

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Ana Elisa De Oliveira Medrado Drawin

**CONTRA A CARNE, O CORPO SE TRANSFORMARÁ EM PALAVRAS: A
ESCRITA DE MAURA LOPES CANÇADO**

Belo Horizonte
2021

Ana Elisa De Oliveira Medrado Drawin

**CONTRA A CARNE, O CORPO SE TRANSFORMARÁ EM PALAVRAS: A
ESCRITA DE MAURA LOPES CANÇADO**

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Aline Magalhães Pinto

Belo Horizonte
2021

C215h.Yd-c

Drawin, Ana Elisa de Oliveira Medrado.

Contra a carne, o corpo se transformará em palavras [manuscrito] : escrita de Maura Lopes Cançado / Ana Elisa de Oliveira Medrado Drawin. – 2021.
1 recurso online (119 f.) : pdf.

Orientadora: Aline Magalhães Pinto.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras

Bibliografia: f. 119.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1.Cançado, Maura Lopes, 1930-1993. – Hospício é Deus: Diário I – Crítica e interpretação – Teses. 2. Diários brasileiros – História e crítica – Teses. 3. Corpo humano na literatura – Teses. 4. Espaço e tempo na literatura – Teses. 5. Loucura na literatura – Teses. 6. Memória na literatura – Teses. 7. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Pinto, Aline Magalhães. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.803



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *CONTRA A CARNE, O CORPO SE TRANSFORMARÁ EM PALAVRAS: A ESCRITA DE MAURA LOPES CANÇADO*, de autoria da Mestranda **ANA ELISA DE OLIVEIRA MEDRADO DRAWIN**, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG

Profa. Dra. Flávia Trocoli Xavier da Silva - UFRJ

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Aline Magalhaes Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 30/11/2021, às 12:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flávia Trocoli Xavier da Silva, Usuária Externa**, em 30/11/2021, às 12:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Myriam Correa de Araujo Avila, Chefe**, em 30/11/2021, às 13:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 03/12/2021, às 11:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1073628** e o código CRC **C494EE13**.

*Àqueles que perderam entes queridos devido aos descalabros cometidos
e em homenagem aos que são vítimas deste país.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq, pela bolsa. À Universidade Federal de Minas Gerais, ao Programa de Pós Graduação em Letras: Estudos Literários, funcionárias(os), professoras(es) e colegas, por trabalharem pela defesa e qualidade do ensino e pesquisa públicos e gratuitos, na produção independente de conhecimento.

À Aline Magalhães Pinto, pela orientação generosa, desafiadora e segura, por partilhar da minha inquietação e afeto pela pesquisa. Aos membros da Banca Examinadora desta dissertação, Myriam Ávila e Flávia Trocoli.

Aos amigos, com a amizade a arder para toda a eternidade, Gabriela Bouzada, Marina Mattar, Bárbara Mano, ao melhor amigo Vinicius Saéz. Aos familiares amados: Vó Arlete, Vó Sineida, meus pais Jacqueline, Carlos e João, os tios Renato e Fransley, às irmãs Maria Clara e Mariana e à prima (quase irmã) Clarice.

Ao meu amor, companheira, com quem tenho e terei o privilégio de dividir uma vida inteira, Olivia.

A poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo um obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir; ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte.

(Friedrich Schlegel)

In noua fert animus mutatas dicere formas corpora

(Ovídio)

A mulher

O corpo

O corpo da mulher

O corpo de ideias da mulher

O corpo de imagens da mulher

Há mulheres.

Há mulheres que pensam o corpo

Há mulheres que pensam o próprio corpo

Há mulheres que pensam com o corpo

Há mulheres que pensam através do corpo

Há mulheres que pensam para o corpo

Há mulheres que pensam a partir da ideia de corpo

Há mulheres que pensam a partir do corpo da ideia

Há mulheres que pensam a partir da imagem de corpo

Há mulheres que pensam a partir do corpo da imagem

Há mulheres que pensam

A mulher.

(Lenora de Barros)

Um órgão consiste em tecidos que trabalham juntos para desempenhar certas funções. Embora a pele seja menos complexa do que a maioria dos outros órgãos, ela também é uma maravilha arquitetônica, sendo, inclusive, o maior de todos os órgãos, contribuindo com aproximadamente 7% do peso corporal total. A pele é subdividida em epiderme e derme e a tela subcutânea, em estrato areolar, fáscia superficial e estrato lamelar. A espessura da pele varia de 1,5 a 4 mm (ou mais) nas diferentes regiões do corpo e possui duas camadas distintas a camada superficial é um tecido epitelial espesso, a epiderme. Abaixo da epiderme encontra-se a derme, um tecido conjuntivo fibroso. Logo abaixo da pele há uma camada gordurosa chamada hipoderme (tela subcutânea), composta de tecido conjuntivo frouxo e tecido adiposo. Embora a hipoderme não faça parte do sistema tegumentar, ela compartilha algumas funções da pele e, portanto, é descrita neste capítulo. A pele desempenha uma série de funções: 1. Proteção. A pele recobre e isola os órgãos corporais internos e protege o corpo de pancadas, arranhões e cortes. A pele também protege o corpo de substâncias químicas e microrganismos invasores. A epiderme é impermeável, evitando a perda hídrica desnecessária por toda a superfície corporal, e as células na camada epidérmica produzem pigmento para proteger a pele dos efeitos nocivos da radiação ultravioleta (UV). 2. Regulação da temperatura corporal. As redes ricas em capilares sanguíneos na pele e as glândulas sudoríferas regulam a perda de calor do corpo, ajudando a controlar a temperatura corporal. 3. Excreção. A pele comporta-se como uma miniatura de sistema excretório quando ureia, sais e água são perdidos através do suor. 4. Produção de vitamina D. As células epidérmicas utilizam a radiação UV para sintetizar a vitamina D, uma molécula necessária para absorver o cálcio a partir do trato digestório. 5. Recepção sensorial. A pele contém órgãos sensoriais, chamados receptores sensoriais, associados a terminações nervosas. Ao sentir o toque, a pressão, a temperatura e a dor, esses receptores nos colocam a par das condições na superfície do corpo. (MARIEB; WILHELM; MALLATT; 2014, p.108).

RESUMO

Esta pesquisa procura discutir a obra *Hospício é Deus – Diário I*, de Maura Lopes Cançado, autora mineira, de modo a apontar a profunda conexão que o livro apresenta com a noção de corpo. Prática pouco estudada e por vezes figurando na invisibilidade, seus trabalhos consistem em dois livros, o diário a ser estudado e um livro de contos chamado *O Sofredor do Ver*. A partir do cenário proposto, as dissonâncias em relação às definições do gênero Autorretrato literário são aqui vistas como norteadoras de uma investigação que cuida por dissecar a noção de corpo em *Hospício é Deus – Diário I*, de Maura Lopes Cançado (1929 – 1993). O estudo, que implica uma pesquisa acerca dos conceitos caros à obra da autora, a saber: corpo, escrita, tempo, loucura e memória, será voltado para quatro frentes ou campos: as diferentes manifestações do corpo em *Hospício é Deus – Diário I*; a urdidura do texto de memória na obra a ser investigada; a maneira como esses pilares se relacionam e os efeitos de sentido que esta relação provoca. Nessa perspectiva, tomamos como hipótese a ideia de que o vínculo entre corpo e escrita da memória, na produção, é formado por meio de uma relação de espelhamento entre esses dois campos.

Palavras-chave: Maura Lopes Cançado; Corpo; Memória; Escritura; Diário.

ABSTRACT

This research seeks to discuss the work *Hospício é Deus – Diário I*, by Maura Lopes Cançado (1929 – 1993), an author from Minas Gerais, in order to point out the deep connection that the book presents with the notion of body. Her works consist of two books, the diary to be studied and a book of short stories called *O Sofredor do Ver*. The study, which involves a research on the concepts dear to the author's work, namely: body, writing, time, madness and memory, will focus on four fronts or fields: the different manifestations of the body in *Hospício É Deus – Diário I*; the warp of the text from memory in the work to be investigated; the way in which these pillars are related and the meaning effects that this relationship provokes. From this perspective, we will take as a hypothesis the idea that the link between body and memory writing, in production, is formed through a mirroring relationship between these two fields.

Keywords: Maura Lopes Cançado; Body; Memory; Writing; Diary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Pele	12
CAPÍTULO I – Epiderme	22
“Estou aqui e sou.” – Quem foi Maura	22
“Não dão ao louco nem o direito de ser louco” - Loucura	29
“Meu diário é o que há de mais importante para mim.” - Diário	44
CAPÍTULO II – Derme	52
“Hoje não é. Mas existo desmesuradamente” - Temporalidade	52
“Que perigo para ser expresso em palavras? - Memória	61
CAPÍTULO III – Hipoderme	78
“as frases saindo quase em carícia” - O Corpo	78
“Escrevo sempre” – A Escrita	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118

INTRODUÇÃO – Pele

*“Minh’alma nua, ela se permuta com a rocha.
Se alguém perguntar por mim, não pertenço a ninguém.”*

Maura Lopes Cançado

Quando, em 1876, Adolph Friedrich Erdmann Von Menzel (1815-1905), figura comumente vinculada ao realismo alemão, pinta, utilizando óleo sobre tela, *The Foot of the Artist*¹, vemos a segmentação de uma existência: apenas o pé é tomado como fonte da produção, num trabalho em que, apesar das distinções evidentes entre o objeto retratado e o restante, a padronagem constante de cores impregna todas as seções do quadro. É preciso considerar que, para além do fato de a atividade autorretratística não figurar entre os principais temas da pintura acadêmica, encontrando-se atrás, por exemplo, dos temas mitológicos e históricos². Pés não são de todo um assunto bastante acionado na história da pintura, ao contrário, a estranheza dos pés quase sempre é negada aos olhos. No entanto, é evidente que, à existência de um fragmento de corpo, um recorte, tomado mesmo em seu caráter universalizante (um pé cujo pertencimento é razoável a qualquer um), pode ser atribuído um elemento que diz apenas de Adolph, como num autorretrato.

Essa inflexão entre o público – o autorretrato – e o privado – a porção menos apreciada do ser humano –, entre o que devemos ou não devemos ver, entre as mais diversas valorações temáticas, confere destaque a outro elemento da obra, num trabalho em que, apesar da flagrante separação entre o objeto retratado e o restante, as pinceladas de tonalidade pastel cuidam por extrapolar a carne e transformam-se em uma camada fina responsável por recobrir toda a pintura, fazendo-nos perceber outra ferida dicotômica. Há ali uma imagem de pele estendida, em que o tecido do membro inferior também transforma-se em pele do próprio quadro, apontando para uma estrutura corpo-obra, a pele do pé, a pele do quadro, o corpo do autorretratista e o corpo da obra cobertos pelo mesmo invólucro. Um jogo no qual um tegumento superdimensionado é posto.

¹ The Foot of the Artist (1876) Adolph Menzel. Óleo sobre tela. Staatliche Museen zu Berlin, Alemanha.

² GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Nacional, 2000.

Evocamos, pois, de maneira breve, à memória uma produção relativa às artes plásticas, em que corpo e autoria estão em destaque, porque, para dar início às investigações que propomos, são fundamentais as investidas de Michel Beaujour. O pesquisador francês dedicou-se, entre outros aspectos, ao estudo do autorretrato literário, em linhas gerais, formulação captada como “Le passé lui-même doit être perçu dans une perspective non événementielle, et la question “Que suis-je?” rester sans réponse spécifique” (BEAUJOUR, 1980, p.172)³. É, para nossos estudos, importante ressaltar que aquilo entendido como esse gênero da literatura mostra-se tão relevante quanto o fato do autor também partir do campo das artes plásticas. Em um registro de fôlego, ao definir esse gênero, o autor orchestra uma perquirição histórica das aparições dos discursos centrados num possível “eu” ao lançar mão dos escritos de Santo Agostinho, em que a ideia de sujeito não está formada, até, finalmente, a aparição do autorretrato literário no século XX.

Percebemos, já na nomeação do livro de Beaujour, a emergência, em primeiro lugar, da imagem de incompletude, materializada pela incompatibilidade promovida pelo espelho quanto ao ser refletido e o reflexo, bem como pela alusão a um espelho parcialmente interditado, coberto de tinta, e, em segundo lugar, o diálogo imediato com outras áreas do conhecimento, que, ainda que imbuído de outras facetas, é reavivado ao longo do texto a partir de outros enunciados. A utilização do espelho (e, à reboque, a ideia de reflexo invertido, não totalmente correspondente à instância refletida) como um chamado metonímico parece-nos uma associação imediata ao conceito de autorretrato. Também válida é a reflexão acerca do papel desempenhado pela ideia de tinta, sintagma que, assim como “espelho”, compõe o título do livro do pesquisador francês, *Miroir d'encre*⁴, considerando que essa, além de pertencer ao escopo da pintura, quando, no mundo concreto, colocada em interação com um espelho torna-o opaco, não totalmente visível.

A resultante encontrada a partir do lançamento dos conceitos oferecidos de antemão pelo autor rapidamente se confirma:

Le miroir ne vise donc pas à narrer, mais plutôt à déployer intelligiblement une représentation des choses, ou de sujet qui les connaît tout en ménageant la possibilité de renvois d'un lieu en un autre, et celle d'ajouts dans les lieux déjà parcourus. Le miroir est donc en principe une forme spatiale ouverte: ouverte à une invention ultérieure. (BEAUJOUR, 1980, p.31)⁵.

³ "O que sou eu?" deve permanecer sem uma resposta específica." (BEAUJOUR, 1980, p.172, Tradução nossa);

⁴ Espelho de tinta, em tradução livre;

⁵ “O espelho não é, portanto, destinado a narrar, mas sim a empregar de forma inteligível uma representação das coisas, ou um sujeito que as conhece de todas as maneiras, permitindo a possibilidade de referências de um lugar

Faz-se necessário notar que a construção do “eu”, nessa arqueologia do sujeito e da subjetividade, é entendida como uma tarefa por essência inacabada, caráter, considerando as particularidades do tipo de registro, também observado em *The Foot of the Artist*, pois a escritura não é orientada para um fim, uma vez que

Le tressage des lieux et des images (qu’ils soient à proprement parler décrits, ou simplement désignés) et de leur exégèse qui produit à son tour (en retour) d’autres lieux et d’autres images, est bien le privilège de cette formation plurivoque en chaque point, du fait même de son incapacité a se totaliser la mort de l’écrivain peut seule lui conférer la totalité, tout en lui dérobant la clef d’une signification globale. (BEAUJOUR, 1980, p.143)⁶.

Nos domínios do texto, todavia, a memória, instância que dificilmente é performada em uma pintura, é entendida como um elemento de flagrante importância. Parece vital aos autorretratos literários uma manobra memorialística presente nos autorretratos literários. Essa ação de busca do sujeito a partir da ativação da memória tem como ponto de partida um empreendimento incompleto, uma memória que mostra-se esfumada. Se o ponto de partida é inebriado, o resultado não pode ser diferente.

Esse movimento mira o que o sujeito deságua em um – “Je ne vous raconterai pas ce que j’ai fait, mais je vais vous dire qui je suis.”(BEAUJOUR, 1980, p.9) ⁷–, preterindo a narração das metamorfoses do autorretratista, a partir do qual a incompletude é incorporada:

La double nature de l’autoportrait découle de cette perpétuelle solution de l’énigme que pose perpétuellement le « symbolique» symbolisé par le Sphinx égyptien. Mais à la différence de ce fragment du mythe d’Oedipe, où la réponse à l’énigme, située entre les deux pôles de l’alternative « tuer ou être tué» est la simplicité même et entraîne la destruction immédiate du Sphinx énigmatique, l’autoportrait ne cesse de multiplier les énigmes, comme l’Égypte les monuments et hiéroglyphes, et il ne cesse de les résoudre provisoirement dans son autocommentaire. Dans l’autoportrait, le Sphinx et Oedipe ne font qu’un, l’Égypte et la Grèce sont perpétuellement en présence et l’ambiguïté règne partout. A la question «Qui suis-je?» posée par son Sphinx, Oedipe de l’autoportrait répond toujours: l’homme, provoquant un interminable débat. (BEAUJOUR, 1980, p.142).⁸

a outro e de adições a lugares já cobertos . O espelho é, portanto, uma forma espacial aberta: aberta a uma invenção posterior.” (BEAUJOUR, 1980, p.31, Tradução nossa).

⁶ “A tecelagem de lugares e imagens (seja ela realmente descrita ou simplesmente designada) e de sua exegese, que produz por sua vez outros lugares e imagens, é de fato o privilégio dessa formação, sempre evocada precisamente por sua incapacidade de totalização: a morte do escritor pode completá-lo, ao mesmo tempo em que o priva da chave de um significado global.” (BEAUJOUR, 1980, p.143, Tradução nossa).

⁷ “Não lhe direi o que fiz, mas direi quem sou.”(BEAUJOUR, 1980, p.9, Tradução nossa).

⁸ A dupla natureza do autorretrato deriva da solução contínua do enigma perpetuamente proposto pelo "simbolismo" simbolizado pela Esfinge egípcia. Mas, ao contrário desse fragmento do mito de Édipo, no qual a resposta ao enigma, situado entre os dois dentes da escolha "matar ou ser morto", é infantilmente fácil e leva à destruição imediata da Esgrima enigmática, o autorretrato continua propondo enigmas, como o Egito multiplica monumentos e hieróglifos, e continua resolvendo-os provisoriamente em seu auto comentário. No autorretrato, a

O autor, para começar as discussões, nos apresenta a definição de autorretrato como o negativo em relação a todo discurso autorreferente, o Autorretrato aciona operadores que cuidam por torná-lo, nas palavras de Michel Beaujour, “(...) *une formation polymorphe beaucoup plus hétérogène et complexe que la narration autobiographique*.” (BEAUJOUR, 1980, p.29)⁹. Sobre os estudos autobiográficos, Philippe Lejeune, autor bastante relevante no panorama das autobiografias, e que em sua principal obra faz menção ao trabalho de Beaujour, admite a necessidade da perspectiva retrospectiva. Para Lejeune, é fundamental a confirmação daquilo que ele denomina como “pacto autobiográfico”¹⁰, bem como fica explícita a carência de uma estrutura que percorra toda a vida, ou todo um período, da instância que promove a narração, não havendo espaço para aquilo que pertence à ordem do erro, do limite, da falta.¹¹ Com clareza e didatismo, Lejeune apresenta-nos inclusive uma sequência de tópicos para traçar os contornos do gênero autobiográfico, a partir da qual ele lista formas que não se adequariam ao gênero por romperem com uma das características listadas. Como exemplo, o poema autobiográfico não se adequaria ao gênero autobiografia por não corresponder à forma da linguagem, que sempre deve ser narrativa. Difícil coadunar tal rigidez conceitual à análise de textos que desestabilizam e rompem os limites da teoria, como seria o caso da investigação do poema *Autobiografia Sumária de Adília Lopes*, que traz consigo o gênero no título trazendo para si a presença da autobiografia: “Os meus gatos/gostam de brincar/com minhas baratas” (LOPES, 2009, p.72)¹². A incidência de uma narrativa totalizante foi um tópico de debates entre aqueles que se contrapuseram a Philippe Lejeune¹³. Há, portanto, nas bases lançadas para as definições de autobiografia para Lejeune,

Esfinge e Édipo é um; O Egito e a Grécia estão perpetuamente presentes, e a ambiguidade reina em todos os lugares. Para a pergunta da sua Esfinge "Quem sou eu?", o Édipo do autorretrato sempre responde "Homem", provocando assim um debate sem fim.” (BEAUJOUR, 1980, p.142, tradução nossa).

⁹ "O autorretrato é, portanto, uma formação polimórfica muito mais heterogênea e complexa do que a narrativa autobiográfica". (BEAUJOUR, 1980, p.29, Tradução nossa).

¹⁰ "O pacto autobiográfico é afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo em última estância, ao nome do autor escrito na capa do livro. As formas do pacto biografias são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade. Sabe-se muito bem quanto cada um de nós presa seu próprio nome.” (LEJEUNE, 2008, p.26).

¹¹ "Empreguei de fato a palavra autobiografia para designar, no sentido amplo, qualquer texto redigido por um pacto autobiográfico, em que o autor propõe ao leitor um discurso sobre esse mas também (e a definição da página 14) [cf. p.14 desta edição] uma realização particular desse discurso, na qual a resposta à pergunta “quem sou eu?” consiste em uma narrativa que diz “como me tornei assim”. (LEJEUNE, 2008, p.54).

¹² LOPES, Adília. *Dobra Poesia Reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

¹³ É óbvio que os problemas levantados pelo contrato podem ser analisados a partir de outras disciplinas e por outros métodos: a psicologia e a psicanálise também a sociologia e o estudo da ideologia. Ora, todas essas disciplinas adotaram em relação aos pressupostos do pacto autobiográfico uma atitude crítica que se assemelha, aliás, por vezes, à suspensão popular: que ilusão acreditar que se pode dizer a verdade e acreditar que temos uma

uma clara ruptura com aquilo que Beaujour entende como escrita autobiográfica, sobretudo, tendo em vista o papel desempenhado pela ruína do esforço ao se captar o todo:

N'étant ni une version de l'autobiographie, ni une variante du portrait, l'autoportrait n'aurait-il donc aucun pendant générique? Cette bizarre asymétrie menacerait une conception structurale et typologique de la littérature, puisque pour la poétique les discours prennent sens de s'opposer à d'autres types de discours (BEAUJOUR, 1980, p.29).¹⁴

Ainda sobre os paradigmas do gênero autorretrato, destacamos um tópico que entendemos ser de vital relevância, discutido em um capítulo de *Miroir d'encre* intitulado *Corpo e Corpus*. A ideia central do capítulo atém-se à problemática de como o corpo – suas fraquezas, doenças, feiuras e fragilidades – pode ser transposto para uma obra (corpus), ao passo que, utilizando diferentes procedimentos retóricos, é possível resgatar sua insignificância e tornar essa representação rica em significado além de, ao mesmo tempo, envolvê-la de mistério. Para demonstrar a sua tese, Beaujour analisa as obras *L'Age de l'homme (A idade do homem)*, de Michel Leiris, *De Vita Propria (Acerca da própria vida)*, de Jerônimo Cardano, *Ecce homo (Eis o homem)*, de Friedrich Nietzsche e *Roland Barthes, par Roland Barthes* de Roland Barthes (*Roland Barthes por Roland Barthes*), de Roland Barthes.

Na obra de Michel Leiris aparece o conflito, o dilaceramento entre o que ele é e uma norma idealizada do homem adulto e viril, forte e responsável. Assim, ele se define em relação a um Outro real ou imaginário, ele se vê no espelho do outro e se apresenta ao leitor sob o olhar do outro. Nesta perspectiva, a angústia de Leiris brota de sua insignificância, de se crer “(...) entièrement visible et déchiffrable, dépouvu de mystère et d'intérêt pour autrui, et qui reste cependant opaque et obscur à lui-même”. (BEAUJOUR, 1980, p.314)¹⁵. Ele oscila “entre le trop clair (l'insignifiant, aisément classé et catalogué) et le trop obscur”

existência individual autônoma!... Como se pode pensar que, na autobiografia, a vida vivida produz no texto, quando é o texto que produz a vida!... Meu propósito em “O pacto autobiográfico” não era entrar nesse debate, mas simplesmente aceitar descrever as posições necessárias ao funcionamento desse sistema. (LEJEUNE, 2008, p.65).

¹⁴ “Autorretrato não é uma simples autodescrição (...). Não sendo nem uma versão da autobiografia, nem um retrato verdadeiro, o autorretrato não teria uma contrapartida genérica? Essa assimetria bizarra ameaçaria uma concepção estrutural e tipológica da literatura, já que para a poesia, o discurso faz sentido para se opor a outros tipos de discurso.” (BEAUJOUR, 1980, p.29, Tradução nossa).

¹⁵ “(...) inteiramente visível e decifrável, desprovido de mistério e de interesse para outrem, e que, entretanto, permanece opaco e obscuro para si mesmo”. (BEAUJOUR, 1980, p.314, Tradução nossa).

(BEAUJOUR, 1980, p.315)¹⁶, lançando mão de recursos retóricos e de artifícios da memória de modo a carregar a sua subjetividade insignificante e equívoca de força simbólica, para introduzir em sua banalidade um pouco de incerteza e mistério. As figuras alegóricas, os estereótipos, as iconografias servem para a construção de sua trama discursiva. Beaujour toma esses procedimentos – por meio dos quais a problemática do corpo no autorretrato se insere num complexo contexto discursivo – como uma “variante moderna do autorretrato”, já Cardado se autodescreve introduzindo o seu desejo de imortalidade na fraqueza e enfermidade de seu corpo: “le statut d’exception du sujet se traduit par une fulgurante lucidité quant aux mécanismes et aux besoins de son corps propre” (BEAUJOUR, 1980, p.317)¹⁷. Uma lucidez que o permite ver em sua glória externa, ele que já era célebre na Europa.

Passando do século XVI ao século XIX, o autor francês mostra a homologia entre o *De Vita Propria* e o *Ecce homo* e ao autorretrato de Roland Barthes. A vida do século XX ao Renascimento e do Renascimento de volta ao século XX ilustra a estratégia do autorretratista que

(...) à tenir le discours de sa vérité à partir d'une économie qui est celle de son corps. Sil ne peut élider le corps, l'autoportrait ne saurait pourtant passer pour une philosophie du corps, ni d'ailleurs pour un corpus philosophique (...).L'autoportrait naît d'une déchirure dans la trame du sens, d'une rupture de l'attention à travers laquelle se manifeste une dualité que toute l'entreprise de L'autoportraitiste cherchera en vain à surmonter : dualité de l'âme et du corps, de la raison et des passions, du sens et du sensible, du signifié et du signifiant. (BEAUJOUR, 1980, p.334)¹⁸.

Apesar de um aparente empreendimento relativo à importância do corpo no gênero Autorretrato, a comparação estabelecida com as restantes discussões presentes em *Miroir d'encre* mostra que esse assunto não frequenta os debates de maior importância, ao observarmos, por exemplo, o número de páginas e capítulos dedicados à temática. No entanto, parece-nos o corpo e seus matizes promoverem atravessamentos de destaque. Há que se notar, além do momento em que recorremos à breve digressão acerca do quadro de Adolph Menzel,

¹⁶ “entre o claro demais [o insignificante, facilmente classificado e catalogado) e o obscuro demais” (BEAUJOUR, 1980, p.315, Tradução nossa).

¹⁷ “o estatuto de exceção do sujeito se traduz por uma fulgurante lucidez quanto ao mecanismo e às necessidades de seu corpo próprio” (BEAUJOUR, 1980, p.317, Tradução nossa).

¹⁸ “sustenta o discurso de sua verdade a partir de uma economia que é aquela de seu corpo. Se ele não pode elidir seu corpo, o autorretrato, entretanto, não poderia passar por uma filosofia do corpo, nem tampouco por um corpus filosófico (...) O autorretrato nasce de um dilaceramento na trama do sentido, de uma ruptura da atenção através da qual se manifesta uma dualidade que toda a empresa do autorretratista buscará em vão superar: dualidade da alma e do corpo, das razões e das paixões, do sentido e do sensível, do significado e do significante”.(BEAUJOUR, 1980, p.334, Tradução nossa).

a incidência dessa questão em diversas produções, mesmo aquelas que escapam ao campo das investidas do “eu”. É, a princípio, por meio do corpo que Euricleia desvenda a identidade do forasteiro e realiza a presença do herói Ulisses, há muito distante dos cuidados da serva.¹⁹ Outro elemento, no entanto, nos parece igualmente frágil nas construções que cuidam por engendrar o gênero literário Autorretrato.

Notamos que a ausência – termo que em si constrói-se, ironicamente, como indício para outras áreas de conhecimento, como a psicanálise de linhas francesa, fundamental e fundante do feminino, bem como é magistral para as definições orquestradas por Beaujour – do escrutínio de algo relativo à escrita feminina também apresenta-se como marcante, ponto que pode explicar o pouco investimento nas investigações sobre o corpo. É necessário afirmar, em primeiro lugar, quanto ao mérito do autorretrato para as mulheres, visto que, mesmo sabendo dos problemas epistemológicos que localizar uma suposta origem numa cultura eurocentrada e acadêmica da pintura acarreta, em teoria, o primeiro quadro pintado por uma mulher foi um autorretrato:

In 1548 Caterina van Hemessen of Antwerp signed and dated two small portraits of herself and of her sister. In 1554 Sofonisba Anguissola of Cremona signed a small self-portrait now in Vienna. These paintings mark the debut of the first women artists for whom sufficient work and documentation have been preserved for them to be perceived as artistic personalities. They are not the first women artists recorded in documents, nor the first for whom any works of art have survived, but the amount of evidence available for other women prior to the mid-sixteenth century is scanty and thus hard to evaluate. (HARRIS, 1976, p.13).²⁰

Em segundo lugar, nas referências feitas pelo autor francês, em que percebemos os pontos de contato entre escrita e imagem²¹ e a recuperação, seguindo caminhos abertos pela psicanálise freudiana, do mito de Édipo, à célebre peça de Sófocles, é inadequado que o fato de a Esfinge

¹⁹ “Ela aproximou-se e começou a lavar o amo. De imediato/ reconheceu a cicatriz, que outrora deixara um javali de brancas presas, /quando Ulisses fora ao Parnaso visitar Autólico e os filhos deste. (HOMERO, 2013, p.445).” HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

²⁰ “Em 1548, Caterina van Hemessen, de Antuérpia, assinou e datou dois pequenos retratos dela mesma e de sua irmã. Em 1554, Sofonisba Anguissola de Cremona assinou, em Viena, um pequeno autorretrato. Essas pinturas marcam a estreia das primeiras mulheres artistas para as quais trabalho e documentação suficiente foram preservados para que fossem percebidas como personalidades artísticas. Elas não são as primeiras mulheres artistas registradas em documentos, nem as primeiras para quem alguma obra de arte sobreviveu, mas a quantidade de evidências disponíveis para outras mulheres antes de meados do século XVI é escassa e, portanto, difícil de avaliar.” (HARRIS, 1976, p.13, tradução nossa). HARRIS, Ann Sutherland. *Women artists. 1550-1950*. Los Angeles: Museum Associates of the County Museum of Art, 1976.

²¹ LACAN, Jacques. *Seminário: Livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

pertencer ao campo do feminino passe despercebido.²² Por último, ponto deflagrador para a presente pesquisa, que em larga medida decidiu voltar-se àquilo que escapa ao autor francês, temos a importância da escrita de si para as mulheres, historicamente empurradas às questões do lar, dadas à escrita íntima apenas no século XIX:

Assim, aos ideais de submissão feminina contrapunham-se os ideais de autonomia de todo sujeito moderno; aos ideais de domesticidade contrapunham-se os ideais de liberdade; à ideia de uma vida predestinada ao casamento e à maternidade contrapunha-se a ideia, também moderna, de que cada sujeito deve escrever seu próprio destino, de acordo com sua própria vontade (KEHL, 2016, p.38).

As reverberações apresentadas pela criação de Cançado mostram-nos, em linhas gerais, dois tipos de qualidades da corporeidade, reiterando o ramo que relaciona corpo e memória, igualmente urgentes. Maura, repetidas vezes, se afirma, por exemplo, como uma mulher bela e faz seu corpo emergir de maneira concreta: “A propósito, meus cabelos estão bem claros e compridos. Estão na verdade muito bonitos. Meus olhos brilham cada dia mais.” (CANÇADO, 2015a, p.63). Outro modo de apresentá-lo, concomitante à primeira investida descrita, também é observado em *Hospício É Deus – Diário I*. O corpo, neste, é uma construção incompleta: “Meu retrato é uma tela branca.” (CANÇADO, 2015a, p.143) e “Minh’ alma nua/ ela se permuta como rocha.” (CANÇADO, 2015a, p.57). Sob essa perspectiva, sempre tendo o texto literário como foco primordial, impera o questionamento no que tange às manifestações da urdidura da memória em *Hospício É Deus – Diário I*, destacando-se a própria escrita de Cançado, a maneira como essas experiências de memória se relacionam e, por fim, que efeito estas, bem como as relações que engendram, produzem na tessitura da obra. Há momentos em que a memória parece emergir da escrita de Maura mostrando-se assertiva, “É, portanto, a metade do meu álbum: apresentei a moça de dezesseis anos, bonita, rica, aviadora: sem futuro – mas uma grande promessa.” (CANÇADO, 2015a, p.24). Dilacerante, por vezes, a imagem da desmemória faz-se presente em diversas passagens: Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa no instante em que eu vesti esse uniforme amorfo, ou, *depois* disso nada existindo – a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. (...) Cada momento existe independente, tal colcha formada de retalhos diferentes (...).” (CANÇADO, 2015a, p.31).

²² CONNELL, Jane. O *SILÊNCIO DA ESFINGE: O ERRO DE ÉDIPO E A REDESCOBERTA RESPOSTA AO ENIGMA*. *Fragmentum*, 2(38), 45-71, 2014. doi: <https://doi.org/10.5902/1378>

Nas discussões levantadas sob a alçada do autorretrato, estando contidas neste escopo as dicções da escrita da memória, a questão do corpo, como já mencionado, é pouco tematizada, conquanto este, na produção de Maura, emerge de maneira sistemática e apresenta-se como fundamental nas discussões sobre a experiência estética do livro. Tomando esses fatores, temos o presente trabalho, estruturado em quatro partes, que, no Capítulo I discutirá especialmente os trabalhos acadêmicos que tematizam a obra de Maura e a relação das pesquisas sobre sua obra com os temas mais investigados, a saber a loucura e o diário, no Capítulo II, as discussões serão voltadas especificamente para o texto *Hospício é Deus – Diário I* e para as questões do tempo e da memória, por fim, logo antes à conclusão, o Capítulo III será reservado aos debates acerca do corpo e nos dedicaremos brevemente à escrita.

A epiderme (“sobre a pele”) é um epitélio estratificado pavimentoso e queratinizado que contém quatro tipos diferentes de células: queratinócitos, melanócitos, células epiteliais táteis e células dendríticas (Figura 5.3). Os queratinócitos, a célula epidérmica mais abundante, produzem queratina, uma proteína fibrosa dura que confere à epiderme suas propriedades protetoras. Os queratinócitos conferem proteção física e mecânica, já que produzem antibióticos e enzimas que desintoxicam a pele das substâncias nocivas às quais está exposta. Os queratinócitos são fortemente conectados entre si por uma grande quantidade de desmossomos e surgem na parte mais profunda da epiderme, a partir de células que sofrem mitose quase contínua. À medida que essas células são empurradas para cima pela produção de novas células abaixo delas, elas produzem a queratina que acaba por preencher seu citoplasma. No momento em que alcançam a superfície da pele, essas células são sacos planos e mortos, completamente preenchidos com queratina. Milhões dessas células mortas são removidos diariamente por atrito, proporcionando -nos uma epiderme inteiramente nova a cada 35 -45 dias — o tempo médio entre o nascimento de um queratinócito e a sua remoção definitiva. Nos locais onde a pele sofre maior fricção, tanto a produção celular quanto a formação de queratina são aceleradas. Os outros tipos de célula da epiderme são distribuídos de forma esparsa entre os queratinócitos. Discutiremos essas células e suas funções quando examinarmos as camadas da epiderme. (MARIEB; WILHELM; MALLATT; 2014, p.109).

CAPÍTULO I – Epiderme

*no corpo a corpo/as leis são outras/são estas//no corpo a corpo/alguma coisa/acontece//
no corpo a corpo/ vacila/ uma forma fixa// no corpo a corpo/ é preciso tomar/uma decisão //
no corpo a corpo/ inventar/ um nome novo.*

Daniel Areli

“Estou aqui e sou.”²³ – Quem foi Maura

Nessa profusão de corpos que começa a nos cercar, é preciso estabelecer um recuo e tratar das camadas mais superficiais que circundam tanto a mulher Maura Lopes Cançado, quanto a instância que toma para si a narração em *Hospício é Deus - Diário I*, além de alguns dos movimentos tomados pela recepção das obras da autora, numa jornada que procura analisar as marcas dessa epiderme. Começamos pelo ser vivente, potente Maura, cuja intrigante biografia quase sempre guia as impressões que há para se ter do caráter e do trabalho dessa pessoa.

“Maura Lopes Cançado era uma figura ambígua.” (CANÇADO, 2015a, p.108). Nascida em São Gonçalo do Abaeté, cidade no interior de Minas Gerais, no dia 27 de janeiro de 1929, filha de José e Affonsina Lopes Cançado, Maura Lopes Cançado adveio de uma família tradicional, com dez irmãos, sendo ela a nona, e abastada – ganhou um avião Paulistinha que insistia por pilotar, apesar de sofrer com crises de epilepsia – e desde a infância, tempo vivido na fazenda paterna, apresentava inclinações para a literatura ao se mostrar, por exemplo, ávida leitora.

As instâncias monótonas de interior, por vezes felizes, visto que Maura recebia, como ela mesmo relata, uma atenção especial por parte do pai por ter nascido depois de um longo período sem crianças, escondem momentos delicados e de sofrimento. Um fato peculiar, relatado inclusive no diário, é o sonho do irmão de Maura. Após a morte de Antônio, padrinho da escritora, devido às condições do cadáver, que não se encontrava suficientemente nem frio nem duro, Affonsina especula que Antônio tenha sido enterrado vivo. Alguns dias depois, um dos irmãos de Maura sonha com o morto a dizer que viria atrás da afilhada, fazendo com que Maura tivesse um medo terrível e constante da morte, gerando dificuldades

²³ “Estou aqui e sou.” (CANÇADO, 2015b, p.31).

para dormir e crises de ansiedade. Outro momento, também presente no diário, é o acontecimento de abusos sexuais, cometidos por funcionários da fazenda, experienciados pela jovem, e pela criança, Maura.

O episódio do casamento, seguido da ruptura, é um ponto que exerce bastante influência e relevância na biografia de Cançado. A autora desposou aos 15 anos após conhecer o futuro marido, Jair Praxedes, aos 14 nas aulas no aeroclube, e divorciou-se um ano após o nascimento de seu único filho, Cesarion, mesmo nome do filho de Cleópatra e Júlio César. O pai de Maura foi contrário ao casamento, tentou convencer a filha do contrário e faleceu após o divórcio, esta, por sua vez, depois de casada, acreditou estar apaixonada pelo sogro.

Cançado, já não mais em uma relação com Jair, que faleceu em um acidente aéreo rumo à fazenda para visitar Cesarion, decide partir para Belo Horizonte para terminar seus estudos. Todavia, a condição de mulher separada recobre a vida da autora de dificuldades. Maura é sistematicamente desligada de instituições de ensino e pensionatos na capital mineira por macular a imagem dos estabelecimentos com sua “imoralidade”. Aos pouco mais de 18 anos, em 20 de abril de 1949, fato que iniciou uma série de internações espontâneas e compulsórias em diversas instituições que marcariam o percurso da autora, internou-se na Casa de Saúde Mental de Santa Maria:

Os documentos mostram que a primeira internação de Maura foi entre 20 de abril e 20 de maio de 1949, na Casa de Saúde Santa Maria LTDA, em Belo Horizonte, aos 19 anos, quando lá residia. A segunda foi no Rio de Janeiro, em 1957, no hospital Gustavo Riedel, Centro Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro, mesmo local onde se internou em 1959 e escreveu parte do seu diário. (SCARAMELLA, 2010, p.28,).

Curiosamente, Maurício Meireles, jornalista que realizou o perfil biográfico presente na edição mais recente dos livros de Maura, localiza esse fato como sendo “A queda livre de Maura (...)” (CANÇADO, 2015b, p.117), observação no mínimo instigante, afinal, está, de acordo com a afirmação de Meireles, na suposta constatação de uma questão mental, e não nos abusos perpetrados seja pelos pedófilos que violentaram-na, seja pela conservadora sociedade mineira que podou as pretensões de estudo da jovem, a fonte da derrocada dessa mulher. Com o fim das heranças do pai, as crises de depressão, a vida instável, tendo de, por exemplo, morar em hotéis, o panorama mostrou-se espinhoso, até que, em 1955, em seguida à sua chegada ao Rio de Janeiro no ano de 1953, Maura tentou suicídio.

É importante ainda ressaltar que, num período que compreende as décadas de 50 e 60, a autora trabalhou no prestigiado Suplemento Dominical do Jornal Do Brasil, um dos mais importantes suplementos culturais do período - teve Mário Faustino, Ferreira Gullar, Carlos Heitor Cony e Reynaldo Jardim como colegas de trabalho - , onde estreou como contista dia 16 novembro de 1958. Reynaldo foi um dos grandes incentivadores da escrita de Maura, ela escreveu um diário por sugestão dele, prefaciador da primeira edição. A relação entre Jardim e Cançado adquire tal importância cuja tematização é feita por Maurício Meireles, que, apesar de considerar Reynaldo uma figura protetora de Maura, entende ali uma tensão produtora ora de um descaso de Jardim, ao deixar Maura fazer o que quisesse, ora uma certa ingratidão de Maura, que “Depois de lançar dois livros com sucesso de crítica, ela agora tinha a audácia de virar as costas para Reynaldo Jardim, Carlos Heitor Cony, Ferreira Gullar e Assis Brasil, de quem tivera apoio dez anos antes, quando estreou nas páginas do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*.” (CANÇADO, 2015a, p.122). Sales, no entanto, apresenta uma visão crítica em relação às considerações de Meireles:

Percebe-se, ainda nesse trecho do perfil, o desinteresse em falar sobre a obra ou as condições de sua escrita. Autora de apenas dois livros, um deles constituído exatamente dos “textos” aos quais o jornalista se refere superficialmente, Maura é desqualificada uma vez que a própria publicação de seus contos é tida como resultado de apadrinhamento por parte de Reynaldo Jardim, seu “protetor” (SALLES, 2017, p.59).

Os únicos dois livros de Maura Lopes Cançado, *Hospício É Deus – Diário I e O Sofredor do Ver*, lançados em 1965 e em 1968, respectivamente, receberam comentários bastante elogiosos. Ambos foram redigidos durante a estadia de Maura no hospital Gustavo Riedel, Centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro²⁴, complexo no qual trabalhava a Dra. Nise da Silveira.²⁵ No entanto, os momentos de calma não foram duradouros e, possivelmente, o anúncio do processo de despejo do Solar da Ponte, em 1970, pensionato que abrigou figuras como Caetano Veloso, foi o prenúncio de uma década difícil.

Margarida Autran, jornalista de O Globo, em 1977, ao entrevistar Maura, escreveu: “Ninguém visita a interna do cubículo 2” (CANÇADO, 2015a, p.126). Condenada ao ostracismo - após assassinar, em 1972, na Clínica de Saúde Dr. Eiras, em Botafogo, outra

²⁴ Famosa instalação psiquiátrica, o hospital é referenciado em outras produções, como na música *Que loucura*, de Sérgio Sampaio, presente no disco *Tem que acontecer*, de 1976.

²⁵ Apesar de não haver registros de encontros entre Maura e Dra. Nise no diário, figura revolucionária no âmbito da psiquiatria brasileira, as inovações de Silveira certamente atingiram Maura.

paciente - as obras da autora, que viveu um promissor início de carreira, pouco figuraram entre as livrarias Nesse contexto,

Maura foi aos poucos se afastando da escrita. As dificuldades emocionais e financeiras aumentam e depois do crime tudo fica mais difícil. Não eram apenas essas dificuldades, mas Maura torna-se um sujeito jurídico, passando a caminhar dentro da lógica estabelecida por esse universo. Sua vida foi guiada por essa lógica, pelas práticas e mesmo pelas incoerências do universo médico-penal. (SCARAMELLA, 2010, p.93).

O trágico episódio ocorreu precisamente dia 11 de abril de 1972, durante o ocorrido a autora sistematicamente indagou a equipe médica se ela havia matado Cesarion²⁶. Como resultado, Maura foi sentenciada ao manicômio judiciário feminino, mas a inexistência desse espaço fez com que ela migrasse entre as instituições de saúde, habitando um não-lugar jurídico.

A entrevista feita por Autran foi realizada na penitenciária Lemos Brito. Essa peça jornalística, fez com que houvesse uma atenção ao problema de Maura: ela estava com a visão bastante comprometida devido a uma catarata. Após a conquista da liberdade vigiada em 1980, a autora, recuperada da cirurgia nos olhos, passa a viver graças ao auxílio de Cesarion, que faleceu em 2003. A vida de Maura Lopes Cançado encontra seu fim dia 21 de dezembro de 1993, no Rio de Janeiro.

A trajetória de vida tortuosa tanto da pessoa Maura, quanto da autora Maura, que, além das poucas publicações, após 1980 cria desculpas para não escrever, guarda semelhanças com as inconstantes publicações de *Hospício É Deus – Diário I* e *O Sofredor do Ver*. Há um considerável hiato entre os lançamentos dos anos 60 e a segunda edição, que contempla apenas o diário. Há uma reedição, feita pela Record, em 1979, mas é somente em 1991, pelo Círculo do Livro, que *Hospício É Deus* toma novamente corpo, versão que também apresenta o texto da jornalista Margarida Autran. O livro de contos, em 2011, ganhou uma edição especial, feita pela Edições Confraria, da Confraria dos Bibliófilos, primeiro lançamento desde 1968.

²⁶ Por mais inusitada que a biografia de Maura seja, e certamente ela o é, seus dados biográficos não deveriam eclipsar sua obra, como há muito acontece. Esse emblemático episódio talvez seja, além das múltiplas interações, o que mais contribui para o alcance exagerado da biografia de Cançado. Possivelmente, tal fato seja resultado da conexão imediata que se faz com uma poderosa, antiga e importante história. Fiquemos aqui, para ilustrarmos, com o epigrama número 129 de Ausônio: “Quando Timômaco u’a Medeia quis pintar,/ com crueldade intentando o crime contra os filhos, realizou grande esforço em coisas diferentes,/ para representar o ambíguo amor materno./ Há compaixão na ira, há ira sob as lágrimas - / o que vires em um, assim seja no outro./ Está muito hesitante: a tua mão não merece/ ó Timômaco, u’a mãe com o sangue dos filhos.” (TIMÔMACO, 2014, p.273). AUSÔNIO. *Epigramas de Ausônio*. In JÚNIOR, Márico Meirelles Gouvêa (Org.). *Medeias Latinas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

A circulação das peças literárias de Maura, devido ao número reduzido de exemplares e aos preços elevados das poucas obras que dispunham os sebos, viveu um cenário de pouca difusão até a reedição destas, em 2015, pela editora Autêntica. Devemos considerar, dessa forma, a importância dos poucos estudos que cuidam por tematizar a obra de Cançado, visto que essa é outra maneira de fazer a voz dessa autora repercutir.

O horizonte acadêmico oferece-nos um curto porém relevante panorama de trabalho que tematizam algum aspecto relativo à Maura, especialmente seus dados biográficos e *Hospício É Deus – Diário I*, restando pouco espaço ao *O Sofredor do Ver*. Recuperar esses trabalhos, todos de fundamental importância, é um empreendimento que ajuda-nos a entender a recepção da autora e as portas abertas para a compreensão da literatura de Maura.

Um dos trabalhos de profunda relevância é a tese de Doutorado, defendida em 2010, na Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, de Maria Luisa Scaramella, cujo título é *Narrativas e Sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*. Essa pesquisa é entendida por nós como paradigmática, pois é referenciada em todos os trabalhos posteriores que têm por função o estudo das obras de Cançado. Dividida em quatro capítulos, além das considerações finais, tenciona, investiga, analisa e apresenta diversas perspectivas de uma construção múltipla e multifacetada da biografia da autora mineira.

Scaramella decompõe os discursos por meio do exame dos procedimentos protocolares que os conduziram, bem como de seus deslocamentos precários pelas faces da figura do louco-criminoso, o que nos apoiou na resenha sobre o perfil biográfico que acompanha o relançamento das obras de Maura em 2015.” (SALLES, 2017, p.73).

Narrativas e Sobreposições mostra-se um consistente perfil biográfico de Maura pois recorre aos diferentes tipos de registro, laudos médicos, narrativas orais, processos jurídicos, para subverter o esquecimento.

Realizada em 2008, no Rio de Janeiro, exposição que reflete sobre como a escrita pode construir um modo de amarração do sujeito e engendrar uma fuga do estado de loucura, a dissertação de Mariana Patrício Fernandes, chamada *Vida surgida rápida, logo apagada – Extinta. A criação de estratégias de fuga do hospício na escrita de Maura Lopes Cançado*²⁷, esgarça as limitações de um entendimento restritivo da escrita que toma como referente o

²⁷ 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). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC- RIO, Rio de Janeiro, 2008.

“eu”. A noção de absoluta correspondência, muitas vezes lançada pelo conceito de pacto autobiográfico, entre vida e literatura é, então, colocada sob questionamento.

No ano de 2014, três anos depois do livro feito pela Edições Confraria, em diversas universidades do país, há um contingente considerável de trabalhos defendidos sobre a autora mineira. Defendida na UFMG, a dissertação de Leisa Ferreira Amaral Gomes, na área da psicologia, intitulada: *Loucura e gênero: uma análise da escrita autobiográfica de Maura Lopes Cançado*²⁸, ataca as questões de gênero suscitadas pelo diário, sobretudo a importância das memórias das mulheres em sofrimento mental. Já a dissertação de Célia Musilli²⁹, também defendida na UNICAMP, aborda a linguagem utilizada por Maura em suas obras, especialmente a utilização da escrita como maneira de dar contorno à experiência na instituição manicomial, sem prescindir da experiência literária. Apresenta-se, para a feitura da análise, a apresentação e classificação dos procedimentos que a autora considera como realistas e como ficcionais. Em *Discurso e escrita de si na obra Hospício é Deus de Maura Lopes Cançado*, de Solange Cordeiro³⁰, o principal objetivo, para além dos debates literários, é compreender a batalha discursiva construída em torno da vida de Maura e basicamente em torno da obra *Hospício é Deus*.

Literatura e loucura: a carnalidade da loucura de Maura Lopes Cançado em Hospício é Deus, trabalho realizado na Unimontes por Márcia Moreira Custódio³¹, a partir dos pressupostos fenomenológicos de Merleau-Ponty, perspectiva que marca profunda diferença da que adotaremos aqui, analisa o que a pesquisadora chama de “escrita carnalizada”, ou seja, como a experiência do diário constrói pontos de tangência com o corpo da autora, entendendo as afetações corporais de Maura, numa análise que por vezes negligencia as invenções e o caráter literário do diário, como “veículo do ser no mundo”, uma maneira de, no corpo, a expressão de Maura aparecer.

²⁸ GOMES, Leisa Ferreira Amaral, *Loucura e gênero: uma análise da escrita autobiográfica de Maura Lopes Cançado* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2014.

²⁹ MUSSILLI, Célia Ferreira Amaral, *Literatura e loucura, a transcendência pela palavra* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, São Paulo, 2014.

³⁰ CORDEIRO, Solange. *Discurso e escrita de si na obra O Hospício é Deus de Maura Lopes Cançado*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, UNIOESTE, Marechal Cândido Rondon, 2014.

³¹ CUSTÓDIO, Márcia Moreira. *Literatura e loucura: a carnalidade da loucura de Maura Lopes Cançado em Hospício é Deus*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Montes Claros, UNIMONTES, Montes Claros, 2014.

A dissertação de mestrado defendida por Anna Flávia Dias Salles, na Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, em 2017, intitulada *Retratos em Abismo: Poses e Posses do diário de Maura Lopes Cançado*, segue as fronteiras abertas por Scaramella, além de sedimentar as análises daquilo que a pesquisadora também considera como um autorretrato literário. Salles contempla preponderantemente materiais jornalísticos e trabalhos acadêmicos objetivando costurar um perfil biográfico e constata que a loucura condiciona as menções à Maura: “Mesmo no texto das orelhas das obras lançadas em 2015 não se escapa da opção de usar a loucura e o crime como papel de embrulho para a literatura de Maura” (SALLES, p.13, 2017). A força desse trabalho reside, no entanto, no movimento de atentar-se àquilo que ultrapassa uma possível dimensão confessional do diário e

(...) fundamentalmente, dar relevo à escritora que ela foi, conforme nosso desejo inicial, para o que encontramos guardada nas formulações de Myriam Ávila (2016) que alija os escritores diaristas do imenso rol de titulares possíveis desse gênero literário. Evitando, ainda, uma leitura compadecida dos fatos narrados em seu diário, nos esforçamos por adotar de antemão uma posição de rompimento das relações de causa e efeito entre vivido e escrito, conjunturas que cercam a literatura de cunho autobiográfico em geral e que a aprisionam à régua de uma história comprovável (SALLES, 2017, p.97).

Há ainda o trabalho realizado por Rosângela Lopes da Silva³², todavia não obtivemos acesso integral a esse empreendimento.

Por fim, há dois trabalhos oriundos da UFMG. *A Traição de Penélope*, tese defendida em 1990 por Lucia Castello Branco, é, possivelmente, o primeiro trabalho a referenciar a obra de Cançado, mesmo que esse não seja o único foco de Branco. A incursão da pesquisadora concentra-se na investigação da memória, num discurso autobiográfico que tem como origem um lugar atravessado pelas marcas da ficção, história, narração e vida, levando em consideração as dimensões “relembrar e esquecer” que circundam a fundação desse conceito, como não apenas um empreendimento de recordação, mas de atualização permanente do discurso:

O que se pode derivar do trecho acima é que o processo da memória não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, como querem as tradicionais concepções acerca da memória e da linearidade do tempo, mas também enquanto própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem. Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de

³² SILVA, Rosângela Lopes da. *A sofredora do ver e a urgência da escrita: a poética de Maura Lopes Cançado*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Brasília, UNB, Brasília, 2017

ausências; é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que já se foi implica um gesto de edificar o que ainda não é, o que vai ser. (BRANCO, p. 1994, p.26).

Por sua vez, a dissertação, de 2002, defendida por Cinara de Araújo, orientanda de Branco, *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho: a escrita íntima de Maura Lopes Cançado*, toma como principal marco teórico as ideias do pesquisador francês Maurice Blanchot (1907 - 2003). Num movimento que se repete em trabalhos seguintes, que será também o ponto de partida de nosso estudo, Araújo recusa a correspondência completa entre vida e obra de Maura e, ao recorrer ao conceito blanchotiano de “neutro”³³, entende a escritura do diário como sendo da ordem do atemporal e impessoal, não apenas como um mero testemunho. Nas palavras dela: “A obra, em sua solidão, abriga pausadamente rastros de vida, restos de vida, não da pessoa do autor, nem mesmo doutor, e também será apartado, mas da vida que se fez grafia. Possibilidade remota de gravar o escrito na vida, a vida de uma língua anterior, vida da língua que quer exprimir-se sem palavras” (ARAÚJO, 2002, p.31.). Não seria, de acordo com Araújo, partindo de Blanchot, um autor que simplesmente escreve e diz por meio do diário, mas é a própria linguagem a falar: “Dormindo de olhos abertos, sua escrita vigia, anuncia a impossibilidade dessa vida, a impossibilidade de escrever essa vida. Não mais um segredo, um sigilo, mas o grito agudo, o pavor de ser excluída de si mesma”. (ARAÚJO, 2002, p.19).

“Não dão ao louco nem o direito de ser louco”³⁴ - Loucura

O exame do universo acadêmico-teórico no qual as obras *Hospício é Deus - Diário I e O Sofredor do Ver* estão mergulhadas oferece-nos alguns *topoi* que entendemos por consolidados e reincidentes. Encontramos dois patamares que concentram os debates, dos quais não podemos nos furtar. Loucura e diário são, sobretudo, além das questões adjacentes que estão vinculadas a esses dois temas, o centro gravitacional em torno do qual orbita a disputa acerca da própria autora e das produções de Maura Lopes Cançado. É justamente devido à recorrência desses pontos que nosso estudo motiva-se a estabelecer um outro

³³ “Na leitura que Blanchot faz de Kafka, principalmente de seus diários, ele põe em evidência uma voz impessoal, o neutro, o momento em que o escritor renuncia a dizer “eu”, o momento em que substitui o “eu” pelo “ele”. O escritor pertence à linguagem que ninguém fala, que não se dirige à ninguém, que não tem centro, que nada revela.” (ARAÚJO, p.15, 2002).

³⁴ “Não dão ao louco nem o direito de ser louco.” (CANÇADO, 2015a, p.83).

percurso, afinal, novas perspectivas são importantes para um melhor entendimento das peças produzidas por Cançado. É relevante, todavia, para pavimentar nossas análises, estabelecer conexões com esses assuntos e debatê-los, mesmo que de forma breve.

E que encarceração! Nós sabemos - não suficiente - que os asilos, longe de serem asilos, são terríveis prisões, onde os prisioneiros fornecem uma mão de obra gratuita e cômoda, onde as agressões são a regra, e isso é tolerado pelos senhores. O asilo de alienados, disfarçado de ciência e de justiça, é comparável à caserna, à prisão, ao presídio. (ARTAUD, 2020, p. 97).

Consideráveis são os pontos de distanciamento observáveis entre as vivências num hospício, de Antonin Artaud, poeta, escritor, ator, roteirista e dramaturgo francês, que faleceu um ano antes da primeira experiência de internação psiquiátrica de Maura Lopes Cançado. Por exemplo, a existência em um diferente país, diferente continente, diferente língua, diferente época e diferente gênero em relação a Cançado. Todavia, as comparações são inevitáveis, considerando as exposições da instância textual de Maura em *Hospício é Deus*: “O hospício é árido e atentamente acordado. Em cada canto, olhos cor-de-rosa e frios espiam sem piscar.” (CANÇADO, 2015a, p.75). “Mas, aqui, até as guardas ameaçam doentes com eletrochoques, trazendo-as em constante estado de tensão nervosa.” (CANÇADO, 2015a, p.43). O caráter, à primeira vista, universal dessa modalidade relaciona-se diretamente ao modo como o conceito de loucura, influenciado pela pavimentação da concepção de sujeito, foi se constituindo e se sedimentando ao longo dos séculos e formou uma construção em que:

A sociedade é responsável por não dar ouvidos à loucura, perigosamente não assiste seus cidadãos, educada a deixá-la de fora, como convém aos aparelhos racionais de controle da ordem social. As histórias de ninar apresentam os doidos como sendo o lado mal, bicho papão. Mais tarde na universidade, escola de psicologia, psiquiatria, direito, dentre outras, apresenta-nos a psicopatologia irrecuperável da loucura e todos os meios científicos de realizar sua contenção e exclusão da ordem social (BARROS, 2002, p.24).³⁵

Histórica e socialmente influenciada, a ideia de loucura, sempre marcada pelo contexto social ao qual ela responde, associada a qualidades muitas vezes díspares, como incapacidade de controlar paixões e comportamentos desviantes, teve, de início, uma conexão estabelecida na Europa com a lepra, que propagou-se com robustez sobretudo nos séculos XII e XIII, apresentando um recuo após o século XIV: “Desaparecida a lepra, apagado (ou quase) o leproso da memória, essas estruturas permanecerão. Frequentemente, nos mesmos locais os

³⁵ BARROS, Fernanda Otoni. *Um Programa de Atenção ao Louco Infrator*. In: Revista do Conselho de Criminologia e Política Criminal. Belo Horizonte. V.5. p. 1 à 162. Dez/ 2002.

jogos da exclusão serão retomados, estranhamente semelhante aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde.” (FOUCAULT, 2014, p.6). As doenças venéreas, devido à queda da hanseníase, no entanto, são as que usurpam o lugar de importância no século XIV, fazendo com que os leprosários fossem gradativamente ocupados pelo novo grande desafio. O passo seguinte é o estabelecimento do sofrimento mental como foco,

mas será necessário um longo momento de latência, quase dois séculos, para que esse novo espantinho, que sucede à lepra nos medos seculares, suscite como ela reações de divisão, de exclusão, de purificação que, no entanto, lhe são aparentadas de uma maneira bem evidente. Antes de a loucura ser dominada, por volta da metade do século XVII, antes que se ressuscitem, em seu favor, velhos ritos, ela tinha estado ligada obstinadamente, a todas as experiências maiores da Renascença. (FOUCAULT, 2014, p.8).

A segunda grande virada, ocorrida depois da ascensão das doenças venéreas, que paulatinamente estabelece aproximações com a noção de loucura e que circula especialmente até meados do século XX, ocorre com o advento do sujeito moderno:

Se é no início da era cristã que a concepção moderna de sujeito encontra seus primeiros vestígios, no entanto, é somente na época moderna que ela passa, do plano da reflexão e das práticas, a se impregnar progressivamente na cultura e no tecido social, tornando-se uma categoria central na esfera dos discursos e saberes, mas também servindo de alavanca para criação de instituições, de práticas coletivas, de representações sobre o papel da sociedade, do Estado, da religião, etc; e principalmente habitando cada vez mais a consciência dos indivíduos, dos agentes sociais (BEZERRA, 1989, p. 227).³⁶

Há, evidentemente, um conjunto de fatores que possibilitam a formulação do entendimento de sujeito moderno, mas compreendemos as considerações de René Descartes, deflagrador do racionalismo moderno. Na modernidade, o modelo de verdade é pautado na racionalidade, como principal pilar desse processo, que culmina em um sujeito que: “não busca a verdade num além, em algo transcendente; a verdade agora significa adquirir uma representação correta do mundo. Essa representação é interna, ou seja, a verdade reside no homem (...).” (FIGUEIREDO, 2003, p.30).³⁷ Para se chegar a verdades absolutas, é necessário haver uma utilização racional do método³⁸, inspirado no rigor matemático, passível de ser utilizado por qualquer figura, composto por vinte e uma regras. Encontrar uma verdade da qual não se pode

³⁶ BEZERRA, Benilton. *Subjetividade moderna e o campo da Psicanálise*. In: BIRMAN, Joel. Freud 50 anos depois. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1989.

³⁷ FIGUEIREDO, Luiz Cláudio. *Psicologia, uma nova introdução*. 2ª ed. São Paulo: EDUC, 2003.

³⁸ DESCARTES, Rene. *Discurso do método; Regras para a Direção do Espírito*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

duvidar – exercício do método da dúvida – culmina no axioma cuja existência promove a razão ao lugar da verdade: *Je pense donc je suis*, penso logo sou, penso logo existo.

Como resultado, esse discurso exclui os loucos sob a luz de uma propensa racionalidade e a verdade produzida pelos loucos é esvaziada frente a essa ciência iluminista, visto que, a partir dessa lógica, seria impossível um louco estabelecer algum tipo de domínio face a esse método de verdades absolutas: “A dúvida de Descartes desfaz os encantos dos sentidos, atravessa as paisagens do sonho, sempre guiada pela luz das coisas verdadeiras; mas ele bane a loucura em nome daquele que duvida e que não pode desatinar mais do que não pode pensar ou ser.” (FOUCAULT, p.47, 2014). Assim, “Com a tradição crítica – representada originalmente pelo discurso cartesiano no plano do pensamento filosófico e pelo estabelecimento dos hospitais gerais no plano das práticas institucionais – a loucura foi não apenas expulsa do registro de verdade e definida como modalidade de erro da razão, como também foi excluída do espaço social.” (BIRMAN, 1989, p.135).³⁹

Sobre os debates acerca das ideias de Descartes, vale ressaltar uma discordância estabelecida entre dois grandes pensadores da segunda metade do século XX. Em 1961 foi publicada a tese de Michel Foucault com o título *Loucura e desrazão. História da loucura na idade clássica*. Na época de sua publicação o livro suscitou controvérsia e admiração. No início do segundo capítulo da primeira parte, quando se trata da “grande internação”, Foucault faz um comentário a uma passagem da primeira das “Meditações sobre a filosofia primeira” ou “Meditações metafísicas” de René Descartes. Nele Foucault afirma que Descartes separa do Cogito (Penso, logo existo), certeza inquestionável na qual está enraizada a razão moderna, diversas experiências que levam o sujeito ao engano, dentre elas estão os equívocos dos sentidos ou ilusões, os sonhos e a loucura. Porém, enquanto as ilusões e os sonhos possuem um “resíduo de verdade”, a “loucura é justamente a condição de impossibilidade do pensamento... sonhos ou ilusões são superados na própria estrutura da verdade, mas a loucura é excluída pelo sujeito que duvida” (FOUCAULT, 2014, p.46).

Assim, a razão moderna, através de Descartes, excluiu radicalmente a loucura do campo do pensamento. Em março de 1963 Jacques Derrida pronunciou uma conferência, posteriormente publicada como primeiro texto de *A escritura e a diferença* (1967) e intitulada

³⁹ BIRMAN, Joel. *Freud e a Crítica da Razão Delirante*. In: BIRMAN, Joel. *Freud 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1989.

Cogito e história da loucura, no qual critica a interpretação de Foucault como resultante de uma “opção estruturalista”. Sobre isso, Derrida apresenta duas séries de questões. Na primeira ele pergunta “se a interpretação que nos é proposta da intenção cartesiana se justifica”, se o intérprete aprendeu justamente “o que Descartes disse” e se essa interpretação proposta por Foucault da intenção cartesiana possui “a significação histórica que se quer atribuir-lhe”. A crítica de Derrida acerca da “opção estruturalista” de Foucault diz respeito justamente à pretensão de remeter à intenção cartesiana “a uma totalidade histórica repleta de sentido” (DERRIDA, 2011, p.46). Posteriormente, a polêmica continuou com um texto de Foucault intitulado *Resposta a Derrida*, incluído como posfácio na edição de 1972 da *História da loucura* e, bem mais tarde, trinta anos após a publicação da obra de Foucault, o debate é retomado por Derrida acerca do significado da psicanálise na história da loucura numa conferência de 1991 intitulada *Fazer justiça a Freud – a história da loucura na era da psicanálise*.

O apartamento da loucura dos domínios da verdade faz com que essa passe a ser captada pelo saber médico. Com o advento, no século XVIII, do hospital psiquiátrico, instituições que funcionam à revelia dos olhares da sociedade, ela torna-se algo a ser curado, passando a pertencer ao escopo da enfermidade. O isolamento dos hospitais favorece o domínio dos pacientes constantemente vigiados e confiados ao saber médico para a confirmação da melhora definitiva, momento em que seriam reinseridos na sociedade. No entanto, a prática dos hospitais mostra-se brutal: “o manicômio não é mais um instrumento de cura. Nem instrumento. Passou a ser, ele também, um lócus, apenas um lugar onde o louco está à mão, para submeter-se aos diversos tratamentos físicos. É, sem dúvida, um panorama sombrio.”⁴⁰ (PESSOTTI, 1996, p.285).

“Trouxeram depois para o litoral, onde deliravam multidões em festas, aquele crânio. Que a ciência dissesse a última palavra. Ali estavam, no relevo de circunvoluções expressivas, as linhas essenciais do crime e da loucura...” (CUNHA, 2016, p.550). A necessidade de ponderações quanto às comparações do cenário de entendimento da loucura que se estende por todo XIX na Europa e a recepção da morte de Antônio Conselheiro registrada por Euclides da Cunha é considerável, mas há no relato de Cunha a evidência de um projeto iniciado com o nascimento dos sanatórios. O louco se torna um objeto de estudo e mesmo a

⁴⁰ PESSOTTI, Isaias. *O século dos Manicômios*. São Paulo: Editora 34, 1996.

brutalidade do gesto de se desenterrar e decapitar o cadáver de Conselheiro para que as circunvoluções do cérebro do beato fossem estudadas, de modo a encontrar justificativas médicas para os atos enlouquecidos do cearense (afinal, miséria não é uma justificativa plausível, há que ser um ato de loucura que justifique a criação de Canudos e a suposta anteposição ao recém-criado governo republicano), é aparentemente compreensível em nome da compreensão científica. Como último enunciado de *Os Sertões*, Cunha explicitamente associa a loucura a um saber médico: “É que ainda não existe um Maudsley⁴¹ para as loucuras e os crimes das nacionalidades...” (CUNHA, 2016, p.551). Há, portanto, nos processos que remontam ao início dos hospitais e no episódio relatado por Cunha, a coisificação daquele considerado louco e, no decorrer do século XIX e boa parte do século XX, o manicômio é entendido como modelo e único lugar em que é possível se tratar efetivamente a loucura.

Em relação especificamente ao cenário brasileiro, o modelo que remonta à lógica da exclusão apresenta fortes influências, “exclusão, eis aí, numa só palavra, a tendência central da assistência psiquiátrica brasileira, desde seus primórdios até os dias de hoje” (REZENDE, 1997, p.36). No entanto, é preciso reforçar que somente no final do século XIX, momento em que o hospital psiquiátrico como destino dos loucos toma um caráter sistêmico, visto que, em momentos anteriores a essa etapa, assim como em um longo período da Idade Média europeia, os portadores de sofrimento mental gozavam de relativa liberdade e podiam circular com mais tranquilidade, afinal, enquanto, por exemplo, a internação, no século XIII, já impera na Europa, vive-se no Brasil em um sistema sobretudo rural e parcamente urbanizado, o que dificulta a penetrabilidade do saber médico enquanto guiado pelo preceito do racionalismo. Durante praticamente três séculos, de acordo com Heitor Rezende, os loucos se imiscuem aos demais desajustados e tinham como destino ou as Santas Casas de Misericórdia ou as prisões, locais onde sofriam uma série de violências físicas, mesmo tratamento reservado a indigentes e marginais.

Em dezembro de 1852 se deu a abertura do Hospício Pedro II, no Rio de Janeiro, primeira instituição brasileira dessa natureza, projetada inicialmente para 350 pacientes. Havia uma demanda social para que loucos não mais circulassem livremente, o que levou o Hospício Pedro II à lotação completa já no primeiro ano, tal fato influenciou as autoridades a investirem em outras construções psiquiátricas.

⁴¹ Henry Maudsley (1835-1918) foi um psiquiatra inglês.

No início do século XX implementou-se no país o sistema de colônias agrícolas, para loucos em conflito com a lei, tais espaços além de cumprirem a função de encarceramento, numa tentativa de recuperar os doentes e devolvê-los à sociedade, reafirmavam uma noção agrária, fundante da sociedade da época: “(...) as instituições agrícolas propunham-se como soluções globais para o problema do louco, assistindo-o em todas as fases da evolução de sua doença. A experiência de São Paulo, onde Franco da Rocha fez construir um hospício colônia, em Juqueri, destinado inicialmente a abrigar 800 pacientes (...)” (REZENDE, 1997, p.51). O resultado desse empreendimento, no entanto, foi o surgimento de mais um local que não contribuía de fato para a melhoria das condições mentais dos internos e tão pouco produzia mão de obra eficiente para as plantações de café.

O cenário de coisificação daqueles que, pela lógica do circuito urbano brasileiro que iniciava um processo de crescimento e dita modernização, eram inconvenientes à vida social caminhou, portanto, para um flagrante aprofundamento. Há uma profusão crescente de hospícios:

Ao fim da década de 50 a situação era caótica: o Juqueri abrigava 14 a 15 mil doentes. O mesmo ocorre em Barbacena, onde 3.200 enfermos desdobram em verdadeira pletera e com o Hospital São Pedro, de Porto Alegre, que acolhia mais de 3.000 e só tinha capacidade para 1.700; hospitais colônia de Curitiba e Florianópolis, de construção relativamente recente, já atingiam, cada um, a casa dos 800 pacientes, sem que suas instalações comportassem a metade dessa cifra (REZENDE, 1997, p.54).

Como resultado, vemos um panorama de abusos se agravar e os pacientes são entregues à sorte da morte, destino bastante conveniente, considerando que os hospícios foram importantes fornecedores de cadáveres para aulas de anatomia (REZENDE, 1997).

A literatura sobre as constantes mudanças quanto ao conceito, o papel e as reações frente à loucura tem, em larga medida, negligenciado alguns pontos importantes. Evidentemente, nosso breve panorama não pretende esgotar tais pontos, mas é necessário refletir quanto ao lugar das mulheres no debate sobre as figuras portadoras de sofrimento mental, em primeiro lugar, pois, em suma, considerando a condição de ser humano das mulheres (condição que sofre constantes tentativas de apagamento) e o fato dessa larga parcela integrar a sociedade, o retorno da investigação a esse grupo já se justifica per se, em segundo lugar, porque esses significantes – mulher e loucura – atravessam nosso objeto de pesquisa.

A recusa da condição humana às mulheres guarda íntimos laços com os instrumentos que cuidam para fundar o conceito moderno de loucura. Forçosamente ligadas ao etéreo, dadas sempre àquilo que é inerente às condições *in natura*, as mulheres foram, e ainda são, desvinculadas dos processos que envolvem racionalidade: “Uma das imagens mais fortemente apropriadas, redefinidas e disseminadas pelo século XIX ocidental é aquela que estabelece uma associação profundamente íntima entre mulher e natureza, opondo-a ao homem identificado com a cultura.” (ENGEL, 2018, p.332). Essa associação resultou em marcas sociais profundas à medida em que a filosofia cartesiana e o racionalismo moderno contrapõem a razão à loucura. A partir desse raciocínio, considerando que a mulher pertence ao campo da natureza, portanto, é desprovida de razão, o feminino é recorrentemente associado ao campo da loucura.

A existência de mulheres portadoras de sofrimento mental (assim como homens ou quaisquer figuras que por ventura não se identifiquem a partir de um sistema de gênero binário) é uma realidade que não é por nós ignorada, o cerne da problemática é a insistência em se fazer a associação feminino-natureza-desrazão-loucura de maneira imediata e incontestável, ao ponto de, por exemplo, a sexualidade feminina sempre habitar o campo do negativo. Temos como indicativo a vinculação consolidada entre mulher e feminino à histeria: “Reconhecendo ou negando a existência do desejo e do prazer na mulher, os alienistas estabeleciam uma íntima associação entre as perturbações psíquicas e os distúrbios da sexualidade em quase todos os tipos de doença mental. Detenhamo-nos à análise de um dos exemplos mais expressivos neste sentido: a histeria.” (ENGEL, 2018, p.342). Como outro indício da historicamente problemática relação entre mulheres e loucura, há que se pensar em um índice que, ao longo dos séculos, guarda uma relação imediata (atualmente questionada, vide a existência de pessoas que se identificam como mulheres que não menstruam e pessoas que se identificam como homens que menstruam) com as mulheres:

Um dos pontos mais valorizados pelos psiquiatras na construção do diagnóstico da doença mental de indivíduos do sexo feminino é, sem dúvida, a menstruação. O início e fim do período menstrual seriam, frequentemente, considerados como momentos extremamente propício à manifestação dos distúrbios mentais. As características do ciclo catamenial - abundante, se caso ou ausente - apareciam aos olhos dos especialistas como indícios fundamentais de alienação mental. (ENGEL, 2018, p.334).

Esses exemplos nos mostram que é preciso entender a existência de especificidades da conexão feita entre loucura e gênero, por vezes subestimada, especialmente quando trata-se

do gênero feminino e que o entendimento da história geral da loucura como sendo somente a história da loucura masculina deve ser reconsiderado.

Ainda sobre o horizonte histórico da loucura no Brasil, faz-se necessário dizer que, apesar da lógica operante durante anos ser a de encarceramento, pequenos pontos de resistência fizeram-se presentes. Há, desde a década de 30, uma tentativa de mudança de perspectiva, mas a principal exceção é o ambulatório do Engenho de Dentro, criado em consonância à Liga Brasileira de Higiene Mental. A instituição, que com a luta antimanicomial, nos anos 2000, foi rebatizada de “Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira” (IMASNS), foi criada em 1911 e abrigou a primeira colônia agrícola destinada às alienadas. O conjunto, de acordo com as informações fornecidas pela própria instituição⁴², apresenta uma profusão de áreas e pavilhões construídos em diferentes momentos da instituição, em que as divisões de menor porte foram construídas entre 1911 e 1920 e a outra parte do conjunto foi levantada após a consolidação do hospital no cenário nacional. Nas palavras da narradora de *Hospício é Deus*: Há tempos escrevi um conto, no qual dizia ser aqui “uma cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos”. Esta cidade se compõe de seis edifícios, abrigando, normalmente, creio, dois mil e quinhentos habitantes (não estou bem certa do número). Doentes mentais, ou como tais considerados.” (CANÇADO, 2015a, p.30).

Independente dos tímidos e louváveis esforços de conjuntos como aquele que operou no Hospital do Engenho de Dentro, sob tutela de Dra. Nise da Silveira, é o estremecimento dos pilares do racionalismo que proporciona uma mudança mais radical na esfera dada aos portadores de sofrimento mental. Com a chegada da Reforma Psiquiátrica e da Luta Antimanicomial, formou-se um movimento político que pontua a cidadania dos loucos e a inclusão social desse grupo. Há uma forte oposição da luta ao encarceramento de portadores de sofrimento mental e a promoção de um consistente debate para a criação de projetos legislativos, políticas públicas, e ações governamentais de modo a diluir a força da lógica da detenção compulsória, tomando como parâmetro as condições adversas às quais os encarcerados foram submetidos, passíveis de serem observadas a partir de diversas fontes, inclusive a literária:

⁴²<https://www.gov.br/conarq/pt-br/servicos-1/consulta-as-entidades-custodiadoras-de-acervos-arquivisticos-cadas-tradas/entidades-custodiadoras-no-estado-do-rio-de-janeiro/instituto-municipal-de-assistencia-a-saude-nise-da-silveira>

Gostaria de escrever um livro sobre o hospital e como se vive aqui. Só quem passa anonimamente por este lugar pode conhecê-lo. E sou apenas um prefixo no peito do uniforme. Um número a mais. À noite, em nossas camas, somos contadas como se deve fazer com os criminosos nos presídios. Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez eu esteja fazendo, não queria vivê-lo. Só um número a mais. Um prefixo humilde no peito do uniforme. Quando falo, minha voz se perde na uniformidade que nos confunde. Ainda assim falo. Falo à dona Dalmatie, ao médico, às internas como eu. Falo comigo. E falo a — que não existe para mim. A inutilidade do meu falar constante. Cerca-me o Nada. O Nada é um rio parado de olhar perdido. Não creio, mas se cresse seria bonito. Não creio, e tenho o Nada - e o Hospício. (CANÇADO, 2015a, p.58).

Com a I Conferência Nacional de Saúde Mental, organizada na década de 1980, novos parâmetros foram expostos para a remodelagem do sistema de suporte ao portador de sofrimento mental, como a priorização de serviços oferecidos e trabalhados fora do ambiente hospitalar. Todavia, foi em 1987, com o II Congresso Nacional do Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental (MTSM), o momento de concretização do Movimento de Luta Antimanicomial, seguido da oficialização, em 1990, do movimento da Reforma Psiquiátrica. Esses movimentos⁴³, que colocaram em evidência a ineficácia das condutas puramente repressivas, entendem o modelo pautado na existência do manicômio como reprodutor e perpetrador de inúmeras formas de violência e exclusão e cuidam para a humanização e o tratamento destinado aos loucos no país, pois entendem a existência de uma vida que pulsa, mesmo nos casos em que há alta carga de sofrimento: “Mas eu estou aqui, ainda assim vivo. Vivo e de volta cá embaixo, como uma espécie de afogado do eu que não pode mais emergir na superfície de seu ser. Tudo o que faz o ser, deste lado da existência, é inutilizável ou apagado”. (ARTAUD, 2020, p. 100).

As práticas vividas por Artaud, embora trágicas, felizmente, encontram ancoragem no tecido social, tomando como parâmetro as diversas traduções feitas de obras dessa personalidade, não apenas limitadas à transposição linguística de trabalhos consagrados, como *O Teatro e seu Duplo*. Embora reconheçamos a importância desse eco, é válido notar que “A voz da mulher louca infelizmente ainda ressoa como ruído abafado na literatura.” (CUSTÓDIO, 2014, p.69). Ainda assim, por mais subitamente relevante que conferir espaço a mulheres portadoras de sofrimento mental na literatura possa ser – e o é –, devemos estar atentos e sermos fortes para não nos entregarmos a reducionismos, a análises fáceis, a conclusões redundantes e menosprezarmos a potência literária que emana dessas escritas. É,

⁴³ AMARANTE, Paulo. *Psiquiatria social e reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1994.

pois, preciso retroceder e promover ressalvas quanto à fixação em um determinado tópico, além de evitar a aproximação dos textos a princípios com os quais a comunicação encontra pouco respaldo na textualidade da obra. Como exemplo, há diversas realizações que costumam pontos de tangência entre a escrita de Carolina Maria de Jesus e o feminismo: “O feminismo era presente na escrita da autora, que tecia críticas sobre como as mulheres eram tratadas naquela época, se incomodava com a violência e autoritarismo, algo recorrente nas narrativas de Carolina Maria de Jesus (...)” (PITAS, 2019, p.6)⁴⁴.

A vida de Jesus, evidentemente, pode ser entendida a partir das noções feministas que circulam hoje, feitas as devidas ressalvas das possíveis implicações geradas por se transpor um conceito de uma época para uma outra a qual ele não é plenamente adequando, em virtude da coragem e persistência dessa mulher negra e periférica, conquanto, afirmar que a escrita de Jesus apresenta carga feminista está um passo além daquilo que o texto nos traz⁴⁵. Esse tipo de movimento acaba por eclipsar as ricas camadas literárias presentes nos livros de Jesus e de tantas outras autoras. Desse modo, após esse percurso sobre os caminhos tomados pela loucura naquilo que convencionou-se chamar de ocidente, é preciso entender como esse fator possivelmente se relaciona com as produções de Cançado, especialmente *Hospício é Deus*, mantendo a cifra chamativa de quase vinte internações da pessoa Maura no horizonte.

A utilização do verbo *haver* traz a reboque a constatação de uma vivência, a expressão impessoal de uma existência real ou abstrata⁴⁶: “Há uma narrativa que desliza entre o factual e o fictício da escrita que revela um sujeito em constante deslocamento.” (CUSTÓDIO, 2014, p.43), “Há um mundo construído com um eu romanesco que permite o questionamento sobre a identidade da narradora. Isso estabelece a dupla recepção da obra – ficcional e autobiográfica.” (CUSTÓDIO, 2014, p.48). Temos nessas declarações, afirmações que não comportam o erro ou a dúvida, deparamo-nos com sentenças de caráter assertivo, certo, inflexível e cerradas.

⁴⁴ PITAS, Janaina Rodrigues. *Escrevivências de Carolina Maria de Jesus: o enlace entre o conhecimento histórico e a Literatura Afro-brasileira*. In: Anais do 30º Simpósio Nacional de História - História e o futuro da educação no Brasil / organizador Márcio Ananias Ferreira Vilela. Recife: Associação Nacional de História – ANPUH-Brasil, 2019.

⁴⁵ COSTA, Renata Jesus da. *O Universo Feminino de Carolina de Jesus*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009. CD-ROM.

⁴⁶ “(...) ter existência (material ou espiritual); existir ,< para ela, só há no mundo o neto > <não havia mulher que ele não desejasse> <haverá deuses, enquanto alguém neles acreditar> <quando há paixão, não raro, o ciúme aparece> (...) ter razão de ser, de existir < não há beleza, se não em relação ao homem> (...)” (HOUAISS, 2004, p.1508).

Esses enunciados capturam a disputa, que acarretará desdobramentos em relação à matéria concernente à modalidade diário, referente à fronteira que supostamente a literatura de Maura habita, o entre-lugar entre o ficcional e o factual, documental. O estabelecimento de um pacto autobiográfico despeja um referente a partir do qual não é possível realizar contestações e fissuras. “E essa referência é indubitável por estar fundamentada em duas instituições sociais: o registro em cartório (a convenção internalizada por todos desde a infância) e o contrato da edição. Não há, portanto, nenhuma razão para duvidar da identidade.” (LEJEUNE, 2008, p.35). O paralelismo existente entre o nome da escritora e o nome da narradora causa uma perpétua confusão e instabilidade entre esses patamares, o que resulta em declarações que ora promovem essa separação ora negligenciam a fundamental diferença, como na passagem em que Custódio, diferentemente do excerto anterior, não prima por realizar essa distinção: “A escrita de *Hospício é Deus* sugere ser um meio encontrado por Maura para transportar uma subjetividade. Diagnosticada como esquizofrênica, suas atitudes representativas de auto suficiente e onipotência são desconstruídas na escrita, espaço onde tenta transformar em identidade.” (CUSTÓDIO, 2014, p.91). A ironia reside, por um lado, no reiterado reconhecimento da divisão dessas instâncias e, por outro lado, na sistemática reafirmação da não diferenciação na prática acadêmica:

Quando o texto é assinado por alguém que se diz psicopata, não há como negar este paradoxo: onde se coloca os limites entre a vida e a ficção? É no discurso que esse tangenciamento se dá e é ao discurso - e apenas a ele - que podemos indagar a respeito dos limites, embora talvez nunca saibamos traçá-los com clareza. Afinal, a narrativa de Maura, por sua singularidade de “escrita de psicopata“, não faz mais do que colocar, em sua genuinidade, aquilo que é próprio texto do diário: as fronteiras entre a vida e a ficção compõem uma linha tênue prestes a se dissipar. (BRANCO, 1994, p.105).

A presumida correspondência entre a autora, mais ainda, a correspondência formada entre a loucura da autora, e a loucura da instância que tece *Hospício é Deus*, a narradora Maura, faz com que o impressionante número de dezoito internações em instituições psiquiátricas tome de assalto o protagonismo. Maura Lopes Cançado, mulher mineira, internada pela primeira vez aos vinte anos, em 1949, teve, em suas experiências, possivelmente, contato com a pior matéria vinda das instituições psiquiátricas brasileiras, o cenário catastrófico do final da década de 50, momento em que as colônias psiquiátricas operavam com maior vigor, foi também o período em que essa mulher sofreu a maior parte das internações. A magnitude desses eventos e dos números vinculados aos hospitais para

doentes mentais da época cria um panorama de horror do qual seria, a priori, possível fugir apenas pela arte: “Escapar de um ambiente hostil através da escrita – situação física –, denominada pela narradora como “cidade triste” é uma situação de fuga (...)” (CUSTÓDIO, p.65, 2014).

Não está aqui em debate a importância que a suplência via obra, para dar contorno a uma estrutura psicótica,⁴⁷ tem, ou a relevância da arte para a organização do psiquismo, ainda assim, o destino da escrita não pode ser somente o de tornar a realidade mais palatável. Parece-nos claro quanto à potência da escrita como aquela a possibilitar a sobrevivência, mas é preciso não perder na grandeza da linha do horizonte que há algo nesse movimento a ultrapassar o depoimento e transpor a convicção de que uma vida caótica pode ser reorganizada e fundada em ato de escrita. Entendemos que a existência da obra excede a presença da autoria, “A obra exige do escritor que ele perca toda a ‘natureza’, todo o caráter, e que ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz ‘eu’, converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal”. (BLANCHOT, 1987, p.50).

O literário, nas palavras de Maurice Blanchot, deve habitar um espaço autossuficiente. Há, partindo desse prisma, uma flagrante separação entre a palavra literária, que lança o texto em sua incompletude, e a palavra do mundo, o abismo formado entre a palavra essencial e a palavra bruta, prosaica, o que faz com que a literatura não seja uma simples transposição das instâncias do mundo para a página. O espaço literário não responde a um referente no mundo real, possui regras próprias, se realiza no canto inumano das sereias,⁴⁸ regido não pelo autoritarismo, mas pela beleza: “Entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime” (BLANCHOT, 1987, p.12). O texto de *Hospício é Deus* pode ter sua liberdade decretada, deixemos a loucura da autora, ao menos momentaneamente, de lado, pois

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (BLANCHOT, 1987, p.15).

⁴⁷ LACAN, Jaques. O Seminário, Livro 23: *o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007

⁴⁸ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Interessa-nos o conceito de loucura que vem do texto, a loucura do texto é que deve nos instigar, desse modo, a confusão estabelecida entre autor e narrador, bem como uma análise encerrada em si mesma, baseada no categórico *haver*, incompatível com o furo, a falha, o além, que não admite rasura, pouco se relaciona com as noções de loucura apresentadas pela narradora Maura, tomada por uma experiência de outra ordem, vinculada ao real apenas na camada mais superficial⁴⁹, assim com aquelas apresentadas por Artaud: “Mas toda essa carne não passa de começos e de ausências, de ausências, e de ausência... Ausências.” (ARTAUD, 2020, p. 70).

No lugar onde habita a relação existente entre *Hospício é Deus Diário I* e a loucura sobretudo a fissura faz-se presente. Signo da ordem do inapreensível, o abstrato surge concomitantemente à primeira grande reflexão sobre a loucura no livro: “De novo: o que minha sombra na loucura eternidade. Ou: eternidade é a loucura./Ser louco para mim é chegar lá./Onde? - pergunto vendo dona Mariana. As coisas absolutas, os mundos/impenetráveis. Estas mulheres, comendo juntas. Não as conheço. Acaso alguém /tocou o abstrato?” (CANÇADO, 2015a, p.26). Essa percepção, apesar de notória, embora sustentada pela textualidade da obra analisada, pouco avança nas análises das obras de Cançado, uma vez que dedica-se de maneira frágil a um elemento fundamental na construção do conceito de loucura do livro.

“Estou de novo aqui, isto é – Por que não dizer? Dói. Será por isso que venho?-Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue – e sempre outro.” (CANÇADO, 2015a, p.26). Mostrada em suas primeiras aparições com letra minúscula, fator a sofrer mudanças ao longo da obra, como num movimento de contração e relaxamento, presente em outros elementos do texto que serão focalizados adiante, da própria letra, a palavra Deus, imprescindível para entendermos a conotação do sofrimento mental ali

⁴⁹ É válido ressaltar, apesar de não ser o foco dessa pesquisa, outras perspectivas relevantes que podem ser acionadas por tematizar, mesmo que tangencialmente, essa discussão. Temos, pois, a diferenciação, feita por Sigmund Freud, de verdade material e verdade histórica, “A primeira ocorrência do termo "verdade histórica" (historische Wahrheit), é encontrada na análise que Freud empreende em Leonardo da Vinci (1910/[200-]), a partir de uma de suas primeiras lembranças da infância” (ABEL, 2011, p. 55). Sob essa perspectiva, mesmo a verdade histórica comportaria o engano, a fantasia: “Verdade material coincide com realidade material. Mas verdade histórica não se restringe à realidade psíquica, ou seja, a verdade histórica engloba a realidade material (ou verdade material) e a realidade psíquica (fantasia) (ABEL, 2011, p.57).” ABEL, Marcos Chedid. Verdade e fantasia em Freud. Rio de Janeiro: Ágora [online], 2011. In: vol.14, n.1 [cited 2021-02-24], pp.47-60. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151614982011000100004&lng=en&nrm=iso>. ISSN:15161498. <http://dx.doi.org/10.1590/S151614982011000100004>

presente, é posta ao lado do sintagma loucura, aproximação, a despeito do estranhamento provocado, importante para o livro e já criada em outras situações⁵⁰. Essa imagem de Deus contrasta-se à famosa passagem inicial do evangelho segundo João: “No princípio era a palavra/ e a palavra era para Deus/ e Deus era a palavra/ essa era no princípio para Deus.” (CAVALLARI, 2020, p.409).⁵¹ Deus como palavra coloca-nos em uma direção oposta àquela seguida por Deus como o “branco sem fim”, como o traço que suprime a palavra, em resumo, como o hospício.

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 loucura. Diante da morte não sabia para onde voltar-me: inelutável, decisiva. Hoje, junto dos loucos, sinto certo descaso pela morte: cava, subterrânea, desintegração, fim. Que mais? Morrer é imundo e humilhante. O morto é náuseo, e se observado, acusa alto a falta do que o distinga. A morte anarquiza com toda dignidade do homem. Morrer é ser exposto aos cães covardemente. Conquanto nos os dois estados encontro ponto de contato - o principal é a distância. Ainda que só diante do louco tenha experimentado a sensação de eternidade. Nele não encontramos a falta. Tudo parece excessivo, movendo-se noutra espécie de vibração. Junto dele estamos sós. Não sabendo situá-lo fica-se a dúvida: onde se acha a solidão? O louco é divino, na minha tentativa fraca e angustiante de compreensão. É Eterno. (CANÇADO, 2015a, p.25).

Temos a divindade despida do signo do divino. Enquanto para a narradora Maura a proximidade com Deus traz a loucura para o perpétuo e para o indizível, para Antonin Artaud Deus ainda ostenta sua sacralidade: “Mas o que me dá mais medo na morte, não é essa aproximação com Deus, esse retorno ao meu centro, e sim a necessidade de voltar definitivamente em mim mesmo afim de acabar com meus males.” (ARTAUD, 2020, p. 68). Tal diferença faz com que nos deparemos, por meio da definição de alienação fornecida pela narradora, com um conceito particular e específico, fruto de uma tensão que jamais se resolve no texto, uma síntese nunca dada ao existir. É da insuportável insolubilidade, contrária a toda metodologia científica empregada no tratamento para as doenças da mente suportada pela autora, que se vale a loucura da narradora do livro.

⁵⁰ SCHREBER, Daniel Paul. *Memória de um doente de nervos*. São Paulo: Todavia, 2021

⁵¹ Português. O Evangelho: Uma Tradução. Tradução, Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

“Meu diário é o que há de mais importante para mim.”⁵² – Diário

Com o objetivo de contemplarmos os dois principais campos de estudo da obra de Maura, seguidamente ao escrutínio concernente à interferência da loucura da autora no entendimento dos livros de Cançado, devemos agora voltarmo-nos brevemente à problemática do diário, agente que sempre tangenciou nossas investigações ao longo desse percurso. Nosso foco, pois, residirá na relação do gênero diário com o feminino e nas primeiras investidas a estabelecer contato entre a ideia de diário e a obra da autora debatida. É mister afirmar que mesmo estando a análise dentro do campo de influência do autorretrato, cujas definições não prescindem das noções literárias, tão caras a esse trabalho, a palavra diário, por figurar no título da obra, tem de ser tomada em sua importância.

Os encadeamentos negativos ocorridos pela convergência irrefletida entre a biografia e a obra de um autor atingem, como rapidamente mencionado, as mais diversas qualidades, afetando inclusive escritos bastante longevos:

Todavia, para os que rejeitam até mesmo desconfiam de tal identificação, essas inferências devem ser observadas com precaução, porque a biografia de Safo, em última estância, tem pequeno valor para apreciação crítica dos poemas e, portanto, alçar a poeta ao centro da cena e tomar sua poesia como documento de uma condição seria desprezar o que temos de mais importante e atemporal: a lírica sáfica, que não merece ser ofuscada dessa forma. (RAGUSA, 2005, p.42).⁵³

Esse fenômeno tende a sofrer agravamentos, a saber, a vinculação genérica que a escritura estabelece com a tradição literária, como é o caso do diário, tomado, muitas vezes, apenas a partir de sua faceta íntima.

Gênero, para Philippe Lejeune, não pertencente ao universo da autobiografia (LEJEUNE, 2008), a prática do diário por muito foi vinculada a um fazer dito masculino. Foi necessária uma marcante mudança do panorama social, com a chegada da chamada modernidade tardia, para que o cotidiano das mulheres pudesse ser preenchido pela atividade de escrita de diários:

Se hoje deparamos com a ideia de feminilidade que nos parece tradicional, é importante perceber que essa tradição tem uma história recente, que faz parte da

⁵² “Meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas- depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas.” (CANÇADO, 2015a, p.132)

⁵³ RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa: a recepção de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

história da constituição dos sujeitos modernos, a partir do final do século XVIII e ao longo de todo o XIX. Também é importante ressaltar que os discursos que constituíram a feminilidade tradicional fazem parte do imaginário social moderno, transmitido pela educação formal, pelas expectativas parentais, pelo senso comum, pela religião e pela grande produção científica e filosófica da época, que determinava o que cada mulher deveria ser para ser verdadeiramente uma mulher. (KEHL, 2016, p.38).

É possível relacionar esse vínculo tardio entre diário, cujo marco inicial é atribuído a Montaigne, mulheres e feminino à precária atenção dada à prática da escrita íntima feita por indivíduos identificados a partir do gênero feminino:

O gênero literário das escritas de si, inaugurado no fim do século XVI com os ensaios de Michel Montaigne, encontrou no século XIX algumas mulheres entre seus seguidores. A ambição de levar o eu e a experiência em íntima à condição de objeto de reflexão e de objetos literário fazia sentido para um homem do século XV, como, mais tarde, para uma mulher do XIX. (KEHL, 2016, p.82).

Tomando lugar na tradição das mulheres muito vagarosamente, esse fator histórico pode ser objetivamente uma das causas a enevoar a presença de estudos sobre diários produzidos por mulheres nas investidas de importantes pesquisadores, como Beaujour.

Uma origem feminina do gênero textual tardia, uma nova fonte de desorganização, já realizada, em um primeiro momento, pela questão da loucura da autora, cujo protagonismo por vezes se impõe, entre vida do autor, agora também encabeçada pela suposta força exclusivamente testemunhal do diário, e a obra do autor. Considerando essas adversidades, devemos novamente rechaçar as equivalências tacanhas pela simples força do hábito, ou pela praticidade da imediatez, e precisamos nos ater às construções soerguidas por *Hospício é Deus Diário I*:

Qualquer texto construído como ficção se pode apresentar com o exemplo do testemunho. E o inverso é igualmente aceitável: qualquer relato anterior, testemunhal, pode ser transposto para um texto literário ou apresentar-se diretamente como literário. Esta reversibilidade decorre do fato de a instituição literária impor como princípio básico o pressuposto da iminência da ficção no campo literário, separando assim do resto dominado pelo testemunho enquanto resultado de uma concepção da verdade assente naqueles que Quine designou por “os dois dogma do empirismo” [Quine,1961]. (LOPES, 2012, p.77).

Dividida em dois momentos, a obra *Hospício É Deus – Diário I* remonta boa parte do percurso da vida de Cançado. Em um primeiro movimento, que ostenta linearidade, recuperando os parâmetros de uma autobiografia tradicional, a autora apresenta a seu leitor sua história de vida desde a mais remota infância até pouco antes do momento em que foi internada pela primeira vez num hospital psiquiátrico. Segue, então, após uma reflexão sobre

a loucura, a segunda parte, um diário feito por Maura em uma de suas internações na seção Tillemont Fontes, do Hospital Gustavo Riedel, Centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, que, de maneira difusa, intercala memórias, as experiências da presente internação e episódios de internações anteriores, padrão que aponta para uma quebra de linearidade e inclina-se para uma outra construção de escrita de si. De acordo com Scaramella:

O que se conta sobre Maura dificilmente faz referência a objetos espaços de um cotidiano íntimo. Poucas são as vezes que isso acontece. A sessão está nos relatos de caráter autobiográfico que compõem, principalmente, a primeira parte do seu livro *Hospício é Deus* e que relatam sua infância e adolescência. Lá, as lembranças criam um ambiente de intimidade, descritivo, onde os laços afetivos aparecem ligados às pessoas, a objetos e aos lugares: a fazenda, a casa, as roupas, o quintal, sua grande amiga árvore, as castanholas, o chapéu, os livros de história, o rádio, a família, os irmãos, os pais, etc... Os relatos de seu sobrinhos, marcados pelo curto espaço de convívio que tiveram com a tia durante a infância em Minas Gerais, trazem essa narrativa de intimidade. A segunda parte do livro, o *Diário de internação*, é o contraponto a esse texto memorialístico de infância e adolescência. Nessa parte, há um misto entre a narrativa do presente vivido na instituição psiquiátrica e a narrativa de vocação. O presente no universo impessoal da instituição total misturado às lembranças do passado, às expectativas do futuro, mas principalmente uma afirmação dessa vida em suspensão e provisória. (SCARAMELLA, 2010, p.107).

Encontramos, ao longo da leitura do livro, uma profusão de nomes de pacientes, companheiras de Maura, médicos e reflexões. Todavia, para além de questões pontuais, a obra analisada, ao ser contrastada com a imagem do gênero diário, dá-nos a ver um elemento fundamental, que, de maneira bastante diferente da aproximação mais rasteira feita entre Maura, diário e loucura, associa os dois pilares da maioria das análises dos textos de Cançado.

No poema intitulado *Capa*, Ana Martins Marques oferece-nos uma definição desse elemento constituinte de uma obra: “um biombo/entre o mundo/e o livro.” (MARQUES, 2015, p.13)⁵⁴. Anteparo móvel, geralmente feito de madeira final e dobradiça, cuja função é promover divisões, a funcionalidade do biombo é transposta para o universo do códice e equiparada a de uma capa de livro. Pensando em companhia do poema, encontramos, em *Hospício é Deus Diário I*, a existência de duas capas, dois anteparos que promovem separações. Física, assim como aquela aludida por Marques, a capa do livro de Cançado isola-o do mundo externo, inaugurando um universo particular formado de 227 páginas. Há também, cumprindo o mesmo papel do objeto descrito pela poeta belo-horizontina, a divisória interna, película a separar os dois momentos do diário. De um lado, temos um relato linear e

⁵⁴ MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

tradicional, a recuperar os momentos da vida da narradora no nascimento até os dezessete anos, numa narrativa totalizante:

Procurei retratar-me até os dezessete anos, embora fatos ocorridos dentro desta idade estejam registrados neste Diário, em minhas conversas com o médico. Desde então tudo tomou caráter mais grave, penoso; passei a sofrer com brutalidade os reflexos do condicionamento imposto a uma adolescente numa sociedade burguesa, principalmente mineira – e principalmente quando esta adolescente julga perceber além das verdades que lhe impõem, e tem, ela mesma, sua própria verdade. É, portanto, a metade do meu álbum: apresentei a moça de dezesseis anos, bonita, rica, aviadora; sem futuro – mas uma grande promessa. (CANÇADO, 2015a, p.24).

Após esse percurso, no qual somos postos em contato com elementos que integram à infância da narradora, bem como a dinâmica familiar que circunda a família Lopes Cançado, temos a criação de uma parede, feita para separar aqueles que podem habitar o lado de fora e aqueles obrigados a conviver dentro de um hospital psiquiátrico:

Do outro lado as pessoas devem sofrer felizes, restando um coração aliviado e gasto. Se eu transpusesse os limites desse denso existir, meu coração se abriria surpreso, um ponto no mais profundo do meu ser se constrangeria de dor aguda e clara. - Como veem o mundo as pessoas do outro lado? Não esse existir sem momentos: luz fria avançando lenta, uniforme, enquanto o corpo é um carro blindado. A ausência do inimigo e leva o perigo a proporções desconhecidas. À minha volta olhos em violáveis atestam a presença do que sempre será o irreal. (CANÇADO, 2015a, p.77).

A reflexão sobre a loucura, contida nas seis páginas anteriores ao início da datação do diário, é o segundo biombo criado em *Hospício é Deus*, é a loucura, na estrutura composicional da obra, aquela cujo papel estruturante é o de promover separações:

Estar internado no hospício não significa nada. São poucos os loucos. A maioria compõe a parte dúbida, verdadeiros doentes mentais. Lutam contra o que se chama doença, quando justamente esta luta é o que os define: sem lado, entre o mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros. Não conseguem transpor o “Muro”, segundo Sartre. É a resistência. Também se luta contra a morte, quando morrer talvez seja realizar-se. (CANÇADO, 2015a, p.25).

Há, durante essa barreira feita de letras, a primeira menção à instituição psiquiátrica na qual a autora resiste ao longo do processo de escrita, “Acho-me na seção Tillemont Fontes, Hospital Gustavo Riedel, Centro psiquiátrico Nacional, Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. O que trouxe foi a necessidade de fugir para algum lugar, aparentemente fora do mundo.” (CANÇADO, 2015a, p.27). Uma notória ambiguidade é construída nessa passagem, visto que o verbo *achar* pode remeter tanto à ideia de deparar, ver-se frente a algo, como medidas relacionadas a realizar, descobrir, encontrar. Nisso reside a desestabilização da palavra que ora aponta para o entendimento quanto à estadia em um determinado local, ora aponta para um

ponto de descoberta do próprio ser, movimento textual a desordenar possíveis análises que tentam simplesmente formatar a escritura de Cançado.

Um fato curioso ocorrido nessa transição do livro é a insinuação da narradora de que a primeira internação ocorreu aos dezessete anos, por esta ser a data limite do relato linear. Scaramella, ao tratar dessa questão pela primeira vez em seu trabalho, se confunde e afirma que o fato ocorreu aos 19 anos da autora, erro desfeito por uma nota de rodapé na página 133, na qual os 20 anos são finalmente trazidos. Esses embaraços novamente mostram a fragilidade da equiparação entre a Maura textual e a Maura feita de ossos.

Todo o diário está submetido a diversas inserções de gêneros textuais, bem como, ao longo da parte datada do livro, a inserção de outras vozes, exemplificada na página vinte e oito pela aparição de falas de outras personagens exibidas em discurso direto, que usualmente não caberiam a uma obra pertencente a tal gênero. “É possível ler o diário de Maura como uma miscelânea de estilos ou de “peças”, na feliz metáfora do crítico e escritor capixaba Antônio Olinto, (...), a começar pela introdução de cunho memorialístico em que a autora rememora as condições de sua infância na fazenda paterna.” (SALLES, 2017, p.81). O esgarçamento, no entanto, dos fundamentos do diário extrapola as questões formais dadas à primeira vista. Para melhor compreendermos os mecanismos do diário, é preciso ceder espaço também ao livro de contos de nossa autora.

Os tempos se invadem, suportados por uma teatralidade corpulenta. O início resgata os momentos nervosos em que um ator se prepara, com o levantar da cortina, para emprestar seus traços ao palco. A narrativa é conduzida pelo intercâmbio entre os instantes no quarto forte, as memórias da infância e as cenas da tentativa de suicídio da personagem na cachoeira, num engendramento que evoca a imagem de Ofélia, figura sheakespeariana que, ao ser privada do amor, enlouquece e se suicida atirando-se em um rio: “A profundidade das águas onde uma mulher/mergulha os dedos, e morre./Onde ela ressuscita indefinidamente.” (HELDER, 2016, p.78).

Espiral ascendente – título que vai de encontro à possível trajetória da corporeidade que se dispôs a cair do alto da cachoeira – abre *O Sofredor do Ver*, livro de Maura Lopes Cançado, publicado em 1968. “As ideias chegam, interrompidas, duras.” (CANÇADO, 2015b, p.12). Elas ditam o ritmo de um texto a promover, ora de modo estático ora em profusão, a horizontalização de tempos distintos, ecoando sinestésias e tematizando loucura,

aspecto comum nas obras de Cançado, mas a apresentar o corpo – que enlouquece e se faz despencar – como marco fundador dessa dicção:

Um minuto a mais e estarei nua. As coisas se ajustando duras. Mais e mais. Os móveis aceitam a luz e casam, deixando-me abandonada na praia. Nua. E a bússola gira louca no corpo escolhido, um pouco antes do giro de revolta. Olho nos olhos recomeçados, recomeçando a busca. Queima. Dança. A fita gira ressaltando palavras: ilhas solitárias. Mais luz e ficarei hirta, moldada no gesso, ou queimada pelas pupilas. A luz atroa. (CANÇADO, 2015b, p.9).

À luz das informações trazidas por Foucault, nota-se, assim, nesse último cenário, um alinhamento cerzido pela água no qual as instâncias “morte” e “loucura”, presentes na tragédia de Ofélia e sugeridas pelas imagens na cachoeira e no quarto forte, indicam, partindo da leitura de Shakespeare, o destino e o trajeto da personagem no conto:

Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu. (...) Na era clássica explica-se de bom grado a melancolia inglesa pela influência do clima marinho: o frio, a umidade, a instabilidade do tempo, todas essas finas gotículas de água que penetram os canais e as fibras do corpo humano e lhe fazem perder a firmeza, dispõem à loucura. (FOUCAULT, 2014, p.13).

Esse conto, além de estabelecer pontos de contato com o diário por meio da temática, guarda um movimento, exemplificado pela passagem seguinte, também existente em outros contos, como no caso de *O Rosto*, texto dedicado a Cesarion:

-Não sou Sócrates. Deram-me cicuta.
 - _____?
 -Escuto sim.
 -Sabe o que é cicuta?
 -Sim. Sei o que é cicuta.
 -E Sócrates?
 -Quero fazer pipi. (CANÇADO, 2015b, p.13).

Nesse conto, cujo enredo é desenvolvido levando em conta o exercício da maternidade e a existência do rosto de um filho, deparamo-nos com a seguinte passagem: “Uma liberdade que o levava a gritar como Tarzan, as mãos em concha, o peito largo, mundo aberto: Ô, Ô, Ô.” (CANÇADO, 2015b, p.98).

Relativo ao primeiro conto referenciado, encontramos não apenas similaridades, mas a exata cópia do diálogo mencionado em *Hospício é Deus*. O diálogo, cuja transcrição mostra-se desnecessária, encontra-se na página cento e onze do diário. “Senti-me desesperada:

tratavam-me como louca. Eu não iria desapontá-los. Fui para o pátio, rasguei o vestido, fiz um sarong bem curto, trepei no muro. Pus as mãos em concha e gritei com o Tarzan: ÔÔÔÔ. Quando me buscaram sabe o que me esperava: quarto-forte.” (CANÇADO, 2015b, p.45). Esta passagem, muito similar àquela presente em *O Rosto*, está contida no primeiro livro da autora. Em relação à *Espiral ascendente*, por fim, o episódio a partir do qual gira o conto é apresentado integralmente no diário.

De acordo com Salles, “Esses textos se constituem autonomamente ao mesmo tempo que se realizam, dialeticamente, de modo pleno, na incompletude própria do diário, um inteiro de fragmentos, um período de dias e instantes, amigo de saltos e lacunas de onde se releva, por suposto, o chamado sujeito da modernidade.” (SALLES, 2017, p.83). Vemos, no entanto, em adição aos movimentos de escrita do livro, que serão um dos centros do próximo capítulo, um alargamento da noção de diário, que se reporta a elementos cuja conexão imediata com a ideia deste é pouco realizada. Existe, no juízo de diário tecido em *Hospício é Deus Diário I*, uma inextricável relação com a literatura que cuida por desmanchar a faceta puramente testemunhal do projeto literário de Maura Lopes Cançado.

“Exige a atenção particular e um combate rigoroso à tendência de ver em tudo um espaço homogêneo, liso, portanto, sem vazios ou rupturas, que seria o do mecanismo, do automatismo, da não-relação. Uma obra literária é aquela que, indecidivelmente, trava essa homogeneização da leitura e exige, que ela seja travada.” (LOPES, 2012, p.21). Nas colocações de Silvina Rodrigues Lopes, o homogêneo, não é dado ao literário, assim como os livros por nós analisados, ponto que deve ser levado em consideração ao se propor um exame destes. Portanto, parafraseando o poeta mineiro Daniel Areli, tendo em vista a fortuna crítica que se volta ao trabalho de Maura Lopes, é preciso, no corpo a corpo, inventar um nome novo, assim, com base nas desconstruções feitas em relação à crítica geral das obras de Cançado, é preciso inventar um novo corpo para estas.

A derme, a segunda região mais importante da pele, é um tecido conjuntivo forte e flexível. As células da derme são típicas de qualquer tecido conjuntivo propriamente dito: fibroblastos, macrófagos, mastócitos e leucócitos dispersos. Os tipos de fibras — colágenas, elástica e reticular — também são característicos. A derme une o corpo inteiro como se fosse um bodystocking. É a sua “pele de animal” que corresponde às peles dos animais utilizadas para produzir produtos de couro. A derme tem duas camadas: a derme papilar e a derme reticular. (MARIEB; WILHELM; MALLATT; 2014, p.112).

CAPÍTULO II – Derme

O silêncio começa com o espaçamento dos tempos.

Marguerite Duras

“Hoje não é. Mas existo desmesuradamente”⁵⁵ - Temporalidade

Sempre a nos escapar, nas formulações de Stela Patrocínio, poeta que viveu boa parte de sua vida internada no hospital psiquiátrico Colônia Juliana Moreira, em Jacarepaguá, no estado do Rio de Janeiro, “O tempo é o gás, o ar, o espaço vazio” (PATROCÍNIO, 2001, p.93). Signo atravessado por diferentes definições e ciências nos estudos das humanidades, e portanto de difícil captação, o tempo e os fundamentos dele derivados, tais como cronologia e memória, excedendo uma mera necessidade e tentativa de contextualização, são domínios fundantes da obra de Cançado. Para, por meio desse capítulo, esquadriharmos e começarmos a criar um novo corpo para a obra de Maura Lopes Cançado, devemos escrutinar o mais inextricável da pele, aquele estágio formado por fibras que promovem a sustentação dessa densa matéria, a temporalidade no texto, ancoragem por meio da qual é fundado *Hospício é Deus*, iniciando a partir da própria noção de tempo.

A primeira dificuldade, já mencionada, relativa às discussões que circundam o tempo enquanto um conceito, é o fato de que ele, o tempo, não se dá enquanto fenômeno, por si mesmo. Não existe a experiência pura do tempo. Do que deriva a diversidade de abordagens que sistematizaram aspectos parciais se deu modo de ser, como nos lembramos pelas célebres palavras de Santo Agostinho, ao indagar-se sobre o conceito de tempo:

O que é por conseguinte o tempo? Se ninguém me pergunta, eu o sei; mas se me perguntam, e quero explicar, não sei mais nada. Mas o que agora parece claro e manifesto é que nem o futuro, nem o passado existem, e nem se pode dizer com propriedade, que há três tempos: o passado, o presente e o futuro. Talvez fosse mais certo dizer-se: há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro, porque essas três espécies de tempos existem em nosso espírito e não as vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a esperança. (AGOSTINHO, 1964, p.244)⁵⁶.

⁵⁵ “Hoje não é. Mas existo desmesuradamente, como janela aberta para o sol. Existo com agressividade.” (CANÇADO, 2015a, p.92).

⁵⁶ AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Editora Abril, 1973

Outro problema em relação às temporalidades, é a persistência dessa discussão através da história das civilizações, o que torna quase inviável o repouso desse objeto de estudo. Compreendendo esses interditos, não pretendemos aqui esgotar o debate, mas fornecer subsídios sobretudo para jogarmos luz às eventuais noções de memória que emergem de *Hospício é Deus*, fundamento imprescindível ao tratarmos de um diário. Vale ressaltar que nosso movimento almeja distanciar-se de uma tentativa frágil de apenas submeter o texto de Maura a ideias pré-existentes; o maior interesse encontra-se em apreender as manifestações fenomênicas vindas da própria obra e a partir dessa apreensão, pensar junto a elas. Nosso percurso sobre o tempo reivindicará, pois, maneiras variadas, oriundas de matrizes diversas, de atacar essa difícil entidade que é o tempo, a começar pelos debates referentes à distância e ao tempo presentes na obra Eudoro Souza, cujo objetivo, recorrendo à introdução desses dois pilares, é a discussão que compete às alçadas da história e do mito.

Limitada e limitante, a espacialização se retira para gerar um lugar cuja premissa é o além-do-espço. A lonjura, sítio que não pode ser contido, está para depois da linha do horizonte, é a dimensão indimensionável do espaço e da distância (SOUZA, 1981). Souza lança mão desse conceito para, na esteira da discussão sobre o que vem a ser um mito, tentar compor o panorama da história. A segunda coluna de sustentação é dada aos fundamentos do outrora:

(...) o outrora é só um: hora que é outra, a hora que não está aqui não é esta, que esta não é, em qualquer hora que tenha soado, que soou, que venha a soar. E aqui novamente nos impõe a imagem do horizonte. Outrora seria a indimensionável dimensão do tempo - que já não é tempo - de um além-horizonte. Se os pudéssemos ver da lonjura, veríamos o distante fundir-se com próximo, e o próximo, como distante; se os pudéssemos viver do outrora, confusos veríamos o antigo e o atual. Da lonjura e da outrora, não se distinguem, não se opõem; coincidem os contrários que, por um lado, são próximos e distantes, e, por outro, atual e antigo. (SOUZA, 1981, p.4).

Outrora e lonjura são as dimensões espaço-temporais forjadas em termos semelhantes, “É como se o espaço entre nós fosse tempo: uma irrevogável qualidade. É como se o tempo, não mais correndo em linha minguante, agora corresse paralelo entre nós como um fio envolvente, a distância sendo o dobro acrescido do fio e não o espaço que nos separa.” (FAULKNER, 2017, p.123)⁵⁷. Presenciamos, em ambas as apreensões, a formação de um tensionamento do conceito.

⁵⁷ FAULKNER, William. *Enquanto Agonizo*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

A causa de tal tensão aloja-se na aproximação de atribuições distintas, seja em momentos distintos, no caso do outrora, seja em locais diversos, no caso da lonjura. Desse empreendimento dado ao quase paradoxal deriva a extensão indistinta do tempo, conceito a ser destacado pela relevância para nosso trabalho. Esse tempo tão imenso, capaz de tornar próximo aquilo que dista e vice-versa, cria uma barra à estabilização pura e simples da temporalidade, não obstante, é importante, apesar da fixação nos escapulir, não depreender desse desbotamento a negação do tempo, “Esse tempo não comporta nada de visível ou determinável a priori. É uma forma vazia, fugidia, indeterminada, que jamais pode ser possuída ou ocupada. Esse tempo coexiste com o branco, um papel em branco, um vazio que não é apenas vazio, pois, na realidade é muito preenchido, tenso e intenso.” (UNO, 2014, p.74).

Mesmo entendendo que a reflexão nesses termos é direcionada ao entendimento de elementos – história e mito – que ultrapassam nossos estudos, especialmente a formação cuja temporalidade nos desafia, a dilatação temporal promovida pela confluência mostra-se como uma maneira de compreensão que pode auxiliar no entendimento do tempo a surgir do texto de *Hospício é Deus*:

Numa perspectiva vulgar e comum, lonjura e outrora assinalam a indeterminação do quanto dista o distante e do quanto se afasta o antigo. Mas esta determinação da lonjura e do outrora, que desponta na indeterminação de espaço e de tempo, não é verdadeiramente, quer dizer, lonjura e outrora não se mostram como que são, por residir uma, a uma distância além da maior distância das maiores distâncias, E o outro, no antigo posto além, muito além, do que mais antigo nos pareça - entenda-se: além da mais dilatada distância e da mais profunda antiguidade mensuráveis. Lonjura e outrora defrontam-se-nos à beira não da incapacidade provisória, mas da impossibilidade definitiva de fixar-lhes as medidas; Precisamente as medidas de espaço e de tempo, em que perfeitamente determinadas se nos apresenta mais distante das distâncias e a mais antiga das antiguidades. Esta desmedida recusa à medida libera a lonjura e outrora: nunca não será permitido descortinar a coalescência de que falamos. (SOUZA, 1981, p.5).

Reiterando esse movimento de Souza relativo à aproximação estabelecida entre espaço e tempo, temos o texto de Kuniichi Uno⁵⁸, nascido em 1948, professor japonês da

⁵⁸ A tradição nipônica apregoa que a construção de um nome respeite a ordem de primeiro apresentar o nome de família e depois o nome próprio. Em um sistema ocidentalizado a denominação seria Uno Kuniichi, todavia, em uma tentativa de também responder às demandas de padronização dos sistemas acadêmicos brasileiros, optamos por escrever a referência respeitando a configuração original do nome do autor. Como referência para suportar tal escolha foi consultado o seguinte trabalho: PINHEIRO, Elisa Massae Sasaki. *Ser ou não ser japonês? A construção da identidade dos brasileiros descendentes de japoneses no contexto das migrações internacionais do Japão contemporâneo*. (Tese em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

Universidade de Rikkyo, em Tóquio, que realizou o doutorado, cuja temática era a obra de Antonin Artaud, na França, sob a orientação de Gilles Deleuze, e é tradutor para o japonês das principais obras de Deleuze, Félix Guattari, de Michael Foucault, de Artaud e de Samuel Becket. Em seus escritos que tocam a obra de Jean Genet, poeta, escritor e dramaturgo francês, nascido no ano de 1910 e falecido em 1986, há o aparecimento da ideia de prisão, signo muito similar ao hospício frequentado por Cançado e local no qual a obra literária é transcorrida, e observamos a cintilação do tempo como o inapreensível “A prisão é um espaço infinito e fechado, no entanto, o tempo pode ser infinito e aberto, mesmo dentro da prisão. Para ele, o espaço é uma área sob controle que pertence imediatamente ao poder. “Aquele que é privado de espaço dispõe apenas do tempo.” (UNO, 2014, p.72).

O corpo expandido do tempo a tocar o espaço, de maneira bastante instalada, atravessa as discussões inclusive exteriores ao diário de Maura. No conto *No quadrado de Joana*, segundo a integrar a compilação de *O Sofredor do Ver*, o tempo da loucura, exibindo uma eternidade maior, um contínuo superior às pirâmides do Egito (CANÇADO, 2015a), é a nós transmitida pela voz narrativa que está posta a observar Joana, residente no hospital psiquiátrico. A figura tematizada é guiada pelas linhas do muro, linhas do espaço fechado – pátio do hospital – e vê nas paralelas do quadrado um encontro no infinito cuja disposição forma também o infinito do tempo: “Joana imóvel, quadriculando no pano do vestido, marcando um tempo ainda não marcado porque novo. Um novo tempo: nascido duro, sofredor. O quadrado das horas.” (CANÇADO, 2015b, p.16).

O corpo sem fim da temporalidade é materializado na corporeidade de Joana, criatura fundada pela catatonia, por vezes a se confundir com o esguio do espaço:

Não cede um milímetro da posição do corpo, justo, ereto. Porque Joana julga-se absolutamente certa na nova ordem. Assim, anda de frente, ombro direito junto à parede. Teima em não flexionar as pernas, um passo, outro e mais, a sola dos pés quentes através do solado gasto. Agora o rosto sente a quentura do muro, voltado inteiramente, quase roçante até o fim da linha; onde junta ombro esquerdo e marcha de costas, na retidão da parede. Finalmente acha-se na metade da quarta vez, todo o pátio contido no âmbito do olhar parado. Anda certo, costas deslizantes como lâminas, na proteção do seu tempo: muro. (CANÇADO, 2015b, p.15).

Quase tudo à Joana se escapa, “Não lhe foi dada ainda uma linguagem adequada e não consegue pensar sem palavras. Sente-se incompleta, sem os instrumentos necessários. Não pensar, em oposição de sentido, é a ordem por enquanto. E Joana enquadra-se no momento.” (CANÇADO, 2015b, p.16). O recurso dado a essa existência é, na integração entre tempo e

espaço, fazer tudo surgir de uma outra forma. Há, implicada nessa textualidade, um outrora e lonjura, mas, diferentemente das postulações de Souza e Uno, estão estes imbuídos de uma feição corporal: “Só ela compreende a grande significação disto. Imóvel, poupando o corpo, principalmente o rosto, que sente duro na parede inferior sustentando o quadro. Não deve mutilar-se na lisura da curva. Não deve perder a forma.” (CANÇADO, 2015b, p. 16).

Devemos ainda, sob os cuidados do tempo, mirando o diário, nos atermos a outras noções de tempo ainda não apresentadas nessa pesquisa. Jacques-Alain Miller, que, assim como Uno, é devedor da psicanálise de linha francesa, sobretudo Lacaniana, ao, em uma conferência realizada na cidade do Rio de Janeiro, falar sobre o tempo do trauma,⁵⁹ apresenta-nos a seguinte relação:

T 1 , o tempo que passa, é continuamente duplicado por T 2 - O tempo T 1 que passa, que vai em direção ao futuro, é continuamente duplicado pelo tempo T2 , que se dirige para o passado, e é constitutivo da significação, da ilusão do sujeito suposto saber. Dito de outra forma, praticamos uma estratificação do tempo. Distinguimos, portanto, dois tempos: um tempo que progride, que vai em direção ao futuro, e um tempo que retroage, que se dirige para o passado. É este que institui, de alguma forma, a ilusão da eternidade. O que pertence ao futuro já está de alguma forma inscrito no passado. (MILLER, 2000, p.27)⁶⁰.

Essa construção de conceito, advinda da matriz psicanalítica, traz a inserção de um tempo que sempre retorna, “Portanto, o inconsciente aparece como um objeto, como um ser inalterável. No inconsciente, nada pode ser levado a seu termo, nada é passado nem esquecido. Freud

⁵⁹ A primeira aparição do conceito de trama na literatura freudiana se dá na teoria da sedução, para explicar a gênese das neuroses histéricas e, ao retornar, em 1920, no texto Além do Princípio do Prazer, é novamente posta de lado. A despeito dessas variações, o trauma percorrem em vários momentos a obra psicanalítica. Quanto às bases desse tão relevante conceito para a psicanálise, é importante frisar que o texto Estudos sobre a Histeria (1895) introduz o assunto do trauma e desenvolve-o a partir da experiência de dois tempos, primeiramente como o impacto de um excesso, causado pelo susto, para o qual o aparelho psíquico não estava preparado, essa seria a primeira cena no trauma, algo que causa excitação sexual e que é vivida de maneira passiva, “Trauma aqui é entendido com uma inscrição corporal que permanece inacessível à transcodificação em linguagem e reflexão e, portanto, não pode garantir status de recordação”. (ASSMANN, 2018, p.279). Para se configurar como um trauma, é necessário que exista uma segunda cena que se sobrepõe à marca mnêmica da primeira. O valor de trauma ocorre, de acordo com esse modelo, no momento em que um acontecimento atual se enlaça ao anterior, resignificando-o, dessa maneira, no a posteriori, ou, em alemão, *nachträglich*. Como resultado desse panorama, cuja estrutura adere uma lógica temporal não-linear, temos um impacto na linguagem: “Palavras não podem representar essa ferida memorativa do corpo. Ante o trauma, a linguagem comporta-se de forma ambivalente. Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror, e há a palavra pálida, generalizadora e trivial, que a casca oca do terror.” (ASSMANN, 2018, p.278).

⁶⁰ A escolha da inserção teórica de Miller se justifica, em primeiro lugar, pois, apesar de ser um conceito caro à psicanálise, logo, bastante discutido e revisto, essa conceitualização de tempo, subordinada a toda teoria psicanalítica, está mais próxima temporalmente de nós, e, em segundo lugar, visto que essa fala foi proferida numa conferência ocorrida no Brasil.

toma como exemplo a histeria, na qual o que foi vivido há trinta anos pode ser vivido integralmente no presente.” (MILLER, 2000, p.28).

Ao longo das páginas transcorridas no hospital, situadas após a passagem-biombo que divide a obra, temos, além das várias inserções de gêneros textuais e de outras vozes, a formação do atravessamento de diversas temporalidades. A divisão interna do livro correspondente a um autorretrato literário, portanto, após os escritos relativos à memória que ostentam linearidade, é preenchida por idas e vindas temporais, responsáveis por incrustar no discurso do presente as temporalidades difíceis, relativas ao tempo passado de Cançado, objetos por ora de nossa atenção.

O marco que a narradora Maura elege para alicerçar a construção de seu biombo é a idade de dezessete anos. O trecho, na página sessenta e quatro, responsável por retomar as reflexões sobre as sequências ocorridas quando a narradora era adolescente, começa logo depois de uma epígrafe de Faulkner com os seguintes dizeres: “o conhecimento-não a dor-records uma centena de rua selvagens e ermas”. Maura, nesse trecho, nos conta de sua tentativa de suicídio, numa inserção que termina na página sessenta e nove. Na página setenta e dois, há um trecho que se refere à internação anterior da narradora, na qual ela nos conta que houve um incêndio no hospital. Já na página cento e seis, há o início de um *flashback* do momento em que ela vai morar na cidade do Rio de Janeiro e começa a gastar sua herança. Internada pela primeira vez na Casa de Saúde do Alto do Boa Vista, foi durante essa experiência que ocorreu o incidente na cachoeira, também tematizado no conto *Espiral ascendente*: “Nesta cachoeira desempenhei um dos maiores papéis da minha vida, ameaçando atirar-me de grande altura, ficando nua, achando-me muito bonita, e terminei lançado e arrastada por uma corda depois de três horas de rogos para que eu saísse de lá. Assim, Ofélia foi salva, nua, das águas da cachoeira.” (CANÇADO, 2015a, p.109). Maura, na página cento e cinquenta, também retoma a internação anterior e, nas páginas cento e noventa e dois e cento e noventa e três há um novo *flashback* em que a narradora nos conta de quando a mãe a tirou do sanatório da Tijuca e voltou para Belo Horizonte, enquanto ela permaneceu no Rio de Janeiro e trabalhou um mês como babá. Todos esses trechos irrompem no discurso e interrompem a ordem cotidiana dos relatos no diário, fazendo retornar um segundo tempo, de carga áspera, a emergir tal qual T2.

No entanto, embora os modelos de explicação do tempo por nós apresentados tenham em comum uma condição de perpétuo retorno deste, de maneira constante e quase de forma espectral, a temporalização, ao longo das passagens transcorridas no hospício, é explicitamente marcada a cada página do diário, de modo que as datações de *Hospício é Deus – Diário I* compreendem o intervalo existente entre 26 de outubro de 1959 e 7 de março de 1960. Há que existir nesse cenário algo da ordem da cronologia, esse “Estudo do tempo e de suas divisões com o objetivo de distinguir a ordem de ocorrência dos fatos (...). Noção exata da série de acontecimentos de cada ano.” (HOUAISS, 2004, p.878), que possivelmente dista desta faceta do tempo comum a todos os autores lançados neste trabalho ao longo de nosso percurso.

Palavra formada por processo de composição por aglutinação entre os termos *khronos* e *logos* e *ia*, o sintagma cronologia apresenta em sua materialidade uma origem calcada na cosmogonia hesíodiana que a nós chegou, distinta daquela promovida, por exemplo, por Homero: “O grande Cronos de mente distorcida que aos filhos devorou.” (HESÍODO, 2020, p.61)⁶¹. Filho de Urano e Gaia, o mais jovem, porém rei dos titãs, esse nome próprio também personifica uma ideia de tempo:

Para os gregos, o tempo é o deus Cronos, filho do Céu e da Terra. Com uma foice que lhe fora dada pela mãe, decepa os testículos do pai e os atira ao mar. Em seguida, expulsa-o do Olimpo e ocupa o seu lugar. Cronos desposa sua própria irmã. Advertido pelo oráculo que seria destronado por seus filhos, passa a devorá-los à medida que nascem. Truculento, usurpador e incestuoso, o tempo, conforme figurado pelo pensamento mítico grego, é agente de destruição e ruína. A representação alegórica mais frequente do tempo é Saturno, simultaneamente emblema do efêmero e da melancolia. (SANTOS, 2001, p.54).⁶²

A imagem de cronologia, derivada desse ser implacável, é completada, inclusive, pelo campo das artes visuais, por meio de pinturas como a de Francisco Goya, artista cuja pintura de 1815, *Saturno devorando a su hijo*⁶³, produz forte impacto nos cenários ocidental e ocidentalizado da arte.

A apresentação de datações, assim como a memória, - fator imprescindível quando tratamos de um diário, per si guarda uma íntima relação com o tempo. As duas modulações temporais presentes – cronologia e multiplicidade – criam uma aparente tensão no texto. A

⁶¹ HESÍODO. *Teogonia*. Curitiba: Kottter Editorial, 2020.

⁶² SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais Introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martes Fontes, 2001.

⁶³ Saturno devorando a su hijo, 1819-1923. Óleo sobre tela, 146cm x 83cm, Museu do Prado, Madrid.

despeito da estabilização encontrada nas datas marcadas com profunda regularidade, o que vemos, no avançar do texto, é, aparentemente, a inquietação resultante da relação entre a placidez da constância temporal, sincronia, e uma invasão de temporalidades outras, diacronia. Encontramos, por consequência, uma aparente contradição em virtude de, em primeiro lugar, o tempo, assim como nos é apresentado no diário, possuir como característica a rugosidade e, em segundo lugar, a existência aparentemente cronológica do diário, escrita cuja datação e fixação é imprescindível, além da divisão, presente na obra, que figura entre um primeiro momento de linearidade temporal, seguido de uma temporalidade difusa, por nós já investigada. Assim: “A narrativa exige que haja uma espécie de inversão do tempo. Não encontramos a linearidade apaziguadora do que foi primeiro vivido e que somente depois será contado. A narrativa abriga, assim, um estranho tempo, em que acontecimento aproxima se afasta-se de um relato.” (ARAÚJO, 2002, p.50), por operar a partir de lógicas temporais em princípio distintas, como é o caso das instâncias que engendram o diário.

No dia vinte e seis de outubro de mil novecentos e cinquenta e nove, encontramos a presença da primeira data no diário, na qual consta a seguinte passagem, pertencente ao segundo parágrafo dos escritos dessa data:

Os dias deslizam difíceis – custa. Me entrego. Me esqueço. Ou não me esqueço? Às vezes as coisas ameaçam chegar até mim, transpondo as portas (mas não. Por que? Hein? Quando? NADA). Sinto medo. Parece reinar uma ameaça constante no ar. Ou sou eu quem se alerta para o primeiro gesto? Andando pelo quarto. Completo um instante.” (CANÇADO, 2015a, p.32).

Contamos nesse excerto com o sintagma verbal *entregar*. A forma verbal de “entrego” indica uma flexão situada no presente do indicativo, estrutura a manifestar um relato ocorrido no momento da fala. Verifica-se, todavia, no engendro da língua, a possibilidade de, mesmo utilizando uma estrutura que, a priori, deveria prestar referência a relatos do presente, se presentifica ações ocorridas no passado. É possível narrar fatos anteriores ao momento da fala de modo a conferir-lhes atualidade (ou até se relaciona a ação em questão com um fato futuro muito próximo). A temporalidade multifacetada do texto de Maura, que é o outrora, o espaço, o perpétuo retorno e a cronologia, tem ainda em si uma dimensão suspensa. O oferecimento incessante ao presente do transcurso recria o tempo da própria literatura, visto que “O poema é o tempo arquetípico, que se faz presente no momento em que os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas. Essas frases rítmicas são o que chamamos de versos, e sua função

consiste em recriar o tempo.” (PAZ, 2012, p.71).⁶⁴ A temporalidade em sua espessura verbal estampa no limite da letra⁶⁵ algo que só pode ser ativado no ato de leitura.

“Estou brincando há muito tempo de inventar, e sou a mais bela invenção que conheço. Antes me parece haver um depois. Agora não me parece haver além de agora. Há muito tempo o tempo parou. – Onde? Sou o marco do esquecimento.” (CANÇADO, 2015a, p.149). A brincadeira de inventar, apresentada também por meio do tempo verbal presente do indicativo, é o próprio ato de fabular, criar histórias, tais quais as expressas no livro das mais diversas maneiras. É importante que não nos esqueçamos o fato do livro de Maura, para além da expressão da memória por meio do diário, costura que atualiza o tempo pelo literário, ser entrecortado por vários outros gêneros textuais – tais como sob a forma dos contos *Jogo, Crime da Gravata Nova, Dona Georgina, Gatolândia, Sua Majestade Vai em Cana, O Bureau, O Carro das Bolinhas Brancas, Demência Precoce (Esquizofrenia) e Domingo*, respectivamente nas páginas 37, 44, 61, 64, 94, 124, 125, 157 e 184, e de poemas como aquele intitulado *Pausa*, expresso de maneiras diferentes nas páginas 147 e 176, além de uma referência ao gênero sentença jurídica que aparece na página 44 – que, assim como a escritura da memória, que compõe um tempo suspenso, atualizado pela de invenção, fabulação, exercem uma contribuição nessa engrenagem do tempo no ato literário.

Os valores do tempo, apreendido por nosso trabalho a partir de uma série de dicções, são um enigma que não nos oferece uma resposta única. O caráter fundamental destacado aqui é o fato de o principal objeto desta sessão, o tempo, ser polissêmico. Essa polissemia encontra como maneira de pousar (mesmo repelindo o repouso, como já notado) o transcorrido por

⁶⁴ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

⁶⁵ A expressão por nós usada – limite da letra – faz menção a uma estrutura de pensamento presente nos seminários de Lacan ao se estabelecer os pressupostos da realidade humana utilizando a noção de nó de borromeu preenchido por três instâncias: a do real, aquilo que escapa e não possui fissuras, a do imaginário e a do simbólico. Nessa estrutura: “A categoria de real pertinente à dinâmica do sujeito do inconsciente é a noção de discurso (sendo seu substrato o desejo). Porém seria necessário completar essa noção de real com outra: a correlativa e pertinente à do chamado objeto externo, que, em Lacan, receberá a formalização de “objeto a”. O imaginário tem como característica as de subjetividade, individualidade e particularidade, enquanto que o simbólico se rege pelos atributos de estruturalidade, convencionalidade e dependência do grupo. (GODINO CABAS, 1982, p.58). A letra, nessa distinção, exerce papel fundamental, “Porque a letra, como demonstra Lacan ao longo de seu ensino, é não apenas o suporte material do significante, mas o elemento atômico, destacável, que faz a borda do simbólico e o real. A letra, para Lacan, é o que demarcam o litoral (não uma fronteira, ele faz questão de distinguir) entre dois hemisférios heterogêneos, como a areia e o mar.” (BRANCO, 2000, p.72). Dessa forma, a carnalidade da letra foi ativada por nosso trabalho para ressaltarmos a materialidade da palavra como signo essencial na construção da dimensão temporal. BRANCO, Lúcia Castello. *Os Absolutamente Sós - Llansol - A Letra - Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000 e GODINO CABAS, Antonio. Curso e discurso da obra de Jacques Lacan. São Paulo: Editora Moraes, 1982.

intermédio do vivido em sua dimensão puramente experiencial. Acolhemos a experiência, no caso dessa análise, que advém e flora do próprio texto literário, como aquela a reger e dar tom das abordagens solicitadas, mesmo figurando estas em patamares distintos, por vezes opostos. Muito da experiência do tempo é formada pela circunscrição de uma experiência mnêmica, tangenciada por Cançado no último trecho discutido. Cabe a nós entretanto investirmos em outra medida, mencionada por Maura, figura que se inventa e se reinventa, o marco do esquecimento, em sua superfície tomada pela memória, exposta no conto *Distância*, de *O Sofredor do Ver*, como: “Ela não denunciava sol na pele: a moça ardia em ternura e esquecimento.” (CANÇADO, 2015b, p.47).

“Que perigo para ser expresso em palavras?”⁶⁶ - Memória

a exclusão do não/acontecido da memória/não impede a/produção de imagens/vulnerável palpável/não este nome não/é um casulo a/violência latente/da lembrança prestes/a sofrer a/atribuição de valor/da vontade entre/os benefícios do/acaso está a/manutenção/do projeto e/eu culpo a omissão de/informações da memória/pelo fiasco do/inesquecível. (DOMENECK, 2007, p. 41)⁶⁷.

A omissão de informações é perpetrada pela memória, a causadora da impossibilidade da materialização do inesquecível e de uma memória total, nas observações do eu-poético presente na produção de Ricardo Domeneck⁶⁸. Nesse poema, a existência profícua de uma série de *enjambements* ou encadeamentos faz estrondar as possibilidades de leitura e balançar a complacência de uma leitura única. Em relação aos quatro primeiros versos, temos duas maneiras plausíveis. Em uma primeira leitura, a exclusão do não, advérbio de negação que tem na memória seu acontecimento, não impede a produção de imagens, aqui o não acontece na memória. A segunda possibilidade aciona uma leitura corrida entre os versos, dessa maneira é a exclusão daquilo que não ocorreu proveniente da memória que não impede a produção de imagens. Encontramos, devido a essa multiplicidade de apreensões, o não acontecido da memória, o lapso da memória, e o não, que é acontecimento da memória, o não, a negação⁶⁹ como o produto da própria memória⁶⁹, em suma, partindo de ambas as estruturas,

⁶⁶ “Que perigo para ser expresso em palavras?” (CANÇADO, 2015a, p.14)

⁶⁷ DOMENECK, Ricardo. *A cadela sem logós*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

⁶⁸ Escritor paulista contemporâneo com mais de dez livros publicados, nascido em Bebedouro, atualmente tem como residência a Alemanha. Colaborador de uma série de revistas, entre elas a *Modo de Usar & Co*.

⁶⁹ *Eu sou o espírito que sempre nega* é uma sentença proferida por Mefistófeles no romance de Johann Wolfgang Von Goethe denominado *O Fausto* e subvertida por James Joyce, na voz de Molly Bloom, como *eu sou a carne que sempre afirma*. Faz-se pertinente dizer quanto aos ecos dessas construções na construção trazida pelo eu-poético no poema analisado, visto que há a recuperação da negação, mas, assim como nas falas de Molly Bloom, um outro elemento se conjura. No caso da obra de Joyce, o espírito, agora carne, torna-se afirmação, no

apesar de ou a exclusão do esquecimento ou a exclusão da negação, ainda é possível formar imagens. Os caminhos de sentido diversos possibilitam-nos tanto o entendimento da memória como esquecimento quanto como impossibilidade.

Outro momento de produtiva indecisão do texto, potencializado pela cesura do verso, seria entre “não, este nome não é. É um casulo a violência latente da lembrança prestes a sofrer a atribuição de valor da vontade e não, este nome não é um casulo. A violência latente da lembrança prestes a sofrer a atribuição de valor da vontade”. Nessa passagem, a violência latente da lembrança prestes a sofrer atribuição de valor seria um casulo ou, em uma segunda possibilidade, o nome não seria um casulo e, portanto, haveria uma ruptura com a ideia de enclausuramento, trazida pelo sintagma casulo. Como efeito, com a primeira leitura, a ação violenta de atribuição de valor a uma memória, esta que pode ser ou não destinada ao esquecimento, seria uma ação fechada em si mesma, já a segunda possibilidade, desvirtua o encerramento, ficamos apenas com a violência dos desígnios da memória.

O texto de Domeneck, mesmo não sendo o elemento central das discussões desse trabalho, oferece-nos recursos para abrirmos uma busca quanto aos lugares frequentados pelo conceito de memória. Nas peças das mais variadas diretrizes, tomemos como exemplo, além do poema do autor paulista, os dois pequenos trechos a seguir, “Tantos pedaços de nós dormem num canto da memória, que a memória chega a esquecer-se deles. E a palavra – basta uma só palavra – é flecha para sangrar o abstrato morto. Há, contudo, dores que a palavra não esgota ao dizê-las”.(QUEIRÓS, 2017, p.16)⁷⁰ e “ela se desnuda no paraíso/de sua memória/ela desconhece o feroz destino/de suas visões/ela tem medo de não saber nomear/o que não existe” (PIZARNIK, 2018, p.27)⁷¹, é notada a aproximação da ideia de memória com algo do campo do negativo, pela aproximação feita com determinados sintagmas, tais como “não, violência”, “dor”, “desconhecimento”, “canto”, “incompletude” e, sobretudo, “esquecimento”.

A associação estabelecida entre memória e esquecimento, entendendo esses discursos como pertencentes à alçada da temporalidade, como podemos observar, não é uma prerrogativa apenas da escritura de Maura, assim como não é uma temática restrita à cena da literatura contemporânea sul-americana,

poema por nós analisado, o espírito transforma-se em memória. No entanto, independente da possibilidade de interpretação, também reafirma o negativo, mantendo a aproximação feita por Mefistófeles.

⁷⁰ QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Vermelho Amargo*. São Paulo: Global, 2017.

⁷¹ PIZARNIK, Alejandra. *Árvore de Diana*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

Criar, expor, uma emoção passa pois pela forma de narrativa de acontecimento, apresentação do momento de ir haver recordação daquilo que, elidido, se não perde como força constituinte dependente da faculdade de memória, ou imaginação, que provavelmente são apenas uma. Por conseguinte, a recordação é sobretudo um vazio de coração que a memória substitui por imagens capazes de conter elas próprias o vazio e assim o transportarem. (LOPES, 2012, p.49).

Essa discussão, para além do universo literário, encontra sistematização e ancoragem declarada no campo de estudos da psicanálise. A inescapável literatura freudiana, no que concerne aos pilares do universo psicanalítico, será objeto de nossa atenção, objetivando decifrar as relações estabelecidas entre a escritura de Maura e a memória.

Na literatura freudiana de modo geral, especialmente nos debates alusivos à memória, o texto, escrito em 1895 e publicado apenas em 1950, após a morte de Freud, *Projeto para uma Psicologia Científica* é um ponto incontornável. Essa produção seminal, dividida em três partes, resposta às exigências de promover uma relação entre uma linguagem neurológica e física às questões psíquicas, revela, munido de um cientificismo e positivismo característicos do século XIX, as primeiras formulações freudianas acerca do aparelho psíquico e pretende estruturar a psicologia como uma ciência natural, partindo de uma descrição anatômica do cérebro, seu funcionamento e investigando os estados patológicos. Em linhas gerais, Freud propõe elaborar uma teoria do funcionamento psíquico através dos moldes quantitativos, isto é, através de um aparelho mecânico-biológico, para o autor, existe uma quantidade de energia, que passa através dos neurônios, e a tendência deles é se desfazer desta, mantendo o princípio da inércia. Dito de outro modo, o pesquisador vale-se de uma linguagem da neurologia para tentar especular como que o aparelho psíquico lidaria com os estímulos internos e externos e tenta pensar a experiência de dor e de prazer a partir de uma explicação mítica, num ensaio para entender a origem da condição humana e como ocorreria a passagem da natureza à cultura.

Os dois axiomas basilares presentes no projeto são designados pelas letras Q e N. Q equivale à quantidade (*quantum*) de energia, sujeita às leis gerais do movimento, responsável por distinguir a atividade do repouso das partículas, enquanto N corresponde às partículas materiais, ou seja, os próprios neurônios. Freud, nas discussões ao longo do *Projeto*, sente a necessidade de combinar a teoria da Q com a histologia da época. As descobertas a que Freud se refere dizem respeito à composição do sistema nervoso em neurônios distintos, construídos de forma similar, distribuídos uns sobre os outros em contato recíproco de forma contínua, resultando em inúmeras ramificações. Além de interligados, os neurônios apresentam

determinadas vias de condução, isto é, recebem excitações através dos dendritos e se descarregam através do axônio. Diz-se que um neurônio excitado, cheio de Q , é catexizado. A moderna hipótese do psicanalista é de que os neurônios são catexizados através dos dendritos e descarregados via axônio: cada neurônio representaria nesse em si o modelo de todo o sistema nervoso. Ao longo do texto, há uma distinção entre Q , quantidade em geral, de caráter exógeno, âmbito externo e Qn , quantidade psíquica, endógena, de âmbito celular, bem como uma separação entre os neurônios Φ , vinculados ao sistema de neurônios permeáveis, ψ , sistema de neurônios impermeáveis, ω , sistema dos neurônios perceptivos. Para a regulação e funcionalidade desses sistemas, existiriam dois processos, o primário e o secundário.

O processo primário, regido pelo princípio da inércia neuronal, se desenrola, por meio do movimento reflexo, cuja função é aliviar essa descarga através da ação motora, designa a tendência dos neurônios de se livrarem de Q , visto que o aumento de energia equivaleria ao desprazer e o prazer estaria na eliminação da carga, de modo que quanto maior a Q , maior o esforço requerido para eliminá-la. O processo secundário, por sua vez, é posto em jogo à medida que aumenta a complexidade no interior do organismo, pois nesses seres o sistema nervoso também se sensibiliza aos estímulos do próprio elemento somático, isto é, aos estímulos endógenos, Qn , que, pelo princípio da inércia, também deve ser descarregada. No entanto, ao contrário do processo primário, o organismo não consegue, por si só (via motora), eliminar essa quantidade. Depende de algo no mundo externo, denominado por Freud como “ação específica”, vinculada às atividades, por exemplo, e nutrição, respiração e sexualidade. O organismo necessita suportar o desconforto, oriundo de uma parcela de Qn , até que a satisfação se concretize no mundo externo:

Nesse caso, o estímulo só é passível de ser abolido por meio de uma intervenção que suspenda provisoriamente a descarga de Qn no interior do corpo; e uma intervenção dessa ordem requer a alteração no mundo externo (fornecimento de víveres, aproximação do objeto sexual), que, como ação específica, só pode ser promovida de determinadas maneiras. O organismo humano é, a princípio, incapaz de promover essa ação específica. Ela se efetua por ajuda alheia, quando a atenção de uma pessoa experiente é voltada para um estado infantil por descarga através da vida de alteração interna. Essa via de descarga adquire, assim, a importantíssima função secundária da comunicação, e o desamparo inicial dos seres humanos é a fonte primordial de todos os motivos morais. Quando a pessoa que ajuda executar a trabalho de ação específica no mundo externo para o desamparado, este último fica em posição, por meio de dispositivos reflexos, de executar imediatamente no interior de seu corpo a atividade necessária para remover o estímulo endógeno. (FREUD, 1990, p.431).⁷²

⁷² FREUD, Sigmund. *Volume I (1886 - 99). Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

Há ainda um conceito ímpar desenvolvido no *Projeto* sobre as *Barreiras de Contato*. Seriam estas resistências localizadas nos pontos de contato entre os neurônios, impedindo a descarga da quantidade de energia. Tal modelo responde à exigência fundamental de explicar a memória integrando ao pensamento uma perspectiva biológica, e, para isso, definem-se duas classes de neurônios: Permeáveis e Impermeáveis. Entende-se, em linhas gerais, Φ por Neurônios Permeáveis devido ao fato destes deixarem passar a Q como se não houvesse barreiras de contato, mantendo, após cada passagem de energia, o mesmo estado anterior à passagem. Nos Neurônios Impermeáveis (ψ), as barreiras de contato só permitem a passagem da Q_n com dificuldade. Após cada excitação, os neurônios alteram seu estado em relação àquele anterior à passagem da Q_n , possibilitando a representação da memória.

As urgências da vida, como a experiência de fome, produzem uma tensão energética dentro do corpo, que enche os neurônios de energia, de modo que o aparelho busca o esvaziamento dos neurônios. O aparelho psíquico rudimentar, como é o de uma criança recém-nascida, não tem recursos para poder produzir o esvaziamento do neurônio. Seria esta a ideia de desamparo, ao passo que o sujeito humano é original e estruturalmente desamparado, de modo que o único recurso que o bebê tem é de chorar e se agitar, numa tentativa de esvaziamento do neurônio. Esses recursos empregados pela criança não resolvem totalmente o problema, mas têm uma função secundária, que é da ordem da comunicação. Com isso, o outro experiente, aquele que tem condição de interpretar e promover alguma ação, nomeia o quadro do bebê, por exemplo, indicando que aquele choro significa fome, e oferece o objeto específico da fome, que habita o campo da necessidade. Há, nessa estrutura, um objeto específico, que está no campo da necessidade, nesse caso, o leite, e uma ação específica, o mamar. Estaríamos aqui no campo do instinto, pois temos um objetivo específico, um objeto específico e uma ação específica. Toda essa experiência seria gravada em trilhas, em traços de memória. A experiência, nesse modelo, não é gravada como uma totalidade, como uma filmagem do todo, há a marca de traços do que foi vivido.

Em um segundo momento, quando esse bebê teria a mesma situação de excesso de energia, de um neurônio novamente cheio em uma situação de fome, ele agora antes de chorar pode acionar um outro recurso, o de reativar o traço da memória e alucinar a experiência vivenciada, viver a experiência como se fosse real. Existe também aqui implicada a ideia de desejo, que seria a busca por uma experiência perdida, um objeto perdido, em outras palavras, a reativação desse traço de memória. Como essa reativação, o bebê reviveria a experiência.

Nesse caso, há um esvaziamento parcial do neurônio, assim como o choro esvazia, mas não obtém-se a resolução da tensão interna. Assim, a fome volta a estimular o aparelho psíquico e o bebê volta a chorar e o outro experiente volta a oferecer. Todavia, nesse segundo momento, está instaurada uma diferença: na primeira experiência o aparelho psíquico pouco esperava, já na segunda experiência, há o traço de memória do que foi vivido. Então, no segundo momento, não se espera só o objeto específico, há um desejo e uma expectativa de obter a palavra conferida pelo ser experiente, bem como o calor e o carinho oferecidos pelo ser experiente. Nessa diferenciação temos a passagem do instinto para a pulsão, uma passagem da necessidade para o desejo, tudo atravessado pelos traços de memória, que são trilhados, marcados a partir da experiência do caminho energético, tanto do caminho de aumento do quantum de energia, quanto do caminho que foi trilhado para a diminuição da energia, nesse modelo especulativo que pensa na memória como trilhamento de marcas de energia feitas no aparelho psíquico. Essas marcas são constituídas pelas barreiras de contato, que, ao dificultarem a passagem de energia, sulcam as marcas de memória, para que o bebê reative essas marcas, de modo que “A memória vai ser definida por Freud como a capacidade que um determinado tecido possui de ser permanentemente alterado por uma só ocorrência de algo que, no caso, é uma força, uma quantidade, a Qn.” (MORAES, 2006, p.95).

A memória apresentada no *Projeto* pode ser definida como um registro de vivências, impossibilitando, nos moldes até aqui por Freud estabelecidos, a formulação do conceito de fantasia. Esse percurso na literatura freudiana apresenta severa importância, pois, apesar das reformulações e reconsiderações, é-nos oferecida a primeira associação, dentro da teoria psicanalítica, de memória e incompletude, bem como a imagem de traço mnemônico. Um início de resposta às críticas relativas à não condição de invenção da memória nesse modelo podem ser encontradas no texto *Recordações Encobridoras*. No referido texto, Freud apresenta uma lembrança infantil que encobre ao mesmo tempo que protege um desejo inconsciente, lembrança que aponta para o desejo de algo que não acontece de fato⁷³, a memória, nesse arranjo, dividiria espaço com algo da ordem da narrativa⁷⁴:

⁷³ Assim, Freud faz da reprodução mnêmica uma construção que encobre a verdade, mas de alguma maneira a deixa entrever, e pode portanto ser perscrutada em uma tentativa de desvelamento. Com isso, ele assentou a distância entre vivência e representação. A imagem é obstáculo, é véu sobre o trauma, e podemos chamá-la, nessa vertente, de imagem-muro. Mas por entre sua trama, em suas lacunas, encontra-se, in-visível, um acontecimento terrível - em sua vertente, digamos, de imagem-furo. (REVERA, p. 52, 2014).

⁷⁴ Tal aproximação com o campo da invenção será mantida ao longo da literatura freudiana a ponto de, em um texto de 1937 chamado *Construções em Análise*, ser entendida como uma prática essencial no processo terapêutico. “Com bastante frequência não conseguimos fazer o paciente recordar o que foi reprimido. Em vez

Já em 1899, no precoce texto “Lembranças encobridoras”, Freud pôs vigorosamente em questão o estatuto da recordação e, com ela, o da imagem. Ele mostrou que nossas lembranças mais vívidas podem não ser mais do que fantasia. Tais imagens fixam uma recordação que não ocorreu na realidade, ou privilegiam um evento totalmente banal. Em seu âmago, porém, há uma terrível verdade que elas escondem, encobrem: um acontecimento traumático. (REVERA, 2014, p. 51).

No *Projeto* só podemos recordar aquilo que existiu, enquanto que no texto *Recordações Encobridoras* podemos ter recordações daquilo que nunca existiu, há não ser em possibilidade, noções que encontram terreno fértil em outra produção posterior do psicanalista, em um texto a denotar que, “Já nessa época, Freud suspeitava que essas lacunas eram um resultado de um apagamento passivo da memória, mas sim de uma operação que punha em marcha “não querer saber”.” (MANDIL, 2003, p 64).⁷⁵

Mais adiante em seus escritos, Freud, ao retomar a investigação sobre o papel da memória, faz mover uma analogia, em um de seus textos mais conhecidos, em relação ao funcionamento do sistema de memória e do bloco mágico:

No entanto, é fácil descobrir que o traço permanente do que foi escrito, está retido sobre a própria prancha de cera e, sob a luz apropriada, elegível. Assim, o Bloco fornece não apenas uma superfície receptiva, utilizável repetidas vezes como uma lousa, mas também traços permanente do que foi escrito, como um bloco comum de papel: ele soluciona os problemas de combinar as duas funções dividindo as entre duas partes ou sistemas componentes separados mas interrelacionados. (FREUD, 2010, p. 289)⁷⁶.

A partir desse outro modelo, entendido não como anulação dos dizeres presentes no *Projeto*, mas como uma outra perspectiva, se instala por certo a dimensão oblíqua da memória, dada tanto à marca quanto ao apagamento. No texto *Uma Nota Sobre o Bloco Mágico*, publicado pela primeira vez em 1925, a eliminação do escrito não ocorre por completo na tela de um bloco de cera, há que se lidar com o resíduo e com a perda parcial do que já foi, esse traço que não cessa de não se apagar, que se impõe à medida que é presença e ausência, é a estrutura da memória. Assim, “(...) o esquecimento se incumbiu de apagar as sucessivas escritas que se fizeram na folha de celulóide, recuperar a história do sujeito significa construir no lugar da

disso, se a análise é corretamente efetuada, produzimos nele uma convicção segura da verdade da construção, a qual alcança o mesmo resultado terapêutico que uma lembrança recapturada.” (FREUD, 1975, p.300). FREUD, Sigmund. *Obras Completas de Sigmund Freud Volume XXIII (1937-1939) Moisés e o Monoteísmo Esboço de Psicanálise e outros trabalhos*. Imago Editora LTDA: Rio de Janeiro, 1975.

⁷⁵ MANDIL, Ram. *Os efeitos da Letras. Lacan Leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.

⁷⁶ FREUD, Sigmund. *Obras Completas Volume 10: O Caso de Schreber e Outros Textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

falta, do vazio, de edificar sobre os traços que restam.” (BRANCO, 1994, p.38), de modo que o esquecimento tem sua importância assinalada para o processo da memória:

Compreender a memória sem considerar esses dois gestos, esses dois movimentos, é recair, ingenuamente, na ilusão de uma captura do real, de uma conservação fossilizada do passado e de uma falsa inteireza do sujeito que efetua a rememoração. É desconhecer que o tempo, apesar da linearidade que lhe é atribuída, constrói-se de descontinuidades, saltos e rupturas, que é um meio aos interstícios desses deslocamentos, em meio às brechas que se abrem nas malhas desse tecido, que se dá o processo de memória. (...) o processo da memória não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, como querem as tradicionais concepções acerca da memória e da linearidade do tempo, mas também enquanto própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem. Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências; é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que já se foi implica um gesto de edificar o que ainda não é, o que vai ser.” (BRANCO, 1994, p.26).

Em *Antigonick*, texto ao qual Anne Carson confere a ousada alcunha de tradução, nos é revelada uma transcrição⁷⁷ da famosa peça de Sófocles na qual vemos, sob outra roupagem, o embate entre a antiga e a nova configuração social, Antígona e Creon, numa disputa pelo sepultamento de Polinices, irmão daquela e sobrinho deste. Em uma de suas falas, Hemon, filho de Creon e noivo de Antígona, diz: “*yet I hear there is talk there are shadows this girl here I posit a lacuna this girl does not deserve to die the town is sad most glorious of deeds most terrible of deaths (they say) she only chose to keep her brother’s body from raw dogs and eating birds this sort of talk I don’t know night’s coming*” (SOPHOCLES, 2015, p.25)⁷⁸. Em nome de uma Tebas que se compadece diante do sofrimento da filha de Édipo a contrariar os mandos do Creon ao fazer repousar por cima do irmão morto uma fina camada de terra, vemos posto o sintagma lacuna face a Antígona. Num momento mais avançado da peça, o coro, pouco antes de ser revelado o suicídio de Hemon, diz: “*here we’re all fine we’re standing in the nick of time*”⁷⁹ (SOPHOKLES, 2015, p.37), trazendo para a obra uma dimensão de temporalidade inculcada no “bem na hora”.

Todos esses índices postos lado a lado – como aliás é o destino mais uma vez desses irmãos, dado que Antígona diz querer se deitar “coxa com coxa”⁸⁰ com seu irmão no túmulo,

⁷⁷ Termo cunhado por Haroldo de Campos para designar uma práxis tradutória dada ao criativo.

⁷⁸ “No entanto eu ouço que se fala que há sombras essa garota Eu ponho uma lacuna essa garota não merece morrer a cidade está triste mais glorioso dos feitos mais terríveis das mortes (eles dizem) ela escolheu apenas manter o corpo de seu irmão posto em carne viva pela mordida dos cães e bicada dos pássaros, esse tipo de conversa, não sei a noite está chegando” (SOPHOKLES, 2015, p.25, Tradução nossa).

⁷⁹ “aqui estamos todos estamos bem estamos bem na hora” (SOPHOCLES, 2015, p.37, Tradução nossa).

⁸⁰ “true sister, yet how sweet to lie upon my brother’s body thigh to thigh” (SOPHOKLES, 2015, p.11).

algo que, vindo de alguém da casa incestuosa dos Labdácias, não aparenta ser um enunciado meramente ingênuo – , ao serem confrontados com não apenas o título da peça, mas com a maneira com a qual este está disposto na capa do livro, numa separação entre *Antigo Nick*, deixam revelar uma instigante construção. Antigo, fenômeno temporal que para o português é um dado linguístico de per si, tem sua origem etimológica na palavra do Latim *antiquus*, algo que é velho, anterior, com idade. *Antiquus*, por sua vez, também é a origem de *antique* no Francês, que, ao ser surrupiada pelo Inglês, deu origem a palavras como *antiquity*, antiguidade, em tradução, e *antiquarian*, antiquário, informações retomadas no título da obra e que fazem com que este convoque o espaço da temporalidade, o tempo de e em Antígona. A palavra *Nick*, que também é utilizada como substantivo próprio⁸¹ para nomear um personagem da releitura de Carson que não possui fala, guarda uma vasta gama importante de sentidos, alguns deles figurando em patamares distantes, como uma pequena incisão e corte ou prisão e prender (HORNBY, 1995, Tradução nossa)⁸². Assim, além de recuperar a imagem de tempo proposta pela expressão “*in the nick of time*”, essa parcela do título recobre a peça de outros significados. Ainda, numa fala de Creon para Hemon, vemos novamente postas em disputa as ideias de tempo, levantadas aqui por “*one time*” e reiteradas pela expressão “*in the nick of time*”, e cesura, numa imagem que reafirma tanto a ideia de *Nick*, quanto a imagem do órgão genital feminino: “*a fact of life I’ll say to you now I’ll say it one time when you lay yourself under a pleasure female you take an open wound into your house and your life spit her out let her snake her way down and seduce some boy in hell you know she disobeyed me*” (SOPHOKES, 2015, p.24)⁸³. Essa apresentação é desenhada à medida que levanta os entendimentos de temporalidade e lacuna.

Temos, junto à lacuna que se configura de maneira textual, nas falas de Hemon e Creon, e visual, no título da reformulação de Carson, a lacuna promovida pela memória do objeto peça de teatro Antígona, criada, até onde se sabe, por volta de 442 a.c, mas que não cessa de retornar em formato lacunar. Há uma série de releituras de Antígona dadas ao universo literário, das quais, além da construída por Carson, três serão mencionadas. A

⁸¹ A expressão remonta a ideia de *nickname*, em português, apelido ou *to nickname*, apelidar.

⁸² HORNBY, Albert. Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English. Oxford University Press: Oxford, 1995.

⁸³ um fato da vida eu vou dizer a você agora Eu direi isso uma vez quando você se deitar sob uma bela mulher, você leva uma ferida aberta em sua casa e sua vida cospe-a, deixe-a sair como serpente para as profundezas e seduzir algum garoto no inferno você sabe que ela me desobedeceu (SOPHOKLES, 2015, p.24, Tradução Nossa).

realizada Jean Anouilh, no ano de 1943, a versão de Bertold Brecht, este, por sua vez, a pôr, ao longo de todo espetáculo, a personagem-título a carregar uma porta nas costas, em 1948, Sara Uribe, escritora mexicana que lançou em 2012 *Antígona Gonzales*, história transcorrida em Tamaulipas, local com a maior taxa de desaparecidos no México, na qual a jovem está à procura de seu irmão Tadeo, num apontamento sobre os desaparecimentos oriundos da guerra às drogas no México e, por fim, a versão de Anne Carson. A menção à versão de Uribe é feita em nosso trabalho por esta extrapolar um movimento e um jogo presente na modelagem de Anne Carson. Há em *Antigonick*, antes do início da peça, uma carta intitulada “*the task of the translator of antigone*”⁸⁴, destinada à própria Antígona. Nesse exercício de introdução, não só algumas das reescritas são mencionadas, como há a evidenciação de algumas analogias feitas ao longo das mais diversas recepções, tais como: “*how seriously can we take you? are you ‘Antigone between two deaths’ as Lacan puts it ao a parody of Kreon’s law and Kreons language – so Judith Butler*” (SOPHOKLES, 2015, p.4)⁸⁵, “*and Žižek comperes you triumphantly whith Tito the leader of Yugoslavia saying NO! to Stalin in 1942 speaking of the ‘40s, you made a god impressions on the Nazi high command and simultaneously on the leaders of the French Resistance when thay all sat in the audience of Jean Anouilh’s Antigone*” (SOPHOKLES, 2015, p.4)⁸⁶ e “*Opening night Paris 1944: I don’t know what color your eyes were but I can imagine you rolling them now let’s return to Brecht, maybe he got you best to carry one’s own door will make a person clumsy, tired and strange*” (SOPHOKLES, 2015, p.4)⁸⁷.

A memória do texto da célebre personagem de Sófocles, ao longo dos séculos e de maneiras diferentes, reafirma o espírito da lacuna, pois elementos outrora discutidos nessa mitologia são apagados para conferir ênfase a outras questões pouco debatidas em reescritas anteriores, mas que serão o foco das versões seguintes, como são os casos apresentados, de

⁸⁴ “A tarefa do tradutor de Antígona” (SOPHOKLES, 2015, p.3, Tradução Nossa)

⁸⁵ “você é “Antígona entre duas mortes” como diz Lacan ou uma paródia da lei de Creon e da linguagem de Creon – segundo Judith Butler” (SOPHOKES, 2015, p.4, Tradução Nossa)

⁸⁶ “E Žižek triunfantemente compara você com Tito, o líder da Iugoslávia dizendo NÃO! a Stalin em 1942 aliás, falando dos anos 40, você causou uma boa impressão no alto escalão nazista e ao mesmo tempo nos líderes da Resistência Francesa quando todos eles assistiram juntos a Antígona de Jean Anouilh” (SOPHOKES, 2015, p.4, Tradução Nossa)

⁸⁷ “noite de estreia, Paris 1944: eu não sei de que cor eram os seus olhos mas posso imaginá-la revirando-os agora vamos voltar a Brecht, talvez quem tenha entendido melhor você pois carregar a própria porta deixa uma pessoa desajeitada, cansada e estranha” (SOPHOKES, 2015, p.4, Tradução Nossa)

modo que cada uma das reescritas provoca marcas nas subsequentes, escava uma sulcagem trilhada pela vivificação dessa personagem sempre a estar bem na hora, na particular hora da reencenação. Dito de outro modo, a memória do objeto Antígona é lacunar porque não encerra as discussões propostas pela peça anterior nessa genealogia de Antígonas, há lacunas em relação aos debates propostos pelas peças que antecederam e novos caminhos são abertos. Torna-se possível, pois, lançar luz à memória dessa peça e estabelecer um ponto de apoio para Antígona a partir de inúmeros portos construídos por cada uma dessas versões, que, ao mesmo tempo, performam o apagamento de temas debatidos em peças anteriores, caráter lacunar, e inscrevem novos debates. Vejamos aqui, para melhor perquirir o raciocínio referente à memória do objeto texto de Antígona, o poema *Poema de trás para frente*, último poema do *O Livro das Semelhanças* de Ana Martins Marques: “A memória lê o dia/ de trás para frente// acendendo um poema em outro poema/ como quem acende um cigarro no outro// que vestígios deixamos/ do que não fizemos?/ como os buracos funcionam?// somos cada vez mais jovens nas fotografias// de trás para frente/ a memória lê o dia” (MARQUES, 2015, p.108). Tomando o poema para compreendermos parte dos alicerces do conceito de memória aqui desenhados em relação à peça ateniense, a multiplicidade de Antígonas faz com sejamos legentes de uma memória a se apresentar tal qual os estilhaços de um copo que tenhamos quebrado e metemo-nos a recolher os pequenos pedaços pelo brilho no chão da cozinha⁸⁸. Há, inclusive, a possibilidade que leiamos essa tradição de Antígonas de trás para frente, podemos ler essa memória de quaisquer uma de suas várias entradas e nos deixarmos cortar por ela.

Em todo esse exercício, aquilo que há de mais peculiar, nessas formulações sobre a memória envolvendo as Antígonas, é sem dúvida a torção promovida por Carson, um ponto novo em nosso raciocínio. São trazidas para a esfera do livro *Antigonick* as memórias da árvore genealógica dessa mitologia, quando estas são mencionadas na carta-prefácio introdutória, bem como esta memória faz-se reverberar na textualidade da peça, a partir do ecos de dizeres outros, mesmo que a estabelecer, a princípio, comunicação indireta com a peça:

Antigone: we begin in the dark *and birth is the death of us*
 Ismene: who said that
 Antigone: Hegel
 Ismene: sounds more like Beckett
 Antigone: he was paraphrasing Hegel (SOPHOKLES, 2015, p.9)⁸⁹

⁸⁸ Poema *Tenho Quebrado Copos*, também de Ana Martins Marques, que compõe *O Livro das Semelhanças*.

⁸⁹ Antígona: começamos no escuro e o nascimento é a nossa morte

Ismene: quem disse isso

O caminho empreendido pela reescritura de Carson, portanto, faz com que algo que era da obra passe a existir na obra. Os rastros de memória esculpidos por esse multiverso de Antígonas deixa de ser um dado extratextual para existir e produzir sentido dentro (tanto na carta-prefácio quanto na peça) de *Antigonick*.

Os trajetos até aqui percorridos possibilitam o estabelecimento de uma ponte entre o percurso da definição de memória na teoria freudiana, modificada ao longo do tempo, mas que mantém alguns dos postulados desde o *Projeto*, e os predicados levantados por especificamente reescrita de Anne Carson e pelo modelo de trajetória das reescritas de Antígona. Equiparação que encontra a sua pertinência também no fato de que os desenganos vividos por aquele que é, ao mesmo tempo, pai e irmão de Antígona, Édipo, serem tão caros à teoria psicanalítica, ao passo que, em nosso trabalho, o diálogo é estabelecido não mais com o pai, mas com a filha. A reinvenção de Antígona pela professora helenista canadense recupera e toma para si a estrutura da lacuna ao, em primeiro lugar, manejá-la na formatação do título, em segundo lugar, na fala de Hemon que põe uma lacuna diante da história de Antígona e de faceta indireta na fala de Creon, além de ser a própria obra uma engrenagem nesse processo de rememoração dessa tessitura. No que tange os percalços da memória, *Antigonick* acopla à sua tessitura a memória ambígua, que inscreve e apaga, de suas reescritas predecessoras. Devemos de imediato nos atentar, porém, a um índice trazido pela poética de Carson que faz acrescentar aos limites das ideias lançadas por Freud. Para além da dimensão temporal e de memória implicadas, Carson traça um elemento que, apesar de sua importância para a psicanálise como um todo, não está diretamente associado, no seio da teoria psicanalítica, às ideias de tempo e memória.

Recuperamos em *Nick*, em primeiro lugar, a consciência da clausura. A significação de *Nick* enquanto prisão prefigura a imagem do encarceramento de Antígona, jovem fechada no destino de sua família e em suas próprias decisões irreduzíveis. Há ainda uma conexão com o instante de morte da personagem, esta que foi mandada a um dos mais cruéis castigos e posta para morrer ao ser presa em uma caverna escavada em uma estrutura rochosa, de modo que o “*in the nick of time*”, sinônimo para “*the last possible moment*”⁹⁰, de Antígona é também o tempo de seu aprisionamento e portanto de sua morte. É visível, em segundo lugar, uma outra

Antígona: Hegel

Ismene: parece mais com Beckett

Antígona: ele parafraseou Hegel (SOPHOKES, 2015, p.9, Tradução Nossa)

⁹⁰ O último momento possível, em tradução livre.

associação poderosa, que não se faz de imediato na teoria psicanalítica freudiana, entre tempo e corte, mais precisamente, entre memória e corte.

Há que se ter em mente, para a reescritura de Carson, tempo, também disparador indireto do conceito de memória, lacuna e corte. *Nick* como incisão, um de seus múltiplos significados, faz brotar, no cerne da temporalidade, o entalhe. Em *Antigo Nick*, a imagem de *an open wound*, a encontrar substrato nos dizeres de Creon, retoma o caráter pungente a nos dizer sobre a maneira incisiva e cortante com a qual esse tempo é inscrito. Devemos porém, dada a importância dos processos de memória para o texto de Maura, promover uma virada e refletir junto a *Hospício é Deus*.

As duas primeiras páginas do livro dão conta de uma anedota do cotidiano familiar, a chegada de Judite, carinhosamente chamada de Didi, uma das irmãs mais velhas de Maura, à fazenda vinda de Belo Horizonte, junto à apresentação de figuras importantes da família: “Corri a seu quarto. Acordei-a, beijou-me e mostrou-me duas caixas” (CANÇADO, 2015, p.8), “Nasci numa bela fazenda do interior de Minas, onde meu pai era respeitado e temido como o homem mais rico e valente da região.” (CANÇADO, 2015, p.8). Esse momento inicial é cortado pela seguinte reflexão: “Estas são as lembranças mais remotas – as únicas despidas de angústia.” (CANÇADO, 2015, p.9). A face da memória se impõe já no primeiro instante da obra, acionada pela palavra lembrança, de modo sempre a entrecortar o discurso primeiro de esquadrinhamento da vida interiorana. A segunda inserção e interrupção dos dizeres prosaicos que compõem esse momento do texto pela reflexão sobre a memória é produzida por “Muitos fatos se perdem no longe da minha memória.” (CANÇADO, 2015, p.10).

Mostra-se importante, ainda, que voltemos e verifiquemos a materialidade dos dizeres de Maura. Encontramos, nessas afirmações da narradora Maura, para além da estimulante relação à noção de corte, uma instigante ideia relativa à angústia promovida na página nove, já aqui referida. As memórias despidas desse sentimento seriam aquelas vinculadas à infância, apresentadas, portanto, pela Maura de maneira linear. Furtemo-nos a algumas das informações oferecidas vinculadas à memória por essa narradora, pois ela não se mostra confiável de todo, pois alguns de seus dizeres categóricos são destecidos: “Eu crescia e crescia meus temores: o escuro, a noite, a morte, o sexo, a vida - e principalmente Deus: de quem nada se podia ocultar.” (CANÇADO, 2015, p.17). “Minhas relações com Deus foram as piores possíveis - eu não me confessava odiá-lo com medo da sua cólera. Mas a verdade é que fugia-lhe como

julgava possível - jamais eu amei. Deus foi o demônio da minha infância.” (CANÇADO, 2015, p.17). Nessa conjuntura, diferentemente da ausência de angústia, posta em relação às primeiras lembranças, temos ausência e angústia como sintagmas complementares, a caminhar juntos na produção de sentidos do texto:

Estou perdida no meu mundo de depois. Estou só, como o prenúncio do que virá tarde de mais. Sinto na carne meu desconhecimento da dor. Ele enlaça-me, fere-me, busca matar-me. E se ainda não morri é porque não encontro em mim o humano. Avanço cega e desnecessária – não é esse o meu tempo. Fora da vida, do mundo, da existência – apesar de enclausurada. Que sou eu? Não importa. Quem poderia julgar-me? – Neste mundo vazio encontro-me tranquila – angustiada. Obrigada a marchar como os outros, aparentando ser o que não sou, ou perturbo a ordem. (CANÇADO, 2015, p.171).

As reflexões de Maura sobre a memória criam um dispositivo cortante na tessitura da obra, com a qual somos confrontados desde a abertura do livro e que se avolumam conforme o texto avança. As memórias em si promovem rupturas, idas e vindas que arranjam uma costura a ter seus mecanismos debatidos quando, mais adiante em nosso trabalho, investigaremos a escrita. As considerações sobre a memória, embora guardem similaridades aos retornos no tempo, estampam uma outra faceta dessa diversa engrenagem textual. O retorno a si promovido pela narradora no que tange à memória, não somente expõe um simples retroceder no tempo, incursões nas lembranças da narradora, como aquelas promovidas pelos flashbacks, este escava cortes no texto, provocando marcas, que serão acionadas em momentos posteriores de maneira a cumprir papel semelhante, sempre a orquestrar cortes no curso dos relatos e dos acontecimentos, como na página cento e dezessete, na qual a reflexão impele uma incisão na sequência anterior – um relato sobre uma discussão com o analista – e lança o texto subitamente para uma cena no hospital: “‘Sou Alice no País do Espelho’. Quanta coisa franzida na minha percepção. Até mesmo o ar parece-me contrair-se frenético. É um estado passageiro – mas que me deixa em dúvida: onde está a verdade? E as coisas que toquei, percebi, senti, amei, quando criança? – Minha cabeça é um ônibus desenfreado.” (CANÇADO, 2015, p.117).

Entendemos haver dois movimentos distintos. O primeiro seria promovido pela reflexão, disparador de um corte no texto. Já o segundo, retomando não mais pelo corte, mas a própria temporalidade do texto, povoado por flashbacks na sessão diarística do diário, faz das constantes retomadas um ponto a mimetizar o movimento de um pêndulo, com suas idas e vindas, uma memória que sempre retorna. O domínio da meditação sobre memória e a esfera de caráter puramente rememorativo verificados nessa textualidade, calcado muitas vezes no

engano, tem no corte e no retorno algumas de suas matrizes. Há, porém, nessa escritura, outros movimentos:

Os dias deslizam difíceis-custa. Me entrego. Me esqueço. Ou não esqueço? Às vezes as coisas ameaçam chegar até mim, transpondo as portas (mas não. Por quê? Hein? Quando? NADA). Sinto medo. Parece reinar uma ameaça constante no ar. Ou sou eu quem se alerta para o primeiro gesto? Ando pelo quarto. Completo instante. Depois outro quadrinho: penso fino e reto sem ameaças, livre de pensar pelo que está aguardando ou morto. (CANÇADO, 2015, p.32).

A oscilação das considerações concernentes à memória de Maura, presa entre o esquecer e o lembrar, também por vezes a reintegrar o corte, a navalha, a invenção e a reinvenção, levanta-nos a conjectura de o esquecimento ser tão relevante para a trama quanto a rememoração, visto que, como expresso na anteriormente referida página dez, muitos fatos estão perdidos. Há, no exercício de Maura, a imagem constante do esquecimento: “Estou brincando há muito tempo de inventar, e sou a mais bela invenção que conheço. Antes me parece haver um depois. Agora não me parece haver além de agora. Há muito tempo o tempo parou.– Onde? Sou o marco do esquecimento.” (CANÇADO, 2015, p.149). Tal apagamento, ao longo do livro, contrai formas diversas, todas marcadas pelo sopro de aparente negatividade, sobre as quais algumas delas daremos prosseguimento num momento posterior em nosso trabalho, e ocasionalmente estas formas ocorrem sob a roupagem de uma incidência cuja combinação dessas instâncias de negatividade se dá inclusive na carnalidade do texto tomando os contornos de traço a marcar o espaço da página.

A materialização do traço ocorre pela primeira vez com o início do diário na página 26. Este fenômeno também ocorre nas páginas 27, 32 por duas vezes, 37, 38, 39, 58, 104, 122, 149, 167, 175. Nessa dicção, para além da quantificação dos traços, devemos promover discussões acerca do papel que eles exercem. Tomemos como exemplo dois trechos representativos da aparição de traço na obra: “Ainda assim falo. Falo à dona Dalmatie, ao médico, às internas como eu. Falo comigo. E falo a – que não existe para mim. A inutilidade do meu falar constante cerca-me o Nada. O Nada é um rio parado de olhar perdido. Não creio, mas se cresse seria bonito. Não creio e tenho o Nada – e o hospital.” (CANÇADO, 2015, p.58) e “Apesar de tudo sinto medo do que pode tomar conta de mim. Levar-me para – Onde? – Seria necessário aprender a proteger-me contra mim mesma.” (CANÇADO, 2015, p.37).

Sulcado no texto tal qual as marcas no quadro de cera do bloco mágico, o traço no corpo da obra *Hospício é Deus*, “*un open wound*” no texto, pode ser, em um primeiro momento, entendido como a recusa, “Além disso, a configuração desse escrita como traçado, como marcas que apenas parcialmente preenchem a nudez do tecido, ou branco da página, tem a vantagem de nos sugerir a imagem do traço – e de seu pagamento – a marca da descontinuidade temporal e da memória, signo do sujeito que só revela a partir do seu esvaecimento.” (BRANCO, 1994, p.65).

A corporificação do traço possibilita a presença de sua dimensão de silêncio, o descrédito na fala, todavia, guardaremos aqui a faceta que amiúda as bases alusivas à memória. O riscado na página restabelece, ao que parece, afastando-se da mera recusa, aquilo que tanto a memória em si da narradora Maura quanto a reflexão sobre a memória denunciam: vemos um corte, cuja marca é deflagrada na tangibilidade da folha, na superfície da página, bem como o padrão performado do esquecimento. Tal cicatriz no texto – diferentemente de uma cicatrização convencional, que tem em seus processos a formação uma etapa denominada fibroplastia, na qual as células fibroblastos são responsáveis por formar de um tecido conjuntivo a preencher espaços entre tecidos lesionados – não se ocupa por eliminar o espaço aberto promovido pelo corte. Ao contrário, além da corporificação do corte há que se notar o duplo movimento da memória, calcada no representar e apagar:

Há algo ausente que pode se fazer presente. Este algo ausente está em estado vestigial - traço ou marca de uma presença, tanto na dimensão existencial de um sujeito em particular quanto na história da espécie. Do ocorrido ficaram os vestígios. Há, portanto, uma materialidade: esse vestígio é uma marca, é cicatriz numa matéria. Além da materialidade, há a dimensão da ausência que traz consigo o campo do arqueológico e do histórico: a marca seria, portanto, presença material da consciência. (MORAES, 2006, p. 17).

Sucedo desse substrato traço não meramente a negação, mas o silêncio em sua dimensão produtiva, pois, traz à cena toda a noção de memória à qual *Hospício é Deus* recorre. Desse modo, tal qual o distanciamento e a negação ao discurso, os traços são ativos na produção de sentido e na mimetização de paradigmas inextricavelmente voltados à memória.

A memória cortante, a memória enganosa, a memória que cria e recria, a memória que tem no esquecimento e na rememoração as duas faces de uma mesma moeda. Essas instâncias erguem-se de e em *Hospício é Deus*. Algo que só encontra repouso com a contribuição de *Antigonick*, vislumbrando aqui a poesia e o texto literário em geral como forma de

pensamento, posto em contato com os dizeres freudianos. Recuperemos aqui, para melhor delineamento do juízo desse contato, a primeira parte poema *O Sim contra O Sim*, de João Cabral de Melo Neto, publicado no livro *Serial*:

Marianne Moore, em vez de lápis,/carrega quando escreve/um instrumento cortante:/bisturi, simples canivete.//Ela aprendeu que o lado claro/das coisas é o anverso/ e por isso as disseca:/para ler textos mais corretos.//Com mão direita ela as penetra,/com lápis bisturi,/ e com ele compõe,/ de volta, o verso cicatriz./ E porque é limpa a cicatriz,/ econômica, reta,/ mais que o cirurgião/ se admira a lâmina que opera. (NETO, 2020, p.305).⁹¹

Chamemos, pois, provisoriamente, considerando essa fina lâmina posta a corta uma memória inconstante, de memória-lâmina:

Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com passado, tudo começa do instante em que vestir este uniforme amorfo, ou, depois disto nada existindo - a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? - Cada momento existe independentemente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadrinhos sofrem alteração, se observados isolados. Entanto formam um todo. Agora escrevo. (CANÇADO, 2015, p.31).

Como colcha de retalhos, essa memória-lâmina, termo cunhado para unir as noções advindas de Carson e Freud, tem na escrita uma pausa, como ocorre no excerto anterior, e na corporeidade sua realização. Tomando como norte as demandas provindas da obra de Maura Lopes Cançado, entramos agora num patamar mais interno deste escrito, derradeira camada da pele, na qual corpo e escrita promovem a rede última de sustentação para essa textualidade.

Logo abaixo da pele situa -se a hipoderme, palavra grega que significa “abaixo da pele”. Essa camada também é chamada fâscia superficial e camada subcutânea. A hipoderme consiste nos tecidos conjuntivos frouxos e adiposos, mas normalmente o tecido adiposo predomina. Além de armazenar gordura, a hipoderme prende a pele nas estruturas subjacentes (principalmente nos músculos), porém com liberdade suficiente para que a pele possa deslizar relativamente bem sobre essas estruturas. Essa capacidade de deslizar assegura que muitos golpes apenas resvalem em nossos corpos. A hipoderme também é um isolante: como a gordura é um mau condutor de calor, ela ajuda a evitar a perda térmica do corpo. A hipoderme espessa-se acentuadamente com o ganho de peso, mas nos dois sexos esse espessamento ocorre em diferentes áreas do corpo. (MARIEB; WILHELM; MALLATT; 2014, p.115)

⁹¹ NETO, João Cabral de Melo. Poesia Completa. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020

CAPÍTULO III – Hipoderme

Podemos atear fogo/ à memória da casa/ desaprender um idioma/ palavra por palavra/ podemos esquecer uma cidade/ suas ruas pontes armarinhos/ armazéns guindastes teleféricos/ e se ela tiver um rio/ podemos esquecer o rio/ mesmo contra a correnteza/ mas não podemos proteger com o corpo/ um outro corpo do envelhecimento/ lançando-nos sobre a lembrança dele.

Ana Martins Marques

“as frases saindo quase em carícia”⁹² - O Corpo

Embora a hipoderme não seja considerada por muitos uma estrutura fundamentalmente constitutiva da pele, esta compartilha funções com o tecido, de modo a prendê-la e, ao mesmo tempo, conferi-la a liberdade necessária. Ao longo de nossas pesquisas, voltamo-nos para debates caros à fortuna crítica da obra de Maura (loucura e diário), bem como examinamos a própria fortuna crítica da autora, refletimos também sobre o tempo e a memória, no entanto, nosso trabalho acompanhará agora aquela que entende-se por camada última da pele (por vezes uma não-pele).

É mais fácil representar as formas de um corpo do que a própria pele. Enquanto superfície, a pele parece ser um meio possível da representação a ser por essa razão representável. A pele, invólucro do corpo, aparece como uma superfície com textura singular, as variantes sua cor, e como um conjunto de fragmentos que se casam bem como as diferentes formas do corpo. (JEUDY, 2002, p. 83).⁹³

Nas construções de obras artísticas, para Jeudy⁹⁴, filósofo e escritor francês, a dificuldade para a representação da pele reside na ambiguidade provocada por ela ser, ao mesmo tempo, um contorno, desempenhando um papel secundário de envolver e conferir acabamento, e um objeto em si, que não apenas abrange o corpo, mas tem características próprias. Seria mais fácil, a partir dessa linha de raciocínio, representar uma víscera do que a pele da víscera em questão. Nesse ínterim, tomando os dizeres de Jeudy e a ordem de complexidade por ele proposta, miraremos, pois, o mais íntimo da pele, o cerne da tessitura de Maura. No presente

⁹² “Mais tarde começava a entregar-me aos poucos, aquela mornidão que sempre me caracterizou, perguntava coisas, depois mais coisas, as frases saindo quase em carícia.” (CANÇADO, 2015a, p.7)

⁹³ JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo Como Objeto De Arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

⁹⁴ Filósofo francês, nascido em 195 na capital francesa interessado na cultura contemporânea e nos impactos do urbano na sociedade, Henri-Pierre Jeudy é diretor do Laboratoire d'Anthropologie des Institutions et Organisations Sociales do Centre National de la Recherche Scientifique, em Paris e professor da Escola de Arquitetura de Paris-Villemin, também em Paris.

capítulo nos deteremos ao problema do corpo e, por fim, às vontades da escrita em *Hospício é Deus – Diário I*.

Por muitas vezes tidos como matéria de notável importância, os estudos do corpo comportam, assim como as reflexões sobre o tempo, uma vasta tradição, visto que é uma temática a tocar diversos campos:

A medicina pretende saber o que é o corpo, a biologia também e a neurologia também. De uma outra maneira, os atletas conhecem os limites do corpo, os pacientes tornam-se conscientes de outros estados do corpo, os amantes também, de outra maneira, e o que a filosofia e a sociologia sabem? A psicanálise pretende saber muito sobre as coisas do inconsciente, mas o que ela sabe sobre o corpo? O que é o corpo? Será esta uma falsa questão à qual é impossível responder, apesar de que ter um corpo é para todo mundo um dos fatos mais banais? (UNO, 2014, p. 40).

Faz-se necessário, no entanto, remontar o ponto inicial dessa questão, o que significa, nesse contexto, partir sobretudo de sua origem etimológica para melhor delimitarmos problema:

O substantivo corpo vem do latim corpus e corporis, que são da mesma família de corpulência e incorporar. Dagognet (1993: 5-10) explica que corpus sempre designou o corpo morto, o cadáver, em oposição à alma ou anima. (...). É daí que parece nascer a divisão que atravessou séculos e culturas separando material e o mental, corpo morto e o corpo vivo. (...). Já carne ou carnaval (em grego sarx e em latim caro) implicaria em keiro, do grego cortar, destacar (...). (Greiner, 2008, p. 17).

A gênese da questão já nos aponta para uma construção que comporta em si uma marca de diferenciação. Há o corpo morto, contraposto a uma experiência de existência, e há a carnalidade do corpo, sua dimensão puramente material, passível de ser rearranjada e desfigurada. Por meio da recuperação da fundação das palavras e da conseqüente formação de duas matrizes lexicais diferentes, nos são apresentadas duas abordagens, estas acionadas ao longo das mais diversas investigações referentes à temática ao longo dos séculos. A nós é dado tanto a apropriação do sujeito do debate como uma disposição inanimada, quanto o corpo como uma matéria passível de receber incisões, escarificação, recortes e desintegração, as duas abordagens que fundamentalmente montam o panorama acerca da história da corporeidade no ocidente. Uma das instâncias que contribui para a demarcação das diferentes posturas diante desse tema, qual, portanto, abordagem seguir, é relativa à posição dos instrumentos de estudo em relação ao corpo.

Ao longo da modernidade, por exemplo, o impulso era desvendar o funcionamento interno do objeto de estudos, “Assim, durante os séculos XVI, XVII, XVIII, boa parte dos estudos do corpo foram marcados pela investigação do lado de “dentro“. Não é à toa que o

período ficou conhecido como século das vísceras.” (Greiner, 2010, p. 125). No mundo moderno, o interesse pelo corpo caminha mais próximo da busca de dominação, controle, sujeição e investigação científica. Sede das paixões e da lida objetiva com a realidade, o corpo tem relegado pela ciência este primeiro atributo: para se fazer ciência, é preciso limpar-se das paixões. Para se debruçar sobre o corpo, a ciência se preocupa em dissecá-lo e esquartejá-lo, como visto no século das vísceras, priorizando sua positividade, isto é, aquilo que, do corpo, melhor responda aos ideais racionais e melhor se harmonize com os preceitos do empirismo, as duas bússolas da Ciência moderna, entendendo que nenhum fato positivo deve escapar do crivo da Ciência. Há que se pensar por um momento, para compreendermos brevemente a progressão dos estudos relativos ao corpo, as implicações de se realizar um exame tomando como parâmetro a matéria inerte ou a carnalidade. Como resultado das diversas posturas, “A diferença entre discutir “o corpo” ou “as suas corporeidades” é a tentativa evidente de estudar “diferentes estados” de um corpo vivo, em ação no mundo.” (Greiner, 2008, p.22). Em nosso trabalho, mesmo mantendo a nomenclatura por vezes utilizada por autores convocados aqui ao debate, acolheremos a ideia de um corpo atravessado e dado aos diferentes estados, trabalharemos, portanto, partindo da noção de corporalidade.

Segundo Santin, “ (...) a humanidade do homem se confunde com a corporeidade.” (SANTIN, 1993, p. 28)⁹⁵. O corpo e os seus movimentos, para este autor, estão no centro de toda e qualquer possibilidade expressiva e, sendo o corpo uma entidade que manifesta-se do próprio humano, este possui uma intencionalidade que precisa ser compreendida. Partindo desse raciocínio, a consciência não seria apenas uma proprietária do corpo como forma dele dispor quando achasse mais conveniente, como se fosse apenas locadora de um corpo, mas sim, “(...) manifestaria-se através de um corpo.” (GONÇALVES, 1997, p.16), carregando nesta manifestação a história dos elementos orgânicos constitutivos deste organismo e que afetariam as mais variadas formas desta comunicação. Podemos afirmar com certa segurança que “a corporeidade é a condição humana, é o modo de ser do homem” (SANTIN, 1993, p. 13).

A partir do conceito de corporeidade é possível entender o corpo como possuidor de uma singularidade que se compreende somente na pluralidade da existência de outros corpos,

⁹⁵ SANTIN, Sílvio. *Perspectivas na visão da corporeidade*. IN: MOREIRA, W.W (org.) Educação Física & Esporte: perspectivas para o século XXI. Campinas, SP: papyrus, 1993.

e que é capaz de gerar conhecimento, auto gerando-se, a cada momento, por meio da inevitabilidade da coexistência entre a sensibilidade e a razão. Assim, a corporeidade desvela o corpo em sua complexa existência, visto que este não pode ser reduzido à anatomia. O corpo como espaço de visibilidade humana é também “lugar de inscrição e de criação da linguagem e da história” (NÓBREGA, 2010, p.131)⁹⁶, não pode ser considerado apenas pelos seus aspectos: biológicos, funcional e estrutural. A matéria, como apresentação do ser no mundo, requer um novo olhar, porque: “O corpo em suas formas, ritmos e gestos é linguagem para si e para outro. Ambos corpo e linguagem articulam-se na expressão e na comunicação, é nessa unidade que a autenticidade da expressão encontra sua verdade” (GONÇALVES, 1994, p. 97)⁹⁷, de modo que, nesses termos, a esfera dada ao corpóreo não pode ser vista apenas pelos seus aspectos biológico, funcional e estrutural e os elementos da corporeidade - os desejos, as emoções, o saber incorporado - são fundamentais para uma nova percepção da realidade (NÓBREGA, 2010). Tal deslocamento caminha para uma diluição das divisões restritas, propostas e sugeridas inclusive pelas origens etimológicas da palavra por nós investigada e perseguida, entre um suposto plano material e outro, distinto, dado ao plano mental. Por acreditarmos que a teoria freudiana foi decisiva para a criação de novas formas de pensar o corpo e seus aspectos, principalmente a corporeidade, há que se construir uma recuperação sobretudo das proposições freudianas sobre o corpo localizáveis nos textos *Estudos sobre histeria (1893- 95)*⁹⁸, *Pulsão e seus Destinos (1915)*, *O Ego e o Id (1923)* e *O Mal-estar na Civilização (1930)*⁹⁹.

Desde o início, Freud se preocupa em compreender o funcionamento da psique humana, ou seja, propõe-se a construir uma teoria capaz de dar conta da origem das manifestações das doenças, ditas incompreensíveis para a medicina da época. Em uma das primeiras proposições sobre o corpo, quando Freud decide que as histéricas, acusadas de mentirosas, têm o direito de falar e serem consideradas no que dizem, ele constitui um novo campo. Daí se apercebe que as pessoas, ao falarem, dizem mais do que imaginam estar dizendo, resultando na criação do conceito-chave de inconsciente e percebendo que este

⁹⁶ NÓBREGA, T.P. *Uma fenomenologia do corpo*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

⁹⁷ GONÇALVES, Augusta Salim. *Sentir, pensar, agir: corporeidade e educação*. São Paulo: Papirus, 1994.

⁹⁸ FREUD, Sigmund. *Volume I (1886 - 99). Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1990

⁹⁹ FREUD, S. *O Mal-estar na Cultura*. (1930 [1929]) In: *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 75-174 (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, XXI).

obedece a uma certa lógica, descobertas que possibilitam a concepção da noção de repressão ou recalque. Ao trabalhar com as histéricas, Freud percebe que a fala dessas mulheres afeta o seu corpo¹⁰⁰. O que a histérica mostra é algo de si, em seu corpo, pela via do sintoma. É o sintoma que faz o diálogo; o que sobressai desse diálogo, desse discurso, é a ideia da presença de um conflito inconsciente mediado pela corporalidade. O corpo da histérica, evidenciado pelo fenômeno da conversão, tende a expressar o psíquico, obedecendo à lei do desejo inconsciente, coerente com a história do sujeito. A conversão é a mutação no corpo dessa soma de excitação que se encontrou reprimida e tenta se expressar, resultando em um atravessamento do corpo de modo que este comunica afeto.

Surge, do trabalho clínico de Freud com as histéricas, ainda de uma forma incipiente, o corpo psicanalítico – marcado pelo desejo inconsciente, sexual, e tocado pela linguagem – que se contrapõe ao corpo biológico – constituído pelos órgãos e sistemas funcionais, o organismo físico. O corpo da psicanálise, que evidencia a sexualidade, traz à tona, posteriormente, uma lógica dada pelo erotismo e regulada pelo desejo. Desta forma, o corpo em psicanálise já não pode ser definido somente pelo conceito de organismo, nem pelo conceito puro de somático. Com isso, talvez já se possa afirmar não que o sujeito tem um corpo, mas que o sujeito é um corpo, pois se está falando de algo que é uno na subjetividade e na corporeidade, uma articulação singular. O corpo como atravessado afetivamente, é um corpo erótico, atravessado por um investimento de afeto. Assim, abordar a questão do corpo é ressaltar a importância desta nos trabalhos psicanalíticos apresentados por Freud, que aponta para um certo esgotamento da antiga oposição entre a explicação psicológica e fisiológica.

Uma segunda proposição nos é conferida a partir do conceito de pulsão. Freud revela:

Um conceito básico convencional, que no momento ainda é algo obscuro, mas que nos é indispensável na psicologia, é o de um instinto. Em primeiro lugar, abordado sob o ângulo da fisiologia, nos fornece o conceito de um ‘estímulo’ e o modelo de arco reflexo, segundo o qual um estímulo aplicado ao tecido vivo (substância nervosa) a partir de fora e descarregado por ação de fora (...). O instinto é um

¹⁰⁰ A propósito das investigações sobre histeria, o pesquisador francês Georges Didi-Huberman apresenta um trabalho de marcante consistência, razão pela qual deve ser mencionado: Resta-nos hoje as séries das imagens da iconografia fotográfica da Salpêtrière. Está tudo ali: poses, crises, gritos, “atitudes passionais”, “crucificações”, “êxtases”, todas as posturas do delírio. Tudo parece estar presente, pois a situação fotográfica cristalizava idealmente a ligação entre a fantasia histérica e uma fantasia do saber. Instaurou-se uma reciprocidade da sedução: médicos com insaciáveis apetites de imagens da “histeria”, histéricas dando pleno consentimento, exagerando até nas teatralidades do corpo. Assim, a clínica da histeria transformou-se em espetáculo, em invenção da histeria. Identificou-se até, sub-repticiamente, com algo como uma arte. Muito próximo do teatro e da pintura (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16). DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da Histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

estímulo aplicado à mente, mas ficamos prevenidos contra igualar instintos e estímulos mentais (...). Um estímulo instintual não surge do mundo exterior, mas dentro do próprio organismo. Ele jamais atua como uma força que imprime um impacto momentâneo, mas sempre como impacto constante (...). Não há como fugir dele. O melhor termo para caracterizar um estímulo instintual, seria ‘necessidade’. O que elimina uma necessidade é a ‘satisfação’(...). Chegamos assim à natureza essencial dos instintos, considerando em primeiro lugar suas principais características – sua origem em fontes de estimulação dentro do organismo e seu aparecimento como uma força constante – e disso deduzimos uma de suas outras características, a saber, que nenhuma ação de fuga prevalece contra eles (...). Os instintos, e não os estímulos externos, constituem as verdadeiras forças motrizes por detrás dos progressos, que conduziram o sistema nervoso, com sua capacidade ilimitada, a seu alto nível de desenvolvimento atual. (FREUD, 1915, p.140)¹⁰¹.

Nesse caso, o sujeito humano não é apenas um sujeito de instinto, aquele que tem uma ação específica para um objeto específico, é um sujeito que busca vários objetos, a pulsão, pois, mostra que o corpo não é apenas biológico.

Em *O Ego e o Id* (1923), num terceiro momento de investida em relação à corporeidade, o eu é antes de tudo corporal. Freud revela: “o ego é, primeiro e acima de tudo, um ego corporal; não é simplesmente uma entidade de superfície, mas é, ele próprio, a projeção de uma superfície.” (FREUD, 1923, p. 40)¹⁰². A corporeidade, desse modo, é um fator que possibilita a distinção entre *id* e *ego* e a diferenciação dos estímulos externos e internos, portanto, a separação da realidade externa através da percepção de uma identidade. Por fim, em 1930, Freud refere-se às fontes de sofrimento. O autor localiza três sofrimentos básicos do sujeito: relação com a natureza, com seu próprio corpo e as relações entre os homens. Para estarmos na civilização, devemos abrir mão de nossas satisfações, esse é o preço para estar dentro da cultura, na qual o corpo aparece como esse limite, como algo que não podemos ultrapassar. Pensar, assim, na construção de uma corporeidade equilibrada implica refletir sobre como o corpo do indivíduo se organiza a partir dos elementos que lhe são estruturantes. Entende-se por corporeidade a estruturação corporal do indivíduo que atua nas relações com o mundo, o que envolve uma articulação harmônica entre a dimensão física, psíquica e social do corpo. Abordar a corporeidade implica considerar a construção corporal do indivíduo que é atravessado por marcas sociais, estruturais, físicas e afetivas. Todo o

¹⁰¹ FREUD, S. (1915). *Os instintos e suas vicissitudes*. In: A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 129-163 (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, XIV).

¹⁰² FREUD, S. (1923). O ego e o id. In: O ego e o id, uma Neurose Demoniaca do século XVII e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 13-86 (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, XIX).

processo de estar no mundo em movimento é norteado pela construção da corporeidade do indivíduo. Essas construções são viabilizadas por marcas estruturais, parentais, e marcas vivenciadas nas relações com o mundo.

Segundo Le Breton, o corpo constitui um *alter ego*, um duplo, um outro si mesmo, mas disponível a todas as modificações, prova radical e modulável da existência pessoal e exibição de identidade escolhida provisória ou duravelmente (LE BRETON, 2003, p. 28)¹⁰³. Um corpo-rascunho, sempre passível a reparos e transformações, obra a ser continuamente aprimorada. Bem como um rascunho, este corpo pode ser redefinido, apagado, aprimorado, quem sabe, no intuito de chegar a um estatuto de obra prima. Focalizar a corporeidade, portanto, significa pensar como o indivíduo se percebe e se constitui. Trata-se de compreender como constrói a imagem do corpo, como ele se vê, e como se coloca na relação com o mundo. Esse processo implica as relações que o sujeito construiu a partir das vivências que teve desde o nascimento. As experiências afetivas incidem na nossa definição sobre nós mesmos e é a partir dessa percepção que nos colocamos em contato com o mundo.

Situando a discussão no campo das artes, mesmo entendendo a fragilidade de um discurso que se ocupa de uma suposta origem, entendemos que a antiguidade greco-romana, sobretudo a Atenas clássica, é uma fonte importante de influências para as culturas ocidentais e ocidentalizadas. Pensando a partir dessa perspectiva, é preciso minimamente situar o debate a respeito dessas manifestações artísticas. Nesse período:

Os corpos eram trabalhados e construídos, como objetos de admiração que começavam a ser “esculpidos” e modelados nos ginásios, fundamentais nas polis gregas, e que acabavam por ser mostrados, muitas vezes, nos jogos olímpicos. A saúde, a expressão e exibição de um corpo nu estavam associadas, os Gregos apreciavam a beleza de um corpo saudável e bem proporcionado. O grego desconhecia o pudor físico, o corpo era uma prova da criatividade dos deuses, era para ser exibido, adestrado, treinado, perfumado e referenciado, pronto a arrancar olhares de admiração e inveja dos demais mortais. (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p. 25).¹⁰⁴

Na era moderna, no que se refere às artes, o corpo novamente encontra-se no centro, de modo que “Com a busca da harmonia e das proporções, a pintura se propõe a fundar a beleza visível do corpo humano sobre uma harmonia interior. Como belo ideal, o corpo

¹⁰³ LE BRETON, D. *Adeus ao corpo*. São Paulo: Papyrus, 2003.

¹⁰⁴ BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *Psicologia e Sociedade*, Porto, v. 1, n. 23, p.24-34, 2011. Disponível em: <extensão.pdf>. Acesso em: 22 set. 2019.

escapa ao tempo orgânico e cristaliza em presença imutável submetida à única lei da forma.” (MATESCO, 2009, p. 18).¹⁰⁵ Retrospectivamente,

(...) desde a Renascença, o corpo do homem vem sendo progressivamente desvelado. Primeiro foi a pele, em seguida outras camadas, chegando-se aos músculos e tendões. Por fim, o crânio é aberto, pondo a nu o chamado “órgão da alma”, “regulador central dessa máquina de ossos e músculos”. O desenvolvimento das artes mecânicas abre-se para o mito do homem artificial, inspirado no homem-máquina de La Mettrie. Vaucanson constrói “anatomias moventes”, reproduções mecânicas da respiração, da digestão, movimentos do corpo e até mesmo do mecanismo da circulação do sangue. Merleau-Ponty chega a evidenciar uma coincidência de interesses, no século XVII, entre o autômato, nas experiências científicas, e a perspectiva, nas artes: tanto o autômato como a perspectiva davam a ilusão de realidade. (NOVAES, 2003, p.8).¹⁰⁶

Os caminhos percorridos pelas investigações sobre o corpo encontram, no entanto, encontram um ponto de viragem a partir do final do século XIX. “os rápidos desenvolvimentos do sistema industrial, tanto no plano tecnológico como no econômico-social, explicam a mudança contínua e quase ansiosa das tendências artísticas que não querem ficar para trás, das poéticas ou correntes que disputam o sucesso e são permeadas por uma ânsia de reformismo e modernismo.” (ARGAN, 1992, p.14).¹⁰⁷ Nessa conjuntura, vemos também uma reconfiguração do panorama relativo à ideia de corpo e no que toca a maneira como este é entendido no campo das artes visuais:

Se o corpo pode ser tomado como unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição da integridade ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. (MORAES, 2010, p. 60)¹⁰⁸.

Essa corporeidade estilizada evidencia a crise vivida pela arte no século XX em que este perdeu o seu caráter de unidade. “Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria e oferecê-lo em pedaços.” (MORAES, 2010, p.58), “Elevando a destruição à condição de ato criador (...)” (MORAES, 2010, p.83). Tal processo, basilar na formação das vanguardas europeias, sem pudor algum, fez do corpo um ponto nevrálgico nas amarrações que envolviam os projetos artísticos, tornando, assim, essa matéria “(...) a certeza siderada posta em estilhaços.” (NANCY, 2000, p.9)

¹⁰⁵ MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

¹⁰⁶ NOVAES, A. (org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

¹⁰⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹⁰⁸ MORAES, Eliane R. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

Ao longo do século anterior, o estatuto do corpo nos espaços sofreu portanto uma dramática mudança. Faz-se necessário considerar brevemente, na esteira das reflexões que contemplam a arte moderna e contemporânea, a contribuição de Rosalind Krauss para as discussões, visto que esta, além de apresentar considerável importância per se, está localizada temporalmente mais próxima de nós. A crítica da arte estadunidense, nascida em Washington, em 1941, apesar de, no início de sua formação, estar vinculada a figuras como o crítico Clement Greenberg, num movimento de encarar a arte pelo seu caráter autônomo, apresenta-nos, em seu texto seminal intitulado *Sculpture in the Expanded Field*, originalmente publicado no número 8 da revista de crítica de arte chamada *October*, na primavera de 1979, uma nova maneira de compreensão da escultura.

A introdução da ideia de campo ampliado, sobretudo para discutir as obras de artistas como Richard Serra, incorpora a dimensão do negativo para a definição de escultura (aquilo que não é paisagem e não é arquitetura) e desenvolve a percepção temporal relativa à escultura, fatores que contribuíram para a mudança no que diz respeito ao entendimento da corporeidade de uma peça escultural. Destarte, por meio desses novos elementos, a apreensão imediata do conteúdo de uma obra de escultura contemporânea é refutada e, assim como outras artes, como a literatura, o tempo passa a ser elemento importante para a apreciação de uma obra, de modo que, no entendimento da autora, no que se refere à escultura contemporânea, é necessário que lidemos com o corpo de uma obra, exercício que demanda tempo, para podermos nos colocar em contato com ela. Em *Caminhos da Escultura Moderna*, por exemplo, a autora percorre os trabalhos de figuras como Rodin, Picasso, além de instalações e happenings, e depara-se com a descentralização (excentricidade), fator que reflete a perda de um centro ideal da escultura, logo, a perda de um princípio ordenador, retomando a ideia de desconstrução dos modos artísticos:

A escultura de Gauguin faz referência à narrativa apenas para gerar um sentido de irracionalidade ou de mistério. O artista apresenta os fragmentos de uma história, mas sem uma sequência de que forneça ao observador o sentido de um acesso preciso e comprovável ao significado do acontecimento aludido por ele. (...) Fragmentando violentamente os vários protagonistas dentro do conjunto narrativo, reforçando a descontinuidade e a fragmentação com que ele se movimentam pela superfície, um relevo com *Apaixona-se*, você ficará feliz subverte a função lógica tradicional dessa modalidade de escultura. (KRAUSS, 1998, p.45).

Nas palavras de Domeneck, “o corpo/é o repositório de/todos os ferimentos” (DOMENECK, 2006, p.26). Seria o corpo um dos meios no qual nossas representações da vida encontrariam

pouso. O corpo é, entendendo-o por esse prisma, um local de difusão de marcas, sobretudo no campo das artes. Vamos agora, após o percurso sobre algumas das noções basilares referentes ao corpo, investigá-lo no campo especificamente da literatura.

Obra de maior destaque¹⁰⁹ de Marguerite Duras, escritora francesa, *O Amante* tem em seus movimentos iniciais uma indicação que implica a memória, no qual o corpo é acometido por uma lembrança:

Muito cedo foi tarde demais em minha vida. Aos dezoito anos já era tarde demais. Entre os dezoito e os vinte e cinco anos, meu rosto tomar um rumo imprevisível. Aos dezoito envelheci. Não sei se isso acontece com todo mundo, nunca perguntei. Acho que me falaram dessa arremetida do tempo que às vezes nos atinge quando atravessamos as idades mais jovens, as mais celebradas da vida. Esse envelhecimento foi brutal. Eu vi ganhar meus traços, um a um, mudar a relação que existe entre eles, aumentar os olhos, entristecer olhar, marcar mais a boca, imprimir profundas gretas na testa. Ao invés de me assustar, acompanhei a evolução desse envelhecimento do meu rosto com interesse que teria, por exemplo, pelo desenrolar de uma leitura. Sabia também que não me enganava, um dia ele diminuiria o ritmo e eu retomaria o seu curso normal. As pessoas que me haviam conhecido, aos dezessete anos, quando estive na França, ficaram impressionados ao me rever dois anos depois, aos dezenove. Eu conservei aquele novo rosto. Foi o meu rosto. Claro, ele continuou a envelhecer, mas relativamente menos do que deveria. Tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, a pele sulcada. Ele não decaiu como certos rostos de traços finos; manteve os mesmos contornos, mas sua matéria se destruiu. Tenho um rosto destruído. (DURAS, 2012, p.8).

O livro, publicado em 1984, acompanha o atribulado relacionamento existente entre uma jovem francesa e um rico comerciante chinês na Indochina. A narrativa, que apresenta pontos de contato em relação à história de vida da autora, margeia as travessias do rio Saigon, porção de suma importância para a região, nos últimos dias do império colonial da França e já nas suas primeiras linhas a matéria corpórea é convidada. O sítio no qual a temporalidade se realiza é exatamente no corpo, mais precisamente, no rosto da personagem.

A figura central do livro tem os indícios e rastros de suas memórias cravadas na superfície mais visível, a pele do rosto. A memória aqui, possivelmente também dada ao campo da invenção, mecanismo que já foi por nós investigado, é oferecida ao leitor de maneira a, de antemão, congrega tempo e corpo, de modo que, ao percorrermos o corpo da personagem, somos confrontados com as ideias de tempo e memória. A pertinência do corpo, como referido na passagem do reconhecimento de Ulysses, tem seu contundente espaço em produções de civilizações anteriores não só no campo das artes visuais, mas também na

¹⁰⁹ Livro vencedor do prêmio Goncourt em 1984, com mais de 2 milhões e meio de exemplares vendidos apenas na França.

literatura. Assim como em *O Amante*, há elementos que são atestados apenas no corpo, como em *Édipo em Colono*, de Sófocles.

Essa peça, segunda na trilogia tebana, aquela a contar a história da casa dos labácidas, dá início aos preparativos de Édipo para a morte, em torno dos quais se desenrolará o drama, sendo esta objeto de um benefício divino. Édipo, agora velho, cego e errante, sempre conduzido e auxiliado por sua filha Antígona, chega à cidade de Colono, perto de Atenas. O antes rei pede asilo e direito de sepultura a Teseu, comandante de Atenas, que concede. Teseu concorda e Édipo revela que sua sepultura protegerá a terra contra os que pretendem capturá-lo. Durante o importante encontro entre Édipo e Teseu, temos a seguinte passagem:

Como, sendo infeliz que sou, posso atrever-me a impor-te o contato com homem cujo corpo abriga a mácula de todos os pecados? Não vou tocar-te, nem permito que me toques, somente quem passou por provações iguais pode participar das minhas; cumprimento-te de onde me encontro e peço-te que no futuro me ajudes lealmente como até agora (SÓFOCLES, 2006, p.167)¹¹⁰

Édipo decaído, exilado, leva e deixa estampar em seu corpo o estigma de pertencer a uma família de história trágica e incestuosa.

A corporeidade, tomando o recorte das duas manifestações abordadas anteriormente, é acima de tudo, uma presença, uma manifestação, uma visibilidade, talvez, dito com maior precisão, uma fisionomia, um rosto. Os múltiplos estados do corpo se estendem para além dos limites da Física e da Biologia, afinal, um envelhecimento de tamanha agudeza dificilmente ocorreria ao início da vida adulta, como no caso de *O Amante*, ou a simples materialidade do corpo não traz em si um estigma, é preciso contrapor, pois, matéria e cultura, como no caso de Édipo decaído, para que uma nomeação pouse sob essa existência, transcendendo, portanto, a esfera unicamente biologizante. É preciso agora, no entanto, além das investidas por nós promovidas, introduzir o elemento autobiográfico para a perquirição do corpo e suas corporalidades, de modo a caminharmos em direção à tessitura de Cançado.

*“Autoportrait photographique, comme la transposition du regard de Dieu, une métaphore, un relai. Comme la confession est un relai opéré par le repentir.”*¹¹¹ (ROUBAUD, 2009, p.147). O extrato pertence aos diários publicados de Alix Cléo Roubaud, fotógrafa canadense que viveu boa parte de sua vida na França, mas nascida no México em 1952 e

¹¹⁰ SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

¹¹¹ “O autorretrato fotográfico, como a transposição do olhar de Deus, uma metáfora, um intermediário. Como a confissão é uma mediação operada pelo arrependimento.” (ROUBAUD, 2009, p.147, tradução nossa)

falecida em Paris, no ano de 1983, escritos entre os anos de 1979 e de 1983. As obras fotográficas da artista têm por tema o autorretrato fotográfico, os espaços reservados de sua casa, como o quarto e cartões postais, e a intimidade com seu companheiro Jacques Roubaud, construídas a partir de imagens de nudez e momentos de ternura. Para a artista, “*La photographie est vraiment une forme du silence. Pourtant un journal peut montrer ses silences, comme une image incomplète son incomplétude.*”¹¹² (ROUBAUD, 2009, p.105). O diário para Roubaud carrega, portanto, partindo de afirmações da própria artista, uma dimensão substancialmente lacunar, que também encontramos em Maura Lopes.

Em seus escritos, Alix oscila entre o mais prosaico de seu cotidiano e reflexões sobre a condição humana e o fazer artístico. Há outra instância dada às reflexões de Roubaud especialmente recorrente e significativa a atravessar todos os anos de seus diários, os pensamentos que contempla. Uma experiência refratária de escrita, visto que o corpo e a corporalidade invadem a todo momento o tecido da escrita: “*La maladie, n’est pas une seconde nature, Elle abolit toute nature. Reste, pour une sorte de permanence, de traces: photos, papiers, ordres. les conversations ne sont rien.*” (ROUBAUD, 2009, p.79)¹¹³. Os estados do corpo de Alix são muitas vezes atravessados por doenças respiratórias que invadiam frequentemente seu cotidiano, deixando marcas em seu processo de escrita. Em uma das passagens do diário, nota-se que há um fluxo consideravelmente interrompido da dicção, que pulsa interdita, seguindo o compasso de um coração deficitário: “*Cœur en mauvais état; palpitation incessants, n’arrive pas à arrêter de fumer. rien fait*”¹¹⁴.” (ROUBAUD, 2009, p.131), situação que nos leva a refletir quanto ao diário de Cançado.

Os ecos que surgem a partir da criação de Maura Lopes, em linhas gerais, sustentam dois tipos de aparições da corporeidade, reiterando o ramo que relaciona corpo e memória, igualmente urgentes. Maura, repetidas vezes, se afirma, por exemplo, como uma mulher bela e faz seu corpo emergir de maneira concreta: “Teria dona Auda se deixado impressionar com a leitura da Bíblia? Ela sempre dorme cedo. Enquanto eu lia, estive tão quieta e atenta. Tenho fumado demais. Sinto dores no estômago, e a boca amarga.” (CANÇADO, 2015a, p.142).

¹¹² “A fotografia é realmente uma forma de silêncio. No entanto, um diário pode mostrar seus silêncios, como uma imagem incompleta de sua incompletude.” (ROUBAUD, 2009, p.105, tradução nossa).

¹¹³ “A doença não é uma segunda natureza, Ela abole toda a natureza. Restam, para uma espécie de permanência, vestígios: fotos, papéis, encomendas, conversas não são nada.” (ROUBAUD, 2009, p.79, tradução nossa).

¹¹⁴ “Coração em péssimo estado; latejando incessantemente, não consigo parar de fumar. nada feito.” (ROUBAUD, 2009, p.131, tradução nossa).

Outro modo de apresentá-lo, concomitante à primeira investida descrita, também é observado em *O Hospício É Deus – Diário I*. O corpo, neste, é uma construção incompleta:

Visitei-me no futuro: a memória não tem culpa.
 Sou a desocupada no tempo, a não fixada.
 Gota a gota esvaiu-se sangue róseo: estou branca, confundível.
 Perdi meus pés na areia - e choro os sapatos roubados.
 Não importa a estação - amaras machucadas ameaçam tingir-me os dedos.
 Esta grinalda de cerejeiras não tem pátria: o Japão está ali,
 onde meu braço alcança.
 Entrei num salão de festas, dancei ao lado de um rei. À meia-noite saí (brincava de Cinderela).
 O pintor para quem posei desistiu das linhas, abandonou as tintas:
 Meu retrato é uma tela branca. (CANÇADO, 2015, p.143),
 Afirmar é palavra, sim. E o resto? Pensar dói muito. Os nomes frios tingem o coração de pesar. NÃO.
 Minh'alma nua
 Ela se permuta com rocha.
 A tarde se prolonga como a alcançar em dor o infinito. A tarde se estende sem vibração para nada. Mulheres iguais – guardas – monotonia - cotidiano-dor: HOSPÍCIO. (CANÇADO, 2015, p.57).

O corpo de Maura clama e diz “Sou grande e amorfa.” (CANÇADO, 2015a, p.180).

Há que se escutar esse clamor, pois, nas palavras de Nancy,

Meu corpo não é algo assim como um invólucro exterior sobre o qual eu existiria independentemente dele. Não é de modo algum um invólucro e sim a desenvoltura desse. Singular chamado “qualquer um”. Sem essa desenvoltura, o ponto permaneceria limitado à sua existência de ponto, sem dimensão e inexistente. Nesta desenvoltura, o ponto se faz linha, volume, contorno, estatura, porte, figura. (NANCY, 2015, p.31).

A palavra corpórea, produtora de tensões, faz da escrita, no caso de Maura, um campo de relações entre texto e corpo, configuração mais relevante do que uma ingênua classificação dos modos de aparição do corpo no texto. Esse corpo, que reivindica sua existência na obra de Cançado, ultrapassa evidentemente a ideia biológica de corporeidade e se torna outro, não mais apenas uma casca, mas uma linha produtora de sentidos que tem no exercício metafórico um dos seus pontos de apoio. Vemos que nessa relação corpo-texto, há um caráter de transubstanciação que não pode ser ignorado, num texto em que os ambientes também são descritos como corpos:

Nada me é dado. Nenhum o espetáculo de casas bonitas e alegres, cortinas levianas de perna soltos dançando no ar, cortinas leves, bailarinas inconsequentes. Cortinas jovens e brincalhonas. Ou até velhas, pesadas, imponentes. Imponentes impotentes (a imponência nas pessoas parece-me estar, quase sempre, mascarando sua impotência). As casas velhas, estragadas pelo tempo, esta tristeza. (CANÇADO, 2015a, p.83).

Novamente recorrendo a Domeneck, “difícil convencer todas/as partes do meu/corpo do sentido/de uma ação e/assim pôr em/movimento as roldanas/da corpulência em/direção ao/abstrato/” (DOMENECK, 2007, p.10). É em direção ao abstrato, ao escopo do metafórico, para onde o texto de Cançado caminha, afastando-se, assim como as tessituras já mencionadas, do biológico. A atribuição do corpo e seus estados em *Hospício é deus* pode ser vinculada aos fundamentos da metáfora, haja vista o deslocamento e as comparações que esse texto levanta.

Na etimologia da palavra metáfora, nascida do grego, o significado primeiro já é o de “transferência ou transporte”. O diferencial da pesquisa de Lakoff e Johnson é que a metáfora tem sido entendida sempre com uma questão que diz respeito à característica da linguagem, uma matéria de palavras ao invés de pensamento e ação. No entanto, afirmam os autores, metáfora é mais que isso. Nosso sistema conceitual é metafórico por natureza: um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos de outra. Quando conceituamos, há um transporte de informações e este é sempre, e inevitavelmente, de natureza metafórica. (GREINER, 2008, p.44).

A metáfora é um fenômeno basilar da linguagem, como percebemos a partir de Greiner. O processo metafórico, ligado à transposição, tem também no corpo um de seus pontos-chave, na medida em que constrói novos vocabulários e abrem a possibilidade de um novo tipo de organização do ambiente. As metáforas relativas ao corpo e à corporeidade, como a ideia de cidade-organismo, trazem para o exterior algo da organização interior de um corpo, uma corporificação dos espaços. Esse sistema também funciona pela via inversa, por exemplo, quando utilizamos um vocabulário bélico ou militar para nos referirmos ao corpo, como é o caso da expressão “defesas do organismo”. Tal vocabulário reflete o modo de organização do pensamento, que por sua vez expõe a maneira com a qual relacionamos com o corpo (GREINER, 2008). Uma importante peça na associação promovida entre corpo e metáfora foi esmiuçada pela filósofa norte-americana Susan Sontag.

Sontag, nascida e falecida, respectivamente nos anos de 1933 e 2004, na cidade de Nova York, em seu livro publicado em 1978, *Doença como Metáfora*, enfrenta os deslocamentos postos às patologias câncer e tuberculose no âmbito das representações. Uma das etapas fundamentais do percurso argumentativo da pesquisadora é o entendimento que a enfermidade confere ao doente, por meio da transformação da doença na própria figura do mal, uma nova identidade, uma nova cidadania. A doença seria, apesar de, no entendimento da autora não dever, uma espécie de conteúdo que estaria para além de suas dimensões fisiológicas e se tornaria uma operadora da linguagem. É por meio da metáfora, por vezes

imbuída de silêncios, como é o caso do câncer, que se tornaria “aquela doença”, que o adoecimento passaria a representar, muito mais que uma patologia tratável. Atravessada também pela literatura, como o herói de *O Imoralista*, um tísico, no livro de Gide, a doença cria vocabulários, desloca a linguagem da fala corriqueira e cotidiana, e carrega a certeza de que tudo relativo ao corpo é passível de ser acometido pelo da metáfora e portanto da criação, invenção:

As noções punitivas da doença têm uma longa história e são particularmente atuantes em relação ao câncer. Existe uma "luta" ou "cruzada" contra o câncer. O câncer é a doença "assassina". As pessoas que têm câncer são "vítimas do câncer". Aparentemente, a doença é o réu, mas ao doente também cabe culpa. Teorias psicológicas da doença amplamente difundidas atribuem ao infeliz canceroso tanto a responsabilidade de ter caído enfermo quanto a de curar-se. E as convenções segundo as quais o câncer é tratado, não como uma simples doença, mas como um inimigo satânico, fazem dele não só uma enfermidade letal mas também uma doença vergonhosa. (SONTAG, 2002, p.75).

O corpo de Maura, à primeira vista, parece-nos dado ao metafórico, à ideia de aproximar entidades diferentes para a produção de um terceiro elemento, distinto dos pontos que foram colocados à prova. “Mas, e esta falta total? Falta de objetivo, falta de dor, de amor-toda esta ausência? Difícil continuar enganando-me. Como falar isso à Dr. A? Prefiro mentir, mentir-me, estou cansada: este vácuo.” (CANÇADO, 2015a, p.123). Cançado reconhece esse jogo de substituições e para aplacar as ausências, o vácuo, lança aos nossos olhos um raciocínio da ordem do metafórico, de modo a trazer para dentro de ser corpo elementos que não o deveriam pertencer, como pensamentos coloridos: “Costumo pensar em tecnicolor. Reconheço as pessoas pelas suas cores. Quanto a mim, sou quase sempre neutra.” (CANÇADO, 2015a, p.148). No entanto, recorrer somente a essas evidências pode ser uma percepção oblíqua por desconsiderar certos ruídos e incompatibilidades com a forma de se apresentar dessa figura de linguagem, que necessariamente devemos tomar nota.

“Maura, Super-Maura, Hiper-Maura, Mauríssima, Maura de Todas as Coisas e de Nada, Solene e Vaga, Longe e Presente (...).” (CANÇADO, 2015a, p.149). A personagem Maura convida-nos a compreender e destecer os contornos de uma corporatura fracionada, ora todas as coisas, ora o nada. Esse corpo cindido por vezes impõe sua existência: “O quarto é triste e quase nu: duas camas brancas de hospital. Meu vestido é apenas uniforme de fazenda rala sobre o corpo. Não uso soutien, lavei-o, está secando na cabeceira da cama. Encolhida de frio e perplexidade, procuro entender um pouco. Mas não sei. É hospício, deus – e tenho frio.” (CANÇADO, 2015a, p.31). O corpo da narradora Maura afirma sua presença e reivindica um

lugar nessa narrativa inclusive fazendo-se confundir com o hospital e com os elementos relacionados a ele, como o uniforme. O quarto está nu, o corpo está praticamente nu, exceto pelo já gasto uniforme, e as funções da matéria invadem a descrição a ponto de hospício, Deus e frio serem postos em um mesmo estágio. É mister elucidar a sutileza da assimetria produzida pelos termos frio e frieza. A frieza poderia advir do hospício ou de Deus, por exemplo, mas o fato do termo utilizado ser frio implica o corpo de Maura.

A nudez, vale ressaltar, é um estado de corpo que atravessa todo o diário. Não apenas uma equiparação entre o corpo de Cançado e os ambientes do hospício, mas o próprio hospício é descrito muitas vezes de maneira a evocar a nudez: “Detesto o refeitório. Creio que todas o detestam. Imenso: duas mesas de pedra cinza, os bancos também de pedra. As mesas nuas.” (CANÇADO, 2015a, p.47). Maura também é frequentemente colocada em situações nas quais a nudez é um elemento, como na já referida passagem em que imita uma célebre personagem de Shakespeare, ou quando é posta em isolamento, no quarto forte do hospital: “Assim, Ofélia foi salva, nua, das águas da cachoeira.” (CANÇADO, 2015a, p.109), “Só dei acordo de mim quando me achava lá, presa num quarto onde havia apenas um colchão nu, no chão.” (CANÇADO, 2015a, p.110).

Ao longo de *Hospício é deus*, como já dito em outro momento, temos uma voz que constrói o diário não inteiramente confiável. Devemos ressaltar brevemente outro tipo de relação para reportar à confiabilidade, agora tomando a perspectiva do corpo.

Meu corpo me agrada. Se tivesse me dedicado ao cinema, me faria muitas vezes fotografamos de costas, como Marilyn Monroe. Nasci para ser amada, acariciada. Apesar de não ser um tipo vulgar. Suavizo certas exuberâncias do meu corpo com minha voz infantil, minhas maneiras displicentes. Meu corpo um dia se tornará rígido, frio, depois putrefato. Depois ——. (CANÇADO, 2015a, p.149).

Maura exibe um oscilação entre dois polos, a exuberância e a decadência, frequência que esbarra em opiniões díspares não apenas em relação ao corpo, mas, pela força da metáfora, acabam dirigidas ao próprio hospital: “Não amo meus olhos negros/. Esta noite dancei um balé fantástico,/cego./Meus olhos?/ Misturam-se ao negrume das pupilas.”(CANÇADO, 2015a, p.36). “(A propósito, meus cabelos estão bem claros e compridos. Estão na verdade muito bonitos. Meus olhos a cada dia brilham mais.) Ó, como “O sofredor do ver” está me custando. (CANÇADO, 2015a, p.63)” e “Felizmente não sinto desejo de sair daqui.”

(CANÇADO, 2015a, p.50), “Odeio estar aqui - mas vim.” (CANÇADO, 2015a, p.54). Todavia, a divisão mais marcante advém do próprio corpo da narradora.

A composição do diário suporta a priori a uma existência cindida e de determinação refratária:

Desnecessário, afirmo: jamais fui atingida em minha essência. Sou muito mais do que me cercam. Sou deveras mais do que tudo que me foi dado a conhecer - e desprezar. Ando quase sempre à procura da minha dimensão humana. Busco-a no mais profundo de mim, no mais exterior de mim, no reflexo da minha alma nos outros. Não encontro, as almas são opacas e estúpidas demais para refletirem minha tranquilidade. (CANÇADO, 2015a, p.171).

Se nas primeiras páginas, na parcela linear e de caráter puramente retrospectivo, essa fratura pouco se apresenta ou é debatida, tal dimensão, na porção na qual o diário transcorre, alcança ares incontornáveis: “Hoje, no meu diário, vou dirigir-me a mim mesma, falando como o fizesse com outra pessoa. É divertido. Muito mais divertido do que conversar com outrem. (...) Julgava encontrar inteira liberdade ao escrever esta página do meu diário. Curioso como ela consegue perturbar-me, surgindo tímida e séria.” (CANÇADO, 2015a, p.88). O livro possui uma divisória, um biombo, bem como os traços, feridas abertas no texto, num cotidiano de hospício dado aos mais difíceis contextos, como o cenário descrito por Cançado em:

O desfalecimento das cores é uma evidência, constato mergulhada na neutralidade do cinza que me despersonaliza. Nem ao menos me acho “agitada”, como já estive algumas vezes. Porque então minha angústia desperta impulsionava-me a falar, agredindo - meu corpo de encontro às coisas se deixava ferir com alívio, o sangue escorrendo quente, doce e amável das minhas mãos, ao quebrar com elas os vidro de uma janela. Eu clamava contra o mundo, minha revolta era tão justa que os médicos enfermeiros fingiam não escutar-me. Como eu me achava lúcida: meu cérebro vertiginoso deixava-me solta no ar. E era tão a velocidade que minhas ideias se perdiam rápidas, enquanto lutava em vão para traduzi-las em palavras. Foram períodos fascinantes, luminosos, sobretudo a dor estava presente. Eu sofri acima das minhas forças, gastando-me com energia. Agora caí na ausência-nenhum sofrimento me atinge direto. - É? Pergunto do fundo da minha existência, vaga e sem contornos-Quê? E eu, meu deus, onde estarei na verdade, enquanto as coisas me ensurdecem de tamanha falta de som? Porque então, se me viessem dizer que me esperavam para um banho de mar, eu, da minha surpresa, responderia distante e vaga: que o mar fora uma invenção tardia, da imaginação de uma criança já morta. (CANÇADO, 2015a, p.78)

Há na obra vários dados que trabalham na construção de marco ideia de fissura, quebra. Faz-se necessário salientar que, extrapolando o biombo, divisória que, mesmo não sendo explicitamente demarcado por meio de, por exemplo, um subtítulo ou um capítulo, cuida por criar duas partes no livro, e o traço, observamos uma barreira que é construída nomeadamente por Maura: “Sinto (e esta sensação não é nova, sempre me acompanhou) como se uma parede

de vidro me separado das pessoas. Posso vê-las, mas estou sempre só, jamais as atingiria, nem seria atingida.” (CANÇADO, 2015a, p.158). Além dessas engrenagens, temos a narradora Maura que perde-se de si mesma e cria um duplo para tentar encontrar-se.

Testemunhamos, nos fazeres de Maura, um corpo que nos é oferecido a olhar¹¹⁵, “Meu corpo exposto/ao frio do vento/dos mundos dos mortos” (CANÇADO, 2015a, p.192) e desenovelar esse fio seria traçar um caminho rumo a uma possível entrada à obra de Cançado, daí a sua importância. Esse mesmo corpo esbraveja em badaladas curtas e crava na página sua existência: “Meu egoísmo é tão grande que não me permite esquecer-me um pouco: sou, sou, sou. Naturalmente a dor me absorve – translúcida. Meu corpo visto através do maior desespero. Meu amor às criaturas é uma mentira.” (CANÇADO, 2015a, p.55). Por vezes também põe a si indagar e responde a si mesmo tomando para si a substância música, na forma da algo que ressoa:

Às vezes a espada fria atinge o coração de nomes remotos e assustados. A mão trancando o cérebro enquanto voam com palavras. Sim, no centro: eu, eu, eu. Que? - ressoa sonoro e longe. Bem longe: tudo longe. Hein? Frio. No centro, brilhante, a preocupação do mundo a ser feito. Embora ondas convergentes tragam de volta a própria necessidade. O centro. Mortes. Autopunição. Uma cabeça exhibe os olhos. Ocultou, um mundo se rói. Mais. A luta. E contém-se. (CANÇADO, 2015a, p.158).

Nos dois momentos, não apenas a fragmentação, mas o ritmo da tessitura também batalha lado a lado ao corpo de Maura, tal qual fortes marteladas sonantes entre os silêncios promovidos pelos sinais de pontuação, numa configuração em que a mais pequenina das partículas linguísticas, como um ponto final ou uma vírgula, torna-se relevante na arquitetura textual ou promover a intercalação entre sons e silêncios.

Apesar de em muito ser tomado em seu caráter prosaico e leviano, o ritmo, para além de formar-se enquanto um conceito, aciona dispositivos teóricos que devem ser tratados com responsabilidade. A alternância de sons, promovida nas tradições neolatinas pela câmbio entre sílabas fortes e fracas, tônicas e átonas, ou, na experiência das línguas clássicas, sílabas longas e breves, também por vezes é usada para definir ritmo, como nos aponta o manual de Goldstein, “O ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas resultante da alternância entre sílabas acentuadas (forte) e não-acentuadas (fracas); ou entre sílabas constituídas por vogais longas e breves.” (GOLDSTEIN, 1990, p.11).¹¹⁶ Para o importante

¹¹⁵ “Emprestar seu corpo à obra, dar à obra um corpo ou ainda fazer do corpo uma obra - essas expressões não dizem tudo e mostram o jogo mesmo entre corpo e arte, entre corpo e sujeito.” (REVERA, 2014, p. 20).

¹¹⁶ GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1990.

crítico e teórico mexicano Octávio Paz (1914 - 1998), em sua obra seminal *O Arco e a Lira*, o ritmo seria definido como: “Todo ritmo é sentido de algo. Então o ritmo não é uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. O ritmo não é a medida, é o tempo original.” (PAZ, 2012, p.64). Mais adiante, no mesmo texto, Paz completa:

Quando o ritmo se desdobra à nossa frente, algo passa por ele: nós mesmos. No ritmo há um “ir para” que só pode ser elucidado se, ao mesmo tempo, se elucida o que somos nós. O ritmo não é a medida, nem algo que está fora de nós, nós mesmos é que nos vertemos ao ritmo e nos lançamos em direção a “algo”. O ritmo é sentido e diz “algo”. Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é isolável. A que dizem as palavras do poeta já está sendo dito pelo ritmo em que essas palavras se apoiam. E mais: essas palavras surgem naturalmente do ritmo, como uma flor do seu caule. A relação ente ritmo e palavra poética não é diferente da existente entre a dança e o ritmo musical: não se pode dizer que o ritmo é a representação sonora da dança; tampouco que a dança seja a tradução corporal do ritmo. Todas as danças são ritmos; todos os ritmos, danças. No ritmo já está a dança e vice-versa. (PAZ, 2012, p.65).

O eminente vínculo entre a matéria orgânica estaria no fato de o ritmo se valer do corpo, de usá-lo como condutor da temporalidade e de se enraizar a partir dele, de modo que esta relação exista de maneira tão unânime e implacável, a criar uma forma poético-literária que só exista dita de um determinado modo, em outras palavras, lançada em um determinado ritmo, criado própria literatura. À sua maneira, o crítico de poesia, poeta e tradutor francês Henri Meschonnic (1932 - 2009) estabelece também o corpo, sempre marcado por suas dimensões sócio, político e históricas, como aquele conectado ao ritmo. “*C'est vers ce corps-langage que tend la critique du rythme. Car le rythme est précisément ce qui impose la critique du corps pour atteindre la critique du langage.*” (MESCHONNIC, 2009, p.645)¹¹⁷. Uma formulação fundamental da literatura, em sua dimensão anti literária, dada sobrepujança do mercado literário e editorial para a construção da instituição literatura, é a poética oral, dito de outra maneira, a literatura é marcadamente a experiência da canção e da performance, de modo que o corpo, seus gestos, estados, entonações¹¹⁸, e o ritmo pavimentam o que conhecemos hoje por literário. “*Le rythme, dans le langage, système du plus subjectif qui soit, plus subjectif que l'individu ne le sait lui-même, en quoi commence justement le travail réciproque du sujet dans le rythme, du rythme sur le sujet, pour être un universel anthropologique, ne peut qu'être*

¹¹⁷ “ É para esse corpo-linguagem que tende a crítica do ritmo. Porque o ritmo é justamente o que impõe a crítica do corpo para chegar à crítica da linguagem. ” (MESCHONNIC, 2009, p.645, Tradução nossa)

¹¹⁸ Poderíamos aproximar essa construção, dentro de uma gramática bartheziana, à ideia de o grão da voz.

transsubjectif.” (MESCHONNIC, 2009, p.647)¹¹⁹. A representação do mundo real, portanto, a trans subjetividade e a modalização mais subjetiva possível conferida ao poema só têm sua existência permitida devido ao ritmo, é o ritmo enquanto corpo que faz nascer a matéria literária.

Retomando o texto de Maura, podemos notar a dimensão do ritmo, surgido das pausas e alternâncias sonoras, como um elemento presente tanto nas passagens sobre reflexões internas quanto nas investidas a tematizar a conjuntura do hospital: “Seria falta de inteligência o que me levou a sofrer tão anonimamente? Nem sequer encontro dor do sofrimento, ou, independente de sofrer, a dor está presente. Me canso. Os dois se estendem, mudos.” (CANÇADO, 2015a, p.53),

Aqui estamos nesta sarabanda alucinada. Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. Ou não choramos, como suprema força - quando o coração se apequena a uma lembrança no mais guardado do ser. Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades, em excesso de liberdade. (CANÇADO, 2015a, p.76).

Analisemos, pois, mais detidamente, o seguinte trecho, presente na página 77, após estabelecermos uma pequena torção para justificarmos nossos olhares em relação à passagem a ser investigada:

Às vezes caio em profunda depressão, as coisas externas me machucando duras, e, no íntimo, um sofrimento incolor, uma ânsia, um quase desejo a se revelar. Não: um profundo cansaço. Ausência total de dor e alegria. Um existir difícil, vagaroso, o coração escuro como um segredo. Sobretudo a certeza de que estou só. Sinto, e esta sensação não é nova, como se uma parede de vidro me separasse das pessoas, conservando-me à margem e exposta. (CANÇADO, 2015a, p.77).

A conceituação de poema, por vezes também de maneira indiferenciada em relação à definição do que é poesia, em oposição a aquilo que é dado à prosa é uma postura existente no pensamento literário. Para abreviarmos o debate, recuperamos proposições de duas elaborações distintas sobre o tema, mas que convergem quanto à resolução. Em primeiro lugar, a introdução de *O Arco e a Lira*, na qual Paz diz que no poema a linguagem recupera a originalidade e que o poeta liberta a sua matéria enquanto o prosador a aprisiona (PAZ, 2012). Publicado em janeiro de 1971 no jornal *Il Giorno*, “*Il cálculo ‘è’ um linguaggio com i suoi*

¹¹⁹ “ O ritmo, na linguagem, sistema do mais subjetivo, isto é, mais subjetivo que o próprio indivíduo, no qual justamente começa o trabalho recíproco do sujeito no ritmo, do ritmo sobre o sujeito, para ser um antropológico universal, pode ser apenas transsubjetivo”. (MESCHONNIC, 2009, p.647, Tradução nossa)

poeti e prosatori”¹²⁰, ensaio de Pier Paolo Pasolini (1922 - 1975), cineasta e poeta italiano, apresenta, em segundo lugar, direcionamento semelhante a Paz ao comparar as burocráticas seleções de futebol europeias, em especial a Itália, derrotada na final da copa de 1970, aos textos de prosa, e as vibrantes seleções sul-americanas, sobretudo o Brasil, tricampeão em 70, à poesia, dando a esta caráter superior. Há que se dizer que outra maneira de organização é possível, quando se toma por foco o problema do estranhamento.

Se para o incontornável artigo *A Arte como Procedimento*, de Vicktor Chklóvsi (1894 - 1984), a constar em quase toda bibliografia básica dos cursos introdutórios de literatura, o fazer da arte é movido pela singularização¹²¹, estranhamento, processo no qual a distinção meramente classificatória entre prosa e poesia, Meschonnic também corrobora a inépcia dessa distinção:

Ainsi la prose, pour beaucoup, est identifiée au discours ordinaire, et par là opposée à la poésie. Linguistiquement, rhétoriquement, la prose et la poésie toutes deux s'opposent au discours ordinaire. Il y a les proses, comme les poésies qui ne s'identifient plus absolument au vers. Partant de cette pluralité, il apparaît dénué sens d'opposer la poésie à la prose. L'ineptie binaire se concentre dans le pseudo-truisme qui fait de la poésie l'antiprose. L'absence de poésie n'est pas la prose. Mais il y a, il peut y avoir, absence de poésie. Alors qu'il ne peut pas y avoir, symétriquement, absence de prose, là où il y a du discours écrit. Contre la démarche traditionnelle qui va du vers à la prose, la théorie du rythme situe les proses et les poésies dans le discours. (MESCHONNIC, 2009, p.396)¹²²

Há muito tal distinção cumpre propósitos que estão para além do problema da arte. Vale lembrar que durante séculos nem ao menos a distinção entre poesia e canção era relevante (RAGUSA, 2005).

Tendo como justificativa esse último desenho por nós esboçado, voltemos ao trecho da página 77. Abolimos a distinção entre prosa e poesia para tomarmos o ritmo do trecho em

¹²⁰ Em tradução livre: “Futebol é uma linguagem, com seus poetas e prosadores”.

¹²¹ “A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (CHKLÓVSI, 20013, p.91). CHKLÓVSI, Vicktor. *A Arte como Procedimento*. In: TODOROV, Tzvetan (organizador). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. pp 83-108.

¹²² “Assim, a prosa, para muitos, é identificada com a linguagem comum e, portanto, oposta à poesia. Linguística e retóricamente, a prosa e a poesia se opõem ao discurso comum. Existem prós, como os poemas que já não se identificam absolutamente com o verso. Partindo dessa pluralidade, parece sem sentido opor a poesia à prosa. A inépcia binária concentra-se no pseudo-truísmo que faz da poesia a uma antiprosa. A ausência de poesia não é prosa. Mas pode haver uma ausência de poesia. Enquanto não pode haver, simetricamente, ausência de prosa, onde há discurso escrito. Contra a abordagem tradicional que vai do verso à prosa, a teoria do ritmo localiza a prosa e a poesia no discurso.” (MESCHONNIC, 2009, p.396, Tradução nossa).

questão, de modo a valermo-nos de recursos e índices geralmente conferidos às análises de poemas, para tanto, estaremos acompanhados das definições de ritmo de Paz e Meschonnic. É válido ressaltar porém a crítica do escritor francês ao apoio desmedido em questões formais para se investigar o ritmo de uma produção poética, visto que a simples e mecânica contagem silábica não contempla por exemplo as dimensões da entonação e do corpo. Apesar de nos juntarmos às críticas de Meschonnic, entendemos que a escansão pode nos oferecer bons apontamentos logo partiremos às análises, mas sem ignorarmos raciocínios que operam a partir de questões formais.

Na passagem selecionada de *Hospício é Deus*, podemos encontrar 15 trechos que correspondem a enunciados de sentido completo, quinze frases portanto. Se tomarmos cada um desses enunciados como um verso e dividirmos estes com base na ideia de sílabas poéticas, teremos, ao final da escansão, 129 sílabas poéticas dispostas ao longo da passagem. Cada corpo, vislumbrando os processos defendidos por Meschonnic, reage ao ritmo de uma determinada maneira, de modo que o texto posto em ato enquanto performance pode variar de uma pessoa para outra e um fragmento tido como forte ou longo pode vir a ser fraco ou breve. Antecipando essas limitações para o estabelecimento da alternância entre os tipos de sílabas no texto, consideramos a distribuição entre sílabas longas e breves na passagem partindo uma aproximação com o falar belo-horizontino, pois Cançado, além de ser mineira, morou tempo considerável na cidade de Belo Horizonte. Era necessário, pois, estabelecer um recorte para a análise, para qual tivemos no horizonte de possibilidades e referências os dizeres de Antonio Secchin (1952), poeta e crítico literário do Rio de Janeiro, acerca do poema *Na festa da casa-grande*, presente no livro de João Cabral de Melo Neto intitulado *Dois Parlamentos*, publicado em 1960. Secchin alega que o falar não é indiferente à origem da enunciação (SECCHIN, 1996)¹²³. Dito de outro modo, no desenrolar do poema, a mesma sequência dita em dois espaços diferentes ou por figuras de origens distintas não é de todo igual, há que se ler de maneiras diferentes, mesmo que haja a repetição dos dizeres. A postura de Secchin frente à textualidade de Cabral traz para as figuras presentes no poema uma noção a estabelecer contato com a importância do corpo preconizado por Meschonnic.

Como resultado, tem-se o modelo que corresponde à representação a seguir, sendo o sinal de barra para indicar o fim e o início de nosso verso e as subdivisões em negrito para

¹²³ SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: Poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

indicar as sílabas fortes ou longas: /Às **ve** zes **ca** ioem pro **fun** da de pre **ssão**,/ as **coi** sasex **ter** nas me ma chu **can** do **du** ras,/e, no **ín** ti mo,/ um so fri **men** toin co **lor**,/u ma **ân** sia,/um **qua** se de **se** joa **se** re **ve** lar./**Não**: um pro **fun** do can **sa** ço. /Au **sên** cia to **tal** de **dor** ea le **gri** a./ Ume xis **tir** di **fi** cil, va ga **ro** so,/ o co ra **ção** es **cu** ro co **moum** se **gre** do. /So bre **tu** doa cer **te** za de quees **tou** só./**Sin** to,/ ees ta sem sa **ção não é no** va,/Co mo seu **ma** pa re de de **vi** dro me se pa **ra** sse das pe **ss**o as, /Con ser **van** do me à **mar** gem eex **pos** ta./.

Os códigos existentes sob a pele das palavras¹²⁴ exigem uma decifração que não pode ser reduzida a somente esse primeiro momento de análise. Algum entendimento das cifras e códigos demanda olhar minucioso aos movimentos feitos pelo texto.

O ponto inicial a ser destacado é quanto a uma suposta irregularidade métrica e rítmica. Como já dito, as constantes pausas formam uma constelação importante para percebermos a fratura exposta por essa textualidade.

Interessante perceber nesse trecho como Maura opera a alternância de ritmo das frases, longas e curtas, num parágrafo em que a preocupação demonstrada é justamente com o fluxo da escrita, cuja estabilidade é sempre ameaçada por interrupções, cesuras marcadas por “vazios” mentais, e cansaço diante da “obra” sempre adiada.” (SALLES, 2017, p.82).

O que nos provoca durante a leitura do trecho todavia é a escolha sistemática por iniciar os enunciados com sílabas breves ou fracas.

A aparente desordem sonora do excerto dá lugar a uma seleção precisa de sons, que desmontam uma pretensa aleatoriedade do projeto textual. Tal minúcia confere destaque aos únicos dois momentos em que esse padrão é quebrado. As sílabas fortes que iniciam as frases (ou versos) estão subordinadas ao não e ao sentir. O primeiro estrato, aquele iniciado pelo não, é justamente o ponto de dobra da passagem, momento em que Maura traz para perto de si a definição de seu estado. O segundo momento leva a cabo, e às últimas consequências, o sentir. Todas as frases iniciadas por sílabas fortes a partir desse momento continuam o raciocínio sobre a sensação que não é nova. Há portanto um peso conferido às sensações do corpo evidenciado pela disposição sonora da seleção por nós esmiuçada. A certeza dos sentidos encontra seus abalos nas repetições. O sintagma *profunda* aparece duas vezes ao trecho, mas é a repetição sistemática do artigo indefinido e suas variações, ocorrida sete vezes em tão poucas linhas, o verdadeiro destaque. A intrusão da incerteza colabora com a

¹²⁴ “Sob a pele das palavras há cifras e códigos.” (ANDRADE, 2007, p.118). ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2007.

duplicidade que rasga o texto de Cançado e indicaria que “Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem com uma lembrança; no entanto, não temos senão nosso corpo para nos manifestar.” (ZUMTHOR, 2018, p.73).

Evidencia-se ao longo desse caminho o impacto que uma leitura que considera o corpo causa a *Hospício é Deus – Diário I*. O corpo seria como uma instância na qual o texto se realiza. Paul Zumthor (1915 - 1995), importante crítico literário suíço, pensador ímpar quanto à investigação das poéticas orais, oralidade e poesia, na linha de Meschonnic, ao falar da retórica da antiguidade,

Ela ensinava, à sua maneira, que para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que elas resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela voz percebida, pronunciada e ouvida ou uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. (ZUMTHOR, 2018, p.70).

A importância, portanto, do corpo se faz desde os primeiros contornos literários. Este apresenta-se como um termômetro da escritura literária.

Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; e o que é verdade linguística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/ baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isso que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. (ZUMTHOR, 2018, p.71).

Para pintarmos mais elementos no quadro de composição da definição do corpo de Maura, deixemos as epopeias, elegias e epigramas e vergamo-nos às artes visuais mais uma vez.

Diferentemente de Yves Klein¹²⁵ com *Anthropométrie de l'Époque Bleue*¹²⁶, performance, realizada em 1960, na qual o artista, ao som de uma sinfonia tocada por nove músicos, coordenava três modelos nuas enquanto elas se cobriam de uma tinta azul e imprimiam seus corpos sobre uma tela em branco, Ana Mendieta¹²⁷ implica seu próprio corpo,

¹²⁵ Klein (1928 - 1962) é um artista francês, nascido na cidade de Nice, considerado uma figura de fundamental importância no mundo artístico da segunda metade do século XX.

¹²⁶ Em português, Antropometria do Período Azul.

¹²⁷ Nascida, em 1948, na cidade de Havana, em uma família envolvida com a política do país, em 1961, junto à irmã, foi mandada aos Estados Unidos, país onde estudou pintura e desenvolveu seus trabalhos de fotografia, vídeo, pintura, escultura e performance sem perder de vista sua vivência cubana. A artista morreu em 1985, numa circunstância controversa, ao cair da janela do apartamento em que vivia com o marido, no trigésimo quarto andar.

não o corpo de outrem em seus trabalhos. A performance *Body Tracks*¹²⁸ aconteceu na noite de oito de abril de 1982, numa pequena galeria em Nova York chamada *Franklin Furnace*, após ter ocorrido na Bélgica, no *International Cultureel Centrum*, na Antuérpia, em 1976. Tomando como base a religião de matriz africana *Santería*, a artista se utiliza de uma mistura de sangue de animais e tinta guache para banhar seus braços e deslizá-los sobre uma tela branca. O gesto é repetido de maneira ritualística seguido pelo instante em que Mendieta deixa o ambiente e o público deve avir-se tanto com a ausência da artista quanto com o que aparenta ser uma tentativa primitiva de figuração.

Mendieta oferece-nos uma impressão na tela de seu corpo, seus rastros corporais. Os limites entre figurativo e abstrato, a presença e a falta de um corpo, o movimento e a imagem são resultado do único testemunho que sobra da performance. O resto, produtor de tensões, é o traço do corpo da artista. A tangência entre o vestígio do corpo da *performer* e a tela é a fundadora da obra. A saída de Ana Mendieta do local da performance e sua consequente ausência são recuperados pela ideia de rastro e vestígio oferecidos pela imagem na tela, bem como o fato de o rastro ser relativo a apenas uma parcela do corpo. Não é a totalidade que está ali implicada, temos a ausência, a não totalidade, de Ana como parte da performance.

As considerações que sustentam *Body Tracks* também guiam as relações entre o corpo, a corporeidade e a escritura de Maura. No caso da artista cubana, é o gesto das mãos e o gesto de retirada do corpo da cena aqueles a oferecer-nos as matrizes para a conexão entre o corpo da obra, o corpo na obra e a corporalidade da *performer*, que é diferente do corpo da artista em si. Dito de outro modo, o movimento dos braços erguidos, descendo pela tela branca e colorindo-a de vermelho, traz no gesto o conceito de corpo ali expresso inclusive pela saída de Mendieta após o colorir de sangue. Os dois momentos dessa ação, o pintar incompleto, visto que se vale apenas dos braços da artista e não cria a figuração de um corpo inteiro, vai ao encontro da noção de corpo do ato performático, que, em um determinado momento, prescinde da materialidade que realiza a performance e faz da ausência desse corpo uma ação integrante da performance promovida pela artista Ana Mendieta.

Por ora parece-nos portanto, a partir das comparações entre narradora e elementos textuais, que estar Maura fendida faz recuperar a própria estrutura do texto. Em outras palavras, é possível dizer que há pontos de contato entre o corpo da narradora Maura e o corpo do próprio texto, a obra é como o corpo, de modo que este, para retomarmos as palavras

¹²⁸ *Rastros Corporales* em espanhol e *Rastros Corporais* em português.

de Sontag, torna-se um operador da linguagem. Entendemos haver a formação de uma metáfora, um jogo de espelhamento entre corpo e texto. *Corpo-tela*, que, assim como o trabalho de Ana Mendieta, ativamente na construção da obra:

Faço coisas sem nenhum sentido: permaneço horas deitado no chão do corredor do hospital, danço balé sobre os bancos, escandalizo as guardas. Estou constantemente penalizada de mim: dualizada: sou espectadora de mim mesma – você, a quem quiseram tanto bem, rica, feita para ser feliz? Você, Maura? (CANÇADO, 2015a, p.54).

Em Cançado, seria o texto aquele a mimetizar o conceito de corpo presente no livro *Hospício é deus – Diário I*. Esse corpo que padece, que sofre, que se quebra e que tem na escrita seu ponto de acontecimento, o último objeto de nosso trabalho e a partir do qual exporemos uma pequena provocação, mesmo que de forma mais breve em relação aos outros elementos por nós debatidos:

No Diário de Maura, a função do corpo como elemento constitutivo do discurso - corpo do sujeito imprimindo marcas no corpus textual - não é apenas casual. O que se verifica na narrativa é a construção da memória exatamente a partir de um imenso corpo feminino invadindo a cena da escrita; sempre desmensurado, praticamente simbolizado, é o corpo feminino que funciona como empuxo as lembranças, fantasias e alucinações da autora (...). (BRANCO, 1994, p.108).

“Escrevo sempre¹²⁹” – A Escrita

Louise Bourgeois (1911 - 2010) foi uma artista plástica franco-americana que explorou, dentre outros elementos, o corpo fragmentado e distorcido. A obra *Cúmulo I*¹³⁰, de 1969, é a apresentação, em mármore branco, de volumes, protuberâncias a lembrar pequenos cumes e distorções. Essas formas remeteriam ao próprio corpo humano pela similaridade não apenas aos seios, mas aos testículos e ao falo, rugosidades que constroem paisagens corporais. A formulação “paisagens corporais” mostra-se pertinente visto, que em entrevista, a própria Bourgeois diz haver ali uma antropomorfização concomitante à apresentação de paisagens, considerando a dimensão topográfica dos corpos humanos, dotados de montes, vales, cavernas, buracos (LAURENTIS, 2017).

¹²⁹ “Escrevo sempre, isto me parece um ato de fé, de esperança”. (CANÇADO, 2015, p.150).

¹³⁰ Cumul I.

A escultora, investida dessas duas vias, dedicou-se ao pouco visível da corporeidade e faz com que nos atentemos, para além de um olhar já consagrado no campo da escultura, que preconiza olhar o corpo de uma perspectiva externa, aos interiores do corpo, de modo que as linhas reconhecíveis do corpo têm seus limites borrados (PALLAMIN, 2006). Nessa nova densidade criada, que resiste a se dar a olhar na superfície ao mesmo tempo que expõe o interior, o rugoso, suas funções intestinais: “O corpo e a arte entrelaçam-se; são inseparáveis. O corpo expande-se ao entrar em contato com a densidade da matéria, mobilizando forças físicas para transformá-la, e alterando suas próprias configurações de acordo com as resistências e maleabilidade por ela proporcionados.” (LAURENTIS, 2017, p.48). Vera Pallamin, professora livre-docente da faculdade de arquitetura e urbanismo na Universidade de São Paulo – USP, pesquisadora de temas da cidade, espaço urbano e arte, numa tentativa de entender os movimentos existentes na obra da artista plástica, apresenta-nos o conceito de corpoescultura:

Corpoescultura se faz deste quiasma, nessa reciprocidade entre um e outro, neste liame sensível. Nele se exacerba a ambiguidade do corpo como sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto: um corpo que advém da escultura, como a mão áspera e forte que assimila na rugosidade de sua pele a pedra que esculpe; uma escultura que é feita corpo, abrigo várias presenças. (PALLAMIN, 2006, p.108).

Diferentemente do projeto apresentado por Ana Mendieta, aqui temos o corpo não como operador da obra, mas dando um passo em direção à obra. Todavia, se no caso da artista cubana o corpo da obra por vezes se confunde com o corpo da artista, no caso da artista franco-americana esse ponto de contato não está imediatamente presente. Mostra-se como importante a introdução dessa outra perspectiva, que oferece-nos elementos diferentes de *Body Tracks*, para pensarmos acerca da escrita em diários.

Reflexões de ordem metalinguística são comuns em diários. Retornemos a Alix Cléo Roubaud. Ocupando seu lugar de fotógrafa, Roubaud retira da fotografia a dimensão da representação plena e a joga no incômodo campo do negativo: “*Ou pourquoi la photo ? parce qu'elle est fragmentée et que, comme dans les aphorismes, la fragmentation laisse voir les blancs entre les morceaux et c'est très précisément là. Peut-être une esthétique de la ruine, préférant, mettons, Hölderlin, à, mettons, X.*” (ROUBAUD, p.79, 2009)¹³¹, “*La photographie est vraiment une forme du silence. Pourtant un journal peut montrer ses silences, comme une*

¹³¹ “Ou por que a foto? porque esta é fragmentada e, como nos aforismos, a fragmentação deixa ver os espaços em branco entre as porções e acontece precisamente aí. Talvez uma estética da ruína, preferindo, digamos, Hölderlin, a, digamos, X.” (ROUBAUD, 2009, p.79, Tradução nossa).

image incomplète son incomplétude.” (ROUBAUD, 2009, p.105)¹³². Outro elemento que ocupa os pensamentos da fotógrafa é o fazer da escrita. “Torpeur. Telle que l’écriture est d’une grande difficulté.” (ROUBAUD, 2009, p.165)¹³³. A escrita é portanto uma tarefa dada ao diário enquanto meio de realização e confecção deste e objeto de disputa tanto pela teorização do processo de escrita quanto pela teórica e pela meditação acerca dos limites dessa tarefa.

Para enriquecermos ainda mais esse cenário, citemos Marina Tsvetaeva (1892 - 1941), poeta russa que esbanja uma das mais difíceis e impressionantes biografias das personalidades que atravessaram a primeira metade do século XX. Já exilada na França, fugida da revolução russa e da primeira guerra mundial, autora, que tem por ofício a palavra e portanto dá às suas reflexões metalinguísticas essencialmente o tema da escrita, diferente de Roubaud, por poucos períodos não se dedicou à atividade de escrever em seus diários e diz da fusão entre a necessidade de escrita e a necessidade de vida: “Não amo a vida enquanto tal; para mim ela só começa a significar alguma coisa, ou seja, adquirir peso e sentido - quando é transfigurada, ou seja - na arte. Se me levassem para além do oceano - para o paraíso - mas me impedisse de escrever, eu renunciaria ao oceano e ao paraíso.” (TSVETAEVA, 2008, p.357). O tema retorna diversas vezes ao longo dos diários e cartas, e mesmo perto do fim, numa Rússia desgastada pela segunda guerra mundial, a menção ao ofício da escrita ainda está presente: “Minha dificuldade (para mim - a escritura dos versos e, quem sabe, para os outros - a compreensão) está na impossibilidade da minha tarefa.” TSVETAEVA, 2008, p.727). O testemunho de Tsvetaeva não se reduz à sua vocação poética, como se a escrita fosse um elemento que se acrescentasse à sua vida como uma realização extrínseca. Ao dizer “não posso viver sem a transfiguração da escrita” ela assinala essa intimidade, mais do que isso, essa carnalidade da escrita que faz de um corpo – aquele normalmente tomado como objeto das ciências biomédicas – a singularidade de seu corpo. Foi essa, aliás, a descoberta freudiana antes mencionada é proveniente da escuta das histéricas.

Certamente o problema da literatura e a escrita ocupam também grande lugar no cerne da psicanálise. Desde jovem Freud foi leitor assíduo de literatura. Lia noite e dentro de modo eclético e o fazia por prazer, embora privilegiasse os cânones literários. Os gregos, como é o caso exemplar do *Édipo Rei*, mas também os clássicos modernos como Rabelais, Cervantes,

¹³² “A fotografia é realmente uma forma de silêncio. No entanto, um diário pode mostrar seus silêncios, como uma imagem incompleta sua incompletude.” (ROUBAUD, 2009, p.105, Tradução nossa).

¹³³ “Torpor. Tanto que escrever é de uma grande dificuldade.” (ROUBAUD, 2009, p.165, Tradução nossa).

Molière, Lessing, Goethe e Schiller. Alguns destas leituras foram fundamentais na formação intelectual do psicanalista (GAY, 1989). Como observa um de seus biógrafos: “Como sabemos, ele recorria com frequência a seus clássicos alemães favoritos, principalmente Goethe e Schiller, e a Shakespeare que lhe colocava enigmas fascinantes e cujas obras era capaz de recitar extensamente em inglês quase perfeito. (GAY, 1989, p.166). A literatura o influenciou num amplo espectro e se associava a seu fascínio pelas artes em geral como se vê nos seus ensaios sobre a escultura *Moisés*, de Michelangelo (1914), ou sobre a novela *Gradiva*, do dramaturgo alemão Wilhelm Jensen (1907). O autor dedicou explicitamente à literatura diversos ensaios interpretativos, que estão disseminados por toda a sua obra, como por exemplo: *Personagens psicopáticos no palco* (1905), *O poeta e o fantasiar* (1908), *Uma lembrança de infância em “Poesia e verdade”* (1917), e *Dostoiévski e o parricídio* (1928). Todavia, o interesse de Freud não é apenas pessoal, parte da bagagem de sua formação intelectual e tampouco tem incidência meramente estilística, embora a excelência literária de seus textos lhe asseguraram, em 1930, o Prêmio Goethe de língua alemã. A literatura lhe propiciou a transposição temática para o seu próprio domínio investigativo, como são notórios os casos de Édipo e Hamlet, afinal, o enredo trágico faz ressonância com os dramas subjetivos que ele apreendia na clínica. Para além disso, a escrita por sua intimidade com a vida e o corpo, está presente na própria lógica de sua teorização.

Na transição da medicina para a criação da psicanálise, entre 1890 e 1900, Freud deixa de usar a linguagem da neuroanatomia e passa para a linguagem da escritura, deixa de falar em sistemas de neurônios e cadeias de transmissão de quantidades. Assim como fez no seu *Projeto para uma psicologia científica*, de 1895 – texto já referenciado em nosso trabalho – para falar em signos e seus processos de inscrição, transmissão e tradução e como fez na *Carta 52* de seis de dezembro de 1896, enviada a Fliess. Nessa carta, Freud apresenta um novo esboço de sua teoria do psiquismo, formado por várias camadas. As vivências do sujeito seriam inscritas num primeiro registro denominado “signos de percepção” e, ainda pouco organizado, num outro momento, essas primeiras inscrições são transcritas num segundo registro em que ganham maior organização, o registro do sistema inconsciente. Finalmente, os signos transcritos são traduzidos num terceiro registro, o do sistema pré-consciente que pode se manifestar na fala, na palavra intencional, na passagem de um para outro registro o vivido não permanece como algo factual, mas alguns elementos se perdem e outros se modificam (Freud, 1986).

Esse modelo, esboçado na Carta 52, antecipa o modelo publicado no capítulo VII da *Interpretação dos sonhos* com as suas duas grandes partes, dois lugares heterogêneos (*tópoi*): o sistema inconsciente e o sistema pré-consciente/consciente com suas diferentes linguagens. Nesse modelo, designado como *Primeira Tópica*, o sistema inconsciente se expressa na linguagem dos sonhos e dos sintomas e é logicamente desordenada, o sistema pré-consciente/consciente se expressa na linguagem da comunicação social, intencionalmente ordenada. Essa diferença de linguagem dos dois modelos ajudou-o a compreender teoricamente o que se passa nos quadros histéricos. A conversão histórica é a transposição das representações inconscientes para o corpo, através dela o que não é falado na linguagem lógica, intencional e comunicacional passa a ser falada na linguagem do corpo, como dito anteriormente.

Podemos sustentar que o corpo metaforiza as representações inconscientes, desde que não se pense num processo em que uma realidade racionalmente conhecida é transposta numa metáfora e, portanto, esta pode ser reenviada à sua origem, ou seja, traduzida racionalmente e de uma maneira socialmente compreensível. Ao contrário, como mostra o modelo da carta 52, a passagem do primeiro registro, aquele dos signos de percepção, para o segundo registro, implica uma perda inevitável, assim como na passagem do segundo para o terceiro registro em que ocorre novamente uma perda, afinal, nem tudo o que foi transcrito pode ser traduzido. Utilizando a terminologia freudiana, pode-se dizer que a “representação-coisa” (*Sachvorstellung*), escritura do inconsciente, jamais pode ser inteiramente traduzida na “representação-palavra” (*Wortvorstellung*), a fala socialmente compreensível. Portanto, há um resíduo intraduzível na escritura do corpo, ponto em que a escrita torna-se matéria da teoria psicanalítica.

Essa interpretação da psicanálise freudiana, segundo a qual a fala não pode jamais esgotar a escritura, significa um profundo golpe na tradição logocêntrica ocidental, a civilização da razão, presidida pela transparência da fala e da comunicação. Há sempre algo que escapa e perturba o domínio da fala.

O filósofo franco-argelino Jacques Derrida designava a tradição logocêntrica ocidental como um “fonocentrismo”, por tratar-se de uma forma de pensamento fundado na presença do ato de fala em sua transparência, consciência e imediatidade e a ela contrapunha a escritura, sempre faltosa e lacunar, na qual o significado nunca está inteiramente presente e acessível. Derrida reconheceu na psicanálise freudiana a descoberta desse caráter heterogêneo da

escritura em relação à fala, da heterogeneidade do inconsciente em relação à consciência, descoberta fundamentalmente subversiva. Por isso, no início de seu ensaio sobre Freud, Derrida enunciou com clareza a sua tese e o seu propósito:

A nossa ambição é muito limitada: reconhecer no texto freudiano alguns pontos de apoio e isolar, no limiar de uma reflexão organizada, aquilo que da psicanálise se deixa dificilmente conter no fechamento logocêntrico, tal qual limita não só a história da filosofia mas o movimento das “ciências humanas”, em especial uma certa linguística. Se a abertura freudiana tem uma originalidade histórica, não a tira da coexistência pacífica ou da cumplicidade teórica com essa linguística, pelo menos no seu fonologismo congenital. (Derrida, 2011, p. 293).

O “fonologismo congenital” significa adotar a palavra falada como a instância fundamental da linguagem em detrimento da escritura. Por isso, continua Derrida:

Ora, não é por acaso que Freud, nos momentos decisivos de seu itinerário, recorre a modelos metafóricos que não são retirados da língua falada, das formas verbais nem mesmo da escrita fonética, mas de uma grafia que nunca está sujeita, exterior ou posterior, à palavra. Freud recorre a sinais que não transcrevem uma palavra viva e plena, presente a si e senhora de si (...). É certo que Freud não maneja metáforas, se manejar metáforas é fazer alusão ao desconhecido partindo do conhecido. (Derrida, 2011, p. 293).

A razão se fundaria numa presença originária que é apreendida pela fala. A fala, por sua vez, parece indicar esta presença de maneira transparente, que depois pode se traduzir para a escrita. Derrida alega não existir essa transparência na fala ao contrapor tal pensamento à ideia de escritura.

A escritura não é propriamente a escrita, aquela é a linguagem enquanto esta não remete a presenças, mas sim a lacunas, faltas, uma contínua postergação que Derrida chama de “diferença”, em francês, “*différance*”. A mudança da grafia original da palavra, que deveria ser *différence*, é perceptível apenas na escrita, pois a pronúncia no idioma original não se altera. Tal jogo mostra que a “diferença” de fato não ocorre na fala. A escritura sim está ligada ao “*différance*”, que por sua vez está ligada a diferir, a adiar, a postergar. Enquanto a fala é imediata, a escritura remete àquilo que nunca é plenamente preenchido, em termos freudianos, esse aquilo que escapa é o inconsciente. Derrida, em seu percurso, demonstra que Freud percebeu essa ligação do inconsciente com a escritura.

Enquanto a fala é intencional, consciente e racionalmente controlada, aquilo que escapa é o inconsciente, emergindo como o lapso e o humor. Freud traduziu teoricamente isso usando a linguagem da escritura. Na carta 52 o psicanalista lança termos como signo e transposição do signo, abandonando a linguagem biológica, fisiológica, é por isso que as

descobertas de Freud, segundo Derrida, romperam com o pensamento fonocêntrico. O filósofo argelino reiterou que mesmo as metáforas utilizadas por Freud não são tiradas da língua falada, mas de uma grafia que não está sujeita à palavra viva e plena, a fala.

A partir desse raciocínio, Derrida propõe a ideia de desconstrução, isso é, rearranjar um discurso para nos atentarmos aos pontos que são excluídos da consciência lógica do discurso, de modo que o ponto fora da estrutura pode ser finalmente tematizado, algo exemplificado no texto derridiano pelo diálogo *Menon* de Platão. Tal diálogo é lido como uma demonstração do acesso de todos ao conhecimento. Essa leitura do *Menon* deixa passar despercebido que um dos personagens, no diálogo com Sócrates, é um escravo, aquele que não tem acesso, o excluído.

Ora, a psicanálise freudiana, que tomamos como referência fundamental de nossa exposição, nasceu da escuta da histérica, não sua fala conscientemente controlada, mas atravessada pela escritura simultaneamente presente e ausente em seu corpo. Ademais, a descoberta psicanalítica não fica restrita à investigação clínica que lhe é própria. Como vínhamos tentando mostrar, a arte e a literatura não cessam de a reiterar.

Experimento lancinante, o processo e as cenas de escrita, a ser discutido por nós antes de averiguarmos a escrita em si, é uma matéria cuja presença não se restringe a um momento específico em *Hospício é Deus*. Cançado entrega-se à tarefa desde o primeiro momento e introduz a reflexão a partir da inventividade de suas atividades na infância: “Formou-se no meu ser séria resistência às pessoas e coisas conhecidas. Então inventei o brinquedo sério do FAZ DE CONTA. E me elegi rainha.” (CANÇADO, 2015, p.10), “Possuindo muita imaginação, costumava inventar histórias exóticas a meu respeito.” (CANÇADO, 2015, p.19). É logo na página vinte e sete, no início do momento de virada do livro, que Maura se anuncia mais pronunciadamente como escritora ao referenciar o conto *No Quarto de Joana*. Esta revelação é acompanhada da afirmação da nova internação no hospício, de modo que, considerando as referências inventivas anteriores, podemos dizer que a escrita para Maura não responde apenas à loucura, dada a importância da criação para seu universo infantil, mas sem dúvida o hospital é um marco relevante.

As cenas de escrita povoam fortemente as atividades de Cançado, a ponto de o escrever tornar-se essencial: “Preciso escrever. Passei uma tarde horrorosa. Comecei a me sentir mal às quatro horas, e só agora, onze horas da noite, estou um pouco tranquila.” (CANÇADO, 2015, p.143), “Meu diário é o que há de mais importante para mim.

Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas – depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas.” (CANÇADO, 2015, p.131). Nesse quadro escrito por Maura, o escrever é fecundo tema por se vincular ao adiamento e ao desconhecido e resistir à prática mecânica. “A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada se sabe do que se vai escrever. E em total lucidez.” (DURAS, 1994, p.47), Nas formulações da própria Maura: “Faço literatura se desejo, não possuo disciplina, ignoro esquema de trabalho, abomino que me imponham deveres para com as coisas que me agradam.” (CANÇADO, 2015, p.148).

Outra característica das cenas de escrita é o atravessamento pelo silêncio e o lapso. “Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio/ é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos –” (HELDER, 2016, p.287). Nesse silêncio (ou lapso), para apreendermos esta esfera, voltemos à ideia de ritmo. A consciência do processo de escrita pela narradora Maura está localizada em meio a constantes pausas dadas pela pontuação, nada dado às frases longas: “Incapacidade quase total de escrever. Lapsos. Terei resistência para escrever um romance? Há longos vazios em minha mente que me tornam difícil formular uma história. Se fosse possível escrever mais rápido, e sem interrupções.” (CANÇADO, 2015, p.134). O trecho caminha pulsando, relaxando nos momentos em que a escrita corre e contraindo nas pausas, tal qual um corpo a respirar, um coração vivo. Há que se contra-argumentar que os minerais também exibem os movimentos de contrair e relaxar, todavia só o fazem mediante as intempéries mais caras à vida e ao corpo, como o sol e a água, e o vaivém do chão é descrito em ritmo desacelerado, deixando de lado a pulsação e recorrendo ao dilatar das construções longas:

Porque o que estas denunciam - no enterroado do chão, no dismantelo dos cerros quase desnudos, no contorcido dos leitos secos dos ribeirões efêmeros, no constrito das gargantas e no quase convulsivo de uma flora decídua embaralhada em galhos - é de algum modo o martírio da terra, brutalmente golpeada pelos elementos variáveis, distribuídos por todas as modalidades climáticas. De um lado a extrema secura dos ares, no estio, facilitando pela irradiação noturna a perda instantânea do calor absorvido pelas rochas expostas às soalheiras, impõe-lhes a alternativa de alturas e queda termométricas repentinas; e daí um jogar dilatações e contrações que as distingue, abrindo-as segundo os planos de menor resistência. De outro, as chuvas que fecham, de improviso, os ciclos adurentes das secas, precipitam estas reações demoradas. As forças que trabalham a terra atacam-nas na contextura íntima e na superfície, sem intervalos na ação demolidora, substituindo-se, com intercadência invariável, nas duas estações únicas da região. Dissociam-na nos verões queimados; degradam-na nos invernos torrenciais. (CUNHA, 2016, p.28).

Na ordem da letra, é a manutenção do som a entoar e conduzir as notas dessa escrita-ritmo, ocasião cuja sutil mudança produz divergências na grafia, mas não no âmbito sonoro, há um sentido que apenas a escrita pode manter. A intercambialidade vista no texto, no que se refere aos fonemas consonantal oral, lateral aproximante, sonoro alveolar /l/ e a vogal fechada, posterior, oral, arredondada /u/, esboça pouco impacto na fala, a mudança, todavia, entre *l* e *u*, faz-se notar na escrita. A primeira vez em que a personagem Alda/Auda, assim como Maura, outra interna do hospital, é referenciada é a partir de um diálogo entre Maura e seu médico, Dr. A, em que o conto de escritora *Introdução a Alda*, a constar em *O Sofredor do Ver*, ao ser recuperado, induz o seguinte questionamento do médico: “A senhora não se esconde por trás dessa Alda?”(CANÇADO, 2015, p.40). A instabilidade da letra aparece pela primeira vez na página quarenta, quando, em um novo diálogo com seu médico-terapeuta, Cançado pergunta se o doutor não acharia Auda uma beleza.

Quando diz de Auda, talvez Maura diga de si mesma: “Na ocupação dona Auda é a figura principal, com suas blusas de lã vermelhas. Ela ama o vermelho. Sinto-me um pouco responsável pelos êxitos de dona Auda. Fui eu quem despertou atenção para ela com meu conto “Introdução a Alda”, lido e relido aqui.”(CANÇADO, 20015, p.99). O mais importante, no entanto, é, ao recuperarmos a “*différance*”, atentarmo-nos, pela primeira vez, àquilo que escapa à estabilização da estrutura, consequência da instabilidade da letra.

Tomemos como exemplo, para avançarmos em nossa discussão, uma famosa personagem por nós já mencionada. Édipo não significa “como aquele que tem pés inchados, Édipo significa aquele que tem pés inchados”, a nomeação não é um processo dado ao metafórico, mas ao universo da metonímia, o nome próprio representa o ser, é o ser, não há aí um processo de comparação e equivalência entre o ser e algo exterior. No caso de Alda/Auda, “Esta pessoa, Alda, existe, está internada neste hospital. Deve ser doente há mais de vinte anos. Apenas, seu nome é Auda, minha querida dona Auda, e não Alda, como julguei.” (CANÇADO, 2015, p.113). Alda e Auda coexistem, porém, mesmo referindo-se ao mesmo indivíduo, pela existência de um nome próprio, não podemos dizer que o segundo nome, Auda, é não uma metáfora para a existência de Alda, visto que a intercambialidade entre os nomes não faz que acontecer ao longo da obra. A escrita desestabiliza então o raciocínio esquemático de análise de *Hospício é Deus*. Nessa obra em que:

São muitas as pequenas pausas que encontramos no relato escrito de Maura Lopes. Desde momentos em que ela tenta registrar sua “lembrança mais remota” (H.D. p.13)

e só lhe é dado possuir “ as coisas perdidas ou inalcançadas “ (H. D., p. 27) até os momentos em que a própria palavra se perde e vemos grafado com brutalidade, sobreposto entre as palavras, um traço, uma matéria sem letra que parece querer fazer desaparecer a escrita. Ou, ao contrário, parece querer gravá-la demasiado, rasura-la, impedido de durar, de deslizar. (ARAÚJO, 2002, p.42).

A escrita resiste ao registro da metáfora, a linguagem aqui ultrapassa o nível da metáfora ao rejeitar a comparação.

Se a escrita coloca diante de nós esse problema, a resistência ao metafórico e o encaminhamento em direção ao metonímico, talvez seja preciso rever a relação, entendida por nós em nossa primeira análise, entre corpo e texto, corpo e escrita, pois “corpo-tela” agora parece-nos um conceito a não contemplar satisfatoriamente o cenário avistado em *Hospício é Deus – Diário I*. A imagem do corpo como metáfora do texto, necessária para estabelecermos o percurso, não deve ser abandonada, há que se ceder à provocação e pensar sem negligenciar a perspectiva e os impactos da metonímia, inclusive para os pontos sobre os quais nos debruçamos no presente trabalho.

Ao tratar da escrita de Michel Proust, Walter Benjamin (1892 - 1940), filósofo alemão, sobre o movimento de costura e de rememoração, no texto *A Imagem de Proust*, articula como sendo a maneira de escrita, não o enredo, a verdadeira história contada em *Em Busca do Tempo Perdido*:

Pois o principal, para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração. O trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? Não se encontra a memória involuntária de Proust muito mais próxima do esquecimento do que em geral chamamos de rememoração? E não seria esse trabalho de reminiscência espontânea, em que a rememoração é a trama e o esquecimento a urdidura, muito antes o oposto do trabalho de Penélope, ao invés de sua cópia? (BENJAMIN, 2012, p.38).

Nos dizeres de Benjamin, ao comparar o narrador proustiano à figura de Penélope, aquela que antes de ser descoberta pelos pretendentes que devoravam as riquezas a serem herdadas por Telêmaco, tecia a mortalha de dia e descia o pano durante a noite, a memória, portanto os acontecimentos mostrados pelo enredo, realiza o trabalho secundário da narrativa. Já os buracos no pano, os lapsos, o esquecimento, a maneira obtusa e falhada que articulada pela desmemória, promovem a real narrativa. O modo povoado por hiatos e brechas do narrador de Proust é o motor condutor da narrativa, como se o esquecimento fosse mais importante que a rememoração para a contação dessa história.

Voltando à questão da memória e temporalidade, por nós abordada no capítulo segundo, ainda nos domínios de Walter Benjamin, para definir o que seria a imagem dialética, Georges Didi-Huberman (1953), filósofo e historiador da arte francês, recupera a noção de aura para Benjamin, conceito espinhoso, posto que é refratário, bem como de notória relevância. Em uma passagem curta, na qual se refere à aparição para o olhar de uma cadeia de montanhas, Benjamin define aura, como explica Revera:

A sofisticada dialética benjaminiana aponta como fundamental à aura, como vemos no trecho acima, em caráter de “aparição“, implicando uma temporalidade própria: à aparição deve-se suceder um desaparecimento. Ou talvez haja um desaparecimento anterior à aparição, e esta seja sempre, mais rigorosamente falando, uma reaparição (apesar de única, a cada vez). A cadeia de montanhas que se observa em repouso, numa tarde de verão, já estava, sem dúvida, à nossa vida. Mas é de súbito que ela aparece, em sua qualidade aurática, ao nosso olhar. O instante em que isso se dá desdobra-se em um passado. Por mais perto que esteja, a coisa olhada faz-se distante, porque é perdida no momento mesmo da sua aparição. (REVERA, 2014, p.231).

A aura seria a aparição em um instante de uma coisa longínqua, por mais que tal coisa estivesse há tempos diante de nossos olhos. Esta se configura como uma energia, uma força que parte do próprio objeto olhado (uma montanha, no exemplo de Benjamin) e é implacável com aqueles que o olham, se impõe em relação àquele que olha, sendo o resultado da relação entre o olhante e o olhado, como se a imagem tomasse posição, uma imagem capaz de nos olhar e violentar. O uso feito por Didi-Huberman deste conceito leva-nos ao que o francês denominou por “imagem dialética”.

Tal conceito, ao incorporar os preceitos da aura benjaminiana, aproxima as temporalidades do objeto olhado, pois aquilo que é chamado por imagem dialética torna-se legível e inteligível quanto este se destaca da linha corrente da temporalidade histórica e se presentifica (DIDI-HUBERMAN, 2015). O tempo corrente é implodido, perde importância e a imagem passa a exibir um múltiplo regime temporal, no qual passado, presente e futuro passam a coexistir e coabitar o objeto¹³⁴. A imagem dialética é portanto aquela que não cessa de retornar ao ponto de origem, ela volta, mas sempre outra, esgarçando a temporalidade e fazendo com que todos os tempos coexistam, sem nunca trazer uma solução definitiva sobre a que tempo pertencer.

¹³⁴ “Então, a imagem dialética torna-se a imagem condensada — que nos põe diante dela como diante de uma dupla distância — de todas essas eclosões e de todas essas destruições. Não há portanto imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido. Walter Benjamin compreendia a memória não como a posse do rememorado — um *ter*; uma coleção de coisas passadas — , mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter- lugar*.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.175).

Dentro do problema instaurado pela “escrita-metonímia” de Maura há, além do corpo, os temas do tempo e da memória. Se retomarmos *Hospício é Deus* veremos a força da cronologia e o que chamamos de “memória – agulha”. O tempo é sistematicamente marcado pelo calendário do diário, em contrapartida, em trechos como o já citado presente na página trinta e um¹³⁵ é dito que os acontecimentos apresentam-se tal qual uma colcha de retalhos. Se tomarmos a postura de Didi-Huberman e por consequência de Benjamin, notaríamos um deslocamento em nossa proposição relativo ao tempo e à memória. É necessário entender que a cronologia, como na proposição da imagem dialética, é secundária, mas a falsa estabilidade temporal em um ponto a ser narrado e transcorrido, o assunto sobre o qual se fala em determinado momento da narrativa, nessa colcha de acontecimentos, também o é, de modo que, assim como a visão de Benjamin sobre o narrador no tempo perdido, o que temos é o livro *O Hospício é Deus – Diário I*, feito pela escritora Maura Lopes Cançado. Não se trata simplesmente de um diário de lembranças, mas a trama do esquecimento, seria aqui as idas e vindas temporais constantes, a maneira falhada, a real história a ser contada.

O possível contra-argumento que se atém à importância da marca das datas para destecer nossa argumentação perde de vista que as próprias datas explicitadas na obra e as memórias apresentadas são grafadas, e a dimensão da letra grafada é de suma importância. Não esqueçamos o bloco mágico de Freud e tenhamos em mente que a própria analogia entre o processo da memória e o bloco de cera se vale da escrita. Para referenciarmos a “*différance*”, a escrita remete àquilo que nunca é plenamente preenchido, portanto, considerando a dimensão da escritura, pelo fato de o tempo e a memória em *Hospício é Deus* serem escritos, é possível pensá-los também dentro do regime da metonímia.

“Aqui estou de novo nesta “cidade triste”, é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei estas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Não sei se têm valor. Ignoro se tenho ainda algum valor, ainda em sofrimento.” (CANÇADO, 2015, p.30). Maura diz que a escrita se impõe, é aquilo a chegar primeiro na cidade triste. Vemos nessa passagem algo precioso acontecer, o deslizamento provocado entre a escrita e o corpo. Maura não sabe se sua escrita tem valor, assim como não sabe se ela mesma tem valor, escrita

¹³⁵ “Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com passado, tudo começa do instante em que vestir este uniforme amorfo, ou, depois disto nada existindo - a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? - Cada momento existe independentemente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadrinhos sofrem alteração, se observados isolados. Entanto formam um todo. Agora escrevo.” (CANÇADO, 2015, p.31).

e corpo estão no mesmo plano, numa relação de equidade. Não há, ao que nos parece, um jogo de espelhamento entre escrita e corpo na obra *Hospício é Deus - Diário I*, de Maura Lopes Cançado, considerando que não há uma compatibilidade total entre um elemento e seu espelhamento. O que encontramos na obra é a equivalência entre corpo e escrita, a própria escrita, incluindo todas as suas temáticas e características, é o corpo a ser visto na obra, dito de outra maneira, o modo como os acontecimentos se desenrolam, a urdidura do texto é o corpo a ser encontrado de Maura dentro da obra, de forma que, enquanto estávamos investigando tempo, memória e corpo, estávamos a todo momento sendo confrontados pela escrita.

“Nesta época comecei a escrever. Trancava-me no quarto, ou mesmo no banheiro, permanecia durante horas escrevendo, perdida em abstrações. Vivi um tempo puramente esquizofrênico. Em casa só tinha o meu filho e mamãe para conversar.” (CANÇADO, 2015, p.194). Maura relata ter começado a escrever logo depois que saiu do sanatório da Tijuca. Nesse momento, ela estava em São Gonçalo, e teve de escutar coisas horríveis de parentes. Por incentivo de um amigo que a ajudou inclusive financeiramente, ela foi para o Rio de Janeiro. Lá viveu mais de um ano e tentou suicídio, depois dessa tentativa foi recomendado que ela fosse para o hospital do Engenho de Dentro. É apenas no final do livro que Cançado nos conta quando começou a escrever. A escolha pelo final da obra, para lançar um tão importante ponto de inflexão, não só mostra o peso que o desfecho tem para uma obra, como revela algo curioso nessa escolha. A escrita, em *Hospício é Deus* é o fim, e aqui, devido a essa escolha, podemos entendê-la tanto como desfecho quanto como finalidade. A escrita encerra processos, acaba – talvez no sentido também de destruir – etapas e é um objetivo, uma finalidade em si mesma. Tamanha envergadura torna a investigação entre escrita e corpo incontornável.

O “corpo – tela” está na superfície do texto. É de fato possível discuti-lo como um tema tangível e escrutinável dentro da obra de Cançado. Não nos esqueçamos, no entanto, que a escrita devolve algo ao leitor, é a dimensão do olhar na produção do sentido. Essa escritura a nos olhar, por vezes por apresentar-se em sua faceta aurática, com as montanhas de Benjamin e as imagens dialéticas de que fala Didi-Huberman, no instante em que isso ocorre, a vida submarina se faz emergir e somos tomados pelo lado subterrâneo desse livro, no qual temporalidade e memória se presentificam. Pallamin nos traz o conceito de corpoescultura, todavia, corpoescrita, como uma paráfrase do conceito da pesquisadora, parece-nos criar uma

ideia de hierarquia, na qual encontramos primeiro o corpo e depois a escrita. Fiquemos por ora com “escritorpo”, que, além de promover a fusão entre os dois sintagmas, recupera a ideia de torpor, o mal-estar causado justamente por esse corpo, que é escrita, tão raramente apreendido. O que vemos é o texto de *Hospício é Deus – Diário I*, e o que nos olha é o corpo de Maura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aponte a câmera do seu celular para os *QR codes*.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Cinara de. **Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho – A escrita íntima em Maura Lopes Cançado.** (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2002;

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação Formas e transformações da memória cultural.** Campinas: Editora Unicamp, 2018;

AURTAUD, Antonin. **Textos Surrealistas.** Belo Horizonte: Moinhos, 2020;

BEAUJOUR, Michel. *Miroir d'encre: Rhétorique de L'autoportrait.* Paris: Éditions du Seuil, 1980;

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica; Ensaio sobre literatura, história e cultura, obras escolhidas I.** São Paulo: Brasiliense, 2012;

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987;

BRANCO, Lúcia Castello. **A Traição de Penélope.** São Paulo: Annablume, 1994;

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício É Deus. Diário I.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a;

CANÇADO, Maura Lopes. **O Sofredor do Ver.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b;

CUNHA, Euclides. **Os Sertões.** São Paulo: Ubu Editora, 2016;

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 2011;

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2010;

DOMENECK, Ricardo. **A cadela sem logos.** São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 letras. 2007;

DURAS, Marguerite. **Escrever.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994;

ENGEL, Magali. *Psiquiatria e feminilidade. Mulher e família burguesa.* In: Priore, Mary Del (organizadora). **História das mulheres no Brasil.** São Paulo: Editora Contexto, 2018. pp 332-361;

FOUCAULT, Michael. **História da loucura.** São Paulo: perspectiva, 2014;

FREUD, S. (1915). **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos.** Rio de Janeiro: Imago, 1976;

FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas. Obras Incompletas de Sigmund Freud.** Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b.

FREUD, Sigmund. *Carta 52* (6 de dezembro de 1896). In: MASSON, Jeffrey Moussaieff (editor). **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904.** Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FREUD, S. (1923). **O ego e o id, uma Neurose Demoníaca do século XVII e outros trabalhos.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, S. **O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. *Volume I (1886 - 99). Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos.* Rio de Janeiro: Imago, 1990.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas. Volume. VIII.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

GAY, Peter. **Freud: uma vida para nosso tempo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GREINER, Cristine. *Da cozinha de Deus às Membranas Virtuais do Homem. (Capítulo 7).* In: GREINER, Cristine e AMORIM, Claudia. (Org). **Leitura do Corpo.** São Paulo: Annablume, 2010, pp.125-132.

GREINER, Cristine. **O Corpo.** São Paulo: Annablume, 2008.

HELDER, Herberto. **Poemas Completos.** Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2016.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

KEHL, Maria Rita. **Os Deslocamentos do Feminino.** São Paulo: Boitempo, 2016.

KRAUS, E., Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet.** Belo Horizonte: editora UFMG, 2008.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito.** Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

LAURENTIS, Gabriela Barzagli de. **Louise Bourgeois e modos feministas de criar.** São Paulo: Annablume Editora, 2017.

MARIEB, Elaine; WILHELM, Jon; MALLATT, Patricia. **Anatomia humana.** São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2014.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du Rythme Anthropologie historique du lange**. Lagrasse: Éditions Verdier, 2009.

MILLER, Jacques-Alain. **A erótica do tempo**. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, 2000.

MORAES, Claudia Rego de. **Traço, Letra, Escrita: Freud, Derrida, Lacan**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MORAES, Eliane R. **O Corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Veja Passagens, 2000.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, Fora**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2015.

PALLAMIN, Vera Maria. **Corpoescultura: o olhar, a metáfora, o abismo**. LOGOS 25: *corpo e contemporaneidade*, ano 13, 2º sem. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em http://www.logos.uerj.br/PDFS/25/10_Vera_Palamin.pdf. Acesso em://

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

UNO, Kuniichi. **A Gênese de um Corpo Desconhecido**. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

PATROCÍNIO, Estala do. **Reino dos Bichos e dos Animais é o meu Nome**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

RAGUSA, Giuliana. **Fragmentos de uma deusa: a recepção de Afrodite na lírica de Safo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

RESENDE, Heitor. *Política de Saúde Mental no Brasil: uma visão histórica*. In: TUNDIS, Silvério Almeida e COSTA, Nilson do Rosário (org). **Cidadania e Loucura: Políticas de Saúde Mental no Brasil**. Petrópolis: Vozes/ABRASCO, 1997.

RIVERA, Tania. **O Averso do Imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROUBAUD, Alix Cléo. **Journal (1979-1983)**. Paris: Éditions Seuil, 2009.

SALLES, Anna Flávia Dias. **Retratos em Abismo: Poses e Posses do diário de Maura Lopes Cançado**. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2017.

SCARAMELLA, Maria Luisa. **Narrativas e Sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado**. (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2010.

SOPHOCLES; CARSON, Anne. *Antigonick*. New Directions Book: New York, 2015.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SONTAG, Susan. **A Doença como Metáfora**. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA, 2002.

SOUZA, Eudoro de. **História e Mito**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

TSVETAEVA, Marina. **Vivendo sob o fogo: confissões**. Tradução Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Martins, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.