fazem os bandidos nas casas de correção." Com o que Maura corrobora pondo em xeque o valor da psiquiatria: "Propalam uma série de mentiras sobre estes hospitais: que o tratamento é bom, tudo se tem para minorar o sofrimento dos doentes. E eu digo: É MENTIRA".

No entanto, no início da dissertação propus-me a investigar mais a subjetividade do que objetividade do texto de Maura, mais a literatura do que a biografia, mais o delírio que a ideologia, mais as metáforas que a descrição objetiva, mais o simbólico que a realidade, em busca da transcendência – observada na recriação da realidade que a autora faz, valorizando o texto literário – como também busquei o inconsciente da obra. Assim, para fazer a aproximação de Nadja e Maura, ocupei-me em "arrancar os olhos das bonecas para ver o que havia atrás deles". Documentar em fotografias ou evocações cinematográficas o que se quer apreender da realidade – indo além do registro linguístico – é um traço na obra de Breton e Maura, eles dão enorme valor às imagens, incluindo as que mantêm no plano verbal criando uma sucessão de metáforas.

Faço uma análise dessas obras aparentemente tão díspares na condição das "presas dos demônios da analogia", segundo as palavras de Breton^{177,} referindo-se a um poema em prosa de Mallarmé, escrito em 1866. O território dos símbolos, tanto na literatura quanto na loucura, é vasto. Contento-me com um

-

¹⁷⁴ BRETON, 2007, p.85.

¹⁷⁵ BRETON, 2007, p.129.

¹⁷⁶ CANCADO, 1991, p.48.

¹⁷⁷ BRETON, 2007, p.102.

recorte a partir da grande incursão pelo "olho" e o "olhar" presentes nas obras que analiso aqui comparativamente.

Vale registar que trata-se de um "acaso objetivo" ou uma coincidência ruim o fato de uma escritora como Maura, que tanto valorizou as imagens e o olhar em sua obra, ter ficado cega – ela passou por cirurgias parar remover a catarata. Este é um episódio que liga sua biografia à sua literatura de modo nefasto. Este acaso tem muita semelhança com o que ocorreu com o pintor Victor Brauner, citado por Michel Carrouges em "André Breton et les données fondamentales du Surreálisme".

Rares sont les surréalistes qui se sont donné la peine de mettre au jour des phénomènes aussi étrangement révélateurs. Par contre inl faut souligner la remarquable communication de Pierre Mabille au sujet du peintre Brauner. Un soir, au cours d'une violente querelle entre deux surrrealistes, Brauner qui en était simplement témoin avec Mabille, reçut dans d'oiel droit un projectile qui ne lui était pas destiné et qui l'éborgna. Or Mabille reconnut, quelques jours aprés, que la peinture de Brauner contenait d'étranges avertissements de cet accident: on y remarquait en effet in grand nombre de personnages borgnes ou dont l'oeil était replamcé par une corne. Il existait même un portrait de Brauner par lui même par représentant avec un oeil énucléé, le même qui fut victime del'accident. 178

O caso de Brauner é um exemplo de "acaso objetivo", ocorrido de forma trágica. Já a vida de Maura é tão cheia de mistérios quanto sua literatura. Ela sempre uniu as pontas da realidade à fantasia, indo do concreto ao simbólico, de modo que nunca se sabe onde começa uma coisa e termina outra, isso se observa na intratextualidade de seu diário realista com sua obra ficcional. Trata-se de um recurso que funde literatura e vida, a consolidação de uma poética da existência.

Contos: quando a realidade encontra a ficção

-

¹⁷⁸ Raros são os surrealistas que se deram ao trabalho de trazer à luz do dia fenômenos tão estranhamente reveladores. Não obstante, é preciso destacar a notável comunicação de Pierre Mabille a propósito do pintor Brauner. Uma noite, durante uma violenta querela entre dois surrealistas, Brauner, que era simplesmente testemunha daquilo com Mabille, recebeu no olho direito um projétil que não lhe era destinado e que lhe vazou o olho. Ora, Mabille reconheceu, alguns dias depois, que a pintura de Brauner continha estranhos avisos desse acidente: notava-se com efeito um grande número de personagens caolhos ou cujo olho era substituído por uma córnea. Existia até mesmo um autorretrato de Brauner representando-o com um olho enucleado, o mesmo que foi vítima do acidente. (Tradução livre de CARROUGES, 1950, p.267).

Maura indagava: "Terei resistência para escrever um romance?"¹⁷⁹ Não chegou a fazê-lo, mas transformou pessoas do manicômio em personagens de contos. Suas histórias fictícias têm tanta força quanto o relato realista, mas com a imaginação à solta, às vezes apresentando características de delírio. Fazendo literatura ninguém a acusava de louca, nem cobrava coerência, seu ofício a fazia girar o caleidoscópio das palavras. Alguns de seus contos refletem o passado no espelho da ficção, só o reconhece quem antes leu seu diário.

No livro "O Sofredor do Ver" situações e personagens do manicômio reaparecem, ela também ficcionaliza situações autobiográficas. Maura soma a experiência da vida real a um modo inventivo de usar a palavra, criando uma narrativa que às vezes se torna complexa, quase inescrutável, algumas situações de seus contos para serem compreendidas passam pelo seu diário, muitas peças se encaixam. Além da complexidade do texto, poucos críticos se ocuparam de sua obra ficcional, assim há poucos parâmetros, inclusive de intertextualidade que se constitui num grande instrumento de análise, conforme Antoine Compagnon:

(...) como acabamos de ver em Barthes, para a teoria literária, os outros textos tomam o lugar da realidade, e é a intertextualidade que substitui a referência. Assim se manifesta uma segunda geração da teoria de Barthes, depois de uma primeira época inteiramente voltada ao texto na sua imanência, sua clausura, seu sistema, sua lógica, seu face a face com a linguagem. Depois da elaboração da sintaxe do texto literário, no momento em que a semântica deveria ser trazida à luz, a intertextualidade se apresenta como uma maneira de abrir o texto, se não ao mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca. 180

Uma obra pouco estudada não pode ser analisada sob a perspectiva de referências já construídas, se não posso contar com a ajuda valiosa de outros críticos, resta debruçar-me num exercício quase solitário de análise, buscando muitas vezes na imanência do texto aquilo que se pode abrir sobre os contos. Tivesse escolhido um autor consagrado, teria à disposição uma série de referências que seriam um ponto importante de partida para minha interpretação. Na falta disso, utilizo primeiro aquilo que consegui reunir tendo em vista poucos autores que se dedicaram à análise de alguns contos de "O Sofredor do Ver".

¹⁷⁹ CANÇADO, 1991, p.124.

¹⁸⁰ COMPAGNON, 2010, p.108.

Assis Brasil, no livro "Nova Literatura III – O Conto" – que integra a coleção História Crítica da Literatura Brasileira – reúne autores da denominada "nova literatura brasileira", considerando os que publicaram a partir de 1956 e tendo em vista, no caso dos contos, a projeção vanguardista do "Suplemento Dominical do Jornal do Brasil" (SDJB), onde Maura publicou primeiro, além de outros aspectos. Uma referência sobre a nova linguagem que surge nos contos a partir dos anos 1950, segundo Assis Brasil, é o livro de Samuel Rawet "Contos do Imigrante". Ele afirma que os críticos diante de "Contos do Imigrante" sentiram-se "também desaparelhados e inibidos" diante de uma nova estrutura e linguagem:

Aquela história linear, de começo, meio e fim, prima-pobre da novela e do romance, quebrava sua feição tradicional em busca de outros valores formais e, como veremos (...) o conto adquire uma forma autônoma, não mais ligado ao convencional do enredo.¹⁸¹

Mas também faz uma retrospectiva no capítulo "O Conto Moderno Brasileiro" apontando a ruptura que já se levantava nos anos 1940:

João Guimarães Rosa e Clarice Lispector surgiriam, respectivamente, em 1946 e 1944, quando a história curta no Brasil se arrastava moribunda. Embora Rosa tenha usado em "Sagarana" os padrões técnicos de novela, ele vinha revitalizar a linguagem literária e dar maior liberdade ao criador. Com a experiência posterior das "Primeiras Histórias", e "Laços de Família" de Clarice Lispector, o gênero assumiria um dos primeiros planos literários, já com o aparecimento dos escritores mais novos. 182

No prefácio à coletânea "O Conto Brasileiro Contemporâneo" Alfredo Bosi fala dos desdobramentos recentes do conto divididos em duas vertentes: uma realista documental e outra experimental e intimista. É como se o conto estivesse entre "um relato tosco da brutalidade corrente e a sondagem mítica do mundo, da consciência ou da pura palavra." 184

¹⁸¹ ASSIS BRASIL, 1973, p.15.

¹⁸² ASSIS BRASIL, 1973, p.48.

¹⁸³ BOSI, prefácio, 1975, p.7-22.

¹⁸⁴ BOSI, *Idem*, p.22.

Considero que Maura situa-se entre as duas vertentes, mesclando a realidade cruel do hospício com o lirismo, enveredando pela prosa poética. Neste sentido, "O Sofredor do Ver" apresenta uma densidade impressionante de temas numa tessitura de metáforas e imagens, sendo que os detalhes ganham preponderância, conduzindo a trama por caminhos inusitados, é o caso dos sapatos brancos do personagem de "Há Uma Catedral que Desce" ou da "coroa de penas" do menino de "O Rosto", 185 como veremos adiante. Nos seus contos, muitas coisas são criadas a partir do cotidiano ou de dados biográficos, como nos enredos que trazem suas colegas de hospício como personagens, ela se propõe a narrar o inenarrável e isso se reproduz em grande capacidade criadora que torna seus contos complexos.

Além de Guimarães Rosa e Clarice Lispector – cuja obra tem sintonia com a de Maura – Assis Brasil cita outros contistas dos anos 40, como Bruno Accioly, Jones Rocha, Lygia Fagundes Telles e Murilo Rubião, como prenunciadores de uma nova literatura. No caso de Murilo Rubião, autor de "Ex-Mágico da Taberna Minhota" há de se notar a marca do fantástico, de uma escrita que escapa à ordenação racional do mundo, que também está presente na literatura de Maura.

Entre os novos contistas das décadas de 1960 e 70, Assis Brasil destaca a produção de autores como Rubem Fonseca, Ivan Ângelo, Moacyr Scliar, Dalton Trevisan, Jorge Medauar e João Antônio, entre outros. Deve-se considerar que a obra de Assis Brasil foi publicada nos anos 70, não tendo alcançado a novíssima geração de contistas que reuniu depois outros nomes.

Interessante é que numa lista de novos escritores dos anos 50 reunidos no livro, Maura figure já no prefácio, entre os destaques, como autora que teria "uma das concepções de linguagem das mais belas e originais"¹⁸⁷. Acredito que esta originalidade se dê pelo viés da imaginação e até do delírio aplicados à linguagem como uma experimentação.

¹⁸⁵ Ver anexo A-5

¹⁸⁶ RUBIÃO, 1999.

¹⁸⁷ ASSIS BRASIL, 1973, p.17.

Assis Brasil num capítulo dedicado exclusivamente a Maura — e ele é o único crítico renomado que escreveu sobre sua obra, o que justifica aqui se destacar o que ele disse sobre ela — também observa a relação dos contos de "O Sofredor do Ver" com os relatos de "Hospício é Deus", livro que ele observa pela sua dimensão humana e de documento social. Ele acredita que a "capacidade de Maura em situar nos mínimos detalhes de seu mundo-exílio, é o que dá a sua dimensão de artista, sensível à própria sensibilidade de suas companheiras embotadas"¹⁸⁸. Sua ideia corrobora minha observação sobre o olhar obsessivo de Maura acerca do universo do manicômio, além de sua capacidade de desenvolver uma linguagem artística mesmo num relato realista. Ele ainda observa no diário semelhanças com uma "espécie de masoquismo revelador à la André Gide", mas acrescenta:

(...) é em Lautréamont que vamos encontrar maior identidade nos Cantos de Maldoror – uma espécie de satanismo pessimista, para quem o mundo era apenas negro, retratado através de páginas, como ele próprio dizia, 'sombrias e cheias de veneno', e cujo livro tinha 'emanações mortais. 189

Já me referi a esta "espécie de satanismo de Maura" ao observar sua relação pelo avesso com o divino, expressa em frases como "Deus foi o demônio da minha infância", presente no "Diário do Hospício". Isso remete também ao gnosticismo que pode ser visto através do seguinte conceito:

(...) doutrina religiosa heterodoxa, sincrética e dualista da Antiguidade tardia, da qual o maniqueísmo foi uma variante ou extensão (...) teve a Alexandria como polo irradiador. Competiu diretamente com o cristianismo entre os Sécs. I e V d.C. Foi matriz do esoterismo e misticismo na tradição ocidental, junto com o hermetismo de Alexandria e doutrinas neoplatônicas, como a de Plotino. Conforme a complexa mitologia gnóstica, o mundo teria sido criado pelo demiurgo, uma divindade obtusa e má, assistida por arcontes, arcanjos opressores, regentes dos planetas. Procedeu, assim, a uma revisão ou reversão do mito de criação exposto em Gênesis, demonizando Jeová. Outra diferença com relação à doutrina cristã e, em termos gerais, os grandes monoteísmos: a salvação não é mais consequência das ações e da fé, mas do conhecimento, que possibilita transcender. Conhecimento é pessoal, da esfera da experiência individual, enquanto a observância de normas, distinguindo o pecado do que seria lícito, é coletiva. Daí o individualismo gnóstico, associado por Hans Jonas, seu importante estudioso, ao inconformismo: "Não conformismo era quase um princípio

¹⁸⁸ ASSIS BRASIL, 1973, p.102.

¹⁸⁹ ASSIS BRASIL, 1973, p.103.

da mente gnóstica, intimamente ligado à doutrina do 'espírito' soberano como fonte de conhecimento direto e iluminação"¹⁹⁰.

Aqui me ocupo brevemente da aproximação feita por Assis Brasil entre Maura e Lautréamont considerado também um precursor do surrealismo. No "Primeiro Manifesto" (1924) ao elencar artistas e poetas surreais, Breton abre um parágrafo para citar exclusivamente, além de seus contemporâneos, "o caso fascinante de Isidore Ducasse" — conhecido na literatura como Conde de Lautréamont — tido como surrealista por sua escrita delirante em "Os Cantos de Maldoror" e outras obras. A aproximação de Maura com Lautreámont, referida por Assis Brasil, se dá em função das blasfêmias da autora em suas "páginas sombrias" como as de Lautréamont cujos "Cantos" são um combate entre Deus e Maldoror. Outros autores se ocuparam de Deus de modo depreciativo ou ambivalente, sob o ponto de vista gnóstico: William Blake, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Hilda Hilst podem ser também considerados sob este aspecto.

Já nos contos de Maura encontro o deslizamento para o delírio, o que me remete também ao surrealismo. Seus contos, desde os títulos, apresentam choques de palavras que desdobram significados, criando relações originais. Assis Brasil divide os contos de "O Sofredor do Ver" em dois blocos, um reúne aqueles que teriam ligação com a vida manicomial de Maura: "No Quadrado de Joana", "Introdução a Alda", "O Rosto", "O Sofredor do Ver" e "Rosa Recuada".

Outros oito contos compõem o segundo bloco — "Espiral Ascendente", "Espelho Morto", "Pavana", "São Gonçalo do Abaeté", "Distância", "A Menina que Via o Vento" e "Há uma Catedral que Desce" — e abordam temas variados. Todos apresentam linguagem tão instigante quanto aqueles que se ligam à aura da loucura, me parecendo, em algumas passagens, plasmados no delírio, como é o caso de "Espelho Morto". Mas não concordo inteiramente com a divisão de Assis Brasil na sua seleção; faço outra divisão entre as obras manicomiais e não manicomiais de Maura, como apresento adiante.

Ao falar dos contos, Assis Brasil também os compara às obras de Katherine Mansfield e Virgínia Woolf justificando a partir da "saída pelo poético,

¹⁹⁰ WILLER, 2009, p.29.

para o estado de devaneio, e por vezes de 'encantação' da própria linguagem"¹⁹¹. O termo "encantação" me remete à magia relacionada à origem da poesia, a doutrinas arcaicas e experiências místicas. Sobretudo, lembra-me a ruptura com o discurso lógico num contato "entre mundos", na relação do homem com outras dimensões pelo "estado poético" que faz a ligação da "encantação" da palavra com o delírio, instaurando uma ruptura a partir da linguagem, presente tanto na literatura fantástica quanto na surrealista.

Assim como Maura, Katherine Mansfield e Virgínia Woolf foram depressivas, mas Assis Brasil não menciona isso, fazendo depois uma relação da literatura de Maura com o primitivismo, numa aproximação com a arte naïf, no sentido daquilo que emerge espontaneamente, de forma "pura", diz ele, "ou purificada dos lugares comuns que tanto enfeiam a literatura brasileira mais jovem" Afirma que é como se Maura visse o mundo "pela primeira vez quando decide escrever, daí sua originalidade, a sua primitiva concepção de linguagem pura" 193.

A crítica de Assis Brasil tem cerca de três páginas dedicadas aos contos de Maura; não é muito. No entanto, é disso que basicamente disponho, além de poucos artigos acadêmicos e considerações encontradas em teses e dissertações sobre sua obra. No mais, devo buscar caminhos fazendo interpretação própria. Ocupo-me mais da análise dos contos manicomiais e faço interpretação mais genérica dos outros contos, considerando que "Espiral Ascendente", "Espelho Morto" e "O Sofredor do Ver" são as criações mais surrealistas de Maura.

¹⁹¹ ASSIS BRASIL, 1973, p.106.

¹⁹² ASSIS BRASIL, idem, ibidem.

¹⁹³ *Idem*.

Tema de Maura não é só a loucura

Nem toda obra de Maura Lopes Cançado aborda a loucura, ela também escreve sobre outros temas mantendo características como a de se dedicar mais a personagens femininas, construindo narrativas psicológicas.

Entre os contos manicomiais e outros que abordam temas variados, faço a seguinte divisão, que difere da divisão de Assis Brasil: considero manicomiais – por fazerem referências ao hospício, à doença de Maura ou apresentarem traços delirantes – "No Quadrado de Joana", "Introdução a Alda", "O Sofredor do Ver", "Espelho Morto", "Espiral Ascendente" e "O Rosto".

Num segundo bloco reúno contos que trazem outros variados temas, sendo alguns autobiográficos como "São Gonçalo do Abaeté" e "A Menina que Via o Vento". Outros ainda não me parecem autobiográficos, como "Pavana", "Rosa Recuada", "Distância" e "Há Uma Catedral Que Desce". Todos são dedicados a pessoas que fizeram parte da vida de Maura. "O Rosto" é dedicado ao filho Cesarion; "Introdução a Alda" ao jornalista e escritor José Carlos de Oliveira – conhecido como Carlinhos de Oliveira – e "Há uma Catedral que Desce" ao jornalista e escritor Lago Burnett. Não tenho referências sobre as demais dedicatórias.

Analiso primeiramente contos que reúnem temas variados – reminiscências da infância, vida na cidade – para depois me dedicar aos que tem intratextualidade com os relatos de "Hospício é Deus" ou abordam a loucura.

Contos não manicomiais

A Menina Que Via o Vento

O conto "A Menina que Via o Vento" pertence ao núcleo autobiográfico da obra de Maura, memórias de infância privilegiando a fantasia sobre a realidade. São reminiscências de devaneios, complexas porque incluem formações simbólicas de uma mente infantil. No início já se sabe que autora fala de si mesma, transformada em personagem, porque afirma que seu nome – não mencionado – significa negra. Maura, palavra de origem latina, realmente significa "pele escura", segundo o "Dicionário Etimológico – Significado dos Nomes" 194.

"A Menina que Via o Vento" aborda a cegueira, outro traço biográfico de Maura, mas acredito que a cegueira é simbólica, aparecendo na condição das pessoas que vivem num mundo fantasioso, sem enxergar a realidade, como uma criança abstraída em brincadeiras, que "vê" outras coisas, como por exemplo o vento, fazendo aqui também uma relação poética com a linguagem.

A menina também se identifica como "extraordinária", colocando em evidência a vaidade que Maura carrega desde a infância, uma sensação de grandeza que tem seu clímax na vida adulta a ponto de ela denominar-se no diário como a Super Maura.

A menina cria fantasias enquanto canta:

Onde está a Margarida?

Num castelo encantado

Onde um rei pôs uma pedra

Que ninguém pode tirar¹⁹⁵

Imagina-se loura, embora fosse morena, deparando-se assim "com sua primeira realidade irreversível" que ainda inclui "uma pedra que ninguém pode tirar". Nas fantasias ela é loura e princesa, "seu futuro era a saudade", segundo a

-

¹⁹⁴ Dicionário Etimológico – Significado dos Nomes. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/52426418/Dicionario-Etimologico-Significado-de-Nomes acesso em: 02/02/2014

¹⁹⁵ CANÇADO, 2011, p.70.

narrativa que constrói um tempo inverso vindo do passado para o que ainda aconteceria, numa referência aos sentimentos de Maura no momento em que escreve o conto. No entanto, desde a infância há uma melancolia latente, sendo a menina capaz de conhecer "a cor da angústia"; usar cores é traço comum na literatura de Maura. A narradora insiste: "Via demais – aquela menina cega", remetendo à importância da sua vista imaginária ligada anteriormente a emoções cromáticas.

A personagem associa cores e texturas a perdas, o conto tem um viés sensorial através da visão, do tato, da audição que são canais de devaneios **e** transposição para outros mundos, enfim, fantasias que se ligam ao corpo pelos sentidos:

(...) o mundo fora por certo apenas desejo de um gesto, ao apanhar com graça, flores. Esmagadas em seguida por dedos cruéis de cega. Aquela menina jamais sentiu medo. O que justifica sua impiedade. Acabara de ouvir os primeiros sons humanos, as primeiras palavras: sonoras, lentas, solenes. Porque então, uma surda-muda, tão totalmente surda, ouvia: - "Princesa ou santa."

A narrativa é complexa, mistura significados, embute julgamentos notados nas expressões "dedos cruéis" ou "falta de piedade". Há um julgamento implícito na frase "Aquela menina jamais sentiu medo, o que justifica sua impiedade".

Além de "ver o vento", ela ouve as palavras "princesa ou santa" – frase recorrente no conto, que também se articula com o desejo de a menina conhecer seu futuro. O que ela é ou o que será é uma questão a ser resolvida.

O conto traz reminiscências de infância, que se ligam também aos traumas que talvez justifiquem os "julgamentos". Há fragmentos deste conto que tratam de sexo e erotismo, associados a coisas sujas ou violentas:

Amor e morte. Morte. Amor. Fazer amor. (Como?). Rei. Violação. O hábito de monja. O rei. Sexo. Buscou no vestido onde estava a sujeira. Aquela podridão. O príncipe parecia de pedra. Aquele juiz devia morrer. Olhava-o sombria da distância onde se refugiara.): Rei. Morte. Amor e morte. Leito. (Cuspiu, mesmo no chão, com profundo nojo. 197

¹⁹⁶ CANÇADO, 2011, p.71.

¹⁹⁷ CANÇADO, *idem*, p.73, 74.

O asco ligado ao sexo lembra o trecho do abuso sexual relatado em "Hospício é Deus", quando a autora sentiu-se suja a ponto de se recusar a sentarse no colo da mãe quando volta para casa porque achou-a "limpa", depois diz que sentiu "náusea e prazer". Não é possível afirmar com segurança a remissão ao trauma, mas o julgamento embutido no conto relaciona-se claramente a uma questão moral e religiosa. Mas a menina também usa seu poder erótico, a partir do canto e do modo como olha: "(...) os olhos cegos implorando. Implorar com os olhos sendo, além da voz, sua principal arma de sensualidade". 198

Nas suas fantasias aparece um santo, com quem ela mantém um diálogo místico, trata-se de uma paródia dos diálogos evangélicos com o próprio Cristo ("em verdade vos digo"... "apanha tua cruz e segue-me", etc.). Cabe a ele responder se ela será "princesa ou santa". As palavras "santa" e "santo" ligam-se às raízes religiosas da autora, que na infância passou anos vestida de azul e branco, como Nossa Senhora, para cumprir uma promessa da mãe, o episódio é relatado em "Hospício é Deus". A promessa tem a ver com a cura de Maura que sofria convulsões na infância. O santo do conto tem "mãos limpas", e trava com ela o seguinte diálogo, que apresenta intertextualidade com os textos bíblicos:

- Qual o caminho da santidade?
- O caminho que leva aos homens.
- Como chegar a ele?
- Através do amor.
- Como é o amor dos homens?
- Apanha tua cruz e segue.

(...)

- Serei princesa ou santa?
- Em verdade te digo: os homens que não te ouvirem nem te verem ainda que os vejas e ouças, esses te sacrificarão. Mas os que te conhecerem sobre estes reinarás. 199

¹⁹⁸ CANÇADO, 2011, p.76.

¹⁹⁹ CANÇADO, 2011, p.75.

Resolve-se assim a questão da identidade futura pela relação que ela possa ter com os homens.

"A Menina que Via o Vento" é um dos contos mais complexos de "O Sofredor do Ver", sua interpretação exige incursão pelo simbólico, pelos textos evangélicos e também pela presença de vários arquétipos como o "príncipe", o "juiz", o "santo", o "rei", figuras masculinas representantes do "pai" que, afinal, teve grande influência na vida da autora, a ponto de ela desenvolver uma relação edipiana. No conto, os homens têm grande poder sobre o destino. Mas pode-se pensar também na relação dos arquétipos fortes masculinos com a figura do Pai, o Criador, pelo conteúdo religioso dos diálogos.

O santo ainda lhe dá uma chave, símbolo daquilo que abre as portas do conhecimento, buscado pela menina com perguntas insistentes como as que aparecem no diálogo delirante que ela mantém com um ser do outro mundo. O santo leva a menina a uma "marcha de sacrifício" ao revelar-lhe que ela sofre de CARÊNCIA, escrita assim, com maiúsculas, como faz a autora quando quer deixar uma pista importante. A revelação da carência é a chave no caminho do autoconhecimento e – por que não? – da cura emocional, numa referência à busca religiosa que na sua infância já era motivo da promessa da mãe por causa de outra doença:

(...) "a menina deixando-se tomar pela mão, apresentada com segurança a outra menina, ela mesma". (...) "entrara na marcha da dissolução construtiva" (...) (o santo) "oferecia-lhe a chave com a qual encontraria sua vida, para a construção de um reino, e ainda, partes de si mesma, cuja falta sempre prejudicou-lhe o conjunto (...)²⁰⁰

Uma mistura de figuras arquetípicas faz parte do desfecho: "Uma pedra foi tirada – falou faminto de descanso, o príncipe-santo-operário" A frase final refere-se à pedra, aquela que aparece na cantiga infantil – outra referência de intertextualidade – que a menina vai interpretando ao longo do conto, às vezes cortando estrofes, mas que, em síntese, representa o principal conflito ou obstáculo:

²⁰⁰ CANÇADO, *idem*, p.72.

²⁰¹ CANÇADO, *ibidem*, p.77.

Onde está a Margarida?

- Num castelo encantado

Onde um rei pôs cinco pedras

Que ninguém pode tirar.²⁰²

O castelo pode ser o mundo da infância da menina rica, mimada pelo rei que representa o pai. A carência, cujo conhecimento se dá pela revelação do santo, é o grande conflito que se resolve pelo autoconhecimento, a partir da posse da "chave" que traz o problema ao nível consciente. Deste ponto de vista, o conto não deixa de ser um rito de passagem: do conflito à solução, da indagação à resposta, da infância à fase adulta.

No fim, o protetor da menina é resumido como o "príncipe-santo-operário". A palavra operário representa o homem forte, trabalhador, capaz de remover pedras, afinal, um pouco antes do desfecho fica claro que "já estava crescendo, a menina." Crescimento associado à remoção das pedras que representam conflitos solucionados a partir do acesso à "chave".

"A Menina que Via o Vento" é um título sensorial como todo o conto. Só pessoas extraordinárias desenvolvem percepções impossíveis e "a menina via o vento" — em vez de apenas senti-lo. Isso me lembra a outra personagem extraordinária que cabe numa abordagem surreal dos contos de Maura: Nadja, personagem-chave de Breton, numa das passagens mais intrigantes do romance homônimo também afirma "ver o vento" e ainda lhe atribui uma cor: "Está vendo o que acontece com as árvores? O azul e o vento, o vento azul. Só vi este vento azul passar por estas mesmas árvores uma vez". 203

Difícil afirmar que Maura leu Breton, mas este não deixa de ser outro traço em comum entre a obra da autora e Nadja. Decerto, há na literatura outras metáforas que serviriam à mesma comparação para este conto sensorial, mas retomo Nadja porque venho traçando uma aproximação com o surrealismo que vai desembocando também nos contos.

²⁰² CANÇADO, 2011, p.72.

²⁰³ BRETON, 2007, p.38.

São Gonçalo do Abaeté

"São Gonçalo do Abaeté" é uma incursão autobiográfica, pois trata-se do nome da cidade onde Maura nasceu. A narrativa engloba personagens, costumes, malícias, mexericos, atrasos e progressos de um vilarejo nascente que só ganha *status* urbano quando o primeiro padre o declara "cidade".

Considero este um dos contos mais lúcidos de Maura, o texto é claro, a narrativa ágil, um retrato da vida provinciana feito com ironia, humor e sentido crítico. A narração é em primeira pessoa, um testemunho de vários episódios e alguns "mistérios" como o destino de uma banda musical e alguns crimes "que jamais seriam misteriosos se as autoridades não tivessem por princípio deixar mortos e vivos em paz"²⁰⁴, crítica que se refere à ocultação dos fatos, coisa comum na cidadezinha.

Ainda que descreva um local geográfico, a narrativa se constrói a partir das personagens, o interesse é a paisagem humana. Com fina ironia são descritos os homens brutos que atiram para o alto, a delicadeza da mulher de um médico vinda da cidade grande, uma louca chamada Ambrósia, definida como "patrimônio" de São Gonçalo.

A mulher do médico e a louca da cidade são os tipos que se destacam na narrativa. A loura desperta interesse e inveja nas outras mulheres, sentindo-se sempre observada quando vai à missa. Mantém-se distante, mas sempre sujeita à "imolação total a que se expunha a cada dia. (O povo de São Gonçalo não descansava nunca)". ²⁰⁵

Os olhares aqui representam a invasão da privacidade por um ato corriqueiro mas tão insistente que faz a loura "se ver despida do que a compunha e sustentava em vida" O que a sustentava era tão somente seu temperamento distante, o refinamento, o fato de ter nascido numa cidade grande, o suficiente

²⁰⁴ CANÇADO, 2011, p.64.

²⁰⁵ CANÇADO, *idem*, p.65.

²⁰⁶ CANÇADO, 2011, p.65.

para ser vista com maldade, aquele tipo de maldade que não se justifica e que a narrativa explora justamente por carecer de motivos.

Não há na personagem nenhum sentido de provocação além de existir, mas isso já causa incômodo. Esta revelação é um traço de astúcia da autora ao mostrar que a simples presença de alguém incomoda pelas diferenças. Costurase de forma subjetiva um sentimento crescente de inveja que expõe a moça sem que ela o deseje: "Apresentavam sem disfarce o que não está de todo feito" 207. A frase induz à compreensão de que algo pior ainda está por acontecer, mais olhares, mais inveja, uma antipatia crescente que vai envenenando as relações de forma sutil, porém insistente. Trata-se de um recorte psicológico das relações humanas que abarca um conjunto de emoções destrutivas. É como se a mulher, apenas sendo o que é, roubasse o direito de as outras serem também.

Outra personagem destacada no conto é Ambrósia, descrita como um tipo popular, a doida cômica que inicialmente é vista como uma personagem folclórica – ela apedreja pessoas na rua, provocando o riso – até invadir uma escola numa tarde modorrenta, "armada de pedras e paus, provocando a fuga desesperada pelas janelas, de professores e alunos"²⁰⁸, e perder a condição de inofensiva.

Depois do ataque, Ambrosia tem que sair da cidade e "é levada para suas imediações", numa repetição do ato secular de apartar o louco da convivência social. Dada a biografia da autora, pode-se pensar neste apartheid como uma correlação autobiográfica, afinal a queda do avião de Maura na juventude foi tomado como o seu primeiro surto o que deu início ao seu alijamento social. Mas considero primeiramente o isolamento de Ambrósia uma crítica geral à condição do louco na sociedade.

Como já destaquei, é comum o problema da loucura ser resolvido pela exclusão, trata-se de um fato cultural, histórico. Vejo Ambrósia como mais uma personagem da galeria de tipos urbanos de São Gonçalo – eles são comuns em todas as cidades – do que como uma indicação autobiográfica. A escolha da autora recaiu sobre os que sofrem preconceito por estarem acima ou abaixo da

²⁰⁷ CANÇADO, idem, ibidem.

²⁰⁸ CANÇADO, *idem*, p.66.

média provinciana que não tolera as diferenças. Trata-se de um conto sobre a intolerância vista a partir das antipatias gratuitas ou à luz da incompreensão da insanidade, tratada primeiro de forma cômica, até virar um perigo a ponto de Ambrósia ser rechaçada. Apartada da convivência, ela passa a viver nos arreadores da cidade com "famílias inteiras de degenerados" e seu afastamento provoca um sentimento de culpa na população. O isolamento da turba lhe confere uma situação desumana mas até privilegiada. Na lógica da autora, os moradores de São Gonçalo "pensavam com a sabedoria que sempre os caracterizou: se não são naturais só podem ser o contrário. Não foram mártires os santos?"²⁰⁹

O conto segue o crescimento de São Gonçalo, considerada uma cidade lenta e atrasada. Só no fim se anuncia uma transformação: um prédio de três andares será construído, sinal de civilização e "se for possível, neurose". A observação que encerra o conto define um sintoma de desenvolvimento de forma mordaz.

Pavana

A maternidade é tema de "Pavana", título que se refere a uma dança que surgiu na Europa, no fim do Renascimento, tornando-se muito popular entre os séculos XVI e XVII. De compasso binário, é uma dança lenta que, de certa forma, marca a passagem do tempo no conto, centrado na fase de gravidez e nascimento de uma criança. Pavana também passa a designar uma composição musical a partir do Séc. XVI. Uma das composições mais conhecidas é "Pavane pour une enfante défunte" — Pavana para uma criança morta —, composta por Maurice Ravel, em 1899. Ravel, por sua vez, inspirou o poeta brasileiro Jorge de Lima, ligado também ao surrealismo, que escreveu sobre o tema em três diferentes passagens do "Livro de Sonetos" (1948), e ainda voltou a abordá-lo em Invenção do Orfeu, em 1952. Ana Maria Paulino, no livro "Artistas Brasileiros", diz que a imagem da morte na obra do poeta é, sobretudo, estética.

Sobrevivendo na memória como um momento plasticamente bem composto, essa musa-imóvel carrega da infância do menino o ar gracioso cristalizado no corpo imóvel de Celidônia. Envolvida em linhos ou recendendo a óleos aromáticos, a infanta provavelmente recorda ao

²⁰⁹ CANÇADO, 2011, p.67.

poeta, conforme relatado nas "Memórias", entre outros odores, o perfume da alfazema (...), ora como musa inspiradora, ora como bemamada, e musa, a infanta parece sempre revestida por um manto de requinte e mistério tão caro ao criador de Mira-Celi.²¹⁰

A autora ainda explica que Jorge de Lima era conhecedor de música erudita e também se deixou influenciar por Ravel que compôs a música a partir da história lendária ligada ao falecimento de uma jovem da nobreza ibérica.

Mas volto à Pavana de Maura. O conto apresenta nos primeiros parágrafos uma ambiguidade, sendo narrado ora em primeira ora em terceira pessoa:

Pergunto-me inútil o que faria para levar-lhe, se tivesse, o meu sorriso, meu orgulho, minha tristeza. Se tudo pareceu traçado desde o início para separar-nos – como, a você, meu príncipe?

(...) Em que exato momento devia parar? Indagou-se até onde seria capaz de escrever sem mentir, até onde a crueldade da qual se armara contra si mesma lhe permitiria ser honesta.²¹¹

É como se a narradora se tornasse tão íntima da personagem que ambas se fundem. Nota-se que na primeira frase, ela escreve em primeira pessoa (pergunto-me), já no segundo trecho, escreve em terceira pessoa (indagou-se). O recurso se repete algumas vezes no texto dando a ideia de uma mistura de vozes. Inicialmente, o conto aborda temas como a perda da virgindade e a gravidez de uma moça marcada pelos preconceitos das colegas de repartição. Ecos dos anos 50/60 — época em que foi escrito — aparecem na discriminação sofrida pela mulher num tempo em que a gravidez das solteiras era encarada como erro. O conto é um dos que mais aproximam a escrita de Maura à de Clarice Lispector, pela construção de atmosferas psicológicas tendo em vista a condição feminina.

O corpo é um elemento essencial que marca um código de relações em "Pavana". Há um desfile de silhuetas magras e cinturas finas em oposição à barriga arredondada da protagonista, isso constrói a situação incômoda vivida pela personagem, do ponto de vista físico, moral e psicológico, a partir da gestação, tudo representado nas modulações do feminino pela aparência,

²¹⁰ PAULINO, 1995, p.38.

²¹¹ CANÇADO, 2011, p.54.

remetendo também ao estado psicológico. Nesta relação, aparece o julgamento íntimo e o julgamento social da mulher que engravida sem ser casada:

Em sua relação com o exterior consistia seu maior crime. Ou seria na relação consigo mesma? Tinha vaga impressão que no mistério flutuava sua única glória. ²¹²

Este trecho é um, entre muitos, que me lembram Clarice Lispector pelo questionamento cuja resposta, imersa num mistério, fica a cargo do leitor. No conto de Maura, que se dá num fluxo de consciência, outra característica marcante de Clarice, a protagonista faz durante todo o tempo uma autoanálise, sempre decidida a manter a gravidez indesejada, considerada um escândalo pelos outros:

(...) Não me sendo possível participar de minha própria tragédia, trapaceava comigo mesma, enquanto me sentia cada vez mais calma, cada vez mais lassa no meu andar de quadris arredondados.²¹³

(...) E uma mulher magra, incólume (...) esbofeteou-me expulsando-me de sua casa dela porque ousei replicar-lhe que era assim mesmo, não tinha nenhuma importância nem escândalo.²¹⁴

Ao abordar a mãe solteira, Maura não faz nenhuma concessão aos dogmas da religião que colocam a maternidade numa redoma de pureza, aquela da mulher que concebe sem pecado: "(...) Não houve visitas de reis, do oriente, do ocidente. Os do oriente ignoravam. Os do ocidente faliram há muito tempo". 215

Depois do nascimento da criança, as dificuldades de aceitação social cedem espaço a um período curto de alegria: "Durante dois meses a solidão deu lugar em meu mundo a uma presença. Tudo se abria"²¹⁶. A felicidade inicial dá lugar a uma narrativa mais melancólica à medida que a criança adoece, ficando

²¹² CANÇADO, 2011, p.56.

²¹³ CANÇADO, 2011, p.57.

²¹⁴ CANÇADO, idem, ibidem.

²¹⁵ CANÇADO, 2011, p.60.

²¹⁵ CANCADO, idem, ibidem.

²¹⁶ CANÇADO, 2011, p.60.

separada da mãe para tratamento. As grades do berço, enquanto limite físico, aludem à distância entre a mãe e a criança.

O título "Pavana" ganha sentido à medida que a protagonista compara o filho com um príncipe louro, numa remissão às princesas – as infantas – que, afinal, são referência do título original da música de Ravel: "Pavane pour une enfante défunte". É interessante observar que nem mãe nem filho têm nomes, indicando uma representação de todas as mães e filhos em situação semelhante. No conto, o garoto é nomeado simplesmente como "príncipe".

A doença do filho é clara, com a mãe sofrendo a sua dor e a dele:

Impedida de tomá-lo no colo, ouvia seu choro e o reconhecia cheio de razão. Você não me pareceu triste nem uma vez: protestava irritado, contra o injusto ou incômodo.

(...) Sei que você tem razão, nenen. Mas não me deixam ficar mais do que alguns minutos. E à noite sofro por causa do frio. O frio que você sente ao se descobrir no berço. Também a fome: pois não ignoro que não o alimentam bem.²¹⁷

No final, o leitor fica sabendo que o texto, entremeado de um diálogo com o filho morto, é uma carta que a protagonista dirige à criança e a si mesma, numa escrita intimista, de rememoração, que talvez explique a narrativa na primeira e terceira pessoas, representando a mãe que a protagonista foi e não é mais. Uma frase no início do conto parece indicar isso: "Representara, pois o que fora e o que era, esteve e continua intocado"²¹⁸. Trata-se da anulação da maternidade a partir da perda do filho.

²¹⁷ CANÇADO, 2011, p.61.

²¹⁸ CANÇADO, 2011, p.54.

Rosa Recuada

"Rosa Recuada" é um conto que aborda o desejo ou, mais propriamente, a sua falta. Trata-se de um mergulho na psique feminina, trazendo uma personagem que volta para casa de manhã e se vê no espelho do *hall* de um edifício – temos aí o espelho como objeto recorrente na escrita de Maura, já que ele também é título e tema de outro conto de "O Sofredor do Ver". A partir da própria imagem refletida, a protagonista inicia um mergulho nas suas emoções: "Foi só um momento pequeno, mas completo como um círculo se fechando".²¹⁹

A partir disso desenha-se uma personagem sem nome que volta para casa de manhã, depois de uma noitada, no frescor das primeiras horas do dia: "Uma rosa cor de rosa. Vulgar como qualquer outra". A palavra "vulgar" articula-se duplamente, tanto inferindo o sentido de uma pessoa comum quanto de uma mulher de vida livre, que volta da noite. Ela chega ao apartamento que divide com mais pessoas quando as outras já se preparam para o dia. Uma das colegas "armando-se de uma dignidade próxima ao ridículo volta-se para si mesma em tempo, abotoando os colchetes". O gesto de pudor é notado com ironia, como um tapa de dignidade da qual a protagonista não goza no ambiente em que vive. Fechar a roupa é o confronto da mulher honesta com a mulher vulgar.

Ao abrir o quarto, ela descreve a claridade: "móveis aceitaram a luz, casando-se"²²². A metáfora da luz sobre os móveis, que se repete em outro conto de Maura, chama atenção não apenas sobre a transformação do ambiente, mas sobre a própria personagem: "Senti-me recortada no ar, nítida. Contornos claramente definidos, talvez brilhantes: eu"²²³. A partir da luminosidade nos móveis e do clarão refletido em si mesma, ela declara seu "eu", o pronome é evocado para revelar sua identidade a partir da luz. A autora usa a luminosidade do ambiente para "clarear" também a personagem.

²²⁰ CANCADO, idem, ibidem.

²¹⁹ CANÇADO, 2011, p.34.

²²¹ CANCADO, 2011, p.35.

²²² CANCADO, 2011, idem.

²²³ CANÇADO, idem, ibidem.

Quando volta de manhã, como uma "rosa vulgar", a moça vai para a cama "estirando-se sem desejo". A falta de desejo, admitida nesta frase, é um dos eixos do conto, fazendo o recorte sobre a vida de uma personagem definida como a "rosa recuada" porque não se dá do ponto de vista emocional nem erótico. Isso fica claro quando ela narra um encontro com um homem, do qual não se lembra o nome. Na boate eles dançam, mas ela não o encara, inventando para si um "momento de liberdade". Tudo é impessoal, ela se sente sem importância, até que a lembrança de outro homem, Carlos, aparece indicando um amor do passado, ela o descreve de forma doce, mas remota: "Era ainda bem moço e tão fácil que me pareceu perdido. Desejei protegê-lo buscando em mim alguma piedade"²²⁴. (...) "Adeus. Quê? Adeus. Carlos. Foi há muito tempo"²²⁵.

O conto é a notação de uma mulher sem desejo, sentimento que marca sua relação com um outro, quase desconhecido, de quem nem se lembra o nome, que a acompanha na noite. A linguagem indica a falta de sentido, de entrega e o medo que se estabelece nos encontros: "O rosto talhado em mármore apenas alertava-me para o engano em que se movia". Ou: "A cabeça de bronze se aproximava, devolvendo se aproximava, devolvendo-me a mim mesma, sacudida e fria, enquanto meu corpo sufocava-se em paciência"²²⁶.

O mármore e o bronze, materiais duros, articulam-se com a relação fria da personagem com seu parceiro, a quem ela descreve como "se fosse de pedra". O jogo sexual é de abordagens e recuo dissimulado, porque ela não o deseja mas cumpre um papel: "Eu devia estar perfeita e enquadrada na noite"²²⁷.

A falta de desejo dela contrapõe-se ao desejo masculino de posse. Boa parte do conto se desenvolve entre estes dois impulsos que criam uma tensão narrativa: o recolhimento da "rosa recuada" – metáfora do órgão genital feminino aqui associado à falta da libido – e as investidas dele, cumprindo o rito de um encontro erótico.

²²⁴ CANÇADO, 2011, p.38.

²²⁵ CANÇADO, 2011, p.39.

²²⁶ CANCADO, 2011, idem.

²²⁷ CANÇADO, idem, ibidem.

Antonio Candido e Gilda Mello e Souza, falando dos símbolos que percorrem a poesia de Manuel Bandeira – a rosa e a estrela – dizem que a rosa, "herança provável do Romantismo, é ora o corpo da mulher (...) ora a virgindade, ora o próprio sexo (...)".²²⁸

No conto, a personagem não se entrega: "Oh, Deus, valei-me se posso assim dizer. Mas era tão igual às outras vezes — . — ". Nesta frase observa-se o uso de travessões já encontrados em "Hospício é Deus", substituindo palavras. Trata-se de uma característica na obra Maura que, às vezes também usa outros sinais gráficos substituindo expressões que faltam. Pode-se afirmar que o travessão aparece como indício do indizível na sua escrita, incorporado ao seu estilo, surgindo como um sintoma da sua perplexidade diante de algumas situações que a deixam "sem fala". Se no relato realista ela não encontra palavras para definir a loucura, na ficção usa o mesmo recurso para descrever a insatisfação da personagem no plano sexual: "(...) o inenarrável em mim sufocase em contrário e confusão". ²²⁹ Esta é a frase que antecede a outra, com o sinal gráfico indicando a falta de palavras para dar conta dos acontecimentos.

A protagonista também sente prazer em ser desejada: "Era a repetição de tantos momentos e me continha rica, preciosa, como uma bolsa cara na vitrina, olhada antes de comprar. Aquele era por certo meu momento de glória"²³⁰.

Bolsa é um signo que se articula com o órgão sexual feminino por sua capacidade de receber e guardar as coisas. A condição da personagem, submetendo-se ao desejo do outro como um objeto, é um traço de subserviência. Além do parâmetro de mercadoria implícito na imagem da "bolsa na vitrina", a personagem investe-se na sequência de uma imagem mais delicada para definir o prazer de ser vista: "Porque sou uma flor à espera de ser olhada desde o meu aparecimento, ainda que jamais alcançada, tal a fragilidade de que me cerco".²³¹

²³⁰ CANCADO, 2011, p.41.

²³¹ CANÇADO, 2011, p.41.

²²⁸ CANDIDO, e SOUZA E MELLO *In:* BANDEIRA, 1976.

²²⁹ CANÇADO, 2011, p.40.

No plano do desejo há uma linha divisória no conto, colocando de um lado o sexo – e as implicações cavilosas do erotismo que mascaram o prazer de ser comprada – e de outro a emoção que, no caso, não existe. Daí a lembrança de Carlos – um homem que foi importante no passado mas a quem também não se deu, "porque sempre recua" – cortando a cena do encontro com um quase desconhecido com quem ela desempenha um papel erótico impessoal, até retornar para casa "na manhã clara limpa, inocente sem remorsos porque a simples presença foi o meu pecado" A "simples presença" significa a falta de entrega, o recuo emocional que a exime de culpa.

Ela ainda sonha com a chance de outra vida: "o resto é força que me atrairá de novo à vida tentando moldar-me a outra forma, quando renascerei bela, jovem e ainda rosa"²³³. Mas "ser rosa" é definido também como "meu destino vazio, tremendamente fútil, difícil – sem salvação"²³⁴. A frase final é a aceitação de um caminho sem volta, da sensibilidade despedaçada à noite que volta a renascer de manhã, num círculo vicioso que implica dor e prazer, impulso e recuo, desejo e apatia. Para além da tessitura interiorizada da personagem, revelando emoções íntimas, o conto faz uma crítica à discriminação da mulher contrapondo a fetichização do corpo feminino – visto como mercadoria – aceita culturalmente por sua intensa exposição como um artigo na vitrine.

Distância

Não se pode afirmar que seja proposital, mas o conto seguinte à "Rosa Recuada" – intitulado "Distância" – inverte os papéis eróticos com uma protagonista cheia de desejo e um homem indiferente, trata-se de uma situação oposta ao conto anterior, com outras duas personagens sem nome.

"Distância" é uma abordagem do amor através da visão romântica feminina, construída a partir de uma personagem que sente desejo forte por um homem, mas reprime seus impulsos. O encontro dos parceiros se dá depois de

²³² CANÇADO, 2011, idem.

²³³ CANCADO, 2011, p.42.

²³⁴ CANÇADO, *idem*, *ibidem*.

onze meses de expectativas e quando estão juntos "ambos se achavam febris em estados diferentes" A frase marca a relação do desejo feminino e o masculino identificados pelo antagonismo. A exemplo de outras situações românticas, a idealização do encontro parece maior que o próprio encontro, frente a frente com o objeto amado a protagonista revela: "desejou ardentemente alguma coisa perdida e quis chorar por aquilo tudo tão próximo" Ou seja, a perda começa assim que se dá o encontro.

No trecho seguinte, uma mulher que passa na rua atrai o olhar da personagem. A linguagem adquire o ritmo do rebolado feminino: "Ora o corpo a levava, ora ela o dirigia. Com a eficácia de um domador. O corpo, a mulher. O corpo, a mulher. Mulher-corpo. Corpo-mulher"²³⁷. A alternância do movimento, no entanto, infere uma dicotomia: enquanto a moça olha o corpo de outra mulher – numa ação que também indica desejo – seu parceiro se ocupa em criticar um amigo, "com impiedade e ironia"; insere-se assim o conflito, infiltrando-se na narrativa a dificuldade de comunicação.

Desde que se conheceram, houve um estranhamento: "ele fora mais um dos que a encaravam como uma estrangeira" 238. Uma diferença que seria depois superada com ele reafirmando sempre que podia: "principalmente como mulher você me atrai" 239. O advérbio é ressaltado no texto em maiúsculas, recurso utilizado para enfatizar a preferência: "Mas PRINCIPALMENTE. Por que principalmente?", ela se indagava, propositalmente ignorante" 240.

No encontro, depois dos onze meses de expectativas, ela começa a achar o parceiro inatingível. O considera "morno", a constatação insere no texto uma frase inesperada: "Porque sois morno vos vomitarei da minha boca"²⁴¹. Trata-se

²³⁵ CANCADO, 2011, p.44.

²³⁶ CANÇADO, 1991, p.44.

²³⁷ CANÇADO, 2011, idem.

²³⁸ CANÇADO, 2011, p.45.

²³⁹ CANÇADO, 2011, idem.

²⁴⁰ CANÇADO, 2011, p.45.

²⁴¹ CANÇADO, 2011, idem.

de uma frase bíblica, do Apocalipse, que significa a rejeição de Cristo à Igreja de Laodicéia, uma das sete igrejas da Ásia. Fazendo a ligação com o Apocalipse, a frase pode indicar uma rejeição, no caso a rejeição daquele "homem morno". Pode ainda prenunciar um fim, no caso, da relação dos dois.

Ela continua buscando caminhos para se aproximar dele, pensa na exasperação, mas ao vê-lo de costas para o mar sente desejo de tocá-lo, não sabe como seduzi-lo e fantasia: "Ela ergueria seu rosto limpo, cheio de certezas. Ele a veria por um novo e surpreendente ângulo (...) Ele enfim, um homem, ela uma mulher". Devaneio, idealização de um encontro que não se realiza. O rapaz continua olhando o mar, ela se irrita enciumada, sente-se desvalorizada, trocada pelo mar. Ele não a enxerga, só vê a água. Ela o desafia: "O mar não me comove". A reação é de hostilidade por sentir-se abandonada.

A trama da rejeição é subjetiva, algo como uma atmosfera explosiva que se forma aos poucos. Sentimentos ocultos, emoções densas, pensamentos fixos na resolução de um problema ativado pela presença de ambos e que parece insolúvel. Todo o desejo da mulher sucumbe diante da indiferença do homem que se distrai com o mar. A tentativa de aproximação desajeitada da moça resulta em desprezo da parte dele. Ela não ousa mais alcançá-lo, encolhe-se "adivinhando que, se ousasse, o máximo possível a alcançar, seria destruição total" 242. O Apocalipse anunciado está por um triz. Ele continua a divagar sozinho, fala de outros assuntos, a distância entre eles amplia-se. Ele usa a erudição para afastála ainda mais, fala de filosofia, literatura, provocando a humilhação pelo conhecimento, sabendo, no fundo, que ela era mais uma "das que leem orelhas de livros, decoram nomes de autores como Heidegger, Kierkegaard, Sartre e não sei quem mais "243".

Aberto o fosso, ela ainda sente desejo, pensa que poderia ter dado a ele outra coisa: "Do que precisava mesmo era de cama. Com aquele corpo, aquelas pernas, que pretendia? Que os homens a olhassem pensando em metafísica?"²⁴⁴.

²⁴² CANÇADO, 2011, p.47.

²⁴³ CANÇADO, 2011, p.49.

²⁴⁴ CANÇADO, 2011, p.50.

130

Ela quer consertar as coisas, pensa que podia afirmar que só fazia sexo "lendo

Rimbaud e Baudelaire". Mas é tarde, ele faz um julgamento: "Seu mal é a

preocupação em se mostrar diferente a cada instante. Mesmo quando parece

tímida quer chamar a atenção".245.

O conto é uma peça surpreendente sobre os sentimentos ocultos que

impedem os encontros, tematiza as inter-relações humanas sob a ótica dos erros

inconscientes que eclodem de repente, na tensão de duas forças. Ela o

desejando tanto, sem saber como alcançá-lo; ele preferindo racionalizar quando

só a emoção poderia salvá-los. Ambos perdem o momento.

Ela sente o "corpo pesando, se renegando, aquele corpo nunca respeitado,

nunca entendido"²⁴⁶. Subentende-se aí a relação sublimada de um corpo que não

reage, paralisado diante da idealização que nada tem a ver com a realidade. Ele

considera o retraimento dela como a atitude de quem se coloca num pedestal.

Ambos confundem-se no julgamento para saber de quem é a culpa e como se

criou a distância que sintetiza a narrativa. Trata-se do desencontro amoroso por

razões tão íntimas que não se dão ao conhecimento do outro. Elas existem antes

do encontro e ambos se equivocam, a frustração se instala na desistência do que

seguer começou. A astúcia da narradora aparece no único e último desejo que

conseguem expressar com clareza quando um pipoqueiro se aproxima:

Ele pergunta: – "Quer pipocas?"

Ela responde: - "Mas quero" - (...) num soluço frustrado, com invencível

força – a moça, a moça, a moça".

Querer pipoca é pouco para quem queria o amor. Mas a repetição da

palavra "moça" parece uma consciência nova, uma tomada de posição de quem

começa a se expressar sem barreiras, de forma adulta, reiteradamente.

Há uma Catedral que Desce

²⁴⁵ CANÇADO, 2011, p.51.

²⁴⁶ CANÇADO, 2011, p.52.

A descrição minuciosa de um crime leva o leitor a observar apenas brutalidade nas primeiras sequências de "Há Uma Catedral Que Desce", sequências porque a estrutura do conto pode ser comparada a um filme dividido em cenas curtas através das quais se desenvolve a narrativa, o que se liga à correlação cinematográfica que já observamos na obra de Maura. O leitor – convertido em espectador – penetra um quarto, onde um homem desfere facadas num corpo. Esta é a primeira de 14 partes marcadas pela palavra "Tempo", espaço de decorrência entre uma ação e outra, conduzindo também as emoções da personagem.

Este conto poderia ser adaptado com facilidade para o cinema ou para uma minissérie de televisão; trata-se na sua concepção original de um roteiro apropriado à linguagem audiovisual. Tudo é descrito com precisão, um aprimoramento da técnica descritiva da autora, já observada em "Hospício é Deus".

Nele, o leitor entra no quarto para presenciar um crime, numa condição que é também de testemunha. Um homem transtornado desfere facadas num corpo, cujo "rosto transformado" se encontra de olhos abertos e "boca ameaçando um grito que não houve"²⁴⁷. Os golpes de faca são descritos como um rito macabro, repetidamente, as palavras induzem mais de uma vez ao silêncio fatal: "Golpeou outra vez, a faca afundando calada"²⁴⁸. Referência não ao objeto faca, mas ao corpo que já se calou.

O homem está transtornado, desfere golpes num frenesi de quem entra em transe, perde a conta das facadas, naquele momento em que o ódio faz a pessoa entrar em outra frequência. Simultaneamente as emoções entram por labirintos psicológicos obscuros, confusos, a ponto de o homem "vibrar" com os golpes.

O movimento das mãos ganha ritmo a partir da linguagem: "a mão brandindo", "a mão brandindo"²⁴⁹, enquanto o braço ajuda a desferir os golpes,

²⁴⁷ CANÇADO, 2011, p.78.

²⁴⁸ CANCADO, 2011, idem.

²⁴⁹ CANÇADO, 2011, p.78.

tudo num só impulso mecânico. À certa altura, enterra "a faca com volúpia" e na sequência a cabeça é decepada. A palavra "volúpia" é uma erotização do ato de matar e liga-se a expressões eróticas em parágrafos logo adiante: "Golpeou lento, cuidadoso, com sensualidade"²⁵⁰.

A construção da cena da morte liga-se a expressões que sexualizam um corpo morto, denotando que se trata de um crime passional, mas só na quarta página do conto é revelado que a vítima é uma mulher através da frase: "Começava a olhá-la"²⁵¹.

Antes de olhá-la, porém, a personagem acende a luz, porque o crime foi cometido no escuro – "no escuro os olhos tentavam inútil acompanhar as imagens" – ele acende a lâmpada de cabeceira, sem olhar para o que fizera, podendo apenas fixar-se no círculo formado pela luz, uma ideia de proteção presente na linguagem como se o halo proporcionasse abrigo, formando uma redoma onde ele pudesse refugiar-se. Mais ainda, transformando ele mesmo em luz, palavra que interpreto como uma condição de uma primeira tomada de consciência. Ao acender a luz, toma consciência do crime, mas continuava perplexo, querendo compreender o que fizera porque "se tornara cego" 252.

As cenas que se sucedem são um acompanhamento primoroso das transformações do homem. A linguagem continua cinematográfica com a narrativa prolongando-se sobre eixos temáticos – morte, luz, consciência – criando a ilusão de um *slow motion*, recurso da linguagem audiovisual que prolonga as imagens, mostrando-as lentamente. A narrativa revela cada detalhe, fixa sentidos por repetição, abrindo-se passagens para tirar o personagem do seu inferno pessoal.

Há passagens pelo estado de anulação e frieza absoluta, contidas na "ausência de espaço para qualquer sentimento"²⁵³. Na lentidão em que tudo é conduzido, há sensibilidade para uma tentativa de reconstrução da humanidade

²⁵⁰ CANÇADO, 2011, p.79.

²⁵¹ CANÇADO, 2011, p.81.

²⁵² CANCADO, 2011, p.80.

²⁵³ CANÇADO, 2011, p.80.

dessa personagem que abre o conto como um assassino cruel. Mas depois de matar ele se encontra sem saída: "Por onde começasse chegaria ao início irremediável e único de se constatar perdido"²⁵⁴.

Aos poucos retoma a consciência do corpo e do espaço. Mas caminha como um "estrangeiro" palavra observada em outro conto de Maura relacionada ao que não se reconhece, reforçada aqui pela frase "ele se mantém anônimo", que corresponde à anulação da identidade anterior, como se depois do crime fosse outro homem.

A volta à consciência inclui a percepção de uma mancha de sangue na testa, só então ele baixa os olhos e, através da sua vista, o leitor fica sabendo que a faca ainda está na sua mão, o que reforça a impressão de que uma câmera lenta acompanha a narrativa literária, na qual tudo é minúcia, detalhe. A certeza de que o tempo não passou tão rápido é a faca ainda em sua mão: "Sem sobressalto (...) abriu a mão com dureza. A faca escorregou pela beirada da cama. Caindo em linha reta alcançou o assoalho"²⁵⁵. No ato de soltar a faca "ele despertou de todo", a frase indica a volta completa à consciência ao largar a arma do crime que fundiu-se à sua mão enquanto golpeava num gesto ininterrupto.

A primeira imagem de retomada da identidade é o personagem ver-se parado no meio do quarto com sua "camisa quadriculada e calças de brim cáqui". Somente então tem o impulso de abrir uma caixa onde há um sapato branco que calça. Após calçar os sapatos, um *flashback* o faz retomar momentos da relação que teve com a mulher que assassinou. O homem que inicia o conto desferindo golpes de faca revela então fragilidades que entram no campo dos conflitos conjugais: ele um homem cheio de expectativas, ela uma mulher dona de si, ele perdendo-se em pensamentos e lutas íntimas, ela rápida e concisa. "*Enquanto ele lhe oferecera grato o coração, ela se movia desinteressada*" Suas atitudes, chegavam a "escandalizá-lo", pelo pouco que precisava dele.

²⁵⁴ CANÇADO, 2011, p.81.

²⁵⁵ CANCADO, 2011, p.83.

²⁵⁶ CANÇADO, 2011, p.86.

A sucessão das diferenças que os mantiveram afastados, um sem contemplar o desejo do outro, completa-se com a evidência de que não se relacionavam sexualmente. Apesar do desejo evidente dele, denunciado a partir de um olhar sobre ela:

Cumpria-se a cada instante, se aperfeiçoando nos menores movimentos, onde intensa volúpia fascinava com firmeza e desilusão, nele o que fosse mortal morreria; e se alguma coisa houvesse destinada a ficar, ela carregava sem disfarce o eterno.²⁵⁷

A narrativa repleta de antíteses para evidenciar conflitos, apresenta um paradoxo ao fornecer a imagem de um agressor que subitamente fragiliza-se. Mas o dado que conduziu ao ápice do conflito foi a revelação de que os sapatos brancos dele eram interpretados pela mulher como falta de masculinidade.

Num rompante de indignação, ela chegou a acusá-lo:

Eu nunca te falei porque tinha vergonha. E mesmo se perguntasse você negaria, continuando esta comédia que me rebaixou à condição das últimas das mulheres. (...) por que escolheu uma mulher, se não gostava de mulher? Por que, se nunca precisou de mim? Eu sou humana e minha vida com você foi essa humilhação e tristeza. Ainda continuo como estava antes do casamento. Pelo amor de deus não negue nada. (...) Calce os sapatos brancos. São mesmo para você. Na minha terra eu sempre ouvi falar de homens assim desde menina. E sei que eles gostam de sapatos brancos. Já viu um homem calçar sapato branco neste subúrbio? Já viu? Só veado. Agora me deixe pelo amor de Deus.²⁵⁸

Na narrativa, um símbolo cultural induz a um conflito que acaba em crime. Trata-se de um detalhe capaz de incendiar a imaginação de uma mulher e determinar a desgraça de um homem. O sapato branco funciona como objeto que coloca em dúvida a masculinidade da personagem ("o homem que o usa deve ser veado"), assim como a tatuagem é marginalizada em contextos conservadores ("deve ser bandido"). O crítico inglês James Wood, autor de "Como Funciona a Ficção"²⁵⁹, afirma que a análise da literatura moderna exige um microscópio debaixo dos olhos para observação dos detalhes, no que tem inteira razão, corroborando a ideia de outros críticos que vieram antes dele.

²⁵⁷ CANCADO, 2011, *idem*.

²⁵⁸ CANCADO, 2011, p.89-90.

²⁵⁹ WOOD, 2011.

Depois do crime hediondo a personagem ainda se deita com a mulher morta para beijar seu sangue e seus pedaços de carne:

Tocou-lhe as feridas, contando-as uma a uma. O gesto continha enorme doçura. Crescendo em arrebatamento, o homem debruçou-se sobre o peito da mulher, mergulhando seu rosto na pasta doce, sangrenta que o cobria. Já não tinha piedade, mas paixão. E seus beijos eram de sangue e fogo.²⁶⁰

A sequência traz uma metáfora sobre o ato de ele possuir a mulher: "Ele se permitia enfim despir-se. Não era mais necessário recuar"²⁶¹. Depois a narrativa associa à personagem frases que remetem também à sua destruição: "deixou-se fustigar", "o rosto pendente", "todo ele se destruindo", até o impressionante "quanto horror ao barro que se desprendia podre do rosto",²⁶² que me remete à cena na qual ele vê sangue sobre a testa pela primeira vez depois do crime.

O título encontra eco numa única frase ao final do conto: "Ele ruía, ele ruía, e sobre as ruínas uma catedral se formava" 263. Associo "a catedral que se formava" a um túmulo referido subjetivamente no desfecho: "O mármore encobrindo tanta podridão, e a noite transcorrendo serena de luz pelo céu morno – sempre seria fácil a permanência do corpo sobre a terra" 264.

Maura ao escrever este conto deveria estar atravessando "uma de suas temporadas no inferno" e pode ter se inspirado num poema de Rimbaud, associação que faço porque o poema "Infância" tem um verso que repete exatamente o título usado por ela:

No bosque há um pássaro, cujo canto te detém e te faz corar.

Há um relógio que não soa.

Há numa fronde um ninho de bichos brancos.

Há uma catedral que desce e um lago que sobe.

Há uma pequena viatura largada no mato ou que dispara caminho

²⁶¹ CANÇADO, 2011, *idem*.

²⁶⁰ CANÇADO, 2011, p.91.

²⁶² CANÇADO, 2011, p.92.

²⁶³ CANÇADO, 2011, idem.

²⁶⁴ CANÇADO, 2011, p.93.

abaixo enfeitada de fitas.

Há uma trupe de pequenos comediantes vestidos a caráter que se percebe na estrada através da orla do bosque.

Há enfim, quando dá fome e sede, alguém que te expulsa.²⁶⁵

Pode-se pensar ainda em "Crime e Castigo", de Fiódor Dostoiévski, de quem Maura era leitora, que mostra o drama psicológico vivido por quem comete um assassinato. É importante lembrar que Maura também cometeu um crime, sendo o conto a possibilidade de antecipação literária de um evento real.

²⁶⁵ RIMBAUD, 1998, p.209 [grifo meu].

CONTOS MANICOMIAIS

No Quadrado de Joana

O conto "No quadrado de Joana"²⁶⁶ insere-se no conjunto que liga a obra ficcional de Maura aos relatos de "Hospício é Deus". No conto, publicado no Jornal do Brasil em 1958, observa-se também a figura geométrica que propiciava a autora um estado de abstração no manicômio, paralisando o pensamento ao observar a forma das janelas, do teto, a estampa da colcha. O "quadrado" de Joana significa o espaço de contenção de uma personagem catatônica que se dedica a marchar pelo pátio do hospício obsessivamente em linha reta. Ela não pode ceder às emoções, projetadas na imagem de uma possível curva; este descontrole significaria ser pega e imobilizada para tratamentos dolorosos.

Quantas vezes Joana marcha rigidamente de ângulo a ângulo? Ninguém sabe. Nem Joana. Vê-se parada imaginando o quadrado das horas. Isto vem justamente aliviá-la da sensação incomoda de que um corpo redondo ilumina o pátio. Retesa-se, ajustando-se ao espaço certo – fora de perigo. Perfeitamente integrada. Em forma. Uma pausa completa.

Como na pedra.²⁶⁷

A linha reta, a marcha constante pelo quadrado do pátio a colocam num espaço seguro, trata-se da demonstração de que é capaz de cumprir um trajeto racional em oposição às curvas oscilantes da emoção. São retas as marchas militares, as filas organizadas, a postura de quem tem autocontrole. O movimento sinuoso é símbolo da liberdade. Fazendo uma transposição do movimento em linha reta para a literatura surrealista, remeto-me a uma abordagem do crítico Michel Carrouges ao romance "Nadja" no livro "André Breton et les donnés fundamentales du Surreálisme":

Sans cesse ces deux promeneurs avides d'égarement, abandonnent la ligne droite qui est le signe et méthode la plus sûre des actes

²⁶⁶ Ver anexo A-4

²⁶⁷ CANÇADO, 2011, p.8.

scientifiques, pour suivre les courbes hasardeuses de la dérive des épaves ou du vol augural des oiseaux.²⁶⁸

Carrouges cita Breton que argumenta no capítulo "Le méssage automatique" que "a curva é natural por ser involuntária". Para Carrouges, caminhar ao acaso é abandonar a linha reta, para Breton o involuntário é importante, afinal sobre isso se assenta a ideia dos "acasos objetivos".

No conto, a marcha de Joana no hospício é reta, monótona, ela precisa demonstrar juízo, além de se referir à descoberta de uma nova língua que surgiria a partir desse exercício no qual não poderia sequer se distrair com a "curva de uma pétala", da mesma forma que se mantém alheia, impermeável aos sons à sua volta que representam o chamado das pessoas para que volte à realidade, na marcha ela se abstrai completamente.

No artigo "Catatonia em Movimento: um diálogo entre Maura Lopes Cançado e a dança contemporânea", Mariana Patrício Fernandes, ao falar dos movimentos contidos de Joana, afirma:

Talvez seja melhor pensar em um movimento de dança como um risco que rasga a tela do espaço objetivo fazendo saltar as mais variadas forças nele presentes, movimento que arrasta tanto o espectador como bailarino para fora de si. Em uma situação limite, em que qualquer perda de domínio corporal pode acarretar em um desmoronamento físico e psíquico completo, como acontece com os personagens da obra de Maura Lopes Cançado, é muitas vezes importante não se deixar levar pela dança. Interromper o movimento. Petrificar-se para não se deixar capturar.²⁶⁹

O pátio como representação do espaço contido do manicômio aparece também em "Hospício é Deus", escrito depois do conto, entre 1959 e 1960. No diário, Maura cita o pátio muitas vezes, criando até mesmo uma linguagem que se apropria da forma monótona com repetições da mesma palavra em série:

- Quem me roubou o direito de provar que sofro?
- O pátio.

²⁶⁸ Sem parar esses dois caminhantes ávidos de perder-se, abandonam a linha reta que é o signo e o método o mais seguro das atividades científicas, para seguir as curvas ao acaso da deriva dos destroços de naufrágio ou do voo augural dos pássaros. (Tradução livre de CARROUGES, 1950, p.254).

²⁶⁹ FERNANDES, 2011. http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0791-1.pdf acesso em 15/02/2012

- Que vivo?
- O pátio.
- Que quero?
- O pátio.
- Quem me ouviria?
- O pátio.
- Quem não me ouviria?
- O pátio.
- Quem sabe?
- O pátio.
- Quem não sabe?
- O pátio.

Pátioooooooo.270

Trata-se do diálogo das loucas com o espaço limitado, a obsessão – representada pelas repetições – que as acomete num quadrado sempre igual, que é a representação da normatividade do hospício, onde não se pode transpor limites. A palavra final – pátiooooooooo – seria o eco das vozes intramuros, que nunca são ouvidas do lado de fora?

Na sua marcha, Joana tem ao seu redor "um quadro ainda infecto de moscas e serpentes ondeadas"²⁷¹. As moscas, além de serem referência a um ambiente que Maura considerava sujo, representam as pessoas que querem pegar Joana, as serpentes ondeadas são a imagem da tentação à qual ela poderia sucumbir num descuido, por isso se mantém em linha reta, sempre rígida. A personagem, no conto narrado em terceira pessoa, fala na descoberta de "uma nova língua" que se dará na mesma proporção do esforço que faz para escapar dos médicos. Na verdade, Joana foge da loucura e dos múltiplos rótulos dados à doença mental: Esquizofrenia? Oligofrenia? Psicopatia? Nenhuma destas

²⁷⁰ CANÇADO, 1991, p.147.

²⁷¹ CANÇADO, 2011, p.10.

palavras é mencionada. Mas ela procura uma "nova língua que a dança dos sons (vozes?) talvez esteja impedindo de encontrar". Isso significa que ela procura não dançar, não sucumbir aos sons, seus movimentos são rígidos, ela "não deve ferirse nas curvas ou se deixar mutilar". Ela ainda "teme um laço de fita cor de rosa", teme "a curva da pétala", o que significa que deve evitar a beleza e a poesia. Ela não que ser pega, nem ser isolada no quarto-forte, isso fica subentendido quando Maura descreve, como narradora onisciente, um momento crucial de Joana, tentando se defender do que está à sua volta, negando a realidade, mantendo-se na sua coreografia em linha reta: "Antevê-se amassada, e junto a outros ingredientes, aproveitada numa construção" 272. Isso significa que Joana, uma vez pega, seria mais um "tijolo", mais um pedaço inanimado do hospício, num estado que remete à ideia de fragmentação da identidade.

Ceder a qualquer beleza, poesia, sinuosidade ou emoção, significa perder sua última instância de liberdade: a caminhada no quadrado do pátio. Ela pensa que "não se desviaria tanto da lógica, mesmo pensando num momento de descuido, e a lógica está no quadro"²⁷³. Mas alguém a chama pelo nome, "movem-se ao seu redor", expressão que leva a ideia da mobilidade dos caçadores diante da presa e "Joana, sem se virar, marcha de costas dois passos, para sentir-se hirta antes da queda."²⁷⁴

Quando Joana fracassa na sua intenção de andar em linha reta e cessa a marcha, paira no ar a "palavra nova": CA-TA-TÔ-NI-CA, grafada assim no texto, em maiúsculas e com separação de sílabas. Se ela evitou a curva e, consequentemente os rótulos da loucura, usados para definir impulsos emocionais ou atitudes descontroladas, foi vencida no fim por uma palavra nova, aquela que designa a cessação do movimento, mas resgata outro rótulo, outra etiqueta: catatônica. A palavra, segundo dicionários psiquiátricos, designa "uma perturbação do comportamento motor que pode ter tanto uma causa psicológica ou neurológica. A sua forma mais conhecida envolve uma posição rígida e imóvel

²⁷² CANÇADO, 2011, p.12.

²⁷³ CANÇADO, 2011, p.9.

²⁷⁴ CANÇADO, 2011, p.12.

que pode durar horas, dias ou semanas". De acordo com Sacconi²⁷⁵, catatonia é "síndrome psicótica, principalmente na esquizofrenia, caracterizada por rigidez muscular, estupor mental, rigidez dos membros e, às vezes, com excitabilidade e confusão". Etimologia: do grego *katátonos*, que significa "estiramento para baixo"; katá = embaixo; rigidez. (doc. em 1874)²⁷⁶.

A palavra catatônica adquire ao fim do conto o sentido de uma sentença que vai condenar Joana aos tratamentos do hospício. Ela não conseguiu evitar o rótulo que adere a suas posturas retilíneas.

Introdução a Alda

Joana não é a única personagem manicomial que inspira um conto. Na falta de permissão para cruzar os muros da realidade hospitalar, a autora recria histórias libertando suas companheiras pela literatura. É assim que a autora "organiza suas experiências", incluindo as mais traumáticas, dando-lhes um destino literário. Aqui, uma vez mais, ecoa o conceito de Antonio Candido referido no artigo "O Direito à Literatura" que citei no início da dissertação. Ao deparar com as personagens manicomiais de Maura amplia-se o sentido da arte "como organização da experiência" desenvolvido pelo crítico que alertava para a importância da "forma construída que assegura a generalidade e a permanência". Realmente, as vivências traumáticas de Maura e de suas companheiras de hospício adquiriram permanência histórica através de sua obra e isso não aconteceria se sua escrita não apresentasse também eficácia estética.

Os contos de Maura abordam a loucura mas ultrapassam a patologia, a denúncia social, encontrando um lugar por sua qualidade intrínseca. Já em "Hospício é Deus", ela atribui características às personagens do manicômio, descrevendo-as de modo literário. Sobre Dona Marina diz:

(...) é muito parecida com Marlene Dietrich, estudou violino e piano durante quatorze anos, fala francês, inglês e um pouco de alemão (...). Descreve seus vestidos, seus passeios, fala muito sobre o noivado com

²⁷⁵ SACCONI, 2010, p.388.

²⁷⁶ HOUAISS, 2001, p.651

²⁷⁷ CANDIDO, 2011, p.181.

um Guinle (...) Extremamente severa parece colocar-se fora da ação, ao contá-la, como se não fora ela, quase sempre a personagem em questão. (...) Em tudo Dona Marina é microscópica. Será a preocupação de ser exata que a levou à loucura?²⁷⁸

Sobre Dona Georgiana:

Italiana, cantora lírica, eu a achava lindíssima, apesar de não ser jovem. Possuía olhos azuis brilhantes, todo o rosto bonito e expressivo, aquele rosto surpreendente de louca. (...). Estava sempre em grandes crises de agitação pelo pátio, incomunicável, os pés descalços, geralmente sujos de lama – seminua. (...) À tarde, quando ia lá, pedia-lhe para cantar a ária de La Boheme, a Valsa da Museta.²⁷⁹

A preferência da autora parece sempre recair sobre as loucas artistas, as finas, as educadas cuja presença num hospital público dá margem também a críticas contundentes: "os sanatórios particulares são caríssimos, verdadeiros trustes da indústria psiquiátrica. Dificilmente alguma família está em condições de manter, por muitos anos, algum doente internado em sanatórios desse tipo"²⁸⁰. Mas ela também descreve as pessoas simples do hospício, mostrando a veia popular das internas com humor, que é também um traço constante na sua literatura:

Isméria é mulata de cabelos oxigenados, já no fim, portanto de duas cores – que a tornam mais estranha. Alta e magra, usa óculos. Completamente doida, muito inteligente, fala com ar doutoral: " – Sou paulista, médica psiquiátrica, aclamada pela Universidade de São Paulo". São Paulo? "Sou paulista, minha filha, por isto sou tão inteligente."

Mas só algumas dessas pessoas seriam transformadas em personagens de contos. Caso de Auda – nome de uma colega do hospício que é originalmente grafado com "u" – que se transforma na protagonista de "Introdução a Alda", ²⁸² onde Maura toca numa questão delicada: a esquizofrenia, considerada pelos psiquiatras como a perda da afetividade. Em "Hospício é Deus", Maura pergunta

²⁷⁸ CANÇADO, 1991, p.49 e 51.

²⁷⁹ CANCADO, 1991, p.59.

²⁸⁰ CANÇADO, 1991, p.49.

²⁸¹ CANÇADO, 1991, p.93.

²⁸² Ver anexo A-5

ao Dr. A.: – "O senhor não acha uma beleza a Dona Auda?"²⁸³. Ao que ele responde: "Ela me parece demente. É, deve ser bem demente". O que suscita em Maura vontade de "matá-lo". Ela compensa a falta de sensibilidade dos médicos na ficção, transformando "dementes" como Dona Auda em protagonistas de contos como "Introdução a Alda" – publicado no Jornal do Brasil em 1959²⁸⁵, de saída um título que funciona como uma explicação daquela pessoa que os médicos não entendem. Ao fazer uma "introdução" a Alda, Maura oferece a "bula" para sua compreensão.

Sendo a esquizofrenia caracterizada pela ausência de afeto, a autora toma um caminho oposto e descreve Alda com carinho, oscilando, como lhe é peculiar, da crítica mais virulenta à psiquiatria a expressões poéticas que incluem metáforas afetivas como "dar de presente uma maçã". Assim, ela confronta necessidades básicas das pacientes com a insensibilidade dos médicos:

Sei que para todos ela já não é ninguém, e ninguém lhe daria uma mação vermelha cheirosa, bem vermelha. Mas não é verdade que ninguém a possa amar, eu a amo. Amo-a quando a vejo por trás das grades de um palácio, onde refugiou princesa, chegada pelos caminhos da dor.²⁸⁶

Alda também sofre a ameaça de "ser pega" para tratamentos. Há sempre um guarda à espreita para flagrar os deslizes das loucas, os métodos são os mais violentos, chegando à punição através da medicação, curvando as doidas à aceitação de métodos estranhos que implicam também os castigos morais:

- Alda, ela te machucou?
- Não, só fez um exame nas minhas veias. (Azul) (...)
- Eu sempre roubei, sabe? Até que tomei uma injeção contra roubos.²⁸⁷

A frase de Alda para justificar um castigo – tomar uma injeção contra roubos – denuncia um desvio de conduta de quem representa a instituição

²⁸⁴ CANÇADO, 1991, p.66.

²⁸⁶ CANÇADO, 2011, p.14.

²⁸³ CANÇADO, 1991, p.66.

²⁸⁵ Ver anexo: A-6

²⁸⁷ CANÇADO, 2011, p.18.

manicomial, e este é só um exemplo entre muitos. Maura acredita que mudou a sorte de Alda quando escreveu um conto sobre ela, criado ainda no hospício e publicado no JB.

Talvez eu possa dizer sobre ela Alda está caminhando para ser novamente Auda. Não dependeu dela esta mudança, 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 pude chamar a atenção para ela e mostrar que sofria.²⁸⁸

Neste trecho de "Hospício é Deus", Maura se refere a sua parceira de manicômio de duas formas - ela é Auda e Alda - a transformação revela duas identidades, antes e depois do conto, com isso Maura indica confiança na transformação pela literatura, corroborando aquilo que buscava desde o início: apoderar-se de um discurso para mudar a compreensão sobre a loucura. Esta apropriação da palavra, no caso de Maura, gera sempre um grito, em muitos contos ela chama atenção para o sofrimento das companheiras, trata-se da denúncia da dor coletiva. Assim, seu discurso literário não é apenas um exercício estético, é um exercício que transforma a vida. Sua atitude me remete a uma frase do pintor Malcoml de Chazal, conhecido também por criar uma série de aforismos e que foi saudado por Breton como um surrealista: "A literatura não é um fim para mim e sim um meio (...) Não faço literatura, o que faço é contar a vida"289. Essa visão é a retomada do ato de dirigir a criação sempre para a transformação da vida, ultrapassando a questão estética em favor de uma mudança totalizadora da existência. A obra ficcional de Maura, em grande parte, é uma dolorida acusação ao hospício.

No conto dedicado a Alda, o azul e o vermelho aparecem mais de uma vez. Na frase "Não, só fez um exame em minhas veias. (Azul)" — ela relaciona a cor ao corpo, às veias destinadas às injeções, talvez também referindo-se a hematomas. Já o vermelho é citado aludindo à maçã — presente do qual Alda seria merecedora, imagem que anula a falta de afetividade atribuída aos esquizofrênicos. No fim do conto, Alda retorna ao quarto depois de uma sessão

²⁸⁸ CANÇADO, 1991, p.105.

²⁸⁹ CHAZAL (s/d) apud PELLEGRINI, 2013, p.63.

de eletrochoques e é capaz de dizer a uma companheira entregue ao sono e a si mesma: "Obrigada pela minha vida feliz" ²⁹⁰.

O final do conto adentra o sonho no qual o vermelho retorna em imagem poética – rosas – e o corpo adormecido é branco, representando a anulação dos movimentos: "O sono pisca breve no escuro. Agora é sempre porque as rosas caem. Lentas, macias, pétalas. E o corpo deixa-se em branco. Rosas, vermelho das rosas, grave depois, e mais – quando se movem em sangue. ROSAS".²⁹¹

Pétalas caindo refletem a sutileza do sono chegando, mas o sonho pode converte-se em pesadelo porque "o vermelho das rosas, grave depois" se converte em sangue. Vermelho, azul, branco. Maura tem uma extraordinária capacidade de escrever de forma imagética remetendo tanto ao onírico quanto ao pictórico.

O Rosto

Trata-se de um conto de conteúdo autobiográfico, que aborda a relação da autora com seu filho Cesarion. Maura e o filho mantiveram curta convivência devido ao divórcio da autora, aos 15 anos, e sua posterior mudança para Belo Horizonte, depois para o Rio, na tentativa de reconstruir sua vida. Ela deixou o filho ainda pequeno com sua mãe na fazenda, no interior de Minas. A doença a afastaria definitivamente da convivência familiar já que, aos 18 anos, inicia um périplo por hospitais e clínicas psiguiátricas que a isolariam cada vez mais.

"O Rosto" – publicado no Jornal do Brasil em 1959²⁹² – recria o relacionamento de Maura com o filho, levando à literatura fatos da realidade, característica que associo à análise de Antônio Candido ao abordar o livro "Infância" de Graciliano Ramos:

"(...) sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária; nele as pessoas parecem personagens e o escritor se

²⁹⁰ CANÇADO, 2011, p.20.

²⁹¹ CANÇADO, *idem*, *ibidem*.

²⁹² Ver anexo: A-6

aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações". 293

No conto, mãe e filho são apresentados pelo recorte de um encontro, depois de dois anos de ausência, o clima que antecede a chegada dela é de expectativas. Estruturado como um fragmento psicológico, o conto mostra os sentimentos de duas pessoas colocadas em dias de intimidade. Por ser um fragmento, lembra parte da obra de Virginia Woolf evocada por Assis Brasil, já que a escritora inglesa também trabalhou sobre recortes, às vezes retomando o mesmo tema em obras diferentes. Podemos aproximar as duas autoras pelo mergulho que fazem nas personagens, trazendo à tona o drama psicológico e a consciência da vida subjetiva, construindo tudo de dentro para fora.

O menino é descrito como um solitário que não expunha suas ideias, fixando-se num mundo próprio:

"(...) chegou a adotar em relação às pessoas, uma atitude distante, respeitosa, como se fossem de outra raça. Não as entendia e sempre sentira grande respeito por estrangeiros. Pareciam respirar um ar diferente, principalmente se não falavam sua língua. Assim passou a encarar pessoas e fatos que não entendia: estrangeiros."²⁹⁴

Mas ele também engendra histórias, sonha com as batalhas de Napoleão, expressa um temperamento livre de quem "corria pelos pastos sem saber por quê, perseguindo nada" (...) "Havia seiva demais"²⁹⁵, segundo a mãe. Sua vivacidade é mostrada numa sucessão de atividades que o descrevem através de um temperamento criativo e impetuoso: gosta de cinema, de desenhar e de ler Allan Poe. Tem educação esmerada, aulas de esgrima e, na contrapartida, uma personalidade corroída por momentos de tristeza, sofrendo pela ausência da mãe e também pelo julgamento que as outras pessoas fazem dela, incluindo pessoas da sua própria família.

Apesar de "O Rosto" ser um retrato literário do menino – o próprio título se propõe à apresentação de uma identidade – a composição das personagens é

²⁹³ CANDIDO, 2012, p.69.

²⁹⁴ CANÇADO, 2011, p.94.

²⁹⁵ CANÇADO, 2011, p.94.

equilibrada no desenho narrativo. A construção da figura materna parte da ausência: "Ela nunca esteve muito tempo com ele"²⁹⁶. Na indicação da falta vão surgindo aos poucos os problemas da mãe, inclusive sua doença. Mas tudo é permeado por um clima glamoroso: há um mundo de artifícios na superfície e outro de conflitos internos.

O conto se passa em três partes, alternando ambientes: primeiro a visita da mãe ao filho na fazenda, depois um *flashback* de uma visita do filho à mãe no Rio e, finalmente, o retorno à fazenda, onde a primeira parte se completa. A alternância entre o ambiente rural e o urbano é uma amostra do distanciamento entre mãe e filho, construído a partir de lugares e costumes diferentes.

Na fazenda os conflitos que envolvem a separação de mãe e filho aparecem de forma sutil, a narrativa é dominada pela descrição do comportamento vivo do menino cuja imaginação corre solta: veste-se à Marlon Brando no papel de corso, sonha com as batalhas de Napoleão, quer conquistar homens e terras, mas não mulheres. Esta afirmação, que aparece no contexto de uma brincadeira, indicia um conflito com a figura feminina, mas não há detalhes nem aprofundamento.

Quando o cenário muda, com a narrativa fazendo o corte da ambientação da fazenda para uma viagem do menino ao Rio – acompanhado da avó e uma tia para visitar a mãe – a construção da figura materna começa a ser marcada pelo peso da ausência em relação ao filho: "Ela nunca esteve muito tempo com ele"²⁹⁷.

Ainda assim, o conflito é encoberto por uma descrição tão feliz quanto os dias na fazenda, só que em cenário urbano e luxuoso. No hotel, o menino "conheceu o que não imaginava"²⁹⁸. Mergulha na piscina o dia inteiro, toma cocacola, enfim, cerca-se de novidades: "Nadou com as moças do ballet aquático, fez amizades. Conheceu muitas misses e viu uma estrela de Hollywood"²⁹⁹. A

_

²⁹⁶ CANÇADO, 2011, p.95.

²⁹⁷ CANÇADO, 2011, p.95.

²⁹⁸ CANCADO, 2011, idem.

²⁹⁹ CANÇADO, 2011, p.96.

composição da cena, assim como seus elementos, é glamorosa, cinematográfica, mantendo-se na superfície, naquilo que está à vista de todos. Num segundo plano, vão se desenhando os problemas da mãe, a partir da ótica do filho: "Ir à praia com uma moça sua amiga, era-lhe agradável. Ela quase nunca ia, parecendo-lhe preocupada, ansiosa. Naquele tempo via-a como uma estrangeira"³⁰⁰. O vocábulo "estrangeira", que já apareceu antes, mostrando a relação do menino com as pessoas que considera estranhas. Estrangeira é o mesmo que dizer estranha ou alienada de um contexto. Mas a novidade da viagem e a diversão no hotel prevalecem, com o conflito sendo deixado num segundo plano, como perturbação que corta o burburinho da vida social, mas não há problemas aparentes.

O conto retoma o conflito de tempo em tempo, de passagem em passagem, abrindo-se muito mais a descrições felizes do que às angústias e faltas que aparecem e desaparecem. O conflito é reproduzido como um traço íntimo, escondido na superfície mundana da narrativa, onde aparentemente não há infelicidade.

A figura da mãe é construída também de forma sofisticada, a partir das roupas e atitudes frívolas; ela não tem um comportamento padrão, não existem nela preocupações corriqueiras com o filho, que indiquem uma convivência cotidiana, ela aparece sempre como uma visita ou pessoa a ser visitada.

Apesar disso, há uma flagrante identificação de ambos no plano da fantasia. A mãe aprecia as atividades do filho ligadas à arte como desenhar, e diverte-se com sua luminosa imaginação. Através da imaginação ela tem com ele as trocas mais intensas, imbuída de uma identidade mais de personagem que de pessoa. Sua composição inclui hábitos chiques, roupas elegantes que usa tanto no Rio, no ambiente do Hotel Glória, quanto na fazenda. A mãe tem comportamentos tão infantis quanto o filho, mas é justamente na fantasia que se firma a cumplicidade entre ambos, sempre distraídos com histórias e brincadeiras.

A mãe impressiona o menino com suas habilidades na dança, ensaia passos de balé clássico, sapateia e toca castanholas – na verdade habilidades

-

³⁰⁰ CANÇADO, 2011, p.96.

reais de Maura, conforme relatos de quem a conheceu. Ao escrever o conto, Maura faz um retrato artístico e frívolo de si mesma, deixando evidente uma imaturidade que, no entanto, é inofensiva. Assim como emergiu e submergiu dos hospícios, sua convivência com o filho tem um contorno de visitas ou "aparições". A narrativa, em alguns momentos, deixa entrever fortemente a realidade e a personalidade de Maura, chegando a parecer um depoimento, não uma peça ficcional.

A avó tem um papel afetivo importante para o neto. Ele demonstra carinho e mantém com ela uma convivência em que também transparecem as fantasias, uma delas ligada à literatura que condiciona ambos ao papel de personagens. O menino fala com a avó carinhosamente, como se fosse Dom Quixote referindo-se à sua amada: "Minha Dulcineia del Tomboso, sou seu cavaleiro andante. Por você matarei todos os dragões (...)". 301

O conto é pontuado por dança, literatura, cinema, há referência a atrizes: Marilyn Monroe, Ingrid Bergman, Ava Gardner e ao lendário Tarzan, dando uma visão da cultura de massa dos anos 50. Mesmo morando na fazenda, o menino tem acesso a tudo isso por influência da mãe com quem conversa sobre as artistas, pois a cumplicidade entre eles se dá mesmo num plano fantasioso que emite uma aura de artifícios, própria do mundo do cinema.

No segundo plano, onde se desenvolvem os conflitos, aparece não só a doença da mãe, uma sombra constante, como as dificuldades de relacionamento dela com o pai do menino. Há uma passagem sensível que mostra as manobras do filho para poupar a mãe do contato com o passado e o casamento desfeito:

Ela perguntara-lhe:

- É bonito o carro que seu pai comprou?

Ele, solícito, notando-lhe a amargura (sabia que ela não vira nem veria o carro), mas muito honesto, procurando uma comparação aproximada:

- Nada. É mais ou menos igual ao carro do Pato Donald. 302

.

³⁰¹ CANÇADO, 2011, p.97.

³⁰² CANÇADO, 2011, p.99.

A saída, além de bem-humorada, envolve um sentido de proteção. Ele não quer feri-la com elogios exagerados ao carro do pai, numa demonstração de sensibilidade e trato psicológico de um conflito familiar. Assentado em climas, variações de humor, mudança de ambientes e alternância de vida social, além de conflitos – sempre mais íntimos e escondidos – o conto tem um final melancólico e, ao mesmo tempo afetivo, quando a mãe vai embora da fazenda, voltando da viagem.

Depois da sua chegada e da evocação de sua vida no Rio, a narrativa volta-se para a fazenda na sua terceira parte, quando o rosto retorna como elemento estrutural da maior importância. A partir do rosto, apresentado já no início do conto, desenvolvem-se outros retratos, um verdadeiro "álbum de família" entrevisto pelas emoções e o drama interno das personagens. Mãe e filho, a avó, a menção ao pai. Retratos psicológicos em menores ou maiores medidas.

O rosto do filho, pelo qual a mãe é encantada – "Luzidio de sabonete e água corrente, sob os cabelos arrepiados: o rosto" – recebe no final do conto outro tratamento fotográfico quando o menino se mete num galinheiro, depois da partida da mãe, ressurgindo com a cabeça cheia de penas. O ato é definido como a "Coroação do Menino Abandonado", antecedendo uma situação de grande conflito.

Um empregado da fazenda, imbuído da vontade de "falar verdades" – detona problemas até então mantidos em segundo plano. Com raiva do menino, por razões que se desconhece, ele dispara: "Ela não o quer mais. Não gosta mais de você. Você cresceu demais. Tá quase um rapazinho".³⁰⁴

O menino, "depois de dois anos calado" – período que ficou sem as visitas da mãe – responde com ímpeto, num ato reforçado na narrativa pela expressão "avança até a cerca":

Ela vai me querer sim. E não fale mal da minha mãe. Vocês todos verão. Eu ainda tenho o rosto que ela ama. Tenho. Olhe. Vai me querer, eu sei. – E gritando em desespero - eu conheço a minha mãe e tenho

_

³⁰³ CANÇADO, 2011, p.93.

³⁰⁴ CANÇADO. 2011, p.101.

rosto, olhe. O rosto que ela sempre quis. Olhe o meu rosto. É para ela. 305

A cena, na qual o menino se defende da agressão, chegando ao choro, mostra sua cumplicidade com a mãe. As lágrimas são descritas como sua garantia de "vitória" que vai além da discussão, trata-se da vitória do amor sobre as dificuldades, a ligação que não se dissolve apesar de toda ausência. O rosto, além de um retrato literário, é uma marca de identidade e identificação, o laço familiar que liga a mãe ao filho, nos traços do menino ela se reconhece na maternidade, não se sabe se por semelhança, mas o rosto é o signo do afeto onde se concentram as atenções da mãe. É através dele – transfigurado pelas penas como na imagem de um anjo, que o menino também adquire forças para responder à agressão – enfrentando o conflito.

O empregado da fazenda depois da discussão desculpa-se desajeitado: "vê-se tomado por um respeito que não podia, não podia impor-lhe um menino daquela idade". ³⁰⁶ Mas ainda desfere a última acusação, remetendo-se à loucura:

— "Que família, são todos malucos. Agora este menino me sai com essa."307

Mencionar a loucura é sua última tentativa de agressão, aquela que mais pesou sobre relação de Maura e Cesarion, ficcionalizada no conto colocando em evidência os conflitos que atingem seu clímax através da expressão: "Coroação do Menino Abandonado", que representa o momento de encarar a verdade, quando ele, forçado a se deparar com sua condição, vence-a. Mesmo sozinho, o menino é fiel em seu amor pela mãe, a vitória é garantida pelo afeto que também se articula com a "coroação", um ato de merecimento.

Espelho Morto

Considero "Espelho Morto" um dos contos que mais apresenta traços surrealistas. Ao que tudo indica, foi escrito durante um dos períodos da autora fora do hospício, nas fases em que vivia no Rio com colegas de apartamento. Isso

³⁰⁶ CANÇADO, 2011, p.101.

³⁰⁵ CANÇADO, idem, ibidem.

³⁰⁷ Idem, ibidem.

é o que sugerem as descrições de um ambiente íntimo e a conexão com a vida da cidade, apresentados no texto através do movimento das ruas e das pessoas no meio urbano, numa mudança nítida de foco que parece muito diferente do ambiente frio dos hospitais nos quais Maura esteve internada e onde escreveu grande parte de sua obra. Estar fora do hospício significa também um controle menor que se reflete numa linguagem mais literária à medida que se torna mais absurda. A liberdade da imaginação é sempre fantástica.

"Espelho Morto" foge do ambiente da loucura, mas liga-se a ele por apresentar imagens delirantes, passagens que exigem atenção dobrada para a interpretação. Escrito na primeira pessoa, o conto traz na primeira linha uma palavra muito usada por Maura no diário e que reaparece em sua obra ficcional: "deveras", advérbio que reafirma uma verdade, significando que alguma coisa acontece de fato. "Deveras" é o atestado de fidedignidade que Maura lança sobre as coisas para demonstrar que não tem dúvidas, ainda que descreva absurdos. Assim ela inicia o conto: "Ando deveras muito preocupada com o que se passa ao meu redor." "Deveras muito" é uma combinação redundante, além disso, "deveras" é uma expressão arcaica, mas "O Espelho Morto" só poderia começar por um excesso que transborda não só do ponto de vista da sintaxe mas também da semântica, numa explosão de sentidos que torna o texto mais rico e complexo.

Ainda que inicie a narrativa referindo-se ao encarceramento no qual passou a vida – o manicômio – além de citar o desejo de fugir de um mundo monstruoso, a ideia de uma vida fora do hospício aparece na sequência do texto quando a personagem declara morar "num apartamento do andar térreo, um pouco escuro, ainda durante o dia, luxuoso e antigo, onde moram três outras criaturas"³⁰⁹. Mas a partir desta descrição acabam-se os traços em comum com uma vida dentro de parâmetros normais porque ela adentra um universo fantástico, onde vive com mais três mulheres.

A palavra "criatura" no lugar de pessoas infere um sentido de alucinação porque já não se trata de morar com gente, embora possa refletir apenas um

'

³⁰⁸CANÇADO, 2011, p.21.

³⁰⁹ CANÇADO, 2011, idem.

modo satírico de Maura lidar com as diferenças. No entanto, o que poderia ser apenas um excesso para descrever pessoas desagradáveis — "falam demais, andam constantemente, usam com ferocidade os dentes" — ganha contornos de humor negro, como nas afirmações como: "(...) uma delas deixou crescer vasto bigode(...) ocultando-lhe as presas, fortes, ameaçadoras". Mais: "A criatura rosna impaciente, às vezes uiva, dançando na cozinha" (...) "joga-me porta afora como se eu fosse um saco de abóboras". O humor negro é um traço de Maura e uma característica do surrealismo, Breton tem textos sobre isso.

O conto transforma as pessoas em criaturas zoomórficas seja através da imagem ou das atitudes: "Cumprimento-a delicadamente, esforçando-me para parecer afável. Tenho por resposta o rosnar ameaçador de como se protege a caça". As companheiras de apartamento, portanto, se comportam como animais. Podem ainda adquirir formas fantásticas a partir de um simples movimento de ginástica: "pilares gigantescos sustentando pequeno tronco, enquanto a cabeça rodava, bola, distante e pequena como a cabeça de um alfinete" Talvez uma tela de Dalí desse conta de reproduzir o que Maura descreve. Ainda que a intenção da protagonista seja apenas zombar das criaturas com quem ela vive, os choques de palavras distorcem relações com a realidade — o que infere o absurdo ou surreal. Breton fala da importância de uma linguagem que provoca curtocircuito pela aproximação de imagens que produzem centelhas. Os condutores que Maura aproxima neste conto provocam combustão, iluminando a narrativa, provocando um grau de arbitrariedade que, como preconizava Breton, "requer mais tempo para ser traduzida em linguagem prática" 112.

Para os surrealistas, as imagens são o principal recurso de criação da linguagem poética. Breton baseou-se no pensamento de Pierre Reverdy para desenvolver a teoria do primado da imagem. Reverdy escreveu:

A imagem é pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas

.

³¹⁰ CANÇADO, 2011, p.22.

³¹¹ CANÇADO, 2011, todas as frases em itálico são também da página 22.

³¹² BRETON, 2001, p.54.

forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá. 313

Em "O Espelho Morto" encontramos, desde o título, associações que promovem este curto-circuito na linguagem. As criaturas que a protagonista descreve como suas companheiras de moradia, fazem-na sentir-se como uma estranha no ninho ou a única capaz de comportar-se como humana, às vezes se encolhendo diante das agressões. Quando sai às ruas, ela também encontra "olhares antropófagos", sinal da vida urbana que a devora.

Não são fáceis, nem confortáveis, as experiências da protagonista com as pessoas de sua convivência. Uma das "criaturas" que vive no apartamento estuda geologia e empilha pedras não só em sua própria cama, como na cama da companheira de quarto. As pedras simbolizam mais que material de estudo, funcionam como instrumento de agressão no espaço compartilhado: "Pedras personalíssimas, quase vivas, que já me tomam metade do leito. Encolho-me sobre os cobertores, as pedras ocupando sempre mais espaço, atiradas pela intrépida criatura: mecânica-rápida-organizada"³¹⁴.

Tudo ameaça a personagem em sua humanidade, não apenas as "criaturas" como os objetos que ganham vida num processo de animização: as pedras são "personalíssimas ou quase vivas", "os móveis animados passeiam o dia todo pelo aposento", quando sai à rua "os edifícios a ameaçam", o mais incrível, é a forma que os ônibus adquirem: "pessoas enormes deslizam ruidosas pela cidade, conduzindo dentro delas outras pessoas. Posso vê-las quando arrisco meu olhar assombrado pelas janelas dos seus ventres"⁸¹⁵.

Estes trechos podem ser vistos de duas formas: linguagem delirante ou excesso de criatividade. Daí a dificuldade de fazer a diferença entre um "autor louco" de, simplesmente, "um autor". A obra sempre se impõe na análise mais que as condições em que foi escrita. A linguagem ficcional de Maura encaixa-se à ideia da construção de imagens poéticas que tem em Lautréamont a mais

³¹³ REVÉRDY (1917) apud BRETON, 2001, p.35.

³¹⁴ CANÇADO, 2012, p.22.

³¹⁵ CANÇADO, 2011, p.23.

descabida e encantadora definição: "Belo como... o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva". A afirmação iniciada por "belo como" abre as múltiplas possibilidades da analogia que substitui aquilo que Breton chamou de "linguagem prática".

No final de "O Espelho Morto", a protagonista se depara com a destruição da sua imagem. A geóloga que vive com ela atira pedras e "mata" o espelho, e com isso a protagonista perde a única possibilidade de contato humano: ver a si mesma, já que todos ao seu redor são "criaturas", não exatamente pessoas. Ela trata sua relação de intimidade com a própria imagem a partir do espelho que havia "crescido" com ela:

Vendo-o se transformar, tive consciência da minha infância perdida. Cada vez mais o espelho se tornava adulto, o que me obrigava a admitir-me também assim. Já não sei, mas talvez eu esteja quase velha. Tenho chorado muito. As caras de cimento armado acusam meu rosto molhado de deteriorização. Mas é que tenho chorado. Diariamente tomo entre as mãos a caixa onde estão os restos mortais do meu amigo e sofro. Sozinha, sem outro rosto, outra esperança, é-me impossível voltar a acreditar.³¹⁷

O espelho, "assassinado" por sua companheira de quarto, simboliza a destruição da autoimagem. Ao criar esta relação Maura fez uma associação com o desmoronamento da identidade na loucura? Difícil responder, mas nenhum signo associa-se tão perfeitamente à projeção da imagem quanto um espelho. Encaixa-se neste exemplo tanto a questão da identidade humana perturbada pelos demônios da loucura – figuras demoníacas e zoomórficas são associadas à insanidade desde a Idade Média – quanto ajusta-se ao conto o valor da imagem e dos símbolos previsto no surrealismo pelas relações analógicas que se multiplicam graças ao choque arbitrário dos estranhamentos que se projetam em novos sentidos. A ideia surrealista é sempre transfigurar o real.

O Sofredor do Ver

"O Sofredor do Ver" é o título do livro ficcional de Maura homônimo ao conto no qual a função do olhar é elevada a uma potência catalizadora de

.

³¹⁶ LAUTRÉAMONT, 2008, p.252.

³¹⁷ CANÇADO, 2011, p.25.

impressões sobre-humanas. A narrativa é assentada sobre três elementos: um homem, o olhar e uma pedra, sendo o olhar aquilo que liga as emoções humanas às pulsações do reino mineral, funcionando ainda como personagem.

"O Sofredor do Ver" trata da visão de um homem sobre a pedra. A primeira frase evidencia a rocha, redimensionada como aquilo que domina o campo visual: "Sobretudo forma. Sobretudo sólida. E pedra". Ela seria mais um componente da paisagem — o homem está na praia — se não se transformasse numa coisa a ser combatida "em defesa e guerra". À primeira vista, fazendo uma comparação com Dom Quixote, que luta contra os moinhos de vento, o homem é imbuído do desejo de guerrear contra a pedra, tomando-a por um ser vivo. Temos aqui também a animização observada em "Espelho Morto", conto em que os móveis se mexem.

O combate entre o homem e a pedra de "O Sofredor do Ver" contrapõe sua humanidade à formação rochosa, sendo esta representação desafiadora sob o ponto de vista da permanência, em comparação à situação efêmera do homem. A pedra é um elemento recorrente na literatura de Maura, aparece em "A Menina que Via o Vento", como um obstáculo a ser removido, e também em "Espelho Morto" como arma atirada por uma geóloga contra um espelho para assassiná-lo.

"O Sofredor do Ver" não apresenta narrativa lógica — exigindo um trabalho de perfuração para quem se dispõe a analisá-lo — o que me leva a avaliar a possibilidade de uma escrita se não delirante, inspirada em delírios. Este é um dos contos mais complexos que Maura escreveu durante sua internação no Hospital Gustavo Riedel e que foi publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 1959. Se em "O Sofredor do Ver" o delírio não se dá por motivação patológica, pode ser aplicado a uma imaginação artística poderosa, diria surrealista, que aborda a realidade de forma distorcida, recriando as relações do homem com a natureza. O protagonista do conto é visto da seguinte forma: (...) "perplexo e em busca vivera até então o homem de quem não se necessitava. E que ignora o imprescindível de sua pessoa no mundo, apenas sendo" Ou seja,

³¹⁸ CANÇADO, 2011, p.26.

³¹⁹ CANÇADO, 2011, p.27.

ele não considera sua condição humana necessária, "apenas sendo", assim como o são uma pedra, um riacho ou uma praia. O "ser no mundo" é a perspectiva ontológica que atravessa o conto, mediada por um olhar que sofre.

O olhar é o elemento condutor da narrativa articulado com o sofrimento: "olhar esforçado", "olhar exangue", "olhar (...) ingênuo e desprotegido", "pupilas bipartidas", "em sacrifício o olhar", "trancou as pálpebras", "os olhos soltaram lágrimas", "sofria o olhar", "sofrendo o olhar", "trancar os olhos", são algumas das expressões encontradas no texto. Mais uma vez isso infere a importância do "olhar" na literatura de Maura.

Desde o início do conto, a ação é deflagrada pela vista. Tudo começa quando o homem vê a pedra e resolve combatê-la porque ela o ameaça. Em primeira instância, ele quer proteger o olhar: "Mas agora, em inteiro conhecimento, penetrava sem reservas, mudo e rápido exposto à morte: porque havia guerra. Sim, ele o tomara no colo como a um cãozinho indefeso e único, protegendo-o 320. É interessante a ideia de alguém tomar o olhar no colo, para protegê-lo da ameaça bruta de uma pedra. Dá para pensar numa relação psicótica com uma força da natureza, uma impressão persecutória que faz com que o homem defenda seu olhar da pedra. (Aqui, personificada, a pedra incorpora um caráter ameaçador.)

Sua presença na praia não chega a chamar atenção: era apenas "um homem parado olhando". Mas a narradora, ao descrever seu estado, mostra que "ele se desligara para caminhos apenas, permitindo-se ir e voltar ignorando de onde. Era sua a conquista de perder-se, perdido ganhando em busca, o que sempre o caracterizou, ainda que inconsciente".

A personagem sem consciência, que não sabe de onde vinha nem para onde ia, mais uma vez traz a ideia de um delírio. Sua trajetória inconsciente, na qual "supera a vida, sendo possível a eternidade" recebe até mesmo um título

³²⁰ CANÇADO, 2011, p.27.

³²¹ CANCADO, 2011, p.28.

³²² CANÇADO, *idem*, *ibidem*.

no conto: "A História do Ver." Temos aqui de novo o desenho circular dos temas de Maura, voltando às pedras e, sobretudo, ao "olhar" como modo de recriar o mundo.

O personagem percebe a "importância das formas em relação ao olhar" ³²³. Isto significa que as formas se moldam aos olhos de quem as vê e cada um enxerga o que consegue ver, não há uma padronização do olhar, ele se molda às nossas experiências, afetos, memórias. Isso lembra um conceito do filósofo alemão Gottfried Whilhem Leibniz, que combate o princípio mecanicista que, afirma ele, "vemos porque temos olhos". ³²⁴ Numa aproximação da sua ideia com a imagem criada por Maura, diria que nem todos que têm olhos veem ou, pelo menos, nem todos veem da mesma forma. Isso dá sentido à criação inusitada do "sofredor do ver", situação que reflete sua angústia existencial.

Aos olhos da personagem de Maura surge outro elemento à luz do meiodia: "nua, a lâmina fria, cega do horizonte" Der uma lâmina, objeto cortante por excelência, faz com que o homem queira tomar seu "olhar no colo", considerando o "ingênuo e desprotegido", atribuindo assim ao olhar, de uma vez por todas, a condição de personagem: "Lutaria e morreria por ele," diz. O perigo faz com que ele feche os olhos, para protegê-lo, passando a perceber as imagens sensorialmente, "sem nenhum instrumento, pois eram justamente a falta" 226.

A inserção da lâmina neste conto, como aquilo que fere o olhar, lembra-me a cena impressionante de "Um Cão Andaluz", filme de Luis Buñuel e Salvador Dalí³²⁷, considerado um dos clássicos do cinema surrealista. Interpreto a cena da lâmina sobre o olho da personagem de Buñuel – no início do filme – como a incisão que inaugura um novo modo de ver o mundo: nada mais surrealista do que imagens fortes conduzindo a outra compreensão das coisas, totalmente diversa da lógica consagrada. O filme de Buñuel traz imagens oníricas, como o

_

³²³ CANÇADO, 2011, p.28.

³²⁴ LEIBNIZ (s/d) apud NICOLA, 2005, p.258.

³²⁵ CANÇADO, 2011, p.28.

³²⁶ CANCADO, 2011, p.29.

³²⁷ BUÑEL, 1928.

conto de Maura, onde se vê o mundo de outro modo, distorcido segundo a imaginação criadora.

O "sofredor do ver" entra em luta corporal com a pedra, por isso "tranca as pálpebras com veemência" embora já estivesse "em sacrifício o olhar". A lâmina volta a ser descrita como "uma aresta da pedra (...) bipartindo o olhar exangue, gritando o vazio em aço, subindo e descendo, até que os olhos soltaram lágrimas," uma condição de humanidade. Até que "lascada, a pedra feria nos pontiagudos, sem pena" e o homem decide dar ao olhar "morte sem dor", para que não sofra mais.

Depois da guerra entre o homem e a pedra – além das situações de imolação do olhar nas imagens que dão conta de um enorme sofrimento – o conto termina com o homem caindo do rochedo: "Caía, enquanto tudo se recusava"³³⁰. O trecho final deixa a impressão de que ele perde a guerra: "a batalha absurda de duas horas tombando-o". Resta a imagem eterna das pedras: "solidez e forma", além de uma determinação: "o sol cumpria-se", revelando a consecução de um destino. A frase: "O ar sufocava o peito de um homem", ³³¹ dá conta da fragilidade humana que tomba, não sem lutar. As últimas palavras são emblemáticas: "Havia guerra". Na verdade, sempre haverá, no embate do homem com sua existência angustiada na condição de um "sofredor do ver."

Espiral Ascendente

No primeiro capítulo da dissertação o conto "Espiral Ascendente" – que abre o livro "O Sofredor do Ver" – já foi analisado como parte da biografia de Maura que, ao interpretar Ofélia, de Shakespeare, numa encenação amadora na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista, no Rio, em 1951, incorporou de tal forma a personagem que se atirou de uma cachoeira para reviver o mito. Enfoquei a encenação dramática para relacionar o ato de Maura à linguagem concreta

³²⁸ CANÇADO, 2011, p.30.

³²⁹ CANÇADO, 2011, nesse trecho todas as frases em itálico são da p.32.

³³⁰ CANCADO, 2011, p.33.

³³¹ CANÇADO, 2011, idem.

preconizada por Antonin Artaud ao conceituar o Teatro da Crueldade, que consiste em se tomar o simbólico pela realidade como expressão artística. Agora, na análise do conto, detenho-me na narrativa, uma vez que já enfoquei as ideias de Artaud em relação à "encenação" de Maura.

Em "Espiral Ascendente" a autora ficcionaliza o episódio da cachoeira, onde tentou o suicídio, fundindo-o com o que aconteceu quando é socorrida e levada de volta à clínica. Na primeira página, a queda na cachoeira é representada graficamente com o texto precipitando-se na página a partir da formatação das letras no espaço em branco. Acredito que o recurso foi utilizado tendo em vista a influência da diagramação do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), do qual Maura foi colaboradora, considerado uma das matrizes do movimento concretista brasileiro. A formatação do texto indica a queda de um corpo:

Por que não se dedica ao teatro?

Por que não?

Não Não

Não

Estou caindo

Indo

Indo

(Dormindo talvez morra)

NÃO

Emerjo.....

Emerjo lentamente, exposta à curiosidade.

- Cuidado – escuto.

E as vozes alfinetam meus ouvidos, perdendo o sentido no Impacto. 332

Na sequência, a narrativa assume a forma de um depoimento, enfocando um resgate sob a ótica do que se passou após o incidente. O conto é escrito na primeira pessoa, condição não muito comum na literatura ficcional de Maura. Neste caso, a narradora-protagonista enfoca a desordem mental que se sucedeu ao resgate. O primeiro trecho é de ambientação a partir de um plano lúdico, onde aparece uma bola e depois a expressão "o pano sobe", referência teatral sobre o que se desenvolverá dentro da clínica.

Observei no conto "Rosa Recuada" que Maura utiliza a frase: "Móveis aceitaram a luz casando-se" Neste conto ela utiliza a mesma frase com pequena variação logo no início: "Os móveis aceitam a luz e casam", seguida de uma frase sem conexão com a primeira: "deixando-me abandonada numa praia". 334

O texto apresenta indícios delirantes e a indicação do uso de drogas para conter os surtos: "A língua pesada é o sinal de alarma" 335.

Outros contos de Maura também apresentam imagens complexas e distorções de sentidos sem que seja possível afirmar se isso significa um recurso estético ou uma condição de delírio. No caso de "Espiral Ascendente" creio que se trata da representação de um surto. Cabe neste ponto uma observação de André Breton: "Passa-se com as imagens surrealistas o mesmo que com as imagens do ópio, que o homem já não evoca, mas que a ele se oferecem espontânea, despoticamente" Acredito que no caso de Maura, íntima do

_

³³² CANÇADO, 2011, p.01.

³³³ CANCADO, 2011, p.35.

³³⁴ CANCADO, 2011, p.2.

³³⁵ CANÇADO, 2011, idem.

³³⁶ BRETON, 2001, p.52.

discurso da loucura e do efeito das drogas, imagens literárias surreais aparecessem "despoticamente". Em outras palavras, o exercício condiciona a mente e isso vale para todas as atividades e não somente para a literatura.

Embora desconexos ou isolados do contexto, há fragmentos de "Espiral Ascendente" que soam absolutamente poéticos:

A fita gira ressaltando as palavras: ilhas solitárias. Mais luz e ficarei hirta, moldada no gesso, ou queimada nas pupilas. A lua atroa. Crescendo nos caminhos invisíveis o som se impõe-se. E a espada tinindo fere os nervos tensos. Busca e para. Não de todo que retoma o ritmo. Soa.³³⁷

Mas se busco camadas lógicas, uma estrutura articulada, encontro a história de uma pessoa que é salva de uma tentativa de suicídio e recebe cuidados médicos, indagando, respondendo e questionando coisas relacionadas ao tratamento de forma agressiva: "Tantas médicas juntas. Duas, três." (...) "por que este médico idiota limpa o rosto?" 338.

Ao mesmo tempo, a narrativa descreve o ambiente a partir da luz que parece ferir os olhos da protagonista. Reencontro, assim, no nível semântico, os mesmos índices já referidos na articulação do "olho" e do "olhar": Vale de novo destacar que Maura sofreria de doença grave nos olhos, chegando a ficar cega, portanto, é natural que sua preocupação com a "luz" e o "ver" se infiltrasse na literatura.

"Espiral Ascendente" é um texto carregado de insultos. Retrato fiel de uma paciente em surto que não poupa médicos e enfermeiros, todos são seus inimigos e sua rejeição ao Sonifene – injeção que começou a tomar nesta clínica particular de Botafogo – é clara: "*Dormi? Sonifene. Sei. Covardes*". 339

À pergunta "por que ficou nua na cachoeira?" Responde de forma natural: "Porque quis. Ficarei aqui, se quiser. Tenho sede".³⁴⁰

_

³³⁷ CANÇADO, 2011, p.2.

³³⁸ CANÇADO, 2011, idem.

³³⁹ CANÇADO, 2011, p.3.

³⁴⁰ CANÇADO, 2011, idem.

A nudez na cachoeira é tratada como um dos ápices da "encenação": "Vime bonita. Branca, respingada de lama. Desafia-os minha nudez. Selvagem. Insolente! Inocente!"³⁴¹

A razão disso tudo é explicada de forma direta: "Eu necessitava fazer sofrer". ³⁴² A resposta é uma espécie de vingança direcionada aos médicos da clínica: "Teria a médica sofrido com o tombo no lodaçal?".

Maura, na realidade ou na ficção, tem humor negro inegável.

Ao mesmo tempo, um trauma da infância volta neste conto, e isso talvez explique o desejo de vingança, a vontade de fazer sofrer. O abuso sexual sofrido quando tinha cinco ou seis anos, reaparece aqui depois de ser narrado em "Hospício é Deus". Trata-se de mais uma das conexões entre o diário e sua obra ficcional:

(...) Já escutei antes este choro de mim mesma.

Mamãe.

Seis anos? Seis ou cinco.

Mas a tarde pesava acusadora, quando encontrei mamãe sentada na varanda, conversando. De vestido branco, tranquila. Vi-a distante, boa. Foi inútil tentar pôr-me no colo. Entardeceu mais, olhei-a maravilhada. Meus olhos escurecidos de vergonha. (Ou medo? Naquele tempo. Que nome dar aos sentimentos?) Fiquei ali. Sentida. Degraus misturados elevavam a escada às proporções conhecidas nos futuros pesadelos.³⁴³

O conflito de uma situação do passado volta ao presente com a narradoraprotagonista tentando convencer os médicos a deixarem-na falar, em vez de lhe aplicarem Sonifene: "Não me deixem. Quero falar. Tenho medo. Tenho de falar".³⁴⁴

342 CANÇADO, 2011, idem.

³⁴³ CANCADO, 2011, p.6.

344 CANÇADO, 2011, p.7.

³⁴¹ CANÇADO, 2011, p.5.

O grito contido há anos encontra então uma forma de expressão literária que, se não alivia, denuncia com todas as letras o que é cair num abismo ou debater-se num trauma transformado em neurose. O modo de Maura enfrentar este trauma é escrever em letras grandes o que foi contido na infância. As palavras finais caem de novo como o corpo na cachoeira, onde Maura fez da angústia um espetáculo sem censura:

Dançam carregados de distância, na

TARDE

SEXO

MAMÃE

 MEDO^{345}

³⁴⁵ CANÇADO, 2011, p.7.

_

CONCLUSÃO

Ninguém entra no hospício nem visita a loucura impunemente. Escrever a conclusão de um trabalho sobre a obra de Maura Lopes Cançado é tentar resumir o encontro com sua visão trágica e meu encantamento com sua linguagem sibilina. Foi um privilégio conhecer seu trânsito pela vida e seu transe literário.

Esta dissertação faz parte do resgate da obra de Maura para colocá-la no mapa da cultura brasileira e, nesse sentido, acredito que contribuí para seu reconhecimento, atingindo um dos meus objetivos. O *apartheid* de uma escritora considerada louca repercutiu décadas de silêncio. Vinte e um anos depois da sua morte e mais de cinco décadas depois do lançamento de seus dois únicos livros – "Hospício é Deus – Diário I" e "O Sofredor do Ver" – a maior parte dos leitores e críticos não conhece sua obra. Se o seu diário mereceu poucas e boas análises – sobretudo em trabalhos acadêmicos – seu livro ficcional encontra-se praticamente esquecido, depois de ficar por mais de quatro décadas sem uma segunda publicação que resgatasse no tempo uma autora original que deixou como um de seus legados a palavra tocada por uma "encantação", como definiu Assis Brasil, um dos poucos, senão o único crítico renomado que se ocupou de seus contos.

Minha intenção foi a de ajudar a resgatar a voz de Maura, legitimando o discurso da loucura, mas ultrapassando a condição de uma literatura de denúncia, aspecto importante, porém não exclusivo: sua obra é muito mais que um grito. Revolvi sua escrita como areia movediça — sujeita a equívocos, erros de cálculo e mergulhos dos quais não sabia se voltaria com algo realmente novo, mas acredito que abordei aspectos inéditos, sobretudo em sua obra ficcional. Maura é uma autora difícil, às vezes chega a ser inescrutável, traz uma percepção original, sensível, crítica e, por vezes, alucinada. Se sua linguagem não foi plasmada pelo delírio, no sentido patológico do termo, pulsa através de símbolos que instigam a decifração de enigmas. Foi preciso retornar muitas vezes a alguns pontos do mapa para encontrar o sentido. E não encontrei todos.

Munida de atenção, recursos de interpretação e coragem, percorri o território simbólico de sua obra onde observei a recorrência de uma figura geométrica, o quadrado, e fiz a relação do espaço de contenção do hospício com

sua tentativa de organização mental a partir da forma à qual ela se apega também como um ponto de abstração da angústia.

Iluminada pela crítica de I.A. Richards e Antonio Candido, acredito que a literatura de Maura se insere no conceito de "organização da experiência" – particularmente traumática no caso do diário escrito no hospício – encontrando alívio na articulação de uma linguagem que canaliza a angústia e vai além, apresentando eficácia formal. Sua literatura também transformou meu olhar sobre a potência criadora de uma autora considerada louca.

Observei atentamente a relação entre o sistema de vigilância do hospício e o "olhar" de Maura, num processo quase fílmico, ao relatar episódios do manicômio que, segundo suas próprias palavras, "só o cinema seria capaz de mostrar" em sua realidade de absurdos. A relevância das imagens verbais – muitas vezes poéticas – é um dos pontos importantes desta dissertação.

Descobrir a recorrência do "olho" e do "olhar" na sua obra – de forma objetiva ou subjetiva – faz parte das minhas descobertas sob as camadas de areia movediça. Imagens são como o sangue e a linfa de sua escrita, às vezes com significados ocultos, porém pulsantes, determinando sua vivacidade literária. Imagens são as sinapses que me ligaram à compreensão de seus circuitos mentais representados numa linguagem que abarca dois planos: o diário e os contos que muitas vezes apresentam correlações de conteúdo autobiográfico. Vida e ficção se cruzam.

Maura estende a visão a tudo, imprime o "olhar" nos títulos de seus livros e contos como "O Sofredor do Ver" e "A Menina que Via o Vento", além de criar no texto uma tessitura pictórica, às vezes alucinada, que se relaciona com sua condição psicótica. Os filmes de Buñuel seriam apropriados a alguns de seus contos. Suas imagens verbais não se adaptam à nossa cômoda percepção do mundo e exigiram um trabalho de pesquisa quase subterrânea, pelos meandros de um possível inconsciente da obra, para serem parcialmente reveladas, porque ainda há muito a dizer sobre isso. Observei suas conexões com o surrealismo pela insurgência contra os tratamentos psiquiátricos e os manicômios, além das imagens poéticas provocando atritos, criando antíteses, fugindo à "linguagem

prática" à medida que acendem a fagulha do maravilhoso pela evocação de novos significados.

Maura também insere na literatura a palavra do louco como um discurso autônomo que surpreende pela modulação crítica, muitas vezes agressiva, que me fez aproximá-la de criadores que instauram a rebelião na linguagem. Ela enfrenta Deus com uma fúria digna de Antonin Artaud ao comparar o Criador com um demônio e, como ele, desafia e critica o sistema manicomial que não serve à cura, mas sim à doença. A história pessoal de Maura vai ao encontro da monumental denúncia de Michel Foucault na "História da Loucura", que faz uma arqueologia do sofrimento pela ótica do "tratamento" dispensado ao doente mental ao longo dos séculos. As descobertas de Foucault ressoam na obra de Maura que, no Séc. XX, em hospitais e clínicas brasileiras, foi vítima de maustratos que beiram a tortura, como na ocasião em que ficou confinada no cubículo de hospital público, cega e desnutrida.

O encantamento de sua linguagem e o impacto de sua tragédia pessoal reúnem criação e loucura, amálgama que me levou a buscar fundamentos do Surrealismo para abordar sua obra. Seu drama no hospício, a vida errante – sem endereço fixo – e a recorrência a imagens me levaram a compará-la com a Nadja de André Breton, personagem-chave do romance homônimo, que realmente existiu e terminou sua vida num manicômio. Antes, Nadja ajudou o escritor a construir o conceito de "acaso objetivo", ao apontar símbolos e coincidências num roteiro que tem Paris como cenário de uma trajetória real que se transformou em romance. Loucura e simbologia aproximam Maura e Nadja numa tessitura de vida e literatura que aparece nesta pesquisa como um recorte original.

Encontrei traços surrealistas principalmente em seus contos, analisados no conjunto reunido em "O Sofredor do Ver". Outras pesquisas abordaram parcialmente os contos deste livro, plasmados numa linguagem imagética que, se não chega ao delírio patológico, atinge o delírio criativo como toda boa febre literária. O olhar de Maura ultrapassa a visão mediana do mundo, ela distorce magicamente a realidade, fragmenta ou associa sentidos díspares. Alguns pesquisadores tocaram nesta possibilidade surrealista em sua obra, mas se restringiram à palavra, sem desenvolver conceitos e aproximações. Creio que

coube a mim o risco de puxar o primeiro fio deste emaranhado à luz de uma análise comparativa, pelo método de inferência direta.

Não posso deixar de relatar que, no decorrer da pesquisa, passei pela experiência de um "acaso objetivo", tão importante na obra de Breton para explicar a interferência do inconsciente na realidade, a partir de acontecimentos subjetivos ou simbólicos.

Um dia, perdida entre os livros, buscava desesperadamente uma frasechave de Breton sobre os acasos em que ele nos coloca na condição de "presas do demônio da analogia", tomando emprestada a ideia de um poema de Mallarmé. Convencida de que a frase era dos "Manifestos do Surrealismo", passei dias à procura da página que deveria citar nas notas rodapé e que me havia escapado, num daqueles lapsos que, ao final do trabalho, nos tornam reféns de um detalhe. Sem resultados, depois de uma busca cansativa, esqueci o assunto como quem guarda um problema para depois ou o cachecol para quando fizer frio. Então, uma pilha de livros que utilizava desmontou-se à minha frente, deixando à mostra o romance de André Breton, enquanto me veio do nada a sugestão para procurar "os demônios da analogia" nas páginas de "Nadja". Fiquei extasiada quando os encontrei na página 102. A sugestão foi o sopro para a compreensão definitiva de que as coisas se movem também a partir das subjetividades ou acasos como este que vivi à luz de uma experiência particular.

Se Maura me lesse, acho que diria: "Via demais – aquela menina cega" 346.

Ao que Breton responderia: "A mente que mergulha no Surrealismo, revive com exaltação a melhor parte da infância" 347.

E dou-lhe razão. Aqui, o resultado da análise deveu-se não somente a uma pesquisa intensa, mas também ao prazer lúdico de puxar a linha do novelo.

³⁴⁶ CANÇADO, 2011, p.71.

³⁴⁷ BRETON, 2001, p.56.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARBEX, Daniela. Holocausto Brasileiro. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. (Tradução, seleção e notas de Claudio Willer). Porto Alegre: LP&M, 1983.
- ASSIS BRASIL, Francisco de. **A Nova Literatura III O Conto**. História Crítica da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Americana: Brasília: INL, 1973.
- BARRETO, Lima. **Diário do Hospício e Cemitério dos Vivos**. (Organização e Notas de Augusto Massi e Murilo Marcondes). São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BOSI, Alfredo. O Conto Brasileiro Contemporâneo. São Paulo: UNESP, 1975.
- BRETON, André. **Nadja**. (Nova Tradução de Ivo Barroso; Apresentação de Eliane Robert de Moraes). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo** (Tradução de Sérgio Pachá). Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BRETON, André [1953]. **La Clé des Champs**. Paris: Éditions du Sagittaire. Société Nouvelle des Éditions Pauvert,1979.
- CANÇADO, Maura Lopes. Hospício é Deus. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- CANÇADO, Maura Lopes. **O Sofredor do Ver**. Brasília (DF): Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2011.
- CANDIDO, Antonio. Ficção e Confissão. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.
- CANDIDO, A. [1988]. O Direito à Literatura, p.169-191. *In*: Antonio CANDIDO. **Vários Escritos**. 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.
- CANDIDO, Antonio. Vários Escritos. 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.
- CANDIDO, Antonio e MELLO e SOUZA, Gilda. Introdução a Manuel Bandeira. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- CARVALHO, Campos de. **A Lua Vem da Ásia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CARVALHO, Campos de. **A Vaca de Nariz Sutil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CARVALHO, Campos de. **O Púcaro Búlgaro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

- CARROUGES, Michel. André Breton et les données fondamentales du Surrélisme. Paris: Gallimard, 1950.
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. (Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago). Belo Horizonte: EDUFMG, 2010.
- COSTA, Jurandir Freire. **A História da Psiquiatria no Brasil**. Rio de Janeiro: Documentário, 1976.
- DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário**: a poética do delírio. São Paulo: Edunesp, 2010.
- FOCAULT, Michel. **História da Loucura**. (Tradução de José Teixeira Coelho Neto). São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FOUCAULT, Michel. O Panoptismo, p.186-214. *In*: Michel FOUCAULT. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. (Tradução de Raquel Ramalhete). 34ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007.
- FREUD, Sigmund (1911). Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia. (*Dementia paranoides*). ESB. Volume XII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund. (1909). **Cinco lições de psicanálise**. ESB. Volume X. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GUIMARÃES ROSA, João. Soroco, sua mãe, sua filha, p.62-66. *In*: João GUIMARÃES ROSA. **Primeiras estórias**. 15ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Círculo do Livro, 1960.
- JUNG, Carl Gustav. **Sincronicidade**. (Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha). Vol III. Petrópolis (RJ): Vozes: 2000.
- JUNG, Carl Gustav e WILHELM, Richard. **O Segredo da Flor de Ouro**. (Tradução de Dora Ferreira da Silva e Maria Luíza Appy). Petrópolis (RJ): Vozes, 1983.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os Cantos de Maldoror**: poesias, cartas: obra completa. (Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer). São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. Paris: Armand Colin Ed., 2003.
- MENESES, Adélia Bezerra de. A Palavra Poética: experiência formante, p.19-37. In: Cleusa Rios P. PASSOS e Yudith ROSENBAUM (Orgs.). **Escritas do Desejo**. Crítica Literária e Psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

- MORAES, Eliane Robert. Breton diante da esfinge, p.7-15. Apresentação a André BRETON. **Nadja**. (Nova tradução de Ivo Barroso). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MOREIRA, Pedro Rogério. **Bela Para Voar**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.
- NERVAL, Gerard. Aurélia. (Tradução de Elide Valarini). São Paulo: Ícone, 1986.
- NICOLA, Ubaldi. **Antologia Ilustrada da Filosofia**. Das origens à Idade Moderna. (Tradução de Maria Margherita De Luca). São Paulo: Globo, 2005.
- OLIVEIRA, Nelson de. **O século oculto e outros sonhos provocados**: crônicas passionais. São Paulo: Escrituras, 2002.
- ORWELL, George. **1984**. (Tradução de Heloísa Jahn e Alexandre Hubner). São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- PAULINO, Ana Maria. **Jorge de Lima**. Artistas Brasileiros. São Paulo: EDUSP, 1995.
- PELBART, Peter Pál. Da clausura do fora ao fora da clausura, loucura e desrazão. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PELLEGRINI, Aldo. **Sobre o Surrealismo**. (Seleção, Tradução, Organização e Notas de Floriano Martins). Natal: Sol Negro Edições, 2013.
- PLATÃO. **Fedro**. (Texto grego John Burnet; tradução e notas de Carlos Alberto Nunes). 3ed. Belém: EDUFPA, 2011.
- RICHARDS, Irving A. **Princípios da Crítica Literária**. (Tradução de Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo). Porto Alegre: Globo, 1967.
- RIMBAUD, Arthur. **Prosa poética**. (Tradução de Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RUBIÃO, Murilo. Ex-Mágico da Taberna Minhota. *In*: Murilo RUBIÃO. **Contos reunidos**. São Paulo: Ática, 1999.
- SCHREBER, Paul Daniel. **Memórias de um doente dos nervos**. (Tradução e Notas de Modesto Carone). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- WILLER, Claudio. Um Obscuro Encanto, gnose, gnosticismo e poesia moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- WILLER, Claudio. Geração Beat. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- WOOD, James. **Como Funciona a Ficção**. (Tradução de Denise Bottmann e Claudio Alves Marcondes). São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TESES E DISSERTAÇÕES

- BATISTA, Daniele Aparecida. **Loucura**: a temática que constrói o discurso na obra de Maura Lopes Cançado. Dissertação de Mestrado em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista. Assis (SP), 2010.
- CORRÊA, Louise Bastos. A consciência no abismo, uma leitura de Maura Lopes Cançado. Dissertação de Mestrado em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- FERNANDES, Mariana Patrício. Vida surgida rápida, logo apagada, extinta. A criação de estratégias de fuga do hospício na escrita de Maura Lopes Cançado. Dissertação de Mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.
- SCARAMELLA, Maria Luísa. **Narrativas e Sobreposições**: notas sobre Maura Lopes Cançado. Tese de Doutoramento em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Campinas, 2010.
- SILVA, Gislaine Maria Barral Lima Felipe da. **Olhando sobre o muro**: representação de loucos na literatura brasileira contemporânea. Tese de doutoramento pelo Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Brasília, 2008.

ARTIGOS & ENTREVISTAS

- AUTRAN, Margarida. Ninguém visita a interna do cubículo 2. Posfácio a Maura Lopes CANÇADO. **Hospício é Deus**. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- CASTRO, Amílcar [1977]. **Entrevista** à ABI reproduzida em Novos Estudos CEBRAP, Rio de Janeiro, 2003.
- CONY, Carlos Heitor. Maura Lopes Cançado. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada 15/06/2007.
- FERNANDES, Mariana Patrício. Catatonia em Movimento: um diálogo entre Maura Lopes Cançado e a dança contemporânea. Artigo apresentado no **XII**Congresso Internacional da ABRALIC. UFPR, Curitiba, 18-22, jul., 2011. http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0791-1.pdf
- FRAYZE-PEREIRA, J.A. Freud e a Arte. **CULT**, São Paulo, v. 101, n. Ano 9, p.61-64, 2006.
- GOMES DA CRUZ Jr., Eurípedes. O museu da resistência à referência. **Revista Psique** Ciência e Vida (Edição especial), Ano III, n.º 7, 2008. (ISSN 1982-2456)

- HISTÓRIA DO TEATRO **A tragédia grega**. Wikipédia. Versão digital referida no texto.
- LOUZEIRO, José. Da razão e da loucura. **Jornal Estado de Minas**, 07/04/2002. Versão digital referida no texto.
- LUCINI, Doris. A arte que ignora seu nome. Versão digital referida no texto.
- MOVIMENTO MANICOMIAL. Wikipédia. Versão digital referida no texto (texto com referências bibliográficas de Resende, Heitor. **Cidadania e Loucura**: Políticas de Saúde Mental no Brasil. 7.ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001).
- PENHA, João da. A maior escritora brasileira. **Revista Escrita**, 13ed., 1976.
- PEREIRA, Gilberto G. Overmundo. Hospício é Deus: literatura e insanidade. Versão digital referida no texto.
- PRADA, Cecília. Profissionais da solidão e da amargura. **Revista Problemas Brasileiros**, São Paulo: Sesc-SP, n.º383, set./out., 2007, p.48-52. Versão digital referida no texto.
- SCHECHTMAN, Alfredo. O caso Qorpo Santo: escrita e Loucura. **Revista Agulha**: Fortaleza/ São Paulo, março de 2005. Versão digital.
- SILVA, Gislene M.B.L.F. da. Literatura, Loucura e Autoria Feminina: Maura Lopes Cançado em sua autorrepresentação da escritora louca. **Pontos de Interrogação n.º1**. v 1, nº1, jan./jun., 2011, p.85-98.
- WILLER, C. André Breton, Nadja e Gerard de Nerval: estranhas relações. **Revista de Cultura Agulha**, Fortaleza, n.59, set./out., 2007. Disponível em: http://www.revista.agulha.nom.br.

CARTAS

Cartas de Maura Lopes Cançado a Vera Brant. Versão digital referida no texto. http://verabrant.com.br/1/Maura%20Lopes%20Cancado.htm. Acesso em 18/10/2013

DICIONÁRIOS

- HOUAISS, Antonio. **Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss: Objetiva, 2001.
- ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. (Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira de Marco Antonio Coutinho Jorge). Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

SACCONI, Luiz Antonio. **Grande Dicionário Sacconi da Língua Portuguesa**. Atualizado. São Paulo: Nova Geração, 2010.

FILME

BUÑUEL, Luis e DALÍ, Salvador (Diretores). **Um cão andaluz**. França, 1928. 16min, P&B, Mudo. Gênero experimental. Elenco: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel, Jaime Miravilles, Salvador Dalí.

ANEXOS

IDENTIFICAÇÃO DOS ANEXOS

- A-1, A-2, A-3 = Fotos de Maura (sem referências no texto)
- A-4, A-5, A-6 = Contos analisados no Capítulo segundo
- A-7, A-8, A-9 = Obras de Emygdio de Barros e Raphael Domingues (citadas no texto)



Imagem: Maura Lopes Cançado FONTE: Revista O Círculo do Livro, nº 92, nov./dez., 1991 (Foto s/d)



Imagem: Maura Lopes Cançado com a primeira edição de "Hospício é Deus", s/d. FONTE: https://www.facebook.com/MauraLopesCancado?fref=ts



Imagem: Maura Lopes Cançado com o filho Cesarion (s/d) FONTE: http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000479398

A-4

JORNAL DO BRASIL No sabe porque, a palavra meno altable morras instituante cento uma annes, comment instituante cento uma instituate cento uma instituate cento uma instituate cento uma cento comment instituante cento uma instituate cento uma cento commentation in consistential commentation in consistential cento uma instituate cento uma cento commentation in consistential cento commentation in consistential cento commentation in consistential cento commentation in consistential cento consistential cen m rio de janeiro — domingo, dezesseis de novembro de mil novecentos e cinquenta e oito CANTO ZERO Luo lago de zinco lua hemisfério de fruta crua - flunco oblango " . lombo , lombo feltro? lua Não sabe onde estão os olhos teimosos olhando. Sabe-se desmoronada, sem sal-vação, ferida de morte. Mais que isto, ruida. imensa pantera Joans rulu.
Os olhos enfrentam rostos impacientes.
Fica no ar uma palavra nova:
Catatônica
Joans gostaria de medi-la.
Ca-ta-tò-ni-ca. No quadrado de Joana Maura Lopes Cançado Pensa desesperada; será o principio da nova lingua, agora que estou desmoro-mada?. Carlos Fernando

"No Quadrado de Joana", conto publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), 1959.

FONTE: Arquivo JB

Dizem que foi uma boa pessoa Sue filha de quinze anos não la nunca e talvez raramente lembre dela de uniformes azuis e jalecos brancps, de onde rão pôde mais sain Là todos gritam-lhe irritados mal aproxima ou the batem como se faz com sacos de areia para treira e ninguém lhe dans uma macă sa bem vermelha. Más não é vendade que alguém não a possa mais amor. Eu a amo, membria até o refeitório llevando-a Amo-a quando a veio atrás das grades de um palácio onde se refu-giou princesa, chegada pelos caminhas de dor. Quando fora do reino, sente o milo de mil lanças e, selvagem prepara-se posta no olhar. Amola quando criança, brinca na areia sem módo. Une pés descalços, uma mulhor Cercada de mundo, às vêzes sofrendo-o ainda. ALDA Olha dando-se inteira na extensão dos segundos, beira de séculos um toques de água clara perdidos. em qualquer parte do cerebro do tempo um verde fazendo-se de re-

Horizontaliza e visão, sente-se-E. Vinda. Dura como as coisas.

O dia mostra-se grande, sem in-

táncia, lançado adulto: rápido. Braço erguido, mão quase alheia,

alisando cabelos, olhos nadendo em claro, en pernas dobradas, e o ven-tido rasgado até o meio da cosa que deve ter sido anzes, há muita tempo: sim fauve, ouve, nove?" avança sem crenças, seguindo para trás. Entantu, permanece. E buvos em auténcia partida em fempos

> HE há

Apega-ne à palavra curta, territna num impulso quando quer sen-tir-se. Bruta, teroz, para dançar em seguida, atras de silubas, o sempo, o tempo de dedos cápidos, dangando no at sem reposito, o honzonte ace

to antigo aquela mesma hora semum

INTRODUÇÃO A

ALDA Maura Lopes Cancado

A mesa de pedra.

Otha oc mistos postos à sua frente, quane um só reste piscande num esfórço para permanecer, enquanto o lago acena-lhe esquecido, grande

Pisca ainda, saindo pelas y des, que ameaçon eternizá-la, tudo licando no comèça, as paredes menmas sendo visão quase future, passada ou terrivelmente presente, para durar mais que o sópro de uma vela.

Esbarra voltada sem aviso, sem Não sem importância. Não tem crescer. Voltada sem antes e tenta acerdino. Não tem importância: só acegar-se a gestos feves. Sente a estranheza das corras, quase m vendo-se no seu própria circulo fer

> É que dançaria um minueto por um toque de mão sem dos, Súbito, ela sabe, mataria o pri-

> sem o momento que a precede.

guido, prendendo-se a esse deralho, risonha, rindo baixo, deslizando como uma louca. A um sinal da palavra loura trazilhe tórça, nada tendo havido antes, nada vivo, do obos abertiro. Os sinais brilhantes não sendo. Sabe agora prêse à pa-lavra que ela usou sem preparo. Agora. Agora que não houve antes depois. Uma fârça levando-a a falar "imponse altiva, na sua dignidade feita, de cortes nos estilhaços ecoam nos dedos contornando o mundo".

- A senhora fei minha escrava, groza de pescar?

Enquiento a outro atira-lhe a canece quente, cospe cario no rosta aluarado e levanta-se depressa. (Rapido, elastar, efaster sempre l.

- Alda, volte para e pátio.

- Alda, não bata a porta. A guarda move a malho de cha-

- Alde sua porca, por que ras-

(Alda Alda Alda)

Um saláo sem luz clarela-se de das de apul) eros "enquanto esta bola é nada

- Peixes, gosta de pescae?

- Deprezia, maluca, Pario.

A guarda empurra-a porta afora, torcendo-lhe o braço,

De-messa

Martela duro, uma palavra usada há muito tempo, parte de sua vida sua vida mesma. Equilibra-se um instante, sefrendo a certeza.

sofrendo rápido porque val partir.
— Depressa, doida vagibunda, - I - Heim?I

Lentamente forma-se uma substáncia vaga, som conformos, para croscos arredondada, enquanto line sobe à garganta quase sufocando. Dobra se sóbre o corpo, vergada, pálida e sente a náusea. Suor vaza-lho en poros. Apressa os passos vendo mais rápido enquento a cárebro cam-ta uma canção destimada. Ergue o tel·la. percoço andando de cor, e procur-

Ela salvaria o próprio corpo se

omentes, olhos rindo rindo a bóca inútil e o corpo, "o corpo fe Hores siltine prixes, bailando bonito".

- Comedeia-se salpicada de risos accompanhando a graça das mãos. a sexa obstinado e mesma. E mesva com ternura. Terna sem mido.

Abre in tiracos dancando alemenome nua, quase espargindo nos nos rostos próximos. "Lim dia; um dia", - Eu sou o dia das fidres venci-

dus de acut. E você? Um vestido cresce em frente. Do vil antes da dor.

reza do muro entrando-lhe no mais prosper a cabeça, consciente demais para Tupir, numa conscilinera for-marta rapida. Sem falar, lutando como deve ser feito, lutando como hicho, lutando como gente. Sente--se dura, sacudida e perdese por

apertada em fume, um nascer de aponia que é sul e cega, braço le-vando-a pelo pescoço, nauveado.

(- you in dia day flores versi-

perque fall-es su estría rodando nes prima, mar en estría rodando nes prima, mar en estría rodando nes en estría como deve ser i Falha Minha filhat.

e defendo-se exausta, sem nazio.

Film sem motivo, um acontecimento nu-

- Alda está agitada. Agrediu a doente. Quarto forte.

-- Não. Ela é que está ferida,

-Mas esta peste não prenta mesmo. Isto fica no hospicio are a morte. E a gente tendo que aturar cuia; teras. Alde, ela te machiacou? - Nist. Số fêz um exame nas minhas veies. (Azul) ;

nas. Os nihos desintencionados. Estante o dormitório mostra-se não o céu, ficava inerte e fria, termi-solicitado, brilhante de los que e riadas at últimas contrações do elenoite. As camas, as mulheres pro-

Ah! Dona Alda dewe-me per-

esse maluca?

— Dosc. Dona Alda, deixe-me.

Uma expressão remota iluminou-line o rosto. Ela, rápido como fazem as crianças, abalxou-se perto da cama ao lado, entregando a ca- cados beça. O tempo num recuo de quin-ze anos, deu-lhe mãos amáveis e um

beijo nos cabelos. A face grave ergueu-se olhandu

Aquela face era um passado.

- Quem é você?

E portiu levada, antes de ver que seu, dormia na cama ao lado e olha-

gava de súbito sem anunciar, talvez não passando de um instante, ou podendo durar muito se o silâncio

a vil arries da dor.

Préra polos cabelos, hetida, a daredores do antes. Depresas, sentinra do maio entrandelhe no maio
do os pundes de cabelos, às gravatas firando-lhe a respiração e a necemidade de defender-se, enquanto the amarravam um pano branco no rusto imobilizando-lhe os bracos, iggando-a num pontapé final nu quar-

For não poder solver, parganta, mêdo abocanhá-la, Procurando fui, ternura²1 gir, agerrar-se as made que não existia ainda, ela voltada no tempo pecção, mais e mais, até que de repente, como chegada de sana po-rona viagem, via claco numa tela, ra criança assustada, elhando-a.

chegara. Até onde voltara. É via se

lambém: procurando ocultar dificil-a expressão de quem enxerge um-caminho desdobrado e a multiplica ção dos instantes implicando no seu-proprio desdobramento. Não mais havendo um instante seguinte, mu-tos, cade qual chamando a em jugara diferente, ao mesmo tempo, nume imposição como as estradas impoalveis que ela teria em frante se , rivesse ainda imediatamente depois - Oh, Deus

Ela sabia, ela sabia sentindo o corpo em náusea enquanto íntima, perdia-se não podendo. Dava as cos-las sofrendo o retirno, passando pordiferentes rostos, pessoas consultarydo-se, consultando-a,

- Que pena, como começou?

Ermin présa pelos braços atra-

de volta sofrendo repetido tódas as fases como num trabalho notu tentarà de variações, gastando-se tento, quando depois de cantar até tracheque.

Subia horrorizada logo num de — Eu sempre roubel, sabe? Ate pois, as baratas passando sóbre os pës mut. Noite, portas. Porta. O cimento frio entrando e atingindo -- Maura, você da confiança a det the torsiam o braço -- um homem indiferente vestido de brar movendo a cabeça, lhe virava as

mismo olhundo nada: os olhos file

tório frio, a móça ao tado resionan-do leve 1--- Como pode dormir depois que lutei tanto?) — "Mas o qué? Os restos rasgados do vestido de baila delxaram de oscilar". Ape gava-se an momento, sendo, vel quase somindo,

amor toca-o, senhore.

zendo um núcleo de presença quieta, Apenas, atm quebra, Um pre-sente constituido de fragmentos leves - delicado momento de vida

Deixa-se quase em sono, lados nus e frios em contato com o con

mada de felicidade, agradecida pela muito que tem. Esboça outro quase riso ainda; — Obrigada pela minha vida feliz. Não. Obrigada pela minha vida -- IDe onde vem tanta

O sono pisca breve no escuro

Agora é sempre porque es rosas, ms. Lentas, Macias, Pétalas,

E a simpo delva-te em branco. Rinsas, vermelho das rosas, gra-ve depris e mais quando se movens em sampae.

- ROSAS

Informen.º 8 Livros: mercado externo José Ricardo rosto duzidos para o russo; A cidade das artes Juventude transviada tem es-A seiss sum service, qu'elles brillantes elles ... Tentara facé la rir, distraindou; luta livre, vale-dout dent de le relation de relation de tepric, (gualumbon Cinco livros russos sóbre o Brasil publicados em 1958 Livros: mercado interno A melhor reportagem em revista sò-bre a Feira de Livros. PRÉMIO "MONTEIRO LOBATO"

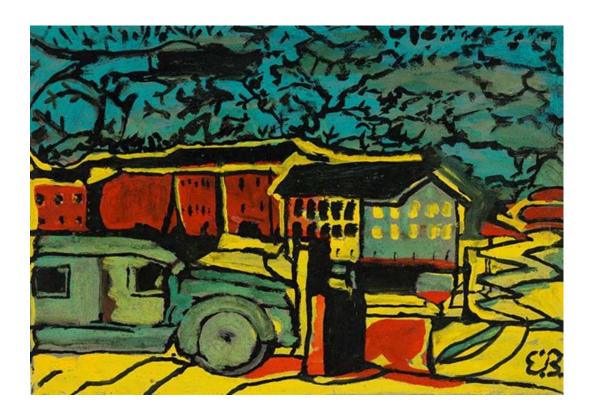


Imagem de Emygdio de Barros: Sem título, guache sobre papel, s/m, 1967 (artista do Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro). FONTE: Acervo do Museu das Imagens do Inconsciente

http://vejasp.abril.com.br/atracao/raphael-domingues-e-emygdio-de-barros

A-8

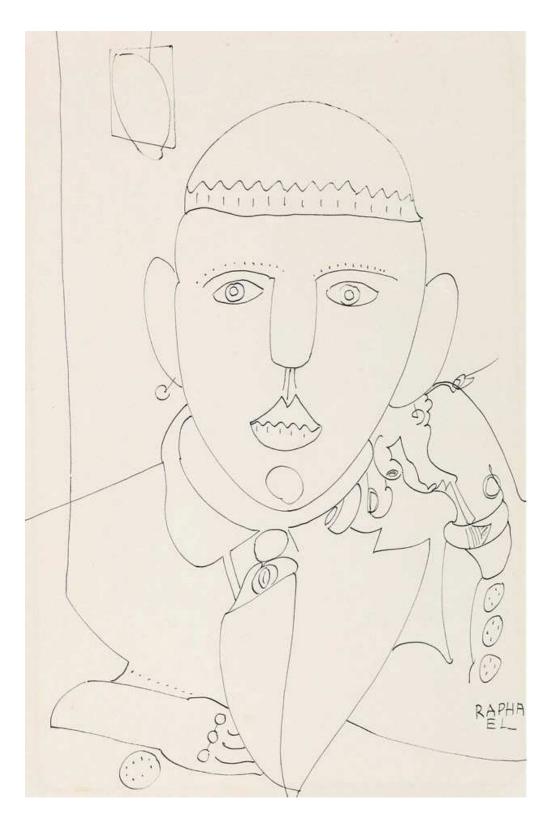


Imagem Raphael Domingues: Retrato do poeta surrealista Murilo Mendes, nanquim e bico de pena, s/m, 1950 (Artista do ateliê do Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro). FONTE: Acervo do Museu das Imagens do Inconsciente

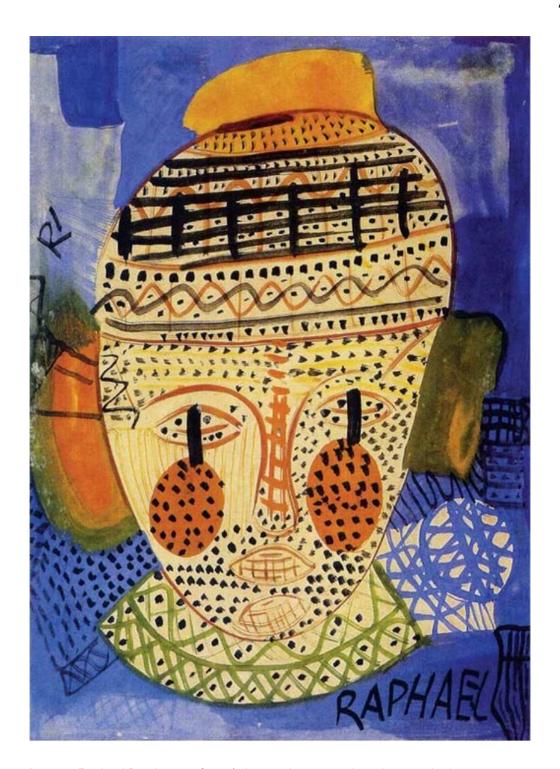


Imagem Raphael Domingues: Sem título, guache e nanquim sobre papel, s/m, 1948. FONTE: Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente