

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

ANA PAULA FERRAZ

Maura Lopes Cançado:
anatomia de uma escrita indócil

São Paulo

2022

ANA PAULA FERRAZ

Maura Lopes Cançado:

anatomia de uma escrita indócil

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de doutora em Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Salles Vasconcelos.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F368m Ferraz, Ana Paula
Maura Lopes Cançado: anatomia de uma escrita
indócil / Ana Paula Ferraz; orientador Mauricio
Vasconcelos - São Paulo, 2022.
172 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa.

1. Literatura brasileira. 2. Escrita. 3. Diários.
4. Autobiografias. 5. Ficção. I. Vasconcelos,
Mauricio, orient. II. Título.

FERRAZ, Ana Paula. **Maura Lopes Cançado**: anatomia de uma escrita indócil.
Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Estudos Comparados.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição (Orientador)

Prof. Dr. _____
Presidente da comissão de Pós-graduação

Data de depósito da tese junto à SPG: 16/07/2022

Este trabalho é de Maria Flor e sua infância.

AGRADECIMENTOS

Ao querido orientador, Mauricio, por abrir tantas portas e encurtar anos-luz de caminhos, por meio de conversas, indicações de livros e os novos amigos compartilhados nas oficinas, nas aulas e nas festas. Amélia Loureiro, Ellen do Amaral, Carol Zuppo, Felipe Souza, Lucas Miyazaki, Priscila Gontijo, Tiago Cfer, Juliana Osorno e Julia Alqueres, companheiros dos corredores da faculdade, do lápis, das oficinas e de tantos cafés e aventuras de escrita. Meus alunos. Minha família (Mãe, Pai, Tchê, Nanda, Renato, Lucano). Minhas amigas (elas sabem quem são). Marina Pecoraro e Fernanda Salles, por ajudarem a segurar esse rojão na vida. Minha filha, Maria Flor, por todo companheirismo e sacrifício.

À Faculdade de Letras, espaço que proporcionou esses e tantos outros encontros. Ao pessoal da secretaria e da direção do DLCV e do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pelo suporte, sempre generosos, e que nunca deixaram faltar oportunidades. À Cátedra Jaime Cortesão, que, com apoio do Instituto Camões, possibilitou estágio de pesquisa em Portugal; e à Capes, cujo financiamento permitiu que este estudo e esta vida fossem possíveis.

*“I got my arms, I got my hands
I got my fingers, got my legs
I got my feet, I got my toes
I got my liver, got my blood
Got life, I got my life”*

Nina Simon

*“All for freedom and for pleasure
Nothing ever lasts forever
Everybody wants to rule the world”*

Tear for Fears

RESUMO

FERRAZ, Ana Paula. **Maura Lopes Cançado**: anatomia de uma escrita indócil. 2022. 170 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A escritora mineira Maura Lopes Cançado escreveu apenas dois livros, ambos escritos a partir de experiências em internações psiquiátricas e publicados nos anos 1960: *Hospício é deus: Diário I* (1965) e *O sofredor do ver* (1968). Ligada aos movimentos vanguardistas do período e influenciada por pensadores ocidentais que questionaram a racionalidade burguesa, Maura traça de modo experimental uma trajetória única que, em muitos momentos, se encontra com a noção de literatura do filósofo francês Michel Foucault, que publica o seu primeiro livro, *A História da Loucura*, sua tese de doutorado, no início dessa mesma década, e cujo pensamento será, a partir de então, fortemente marcado pela leitura de autores literários. Desvendando e identificando essas coincidências e ligações, a presente pesquisa busca levantar hipóteses para a escrita de novos textos literários, como experiência de linguagem e com origem na vida de um corpo.

Palavras-chave: Maura Lopes Cançado. Hospício é deus. O sofredor do ver. Escrita. Escrita de si. Diários. Autobiografia. Autoficção.

ABSTRACT

FERRAZ, Ana Paula. **Maura Lopes Cançado**: anatomy of an indomitable writing. 2022. 170 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Maura Lopes Cançado, from Minas Gerais, wrote only two books, both born from experiences in psychiatric hospitalizations and published in the 1960s: *Hospício é deus: Diário I* (1965) and *O sofredor do ver* (1968). Linked to the avant-garde movements of the period and influenced by Western thinkers who questioned the bourgeois rationality, Maura traces an experimental and unique trajectory that, in many moments, meets the notion of literature of the French philosopher Michel Foucault, who published his first book, *The History of Madness* (1961), his doctoral thesis, at the beginning of that same decade, and whose thought was strongly marked by literature author's reading. Unraveling and identifying these coincidences and connections, the present research aims to raise hypotheses for new literary texts writing, as language experience with origin in a body's life.

Keywords: Maura Lopes Cançado. Hospice is god. The sufferer of seeing. Writing. Self writing. Journal. Autobiography. Autofiction.

SUMÁRIO

1 PRIMEIRO MOVIMENTO	14
1.1 DEVIR-COREOGRAFIA	16
1.2 O CORPO POLÍTICO	18
1.3 MAURA HOJE	25
1.4 BREVE BIOGRAFIA DE UMA PERFORMER	28
1.5 LINHAS-MAURA	31
1.6 CAMPOS LITERÁRIOS	33
1.6.1 O teste sob tortura	37
1.6.2 De Dostoiévski a Kafka	38
1.6.3 Internação e escrita	39
1.7. PARIS, ANOS 1960	42
1.8 RIO, MESMO PERÍODO	43
1.8.1 O SDJB	45
1.8.2 Maura e o Rio	47
1.8.3 Hospital-clubes	49
2 MAURA & MICHEL	54
2.1 A MÃE NA JANELA	58
2.2 TEMPO/MOVIMENTO/NARRATIVA	59
2.3 QUEM ÉS TU	64
2.3.1 O jogo dos três eus	74
2.4 O VOCABULÁRIO DA DISTÂNCIA	78
2.5 LINGUAGEM PUXADA PARA FORA	85
2.5.1 O espaço exterior	95
2.5.2 O corpo na parede	97
2.5.3 A folha em branco	101
2.5.4 Arquitetura de um pátio	103

2.5.5 Além do limite	108
3 A EXPERIÊNCIA MAURA	114
3.1 DIÁRIO I	114
3.2 ENTRE AS MARGENS DAS PÁGINAS	117
3.2.1 Branco sem fim	119
3.2.2 Cercada de vazio	127
3.2.3 Abertura para o infinito	130
3.3 FORMAS DE VER, FALAR E DANÇAR	131
3.3.1 Ver	133
3.3.2 Falar	136
3.3.3 Dançar	138
3.4 O CORPO EM DESORDEM	142
3.4.1 No quadrado das horas	151
3.5 COMO A CRIANÇA QUE BRINCA NA AREIA	154
4 CONSIDERAÇÕES ATÉ AQUI	162
REFERÊNCIAS	165

1 PRIMEIRO MOVIMENTO

Marcha completando o pátio, o fim da linha sendo justamente o princípio da outra, **sem descontinuidade**, quebrando-se para o ângulo reto. 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, as solas 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 pátio contido no âmbito do **olhar parado**. **Anda certo**, costas deslizando como lâminas, **na proteção de seu tempo: o muro**. Repete sentindo a certeza da quarta vez. Mais e mais – **porque cumpre um dever**.

Quantas vezes Joana marcha rigidamente de ângulo a ângulo?

Ninguém sabe. Nem Joana.

Vê-se parada imaginando o quadrado das horas. (...)

(Cançado, 2016: 15, grifo meu)

Parecem os primeiros passos de uma coreografia. Talvez Pina Baush, de camisola branca, corpo em rigidez catatônica, também com braço colado à parede, deslizando em *Café Muller* (cena coreográfica no café, também um espaço cerrado, facetado, quadrado), estreante, em maio de 1978, em Wuppertal, cidade industrial na Renânia.

Mas não. Outros passos:

Abertura da página 15 do livro *O sofredor do ver*, de Maura Lopes Cançado. Área retangular amarelada onde se encenam os primeiros movimentos do conto *O quadrado de Joana*. Publicado em 1968, no hemisfério sul, Rio de Janeiro, uma década antes do espetáculo que acabo de citar.

O quadrado de Joana... O quadrado das horas. O quadrado dos muros. O quadrado das páginas. O quadrado de um palco?

Coreografia: arte ou prática de desenhar sequências de movimentos de corpos físicos.

Coreógrafo: quem cria coreografias.

Maura coreografa (enquanto escreve).

Leio-releio *O sofredor do ver*. As páginas são espaço de dança. As letras espacializam: partitura de movimentos.

Indício 1: *dança*, essa palavra. Surge explicitamente, assim, com todas as letras, como nome ou verbo, em metade das doze narrativas curtas desse livro, classificadas pela autora como contos. O *dançar*, no entanto, percorre todo o livro, ainda que de forma indireta. Por exemplo: no conto intitulado *Pavana* — que por sinal é uma dança de corte renascentista — não se lê a palavra *dança*, mas o movimento coreográfico, a descrição dos gestos no espaço, está lá. *Dança* também não está grafada em *O espelho morto*, outra narrativa. Talvez porque, nesse conto, a

personagem revela o medo de ver-se “eternizada em bloco de pedra” (*ibid*: 27). Ali está latente o pavor da imobilidade. A protagonista da narrativa está encolhida em seu apartamento. Ainda que mínimo e contido, o movimento ainda é tema, com o corpo estacionado, em circulação interna. Coreografia de um corpo estático sobre cenário.

Indício 2: além de *dança*, há outra palavra, *marcha* — que também nos remete a passos, movimento — que entra e sai, exibindo-se, repetidamente, por diversas narrativas.

Indício 3: a palavra *corpo*. Está em todos os contos do livro, menos em um — é, de novo, naquele mesmo *O espelho morto*. No entanto, nessa ficção, apesar de não haver menção ao corpo, em sua totalidade, o rosto e o olhar ganham foco.

Seria ainda pouco para afirmar o corpo em movimento, deslizante pelo espaço, desenhante, como força viva e central na obra de Maura Lopes? Então mais: os gestos. São onipresentes. Transcorrem e se sucedem, linha a linha, no deslocamento dos personagens anônimos.

Leio/assisto a essa montagem corporal.

Sim, também é visual.

Como num cinema? Parece que não. Cinema é sem profundidade. A tela é plana. Bidimensional. Maura é não-euclidiana, pós-Einstein: altura, profundidade, largura e tempo. Maura é quadridimensional. Escreve em meio a novas concepções mecânicas. Cria labirintos e desenha espaços apenas possíveis nos corredores labirínticos da palavra escrita. Talvez, se insistisse em comparar esse palco de linguagem: a narrativa desenvolve-se mais como números de dança.

“Movem-se ao seu redor. Sente que querem forçá-la. Joana, sem se virar, marcha de costas dois passos, para sentir-se hirta, ainda antes da queda” (*ibid*: 19). Aqui, o conto *O quadrado de Joana* está perto do fim. A protagonista marcha de costas, enquanto enfrenta olhares impacientes, antes de uma palavra nova, que a despertará. Na frente de Joana, o presente. Atrás, o futuro. E ela faz o giro. Experimenta a dorsalidade. *Dorsality*¹. É preciso ver o que há atrás.

¹ Em *Dorsality - Thinking Back through Technology and Politics*, publicado por David Wills em 2008, tradutor de Jacques Derrida, repensa a natureza humana antes de todas as tecnologias. Para Wills, o ser humano não seria algo natural que desenvolveria tecnologia, mas um entrelaçamento entre natureza e máquina que começaria com um giro, um giro pelas costas, fora de nosso campo de visão.

1.1 DEVIR-COREOGRAFIA

Por que não se dedica ao teatro?
 Por que não?
 Não Não Não
 Estou caindo indo indo
 (Dormindo talvez morra)
 NÃO
 Emerjo.....
 (*ibid*: 09)

Maura ensaia passos de dança no pátio do hospital psiquiátrico. As palavras são no texto-palco, desenhando movimentos no espaço. Maura performa. Dança-encena-anota. Depois reescreve, em um trabalho de linguagem — o texto, materializado, ganha corpo.

Em *Hospício é deus: Diário I*, o primeiro livro de seus únicos dois, ela escreve: “Para não morrer de tédio trepei no muro, alcancei o telhado do galpão, rasguei meu vestido de lado, dancei lá em cima mais de uma hora. Julgo-me muito sexy. Quando danço, sou deveras insinuante” (*ibid*: 179).

Meu orientador nesta pesquisa, o poeta Mauricio Salles Vasconcelos me apresentou os biorrelatos de Maura Lopes Cançado em 2016, início do projeto de pesquisa, um ano após o relançamento da obra da autora. É dele o ensaio *Poética documental: a quadratura do novo cinema* em que observa a dimensão coreográfica, o poder mapeador e espacializante e a força do ato corporal que se expressam na obra da autora.

Trata-se de uma contística construída como plano, através do alinhamento — linhas narrativas que se sobrepõem elaboradamente, na composição geométrica de um desenho de figura de linguagem e corpo em desordem — formador de um quadrado coreografado por passos e, simultaneamente, atravessado pelos insights intempestivos de temporalidades e espaços concebidos em extensão (Vasconcelos, 2014: 87).

Isadora Duncan, pioneira da dança moderna, no início do século passado livrou o corpo do bailarino da crueldade das sapatilhas e espartilhos. A dança acadêmica, diferentemente da dos camponeses, foi codificada na corte absolutista de Luís XVI pelos melhores mestres a partir dos movimentos do exército. A origem do balé — e desse adestramento do corpo —, portanto, é militar². Maura, em um devir Isadora, busca a soltura do corpo, das palavras e do pensamento,

² No ensaio *A perpendicularidade da sociedade. Soldados, dançarinos, carroséis e danças da corte*, Pierre Lascoumes aborda a pesquisa sobre as técnicas disciplinares de Michel Foucault e sua influência normativa sobre o corpo.

numa escrita sem forma nem imitação. “Perceptível, no livro de Maura L. C., o ato corporal dos personagens se dá indissociavelmente de uma radicação em posturas de mensuração e corte, de esquadramento e linhas de fuga”, escreve Vasconcelos (*ibid*: 88).

As relações entre corpo-escrita destacam-se na pesquisa de Kuniichi Uno, filósofo que traduziu Deleuze e Guattari para o japonês. De acordo com Uno, em um dos ensaios de *A gênese de um corpo desconhecido*, “essa experiência do corpo é primordial para entender o que se passa não somente nas artes performativas, mas também na escrita e no pensamento” (Uno, 2014: 59). Assim, Uno analisa a escrita de Hijikata Tatsumi, coreógrafo fundador do Butô e renovador da dança no Japão nos anos 1960. Para Uno, as experiências e pesquisas de Hijikata giravam o tempo todo em torno da questão *corpo*, e sua escrita seria um traçado desse itinerário. “Ele descreveu, sobretudo, as lembranças do corpo da criança que ele foi. Redescobriu e reviveu esse corpo infinitamente aberto a tudo, vento, luzes e trevas, respirações e olhares, a vida dos insetos e dos animais, o odor e o bolor” (*ibid*: 54). A escrita de Maura também se faz com seu corpo-criança, as lembranças que o compõem e os acontecimentos que se sucedem: “Ele hoje não veio; estou seriamente deprimida, às vezes sinto ímpetos de correr, agarrar-me a alguém. Quando criança, via-me acometida a esses acessos: corria para papai e mamãe, fazia-os acordar a todos de casa, não sabia explicar o que sentia” (Cançado, 2015: 178).

Uno observa que Hijikata podia ser mais livre em sua escrita do que na dança. Na escrita, afinal, seria possível deformar e distorcer palavras, fragilizando sempre seus limites. “Não se pode arriscar o corpo da mesma maneira”, conclui (Uno, 2014: 58). De fato, parece muito mais seguro quebrar uma palavra do que uma falange. No entanto, por que, ainda hoje, arrisca-se tão pouco na escrita?

Susan Sontag, em entrevista à revista *Rolling Stone*, afirma não ter paciência para ensaios que usam argumentos lineares. No entanto, ela também admite não conseguir pensar numa maneira melhor de leitura do que a sequência de páginas: “a natureza da leitura na forma de página é que você começa do lado esquerdo, desce pela página, passa para o topo do lado direito, desce de novo e depois vira a folha” (Cott, 2015: 61). Se não temos, na linguagem, a fragilidade do corpo orgânico, há decerto outras limitações. A limitação do sentido da linha, da linearidade ocidental, está entre elas.

É possível sair da linha? Ou, em outras palavras, desalinhar? Em seu percurso, qualquer escritor encontra contra si, contra a espontaneidade de sua escrita, pelotões de leis de linguagens, regras gramaticais, estruturas ancestrais. Porém, onde há limite há também um convite à transgressão. São essas leis, muitas vezes invisíveis, de tão aderidas ao corpo, sobre qual o ato de escrita de Maura, de um corpo desafiador em teste, que se coloca em risco, avança,

em busca de frestas. Seja escalando muros, escorregando pelos corrimões ou equilibrando-se, nu, sobre o telhado. Maura é Ofélia numa cachoeira fria:

Loucos sim. Andei quebrando copos e agredindo enfermeiras presunçosas. Até que chegou a tarde da cachoeira. Oh! (Estou **rindo molequemente.**) **Pelo menos dei trabalho.** Mas começou a chover fininho e joguei Shakespeare na correnteza. Bonito. Ofélia afogada de novo, com que veracidade. Devagar cheguei ao meio da pedra, firmei-me numa reentrância, e sentei-me, sentindo frio. Quase senti vergonha? Não. Por que me achava ali, exatamente? **Alimentei o rancor e continuei forte, suportando o frio, a dureza da pedra.** Enfermeiros gritavam fazendo sinais. Ameaçava atirar-me quando se aproximavam. **Mantinha-os distantes.** Indignados espectadores (Cançado, 2016: 12, grifos meus).

1.2 O CORPO POLÍTICO

Tarde de quinta-feira. Prédio das Letras. Disciplina: “Literatura e Teoria no Século XXI”. Durante a aula, anoto falas do professor:

Riscos — Nomadismos — Disfunção — Inacabamento — Potência.

“A literatura está em relação com a vida e com o corpo”, Mauricio diz.

Registro ideias. Colo-as na pesquisa.

No ensaio *O nascimento da biopolítica*, de Judith Revel, a especialista em pensamento francês contemporâneo contesta a compartimentação tradicional em períodos que dividiriam os temas pesquisados por Michel Foucault para, enfim, ligar, de modo inusitado, o literário e o político por vezes apartados nas leituras de sua obra; ao fazê-lo, no entanto, Revel evita a sistematização da obra foucaultiana, um trabalho, segundo ela, “incessantemente relançando” (Revel, 2014: 50).

Antes de seguir com Revel, convido também para a conversa o filósofo italiano Antonio Negri, que distingue três Foucaults, três temas principais aos quais o filósofo teria dedicado sua atenção. Nos anos 1960, em primeiro lugar, estaria o estudo das formações das ciências humanas. Nos anos 1970, na sequência, estariam os estudos da relação saber-poder, das formas disciplinares e o desenvolvimento do conceito de soberania da modernidade. Derradeiramente, nos anos 1980, estariam as análises dos processos de subjetivação (Negri, 2016: 16).

Interessa aqui, neste momento, o conceito de biopolítica, desenvolvido na última década de vida de Foucault, que faleceu em 1984. O tema foi inicialmente apresentado no curso “História e Sistemas do Pensamento”, lecionado por Foucault em 1979, no Collège de France. No entanto, a questão do liberalismo e da evolução do pensamento econômico, essenciais para a compreensão da biopolítica, acabou se alongando e ocupando todo esse ciclo de lições, que, posteriormente, resultaram no livro *Nascimento da Biopolítica*. Tamanha atenção dispensada

ao liberalismo não foi exagero, uma vez que a sociedade contemporânea teria sido englobada pelo capital, num processo de submissão total da vida às regras políticas. De acordo com Negri

O poder investiu a vida. Foucault nos explicou, em suas obras fundamentais, como o poder soberano foi transformado em biopoder nos séculos da modernidade. Biopoder é um conceito que investe as dimensões do econômico, do político e da consciência — biopoder é um conceito que representa a síntese do moderno enquanto racionalidade instrumental da ação econômica que determina uma progressão cada vez mais abrangente do domínio capitalista, e, enfim, enquanto ação comunicativa eficaz que afeta consciências (*ibid*: 157).

Se o biopoder se investe sobre toda a vida, ele também se investe sobre o corpo. Assim, dessa forma de controle nem a literatura escapa, uma vez que a escrita é liberada do corpo.

Voltando à Judith Revel: para a filósofa, a biopolítica é um dos conceitos mais complexos de Foucault. Ela mesma reconhece o quão paradoxal poderia parecer pretender vincular esse conceito derradeiro aos estudos literários e linguísticos das décadas anteriores. Poderia parecer paradoxal, também, a princípio, ligar o conceito de biopolítica à obra de Maura Lopes Cançado. Então, para esclarecer, nas pegadas de Revel, retomamos a genealogia dessa biopolítica nos estudos sobre o discurso (do qual a literatura seria uma subcategoria).

“Há na obra de Foucault dois diferentes status de linguagem”, explica Revel (2014: 51). O primeiro estaria ligado ao estruturalismo, às leis e regras da linguagem e à gramática geral, que formariam uma “massa discursiva” por um lado e uma “arqueologia” por outro. O segundo constituiria, por sua vez, um “esoterismo estrutural”, uma “literatura esotérica” que estaria “fora”, recusando essa análise linguística e arqueológica, opondo-se, portanto, a ela. Assim, o primeiro estaria ligado à *ordem do discurso*. O segundo, se relacionaria a uma *desordem da fala*. A obra de autores como Raymond Roussel — escritor ao qual Foucault dedicou um livro inteiro, lançado três anos antes de *As palavras e as coisas* —, e Maura Lopes poderia ser aproximada desse segundo status, desse eixo da desordem.

Não haveria, para Foucault, portanto, uma unidade do campo linguístico. Esse pensamento objetivo, regulado, padronizado, que se impõe como dominante, não seria absoluto. Não haveria linguagem, mas linguagens; não haveria um e único sistema estrutural, mas vários. Porque, em contraposição a uma suposta hegemonia padronizadora da linguagem, haveria “um uso de palavras (uma estrutura esotérica) que não se dobra às regras comuns do pensamento e que, porque ela provoca a crise, abre a brecha em uma ordem que se achava absoluta” (Revel, 2014: 61).

Essa identificação de uma “literatura esotérica” poderia levar à percepção de uma literatura transgressora, disposta a ultrapassar limites, que estaria “fora” da linguagem. Mas

atenção, cuidado: “(...) estamos sempre no interior. A margem é um mito. A palavra de fora é um sonho que não cessamos de reconduzir”, concluiu Foucault (*ibid*: 59).

Revel comenta o “modelo de transgressão” de Raymond Roussel, de acordo com a análise de Foucault, e afirma que

O funcionamento é simples: não há limite que não evoque transgressão, isto significa que não há espaço que não seja também, imediatamente, designação de sua própria exterioridade. Porque um limite é sempre um ato de divisão, isto esboça, ao contrário, de sua própria função de contenção, a possibilidade do gesto que a nega: ele é, pois, simultaneamente, aquilo que refuta “a passagem ao limite” e aquilo que a funda (Revel, 2014: 54).

Dentro e fora estão em permanente e inevitável contato³. Dessa relação, nasceria a figura da *dobra*, que Foucault pega emprestado de Merleau-Ponty. Deleuze explica bem essa dobra: é “o tema de um dentro que seria apenas a prega do fora, como se o navio fosse uma dobra do mar” (Deleuze, 2013: 104). A partir da leitura de Deleuze, Revel conclui que essa imagem da *dobra*

É a única suscetível de anular o círculo vicioso dentro/fora – que é, na realidade, tão dialético quanto o par limite/transgressão, porque a dobra é literalmente o dentro do fora e o fora do dentro, (...) o dentro e o fora ao mesmo tempo, separadamente e simultaneamente (Revel, 2014: 59).

Revejo anotações no caderno⁴:

- Biopolítica - as políticas reguladoras da vida.
- Disciplinarização do corpo.
- Tornar o indivíduo dócil e produtivo.

De acordo com Kuniichi Uno, por meio da biopolítica “o corpo biologizado transforma-se em substância cada vez mais analisável, explorável, permeável, normalizável, e esta transformação acontece em nome da preciosa vida humana” (Uno, 2014: 110). Ainda de acordo com o mesmo autor

Nossa vida humana, rica, complexa, e múltipla é estranhamente – e cada vez mais – reduzida a uma sobrevivência biológica, minuciosamente vigiada. É assim que nossa vida biológica se torna mais e mais competição pelo jogo de poder que funciona através das instituições, das informações, das indústrias (*ibid*: 110).

³ Gilles Deleuze apud Foucault: 127.

⁴ Curso “Literatura e Teoria no Século XXI”, ministrado pelo prof. Mauricio Salles Vasconcelos, no primeiro semestre de 2017, no programa de pós-graduação da FFLCH-USP.

Para Uno, o cinismo do biopoder seria duplo e dissimulador. “Ele diz: você é homem, seja digno, e eles lhe tratam como animal, vida biológica, puro ser orgânico. Uma filosofia da vida diz o contrário: você se torna animal e será a vida, o corpo sem órgãos, digno da vida” (*ibid*: 110).

A biopolítica visa extrair dos corpos todas as forças úteis. E se a biopolítica penetra todas as coisas, ela também se impõe sobre o fazer literário.

*

A poeta Ana Cristina César, que escreve mais intensamente entre a segunda metade dos anos 1970 e o início dos anos 1980, foi leitora tanto de Maura Lopes Cançado como de Michel Foucault. “Subitamente me ocorre que é preciso reler urgente Maura Lopes Cançado” (César, 1993: 171), escreve. Em uma carta, ela conta: “A apostila que você queria era Foucault, *What is an author*, depois peço pra alguém que tenha ficado no curso — mas só vai pintar ano que vem, esse ano é só marxismo.” (*id*, 1999: 38). Não por acaso, Ana Cristina também tinha “ganas de falar subjetividades” (*ibid* : 32).

Aliás, ando fascinada com o ‘estritamente real’ — diários, cartas, biografias, Sussekind — queria, se eu pudesse, trabalhar neste sentido. Leio com fascínio a biografia de Virginia Woolf que Ana Cândida me mandou, escrita por um sobrinho dela, Quentin Bell - é um livro belíssimo e interessantíssimo, vale a pena, e tem essa qualidade que eu ando desejando, contra minhas garras formalistas - a despreensão literária (que pode acabar dando em literatura). Descobri também o gênero biográfico, que eu nunca tinha lido. Na casa nova da Marilda (um apartamentinho conjugado muito bem transadinho) descobri um livro que estou a desejar, vê se você encontra: *Revelations: Diaries of Women*, ed. Mary Jane Moffat e Charlotte Painter, Vintage Books, Random House, N.Y. (*ibid*: 124).

E ainda:

Depois da Emily Dickinson, estou em fase de Katherine Mansfield, leio tudo, inclusive biografias ordinárias (que leio arrepiada, I must confess que para dizer a verdade estou achando cartas e biografias mais arrepiantes que a literatura) e fico sonhando com essa personagem. Também escrevo um caderno, quero fazer um livro que é prosa, que é quase um diário, que conta grandes coisas se passando nos quatinhos (*ibid*: 281).

As relações entre vida, escrita e poder perceptíveis tanto em Maura como em Foucault, portanto, também transpassam o pensamento de Ana Cristina Cesar. Nesse sentido, em *Escritos do Rio*, ela questiona a noção de utilidade da literatura, até mesmo da vida. “Platão expulsou o poeta da República”, escreve. Isso porque o poeta seria um inútil que

não governa, não legisla, não guerreia, não fabrica utensílios para a felicidade cotidiana, não faz serviços de interesse público nem dá aulas de virtude. O poeta é arredo ao pensamento racional e à verdade. O poeta é um sedutor. Um homem que fabrica simulacros. Prove-se a utilidade da poesia e ela será admitida na ordem do progresso e do Estado (*id*, 1993: 97).

Para ser útil, a literatura teria que imitar a vida; do contrário, seria “inútil”. Na predominância da literatura útil, que circula entre as pessoas, o comércio e a produção de lucro se sobressaem. De acordo com Ana C, os escritores que se rendem a essas leis de mercado “não fazem apenas colocar narrativas e poemas no papel: produzem produtos que são incluídos num esquema de comercialização em que a lei imperante é a do lucro” (*ibid*: 99).

*

Tal sentido de utilidade da vida é capturado pela disciplinarização do trabalho. A escrita como atividade laboral é incentivada de forma insistente durante a internação, conforme relata:

Não me importaria entrar para um convento, onde pudesse escrever, se tivesse cama e comida. (Até rezaria, se disto dependesse minha sobrevivência.) Os planos do dr. A. são puxadíssimos: devo colaborar no jornal, escrevendo contos, trabalhar na novela que comecei, a frequentar cursos de datilografia, taquigrafia, inglês e, mais tarde (daqui a três meses), empregar-me como secretária. No princípio continuarei morando no hospital por não ter dinheiro para pagar uma pensão. Ouço falar tanto em trabalho. E não tenho disposição para coisa alguma, a não ser escrever (Cançado, 2016: 153).

*

Existiria, assim, um poder que atua sobre a vida, orientando-a, padronizando-a, buscando extrair dela toda utilidade possível. No entanto, por outro lado, a vida também é um poder. O corpo é uma potência. Também tem o poder de afetar, e não apenas de ser afetado. De acordo com Uno⁵, Espinosa foi o primeiro filósofo dessa tradição voltada inteiramente para defender a vida contra os poderes e as instituições da morte.

Nesse sentido, uma das descobertas importantes de Foucault foi a de que o poder, ao impor “limites”, insurge-se como possibilidade de resistência. Assim, além de um papel meramente repressivo, o poder também exerceria um papel produtivo. Assim, se existe um poder que se exerce sobre tudo e também sobre a linguagem, ele também pode ser lugar de uma

⁵ Cf. Uno, 2014: 55.

resistência radical para a produção de subjetividade. Resistência então poderia significar uma vida mais ampla, mais ativa, mais rica em possibilidades. “O super-homem nunca quis dizer outra coisa: é dentro do próprio homem que é preciso liberar a vida, pois o próprio homem é uma maneira de aprisioná-la. A vida se torna resistência ao poder quando o poder toma como objeto a vida”, escreveu Deleuze (2013: 53).

Portanto, se há regras que atuam sobre a linguagem, definindo uma linguagem absoluta, hegemônica, onipotente, por outro lado, há também possibilidades para resistência a essas regras, por dentro dessa própria linguagem. Por mais que uma linguagem fascista se coloque como único caminho, é sempre possível a invenção de novas formas linguísticas, estruturas e códigos ainda não publicados. Ou, como resume Revel: criação. “O que fascina Foucault dez anos depois na ideia de biopolítica é que um poder sobre a vida pode responder ao poder da vida: outra maneira de dizer que não terminamos de criar”, escreve (Revel, 2014: 69).

A experiência literária que fascinaria Foucault, deste modo, segundo Revel, seria aquela em que o uso de palavras não se dobra às regras comuns de pensamento e provoca crise. Maura não se dobrava. Como escreveu, não estava “comprometida sequer com a literatura”. E gerava crises.

Deleuze escreve que é “preciso então rachar, abrir as palavras, as frases e as proposições para extrair delas os enunciados, como fazia Raymond Roussel, inventando o seu procedimento” (Deleuze, 2013: 61). A escrita de Maura, que começa linear e progressiva, aos poucos, se fragmenta e começa a se libertar da representação do real.

No prefácio de *A palavra e as coisas*, Foucault indica que essa sua obra teria nascido de um texto de Borges que cita “uma certa enciclopédia chinesa” e outros signos que só teriam lugar no imaginário, onde “perigosas misturas seriam conjuradas” (Foucault, 2016: X).

Assim é que a biblioteca chinesa citada por Borges e a taxinomia que ela propõe conduzem a um pensamento sem espaço, a palavras e categorias sem tempo nem lugar mas que, em essência, repousam sobre um espaço solene, todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações; haveria assim, na outra extremidade da terra que habitamos, uma cultura voltada inteiramente à ordenação da extensão, mas que não distribuiria a proliferação dos seres em nenhum dos espaços onde nos é possível nomear, falar, pensar (*ibid*: XV).

Segundo Revel

Esta impensável enciclopédia chinesa é, paradoxalmente, perfeitamente dizível: posta em palavras, sem para isso ter aceitado ser constituída em objeto — o que significa que há um uso de palavras (uma estrutura esotérica) que não se dobra às regras comuns

do pensamento e que, porque ela provoca a crise, abre brecha em uma ordem que se acreditava absoluta. (Revel, 2014: 61).

Assim, esse uso subversivo das palavras, que resiste às regras, com construções rachadas que abrem possibilidades para o infinito e onde o impensável se insurge como dizível, também aparece no *Diário I* de Maura, quando, ao arquivar os dias, ela se desprende da referencialidade dos fenômenos verificáveis de uma vida.

Visitei-me no futuro: a memória não tem culpa.
Sou a desocupada no tempo, a não fixada.
Gota a gota esvaiu-se sangue róseo: estou branca, confundível.
Perdi meus pés na areia — e choro os sapatos roubados.
Não importa a estação — amoras machucadas ameaçam tingir-me os dedos.
Esta grinalda de cerejeiras não tem pátria: o Japão está ali, onde meu braço alcança.
Entrei num salão de festas, dancei ao lado de um rei. À meia-noite saí (brincava de Cinderela).
O pintor para quem posei desistiu das linhas, abandonou as tintas:
Meu retrato é uma tela branca (Cançado, 2016: 142).

Agamben, recorrendo a Deleuze, defende que o ato de criação nas sociedades de controle é um ato de resistência. Resistir significaria liberar uma potencialidade de vida que estava aprisionada. “É preciso penetrar na intimidade da língua e combatê-la”, diz Mauricio, em aula.

A escrita que resiste é um ato de criação. Revel aponta que o que fascinou Foucault na ideia da biopolítica foi

A noção de que um poder sobre a vida pudesse responder à potência da vida: outra maneira de dizer que não se pode parar de criar, e que se o homem é uma figura sobre a areia, destinado a desvanecer progressivamente, esta produção do ser está aqui para nos fazer descobrir outras margens, biopolítica, produção de subjetividade, atualidade – tantos nomes que, podemos apostar, sem dúvida não descontentariam Raymond Roussel (Revel, 2014: 69).

Assim, ao escrever, Maura usa a vida para fazer política e literatura: “Daí a tripla definição de escrever: escrever é lutar, resistir; escrever é vir-a-ser; escrever é cartografar, “eu sou um cartógrafo...”. (Deleuze, 2013: 53).

1.3 MAURA HOJE

Mais de meio século se passou desde a publicação de *O sofredor do ver*, do segundo e último livro de Maura, lançado em 1968. Então, por que retomar a leitura dessa obra? De que

modo ela aponta novas possibilidades para a escrita e, mais especificamente, para as bioescritas?

No segundo semestre de 2017, o filósofo italiano Antonio Negri esteve no Brasil para o lançamento de seu livro *Como e quando li Foucault*. Em palestra noturna no auditório do Centro de Cultura Japonesa, na Cidade Universitária, o filósofo traçou um panorama dos nossos dias. Segundo Negri, estaríamos assistindo a uma mercantilização crescente do mundo, onde imperaria o capitalismo mundial integrado, a padronização, crise e a transformação das formas de vida.

Tomo anotações ao longo da noite:

- Queda do muro/descolonização/fim do fordismo/Queda da URSS/1 mercado único total/ausência de limites para o capital mundial/Crise dos Estados-nação.
- Os limites dos estados-nação não desaparecem, mas a soberania declina.
- A soberania sai do Estado-nação e vai para algum lugar.
- A questão é: para onde?, pergunta Negri.

O poder se tornou biopoder, escreve Negri. O político moderno transformou-se na biopolítica pós-moderna. Nessa análise da passagem para a era pós-industrial, Negri entende que “o pós-moderno não representa uma retirada do Estado do domínio sobre o trabalho social, mas, ao contrário, um aperfeiçoamento posterior do controle sobre a vida.” (Negri, 2016: 17).

Segundo Vasconcelos, nossos dias sofreriam os efeitos de uma “voltagem homogeneizadora do sistema-mundo advindo com a globalização, em concomitância com a satelitização planetária a impor o construto de uma rede informacional em uníssono, em macro dimensionado consenso, redesenha os sentidos de cultura e saber, dentro de um contorno em que estética, política e midiatização compõem um intrigante elo de proposições” (Vasconcelos, 2014: 144). Ele completa:

De acordo com as premissas de Sloterdijk, em *Palácio de Cristal*, livro no qual formula uma teoria filosófica acerca do mundo globalizado, em diferentes fases e projeções históricas, as ‘grandes narrativas’ legadas em nossa época – a cristã, a liberal-progressista, a hegeliana, a marxista, a fascista podem muito bem revelar-se como tentativas inadequadas para nos apropriarmos da complexidade do mundo’. (*ibid*: 144).

Outro filósofo, o franco-magrebino Jacques Derrida, também já alertava sobre os perigos dos rumos totalizantes da linguagem. Segundo ele

Desde Franz Kafka, que soube nomear o horror antes mesmo dele se tornar um acontecimento histórico, sabe-se que a grande vitória do totalitarismo é deixar as

vítimas sem expressão, retirando da linguagem sua potência metafórica, e, portanto, a tarefa estética e ética do escritor – na literatura, na história e na filosofia – é ressuscitar a linguagem e narrar a morte, a partir da cena intraduzível (Derrida, 2015: 28).

Desse modo, estaria a linguagem e a escrita caminhando em sentido a uma padronização e a uma burocratização?

Em *The fire and the tale*, o filósofo italiano Giorgio Agamben atenta para os rumos que o capitalismo direciona a vida e tudo o que ela abrange. Para Agamben, o curso da existência, inicialmente tão rica de possibilidades, teria sofrido perda de mistério e desencantamento. E a literatura não estaria livre dessa ameaça.

Para Agamben, a literatura seria derivada de um mistério (2017: 03). No entanto, para que ela preserve essa relação com o mistério, haveria uma condição: a literatura deveria preservar-se como precária e aventureira. Barthes, que em outro ponto será lembrado pelo italiano, aconselha: escrever como se nunca tivesse escrito (*ibid*: 83).

Em *Regras para o Parque Humano*, Sloterdijk reflete sobre uma “história social das domesticações pelas quais os homens originalmente se experimentam como aqueles seres que se reúnem para corresponder ao todo” (Sloterdijk, 2000: 33). E arremata: “O ser humano poderia até mesmo ser definido como uma criatura que fracassou em ser animal” (*ibid*: 34).

A experiência literária proposta por Maura Lopes, que não se conforma a modelos pré-concebidos e normatizados, apontaria, assim, para caminhos para além de uma padronização instituída pelo mercado, pela academia e pela sociedade burguesa. Sua obra, feita a partir de um corpo indomável, em combate, é exemplar na medida em que torna possível pensar e imaginar outros tipos de escritas e de bioescritas que poderiam despontar para além do texto “homogêneo, hegemônico, murmurante do ofício de viver (...) que só resulta na desvitalização da existência incrível” (Vasconcelos, 2015:59), ao qual as forças totalizantes do capitalismo direciona.

Em seu *Pequeno Manual de Procedimentos*, o escritor argentino Cesar Aira escreve que “quando uma civilização envelhece, a alternativa é permanecer fazendo obras ou reinventar a arte”. Estaríamos velhos e, assim, seria preciso recomeçar. Para Aira, isso seria fundamental para não nos vermos “reduzidos ao velho, ao superado, às misérias do tempo, à cegueira do hábito, às promessas da decadência” (Aira, 2007: 07).

Outro argentino contemporâneo, Damián Tabarovsky, defende uma escrita experimental que se aventure para além das garantias oferecidas pelo mercado e pela academia — locais legitimados onde se escreveria “a favor da ordem, de sua sobrevivência, a favor de suas convenções”. Em seu ensaio *Literatura de Esquerda*, Tabarovsky defende que, apesar de

todo o conservadorismo dos setores mencionados, o gosto pelo novo também poderia ser encontrado ali. No entanto, esse “gosto pelo novo” engendrado pelo capitalismo poderia ser entendido apenas como “o último, o mais recente, o recém-chegado” e o “desejo de novidade” (Tabarovsky, 2017: 15). Por isso, Tabarovsky alerta: mudança e ruptura também podem se configurar apenas como uma tradição entre as outras. Para fugir de tal engodo, a busca do “escritor de esquerda” deveria mirar além desse “simples efeito de novidade”, tomando a mudança e a ruptura como desejo e pulsão. Pois a literatura que interessa a Tabarovsky — a literatura de esquerda — “suspeita de toda convenção, inclusive as próprias” e “não busca inaugurar um novo paradigma, mas pôr em xeque a própria ideia de paradigma, a própria ideia de ordem literária, qualquer que seja essa ordem” (*ibid*: 16).

No artigo *Malditos Marginais Hereges*, publicado em *Beijo*, em 1977, Ana Cristina Cesar tecia uma crítica semelhante, chamando atenção para o fato de que “O intelectual de esquerda ainda é o sujeito que tem ideias, opiniões, inclinações revolucionárias, mas que não consegue repensar revolucionariamente o próprio trabalho: sua relação com os meios de produção intelectual, sua técnica, seu poder de dizer” (Cesar, 1993: 115). Com isso, “os textos literários não conseguem aparecer direito com autonomia, desvinculados da parafernália ideológica que os protege” (*ibid*: 115). Assim, Ana C. apontou a opção marginal — por meio da qual o autor vai à gráfica, acompanha a edição e dispensa intermediários — como uma saída possível. Além disso, essa alternativa colocaria o escritor mais próximo ao leitor. “Recusar o esquema de promoções, a despersonalização da mercadoria-livro, a escalada da fama” (*ibid*: 102), propôs.

Felix Guattari, psicanalista francês e parceiro de Gilles Deleuze, também poderia ser incluído entre os militantes do novo, uma vez que o conjunto de sua obra estimula o encontro das possibilidades múltiplas do devir. Em entrevista concedida ao filósofo japonês Kuniichi Uno, Guattari afirma que “as origens do problema não estão no passado, estão no futuro. É ao construir outra coisa diferente que jogamos uma luz sobre o passado. Às vezes, é importante captar material do passado para construir algo para o futuro.” (Uno, 2016: 135).

A partir dessas leituras alarmantes, é possível, no entanto, uma interpretação otimista: se os biopoderes têm sido investidos sobre o corpo e a escrita, o corpo e a escrita são a própria resposta. O escritor pode responder. Há outras vias possíveis. Isso é algo que Maura ensina.

1.4 BREVE BIOGRAFIA DE UMA PERFORMER

Há um ponto onde a vida é mais intensa. Onde as energias se concentram. Esse ponto, de acordo com Deleuze ao dissertar sobre Foucault, é onde a vida se choca com o poder⁶. Aos 18 anos, Maura Lopes Cançado arrumou as malas e partiu ao encontro desse ponto, onde as relações são ainda mais tensionadas pela rigidez das paredes brancas da instituição manicomial. Foi a primeira vez de muitas.

Cerca de uma década mais tarde, quando se dirigiu ao Hospital Gustavo Riedel, buscava um lugar para escrever. Assim, Maura teria entrado naquela “cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos” (Cançado, 2016: 30) por vontade própria. Se tivesse sido obrigada, não iria, escreveu. Carregava consigo, em seu poroso isolamento, obras existencialistas.

Estar internado no hospício não significa nada. São poucos os loucos. A maioria compõe a parte dúbia, verdadeiros doentes mentais. Lutam contra o que se chama doença, quando justamente essa luta é que os define: sem lado, entre o mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros. Não conseguem transpor o “Muro”, segundo Sartre. É resistência (*ibid*: 25).

Munida de um corpo, uma vida e uma bagagem de leituras, Maura existia com agressividade. “Às vezes faço coisas violentas e inexplicáveis: escorrego no corrimão da escada, correndo o risco de cair, danço quase o dia todo no pátio — minhas coreografias são belas e sensuais (apesar de não me julgar sensual)” (*ibid*: 101). Sua voz, no entanto, era suave. “Sei que tenho a voz atraente. Falo meigo e com entonação infantil e acariciante. Ninguém no mundo tem a voz que tenho” (*ibid*: 144). Gostava dessa voz, mas usava muita mímica para se comunicar. Pensava que tinha vocabulário restrito. Não se considerava uma intelectual, mas se sabia inteligente. Escreveu também que não lia muito. Também não escrevia muito. Era indisciplinada. Dizia reconhecer as pessoas por suas cores. “Costumo pensar em tecnicolor” (*ibid*: 148). O mundo se apresentava como tela. Era, ainda, anarquista declarada mas buscou, no confinamento do quarto de um rigoroso hospital, o seu espaço de criação. Paradoxo? O hospício, “esse branco sem fim”, onde esperavam que ela agisse como doente. Lúcida, porém, exercia seu papel com deboche.

Que se deve fazer destas pessoas para as quais não existe nenhum cargo funcional? Eu me visto de doida, desempenho meu papel com certa elegância, sobretudo muito graça. Seria mais fácil fantasiar-me de funcionária pública, trabalhando em hospício. (*ibid*: 94).

⁶ Cf. Deleuze, 2013: 101.

Maura, que performava e escrevia, fez do hospital palco e livro. *Hospício é deus: Diário I* foi o primeiro. Textos recolhidos de seu diário. Foi lançado em 1965.

Arquivista, Maura recontou os dias. Mas, seria possível o puro testemunho?

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 (*ibid*, 117).

Atenção: é a escrita de uma performer. Nesse sentido, Vasconcelos aponta para a “premissa duplamente imaginária e testemunhal do livro” (Vasconcelos, 2014: 64).

Maura Lopes Cançado nasceu em 27 de janeiro de 1929, em São Gonçalo do Abaeté, “nos sertões de Minas Gerais, onde a única lei era a do revólver” (Cançado: 2016: 09), em uma família de “grande prestígio financeiro, político e social”, além de “chata, conservadora, intransigente, como todas as ‘boas’ famílias mineiras”. Seu pai teria sido dono de fazendas e teria vivido cercado por “homens que matavam”, junto aos quais ela teria crescido. A mãe descenderia “de barões e coisas engraçadas”. Chamava-se Santa, a pessoa mais modesta que Maura conheceu (*ibid*: 11).

Menina, usava os cabelos soltos, selvagens e gostava de passar as manhãs na cama, pensando (*ibid*: 15). Era uma criança precoce e imaginativa, que inventava histórias exóticas a seu próprio respeito: ora era filha de russos, ora tinha um tio chinês...

Quando brigava em casa, passava o dia todo em uma posição, geralmente deitada. No hospital, os médicos anotaram: “se verifica certa tendência do paciente permanecer imóvel durante horas inteiras, numa só posição” (*ibid*: 157). Ela acha que por isso escreveu o conto *No quadrado de Joana*, que apresenta uma protagonista catatônica.

Maura escreve que teria sofrido várias doenças de infância. Isso teria levado a todos da casa a se preocuparem “mais do que o normal” com ela. “Prestaram atenção em mim exageradamente”, acreditou (*ibid*: 12). Aos setes anos, teria sido vítima de um primeiro ataque convulsivo. Aos doze, no internato, aconteceu outro. E mais um, aos 14 (*ibid*: 18).

Creio ter ficado inconsciente mais de nove horas, depois do que me veio uma certa amnésia que durou um dia. Outra crise se repetiu em condição análoga, logo após meu casamento, durante a gravidez, e a última, aos quinze anos, depois da morte de papai. Tenho tido constantemente crises equivalentes. As auras epilépticas me são quase cotidianamente familiares (*ibid*: 19).

Estudou em vários colégios, não se adaptou a nenhum. Aos 12, foi expulsa de um deles. Desde aquela época já manifestava comportamento paranoide, acredita.

Gostava de aviões, queria ser aviadora. Entrou então para o aeroclube, para obter o brevê. Porém, ela não conseguiu o brevê e casou-se com um piloto, com quem teve um filho. Apaixonou-se, porém, pelo sogro. Excitava-se quando diziam que ela parecia com a ex-amante dele. A união com o piloto não durou muito: Maura decepcionou-se com o casamento, desfeito após 12 meses.

Então estamos em meados dos anos 1940. Maura está separada, sem pai, com um filho. É amparada pela mãe, que lhe teria dado um avião Paulistinha. Ela volta ao aeroclube mas, depois de ganhar o avião, desinteressa-se pela aviação.

Maura vai então para Belo Horizonte. Deixa seu filho, Cesarion, de três anos, aos cuidados da avó. Tenta morar em diversas pensões, mas é expulsa ao descobrirem que é separada. Passou, pois, a morar em hotéis.

Eu não era a mocinha moradora em pensionatos, a “Minas-girl”, como são chamadas as moças do Minas Tênis Clube. Mudei-me para um hotel de luxo, travei conhecimento com moças consideradas mais ou menos livres, que me aceitaram sem restrições, conheci rapazes, que também me aceitaram encantados, os rapazes mais em evidência na sociedade. Passei a frequentar boates de luxo, aprendi a fumar, embriagava-me todas as noites, gastava minha herança de forma insensata. Não me preocupava absolutamente com minha reputação (*ibid*: 68).

Porém, Maura estava deprimida e tinha emagrecido muito quando, em 20 de abril de 1949, entrou, por vontade própria, na Casa de Saúde Santa Maria, em Belo Horizonte. Foi a primeira de uma série de internações que aconteceriam ao longo de sua vida. Ela conta pelo menos doze, sem contar passagens pelas clínicas.

Em 1953, Maura chega ao Rio de Janeiro. Tem 22 anos. “Vivi um ano com muito dinheiro, em completo desequilíbrio psíquico” (*ibid*: 106). Tinha um amante e chegava a passar mais de vinte dias trancada em seu apartamento de hotel, ouvindo música e chorando. Oscilava entre a depressão e a exaltação. Um eletroencefalograma teria acusado disritmia cerebral generalizada. Pediu então a um psiquiatra para ser internada na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista, instituição “belíssima e elegante” (*ibid*: 107), onde jogava-se sinuca, bilhar, pingue-pongue e cartas no hall. Vestia-se com elegância. Seu amante prestava assistência financeira — ela havia gastado toda herança herdada.

Foi transferida, depois, para o Sanatório da Tijuca. “Disseram que lá eu receberia tratamento mais adequado”. No entanto, a nova hospedagem era muito diferente. Seu novo

quarto, segundo escreve, tinha apenas um colchão no chão. Sem dinheiro, ela passou então a frequentar hospitais do governo.

Maura se internou no Hospital Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro, entre o fim de 1959 e o começo de 1960. Lá, ela escreveria *Hospício é deus: Diário I (1965)* e alguns textos de *O sofredor do ver (1968)*. Os dois livros receberam resenhas muito positivas, sendo Maura aclamada, na época, como a grande revelação da literatura brasileira em seu tempo.

O destino de Maura, porém, reservava reviravoltas. No dia 11 de abril de 1972, às 22h30, Maura comunicou à servente de plantão que havia matado, na enfermaria, outra interna. A vítima era Maria das Graças Queiroz, 19 anos, grávida de quatro meses. Maura usou a faixa de um lençol para estrangular a moça. Ela queria ser transferida e julgou que, mediante um crime, seria levada para um manicômio judiciário. Depois desse acontecimento, Maura pulou de clínica em clínica, de presídio em presídio. Até que o juiz a considerou inimputável e ela ganhou liberdade vigiada em 1980⁷.

Em seu diário, Maura anota que teria começado a escrever uma novela: *Mocidade, whisky — e uma baronesa às quatro da madrugada*. A narrativa seria inspirada numa baronesa que conheceu em Minas e foi sua amiga. Divertia-se escrevendo. Maura também dizia estar preparando um romance. Estaria cansada de “confissões e continhos”. Andou interessada em “zen-budismo, cabala, alquimia e a doutrina secreta de Madame Blavatsky, que ela classificou como “uma paranormal russa do século XIX”⁸. Na verdade, Madame Blavatsky foi uma prolífica escritora, responsável pela sistematização da teosofia moderna.

1.5 LINHAS-MAURA

De acordo com Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, a vida apresentaria pelo menos três linhas, onde tudo aconteceria. Segundo a dupla de autores, essas linhas seriam: 1) a linha de segmentaridade dura e molar; 2) a linha de segmentação maleável e molecular; e 3) a linha de fuga, onde muitos problemas se colocariam.

Há pelo menos três delas: de segmentaridade dura e bem talhada, de segmentação molecular e em seguida linha abstrata, a linha de fuga, não menos mortal, não menos viva. Na primeira há muitas falas e conversações, questões ou respostas, intermináveis explicações, esclarecimentos; a segunda é feita de silêncios, de alusões, de subentendidos rápidos, que se oferecem à interpretação. Mas se a terceira fulgura, se

⁷ Informações retiradas do perfil biográfico que acompanha a obra, elaborado pelo jornalista Maurício Meireles (2016: 220).

⁸ Informações retiradas do perfil biográfico que acompanha a obra, elaborado pelo jornalista Maurício Meireles (2016: 123).

a linha de fuga é como um trem em marcha, é porque nela se salta linearmente, pode-se enfim falar aí “literalmente”, de qualquer coisa, talo de erva, catástrofe ou sensação, em uma aceitação tranquila do que aconteceu em que nada mais pode valer por outra coisa. Entretanto, as três linhas não param de se misturar. (Deleuze; Guattari, 1996: 70).

As três linhas estariam presentes na vida de todas as pessoas — somos feitos de linhas. Na primeira linha, a rígida, tudo já estaria definido — é o lugar do porvir. Exemplos de linhas rígidas são a família, o Estado, as instituições. Poder-se-ia até pensar que tais linhas são ruins. Mas Deleuze-Guattari observam que essa seria uma resposta fácil. Na verdade, as linhas rígidas podem até ser bastante confortáveis e afetivas. Em oposição à segmentaridade dura, estão as linhas moleculares, onde reside o risco — são linhas sempre muito perigosas, porém indispensáveis. Finalmente, entres as duas, haveria uma outra, que serviria de ponte entre elas: a linha de fuga.

Quais são as linhas que compunham Maura? Todas as linhas se desenrolam na vida e nas artes.

Na linha dura: a sociedade patriarcal mineira, o hospital, a clínica médica, o confinamento.

Na linha molecular: o corpo nu, dançante, correndo, insustentável; a loucura.

Na linha de fuga: A escrita, pela qual Maura duplica a vida e cria um novo espaço.

Não por acaso, Maura dizia que só era autêntica quando escrevia — nessa linha de fuga, há um devir que é sem imitação. Porém, ela escrevia pouco e não publicou mais após o lançamento de *O sofredor do ver*, apesar do incentivo de seu filho, Cesarion, que se tornou jornalista. Maura tinha pouca disciplina, sempre arrumava uma desculpa. Dizia que era a melhor escritora da língua portuguesa, mas que era perseguida pelas editoras. “A literatura poderia ser o seu refúgio, se Maura acreditasse nela mesma e na própria literatura. Lia pouco, observava muito; sua frase era simples, não erudita, mas de uma precisão cruel”, lembra o colega Carlos Heitor Cony, em sua coluna no jornal Folha de S. Paulo, em 2007. Assim, Maura saiu de campo. Seus dois livros hibernaram num sono de um quase esquecimento. Faleceu em 1993.

Porém, quando sua obra foi reimpressa pela Autêntica Editora, em 2015, um novo interesse pela autora foi despertado. Vasconcelos reposiciona a autora entre os grandes escritores brasileiros. De acordo com ele

Autora mineira atuante nos anos 1960, há muito tempo relegada ao esquecimento, Cançado traz uma marca textual introspectiva, investida de um radical teor investigativo acerca dos processos de subjetividade, simultaneamente ao grande domínio formal exercido no trato das formas breves de narrativa, como se lê em *O sofredor do ver* (1968) (Vasconcelos, 2016: 90).

1.6 CAMPOS LITERÁRIOS

Maura lia no quarto.

Foram internações recorrentes. Ela sempre voltava às clínicas psiquiátricas com livros na bagagem. Quando a guarda saía, fechava a porta. Era então um corpo cercado por livros e paredes brancas — pelas quais as ondas sonoras de algum rádio no volume máximo atravessava, levando a voz de Maysa: “Meu mundo caiu”.

Aprendeu a ler aos cinco anos. “Costumava passar horas com um livro de fadas na mão — já que ninguém estava, a todo instante, disposto a ler-me histórias. Acabei lendo-as, eu mesma” (Cançado, 2016: 15).

Depois de desfazer o casamento aos quinze, tentou recomeçar a vida. Isso significava ler todos os filósofos que lhe caíam às mãos (*ibid*: 22). No entanto, os habitantes da pequena São Gonçalo do Abaeté, cidade próxima à fazenda onde morava com a família e o filho, a reprovavam, contrariando suas expectativas. “Atravessei nessa época uma fase completamente niilista”, escreveu (*ibid*: 22).

Aos dezessete, Maura foi incentivada pela mãe a retomar os estudos e ficou entusiasmada. Foi enviada a um colégio interno em Belo Horizonte e Cesarion ficou com a avó. Mas ela teria sido recusada pela diretora do colégio interno “sem nenhuma explicação lógica” (*ibid*: 65). Não pôde terminar o colégio e fazer o curso de professora e continuou suas leituras de modo autônomo.

Maura foi, então, morar em pensionatos para moças. Para compensar a ausência de educação formal, tomava aulas particulares “em grande desorganização” (*ibid*: 65). Estudava línguas (português, inglês, francês e alemão), piano e canto. Com mais assiduidade, conta, estudava balé. E lia sem parar.

Mas quais livros Maura lia?

O filósofo contemporâneo alemão Peter Sloterdijk inicia o ensaio *Regras para o Parque Humano* com uma breve citação de Sartre: “Livros são cartas dirigidas aos amigos, apenas mais longas” (Sloterdijk, 2000: 07). Desde a Grécia Antiga até os dias de hoje, essas “cartas mais longas” teriam viajado de mãos em mãos, deixando o lastro de uma sociedade literária que compartilharia um amor comum: a arte de escrever cartas de amor inspiradoras direcionadas a uma legião de amigos. Assim, para Sloterdijk, a filosofia recrutaria seus seguidores escrevendo de modo contagiante sobre o amor e a amizade. Filosofia que não seria apenas um discurso sobre o amor à sabedoria, mas também quer impelir os outros a esse amor comum (*ibid*: 07).

Algumas dessas cartas-livros teriam dado origem a uma comunidade de leitores-escritores e formado uma comunidade de amigos composta por autores solitários que teriam experimentado uma forma original de praticar filosofia, por meio da literatura. Maria Gabriela Llansol estaria entre os integrantes dessa comunidade. “Aprendi muito com Pessoa, quer com Nietzsche, que são figuras da linhagem onde me situo. E penso ter trabalhado muito alguns problemas que essa linhagem enfrentou e enfrenta” (Llansol, 2011: 35), declarou em entrevista.

Llansol aponta outra coincidência entre esses autores, que não seria questão de “hereditariedade, mas de continuidade problemática e, o que é bem mais importante, permanência do vórtice vibratório” (*ibid*: 35): foram pessoas com “vivências afetivas extremamente agitadas”. Pessoas que

Cumpriram seu destino humano, que era — e é — o de arriscarem a identidade, mas sofreram espantosamente e não foi esse sofrimento o que, de certeza, procuraram. O objetivo era o de encontrar passagem, para eles e para os outros, não o de ficarem esfacelados e implodidos nos recifes da travessia (*ibid*: 36).

Como Llansol esclarece

Quando Nietzsche escreveu essa carta, já se encontrava com os dois pés na loucura. Já tinha só as mãos de fora. É um facto, Nietzsche enlouqueceu, Hölderlin endoideceu, Rilke não conseguiu entrar com seu corpo no poema, Virgínia Woolf suicidou-se, Spinoza acabou silenciando-se, Kafka foi apanhado a tempo por uma tuberculose galopante, Pessoa foi degradando-se no alcoolismo, Kierkegaard acabou triste e só (*ibid*: 35)

Judith Revel — que, em seu ensaio *Les “grands absents” : une bibliographie par le vide*, analisa as bibliotecas que Foucault frequentou e os livros que o autor leu — defende que o estudo da cartografia das influências recebidas por um autor seria uma passagem obrigatória para toda análise séria (Revel, 2011: 131). “Além disso, um contexto também é constituído por lugares, redes, posições institucionais, determinações geográficas que atribuem a um autor seu próprio espaço (geográfico, epistêmico, simbólico, político, cultural, social) de referência.” (*ibid*: 133, tradução minha).⁹ Revel identificaria

uma certa literatura que mistura autores indiscriminadamente do passado (Rousseau, Sade, Hölderlin, Nerval Flaubert, Mallarmé, Roussel etc.) e escritores contemporâneos (Artaud, Bataille, Blanchot, muitos escritores ligados à equipe editorial da revista *Tel Quel*, de que Foucault está muito próximo no início da década

⁹ “Par ailleurs, un contexte est aussi fait de lieux, de réseaux, de positions institutionnelles, de déterminations géographiques qui assignent à un auteur son propre espace (géographique, épistémique, symbolique, politique, culturel, social) de référence.”

de 1960, Klossowski etc.) e que os agrupa precisamente com base nesta "exterioridade" à linguagem" (Revel, 2014: 54).

Nietzsche é uma influência importante no pensamento de Foucault, autor que é diretamente citado por Maura em diversos momentos, e cujas marcas sobressaem ao longo da leitura de seus textos.

Aludindo a Blanchot, em *Exterior.Noite*, Vasconcelos aponta que a exterioridade é “formadora do campo-de-forças do saber, numa apreensão sempre revigorada e pontual do estado dos signos da literatura e do pensamento” (Vasconcelos, 2016: 58).

Maura Lopes também poderia ser inserida nesse campo de força do saber, entre esses autores que fizeram e fazem experiência literária por meio de uma exterioridade à ordem discursiva. Além disso, Vasconcelos destaca o “sentido de inacabamento da vida e de pesquisa da escrita” na obra dessa escritora mineira que teria despontado

no interior de uma (não) tradição contemporânea (uma vez que não se encontra estabelecido e bem disperso o mapa de uma historiografia recente), dentro de um nítido perfil de não-obra (nos termos de inacabamento e potencial reconfigurador da escrita, concebidos por Blanchot)” (*ibid*: 91).

Maura lia e alinhava-se acompanhando o pensamento de autores de veio existencialista. Autores para os quais a literatura não se presta a registrar o que se conhece, mas o que está por vir.

A leitura e a escrita compensavam a falta de interlocução no hospital. As guardas eram hostis e cochichavam às suas costas.

Se mostram lacônicas quando peço algum favor, fazem gestos aborrecidos às minhas costas – se me viro rapidamente costumo pegá-las em flagrante com gestos obscenos (“a minha boca não é a boca que estes ouvidos necessitam.” – Nietzsche) (Cançado, 2016: 50).

Nietzsche é citado algumas vezes ao longo de seu *Diário I*: “Nietzsche já disse que ‘falar é uma bela loucura” (*ibid*: 186). Outro ponto que os liga é o caráter experimental de suas obras, dispostas a assumir riscos.

Costumo pensar em tecnicolor. Reconheço as pessoas pelas suas cores. Quanto a mim, sou quase sempre neutra. Os homens me parecem dignos: apelam para o cinza e o marrom; os pederastas, listrados, como as zebras; as mulheres, estas, vejo-as sempre de amarelo – amarelo vivo-espantado. Nietzsche já disse: “[...] as mulheres continuam sendo gatas e pássaros. Ou, melhor, vacas”. Vacas amarelas, acrescento.” (*ibid*: 149).

Afinal, Nietzsche está entre aqueles que fizeram da escrita um laboratório. Para Avital Ronell, “num certo momento, Nietzsche vê o experimento como uma libertação das restrições da verdade referencial” (Ronell, 2010: 18). Nesse laboratório, Nietzsche teria investigado a relação entre a ciência e as formações contemporâneas de poder. Como destaca Ronell, “mais especificamente, sobre a parceria suspeita das ditas democracias avançadas com a alta tecnologia. O que faz essas forças se combinarem uma com a outra? O que permite que estas estruturas se sustentem mutuamente?” (*ibid*: 08).

Maura utilizou o hospital como laboratório. Submetendo-se voluntariamente à internação psiquiátrica, de dentro da instituição, pode observar o tratamento da população manicomial da qual fazia parte, denunciando o abuso do poder exercido a pretextos científicos. Pesquisava, anotava, com postura crítica. Nesse sentido, desdenhava do profissional de medicina cuja única “pequena cultura” seria científica. Ela escreve: “(...) admito certa precipitação nesse julgamento e é minha esperança. Caso contrário, como poderia respeitá-lo?” (Cançado, 2016: 38).

Durante a internação psiquiátrica voluntária, Maura realizou uma experiência literária radical, oferecendo a própria existência como experimento. A partir da leitura de autores que questionam a racionalidade instituída, e como um diagnóstico de esquizofrenia, Maura realizou um estudo que parte de um ponto de vista subjetivo, o próprio corpo, mas lança-se, no entanto, no sentido de uma exterioridade, que vai além de si, ao encontro de outros seres. Assim, Maura, mais do que fazer relatos íntimos ou denúncias, coloca-se, por meio do fazer literário, num campo de saber.

1.6.1 O teste sob tortura

Outro autor que também se insere nessa cultura experimental é Kafka, cuja obra inacabada inclui diários, cartas, romances e novelas. No trecho a seguir, ele é mencionado por Maura.

Entramos. A livraria muito bonita, livros lindos, encadernados: Rilke, Rimbaud, Faulkner, Sartre. Falei deles (dos autores, principalmente, hábito que possuo: falar dos artistas, quase nunca de suas obras. Nem ainda li Kafka. Creio não haver tradução de seus livros em português). De suas neuroses e solidão, de minha identificação com muitos deles. Rimbaud, fugindo para a África, tão jovem, encerrando sua vida de artista e transformando-se em aventureiro contrabandista. Kafka e sua visão de mundo; de como me senti emocionada ao ouvir Carlos Fernando ler para mim e Maria Alice *Carta ao Pai* de Kafka, outras coisas e outras coisas.” (*ibid*: 191)

De acordo com Ronell, Kafka teria submetido “a linguagem ao teste de seus limites à medida que suas figuras sondavam por referência, frequentemente sob tortura” (Ronell, 2010: 32). “A ligação entre literatura e tortura recebe ampla atenção no trabalho de Kafka, mas começa com a noção grega de *basanos*, que relaciona a verdade à tortura (...)” (*ibid*: 34).

Como manter a verdade sob tortura? Em diversos momentos, Maura admite a dissimulação como forma de sobrevivência no manicômio. Para conseguir o que queria, era preciso atuar como se esperava que ela atuasse: como doente. Por exemplo: Maura não gostava de feijão e percebeu que não adiantava falar educadamente. Dentro do hospital, era preciso gritar e virar bandejas para ser atendida. Sem dúvida, esse comportamento influenciaria os laudos médicos.

Entrei logo em choque com a enfermeira da seção (que não me conhecia), dona Dalmatie. Em minha presença ela perguntou à guarda se eu costumava tomar banho, se era limpa, se podia dormir num bom dormitório. Perguntei-lhe por que não se dirigia a mim, apesar de sua falta de educação. Não fez caso. Continuou falando com a guarda, ignorando-me. 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 como Tarzan: ÔÔÔÔ. Quando me buscaram sabia o que me esperava: quarto-forte. Mas ainda ignorava a extensão da maldade. Não conhecia os castigos aplicados aos doentes mentais (Cançado, 2016: 45).

Analisando o tratamento dessubjetivador dispensado pela máquina manicomial aos doentes, Maura também questiona o apagamento de seu nome e a redução de sua condição a etiquetas científicas.

Serei mesmo PP? Foi o diagnóstico que a dra. Sara também me deu, posteriormente. Agora possuo um rótulo, até mesmo bonito: Personalidade Psicopática. Isso levou aquele médico bonito a rir e se afirmar ‘como o que sabe’. Isso me fez tolerar impotente sua risada. Isso me marginalizou de todo. Na minha ficha do hospital meu nome não tem valor. A ficha tem finalidade de acrescentar mais uma psicopata para a estatística. (...) Terminarei pela vida como essas malas, cujos viajantes visitam vários países e em cada hotel por onde passam lhes pregam uma etiqueta: Paris, Roma, Berlim, Oklahoma. E eu: PP, Paranoia, Esquizofrenia, Epilepsia, Psicose Maníaco-Depressiva, etc. Minha personalidade mesma será sufocada pelas etiquetas científicas (*ibid*: 41).

Nessa crítica à burocracia e ao poder, Maura se aproxima mais uma vez desse autor de inclinação anarquista que foi Kafka, cuja literatura é constituída de personagens reduzidos a espaços mínimos, seres acoitados. Segundo Peter Pál Pelbart, em *A bordo de um veleiro destronado*, Kafka “extrapola a literatura, a sua época, bem como o conjunto de temas e sentidos que rondam a recepção planetária de sua obra: a culpa, a solidão, a submissão à Lei, a transcendência, a angústia do homem moderno” (Pelbart, 2011: 05).

De acordo com Félix Guattari, em *MÁQUINA KAFKA*, o autor não seria o primeiro a ter inventado um novo modo de produção de subjetividade por meio da literatura. “Mas sem dúvida é um dos que mais radicalmente depuraram seus meios, de modo a conferir-lhes uma eficácia ‘otimizada’ – como se diria hoje – no domínio da prosa” (Guattari, 2011: 95).

Vasconcelos identifica a influência dessa obra fundamental para o século XX nos textos de Maura:

Quando se faz notar sua força engendradora de ficcionalidade e processo de construção, uma vez que a elaboração segura de seus contos surge de um fazer gradativo, marcado pelo erro, pelo choque, pelo corte, na agrimensura (e poderíamos lembrar os esquadrinhamentos e engenharias dos processos, castelos, característicos da literatura de Kafka) de linhas/ângulos em enquadramento e contínuo vazamento (Vasconcelos, 2016: 95).

Se em Kafka há o castelo, em Maura temos o hospital — em ambos espaços configurados, os corpos são sujeitados a forças cujo combate faz evidenciar e denuncia.

1.6.2 De Dostoiévski a Kafka

Li numa revista um trecho de uma carta de Dostoiévski, escrita da Sibéria, durante a prisão. Ele me pareceu humilde. Julguei-me então capaz de conseguir também ser humilde. Também li isto numa revista, ignoro de quem: “Em qualquer lugar onde estamos, a distância do infinito é a mesma” (foi o que me ajudou a resistir). Além disso, com aplicações de insulina, meu estado melhorava. Pensava em Dostoiévski. Porque Dostoiévski, além da insulina, foi a única ajuda que recebi no sanatório da Tijuca (Cançado, 2016: 153).

Dostoiévski é outro autor companheiro de Maura, leitora de cartas. E, contrariando as frequentes separações que os críticos fazem entre esse autor e Kafka, Maura os aproxima ao comparar pessoas a personagens da literatura: “Décio é o Idiota de Dostoiévski, Conversamos muito. Não tolera burocracia, também Décio podia ser um personagem de Kafka” (*ibid*: 155). Tal parentesco é destacado por Guattari, com base no ensaio *De Dostoiévski a Kafka*.

O próprio Kafka talvez tivesse consciência de participar de um tipo de ‘corrida de revezamento nunca interrompida’, como escreveu Nathalie Sarraute, cujo bastão ele teria tomado ‘das mãos de Dostoiévski, com certeza mais do que qualquer outro’. É verdade que suas obras, do ponto de vista do conteúdo, estão nas antípodas uma da outra; mas em ambas reencontra-se efetivamente a mesma preocupação de aprofundamento ‘polifônico’ do romance, a mesma exploração das ‘harmonias sociais’ através do discurso e da língua do outro, para retomar expressões de Bakhtin (Guattari, 2011: 27).

1.6.3 Internação e escrita

As anotações do dia 22 de fevereiro de 1960 abrem com uma epígrafe de Fernando Pessoa: “estou hoje perplexo, como quem/ pensou e achou e esqueceu” (*apud* Cançado, 2016: 181).

Nessa data, Maura conta estar muito doente. Está deprimida — não conseguia escrever e pensava em se matar. Recebeu, então, a visita do médico que entrou no quarto, viu o livro de Fernando Pessoa perto do travesseiro e disse: se estava lendo, estava bem.

Maura identificava-se com autores e artistas que flertavam com a loucura. No entanto, vivia um dilema: pensava que seria bom se casar, ter uma vida “normal” ao mesmo tempo em que temia que, tratada, não pudesse mais escrever, extravasar. Assim ela escreve em 11 de dezembro de 1959:

Meus problemas são inúmeros, e um dos mais graves é este: medo de me deixar analisar e não conseguir mais escrever. Tenho ouvido falar a esse respeito. Van Gogh, Gauguin, Rimbaud, Dostoiévski e tantos outros jamais foram analisados. Mas como seria feliz se me transformasse numa criatura normal e conseguisse um marido (Cançado, 2016: 106).

No mesmo período, Maura lia *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector, enquanto “Proust ficava guardado”. Um enfermeiro contou que Clarice também estivera internada em hospitais psiquiátricos (*ibid*: 118). Ela gostou da informação (que, vale observar, não é confirmada pelos estudos biográficos a respeito de Clarice). Em 11 de fevereiro de 1960, Maura lê para dr. A um trecho desse romance no qual Lucrecia Neves, personagem do livro, empenha-se na tarefa (bem sucedida) de conquistar seu médico. “Então Lucrecia pôs a mão no tronco do castanheiro. Através da árvore o tocava. O mundo indireto...”. Segundo Maura, a leitura foi uma estratégia de sedução (*ibid*: 172).

Kuniichi Uno começa seu ensaio *Corpo-gênese ou tempo-catástrofe*, no qual demonstra um interesse pela presença de corpo dentro de uma certa dimensão catastrófica da vida e do ser, fazendo referências à Clarice.

O mundo me parece extremamente e excessivamente vivo. Mas o que é pior, eu também sou tão vivo quanto tudo isso...
Eu retraço o que li em *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector. (...) tenho uma razão para começar com essa citação e a essa alusão a uma experiência singularmente catastrófica, que me marcou profundamente (Uno, 2014: 51).

Maura era excessiva e sua escrita deriva desse derramamento.

Corpo, vida, catástrofe. Clarice. Maura.

*

Um dia, Maura pergunta a seu médico por que Anne Frank não teria ficado louca. Ele respondeu:

“Ela tinha amor, Maura.” (Cançado, 2016: 188)

*

Outra leitura que acompanhava Maura era Joyce:

Tenho comigo o livro *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce. “Além do indômito desejo dentro dele de realizar as enormidades que o tentavam, nada mais era sagrado”. “Nada mais era sagrado”: procuro nas belas palavras de Joyce justificar meu profundo egoísmo: “nada mais era sagrado”. Sim, nada (Cançado, 2016: 53).

*

Maura desejava ser artista de trapézio. Uma vida no risco.

O médico observa: Maura gosta muito de brincar, Maura brinca como criança (*ibid*: 176). Maura tem maneiras de adolescente (*ibid*: 144). De acordo com Vasconcelos, Rimbaud, também lido por Maura, seria o autor-adolescente por excelência. Em *Exterior. Noite*, Vasconcelos observa:

O convalescente (desentranhado do adolescente) toma figura em autores exponenciais do século XX como Gombrowicz, e passa, no Brasil, pela experiência única da escrita de Maura Lopes Cançado. Mais e mais visíveis se mostram as derivações de um personagem que têm como ação o convívio, em recuo, em pressuposta recuperação, com um gesto (do qual não se aparta) arrojado – movido por precipitação, precocidade, profecia desprovida de dogma. Profecia pela precipitação, justo por não haver horizonte para intermitência das indagações surgidas num tempo *out of joint*, como bem Blanchot apreendeu da poética de Rimbaud, autor-adolescente por excelência (Vasconcelos, 2015: 211).

Para Vasconcelos, Rimbaud era o grande caminhante da literatura. Nesta obra, assim como em Maura, estaria presente um grande sentido de busca, observado desde o último livro de Rousseau:

Ao longo do século XX e no curso já desses primeiros anos 2000, toda uma literatura concebida em função dos trajetos, variados em dimensões urbanas e espaciais as mais

diversificadas, ganha ressonância, traçando em torno de certos autores um talhe de linguagem que delinea o veio de recorrências presentificado nos *Devaneios do caminhante solitário* (*ibid*: 89).

Tais caminhadas evidenciam a disposição corporal desses autores.

Mas em Rimbaud se lê, desde os seus primeiros versos, a disposição corporal da autoria lançada ao espaço natural à maneira de uma contraface à matriz pré-romântica das *Rêveries*. Reporta-se o autor adolescente à atividade de um trabalho literário formulado de passos, em processo, dado numa acepção cartográfica, mapeadora dos espaços e ambientes, ao mesmo tempo em que se deixa marcar pelo sinal da recorrência discursiva de uma primeira pessoa posta, não-imediatamente, a um fundo original (da natureza, dos territórios desbravados) e na busca de uma destinação (*ibid*).

O sentido de pesquisa da experiência literária de Maura Lopes Cançado, que, deslocando-se em meio a campos de saber, não se exime de riscos, desenvolve-se também como uma caminhada, movendo-se ao longo da narrativa, passo a passo; ainda, tais passos em muitos momentos ganham uma configuração coreográfica, num enredamento muito próprio que articula filosofia, literatura, saber, vida e arte, numa autenticidade que só se torna possível à medida em que se coloca à prova e se coloca em combate contra os poderes que buscam padronizar as formas de vida e de escrita.

1.7. PARIS, ANOS 1960

Tudo se dá pelo meio...

Ninguém está no início de nada...

Maura publica em meados dos anos 1960 – período de mutações nas políticas, nas sexualidades, na vida. Vale lembrar Guattari, para quem “o agenciamento de criação”, dependeria “de um clima, de uma escuta potencial, depende de uma linguagem ambiente, depende de cinquenta mil coisas que não se pode reproduzir, assim como não se pode reproduzir a Comuna de Paris ou Maio de 1968” (Uno, 2016: 23).

No decurso das décadas 1960 e 1970, uma série de movimentos contraculturais começaram a surgir, com reflexos que se irradiaram também pela literatura — incluindo pensadores estruturalistas e rebeldes participantes das manifestações de 1968 em Paris. De acordo com Vasconcelos, no ensaio *Para estar aqui*, nessa época “as ideias de sujeito, história e narrativa, por força de descentralizações decisivas nos campos do conhecimento e do humano/humanidades, então impressas na dinâmica de ser e de saber” transformam-se (Vasconcelos, 2016: 130). Para o ensaísta, nesse momento a narrativa “passa a se conceituar

como todo tipo de elaboração discursiva sistematizada, sistêmica, não localizada apenas numa acepção literária” (*ibid.*: 131).

É entre os anos 1955 e 1960 que Foucault descobre o escritor Raymond Roussel — esse “louco de literatura”, como ele o teria classificado, uma vez que Roussel teria levado até o fim sua experiência literária. O filósofo dedica-se então ao estudo dessa obra até então marginalizada e reconhecida apenas pelos surrealistas. Debruça-se principalmente sobre *Comment j’ai écrit certain de mes livres* (*Como escrevi alguns de meus livros*), uma narrativa de natureza autobiográfica em que Roussel descreve seu procedimento de criação literária. Em 1963, Foucault publica *Raymond Roussel*, obra que posiciona-se exatamente entre *A história da loucura* e *A palavra e as coisas*, servindo de ponte para os dois livros e representando uma etapa importante no desenvolvimento da reflexão do filósofo.

Muitas outras publicações emblemáticas foram lançadas nesse período. Em 1962, o ano anterior, Gilles Deleuze publicava *Nietzsche e a filosofia*, em que reavalia o pensamento do filósofo; Lévi-Strauss publicava *O pensamento selvagem* e Pierre Vernant, por sua vez, lançava *As origens do pensamento grego*. Em 1963, Robert-Grillet publica *Por um novo romance* e Barthes lança *Sobre Racine*. No ano seguinte, 1964, é a vez dos *Ensaaios críticos*, de Barthes, levantando a polêmica sobre a nova crítica. Em 1965, Althusser publica *A favor de Marx* e, em 1966, Lacan publica os *Écrits*.

Na apresentação do livro *Raymond Roussel*, Pierre Macherey declara:

A publicação de *Raymond Roussel*, de Foucault, está, portanto, situada no começo do período das grandes querelas que marcaram uma completa renovação das maneiras de pensar e de escrever herdadas do imediato pós-guerra, com o pôr em questão simultâneo do realismo narrativo, das filosofias do sujeito, das representações continuístas do progresso histórico, da racionalidade dialética, etc. (Foucault, 1999: VIII).

De acordo com Vasconcelos, no final dos anos 1950, numa “reação, entre o desencanto e a virulência, ante os destroços dos domínios eurocêntricos, a segunda via da América bélica, fortalecida com a conjugação do capitalismo internacionalizado e ideologia tecnocientífica” (Vasconcelos, 2015: 266) surgiria o movimento beat. Para ele:

A experimentação dos espaços, em aberto, espalhados dentro e fora do território norte-americano – sob o signo de uma difundida convocação *on the road* –, se dá no compasso com a investigação de áreas sensoriais e intelectivas influentes. (Tudo o que contraria o espontaneísmo com o qual são recebidos até hoje no Brasil esses autores, pela via de um desregramento sem forma, sem lastro conceitual). É o que se dá a ler na “escrita direta” proposta por Kerouac (como agora se efetiva com a publicação de seu *Livro de sketches*, misto de construto grafoplástico-performativo e anotação do imediato) (*ibid.*).

Um destaque no movimento beat são os experimentos literários de Willian Burroughs, como a técnica de cut-ups (cortes), recolhendo textos como quem anota, fazendo uma seleção e colagens, lidando com formações caóticas e uma sucessão não-linear do tempo.

Certamente, os pick-ups (como prefere denominá-los Deleuze) elaborados por Burroughs se revelam impactantes até o dia de hoje, na antevisão de um modo de combinar conjuntura de alta tecnologia com a sondagem das formas de ficção e realidade disseminadas na órbita escritural. Visível, em W.S.B., se mostra um senso fabulativo ainda por ser explorado, a contar da gama infindável de possibilidades de cognição/criação no corte e na superposição (cut-up/fold-in, segundo Burroughs) engendrados na atividade que chamamos literária.” (*ibid*: 267).

1.8 RIO, MESMO PERÍODO

Décadas 1950 e 1960. Para além do encerramento dos muros dos hospitais e das capas dos livros, havia um Rio de Janeiro colorido e pulsante, intensamente vivido, atravessado e atravessante por Maura nos intervalos das internações.

Maura chegou ao Rio em 1953. Três anos após a posse de Juscelino Kubitschek. Era o início de um período democrático, marcado por políticas desenvolvimentistas. Cinquenta anos em cinco. Clima de otimismo.

Maura inspirava-se em Marilyn Monroe posando de costas — queria ser fotografada assim — enquanto diversas manifestações culturais explodiam no Brasil. Cinema Novo. Bossa Nova. Teatro de Arena...

Por volta de 1951, surgiram as primeiras manifestações de arte concreta no Brasil. Segundo Ferreira Gullar em *Espaços da arte contemporânea*, até aquele momento, o ambiente artístico era dominado pelo nome de Cândido Portinari, enquanto Alfredo Volpi ainda era ignorado. Gullar observa que “essas manifestações não brotavam como resultado natural da evolução da moderna pintura brasileira e sim como reação a ela” (Gullar, 1999: 232). Essa nova atitude, essa filosofia da arte, teria sido esboçada inicialmente a partir do pensamento do grupo da revista *De Stijl*, de Mondrian, bem como do manifesto da Bauhaus, com sua visão social da arte, ideal de integração da arte na cidade e na vida coletiva, com sentido experimentalista (*ibid*: 236).

Nesse contexto artístico, surge, no Rio de Janeiro, o Grupo Frente, cuja segunda exposição foi realizada em 1955 no Museu de Arte Moderna do Rio. O movimento carioca era constituído por uma maioria de artistas de tendência concreta, como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Décio Vieira e Lygia Pape, mas que, no entanto, revelavam-se menos dogmáticos do

que os paulistas, recusando códigos de regras rígidas. “Para esses artistas, a linguagem geométrica não era um ponto de chegada mas sim um campo aberto à experiência e à indagação”, afirma Gullar (*ibid*: 233).

No ano seguinte, foi realizada a I Exposição de Arte Concreta. O evento aconteceu primeiro no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em dezembro de 1956; em fevereiro de 1957, foi levada para o Ministério da Educação e Cultura, no Rio. A exposição teve grande repercussão e reuniu artistas dos dois estados, realçando suas divergências e marcando o início de uma nova etapa da vertente carioca. De acordo com Gullar

Aquela exposição revelava, de modo flagrante, as divergências entre os dois grupos: os cariocas, de modo geral, mostravam uma preocupação pictórica, de cor e matéria, que não havia nos paulistas, mais preocupados com a dinâmica visual, com a exploração dos efeitos da construção seriada.” (*ibid*: 234)

Em 1959 foi a vez da *I Exposição Neoconcreta*, com a participação de sete artistas: Amilcar de Castro (escultor), Ferreira Gullar (poeta), Franz Weissmann (escultor), Lygia Clark (pintora), Lygia Pape (gravadora), Reynaldo Jardim (poeta) e Theon Spanúdis (poeta). No catálogo da exposição foi impresso o *Manifesto Neoconcreto*, também publicado em março de 1959 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, o SDJB, cuja redação era frequentada por Maura. O manifesto afirmava que “a expressão neoconcreto definia uma tomada de posição em face da arte não-figurativa geométrica (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, arte concreta) e, particularmente, em face da direção tomada no Brasil pela arte concretista” (*ibid*: 244).

Outra noção de modelação do tempo-espaço se colocava em questão. A bidimensionalidade dá lugar à quadridimensionalidade. Gullar explica que a “arte dita geométrica deixar-se-ia influenciar pelas novas concepções da Física e da Mecânica, tendendo naturalmente para uma racionalização cada vez maior dos propósitos estéticos” (*ibid*).

A percepção se faz no tempo. O que percebo é apreendido, selecionado e decifrado oportunamente, segundo o que percebi antes. O mundo flui docilmente através de meu corpo se, por baixo desse surdo murmúrio, eu não percebesse uma estranheza que me leva a pensar o mundo, a me situar nele individualmente. A sua espontaneidade me nega e a minha interrogação me isola, porque eu me furto ao mundo para pensá-lo. Mas não me furto o suficiente para não lhe ouvir o nostálgico murmúrio. É preciso pensar espontaneamente o mundo, integrar o pensamento no fluir, pensar com o corpo (*ibid*: 248).

Há o espaço-corpo-tempo no *Ballet Neoconcreto* de Lygia Pape e nos *Parangolés* esvoaçantes de Hélio Oiticica, que se integrou ao movimento mais tarde. E também em *No*

quadrado de Joana, de Maura, apesar de não se vincular de modo engajado a nenhum movimento.

1.8.1 O SDJB

Em 1960, o Rio de Janeiro deixa de ser a capital do Brasil e passa a ser simplesmente o Estado da Guanabara. Uma série de incentivos do então governador Carlos Lacerda são realizados nas artes, para que a cidade não perdesse seu status de capital cultural do Brasil.

Se, por um lado, nas artes havia um apelo à libertação, por outro, no jornalismo, a partir dos anos 1950, foi acirrado um processo de profissionalização, com a formatação e a padronização dos textos por meio dos manuais de redação ao estilo norte-americano, com seus *leads*. O jornalismo, assim, se apresentava cada vez menos literário e mais informativo.

A determinação de espaços bem definidos para conteúdo jornalístico, de um lado, e para os anúncios, de outro, possibilitou, no entanto, a entrada de uma verba publicitária que beneficiou o surgimento de suplementos literários, dando espaço, em cadernos à parte, publicados aos sábados ou aos domingos, para a arte e para literatura. De acordo com a pesquisa de Vilma Moreira Ferreira, que analisou o caderno B do Jornal do Brasil,

Com investimentos, muitos jornais conseguiram ampliar suas atividades, época em que lançaram os suplementos literários. Esse fato aconteceu principalmente com os jornais cariocas que, segundo Abreu (1996), tinham tradição no jornalismo que utilizava recursos da literatura” (Ferreira, 2008: 09).

Novos meios de produção, novas técnicas e novas noções científicas. O momento era propício para a criação, para a inovação e para a experimentação, sem o uso de cartilhas (*ibid*: 12). É nesse contexto que surge o caderno de variedades *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil – SDJB*, criado pelo poeta neoconcretista Reynaldo Jardim, editor e amigo de Maura. De acordo com Vilma, durante seus cinco anos de existência, o SDJB foi um espaço dedicado tanto para cronistas como para cineastas, poetas e novos autores, estando sempre ligado aos movimentos culturais de vanguarda.

Para compor o time do SDJB, ao invés de contratar jornalistas profissionais, Jardim convidou intelectuais e artistas ligados ao movimento neoconcreto. Entre eles, o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar e o escultor Amílcar de Castro — que após sete anos de silêncio tinha voltado a expor em 1959, integrando a I Exposição Neoconcreta. Amílcar ficou responsável pela diagramação. “Sua escultura exprime implacável vontade de despojamento, como se ele

buscasse ritmos mais simples, mais diretos, para revelar uma complexa vivência da forma”, escreveu Ferreira Gullar sobre sua obra (Gullar, 1999: 235).

Amílcar trouxe o artístico para a publicação. Os fios que separavam as colunas foram retirados. As palavras em tipologia negra ganharam destaque (Ferreira, 1999: 11).

a reforma gráfica inovadora, ousada porque não se resumiu a uma beleza vazia, isto é, o branco não era vazio, mas um espaço expressivo. Assim, a comunicação acontecia pela interação de diferentes linguagens: a plástica e a jornalística e pela forma composicional dos textos, isto é, por sua construção semiótica estabelecida na interação tanto de imagens dialogando com as palavras, a escrita dialogando com a tipografia e os espaços em braço da página quando do contexto cultural da época: as diversas atividades de vanguarda produzidas e que davam o tom às produções culturais daquele momento como os poemas concretos e neoconcretos. A expressividade do SJDB, que se construiu na dinâmica do diálogo, transformou-o num veículo de cultura importante, senão o mais importante do país (*ibid*: 12).

O suplemento foi caracterizado por um experimento que se valeu do hibridismo de diferentes linguagens e códigos, sendo um veículo revolucionário e polêmico — além de portavoz da poesia concreta e do movimento neoconcreto. Ainda, o êxito do caderno teria permitido que o Jornal do Brasil ganhasse prestígio e deixasse de ser visto apenas como um jornal de classificados (*ibid*).

1.8.2 Maura e o Rio

Maura tinha 22 anos quando chegou ao Rio. Teria vivido um ano com muito dinheiro, até gastar toda sua fortuna. Depois, “Na maior parte do tempo, dividia apartamentos com outras pessoas, morava em pensões e dormia em casas de amigos – isso quando não estava em hospícios” (Meireles, 2016: 214).

No entanto, o período em que Maura esteve envolvida com o Gilson Lobo, homem casado e dono de uma empresa carioca de ônibus, foi de luxo. Maura, porém, chorava por não achar Gilson inteligente, enquanto morava num quarto do Hotel Glória, projetado para ser o primeiro hotel cinco estrelas do país. Localizado no centro financeiro e político do Rio, o hotel era frequentado por artistas, políticos e, sobretudo, ricos. O empresário também chegou a pagar algumas internações de Maura. Porém, Gilson não podia contar com a discrição de Maura e o caso logo virou escândalo estampado nas páginas de jornais.

Ferreira Gullar dividia um quarto com dois amigos em uma pensão no Catete quando ainda conhecia Maura apenas pelo caso com o amante rico; foi nessa época que recebeu da

autora um envelope com um poema dentro. O poeta maranhense gostou do poema e recomendou sua publicação no SDJB ao amigo e editor Reynaldo Jardim (*ibid*: 204).

Jardim teria recebido o poema com entusiasmo e, em 24 de agosto de 1958, Maura foi revelada pelo jornal, com diagramação de Amílcar de Castro. A partir de então, a voz meiga e dengosa de Maura, como é lembrada, passou a circular pelo andar ocupado pela redação do SDJB, frequentado por intelectuais da nova geração. O crítico Assis Brasil, um dos mais conceituados da época, chegou, inclusive, a emprestar a Maura um apartamento em Copacabana. Carlos Heitor Cony a presenteou com uma máquina de escrever Olivetti portátil.

Eu havia estreado na literatura em 1958, e Maura me procurou, dizendo que desejava escrever um romance. Tirei o corpo fora, não se ensina ninguém a escrever um romance, um ensaio, uma poesia. Ajudei-a apenas materialmente, dando-lhe uma máquina de escrever. O resultado foi "O Hospício É Deus" (Cony, 2007: s/p).

Como Meireles observa no texto biográfico sobre a autora, “louca ou excêntrica – no começo ninguém sabia direito – Maura continuou por ali” (Meireles, 2016: 109).

É preciso admitir: viver em meio a artistas não é fácil, O artista não amadurece, possui todos os defeitos da criança. Necessita se afirmar constantemente. É egoísta, invejoso, imaturo. Reynaldo não me parece assim. Gullar também não, acho-o frio, esquizóide. Creio não gostar dele. Mas gosto (Cançado, 2016: 59).

No Rio, entre surtos e porres, Maura levou uma vida boêmia. Frequentava o bar Amarelinho, na Cinelândia, reduto de intelectuais na cidade (*ibid*: 216). Certa vez, Cony teria dado carona à Maura e, no caminho, a autora aproveitava para falar mal do poeta e colega de redação Mário Faustino, falecido num desastre aéreo no Peru poucos dias antes.

Algumas vezes, Maura acreditava ser tratada com grande carinho no SDJB. Com Reynaldo Jardim, figura protetora, começou a desenvolver uma relação paternal. O editor do SDJB, recorrentemente citado em *Hospício é deus*, fazia visitas durante as internações. Também era na redação do SDJB que os médicos do hospital tinham garantia de encontrá-la quando fugia. Sobre a influência dessas convivências na obra de Maura Lopes, Vasconcelos escreve que

Dos atos colhidos no imediato (sob a carga brupta, abrupta, do depoimento), conduzidos, porém, pela sondagem minuciosa, esquadrihadora, de seu formato minimalizado, os contos de Maura Lopes Cançado são fruto, também, do contato da autora com as artes visuais. É o que ocorre no momento em que vivencia a inquietude criativa do “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil” (uma espécie de laboratório de escritores e inventores gráfico-plásticos de uma nova época no Brasil, no espaço do carioca Jornal do Brasil). A quadratura do conto ou a narrativa como quadriculação

– uma escrita em plano tomado do quadrado asilar, tornado quadrado das horas,” (Vasconcelos, 2015: 215).

Após a publicação do poema, Maura começou a trabalhar na confecção do conto *No quadrado de Joana*. O texto foi publicado em 16 de novembro de 1958, na capa do SDJB.

Foi o início de uma série de contos magistrais; falou-se em Katherine Mansfield, em Mary McCarthy e, principalmente, em Clarice Lispector, que parecia a influência mais próxima da desconhecida contista. Estava longe de ser uma imitadora. Seu universo era mais denso e concentrado naquilo que, mais tarde, ficamos sabendo ser a sua loucura (Cony, 2007: s/p)..

No hospital, nas boas fases, Maura escrevia o dia todo. Tinha como interlocutores Carlos Fernando Fortes Almeida, também integrante do movimento neoconcreto, e a escritora Maria Alice Barroso. Conversava com eles todos os dias. Maura entregava seus manuscritos para Maria Alice, que datilografava os textos. “Maria Alice Barroso está sempre fazendo alusão à minha genialidade. Ela é sensível” (Cançado, 2016: 169).

Maura também conversava muito com Reynaldo Jardim, que teria gostado do título de seu novo conto, *O sofredor do ver*, também publicado no suplemento.

Introdução à Alda foi outro conto escrito por Maura e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. “Esta pessoa, Alda, existe, está internada neste hospital”, confessou (*ibid*: 113). Antes da publicação, Maura apresentou o texto à Amílcar de Castro:

Aconteceu hoje na redação do Jornal do Brasil, onde me encontrei com Amílcar de Castro:

- Leia, Amilcar. Vê se gosta. Não ligue aos rabiscos, que são de dona Auda.
- Era a página do diário em que converso comigo mesma. Ele leu atentamente, e:
- Mas isto é esquizofrenia pura. Foi dona Auda quem escreveu?
- Não, eu. (*ibid*: 157).

O conto foi lido e relido no hospital.

Além das primeiras páginas do SDJB, os contos de Maura tinham outro destino: o arquivamento junto às fichas de seu prontuário no hospital, para análise dos médicos.

1.8.3 Hospital-club

“Moro atualmente no Centro Psiquiátrico Nacional – Hospital Gustavo Riedel – Seção Tillemont Fontes – Engenho de Dentro – Rio. Isto em linguagem clara quer dizer mesmo hospício”, contou (*ibid*: 88). Maura descreve o ambiente da instituição onde Nise da Silveira

realizava seus experimentos pioneiros na terapia ocupacional e onde encontrava-se com alguns amigos artistas, internados em outros hospitais. Em *Literatura e loucura: a transcendência pela palavra*, dissertação de mestrado em que analisa a obra de Maura Lopes Cançado, Célia Musilli recupera o trabalho da médica:

O mérito da experiência da Dr.^a Nise, além de seu benefício terapêutico, foi a ampliação das fronteiras da arte. As obras do Museu das Imagens do Inconsciente foram reconhecidas e analisadas por críticos importantes, Mário Pedrosa dentre eles, recebendo ainda atenção e apoio de artistas como Almir Mavignier, Lygia Pape e Djanira. Diminuíram assim os limites da cultura que separava normais e insanos, implodindo-se também a ideia de “arte consciente”, deixando mais livre o desejo de expressão artística. Isso é visível, por exemplo, nas obras de Emygdio Barroso e Raphael Domingues, dois artistas contemporâneos, diagnosticados como esquizofrênicos. Eles produziram grande parte de suas obras no ateliê de artes do Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR) do Centro Psiquiátrico Nacional (hoje, Instituto Municipal Nise da Silveira), no bairro carioca de Engenho de Dentro. O ateliê foi fundado em 1946. Entre as obras de Raphael Rodrigues, destaco um retrato de notável leveza do poeta surrealista Murilo Mendes (Musilli, 2014: 20).

Maura descreve o centro psiquiátrico:

A ocupação terapêutica do Centro Psiquiátrico Nacional toma todo o pavilhão. E o museu onde estão guardados quadros por alguns pacientes daqui se comparam aos maiores pintores do mundo. Futuramente, Rafael, Emídio, Isaac, Adalina, Carlos e outros terão seus nomes citados com o mesmo respeito que se citam Van Gogh e os monstros das artes plásticas. Mesmo se fala nesses artistas e o Jornal do Brasil tem se interessado por eles.

É deveras impressionante o poder plástico de expressão do doente mental. Perdidos no seu mundo indevassável, incapazes de comunicação verbal, totalmente dissociados, alcançam, através da pintura, o que centenas de milhares de artistas do mundo tentam em vão. Os artistas daqui jamais falam – a não através de traços e cores. Rafael foi considerado por Júlio Braga, crítico, um dos maiores desenhistas do mundo ocidental. Aragão chegou ao concretismo sem nenhuma comunicação com o grupo de artistas concretistas (Cançado, 2016: 87).

Em primeiro de março de 1960, Maura escreve que sua mãe, preocupada, lhe havia tirado do Sanatório da Tijuca, mas ela havia preferido permanecer no Rio. No ano seguinte, 1961, Maura conseguiu um emprego como escrevente datilógrafa do Ministério da Educação, onde teria ficado por oito anos, entre internações, até se aposentar. No mesmo ano, Juscelino Kubitschek terminou o seu mandato e Jânio foi eleito.

Jânio renuncia e seu vice, João Goulart, toma posse e governa até 1964, em meio a uma crise institucional: o país sofre com o endividamento externo decorrente do projeto de modernização, há inflação, a população se urbaniza e manifestações em todos os setores tomam a cidade. Nesse contexto, acontece, em 1964, o golpe militar, com repressão de todas as produções culturais. Esse também foi o ano em que o último texto de Maura foi publicado pelo

SDJB. No ano seguinte, Maura lançaria *Hospício é deus: Diário I* — Reynaldo Jardim não quis publicar o diário de Maura no jornal. O livro foi publicado pela editora José Álvaro, onde pegava folhas para escrever. Em 1968, ano em que é decretado o AI-5, Maura publica *O sofredor do ver*.

Há uma ditadura em curso e a liberdade de ser e criar está em questão. E é justamente entre os anos 1967-68 que os jovens do movimento Tropicalista — que recebiam informações de movimentos culturais e políticos de juventude que explodiam nos EUA e Europa, como o movimento hippie e o maio de 68 na França, além do cinema de Godard e da canção de Bob Dylan — começam a se apresentar, expressando suas inquietações. Em *Literatura marginal e o comportamento desviante*, trabalho de mestrado de Ana Cristina Cesar entregue em 1979, uma década após o início do movimento, ela aponta que

O país estava ingressando num novo período, caracterizado pela modernização acelerada e pela crescente dependência ao capital monopolista internacional. Convivendo com a modernização econômica, era estimulado o ressurgimento ideológico de valores arcaicos da direita que assumiria o poder” (Cesar, 1979: 123).

Em 1970, Maura vai morar no Solar da Fossa, pensão de 85 quartos localizada na rua Lauro Müller, onde Caetano Veloso compôs *Soy loco por ti América* e Capinam *Alegria*. Pelo Solar também passaram artistas como Paulo Leminski, Gal Costa, Jards Macalé e Ruy Castro.

Em *Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir*, artigo publicado em *Alguma Poesia Jornal*, em 1985, Ana Cristina Cesar conta que Caetano Veloso e concretos haviam se cruzado várias vezes. “De cabeça lembro de Balanço da Bossa, Araçá Azul, Navilouca, prefácio do *Panaroma do Finnegans Wake* (de Dublin a Santo Amaro, como se dizia: Caetano, poeta erudito)” (*id*, 1993: 153). De acordo com Ana Cristina

As alianças entre certa geração desbundada mas letrada (geração de Torquato, Waly, Rogério Duarte, Caetano, Agripino, Gil, etc.) com concretos pós-concretos é coisa digna de muita nota, ainda mais é porque é com essa geração em geral e com Caetano em particular que dança no Brasil a questão da militância na cultura, o compromisso do engajamento cultural, seus fantasmas sérios (*ibid*).

Ana Cristina identifica uma forte contestação política no novo movimento Tropicalista, manifestada pela busca de um desvio no nível estrutural a partir do desvio em nível comportamental (*ibid*: 126). “É nessa linha que aparece uma noção fundamental para esse grupo: não existe a possibilidade de uma revolução ou transformações sociais sem que haja uma revolução ou transformações individuais” (*ibid*).

O ‘desvio pós-tropicalista’ apresenta uma ambiguidade básica: por um lado, valoriza-se a marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a atitude festiva e, por outro, verifica-se uma constante atenção a certos referenciais do sistema e da cultura consagrada, como o rigor técnico, a preocupação com a competência na realização das obras, a valorização do bom acabamento dos produtos culturais. A marginalidade é tomada não como saída alternativa mas sim como ameaça ao sistema, como possibilidade de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento “exótico” são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e portanto assumidos como contestação de caráter político (*ibid*: 127).

O corpo, deste modo, é um elemento importante nesse combate, que propõe mudanças estruturais a partir de alterações comportamentais. “O tropicalismo revaloriza a necessidade de revolucionar com o corpo e o comportamento”, escreve Ana Cristina (*ibid*: 125). Segundo ela

Usando cabelos longos, roupas extravagantes, atitudes inesperadas, a crítica política dos jovens baianos passa a ter uma recusa de padrões de bom comportamento, seja ela artística ou existencial. Esse dado é uma novidade importante em relação ao modo de fazer política da esquerda tradicional, em que a prática revolucionária deixa de lado os aspectos existenciais de comportamento, fazendo-se grave, séria, sagrada, conceitual e deserotizada (*ibid*: 124)

Ana Cristina Cesar aponta que além da rejeição ao sistema e a descrença com a política no plano interno, num regime militar que havia decretado o AI-5 concretizando um “segundo golpe”, no plano internacional também haviam desilusões que afetavam esses artistas, como a invasão da Tchecoslováquia, a censura em Cuba, e o abalo da fé no marxismo. “Instala-se a desconfiança em todas as formas de autoritarismo”, escreve Ana Cristina. É nesse sentido que, segundo Ana, a loucura aparece como estratégia para romper “com a lógica racionalizante de esquerda e de direita”. Segundo ela, “a experiência da loucura não é apenas uma atitude ‘literária’, como foi por tanto tempo na nossa história da literatura”. (*ibid*: 128). É época de sexo, drogas & rock’n roll e a experiência com entorpecentes faz parte da busca da fuga de um sistema racionalizante. Ana observa que, não raro, esses comportamentos desviantes, como ela classifica, acabam em internações em instituições manicomiais.

A partir da radicalização do uso de tóxicos e da exacerbação das experiências sensoriais e emocionais, surge um grande número de casos de internamento, desintegrações e até suicídios. Essa alta incidência de entradas em hospitais psiquiátricos é um dos pontos de diferença entre a atitude vanguardista cuja mudança se centra no elemento estético e o grupo pós-tropicalista, que levava suas opções estéticas para o centro mesmo de suas experiências existenciais” (*ibid*).

O compositor e poeta Torquato Neto, um dos principais nomes do movimento tropicalista, é desses casos que resultou em internações. Curiosamente, em suas anotações tipo

diário, agrupadas sob o nome *d'Engenho de Dentro*, ele registra o interesse em ler Maura Lopes Cançado, neste trecho destacado por Ana Cristina Cesar:

O dr. Oswaldo não pode fugir nem fingir; mas isso eu comecei a ver, de fato, logo mais quando teremos nossa primeira entrevista. O anonimato me assegura uma segurança incrível; já não preciso mais (pelo menos enquanto estiver aqui) liquidar meu nome e formar nova reputação como vinha fazendo sistematicamente como parte do processo autodestrutivo em que embarquei e do qual, certamente, jamais me safarei por completo. Mas sobre isso, prefiro dar mais tempo ao tempo. Tem um livro chamado: o hospício é deus. Eu queria ler esse livro (*ibid*: 129-130).

A obra de Maura, realizada no Rio de Janeiro e publicada no entre que separa concretistas e tropicalistas, conjuga as acepções intelectuais de um e a rebeldia erotizada de outro, numa configuração de corpo e pensamento. Tocada pela loucura, cuja abertura permite o estilhaçamento da linguagem, apresentada inicialmente no texto fragmentado do diário, está em confluência e, de certo modo, antecipa essa geração tocada por essa “nova sensibilidade”, que, como destaca Ana Cristina Cesar:

É importante observar como a fragmentação é dado distintivo dessa produção em geral. Na ‘nova sensibilidade’ pós-tropicalista, a cultura (o saber, a técnica), é redimensionada pela loucura (percepção fragmentária) e vice-versa. Aqui já se coloca uma questão: basta considerar o estilo fragmentário desses textos como um procedimento literário, um estilo literário? Na verdade, este gesto de recolher partes do real se manifesta como forma de apreensão de mundo extremamente vinculada a uma postura geral da vida. Mais do que uma observação, em que sujeito e objeto estariam delimitados, a fragmentação é sentida no nível das próprias sensações mais imediatas. Mais que um procedimento literário, a fragmentação é nesse grupo um sentimento do mundo” (Cesar, 1993, 133).

2 MAURA & MICHEL

Uma epígrafe de Jean-Paul Sartre abre *Hospício é deus: Diário I*:

Mas lá chegaria o momento em que o livro estivesse escrito e ficasse atrás de mim – um pouco de sua claridade cairia sobre o meu passado. Talvez então eu pudesse, através dele, recordar a minha vida sem repugnância (*apud* CANÇADO, 2015: 05).

Prelúdio. Cortina vermelha de veludo. A página vira. Aviso: adentramos terreno existencialista. Maura contará, no espaço das próximas páginas, que lê, sem disciplina, autores como Sartre, Nietzsche, Camus. Nenhuma menção a Foucault, francês como Sartre, porém ainda por demais contemporâneo de Maura (por sua vez, o autor seria recebido por Ana Cristina Cesar posteriormente, a partir da década seguinte).

Maura e Michel estão próximos à virada dos anos 1960. Nesse momento, vivem e escrevem em hemisférios opostos. Um Atlântico entre eles. Mas também ligações: ela é de 1929, ele é de 1926; *Hospício é deus* começa a ser escrito na primavera de 1959 e, em 1961, seria lançado, na França, *História da Loucura na Idade Clássica*, tese de doutoramento de Michel; aqui, é o fim do governo Juscelino e lá é início do de de Gaulle (dois períodos militares em vias de — há normas que regulam a vida, porém sua visibilidade não é total, elas estão impregnadas nos corpos. Serão percebidas em breve, dali a pouco, quando começarem a ser transgredidas, ultrapassadas, descoladas do corpo). Maura e Michel estão na vanguarda, na dianteira de um choque com o poder, com as instituições que emanam direções de controle. Apesar da distância geográfica, e ainda 30 anos longe do início da popularização da internet, ambos são tocados, no entanto, por livros aparentados. Entre os dois, Literatura e Filosofia se roçam. Friccionam-se. Produzem atrito. Articulam escrita, pensamento, lei, poesia. *Pas de deus*. Coincidências. Mauricio disse, *por acaso*, em uma oficina: “Coincidência é ligação profunda”. Pois.

Um passo atrás, *balancé*: voltemos à epígrafe de Sartre. O pequeno trecho escolhido por Maura trata de um livro que fica para trás. Uma claridade que cai sobre o passado. Um objeto físico, artefato. A recordação de uma vida materializada. Um conjunto de temas que, assim como o confinamento e a loucura, também inquietaram Michel, enquanto leitor de Rousseau, Sade, Hölderlin, Raymond Roussel, Artaud, Blanchot, Bataille, Robbe-Grillet, Duras; um leitor de autores de literatura e, que a partir deles, elabora suas reflexões que vão em direção a uma crítica da racionalidade. Na entrevista *Loucura, literatura, sociedade*, concedida a T. Shimizu e M. Watanabe, realizada no Japão, esse é o tema que abre a conversa. M. Watanabe observa

que, em Foucault, “a literatura ocupa uma posição quase privilegiada: a começar por Sade, depois Hölderlin, Mallarmé, Nietzsche, Raymond Roussel, Artaud, Bataille, Blanchot, todos esses escritores aparecem em seus textos com leitmotiv, servindo, parece-me, de fio condutor às suas teses” (Foucault, 1999: 211). Assim, Watanabe sugere “que o papel que a literatura desempenhou e continua desempenhando em seu pensamento é determinante, por isso é que gostaríamos de centrar nossas questões nisso” (*ibid.*). Foucault confirma a dedução de Watanabe sobre a influência dos textos literários em sua obra ao afirmar que

outrora, a escolha original era operada pela atividade de uma filosofia autônoma, mas, hoje, essa escolha acontece em outras atividades, quer sejam científicas, políticas ou literárias. Por isso é que, como meus trabalhos concernem essencialmente à história, quando trato do século XIX ou do século XX, prefiro apoiar-me nas análises de obras literárias, mais do que me apoiar nas obras filosóficas. Por exemplo, as escolhas operadas por Sade são muito mais importantes para nós do que o foram para o século XIX. E é por estarmos ainda sujeitados a tais escolhas que somos conduzidos a escolhas inteiramente decisivas. Eis por que eu me interesso pela literatura, uma vez que ela é o lugar onde nossa cultura operou algumas escolhas originais (*ibid.*: 213).

No evento, a pedido, Foucault explica então o que seria essa “escolha original”: “Por escolha original, não entendo apenas uma escolha especulativa, no domínio das ideias puras, mas uma escolha que delimitaria todo o conjunto constituído pelo saber humano, as atividades humanas, a percepção e a sensibilidade” (*ibid.*: 212). Filosofia e literatura, assim, para Foucault, seriam locais dessas escolhas originais, onde o saber humano ultrapassa as ideias puras, contemplando outras formas de percepção e sensibilidade.

Voltando à epígrafe de Sartre escolhida por Maura, o foco é neste trecho: “Deixar para trás”. Segundo Vasconcelos, “Cada escrito de literatura que surge se direciona para um livro movido por uma posterioridade essencial” (Vasconcelos, 2015: 116). O trecho também nos remete à *Linguagem ao infinito*, texto de Michel, publicado na revista *Tel Quel*, em 1963, onde ele destaca a relação da palavra com a morte: “Escrever para não morrer, como dizia Blanchot, ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala” (Foucault, 2009: 47). Mais adiante, o filósofo continua: “Os deuses enviam os infortúnios aos mortais para que eles os narrem: mas os mortais os narram para que esses infortúnios jamais cheguem ao seu fim, e que seu término fique oculto no longínquo das palavras, lá onde elas enfim cessarão, elas que não querem se calar.” (*ibid.*: 48).

Nessa relação entre a palavra e a morte, uma outra questão surge: a de continuar vivo, ou seja, sobreviver. A sobrevivência é necessária à testemunha — quem testemunha sobrevive a algo; a testemunha é uma sobrevivente, é o que propõe Derrida em *Demeure* (que no Brasil foi traduzido como *Demorar* e, em Portugal, como *Morada*).

A palavra grafada sobrevive ao corpo — é também uma sobrevivente. Do corpo desprende-se, para além dos limites da pele (aliás, “não há limite que não possa ser transposto”, ensina Foucault). A palavra emanada passa então a ocupar um outro espaço, espaço de linguagem, novo, onde a vida se duplica ao infinito — ultrapassando limites. Nesse lugar gráfico misterioso, onde a morte é afastada, estariam todos os livros um dia escritos, articulando-se em impensáveis redes. Poderia, então, assim, essa vida duplicada, quando distanciada, ser “contemplada sem repugnância”, como proposto na epígrafe?

Em todo o caso, somos nós que agora contemplamos esse corpo de palavras. É a Maura que nos resta. Sua escrita nua. Massa literária. O registro de uma experiência radical.

Por isso, aqui, não haverá dedicação a diagnósticos psiquiátricos, especulações psicológicas de um corpo finito e ido. A análise se debruçará sobre esse corpo de linguagem que resiste ao tempo, que perdura. Assim, a opção é pela massa de textos legada pela escritora nos seus dois livros físicos, além de que modo eles se relacionam e se articulam com outros livros, “nesse comunismo da linguagem”¹⁰, onde se formam outros corpos. Aliás, corpo: palavra que, segundo Foucault, em *O corpo utópico*, os gregos de Homero ainda não tinham para designar essa unidade — ela só aparecia para designar cadáver. Aqui temos um corpo, mas não um cadáver. Um corpo de alguma matéria viva, que se choca e dança. *Échappé!*

Ao comentar *L'univers imaginaire de Mallarmé*, de Jean Pierre Richard, texto bastante criticado em seu tempo, Foucault busca fazer um contraponto, destacando que o foco daquele estudo se concentrava na “experiência nua da linguagem” do poeta analisado:

Poderíamos designá-lo como a experiência nua da linguagem, a relação do sujeito falante com o próprio ser da linguagem. Essa relação recebeu em Mallarmé (nessa massa de linguagem chamada por nós de “Mallarmé”) uma forma historicamente única: foi quem dispôs soberanamente as palavras, a sintaxe, os poemas, os livros (reais ou impossíveis) de Mallarmé. No entanto, é somente nessa linguagem ajustada e arruinada, que nos foi efetivamente transmitida, que se pode descobri-lo; e foi somente nela que foi estabelecida por Mallarmé. Dessa forma, o “modelo” que Richard seguiu em sua análise, ele encontrou em Mallarmé: era essa relação com o ser da linguagem que as obras tornam visível mas que a cada instante tornava as obras possíveis em sua cintilante visibilidade (*ibid*: 193).

Assim, aqui, igualmente, o que nos parece importar é essa relação de Maura com o ser de linguagem na criação de uma obra de linguagem que parte da vida, se desprende da vida, instituindo um novo espaço. Um texto que é novo espaço onde “deus está morto” e onde relações de poder se formam e se impõem, requisitando estratégias. O título de seu primeiro

¹⁰ Conforme sugere Foucault.

livro deixa claro: hospício é deus. Pois foi no interior dos muros de hospitais psiquiátricos — onde o poder é exercido por meio do controle dos corpos, de sua limitação e confinamento através de corredores panópticos, para regular a vida e suas pulsões — que surgiu essa vida duplicada. Ali Maura continua em campo. Como quem joga um jogo. Como quem entra em cena. Como quem dança. Não livremente — ela toma choques. E dança novamente.

Nesse sentido de uma paixão extrema da literatura, o que Vasconcelos escreve sobre Goethe também poderia se aderir à obra de Maura:

por esse caráter de tangenciamento e passagem, paixão extrema da literatura em sonda de seu próprio limite e de tudo que a desborda (ir ao limite de si se lê como ir ao limite da literatura), nítido fica o atravessamento de um campo de provas (numa sincronia intrigante com a ensaística de Ronell). Em lugar da prova a ser exercida na ordem do fórum íntimo, as marcas de exterioridade e exposição (para dizer com Agamben, em *A comunidade que vem*) irrompem no espaço discursivo de sua efetuação como dados de sequencialização e ritmia, de narratividade e modulação (do que é relato e do que se poetiza, desdobrando-se a biografia/súmula da arte goetheana sintetizada como Poesia e Verdade, numa de suas possíveis versões). (Vasconcelos, 2015: 110).

Então vale retomar mais um trecho, o último trecho da epígrafe: “Um pouco de sua claridade cairia sobre o meu passado”, finaliza. Depois de escrito, o livro é consumado. Uma claridade toca esse espaço. Prestemos atenção: é sobre o espaço e não sobre o tempo que incide essa luz.

Em *Hospício é deus: Diário I e O sofredor do ver* novos espaços são criados e o tempo transcorre sobre ele, percorrendo cenários onde se sucedem deslocamentos e são traçadas narrativas. Pois para Foucault, justamente, linguagem é espaço (e não tempo):

Vocês sabem que, por muito tempo, considerou-se que a linguagem tinha profundo parentesco com o tempo. Acreditou-se nisso, decerto, por várias razões. Porque a linguagem é essencialmente aquilo que permite fazer uma narrativa [...]. A linguagem é essencialmente aquilo que “liga” o tempo. Além disso, a linguagem deposita o tempo sobre si mesma, já que ela é escrita e que, como escrita, ela vai se manter no tempo, e manter aquilo que ela diz no tempo. A superfície coberta de signos não passa, no fundo, da astúcia espacial da duração. É, portanto, na linguagem que o tempo se manifesta a si mesmo, e é na linguagem, aliás, que ele vai se tornar consciente de si mesmo na história. E podemos dizer de Herder a Heidegger a linguagem como logos sempre teve por alta função guardar o tempo, velar sobre o tempo, manter-se no tempo e manter o tempo sob sua vigília imóvel. E acho que ninguém tinha pensado que a linguagem, no fim das contas, não era tempo, e sim espaço. Ninguém tinha pensado nisso, salvo alguém de quem, no entanto, nem gosto muito, mas sou obrigado a constatar isso, esse alguém é Bergson. Foi Bergson que teve a ideia de que, afinal, linguagem não era tempo, mas espaço (Foucault, 2016: 123).

Ao escrever, Maura, mais do que guardar e reproduzir o tempo, espacializa. E de uma forma muito própria: ergue paredes brancas, abre janelas e dispõe corpos que transitam, de modo coreografado.

E, virada a página, adentramos no espaço-tempo Maura.

A ver como ela se relaciona com ele.

2.1 A MÃE NA JANELA

“Mamãe estava na janela de seu quarto olhando a estrada por onde chegaria o automóvel, trazendo papai e Didi” (Cançado, 2015: 07). “Mamãe” — a primeira palavra. A figura do ilimitado. Janela-abertura. Então:

A mãe na janela olha a estrada por onde chegará o automóvel, trazendo o pai e a irmã mais velha. É a cena de uma fazenda mineira. Imagem de um espaço. Uma menina — Maura — observa, da cama (esse contraespaço tão presente em sua narrativa¹¹), e pergunta, a todo instante: “Ainda não vê nada?”.

Parece um quadro: a paisagem, uma lembrança emoldurada. Mas, apesar do enquadramento, nada ali é imobilidade: a janela aberta traz o vento; há movimentos, deslocamentos, anúncios de chegadas. Afinal, é uma narrativa. Algo aconteceu, algo irá acontecer¹². Porque é de vida que se trata, em seu movimento incessante. Em *A evolução criadora*, Bergson aponta a incapacidade do pensamento, em sua forma puramente lógica, de “representar a verdadeira natureza da vida”¹³. Que os geômetras, os articuladores do puro, teriam preferência pela análise segura dos objetos inertes. Como a medicina ocidental, que por

¹¹ “Na verdade, esses contraespaços não são apenas invenção das crianças; acredito nisso muito simplesmente porque as crianças jamais inventam alguma coisa; são os homens, ao contrário, que inventaram as crianças, que lhes cochicharam seus maravilhosos segredos; e, em seguida, esses homens, esses adultos se espantam quando as crianças, por sua vez, buzina aos seus ouvidos. A sociedade adulta organizou, e muito antes das crianças, seus contraespaços, suas utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares.” (Foucault, 2013: 20).

¹² “Não é muito difícil determinar a essência da “novela” como gênero literário: existe uma novela quando tudo está organizado em torno da questão “Que se passou? Que pode ter acontecido?”. O conto é o contrário da novela porque mantém o leitor ansioso quanto a uma outra questão: que acontecerá? Algo sempre irá se passar, irá acontecer. Quanto ao romance, nele acontece sempre alguma coisa, ainda que o romance integre, na variação de seu perpétuo presente vivo (duração), elementos da novela e do conto.”, escrevem Deleuze e Guattari em “As três novelas” (1996: 58).

¹³ É no texto de introdução de *A evolução criadora* que Henri Bergson articula que “a inteligência humana se sente em casa enquanto for deixada entre os objetos inertes, mais especialmente entre os sólidos, nos quais nossa ação encontra seu ponto de apoio e nossa indústria seus instrumentos de trabalho, veremos que nossos conceitos foram formados à imagem dos sólidos, que nossa lógica é sobretudo a lógica dos sólidos, e que, por isso mesmo, nossa inteligência triunfa na geometria, na qual se revela o parentesco do pensamento lógico com a matéria inerte e na qual basta à inteligência seguir seu movimento natural, após o mais leve contato possível com a experiência, para ir de descoberta em descoberta com a certeza de que a experiência segue logo atrás dela e lhe dará invariavelmente razão.” (Bergson, 2005: IX)

meio dos médicos — a quem, segundo Foucault, o Estado teria delegado seu poder de normatizar padrões de comportamentos — desenvolveu uma linguagem baseada na observação do que é imóvel, organizando o olhar em função da perspectiva do inerte, do cadáver. O contrário da narrativa de um corpo que relata uma vida. O contrário da experiência realizada por Maura, de um corpo em dança que escreve.

Em *O nascimento da clínica*, Foucault destaca a importância das invisibilidades que transcorrem no pulso, nos fluxos e ritmos do corpo vivo, abaixo da pele: “Através do invisível, o signo indica o mais longínquo, o que está por baixo, o mais tardio. Trata-se nele do término, da vida e da morte, do tempo, e não desta verdade imóvel, dada e oculta que os sintomas restituem em sua transparência de fenômenos” (Foucault, 1998: 102).

Por sua vez, em *As palavras e as coisas*, Foucault denuncia uma tentativa de matematizar as ciências humanas e de positivar a literatura. A literatura, no entanto, que se dedica à análise da vida em movimento, criando narrativas com seres que se agitam — seres vivos. A literatura, assim, lida com o que é movediço e dinâmico — a vida que flui e escapa. A narrativa acompanha essa dança. A literatura, que também é um saber (apesar de não ser Ciência, o que não quer dizer que não poderia vir a ser), trata da vida e desses seres que circulam. Dos corpos — essas figuras tridimensionais, com muitas articulações — em movimento. Os corpos além deles mesmos, em contínuo devir. Até perderem o impulso inicial e pararem. De deslocamento no espaço. Afinal, a escrita, como as demais atividades humanas, é questão de como manejar o tempo e o espaço¹⁴.

2.2 TEMPO/MOVIMENTO/NARRATIVA

De acordo com Blanchot, autor que tanto influenciou o pensamento de Foucault

A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo ‘começar’ antes de o haver alcançado; e, no

¹⁴ Em *O que é o ato de criação?*, conferência proferida por Deleuze em Paris em março de 1987 ele afirma: “Se uma pessoa qualquer pode falar com outra qualquer, se um cineasta pode falar com um homem de ciência, se um homem de ciência pode ter algo a dizer a um filósofo e vice-versa, é na medida e em função das atividades criativas de cada um. Não que haja espaço para falar da criação — a criação é antes algo bastante solitário —, mas é em nome de minha criação que tenho algo a dizer para alguém. Se eu alinhasse todas essas disciplinas que se definem pela sua atividade criadora, diria que há um limite que lhes é comum. O limite que é comum a todas essas séries de invenções, invenções de funções, invenções de blocos de duração/movimento, invenção de conceitos, é o espaço-tempo. Se todas as disciplinas se comunicam entre si, isso se dá no plano daquilo que nunca se destaca por si mesmo, mas que está como que entranhado em toda a disciplina criadora, a saber, a constituição dos espaços-tempos.” (Deleuze, 1987: n.p.)

entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso, atraente (Blanchot, 2005: 08).

Movimento/Tempo/Data — não há dia, mês ou ano indicando as marcas de tempo, no início da narrativa em *Hospício é deus: Diário I*. Datas — elementos que caracterizam o texto como diário, se pensarmos como Blanchot. Ou seja: o livro ainda não tomou forma de diário. É uma narrativa e, assim, desenvolve o mapeamento de um espaço novo, a começar pela imagem quadrangular da mãe que olha pela janela-abertura. O tempo que não está grafado ou indicado — apenas permeia as palavras e o papel (como aquela “claridade que toca o livro”). É como se o próprio tempo escrevesse. Esse segredo da escrita parece ter sido a grande descoberta de Proust, acredita Blanchot: “(..) que ele pense, por um movimento de distração que o desviou do curso das coisas. Ter-se colocado no tempo da escrita em que parece ser o próprio tempo que, em vez de perder-se em acontecimentos, vai começar a escrever (...)” (*ibid*: 19). O tempo, então, é o tempo em que Maura, traça essa experiência literária...

Por falar em quadros/janelas/representações/imagens: a relação da linguagem com a pintura é infinita, comenta Foucault no primeiro capítulo de *As palavras e as coisas*. Ali, ele analisa a pintura *Las meninas*, de Velázquez — que mostra o corpo do pintor espanhol ligeiramente afastado do quadro, um pouco distanciando, olhar dirigido para fora da pintura, próximo a uma janela, por onde penetra um pouco de luz:

Esta janela encantada, parcial, apenas indicada, libera uma luz inteira e mista que serve de lugar-comum à representação. Ela equilibra, na outra extremidade do quadro, a tela invisível: assim como está virando as costas aos espectadores, se redobra contra o quadro que a representa e forma, pela superposição de seu reverso visível sobre a superfície do quadro que a contém, o lugar, para nós inacessível, onde cintila a Imagem por excelência; assim a janela, pura abertura, instaura um espaço tão manifesto quanto o outro é oculto; tão comum ao pintor, às personagens, aos modelos, aos espectadores quanto o outro é solitário (pois ninguém olha o mesmo pintor) (Foucault, 2016: 07).

No mesmo capítulo Foucault observa:

Não que a palavra seja imperfeita e esteja em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que aos olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem (*ibid*: 12).

A janela que Maura viu jamais poderia ser a que escreve. Não pela imperfeição das palavras da autora. Mas pelo “necessário desaparecimento daquilo que a funda — daquele a

quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança”, escreve Foucault (*ibid*: 21). Assim, a janela, como representação, pode se dar como pura representação.

Essa imagem da mãe na janela, que era lembrança de Maura, abre-se para o exterior por meio das palavras. A escrita realiza a abertura de um corpo opaco. Janela/imagem: “ali onde não se trata mais de fazer psicologia, mas onde, pelo contrário, já não há interioridade, pois tudo o que é interior se abre para o exterior, tomando a forma de uma imagem”, escreveu Blanchot (Blanchot, 2005: 19). Imagem cuja essência “é estar toda para fora, sem intimidade” (*ibid*).

Então, por meio de imagens, sem intimidade, aberta, a narrativa (que para nós não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento¹⁵) em *Hospício é deus* começa pela sublevação de uma lembrança primeira, a mais antiga, cartografada. Assim a autora traz à tona, à superfície da página, uma linguagem emanada de imagens grafadas em alguma dobra do corpo (passado), um forro, que se desvira para seu avesso (futuro). No liame, o presente (“a escrita presentifica”, Mauricio avisa, logo na primeira reunião de orientação). Por algum motivo, de todos os acidentes marcados no relevo desse corpo em transmutação constante, em camadas mais ou menos profundas, que se sobrepõem, afundam, se misturam, essa mãe na janela, o carro que não chega, são essas imagens que despontam — ilha à vista. E, assim, desenhando, dispondo as palavras em movimentos coreográficos, os corpos em relação, deslocando-se no espaço, deslizando sobre cenários, em cena, na sequência, o texto conduz à apresentação de personagens — como numa abertura de texto teatral.

Luz, foco: entram em cena mãe, pai. A mãe mais coadjuvante do que o pai, figura violenta e armada que circula pela fazenda (ou melhor, pela obra) com capangas. O homem é a voz e corpo da lei naquela terra e arredores. Faleceu quando Maura tinha apenas 15. Não há mais lei.

No entanto: “Não se escreve com as próprias neuroses”, pontua Deleuze em *Literatura e Vida*. Segundo ele, a literatura só nasce quando se cria em nós uma terceira pessoa, que nos destituiria do poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot). “Não se escreve com as próprias lembranças a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas tradições e reneгаções” (Deleuze, 1997: 14) observa. É preciso abandonar-se.

Em *Debate sobre o romance*, Foucault destaca que foram os surrealistas que colocaram as experiências num espaço psicológico. Para aqueles artistas, a linguagem seria um

¹⁵ Cf. Blanchot, 2005: 08.

instrumento de acesso a uma superfície de reflexão para suas experiências. Mas Foucault indica, invocando Sollers, que a linguagem não é um instrumento de acesso às experiências, é o próprio espaço dentro do qual essas experiências são feitas. Assim, haverá uma experiência que Maura realiza ao longo do livro.

Foucault ironiza especulações psicológicas em *Le nom du père*, texto de março de 1962, em que reflete a partir de Hölderlin: Para ele, era bom que os psicólogos não tenham lido Hölderlin, evitando especulações psicológicas das análises do autor¹⁶. No entanto, loucura e poesia se parecem, o filósofo reconhece. Os temas do lirismo e da psicose coincidem. A abertura para o lirismo e para a loucura são as mesmas, aponta. Em ambos há um atravessamento da linguagem.

A lei, o pai. A lei desenha o exterior, como destaca Foucault. Pai, que segundo Melanie Klein, aos olhos do filósofo, é a presença de limite e de regras. Pai que é a terceira pessoa na relação edipiana e se opõe à mãe ilimitada, infinita. Pai que protege e separa. O pai, assim, seria uma experiência do espaço, da regra e da linguagem¹⁷.

O pai protetor e violento que Maura, assim como Hölderlin, perde precocemente.

Limites da linguagem que se esvanecem.

*

Sobre Klein, linguagem, pai e regras, encontro uma passagem interessante em *Correspondência incompleta*, de Ana Cristina Cesar: “Ai ai/ Acho o Augusto de Campos meio antipático, é impressão minha ou é verdade?/ De resto Klein explica.” (Cesar, 1999: 40).

¹⁶ “Graças aos céus, o Hölderlin Jahrbuch permanece estranho ao galreio dos psicólogos: graças ao mesmo céu — ou a um outro — os psicólogos não leem o Hölderlin Jahrbuch. Os deuses velaram: a ocasião foi perdida, quer dizer, salva. É que teria sido grande a tentação de ter sobre Hölderlin e sua loucura um discurso muito mais fechado, mas da mesma semente, que aquele de que tantos psiquiatras (Jaspers em primeiro e último lugar) nos deram os modelos repetidos e inúteis: mantidos até o coração da loucura, o sentido da obra, seus temas e seu espaço próprio parecem tomar emprestado seu desenho de uma trama de acontecimentos de que conhecemos hoje o detalhe. Não seria possível ao ecletismo sem conceito de uma psicologia “clínica” enlaçar uma cadeia de significações ligando sem ruptura nem descontinuidade a vida a obra, o acontecimento a palavra falada, as formas mudas da loucura a essência do poema?” (Foucault, 1999: 171-172).

¹⁷ “Melanie Klein depois Lacan mostraram que o pai como terceira pessoa na situação edipiana não é apenas o rival odiado e ameaçador, mas aquele cuja presença limita a relação ilimitada da mãe com a criança, à qual o fantasma da devoração dá a primeira forma angustiada. O pai é então aquele que separa, quer dizer, que protege quando, pronunciando a Lei, ele enlaça em uma experiência maior o espaço, a regra, a linguagem.” (*ibid*: 180).

E ela ainda reconhece: “De Lolita admiro a sintaxe comprida e coleante, que os irmãos Campos não gostam, mas é na sintaxe que pinta o meu desejo, and so what? Da Melanie Klein admirei uma coisa que era uma Ética, você não acha que existe isso aí?” (*ibid.*: 42).

*

A questão do limite — limites que são constantemente desafiados por Maura, no confinamento do hospital psiquiátrico — é fundamental na literatura. A ausência de limites, simbolizada pelo pai, relaciona-se também à ausência de limites da linguagem, que, como entende Foucault, é a barragem do homem. Segundo ele, a ilimitação é um ponto central na obra de Hölderlin, órfão de pai, e que vai ao encontro de um espaço exterior em que há ausência de deuses. Também em Maura, onde constante está a presença da criança, sempre disposta a jogar com as regras.

Três anos após o falecimento do pai, Maura procura espontaneamente a internação psiquiátrica. Lá, no hospital, onde tudo é limite. Há muitas paredes brancas — a obra de Maura é cheia de brancos e de ausências. Nesse espaço circunscrito, o objetivo é que os considerados insensatos tornem-se “normais”, ou seja, de acordo com as normas, para que se estabeleça uma normalidade. Maura coloca-se em confronto com as regras, que submetem os pacientes a tratamentos de choque, prisões, remédios e ameaças. Linhas duras, linhas molares. Mas há também a experiência que ela expande para o vazio da página em branco. Linhas de fuga.

Assim como se coloca em combate contra as regras do hospital e da sociedade, ela também combate contra regras de linguagem — e faz isso de dentro do hospital, de dentro da linguagem. “Toda obra é uma empreitada à exaustão da linguagem”, diz Foucault. A linguagem avança contra esse espaço; a escrita luta no espaço. As relações entre o corpo, linguagem e espaço se alteram. Escrever, para, é arrombamento¹⁸.

2.3 QUEM ÉS TU

A princípio a narrativa de *Hospício é deus: Diário I* parece se desenvolver como uma autobiografia convencional — em prosa, em primeira pessoa, em ordem cronológica, em retrospectiva, do passado para o presente, com o objetivo de apresentar a história de uma

¹⁸ “Toda palavra sem estatuto nem prestígio literário é um arrombamento, toda palavra prosaica ou cotidiana é um arrombamento, mas qualquer palavra é um arrombamento a partir do momento em que é escrita.”, diz Foucault em conferência em Bruxelas (2016: 83).

personalidade. “Como me tornei aquilo que eu sou?”, é a pergunta do autobiógrafo. “Quem sou eu?” (Cançado, 2016: 69), pergunta-se Maura algumas vezes ao longo do texto.

Para Foucault, no entanto, haveria outras perguntas a serem feitas. Em *Relatar a si mesmo*, Judith Butler aponta que Foucault não pergunta “Quem és tu?”, como se costuma fazer ao interpelar um recém-chegado, mas “Quem posso ser, dado o regime de verdade que determina qual é minha ontologia?” (Butler, 2015: 38). Em outras palavras, “O que posso me tornar?”. Afinal, é de Foucault a famosa frase: “Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo”, encontrada em *Arqueologia do Saber*. Assim, se no início percebemos que Maura tende responder à pergunta “quem eu sou?”, buscando resgatar uma cronologia explicativa de sua personalidade, ao longo do texto Maura parece mais preocupada em quem poderia ser — ou como se tornar uma escritora, escrever um romance, uma questão recorrente da autora ao longo dessa experiência literária.

Além do pai e da mãe — o limite e o ilimitado —, ao longo das primeiras páginas a autora investiga também suas origens — que passariam por antepassados nobres belgas, mencionados no livro *Os gregos de Minas Gerais*, como ela faz questão de citar, além de vivências, como a experimentação precoce da sexualidade com meninas, o abuso sexual sofrido, a atração pelo sogro e também a “mornidão” que desde aquela época a acompanhava, a inteligência frequentemente notada pelos adultos, as amigas da irmã que vinham de Belo Horizonte em roupas elegantes.

Deste modo, em seus primeiros momentos, talvez *Hospício é deus* pudesse se ajustar às convenções de texto autobiográfico organizadas pelo teórico francês Philippe Lejeune, que analisou dois séculos de produção autobiográfica na literatura europeia “tentando achar uma ordem em uma massa de textos publicados” (Lejeune, 2014: 15). Com base nessa pesquisa de obras publicadas a partir de 1770, Lejeune chegou à formulação de que autobiografia seria um texto retrospectivo em prosa em que há necessária “relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (*ibid*: 18).

Ligeiramente modificada, a definição de autobiografia seria:

DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade (*ibid*: 16).

No entanto, de que modo uma mulher considerada “desajustada”, uma “insensata”, em constante combate com as normas, poderia se conformar a tais limitações? Nesse sentido, vale

novamente invocar Judith Butler, em *Relatar a si mesmo*, que aborda a impossibilidade de responsabilização ao se contar uma história, destacando não a loucura, mas o vinho:

a história que conto de minha origem não é uma história pela qual me responsabilizo, e ela não pode estabelecer minha responsabilização. Pelo menos esperamos que não, uma vez que, comumente sob efeito do vinho, eu a conto de diversas maneiras, e nem sempre elas são consistentes uma com a outra (Butler, 2015: 52).

Já que abordou-se o termo responsabilidade, um ponto importante a ser destacado no modelo lejeuniano de autobiografia é o conceito de pacto autobiográfico. O pacto autobiográfico, ou seja, o pacto entre autor e leitor que sela que os fatos são verdadeiros, garantiriam que a autobiografia, nesse formato, não se configurasse como “um jogo de adivinhação”, como o autor coloca, em que o leitor buscaria a todo momento fazer relações e identificar eventos e personagens reais. Pois o pacto autobiográfico, assim entendido, seria “a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (Lejeune, 2014: 30). Ou seja, o pacto seria uma garantia que excluiria especulações.

“Contrato social” do nome próprio e da publicação, “pacto” autobiográfico, “pacto” fantasmagórico, todas essas expressões remetem à ideia de que gênero autobiográfico é um gênero contratual. A dificuldade com a qual tinha-me deparado em minha primeira tentativa devera-se ao fato de buscar em vão, no plano das estruturas, dos modos ou das vozes da narrativa critérios claros para fundamentar uma diferença que faz parte da experiência de qualquer leitor. A noção de “pacto autobiográfico” que eu elaborara era tão flutuante, pois me faltava ver que nome próprio era um elemento essencial do contrato (*ibid*: 53).

Nessa perspectiva, a questão da autoria — que deve necessariamente coincidir com a do narrador e do personagem — é central na definição de autobiografia concebida por Lejeune. Autor, narrador e personagem fundem-se em um nome — esse mesmo do registro civil.

Vale aqui uma breve digressão pela questão do nome na visão dos povos da floresta. Em *A queda do céu*, Davi Kopenawa — que recebeu o nome Davi dos brancos, antes mesmo de seus familiares lhe darem um apelido, conforme os costumes antigos — discorre sobre o tema.

Antes de os brancos aparecerem na floresta distribuindo seus nomes a esmo, tínhamos os apelidos que nos davam nossos familiares. Porém, entre nós, a seus filhos pequenos com o termo “*õse!*” (filho/filha), os quais chamam ambos de “*napa!*” (mãe). Mais tarde, quando crescerem, chamarão o pai de outro modo: “*h’apa!*” (pai!). São os membros da família, tios, tias ou avós, que atribuem o apelido da criança. Em seguida, as outras pessoas da casa que escutaram começam a usá-lo. Depois, a criança cresce

com esse apelido e aos poucos ele se espalha de casa em casa. Quando se torna adulta, o nome acaba ficando associado a ela.” (Kopenawa; Albert, 2015: 70).

Além disso, pronunciar o nome de alguém em idade adulta, na sua presença, pode ser encarado como um ato extremamente ofensivo para os povos da floresta.

Contudo, na idade adulta, gente de longe, por maldade, às vezes acrescenta outros apelidos aos da infância. Mas essas são palavras muito feias. Fazem isso só para maltratar as pessoas que designam, pois entre nós é um insulto pronunciar o nome de alguém em sua presença ou diante dos seus. Assim é. Isso nos deixa furiosos de verdade.” (*ibid*: 71).

Como sabemos, no mundo ocidental, a relação com o nome é bem diversa. A pronúncia do nome costuma envaidecer. E o nome não pode ser eximido da autobiografia. De acordo com essa convenção, ela não poderia jamais ser anônima. “É, portanto, em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia”, escreve Lejeune (*ibid*: 26).

O nome do autor, o nome próprio. É em torno desse nome próprio, o nome de um indivíduo juridicamente constituído, mortal e finito, que decorrem reflexões interessantes a partir de Foucault em *O que é o autor?*. Nem sempre livros tiveram autores, o filósofo lembra. Há, inclusive, um momento histórico para que essa mudança tenha ocorrido. “Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, das ciências”, escreve (Foucault, 2009: 268). A noção de autor, portanto, é contemporânea à noção de propriedade e do indivíduo.

Ao invés de firmar o seu nome, para Foucault o escritor deveria fazer “papel de morto” no jogo da escrita. “O sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais que a singularidade de sua ausência”, explica. Mais do que ser salientado, nessa indicação o autor deve desaparecer. “Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor” (*ibid*: 274).

A formulação do tema pelo qual gostaria de começar, eu a tomei emprestado de Beckett: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.” Nessa indiferença, acredito que é preciso reconhecer um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea. Digo “ético”, porque essa indiferença não é tanto um traço caracterizado a maneira como se fala e como se escreve; ela é antes uma espécie de regra imanente, retomada incessantemente, jamais efetivamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática. Essa regra é bastante conhecida para que seja necessário analisá-la longamente; basta aqui especificá-la através de dois de seus grandes temas. Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma e, por consequência, não é tão obrigada à forma de interioridade; ela se identifica como sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade de escrita é sempre experimentada no sentido de seus

limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito ou uma linguagem; trata-se de abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer (*ibid.*: 268).

Assim, em *O que é o autor?*, Foucault retoma o parentesco da escrita com a morte e do desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve. Afinal, já não é apenas deus que está morto, como constatou Nietzsche, mas o homem também: “O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo”, conforme escreve na última página de *As palavras e as coisas* (Foucault, 2016: 536).

Para Foucault, não basta apenas repetir, como afirmação vazia, que autor, homem e deus não existem mais. É preciso localizar o espaço que foi deixado vago por eles e “seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer” (*id.*, 2009: 271).

Consideradas todas essas reflexões, vale o questionamento: além da coincidência entre seu nome, o da narradora e o da personagem (no diário, já que em *O sofredor do ver* muitos personagens mal são nomeados, apesar de muitas vezes usar a primeira pessoa), haveria Maura legado algum recibo de veracidade? Haveria um pacto expresso com o leitor? E se, por falar em pacto, recorrermos ao universo jurídico, de que modo o contrato com uma parte com atestado de esquizofrenia, sobre um livro escrito, não entre taças de vinho, mas em períodos de internações, com medicações e choques elétricos teria validade?

Outra reflexão que se impõe: seria possível uma escrita contemporânea, combatente, como a que Maura aponta, que se projeta já amarrada pela submissão a pactos? Uma escrita sempre em choque com os limites poderia se confortar nesse lugar? A literatura é terreno da liberdade. É ela que nos permite a busca do novo que nos retira da banalidade do que está estabelecido. A loucura se oferece a esse risco. A loucura não pode ser contida por pactos.

Não há, textualmente, um pacto, um contrato, indicando a coincidência dos fatos com a realidade na obra de Maura. Há apenas o desaparecimento progressivo da autora que acontece no sentido de desenvolvimento. Se no início de *Hospício é deus* há uma narrativa de um sujeito com nome próprio que vai se fragmentando e se voltando para o exterior, confundindo-se com as demais internas, em *O sofredor do ver* encontramos um sujeito em dissolução, com a alusão a nomes cada vez mais esparsa e vaga.

*

A questão do nome próprio — e o relevo e o destaque da personalidade do autor — não desaparece, ao contrário, é realçada, em um gênero literário que tem ganhado cada vez mais espaço nas disputadas prateleiras do mercado editorial: a autoficção. Na autoficção, a coincidência entre autor, narrador e protagonista, bem marcada na autobiografia lejeuniana, continua como referência e estrutura. A mesma unidade em torno do nome próprio, do autor é mantida. A diferença é que, ao contrário da autobiografia, na autoficção não há pacto autobiográfico: ou seja, não há um compromisso com a verdade, sendo o autor livre para fabulações ficcionais. Apesar de uma aparente ruptura com a autobiografia, esse gênero confirma sua estrutura, focada no nome e enfatizando a função autor. A escrita de Maura Lopes Cançado, no entanto, não apenas não se compromete com os fenômenos verificáveis de sua vida como também faz pouco caso da noção de nome, uma vez que em *O sofredor do ver* muitos protagonistas sequer são identificados e de personalidade, já que ela funde e recria experiências próprias e alheias em personagens.

As bioescritas não estão contidas pela autobiografia. As bioescritas não se limitam à autoficção.

Na autobiografia, que se desenvolveu como gênero para contar a história de heróis, observamos um conceito definido e inviolável em que o nome do autor, o nome do narrador e o nome do personagem coincidem. Foco no nome, com a marca do autor representando um discurso de autoridade.

Nem sempre as obras tiveram autor. Eram simplesmente histórias e valiam por si.

As bioescritas, num sentido transgressor para além dos gêneros compartimentados e definidos pelo mercado e pela academia, abrem possibilidades de uma escrita que parte da experiência e da vida para abrir campos inexplorados, ao ar livre, aos espaços abertos.

Não estando em um lugar nem outro, livres de pactos, as bioescritas estariam livres para, ao invés de afirmar e reafirmar os nomes, dissolver barreiras entre o autor, o narrador e o personagem.

*

Algumas questões relacionadas ao livro *O que é o autor?* são abordadas por Ana Cristina Cesar em trocas de cartas. “E se eu escrevesse um livro sem autor?”, indaga. “P. S.

Será que isso funciona como literatura? Alguém que não soubesse quem eu sou, não me conhecesse, acharia interessante? Esquisito.” (Cesar, 1999: 186).

A leitura que Ana Cristina Cesar faz de *O que é o autor?* também pode ser percebida ao longo de sua dissertação de mestrado, *Literatura e cinema documentário*. No estudo, Ana Cristina analisa filmes documentários baseados na vida de escritores e, logo na apresentação, questiona a visão de “autor literário postas em circulação por esses filmes”, além de procurar levantar filmes que buscam brechas “num sistema dominante de representações ideológicas, que inclui os conceitos de (...) ‘literatura’, ‘autor literário’/artista (...)”

De pronto, Ana Cristina aponta que a literatura seria a única produção cultural que constituiria matéria escolar obrigatória. Deste modo, ela localiza um vínculo institucional e, mais ainda, governamental, nacional e ditatorial, da arte com o Estado (vínculo que Dédalos, o construtor, o primeiro artesão, teria inaugurado ao construir o labirinto para aprisionar o minotauro, a pedido do Rei Minos¹⁹).

A literatura, ou melhor: o conjunto de autores e textos consagrados e aprovados para circulação na escola. E não é só na escola que autores literários circulam como **vultos nacionais, grandes homens** que construíram **monumentos pátrios**. **A literatura circula, sobretudo** — nos meios escolares, nas instâncias de consagração da cultura, nos meios de comunicação em massa — **através do nome de personalidades cujas obras refletem “valores nacionais”**. O autor literário consagrado integra a galeria dos cromos escolares e dos edificadores da “cultura brasileira” (Cesar, 1993: 09, grifos meus).

Nesse sentido, vale destacar que a autobiografia também desenvolveu-se com o objetivo de revelar a história dos “grandes homens”. Vasconcelos observa que críticos de Foucault teriam apontado um desinteresse do autor por essa “instituição literária”, que também será questionada por Cesar. De acordo com o ensaísta,

Foucault é ressaltado por alguns de seus críticos (John Rajchman e Roberto Machado, por exemplo) o fato que, depois dos artigos, ensaios e livros (caso daquele produzido sobre Raymond Roussel, um dos primeiros por ele publicados) dedicados a escritores, concentradamente realizados nos anos 60 do século XX, é notável um desinteresse pelo que ele mesmo acabaria por chamar de instituição literária (Vasconcelos, 2015: 68).

¹⁹ A ideia é abordada pela escritora norte-americana Kathy Acker no texto “Moving into wonder”, que integra o livro *Bodies of work*. “According to this story, the first human artist was Daedalus. Was a male. Was, as artist, both inferior and subject to the representative of political power. Daedalus lived in exile; his survival depended upon the goodwill of King Minos. The real of art was separate from subservient to that political”, escreve (Acker, 1997: 95-96).

Segundo Vasconcelos, “o filósofo dá pista de tal desligamento, quando constata, na passagem dos anos, ser apenas possível falar de literatura enquanto discurso de poder” (*ibid*).

Ao relacionar a produção de filmes documentários sobre autores literários a uma função instrutiva, guiada pela reprodução não ficcional da realidade, Ana Cristina Cesar aponta que a função autor veicularia um conceito harmonizante entre literatura e história.

A história é feita de personagens ilustres, mercedores de bustos nas nossas praças e filmes nas nossas filmotecas. A literatura é um dos grandes feitos nacionais desses grandes vultos, manifestação superior do espírito, bem cultural de prestígio, espelho da nossa nacionalidade, entendida como essência amalgamadora. Quem escreveu a Moreninha? **Um texto é antes de tudo um Nome, origem e explicação das suas significações, centro de sua coerência, chave controladora das suas inquietações** (Cesar, 1993: 13, grifo meu).

Tais filmes documentários sobre autores nacionais eram subsidiados pelo poder estatal e eram normatizados e padronizados de acordo com quesitos que, segundo Ana Cristina,

resumem a expectativa oficial em relação à linguagem do filme documentário ou didático. **Nítida, clara, lógica, sem ambiguidade**, essa linguagem será essencialmente **racional, expositiva, sequencial**. Ou seja, será **tão-somente uma reduplicação** mais atraente, pois movimentada, da linguagem ensaio, do livro didático, do verbete enciclopédico. Em forma de filme, ‘o livro sai da estante e abre-se às multidões, cheio de luz, som e claridade’ (*ibid*: 18, grifo meu).

O resultado era uma linguagem didática, caracterizada pela narração em *off* e imagens que ilustram o texto da narração. Com ela, seria construída uma biografia edificante e exemplar, por meio da qual o autor literário se tornaria figura histórica. “Enciclopédico, o texto biografava: data e local de nascimento do autor, família, formação escolar, amigos célebres, realizações, trajetórias, obras escritas, data e local da morte” (*ibid*: 19).

Muitos documentários ainda se inscrevem no velho padrão didático, não abandonam a pequena aula como amenidade, não despedem a cronologia biográfica, onde o verbete enciclopédico bem lido acompanha a iconografia geográfica-familiar. Nesta casa nasceu, neste colégio estudou, dita o texto, reforçando o papel de câmera como testemunha ocular” (*ibid*: 36).

Na busca de preservar a memória do autor-herói, com estátuas e bustos em praças públicas, dá-se voz à “dissertação do narrador impessoal, exatamente como no saber das salas de aula” que “é frequentemente assessorada pela citação, que, importante, reautentica a figura do autor (já autenticada socialmente) e revalida a verdade do filme (já validada pelo processo documental)” (*ibid*: 37).

Cesar não analisa, no entanto, apenas os filmes com orçamento, financiados pelo Estado. Ela analisa também o lugar do autor literário no Cinema Novo — movimento cinematográfico em que produções independentes com baixo orçamento se configuram como uma alternativa aos filmes oficiais.

Por suas propostas, o Cinema Novo se aproxima do documental: não exige o grande aparato industrial-financeiro, opõe-se ao cinema “diversão” ou “entretenimento”, opõe-se ao cinema comercial, reforça a responsabilidade social do cinema, quer fazer um cinema que revele a realidade do país e portanto instrua seu povo a refleti-lo (*ibid*: 23).

Assim, apesar de não-oficiais, essas produções também não dispensariam o tom didático, uma vez que não haveria, de acordo com a visão desse grupo de cineastas, a possibilidade de se eximir de uma missão educativa num país com o grau de subdesenvolvimento do Brasil no período. “Povo e público são termos que se misturam”, observa Ana Cristina (*ibid*: 24), fazendo perceber a missão desse cinema. Segunda ela, predominaria então uma “postura madura” (que se contrapõe ou é mesmo silenciadora da criança brincante). “Tanto em nível oficial quanto nos meios intelectuais é forte a rejeição do diletantismo, da incompetência e da aventura. Domina a ideologia da competência, da qualificação, da qualidade, da especialização, da ‘mentalidade empresarial’ (*ibid*: 25).

Todos esses filmes, desse modo, formariam um arquivo, onde se cristalizaria, a partir da narração da vida de um autor, uma determinada ideia de literatura. Ana Cristina trata dessa monumentalização destinada à catalogação:

Entre os **dispositivos de intervenção na cultura** são fundamentais o levantamento, o arquivamento, a definição, a seleção. A operação sensível deverá captar a nacionalidade através de um cuidadoso **processo de burocratização**. O arquivo, o museu, a documentação (o documentário) são lugares onde se preservam, se defendem, se esquadrinham as manifestações autênticas da cultura, onde se guarda essa memória nacional ameaçada. **Lugares de classificação, de limites claros**; esforço para delimitar o nacional e o estrangeiro. **Movimento platônico de distinguir o original e a cópia, o modelo e o simulacro, o autêntico e o falso, o puro e o impuro**. Dialética da rivalidade, e não da contradição. **Estratégias para controlar e submeter poderes rebeldes**, produções confusas, contraditórias, inclassificáveis. Submetê-las através de saberes específicos, donde o incentivo aos estudos museológicos, arquivísticos, folclóricos etc. Submetê-los menos por condená-los à obscuridade, à impossibilidade de penetrar museus, escolas ou salas de projeção, do que pelas localizações de sua identidade. **Menos por relegá-los ao silêncio do que tirá-los de um silêncio** onde não se identificam as marcas nacionais. A censura ou a repressão não é a essa altura o mecanismo fundamental de controle. Pelo contrário, é a produção de um saber sobre o “nacional”, e a identificação e valorização dos produtos culturais em termos de nacionalidade (*ibid*: 29, grifos meus).

Assim, para Ana Cristina, o investimento financeiro estatal na arte não está destinado a retirá-la do silêncio — ao contrário, ao financiar um grande “falatório”, que se impõe como discurso único, a enxurrada de filmes faz silenciar, através do poderio institucional, outras vozes dissonantes possíveis.

A voz eleita pelo poder é aquela que busca repetir o real. Assim, esses filmes documentários citados por Ana, que utilizam “o método óbvio de imagem que mostra = texto que confirma” traduziram um conceito de literatura, em que “a literatura seria sobretudo uma estetização do real” (*ibid*: 41).

No entanto, lembrando Heloísa Buarque de Hollanda, Cesar observa: “Autor não imprime no negativo”. Ou seja, é impossível representar uma vida tal qual ela é ou foi. “No máximo, o que imprime é a cara do autor, as capas de seus livros, os lugares que percorreu, e que ao serem impressos já se integram num circuito que monumentaliza o autor literário, revelando não uma ‘realidade’ (...), mas uma visão circulante de literatura. (*ibid*: 35). “O que é perigoso é você ficar na aflição de registrar aquela coisa que vai morrer: você já mumifica o objeto”, fala Heloísa Buarque de Hollanda (*apud* Cesar, 1993: 65).

Para Ana Cristina Cesar, para escapar dessa proposta, seria preciso recuar “da posição onipotente da aula, da comprovação, da reduplicação, da naturalidade” (*ibid*: 47). Nesse sentido, ao invés do registro objetivo, ela propõe manipulação, leitura e recorte. Para isso, deveria haver uma mudança de postura com relação ao autor e com o conceito de literatura.

A diferença se produz no sentido inverso do documentário. **Ao invés de retratar, expor, explicar, naturalizar, poderá então subjetivar, metaforizar, silenciar, encenar, ignorar, ironizar ou intervir criticamente nos monumentos, documentos e outros traços do museu do autor;** recusar erigir esse museu; assumir a parcialidade de toda leitura; **buscar uma analogia com o processo fragmentário de produção do literário;** mencionar o próprio filme, tornar consciente a intervenção, referir-se à feitura cinematográfica; desbiografizar, como que desfazendo a complementaridade sadia entre vida e obra: há tensões neste jogo, e tensões que não ‘limpam’ a função documental, com todo o seu poder de registro verdadeiro, mas se fazem no seu interior (*ibid*: 47, grifo meu).

Ana Cristina reconhece, no entanto, que a subjetivação assumida na abordagem documental pode ser acusada de deturpação do real (*ibid*: 50).

A categoria de ‘subjetivação’, que tenho usado para indicar a interferência no mito da objetividade no cinema, não se refere propriamente à presença de subjetividade do diretor no documentário, mas à evidenciação no interior do filme de que cinema documentário é discurso (leitura) produzido, e não reprodução de uma ‘realidade’. (*ibid*: 56).

Ao fazer tais propostas, redimensionando o lugar do autor, o conceito de literatura e do deslocamento do didático para o experimental, Cesar acaba confundindo as limitações claras e precisas do documental e do ficcional. “Em tensão com este peso: não se furtando ao documento, o filme ousa ser ficção. Mais: o filme se reconhece fundamentalmente como ficção.” (*ibid*: 48).

Talvez por meu próprio comprometimento com o literário, acabo tomando partido e encaminhando uma hipótese: a de que o filme documental sobre literatura fala mais de literatura na medida em que se identifica ao projeto literário de autonomia e intransitividade de linguagem, ou seja, na medida em que, como toda a sua timidez, fica menos “documentário”, livrando-se, como quer a linguagem literária, da obrigação de dizer (ou ensinar) alguma coisa.” (*ibid*: 57).

Como já havia apontado Foucault, o autor é uma função criada posteriormente. Durante a feitura do texto, não é o autor, essa entidade, que escreve — o autor é criado e sistematizado posteriormente, legitimando um discurso de poder. O escritor, assim, difere do autor. Ao invés de buscar se afirmar a cada página, “imprimindo-se no negativo”, o escritor surge à medida que esquece de si, que esvai e dá autonomia ao ser de linguagem — como já vimos na epígrafe escolhida por Maura, o escritor, a vida, fica para trás. Assim, essa escrita que parte da experiência, mas liberta-se do corpo para integrar outros mundos, é, inclusive, desaprisionada do eu. Nesse ponto, destaco a observação de Vasconcelos sobre uma “fratura enunciativa do lirismo” que teria vindo com poesia de Hölderlin e que “transforma a distância metafísica da palavra poética e a evocação do sagrado em voz desgarrada (desprovida da determinação de um eu, como seria próprio ao romantismo)” (Vasconcelos, 2016: 45).

É possível observar essas ultrapassagens sugeridas por Ana Cristina Cesar na obra de Maura Lopes Cançado — que realiza um afastamento ao optar pela internação, e, ainda, como paciente, e não médica, é uma voz que destoa do discurso oficial. À medida que a experiência literária de Maura avança, ela parece, cada vez mais — embora não de modo descontínuo e não uniforme — se desapegar da mera reprodução, da identificação com o real, com o didático, o institucional e o monumental. Assim, em *Hospício é deus*, Maura parte de um discurso autobiográfico com certa reconstituição do real, mas perde-se, na fragmentação do diário e das palavras e, assim, a obra vai se realizando como experiência. O nome próprio e a personalidade da escritora, deste modo, vai perdendo relevância, como que se dissolvendo.

Não é à toa, portanto, que Ana Cristina Cesar, leitora de Maura Lopes Cançado, escolhe a escrita de diário, tão íntima e até, talvez, feminina, tão longe do institucional e oficial e de

suas “botas militares”, e em que o alegre se contrapõe ao sisudo. Assim, essa escrita simuladamente despretensiosa opõe-se à escrita monumental e fálca dos heróis indicados pelo Estado.

Não sei se vocês chegaram a se perguntar por que eu, de certa forma, fui tão identificada com a questão do diário e a questão da correspondência. O que é isso de diário e de correspondência? Acho que a vivência pessoal de todo mundo, diário e correspondência, diário e carta, é o tipo de escrita mais imediato que a gente tem. Quase todo mundo aqui, tenho certeza absoluta, que a maioria das pessoas já fez diário íntimo ou faz diariozinho, em adolescência ou até agora. E que a maioria absoluta das pessoas aqui também escreveu alguma vez cartas, ou, quem sabe, teve até uma correspondência meio intensa, com algumas expectativas. Então, o primeiro tipo de produção de escrita que a gente tem — e isso quando a gente pensa um pouco escrita de mulher... Mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo. Mulher não vai logo escrever para o jornal (Cesar, 1993: 192).

Ana Cristina Cesar, que, enquanto poeta, se apropria de fragmentos de outros textos, de falas que ouve, questionando a noção de autoria, também pensa em escrever um livro sem autor, como escreve em carta. Maura, por sua vez, esboça o apagamento do nome e faz uso da experiência não apenas para falar de si, mas para estar no mundo; Maura escreve a partir de si, em direção ao infinito da linguagem; assim, ela evita um movimento circunflexo e autorreferente. Tanto em Ana Cristina, como em Maura, o tom de intimidade é um recurso contra a impessoalidade objetificadora e a fragmentação é resposta ao que é acabado e perfeito, do mesmo modo que a alegria infantil se opõe ao mundo moderno e adulto.

2.3.1 O jogo dos três eus

Em *Demorar*, Derrida aborda os limites entre ficção e testemunho por meio da análise de *O instante de minha morte*, obra de Blanchot que apresenta um relato do escritor sobre a sobrevivência à própria morte. “‘Juro dizer a verdade’, o testemunho promete a veracidade. Mas lá onde ele não cede ao perjúrio, essa declaração não pode manter uma dupla cumplicidade com a possibilidade, ao menos, de ficção” (Derrida, 2015: 17).

Se para Derrida um testemunho sempre comporta ao menos uma possibilidade de ficção, nem mesmo o *eu* pode se referir a um autor real. Para ele, o autor ao qual a testemunha se refere será sempre um narrador que, ao suscitar a memória, conta de alguém que já está longe; é alguém que fala de um outro mesmo quando se refere a si mesmo²⁰.

²⁰ “Não há testemunho que não implique estritamente em si mesmo a possibilidade de ficção. De simulacro, de dissimulação, de mentira e de perjúrio — quer dizer também de literatura, da inocente ou da perversa literatura, que joga inocentemente para perverter todas as suas distinções. Se essa possibilidade que parece interdita

Primeira palavras, incipit: “EU ME LEMBRO de um jovem homem - [...]”. O ‘eu’ que ‘eu me’, não é o de um autor real, bem entendido, mas um narrador, sabemos disso assim que abordamos esse livro como uma coisa literária em seu estatuto de ficção. A autorreferência do “eu” que fala não é a voz de Blanchot, trata-se de um narrador. Este que faz ato de memória. Ele declara que se lembra de outro, de algum outro, um jovem homem. Já existe, desde o incipit, divisão do sujeito. (...) A história se anuncia como uma narrativa em terceira pessoa, como o que aconteceu a ele, ‘ele’, o terceiro, até o fim. Até o fim, até que no fim o ‘eu’ retorna, e o ‘tu’ (*ibid*: 62)

Assim, ao analisar esse relato testemunhal de Blanchot, Derrida é levado a reconhecer a impossibilidade de poder localizar *O instante de minha morte*, de maneira estrita e rigorosa, no espaço da literatura como testemunho ou como ficção. “Na nossa tradição jurídica europeia, um testemunho deveria ficar estranho à literatura e, sobretudo, na literatura, e isso que se dá como ficção, simulação ou simulacro, e que não é toda a literatura. (...)”. Deste modo, há, para Derrida, um “limite indecível” entre testemunho e literatura. “Esse limite é uma chance e uma ameaça ao recurso ao mesmo tempo do testemunho e da ficção literária, do direito e do não direito, da verdade e da não verdade, da veracidade e da mentira, da fidelidade e do perjúrio”(*ibid*).

Ao longo da análise, Derrida recorre à origem latina da palavra literatura — *litera* —, que em todas as línguas europeias teria um significado importante e que denunciaria o vínculo do literário com a paixão e, portanto, com seu destino cristão de aceitação.

Nenhum pensamento, nenhuma experiência, nenhuma história da literatura como tal sob esse nome, nenhuma literatura mundial, se ela é ou se é porvir, como o acredita pouco casualmente Goethe, nenhuma paixão da literatura deve herdar essa latinidade sem mostrar-se assim capaz de acolher, eu diria em francês, de sofrer, quer dizer, dizer de aceitar, receber, habilitar, convidar, traduzir em si, assimilar, mas também conter, permanecer nos seus confins (*ibid*: 29).

Deste modo, a literatura, o ato de escrita, significa também sacrificar-se, oferecer-se. Maura Lopes Cançado, ao realizar o seu projeto literário, coloca-se, assim, em sacrifício, no hospital, entre o vivido, a experiência e o acontecimento. Apesar, no entanto, da radicalidade dessa experiência pela qual dá forma ao diário, onde é ao mesmo tempo autora, personagem e narradora, se nos alinharmos com Derrida, esses três eus jamais serão o mesmo. Há uma Maura que assina, outra que conta, outra que performa e nenhuma delas pode se reduzir e se limitar a outra²¹.

estivesse efetivamente excluída, seu testemunho se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia sua função de testemunho.” (Derrida, 2015: 39).

²¹ “O deslizamento, quer dizer, a relação metonímica entre esses três, o jogo desses três eu, é uma paixão da literatura como paixão da morte e compaixão entre essas três instâncias (autor, narrador, personagem), é a paixão

Para Derrida, e considerando a latinidade da palavra literatura, sua origem cristã, o testemunho não está ligado a um pacto — ligando ordenamento, regras e normas burguesas, como sugere Lejeune, instrumento jurídico que afirma duas vontades —, mas antes a uma aceitação, nos limites da verdade e da poesia, tendo em vista a impossibilidade dos três eus (autor, narrador e personagem) jamais serem os mesmos. Em lugar de pacto, é o que ele chama de “ato de fé” que se coloca em questão, com a sua aceitação, recebimento e sacrifício. Deste modo, o testemunho, assim como a literatura, fala sempre de um milagre, quer dizer, de um irrompimento, qualquer simples acontecimento não conhecido nem previsto que, por mais ordinário e vulgar que seja, a fala que a ele se reporta será sempre sobre algo que não está mais ali, algo que assim será fantasmagórico, espectral²². Ao testemunhar eventos ordinários e cotidianos do hospital, como uma mulher em estado catatônico, Maura é testemunha de um “milagre” e do “extraordinário”, acontecimentos que se tornam espectrais em seu relato e convocam o ato de fé, assim como a ficção²³. Deste modo, tanto testemunho e ficção, estão ligados ao miraculoso, sendo o milagre (ou seja o sentido de aparição imprevista, de acontecimento, advindo do processo testemunhal) o traço de união entre eles. Assim, se Lejeune convoca o *pacto*, Derrida invoca o *ato de fé*.

Seja em *Hospício é deus: Diário I*, obra advinda de um testemunho e formalizada como diário, seja em *O sofredor do ver*, uma obra que, a partir de uma experiência muitas vezes relatada no diário, se assume como ficção, não há nem ruptura de pacto, se não a total ignorância dele, numa escrita livre, criativa, independente. Ao ler esses textos, o que se espera de um leitor é mais no sentido do *ato de fé*: seja testemunho ou ficção, é preciso acreditar no que está ali, de forma espectral, naquela obra materializada, como da ordem do milagre. Assim, tanto no testemunho ou na obra de ficção, o que importa não é a verificabilidade dos fatos, mas a verdade presente na obra, no universo da obra, no espaço de linguagem e que se constitui como saber.

na literatura, o que sofre, padece, tolera e cultiva o limite perverso entre Dichtung und Wahrheit. O quer dizer não assina jamais. Ninguém ousará tomá-lo como direito, porque ninguém jamais dirá que esses três são o mesmo, ninguém jamais confirmará essa identidade na compaixão (*ibid*: 81).

²² Em outro aspecto dessa latinidade, toda testemunha é um sobrevivente, pois sobrevive a algo (por mais simples que seja o evento). Assim, *O instante de minha morte*, como observa Derrida, é uma história de salvação.

²³ Todo testemunho testemunha por essência o milagroso e o extraordinário e, por isso, deve, por definição, convocar ao ato de fé além de toda prova. Quando se testemunha, mesmo em se tratando do acontecimento mais ordinário ou mais “normal”, pede-se ao outro para acreditar em nossa fala como se falasse de um milagre. O testemunhal, e lá onde ele partilha sua condição com a ficção literária, pertence, a priori, à ordem do miraculoso. É por isso que a reflexão sobre o testemunho tem sempre historicamente privilegiado exemplos de milagre. O milagre é o traço de união essencial entre testemunho e ficção. E a paixão da qual falamos liga-se ao miraculoso, ao fantástico, ao fantasmagórico, ao espectral, visão, aparição, ao tocar no intocável, à experiência do extraordinário, à história sem natureza, à anomalia. É também aí que ela é uma paixão canônica, canonizável, no sentido europeu-cristão-romano (*ibid*: 84).

Mesmo na hipótese de um falso testemunho, ou de uma “pura e simples ficção literária” (*ibid*: 101) o acontecimento descrito, o acontecimento de referência, não perde seu lugar. Essa referência espectral “excede a posição entre o real e o irreal, o atual e o virtual, o efetivo e o fictício” (*idem*), afirma Derrida.

Nesse sentido, mesmo que eventualmente Maura tenha realizado “falso testemunho em seu diário”, o acontecimento também é configurado, e, quando relatado, assume a mesma forma espectral de um acontecimento “real” ou de um acontecimento “fictício”, tendo em vista essa paixão da literatura, condição comum tanto à literatura como a não literatura²⁴.

A paixão da literatura, o aceitar, o ato de fé, assim, é uma condição comum tanto ao *Hospício é deus* como ao *O sofredor do ver*, sendo suas fronteiras, enquanto testemunho ou ficção, então, nesse sentido, indefiníveis. Afinal, é impossível estabelecer a medida de ficção contida em *Hospício é deus*, do mesmo modo que é impossível determinar até que ponto o testemunho se apresenta em *O sofredor do ver*; há zonas de indecidibilidades, fronteiras que se atravessam e, no fim das contas, ambas as obras nos legam um saber em seu corpo, realizado como livro, sejam os eventos verificáveis, consistentes ou não. Ambas as obras estão irmanadas — para usar um outro termo cristão aqui apontado para sublinhar o traço de paixão, de entrega sacrificial à “vontade desdobrada de saber” (Foucault, em *Nietzsche, a Genealogia, a História*) —, pelo fato de terem sido realizadas a partir da experiência com direção ao infinito, a partir de um processo sempre infinito de escrita como experiência, aberta a um testemunho, que não se encerra em si. Num livro (diário), a experiência se dá de forma mais direta e imediata, noutra a experiência está mais distante do sujeito, elaborada no campo da linguagem; são apenas algumas das impensáveis e múltiplas possibilidades de escrita que se abrem a partir do eu, livre de pactos e da armadura da figura do autor.

2.4 O VOCABULÁRIO DA DISTÂNCIA

Ficção é uma palavra abordada por Foucault em diversas ocasiões.

²⁴ “É uma condição comum à literatura e à não-literatura, a paixão da literatura como essa paixão tout court à qual uma literatura não pode deixar de se referir. Aqui, em todo caso, a fronteira entre a literatura e seu outro se torna indecível. A instituição literária foi imposta, ela também impôs o rigor de seu direito para calcular, neutralizar essa indecidibilidade, para fazer como se, outra ficção, a literatura, na sua possibilidade, não tivesse começado antes da literatura, na própria demora da via. Ela, contudo, se demora, deve se poder dizê-lo firmemente que essa indecidibilidade, como as complicações abissais que engendra, e não invalidam em nada a exigência da veracidade, de sinceridade, ou de objetividade, não mais autorizam a confusão entre a boa-fé e falso testemunho. O caos, contudo, se demora, do qual só emerge uma referência justa à verdade” (Derrida, 2015: 101-102)

Em *Debate sobre o romance*, evento dirigido pelo filósofo e organizado pelo grupo *Tel Quel*, Foucault mostra que, muitas vezes, a ficção parece um termo de psicologia — dividindo o real e o irreal. Para Foucault, no entanto, “não é por ser insólito que não é real” (Foucault, 2009: 174). Segundo ele, “a realidade não existe, que só existe a linguagem, e isso de que falamos é linguagem, falamos no interior da linguagem” (*ibid*: 168). Analisando Sade e Mallarmé, Foucault percebe que “literatura é uma rede em que não podem mais atuar a verdade da palavra, nem a série da história, na qual o único priori é a linguagem” (*ibid*: 67). No artigo *Por trás da fábula*, em que se dedica às narrativas de Jules Verne, Foucault afirma que a ficção é uma postura do narrador em relação ao que se narra “conforme ele faça parte da aventura, ou a contemple como um espectador ligeiramente afastado, ou dela esteja excluído e a surpreenda do exterior” (*ibid*: 210). Fica bem marcada assim a importância de uma relação de distância com o que se narra e a ficção. Na obra de Maura, percebemos que essa distância é mínima; mesmo quando narra sobre outrem, ou cria personagens que misturam acontecimentos pessoais e a observação de outras internas, ela ainda está num terreno da experiência, onde há ligações facilmente identificáveis.

Esse vocabulário foucaultiano da distância aparece novamente em *Distância, Aspecto Origem*, texto em que Foucault parte da obra de Robbe-Grillet, autor relacionado ao *nouveau roman*, para refletir sobre o tema. “O fictício é um afastamento próprio da linguagem”, escreve (*ibid*: 69). No mesmo texto, ele coloca: “Se me pedissem para definir, enfim, o fictício eu diria, sem firulas: a nervura verbal do que não existe, tal como ele é” (*ibid*). No entanto, ele observa: não há ficção porque a linguagem está distante das coisas, mas a linguagem é a sua distância. “Qualquer linguagem que ao invés de esquecer essa distância se mantém nela e a mantém nela é uma linguagem de ficção” (*ibid*), diz.

Por essa palavra ficção, várias vezes trazida, depois abandonada, é preciso voltar finalmente. Não sem um pouco de temor. Porque ela soa como um termo de psicologia (imaginação, fantasma, devaneio, invenção etc.). Porque parece pertencer a uma das duas dinastias do Real e do Irreal. Porque parece reconduzir — e isso seria tão simples após a literatura do objeto — às flexões da linguagem subjetiva. Porque ela oferece tanta apreensão e escapa. Atravessando, de viés, a incerteza do sonho e da espera, da loucura e da vigília, a ficção não designa uma série de experiências às quais o surrealismo já havia emprestado sua linguagem? (*ibid*: 68).

Ficção seria, assim, o texto mais afastado do acontecimento, tão afastado, mas tão afastado, ao ponto que não identificamos suas raízes, sua ascendência. De todo modo, mesmo quando afastamos ao máximo o texto de um evento, quando ele já está totalmente desterrado até que é só experiência literária, e é de texto e de palavras que trata, quando o autor está ali,

manipulando essas pecinhas gráficas, tal qual Roussel, ainda assim é um jogo de um corpo manipulador. Então já não são mais apenas as palavras do escritor sobre o livro, mas as palavras que se voltam para o escritor. Escritor, suporte e palavras estão em relação.

*

Essa relação de distanciamento do sujeito com relação ao texto e manipulação também pode ser verificada no relato do escritor Carlos Sussekind que, em entrevista concedida a Ana Cristina Cesar no *Opinião*, em 1976, expõe o procedimento de *Armadilha para Lamartine*, obra em que, assinando Carlos & Carlos Sussekind, por si e por seu pai, comenta o procedimento do livro que surgiu com base em 30 mil páginas do diário deixado pelo seu pai e se combinou a um romance escrito por ele, provocando confusões entre os críticos e levantando as questões sobre a relação da literatura com a biografia. Nesse sentido, Sussekind conta:

Eu comecei a trabalhar no diário, a mudar o nome das pessoas, as situações, as referências, as profissões, e à medida que eu fui mudando fui me sentindo mais livre. Até aí eu não tinha ainda metido a mão no texto dele, estava com respeito excessivo, afinal o que estava diante de mim era a letra dele. Aí eu bati a máquina, já não tinha o manuscrito dele diante de mim, e comecei a fazer o trabalho de aproximar as coisas que pudessem ter mais vida com contigüidade. De repente comecei a me botar na pele do velho Carlos e a escrever por ele. Aí mudou tudo e apareceu toda a primeira parte (Cesar, 1993: 60).

De acordo com Sussekind, essa manipulação no texto original do diário deixado por seu pai tornou o texto ainda mais vivo: “depois eu fiz a comparação com o diário e realmente está provado que a literatura supera em realidade documentos (*ibid*: 61), afirmou. “Às vezes eu dizia o contrário do que estava dito nos diários, no entanto eu tenho certeza de que estava sendo mais fiel à personalidade dele como um todo do que em detalhes, em comentários que me pareciam soar falso” (*ibid*).

Para Sussekind, apesar das manipulações, esse livro “anda por aí” disfarçado de documento, pondo a máscara da realidade. “Essa talvez seja a armadilha mais difícil do romance, que como um todo acaba por deixar a impressão de que é testemunho direto de fatos ocorridos tais e quais: de que é quase uma historiografia” (*ibid*: 63).

Segundo Ana Cristina Cesar, tal manipulação do documento já desloca o texto do historiográfico para o literário:

Quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe num material bruto, você já constrói alguma coisa. Então, você sai, você finge, é a questão do fingimento

novamente. Aí você sai do âmbito da Verdade, com letra maiúscula. Você saca que ela nem existe, que ela nem pode ser transmitida na literatura, então, não há essa verdade” (*ibid* 209).

Maura faz registros em forma de diário. Posteriormente, ela manipula esse material bruto, transformando-o em contos. Ao fazê-lo, sua obra caminha em sentido a um distanciamento cada vez maior; esse caminho, ou essa caminhada, que se inicia na primeira página de *Hospício é deus*, o diário, prolonga-se até a última página de *O sofredor do ver*, de narrativas curtas. Se ela inicia a narrativa numa busca de reconstituição com base em memórias, aos poucos a autora dirige-se para o registro da instantaneidade do presente; em *O sofredor do ver*, ela toma uma pequena distância dos acontecimentos, trabalhando a química das palavras, soltando-se da “realidade” em direção à ficção, num sentido de desestruturação, rompimento e recriação do que é dado. Ao escrever sobre o que vive e experiencia, sobre o que não é alheio, mas em direção a um espaço de linguagem, Maura redesenha o espaço da escrita, extrapolando os limites do dentro do fora, do testemunho e da ficção. Maura escreve e está no mundo e, com isso, a obra ganha densidade, vida própria, autonomia: distância. A obra de Maura, assim, aponta para a direção da literatura, espaço onde a verdade da palavra já não pode atuar, terreno de linguagem.

*

Copiando e colando, mastigo, digiro, incorporo recortes foucaultianos:

O ser da linguagem só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito.

O ser da linguagem é o visível apagamento daquele que fala.

O eu nasce das palavras em atrito.

A fala da fala nos leva à literatura.

*

“Eu minto, eu falo” (Foucault, 2009: 219). A linguagem escapa à dinastia da representação, escreve Foucault. “O discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, a distância mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os obriga e os separa”, afirma (*ibid*: 221).

Em Maura há também esse escape da representação para uma via especulativa e de investigação ao trocar a narrativa retrospectiva em prosa autobiográfica em sentido às narrativas não lineares, oníricas, de *O sofredor do ver*, enfrentando, no caminho, no entanto, seu estilhaçamento, fragmentação do diário, que posteriormente ela remonta e recostura. Maura parte do testemunho mas, apesar de conviver num hospital, entre médicos, ela não compartilha com eles a mesma intenção de linguagem, apesar de estar envolvida por ela. É outro desafio. Enquanto a linguagem da clínica médica volta-se para o visível e para o corpo fechado em si mesmo, em sua finitude, Maura realiza sua experiência literária, movimentando-se num campo de saber, enquanto corre nua pelos corredores, sobe nos muros e busca os espaços abertos dos pátios, duplicando a vida ao infinito.

Os dois livros que formam essa massa literária constituem um par. Em *O sofredor do ver*, muitas anotações do diário são reelaboradas, ganhando nova forma, com intenção estética, em um trabalho de linguagem. Nesse sentido, é como se o diário fosse o avesso de um tapete. Interessante notar o relato de Ana Cristina Cesar sobre seu trajeto literário, ao relatar que partindo do diário, da intimidade, foi se projetando para a poesia:

Havia o diário onde eu podia escrever minhas verdades, minhas inquietações, minhas aflições pessoais, minhas confissões, meu amor, e havia poesia, que era uma outra coisa, e que eu não entendo direito o que era. Até que começaram a se aproximar os dois, entendeu? Isso foi engraçado. As duas coisas começaram a se aproximar. Percebi que no ato de escrever a intimidade ia se perder mesmo. A poesia tendia, a poesia queria revelar e o diário não conseguia revelar. Aí as duas coisas foram se cruzando (Cesar, 1993: 206).

Se, em *Hospício é deus*, Maura parte de um testemunho vivo e direto, em *O sofredor do ver* a autora parte de registros de textos, que são trabalhados — num distanciamento maior de linguagem. Em *O sofredor do ver*, livro de contos de ficção, há um trabalho de linguagem. Se o nome da autora persiste na segunda obra, continuando a primeira, o narrador se transmuta, se desloca, vai e vem, da primeira para a terceira pessoa. Os personagens tornam-se vagamente identificáveis, personalidades se misturam.

Espiral ascendente, texto que abre *O sofredor do ver*, é um exemplo desse avesso do tapete. O relato dos acontecimentos — testemunho — encontrados no diário, obra paralela, pesquisa ao vivo, que se transmuta em direção à ficção.

No diário, a data (signo que vincula os acontecimentos ao tempo-espaço dos acontecimentos ditos reais) é 16 de dezembro de 1959. É quando Maura recupera o passado e conta a sua passagem por um sanatório privado. Arquivista, ela relata a montagem da peça que, naquele ambiente de clube, seria encenada. Ela, a Ofélia, que nessa adaptação ganha papel de

protagonista. O cenário é uma cachoeira. Já em *O sofredor do ver* a narração dos acontecimentos — que transcorreu de forma razoavelmente linear no diário — é esfumada, descontinuada. Sem ordem cronológica, vozes volantes, diagramação de palavras soltas: a cena é reconstruída com linguagem. Ainda assim, trata-se de um texto em primeira pessoa — embora os elementos registrados no diário estejam redesenhados, em tempo presente — o tempo da escrita. Maura está presente. E em uma distância ainda não suficiente para que não seja possível identificar sua origem. Linguagem que não quer mais ser testemunho, num sentido unívoco, referendador de um projeto linearizado, convencionado de escrita. Linguagem que quer ser literatura.

Assim, em *O sofredor do ver*, observamos esse caminho de distanciamento com o apagamento do sujeito — entidade discursiva, confundida com a subjetivação constituinte de cada humano, sendo a literatura um espaço ativador dessa dimensão subjetivante) — , ao mesmo tempo que não se distancia do acontecimento, que é a própria emergência do ser de linguagem constitutivo do ser (humano, corporal, existente) quando se põe em trabalho de escrita. Não se trata mais de seu nome. Literatura então pode entrar em relação consigo mesma²⁵. Vale ressaltar, no entanto, que paradoxalmente, essa relação consigo se dá quando é convocado ao ser que escreve seu redimensionamento como ser-de-linguagem, sem que ocorra o apagamento do ser escritural (aquele em processo de escrita) ao se produzir linguagem.

Em *O sofredor do ver*, ao contrário do diário, já não há mais datas marcando o tempo histórico. Há apenas Joana que, em seu quadrado, busca cumprir o relógio, em suas horas. Retomando Foucault, lembramos que a ficção muito indiretamente remete a um calendário; trata-se então de um tempo indeterminado e de uma rede mais espacial do que temporal. Assim, no conto *Espiral ascendente*, vozes, imagens, espaços e tempos se misturam, se confundem. A experiência literária se desenvolve mais afastada dos eventos, porém ainda transcorre no tempo da escrita, onde os limites podem ser desfeitos, assim como as linearidades e as descontinuidades. Assim, em *Espiral Ascendente*, Maura desfaz esses limites de tempo, desvencilhando-se da série linear. Nesse sentido, ela se aproxima do questionamento de Foucault:

E se o sonho, a loucura, a noite não marcassem o posicionamento de nenhum lugar solene, mas traçassem e pagassem incessantemente os limites que a vigília e o discurso

²⁵ “Mas se essa leitura é possível, isto se deve às obras atuais: o livro de Marthe Robert é, entre todos os livros de crítica, o que mais se aproxima do que é hoje a literatura: uma certa relação consigo mesma, complexa, multilateral, simultânea, em que o fato de vir depois (de ser novo) não se reduz de forma alguma à lei linear da sucessão.” (Foucault, 2009: 67).

transpõe, quando eles vêm até nós e nos chegam já desdobrados? Não há uma série linear indo do passado que se rememora ao presente atual, que defina a lembrança vinda e o instante de escrevê-la. Mas, antes, uma relação vertical e arborescente em que uma atualidade paciente, quase sempre silenciosa, jamais dada por si mesma, sustenta figuras que, em vez de se ordenarem pelo tempo, distribuem-se de acordo com outras regras: o próprio presente só aparece uma vez, quando a atualidade da escrita é finalmente dada, quando o romance termina e a linguagem não é mais possível (Foucault, 2009: 69).

Interessante observar que apesar dessa distância que caracteriza a ficção, Foucault localiza nessa linguagem um instante de origem pura. “Esse instante é o da escrita, o momento próprio das palavras, da tinta mal seca, o momento em que se esboça aquilo que por definição em seu ser mais material só pode ser traço” (*ibid*: 70), enfatiza. Assim, esse instante de origem pura é Maura, em ato, em frente à folha em branco, no hospital. A partir daí é que se dá o distanciamento. E, para Foucault, essa ficção que experimenta o distanciamento da origem não é uma linguagem da subjetividade — ela produz a palavra neutra da experiência. Como diz Foucault: “nem verdadeira nem falsa, nem vigília, nem sonho, nem loucura nem razão” (*ibid*). É para essa experiência neutra que a experiência literária de Maura se dirige.

Vale, ainda, uma ressalva importante — Foucault alerta para a armadilha de equiparar linguagem e ficção. Essa seria uma aproximação muito simples e redutora. Para o filósofo, o que haveria seria uma dependência complexa entre ambas²⁶.

Para Foucault, então, “o fictício é um afastamento próprio da linguagem — um afastamento que tem nela seu lugar mas que também a expõe, dispersa, reparte, abre” (*ibid*). O fictício, para ele, é mais como o trajeto de uma flecha:

Se o fictício fosse, justamente, não o mais além, nem o segredo íntimo do cotidiano, mas esse trajeto de flecha que nos salta aos olhos e nos oferece tudo o que aparece? Então, o fictício seria também o que nomeia as coisas, fá-las falar e oferece na linguagem seu ser já dividido pelo soberano poder das palavras” (*ibid*).

Seria, assim, o fictício esse movimento de distanciamento?

Na obra de Maura há esse trajeto de flecha que atravessa a obra composta por dois livros; flecha que parte de um lugar, de um corpo e que se direciona ao infinito da linguagem.

Ainda sobre ficção, o tema reaparece em *O que é o autor?*, em que Foucault comenta o romance. Para ele, nenhum dos signos de localização do autor e do narrador da obra remetem

²⁶ “Não dizer, portanto, que a ficção é a linguagem: o giro seria muito simples. Dizer, com mais prudência, que há entre elas uma dependência complexa, uma confirmação e uma contestação; e que, mantida por tanto tempo quanto possa abster-se da fala, a simples experiência que consiste em pegar uma caneta e escrever franqueia (como se diz: liberar, desenterra, retomar um penhor ou retornar a uma fala) uma distância que não pertence nem ao mundo, nem ao inconsciente, nem ao olhar, nem à interioridade (...).” (Foucault, 2009: 69).

diretamente ao escritor, em seu gesto de escrita. O autor não estaria no escritor real (nem no locutor fictício). Nesses termos, mesmo ao escrever ficção em primeira pessoa, o narrador proposto por Maura não pode ser imediatamente remetido à Maura escritora, nem ao seu gesto de escrita, nem ao momento que escreve. Esse narrador em primeira pessoa que às vezes é observado em *O sofredor do ver* seria antes, na esteira de Foucault, apenas um alter ego, cuja distância com a escritora varia ao longo da obra.²⁷

Maura demonstra o desaparecimento sucessivo do escritor. Assim, aos poucos, e ao longo de sua obra, sua existência como sujeito vai se dissolvendo em ser de linguagem, sendo levada pela flecha do fictício. A partir de seu ponto de origem, seu corpo, num hospital psiquiátrico no Rio de Janeiro no fim dos anos 1950, a linguagem vai caminhando não para um distanciamento da vida e do mundo, mas da ficção do sujeito, essa criação recente, em vias de desaparecer²⁸. É a partir desse distanciamento da ficção do sujeito que Maura vê, espacializa e coreografa, numa dinâmica fictiva, o espaço manicomial, em que se desenrolam, em grande maioria, suas narrativas (conto e diário).

O distanciamento da ficção do sujeito permite ver, espacializar, coreografar, a dinâmica fictiva que são concebidas subjetividades e a instituição clínica a esse respeito, justamente no espaço manicomial em que se desenrolam, em grande maioria, as narrativas de Maura (conto e diário).

2.5 LINGUAGEM PUXADA PARA FORA

Em *Linguagem ao infinito*, texto de 1967, Foucault aponta que a obra de linguagem é o próprio corpo de linguagem. E, segundo ele, é no fim do século XVIII que a obra de linguagem se torna literatura. É o momento em que Hölderlin ocuparia o seu lugar na literatura ocidental, ao perceber que “não poderia mais falar a não ser no circuito demarcado pelos deuses e que a linguagem não devia mais senão ao seu próprio poder manter a morte afastada” (*id*, 2009: 52).

²⁷ É sabido que, o romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, no presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um alter ego cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício; a função autor é efetuada na própria cisão — e nessa distância. Será possível dizer, talvez, que ali está somente uma propriedade singular do discurso romanescos ou poético: um jogo do qual só participam esses “quase-discursos” (*ibid*: 279).

²⁸ Na última página de *As palavras e as coisas* Foucault escreve: “Uma coisa em todo o caso é certa: é que o homem não é mais o velho problema nem o mais constante que se tenha colocado ao saber humano. Tomando uma cronologia relativamente curta e um recorte gráfico restrito — a cultura europeia desde o século XVI — pode-se estar seguro de que o homem é uma criação recente. (...) O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim esteja próximo.” (*id*, 2016: 536).

De acordo com Foucault, “Então se desenhou embaixo do céu essa abertura em direção à qual nossa palavra não cessou de avançar” (*ibid*). É também nos últimos momentos do século XVIII que Sade escreve trancafiado textos que não podiam ser lidos — e as narrativas de terror (pelas quais Foucault identifica uma ligação entre literatura e o mal). Assim, surgiria uma literatura que faz nascer uma escrita que é um duplo de um duplo e uma linguagem que narra a si mesma. Conforme diz Foucault

Temos neste lapso (no sentido exato da palavra) uma figura muito próxima, mas exatamente inversa daquela que se encontra em *As mil e uma noites*, em que um episódio narrado por Sherazade conta como Sherazade foi obrigada durante mil e uma noites etc. A estrutura do espelho é dada aqui explicitamente: em seu próprio centro, a obra apresenta uma psique (espaço fictício, alma real) na qual ela aparece como miniatura e precedendo a si mesma, pois ela se narra entre tantas outras maravilhas passadas, entre tantas outras noites. E nessa noite privilegiada, tão semelhante às outras, um espaço se abre semelhante àquele onde ela forma somente uma rasgadura ínfima, e descobre no mesmo céu as mesmas estrelas. Seria possível dizer que há uma noite a mais e que mil teriam bastado; seria possível dizer, pelo contrário, que falta uma carta em *La religieuse* (aquela que deveria ser contada a história da carta que, neste caso, não teria mais que contar sua própria aventura). Sente-se, de fato, que é na mesma dimensão que há aqui um dia a menos, ali uma noite a mais: o espaço mortal onde a linguagem fala de si mesma (*ibid*: 51).

Em *O sofredor do ver*, o livro também é tornado espaço virtual onde a palavra encontra seu recurso infinito, como num jogo de espelhos. “A escrita alfabética já é em si mesmo uma forma de duplicação”, como escreve Foucault.

Escrever, para a cultura ocidental, seria inicialmente se colocar no espaço virtual da auto representação e do redobramento; a escrita significando não a coisa, mas a palavra, a obra de linguagem não faria outra coisa além de avançar mais profundamente na impalpável densidade do espelho (*ibid*: 49).

*

Lejeune identifica a autobiografia como um gênero moderno. Ou seja, é contemporânea do momento de individualização na história apontado por Foucault, ligado a um novo sistema jurídico e institucional, em que surge a noção de propriedade individual e à qual se relaciona a nova função do autor. O marco inicial desse gênero, identificado como inaugurador da escrita autobiográfica no Ocidente, é apontado por muitos como sendo o livro *Confissões*, de Rousseau, publicado em 1782, quatro anos após a morte do autor genebrino e um pouco antes da Revolução Francesa. Na obra, Rousseau se propõe a contar sua vida tal qual ela foi. É muito conhecido o trecho de abertura:

Tomo uma resolução de que jamais houve exemplo e que não terá imitador. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu (Rousseau, 2018: 11).

Em *Confissões*, Rousseau anuncia revelar intimamente o que fez, o que pensou, o que foi, sem negar as falhas da memória, porém com sinceridade. Rousseau, é autor também de *O contrato social*, obra que embasa o nosso sistema legal, e *Confissões* é lançado num momento em que eram formados os Estados Nacionais, o liberalismo e a biopolítica. Rousseau é contemporâneo do novo homem privado, mas também é o homem que caminha pelas montanhas.

Foi Rousseau, que com o seu *Confissões*, teria inaugurado o gênero autobiográfico. Lançada em 1772, seis anos antes de seu falecimento, a obra é reverenciada como a primeira em primeira pessoa destinada a tornar públicos os eventos de uma vida. Rousseau, que com suas obras anteriores já havia incomodado a Igreja e a Monarquia, sentia-se perseguido. Em *Confissões* há, então, uma expressa intenção de se justificar. Além disso, vale lembrar que nesse momento histórico o homem começa ser sujeito de investigação, com o surgimento das humanidades, e Rousseau, o autor das origens, que tanto já havia escrito sobre a sociedade, considerou importante também revelar-se como indivíduo. Se cada indivíduo rompesse a opacidade do corpo e, por meio da linguagem, se revelasse, seria possível conhecer outros indivíduos para além de si e, com isso, melhor compreender a sociedade. E assim surgia a autobiografia.

Nesse sentido, se *Confissões* foi o primeiro livro de cunho autobiográfico publicado por Rousseau, não foi o último. A leitura de *Confissões*, realizada perante o rei da Suécia, malogrou. Houve apenas uma convidada que teria esboçado um breve sorriso. Seguiu-se à apresentação um desconfortável silêncio.

Mais do que desconfortável — desconcertante. A partir desse silêncio em salão nobre, no inverno seguinte, uma nova obra aconteceu: *Rousseau juiz de Jean-Jacques*, considerada por Foucault as “anticonfissões”. Nesse texto também baseado na experiência, Rousseau usa, no entanto, uma voz totalmente diferente, em que parece não saber falar, numa espécie de sufoco, como repara Foucault, que pergunta: Os *Diálogos* seriam então a obra de um louco? (Foucault, 1999: 167). Se Rousseau era louco, é uma questão de psicólogos, responde. Mas, sim, é uma obra de delírio. No entanto: “Em que ela é diminuída, se ela é delirante?” (*ibid*), questiona. Mais delirante que a obra anterior, em *Rousseau juiz de Jean-Jacques*, são criados diálogos imaginados entre Rousseau, Jean-Jacques, o juiz e um francês. Mais distante da

realidade tal como é, com personagens criados a partir dela, há um Rousseau que só poderia se revelar a partir do embate desses diálogos.

Na obra, Rousseau, que também era músico, faz uso livre de uma escrita melódica. Haveria, no entanto, um refluxo de linguagem que eclodiria após se deparar com uma barragem. Um sufocamento que o leva a caminhadas e ao devaneio a campos abertos e respiráveis, que aponta que todas as escritas de Rousseau — inclusive as peças musicais — se cruzam, se contestam, se reforçam. A linguagem do autor é na maioria das vezes linear; o sujeito que fala está presente inteiramente, sem reticências. Porém, nos *Diálogos*, ele iria ao fundo dos pensamentos teóricos e lançaria mão de hibridismos na busca de justificar sua existência — mas uma existência como obra de linguagem.

De acordo com Vasconcelos, “Confissão, julgamento e diálogo conjuntos, *Dialogues* lida, em três planos — o de Jean Jacques, aquele que de Rousseau e um outro, dedicado à palavra do Francês, no qual se resumem as possíveis e impensadas réplicas adversárias —, com a ficção presente no interior do testemunho” (Vasconcelos, 2015: 70). Assim, “Nítido se mostra para Foucault o debate que envolve a subjetividade cindida de sua voz natural, desdobrada, triplicada na dimensão da própria escrita” (*ibid*). Com isso, ainda de acordo com Vasconcelos, “a escrita de Rousseau lança um debate agudo, presentemente inquietante, ao espaço da ficção literária e sua demarcação de gênero” (*ibid*: 75).

Essa obra de ficção, no entanto, fracassou no sentido da ambição de Rousseau em se justificar. Após essa obra, ele continua dominado pelo sentimento de incompreensão. Assim, após *Rousseau juiz de Jean-Jacques*, o filósofo se afasta. Ele agora está sozinho nos Alpes, por onde passeia. A partir dessas caminhadas ao ar livre, Rousseau escreve *Os devaneios do caminhante solitário*, obra derradeira e caminho pelo qual continuamos.

Rousseau está só consigo mesmo. Essa ideia registrada logo no início da obra marca uma mudança fundamental na escrita de seus textos autobiográficos: não se trata mais de uma escrita endereçada ao outro, como comunicação, mas voltada para si mesmo, como meditação — é a escrita finalmente servindo ao homem e não o homem a serviço da escrita. Aqui, Rousseau abre mão da necessidade de justificar-se perante a sociedade e desfruta de suas caminhadas e reflexões. A escrita se faz a partir dessa experiência livre, descomprometida, que acontece passo a passo. O livro se desenvolve e é dividido em caminhadas — cada capítulo é uma caminhada. Eram previstas dez caminhadas, mas o livro é interrompido na nona pela morte do autor, assumindo um caráter de inacabamento que também marcará o *Diário I* de Maura, como supostamente o primeiro de uma sequência não publicada.

Como Rousseau, Maura também está sozinha, mas no hospital. “Em seus últimos estudos, Deleuze reforçaria numa amplificação desse primeiro foco projetado em Rousseau, a presença de uma comunidade de solitários formada em torno da escrita”, aponta Vasconcelos em *Exterior.Noite* (*ibid*: 82). À medida que o texto avança, a fala de Maura se torna sem direção. “Sou um número a mais. Um prefixo humilde no peito do uniforme. Quando falo, minha voz se perde na uniformidade que nos confunde. Ainda assim falo” (Cançado, 2016: 58), escreve.

Nesse sentido, Rousseau não é apenas o inaugurador e demarcador do gênero autobiográfico (que posteriormente será formulado por teóricos, encerrando um conceito, um pacto), ele também é um autor que dilui as fronteiras entre ficção, filosofia e testemunho em *Jean Jacques juiz de Rousseau*. Ainda, com *Devaneios*, Rousseau inaugura uma literatura que se dá pela experiência, que legitima a vida, que não pode estar exatamente localizada entre o testemunho e a ficção, abrindo possibilidades para uma nova escrita. “Senti antes de pensar, é o destino da humanidade. Mais do que qualquer outro eu o experimentei” é frase do filósofo (Rousseau, 2018: 13). Duas obras impulsionadas pelos acontecimentos cujas propostas vão além da representação da vida em sua suposta “verdade total”.

Em *Exterior.Noite*, Vasconcelos destaca: “Experiência e escrita se conjugam num contrato inviolável a contar de Rousseau” (Vasconcelos, 2015: 79).

Desponta na trajetória de Rousseau — tomada no cume da composição fabulativa e do embate intelectual que se desenrolam nos *Devaneios* — um modo de dispor o processo da escrita como um jogo conjunto de investigação e movimento integral do autor em experiência. Mostra-se, assim, em vínculo com o campo teórico indispensável à especulação sobre o real do qual parte, em passagem por um corpo, por um complexo afetivo-intelectivo de que a literatura não pode mais prescindir (*ibid*: 78).

Assim, o que Rousseau proporia iria além de uma literatura feita a partir da memória dos deuses, da inspiração das cavalarias, ou das façanhas dos heróis. Tampouco ele seria o solitário que, no resguardo e confinamento de seu escritório, fabula a partir de uma grande distância dos acontecimentos. A proposta de Rousseau iria além de uma literatura com origem em Homero e que perpetuou-se até o século XIX, com Sade, que se ocupou da representação da preservação da memória e o registro da fala. Recuperar, preservar, reter — uma escrita preocupada com o ido (segundo Foucault, foi no século XIX que se criou os arquivos e as bibliotecas e a conservação documentária, formando uma massa documental da linguagem imóvel). Interessa-nos, porém, o corpo vivo dos textos, dos livros, que podem deslocar a linguagem ao seu redor. “Um livro não é importante porque ele movimenta as coisas, mas quando a linguagem, em torno dele, se desloca, preenchendo um vazio que se torna seu lugar

de permanência”, escreve Foucault (2009: 183), ao tratar de Mallarmé. Um tipo de escritura memorial que teria perdido sentido a partir do século XIX. Do ponto de vista de quem escreve, um livro não é apenas memória, mas, antes, esquecimento. Há os que escrevem para esquecer. Esquecer, para poder pensar o novo. Não era assim naquele conto de Borges, *Funes, O memorioso*?²⁹

A escrita de Rousseau deriva da experimentação. É uma escrita de caminhada. Caminhada pela qual, segundo Vasconcelos, indica “Não a busca de si, do outro em relação a uma promessa interior ou de uma determinação externa, mas o alcance, sem progressão nem postergação, do ponto não-coincidente que faz mover a narrativa” (Vasconcelos, 2015: 102). Uma literatura em que não é o homem que se coloca a serviço do texto, mas é a escrita que se coloca a serviço do homem, como campo de experimentação³⁰. Segundo Vasconcelos:

A escrita de Rousseau lança um debate agudo, presentemente inquietante, ao espaço da ficção literária e sua demarcação de gêneros. Agora ainda em vigor, por mais que decupagens e deformações modernas tenham existido como substrato de uma arte cada vez mais regulada pelo mercado, pela opinião jornalística e pelo ordenamento do campo intelectual em setores, escaninhos especificadores ante o ato experiencial básico que sustém a noção de literatura. Como se lê, a contar de Rousseau (*ibid*: 75).

Para Vasconcelos, tendo como referência Avital Ronell,

a escrita de Rousseau — em especial, o projeto autobiográfico, timbrado pelo caráter móvel e modulado da caminhada e da música — obtém um contorno de presentidade, potencializador de uma genealogia visivelmente exposta na cena literária do últimos dois séculos. E firma um outro patamar para o intercurso literatura/filosofia na atualidade” (*ibid*: 89)

Desse modo, faz menos sentido pontuar Rousseau como um demarcador de um novo gênero, do que como um embaralhador de conceitos, uma vez que, a partir de *Confissões* e em duas de suas obras posteriores, o autor passa a fundir literatura, testemunho e filosofia, misturando ficção, vida e ideias, num sentido de experimentalidade da linguagem numa escrita, como formula Vasconcelos, de caminhada.

²⁹ No conto *Funes, o Memorioso*, o autor conta sobre o falecido Funes, que nada esquecia: “Recordo-o (não tenho o direito de pronunciar esse verbo sagrado, apenas um homem na terra teve o direito e tal homem está morto)”. Sobre o personagem: “Havia aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos.” (Borges, 1979: 477-484).

³⁰ Nas palavras de Agamben em *O fogo e o relato*: “A finalidade da arte é, pois, a produção de artefatos (*artificiata*), e estes não podem constituir a finalidade da vida humana, porque, sendo eles feitos para uso dos homens, o homem é a finalidade da obra, e não o inverso.” (Agamben, 2018: 103).

Movimento semelhante pode ser observado na obra de Maura, que aos poucos vai abandonando a prosa autobiográfica tradicional para ir se desconstruindo, nos fragmentos dos dias, até que, em *O sofredor do ver*, a escrita e as fronteiras entre o autobiográfico, o testemunho, a ficção e também a filosofia (uma vez que sua obra dialoga com pensadores ocidentais como Nietzsche, Heidegger e Sartre). Deste modo, a escrita de Maura não está apenas voltada para a interioridade, para o relato e arquivo de uma vida moldada pela finitude de um corpo orgânico, mas também se projeta para fora, para o ilimitado, para o infinito e inorgânico da linguagem. Maura realiza, assim como Rousseau, uma experiência literária, uma escrita de caminhada, que menos do que remeter ao passado, se coloca no tempo da escrita. Em Maura, a autobiografia se transmuta em diário e o diário metamorfoseia-se em ficção. A representação do passado perde o foco e a escrita ganha um sentido de presentificação. Maura escreve com o corpo quente. Ou, como escreve Flávio Moreira da Costa em *Subúrbios da Criação*, Maura engole a barata. Nesse sentido, Maura realiza uma escrita como experiência de onde o corpo, um conhecimento, um saber, que é também sentimento, atravessa o corpo. Uma literatura que, a partir de Rousseau, está vinculada a um novo campo.

É o que Maura faz, em seu pequeno exílio. A partir de pensamento e corpo, reunidos, ao invés dos Alpes, Maura tem o pátio do Hospital; ao invés da caminhada, Maura tem a dança — movimentos e gestos a partir dos quais formaram palavras, coaguladas em forma de livro.

*

Em *A escrita de si*, Foucault disserta sobre a escrita dos movimentos da alma. Realizada pelos ascetas nos primeiros anos cristãos, essa escrita era estimulada com o objetivo de afastar os pecados. Esperava-se que a escrita, assim, manifestasse um efeito preventivo: o pecado evitado para não se ter de passar pela experiência indesejável de ter de escrevê-lo, ou seja, confessá-lo. Por isso, esse tipo de escrita tinha uma ligação íntima com as cabines dos confessionários e com as salas dos consultórios psicológicos, de quem se tornaram herdeiros.

No entanto, a escrita de si já era praticada pelos gregos antigos, onde era considerada uma prática dos cuidados de si e parte importante das técnicas que compunham a arte de viver. Era preciso praticar esportes, mas também ler e escrever — eram recomendações nas cartas de Sêneca, resgatadas por Foucault. Assim, era preciso ler porque não podemos tirar tudo de nosso âmago, escreve (*apud* Foucault, 2006: 128); precisamos dos outros para conhecer.

Esses exercícios de si eram praticados por meio dos *hypomnematas* — cadernos de anotações, que tudo recebiam e onde tudo cabia. Desses cadernos derivam as correspondências,

também uma escrita de si, mas que apresentam um giro importante: a abertura para o outro, uma vez que uma correspondência é sempre direcionada a alguém.

Ana Cristina Cesar, que com frequência retoma a questão dos diários e das cartas — também reconhece a carta como uma abertura do outro.

O que acontece quando a gente escreve carta? Qual a questão fundamental da carta? Carta é um tipo de texto que você está dirigindo a alguém. Você está escrevendo carta não é pelo prazer do texto, não é um poema que você está produzindo, não é uma questão que você está levantando dentro da literatura, não é uma produção estética necessariamente. Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão, onde a correspondência fica mais quente. Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do teu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. Então é muito dirigido. (...) Então, carta é cheio de vocativo, é cheio de exportações a alguém. É alguém que importa numa carta, mesmo que você esteja falando de coisas tuas (Cesar, 1993: 192).

No Diário, por não haver originalmente a intenção de compartilhamento do texto, também é possível observar uma interlocução:

Quando você está escrevendo um diário... Existe muito aquela expressão ‘querido diário’. Você também está de olho num interlocutor. Você escreve diário exatamente porque não tem um confidente, está substituindo um confidente teu. Então vai escrever diário para suprir esse interlocutor que está faltando. Você está precisando loucamente falar com alguém, você está precisando loucamente confidenciar umas tantas coisas. Mais tarde, a gente substitui por analista ou por uma pessoa intimíssima, que pode ouvir tuas confissões. Mas é ali, tem uma coisa que está engasgada, que precisa ser dita para alguém, e aí, muitas vezes, a gente de puro engasgo, de necessidade mesmo, apela para o diáriozinho. E naquele diário você também tem um interlocutor, mesmo que ele não tenha a forma de alguém, você ali está se dirigindo a alguém, esse alguém já é mais abstrato (*ibid*).

Se há um interlocutor no diário, quem ele seria? Para quem se escreve um diário? “A gente não sabe direito pra quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro” (*ibid*: 193), escreve Cesar.

Nas correspondências, no entanto, essa abertura para o outro se dá de forma mais clara, apesar de serem mais misteriosas do que se pensa, como observa Cesar no artigo *O poeta é um fingidor*, publicado no JB em 1977:

Na prática da correspondência pessoal, supostamente tudo é muito simples. Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários, nem para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino da carta, seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu ‘verdadeiro’, à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do eu (Cesar, 1993: 105).

No fragmento acima, Cesar comenta a edição das *Cartas de Álvares de Azevedo*. Mário de Andrade, que analisou os poemas do poeta, observa que eles teriam uma “insinceridade curiosa”, que camuflaria fatos. No entanto, Mário não condena essa insinceridade. Porém, ele observa que essa poesia ficaria mais fraca quando o poeta se dedica ao que não conhece ou não viveu e ganharia mais força quando medos e pudores recalçados emergiriam da força do texto, escapando do controle do consciente (*ibid*: 106). “A literatura mexe com essa contradição: desconfia da sinceridade da pena e do cristalino das superfícies; entra a fingir para poder dizer; nega a crença na palavra como espelho sincero — mesmo que a afirme explicitamente. Finge o que deveras sente, já se disse” (*ibid*: 105). Assim, Ana observa que o fingimento é próprio da literatura, mas só se afirma enquanto tem como base um sentimento experimentado.

Via Mário, revitaliza-se o uso inteligente da biografia e da correspondência, e evita-se um cotejamento simplório entre o literário e o extraliterário. É talvez nessa perspectiva que se salva a consulta desta acadêmica edição das *Cartas de Álvares de Azevedo*: consultá-la sem levá-la ao pé da letra, e sem fúrias biografistas (*ibid*: 106).

Abertura que a escrita proporciona: trazer o corpo fechado para o dia, ainda que em confinamento — como Sade, autor dos últimos momentos do século XVIII, como Maura, no hospital psiquiátrico; autores que escrevem trancafiados, mesmo assim, a escrita escapa do limite do corpo e do exercício do poder que sobre eles se impõe, ocupando um espaço público. Nesse sentido, os textos de Sade, segundo Foucault, “não podiam ser lidos, mas que advinham de um excesso e falta, uma linguagem que era puxada para fora de si, fazendo nascer uma figura onde atuam a morte, o espelho e o duplo e o infinito das palavras” (Foucault, 2009: 53).

Em seu diário, Maura pratica uma escrita de si, começa retirando do fundo de seu passado imagens, vozes e gestos, duplicados em linguagem, mas também realiza uma experiência. Mais do que confessar, Maura se propõe a descobrir. Esse ato literário “Não se trata, no entanto, de um movimento interiorizador, de um ‘redobrimento que a permitira designar-se a si mesma” (Vasconcelos, 2015: 60), como observa Vasconcelos, ao tratar do ser de linguagem. A escrita de si de Maura Lopes Cançado se projeta, assim, para o espaço público.

*

Porque se lança no espaço, a escrita surge como positividade: ação no mundo.

Não é recolhimento.

É ato.

Potência.

Segundo Foucault, Nietzsche teria descoberto que toda metafísica do ocidente estaria ligada à sua gramática e a quem tem o direito à fala. Já pensando com Artaud, ele observa que a linguagem discursiva seria “instada a se soltar na violência do corpo e do grito, o pensamento, deixando a interioridade falaz da consciência, se torna energia material, sofrimento da carne, perseguição e dilaceramento do próprio sujeito” (Foucault, 2009: 223). Por sua vez, em Bataille, o discurso se tornaria limite da subjetividade rompida e da transgressão e, em Klossowski, destaca-se a experiência do duplo, da exterioridade, dos simulacros³¹.

Sobre a linguagem, de modo geral, Foucault sugere que ela “deve estar voltada não para uma reflexão interior, mas para uma extremidade — seguir na direção do vazio — o puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente” (*ibid*: 224) . Ao contrário de reflexão, um exercício de esquecimento.

Ao escrever um diário, Maura testemunha e se abre para fora.

O diário, texto fragmentado, recortes pontuados por datas — marca única que identifica os diários, espaços de liberdade, onde tudo cabe³². Lugar onde a autora faz anotações banais, como: “Permaneci durante muito tempo quieta na cama, o coração pesado, aquela coisa que um dia viria escurecendo-me o rosto livre de menina” (Cançado, 2016: 08).

No início do livro, enquanto seu texto flerta com a autobiografia, predominam os verbos no tempo passado, o tempo do romance — algo aconteceu. No diário, há algo que aconteceu, mas também há algo que virá. Assim, o tempo presente começa a se impor nas anotações. A escrita em primeira pessoa se afasta da mera busca de representação do passado. O tempo passa a ser o tempo da escrita. Maura anota sua experiência; a escrita presentifica. É uma escrita primeira, crua. É um primeiro diário, é um rascunho, *scratch*.

Ao fazer ligação com os acontecimentos reais, as datas inscrevem um testemunho no tempo. Em *Demorar*, Derrida destaca um ponto importante sobre o tema:

Se sublinho essas datas, e o farei sempre, é sem dúvida para lembrar o que uma data, quer dizer, o acontecimento de uma assinatura, inscreve na relação entre ficção e testemunho, e também porque essas primeiras décadas do século passado situam personagens históricos que mais tarde vamos ver passar, figuras por suas vez reais e literárias: em torno de Goethe estará Napoleão e também Hegel (Derrida, 2015: 28).

³¹ Cf. Foucault, 2009: 223.

³² “O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades' já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário.” (Blanchot, 2005: 270).

Aos poucos, Maura se afasta do passado remoto, longínquo — tão longe que quase fictício (tomando a distância como critério) — para aportar-se no presente, onde, aberta, passa a ser regida uma temporalidade sinalizada pelo instante e pelo dado performativo. No diário, o corpo “é quente”, num estado de emergência, ansiedade e de sensorialidade que contribuem para uma fervura. “A essência do testemunho não se reduz necessariamente à narração, isto é, às relações descritivas, informativas, ao saber ou ao narrar; é inicialmente um ato presente. O mártir quando testemunha, não conta uma história, ele se oferece”, escreve Derrida (*ibid*: 48).

Lá onde testemunho, sou único e insubstituível. E no ápice dessa insubstituibilidade, dessa unicidade, ainda uma vez, há um instante. Mesmo se formos muitos a participar de um acontecimento, a assistir uma cena, a testemunha não pode testemunhar fora deste lugar que ele afirma ser único e um aqui-agora, isto é, um instante agudo que suporta justamente esta exemplaridade (*ibid*: 50).

Maura escolhe realizar sua experiência literária num hospital psiquiátrico, onde tem a oportunidade de testemunhar e participar dos eventos, identificados por datas, que envolvem o seu corpo, mas também o de outras e outros. Maura anota e, ao duplicar os acontecimentos na fragmentação do diário, essa experiência acontece num lugar público que é o da linguagem. Testemunhar é tornar público³³, escreve Derrida.

Assim, o diário, tomado corriqueiramente como relato da intimidade, em Maura, se apresenta como exterioridade — assim como sua nudez, recorrentemente exposta. Por meio do ato literário, a autora libera uma linguagem que pode ser acessada na superfície das coisas — é uma escrita nua. Ainda que não esteja definido o interlocutor do diário (para quem se escreve?), Maura transforma o diário em livro, ocupando o espaço público. Nessa rede de linguagem que se coloca essa experiência literária, o texto também pode ser objeto de conversa e debate, colocando-se na dimensão do político, no campo democrático.

2.5.1 O espaço exterior

Hospício é deus e *O sofredor do ver* anunciam no título: há alguém que olha (deus, aquele que tudo vê e impõe) e também outro, anônimo, que vê e padece. Enquanto Maura está no hospital psiquiátrico, é observada. Mas Maura não é apenas analisada — ela também vê.

³³ Em *Demorar*, Jacques Derrida escreve: “A questão que surge instantaneamente é a de saber se um testemunho secreto é impossível. Em princípio, testemunhar, e não ser testemunha, mas testemunhar, declarar, *bearing witness*, é sempre tornar público.” (Derrida, 2015: 39).

Com isso, ela subverte ao passar de examinada, conduta passiva, para examinadora; ela observa, porém não está parada. Maura, em movimento, performa ao deslocar-se pelos corredores, pelo pátio, pelo muro. Esse olhar vivo, posicionado em diferentes perspectivas, desvia-se do olhar da clínica médica. Num campo de saber, o da literatura, Maura procura invisibilidades para além da claridade do discurso racional. E Maura não olha apenas para dentro — seu corpo está em relação com o espaço. Ela olha os uniformes sujos de menstruação em contraste com as paredes brancas, labirintos que também encerram enfermeiras, médicos, internas.

Há janelas no texto de Maura pelas quais entram luminosidades. Apesar de encarcerada, a narrativa está cheia de brancos e luz. Maura não é uma escritora invertida, convexa, negativa — pelo menos não o tempo todo, ou a maior parte dele. A escrita de Maura se projeta com força para fora. Escrever se impõe como positividade.

A autora expela palavras e cria linguagem, num lançamento contra o institucionalizado que desafia choques elétricos. Maura escreve, assim, um novo espaço, onde cartografa e coreografa.

Nesse sentido, é possível que as bioescritas se libertem da linguagem meramente reflexiva, invertida, de si para si, agonizada, agonizante. Mais do que autorreferente, as bioescritas podem acontecer como ação no mundo, ao lançar-se, buscando espaços vazios, instaurando lugares.

*

Trata-se, pois, de uma experiência exterior.

De manhã ela se pinta. Borra bem os olhos de verde, que desfila pelos corredores e refeitórios, vestindo uma camisola azul — “um saco”, que ela amarra, dando-lhe forma, marcando o corpo e o seio que é apalpado pelo enfermeiro. Da janela, observa (é da janela sua primeira lembrança). A janela, esse enquadramento.

O Engenho de Dentro fica no subúrbio. Ela está à margem. Ela está no lugar das situações limites.

O sutiã lavado à mão seca sobre a cabeceira da cama.

Aguarda pratos de louça e garfos — abomina as colheres e as vasilhas de plástico. E água gelada.

É verão. Muito calor para Proust.

À noite falta luz. O lápis era só um toco. Difícil escrever. Maria Alice traz o papel. Se não, impossível.

Também há muitas relações com as pessoas, com as internas — relações com o fora.

*

A experiência exterior é esse exercício de libertar-se da interioridade, coloca Foucault, ao tratar de Hölderlin. Assim, a escrita, se volta para o vazio do fora, onde nasce com sua marca de finitude advinda de um ser temporário a escrever — ainda que de modo inteiro, integral — numa circunstância de tempo e espaço, num determinado momento do estado de coisas e signos extensivo ao âmbito da literatura e sua história.

Assim, no fora, esse lugar que não é objetivo nem imóvel, Maura realça a visibilidade do que é invisível. Ela está em si, mas além de si. De uniforme, Maura é apenas mais uma no hospital, confundindo-se com as demais internas, cujas experiências arrecada para a escrita, somando-as às suas. A linguagem se despoja. Maura busca essa exterioridade — e é uma busca turbulenta. Maura escreve: há uma parede de vidro entre ela e o mundo.

Contudo, nesse cerceamento há o traçamento do limite de algo não relativo apenas à condição interior de um ser hospitalizado, de uma interna num hospital psiquiátrico.

2.5.2 O corpo na parede

Em diversos momentos a autora relata que sente-se atrás de uma parede de vidro. “Desde menina experimentei a sensação de que uma parede de vidro me separava das pessoas. Podia vê-las, tocá-las — mas não as sentia de fato?” (Cançado, 2016: 24), pergunta.

Para além da parede, de sua mônada, Maura encontra-se com outros seres: de pessoas a objetos, existências mínimas realçadas pelo texto. “Meu corpo se despojando a cada instante, tão sôfregos eram os móveis, o teto, o próprio ar cumprindo-se inexorável.” (*ibid*: 41). Para além de Maura, estão os corpos e também o quarto, a cama, a janela, a porta, o cigarro, uniformes amorfos.

Em *As existências mínimas*, David Lapoujade comenta o sentimento de isolamento do mundo exterior e constatação do vazio da própria existência e o sair da mônada por meio de Fernando Pessoa:

Estamos em 21 de fevereiro de 1930. Chapéu na cabeça, óculos finos sobre o nariz, como faz todos os dias, Fernando Pessoa, o homem de múltiplos heterônimos, passeia pelas ruas de Lisboa. Como todos os dias, é tomado pelo cansaço e pela lassidão. Ele se sente isolado do mundo exterior e constata o vazio da própria existência. De um ponto de vista geral, estima que há um “erro metafísico” em sua pessoa, ‘Diríamos

que se via como uma mônada desmedida. Sabe-se que, no sistema leibniziano, as mônadas não têm porta nem janela; se não há qualquer abertura para o mundo exterior, é porque esse mundo está incluído nelas sob a forma de percepções variadas e ordenadas. Assim, o problema de Pessoa é que ele tem percepções, mas não consegue experimentar a realidade do mundo exterior mais do que a realidade da própria existência. Não é mais a realidade que é exterior, mas ele é que é exterior a qualquer realidade. É como uma mônada, mas uma mônada sem mundo, fechada atrás de portas e janelas. 'Entre mim e a vida há um vidro tênue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar'. Podemos dizer que, embora esteja privado da possibilidade de existir, tem que suportar o peso da existência. Se existe aí um "erro metafísico", é porque o mundo criado por Deus não deu lugar a essa mônada flutuante, sonhadora, inativa sem conexão com o mundo real, 'Mas em vez de continuar sua caminhada, eis que para no meio de uma ponte. De repente, como se um destino médico me houvesse operado de uma cegueira antiga com grandes resultados súbitos, ergo a cabeça, da minha vida anônima para o conhecimento claro de como existo. (...) É tão difícil descrever o que se sente quando realmente se existe, e que a alma é uma entidade real que não sei quais são as palavras humanas com que possa defini-lo. (...) Fui outro durante muito tempo - desde a nascença e a consciência e acordo «ora no meio da ponte, debruçado sobre o rio, e sabendo que existo mais firmemente do que fui até aqui. Mas a cidade é-me incógnita, as ruas novas, e o mal sem cura. Espero, pois, debruçado sobre a ponte, que me passe a verdade, e eu me restabeleça nulo e fictício inteligente e natural. Foi um momento, e já passou.' 'O que aconteceu? De repente, a mônada Pessoa foi submersa pelo sentimento de existir realmente, como se tivesse sido outra vez incluída no mundo, embarcada nele. "Saber de si, de repente, como neste momento lustrai, è ter subitamente a noção da mônada íntima, da palavra mágica da alma. Rapidamente, entretanto, ele retorna às antigas certezas. Sabe que não existe, que nunca existiu e que nunca mais existirá com tanta firmeza quanto naquele exato momento.'" (Lapoujade, 2017: 10).

Segundo Lapoujade, o ser não está fechado sobre si mesmo, encerrado em um em si inacessível; ele está incessantemente aberto pelas perspectivas que suscita. "As perspectivas abrem o ser e o desvelam explorando suas dimensões e seus planos", escreve (*ibid*: 47).

Nesse sentido, como o escritor pode fazer ver essas perspectivas? "Todo modo de existência envolve um ponto de vista; é exatamente nisso que ele se distingue da pura e simples existência" (*ibid*: 48), acredita. Ainda sobre o ponto de vista, ele afirma que "Souriau repete com frequência: é preciso encontrar o ponto de vista da coisa, pois cada modo de existência possui seu ponto de vista" (*ibid*: 49). E como o escritor poderia alcançar o ponto de vista das coisas? A resposta que Lapoujade poderia nos dar: por simpatia. E é com simpatia que Maura atravessa sua mônada e entra em contato com as internas. Lapoujade destaca de Souriau o seguinte trecho:

Ter uma alma é possuir riquezas que não temos; é viver positivamente certas vidas irreais; é ser maior do que si mesmo (...); é constituir um universo substancial e ser esse universo, que só pode ser feito de acontecimentos sem substância, de operações transitivas e de fenomenalidades hábeis. O mínimo conhecimento concreto dos homens basta para mostrar que é assim para todos, mas com grandes variações proporcionais. A maioria ocupa apenas verdadeiramente (se podemos dizer assim) uma pequena parte de sua dimensão cósmica. Alguns, aliás, se contentam perfeitamente com essa condição e, sem tentar fazer nada melhor, fecham-se nessa pequena região de si mesmos (...). Quase não têm alma (...). Outros são abertos. Tão abertos para o vago e para o vazio que não ocupam nem possuem nada. Têm alma,

muita alma, mas ela é tão tênue, tão inconsistente, tão vaga, tão pouco possuída, que, no fundo, não é nada (*ibid*: 73).

Assim, a escrita de Maura indica que além de se abrir para o espaço, também é possível se abrir para as coisas. Maura, “aberta e ávida”, abre-se para as internas, num exercício de simpatia que o escritor exerce. Com isso, ela ultrapassa o relato que se limita à superfície imóvel, visível e estática apreendida pelo discurso clínico que passa a dominar a linguagem ocidental.

Ao tratar dos modos de existência — ocupações de espaços-tempos — que coexistem de modo nada pacífico, Lapoujade coloca a pergunta: “tornar mais reais certas existências, dar a elas uma posição ou um destaque particular, não é um meio de legitimar sua maneira de ser, de lhes conferir o direito de existir sob determinada forma?” (*ibid*: 23). Então, ao relatar os seres do hospital psiquiátrico, Maura não os tornaria mais visíveis e, com isso, tornaria mais reais suas existências?

Ao dar foco a algo que morava na invisibilidade, Maura ensina a perceber a alma das coisas através da palavra e dá mais realidade aos seres.

Essa escrita de si não é apenas composta de movimentos interiores. Em relação com o fora, atravessando sua mônada, a parede de vidro que sempre a caracterizou, ela também se vale dos cursos exteriores. *O sofredor do ver* é alguém que sofre — operação “interna”, do forro, afetada pelo fora, e do ver, “externa”, que atinge o lado de dentro pela entrada das retinas. Escapando do meramente íntimo, ela é dentro e é fora. Tem janelas, portas, frestas, passagens. Aberturas. Por onde sempre entra luz, claridade. Manhãs — nas quais o tempo toca os seres. Maura sabe que o seu corpo está entre. Como a dobradiça de uma porta. Está em relação. Um corpo em caminhada. Um corpo em experiência. É uma escritora empirista.

Ontem vim andando pela rua — era de manhã bem cedo — automóveis passavam céleres, plenamente acordados; pessoas cruzavam comigo, os rostos descansados e iniciantes mergulhados no dia, novo incontido, se alargando em ar fresco, arrepiado de promessas: era tudo começo (Cançado, 2016: 39).

A obra de espaços abertos tem manhãs cortadas pela brutalidade dos automóveis, pessoas e coisas, todos os seres em relação com o corpo em carne viva — assim, a escrita se dá não como uma experiência puramente cerebral, mas genital. Nessa genitalidade do pensamento, o corpo entra em fricção com o mundo — estimulando, sendo estimulado. Sentindo-se a partir do contato com o outro, com as coisas, com o mundo. Como coloca Foucault em *O corpo*

utópico, não é também a partir das mãos do outro, pelo toque, que se percebe partes então invisíveis de nós mesmos?³⁴.

Assim, Maura lança-se em aventura no mundo, por meio de um corpo que é parte do mundo e está em relação com todos os outros seres.

Eu andava em mim mesma, embora as coisas exteriores me tocassem sem dureza, vivas, alertas. Súbito percebi a preciosidade do meu corpo exposto no dia claro e sorri plena, intensamente atenta, os rostos se aproximando rápidos, passando limpos, sem mistério, enquanto eu continuava desabrigada, perfeita, enquadrada em meu próprio espaço (*ibid*).

O que poderia ser mais aberto, mais no mundo, em plenitude, do que uma rosa desabrochada? Em *A rosa acuada*, surgem os devires não-humanos, o devir-rosa, de um corpo em abertura com o mundo.

Por que sou uma flor à espera de ser olhada desde meu aparecimento, ainda que jamais alcançada, tal fragilidade de que me cerco. Nunca sobreviveria a um contato mais íntimo, pois então seria esmagada. E ainda que não adivinhassem não poderiam atingir-me sem que o gesto de amor se transformasse em violência perigosa. Pois sou apenas uma flor. E continuarei em mim mesma, compondo mesas, iluminando tranquila e sorrindo uma sala, ou brilhando sem desejos numa fria, às vezes luxuosa, cama. Ou voltando na manhã clara, limpa, inocente, sem remorsos porque a simples presença foi meu pecado. E não existe erro se não nos negamos a nós mesmos. Não existe vergonha quando se é uma flor, fatalmente cor-de-rosa. Mas, dentro de mim, há a impossibilidade para eu saber a verdade acerca de mim mesma, fundida como sou, na aparência, que é o mais profundo e autêntico da minha alma - embora mentiroso. Mas sou uma flor que se esmaga a um simples gesto. Toda aproximação deve ser delicada (*ibid*: 49).

Um corpo em carne viva ou mais: em rosa viva. Rosa aberta, rosa cor-de-rosa, desabrochada. Por que ela faz questão de enfatizar que se trata de uma rosa cor-de-rosa — a cor, lugar onde ocorre o encontro do corpo com o mundo.

Pela flor, ela se esquivava de um devir unicamente humano. A flor está no mundo, aberta sobre a mesa. A flor vê e é vista. Porém, a flor pode ser esmagada (é uma rosa, aberta, mas acuada. Que a flor também é dada a paradoxos e contradições). Dessa existência, ela expande para as existências alheias, num procedimento de amizade.

Em “Rosa Recusada”, quando a personagem se descobre em plenitude, alegria, ela é uma rosa. Em “Pavana”, a personagem se descobre em momentos mais duros, se associa à

³⁴ De acordo com Foucault, em *O corpo utópico*, “Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de seus olhos semicerrados, nosso corpo adquire uma certeza, existe um olhar, enfim, para ver as nossas pálpebras fechadas.” (Foucault, 2006: 16).

pedra. A pedra, que é opaca, dura, imóvel, em oposição à planta, ser vivo e movente, aberta para o exterior. “Meu corpo se alargando lento: árvore-fruto — aquela fadiga feliz” (*ibid*: 61), escreve. Essa mulher que cresce e se desfia já não cabe em seu corpo. Maura sente o excesso. Excesso para além do corpo físico, da pele. Desafia, assim, o controle que submetem os corpos.

Em “Pavana”, a improvisação surge como um valor em Maura. “Via-se como um animal antes do salto. E como a improvisação fora sempre sua maneira mais leal de ser, desconhecida ainda como dirigir sua energia. Neste desconhecimento estava o que nela havia de mais verdadeiro.” (*ibid*: 58), escreve. Amoldar-se é cansativo. “Pois, cada vez mais zelosa de seus contornos, embrutecida dentro da ausência de tocabilidade, ser-lhe-ia impossível roçar de leve no que estava ainda por vir e se conservava desconhecido a ela mesma.” (*ibid*: 59).

Ao invés de adequar-se a padrões de como um humano deveria comportar, em diversos momentos Maura aponta para um devir-planta ou mesmo pedra. “Ocupada em se fazer a cada instante, não mais restando forma humana para emprestar-se, podia facilmente mostrar-se suave como uma planta, ou adotar a seriedade de uma pedra”. (*ibid*: 59)

Assim, Maura emerge, com uma violência quase animal, com uma força, fazendo estrondos. Suas ideias vêm de um mergulho na noite, onde se pode ver relâmpagos, estrelas, vagalumes. E se abre para fora, para a luz, para a claridade cegadora, onde pode ver.

Nessa escrita de caminhada, há alguém que busca e que “tinha vaga impressão de que no mistério flutuava sua única glória. E como aí repousasse a consciência que possuía de si, sua vida tornara-se de tal modo íntima, forçando-a a inventar outras vidas — como se deslocara para fora de seu núcleo.” (*id*) E num sentido de escoamento para o fora, e não no resvelar interior a direção que busca. Sua bússola aponta para o vazio, para o além — e é para lá que aponta a sua glória.

*

Através da escrita, Maura projeta-se para o fora, sempre em desafio. Esse fora, no entanto, não é um campo de liberdade total. Ao extrapolar os limites, o corpo se encontra com a lei e as regras do exterior, por nós interiorizadas. Segundo Vasconcelos, “No alcance do ápice de toda palavra possível, não é ao coração de si mesmos, que chegam o homem e a literatura, mas às margens que o limitam” (Vasconcelos, 2015: 61).

Em *O pensamento do exterior*, texto de 1966 em que Foucault se debruça sobre Blanchot, ele avisa: a lei é dissimulada. Não sentimos sua presença. “Para o coração, a lei não é mais lei mas a doce interioridade da consciência” (Foucault, 2009: 230), escreve.

Maura avança, em combate. E, ao avançar, torna a lei visível. Retira-a de sua dissimulação. Enfim, tudo o que faz mover um corpo e sua narrativa num embate sem fim, tão real quanto exposto pela potência fabulatória.

2.5.3 A folha em branco

Na conferência *O ato de criação*, realizada em 1987 por Deleuze para estudantes de cinema, ele faz notar que enquanto o cineasta cria imagens, o filósofo, por sua vez, cria conceitos. É sobre criar, portanto, e não “pensar sobre”. A mesma analogia se estende para as demais atividades. Entre todas, há algo em comum: a utilização e a ocupação do espaço-tempo.

O escritor, por sua vez, cria linguagem. Para isso, possui a folha em branco. É no espaço da página que o texto se instaura, abrindo lugares para o ainda não imaginado. Nesse lugar novo, o texto inaugura espaços diversos que, em conjunto, formam regiões. Seria cada livro um continente?

Se a questão da escrita, como coloca Foucault, é o espaço, vale a questão de como são ocupados. São ocupados com linguagem, com palavras que, como corpos, se deslocam pelos labirintos que formam.

Na palestra *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço* proferida em 1964 por Martin Heidegger, o filósofo argumenta sobre o que é o espaço, reconhecendo que tanto para gregos como para modernos, e apesar de toda diferença entre o modo de pensar, o espaço é representado de modo igual partir do corpo?

O que então é o espaço como espaço? Resposta: o espaço espaça. Espaçar significa desbravar [roden], libertar [freimachen], liberar um âmbito livre [Freie], um aberto [Offenes]. Na medida em que o espaço espaça, libera um âmbito livre, ele concede, apenas com esse âmbito livre, a possibilidade de regiões de encontro [Gegende], de pertos e longes, de direções e limites, a possibilidade de distâncias e grandezas. (Heidegger, 2008: 19)

Nesse sentido, o espaço “na medida em que espaça (desbrava), libera um âmbito livre para regiões de encontro e lugares e caminhos”, escreve (Ibid: 20). Para o autor, o vazio é o

livre não ocupado³⁵; o livre, ou o aberto, é o fundamento do vazio. Não quer dizer, no entanto, que nada resida ali, mas um inomeável, possível de ser sintonizado, mantendo-se, entretanto, sem linguagem, sem o fecho de uma articulação nominal. Assim, se mostra o processo da loucura, tal como o que envolve o corpo e a escrita. “Como acontece o espaçar? Não é dar espaço e no duplo modo de permitir e dispor? Por um lado, dar-espaço concede algo. Deixa o vigor do que abriu. Faz aparecer as coisas presentes, de que o habitar humano depende”, escreve Heidegger em *Sobre a arte do espaço*³⁶.

Assim, Maura Lopes Cançado espacializa numa livre doação de lugares que se abrem à narrativa. Procurando vãos e vazios no hospício, ela instaura lugares no branco da página. E ocupa o papel, com corpos que se deslocam, lançados, dispostos de forma coreografada, numa dinâmica tão impulsiva quanto delimitada.

Nesse sentido, a escrita de Maura também pode ser descrita como uma arte espacial (tal como a escultura). Assim, a escrita se coloca como topologia do ser³⁷.

2.5.4 Arquitetura de um pátio

O quadrado de Joana é o pátio. Perímetro que a emoldura.

Porém, o pátio é quadrado como o tapete e como os jardins: um contra-espaço.

Em conferência sobre o espaço, de 1967, Foucault fala no Círculo de Estudos Arquiteturais de Paris. Dessa fala resulta o texto *O corpo utópico, as heterotopias*, em que Foucault comenta os espaços utópicos:

Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se num espaço quadriculado,

³⁵ “E aqui, vale retornar a um dos seminários de Zollikon, em 1964, no momento em que Heidegger esclarece a diferença entre o livre – ou aberto – e o vazio. “O vazio é o livre não ocupado”, diz ele; o livre, ou aberto, é o fundamento do vazio. Não pode haver vazio sem que antes se dê o livre. A afirmação de que “o espaço pode continuar livre mesmo se for ocupado”¹⁹ distingue o espaço, em si mesmo, do vazio, remetendo-o ao próprio aberto.” (Saramago, 2008: 70)

³⁶ <https://xdocs.com.br/doc/el-arte-y-el-espacio-280q53wxvow>

³⁷ Em tese de doutorado, Lígia Teresa Saramago Pádua coloca: “Heidegger pensou o espaço em sua vinculação ontológica com a noção de lugar, considerando este último em seu sentido mais tangível: os lugares do mundo. Mas este conceito ganhou outra dimensão quando, em 1947, a expressão “topologia do ser”, por ele cunhada, traduziu uma tendência que já se insinuava em seus escritos: a pedra angular de seu pensamento, a questão do ser – cujo sentido e verdade haviam se constituído como momentos temáticos fundamentais até então – começava a ser pensada em termos de lugar. E se considerarmos ainda a linguagem explicitamente marcada por referências espaciais que pontua alguns de seus mais importantes escritos desta fase em diante, se atentarmos para o que diz a palavra topo-logia, se evitarmos atribuir um sentido por demais alegórico à afirmação de Heidegger de que “a linguagem é a casa do ser”, não restará dúvida de que lugar, espaço e linguagem configuram, para ele, uma única e mesma questão. Contudo, se entre espaço e lugar há uma afinidade evidente, sua vinculação à linguagem não é assim tão clara.” (Pádua, 2005: 16).

recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. Há regiões de passagem, ruas, trens, metrô; há regiões abertas de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas de repouso e moradia. Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há os que são absolutamente diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que contra-espacos. As crianças conhecem perfeitamente esses contra-espacos, essas utopias localizadas. É o fundo do jardim, com certeza, é com certeza o celeiro, ou melhor ainda, a tenda de índios erguida no meio do celeiro. Ou então — na quinta-feira à tarde — a grande cama dos pais. É nessa grande cama que se descobre o oceano pois nela se pode nadar entre as cobertas; depois, essa grande cama é também o céu, pois se pode saltar sobre as molas; e a floresta, pois pode-se nela esconder-se; é a noite, pois ali se pode virar fantasma entre os lençóis. É, enfim, o prazer, pois no retorno dos pais será punido. (Foucault, 2013: 20).

O filósofo também observa os contra-espacos, como os retangulares jardins, que inspiraram tapetes voadores mágicos:

Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espacos que, normalmente, deveriam ou seriam incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos. O cinema é uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaco de duas dimensões, projeta-se um novo espaco de três dimensões. Porém, o mais antigo exemplo de heterotopia seria talvez o jardim, criação milenar que tinha certamente no Oriente uma significação mágica. O tradicional jardim persa é um retângulo dividido em quatro partes que representam os quatro elementos de que o mundo é composto, no meio do qual, no ponto de junção dos quatro retângulos, encontrava-se um espaco sagrado: uma fonte, um templo. E, em torno do centro, toda vegetação do mundo, toda vegetação exemplar e perfeita do mundo devia estar reunida. Ora, se considerarmos que os tapetes orientais eram, na origem, reproduções dos jardins - no sentido estrito de “jardins de inverno” - compreenderemos o valor lendário dos tapetes voadores, tapetes que percorriam o mundo. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem consumir sua perfeição simbólica e o tapete é um jardim móvel através do espaco. Era parque ou tapete aquele jardim descrito pelo narrador das *Mil e uma noites*? *Vê-se que todas as belezas do mundo acabam por se juntar nesse espelho. O jardim, desde os recônditos da Antiguidade, é um lugar de utopia. Temos a impressão talvez de que os romanos se situam facilmente em jardins: é fato que os romanos nasceram, sem dúvida, da própria instituição dos jardins. A atividade romanesca é uma atividade jardineira (ibid: 24).*

Para além da neutralidade asséptica dos hospitais, Maura encontra contra-espacos. Quadricular, o pátio é o quintal de Maura. Contra-espaco quadricular. “Ando pelo quarto. Completo um instante. Depois outro quadradinho”, escreve (Cançado, 2016: 32).

O pátio é um jardim de Maura. Também a cama, os corredores. É espaco que ela sobrepõe com narrativas. Como essa criança que pula na cama dos pais e sabe que será punida.

A memória gravada no corpo vai para o papel, onde se cartografa o que se passou.

A folha branca é um novo espaco que será invadido pela linguagem.

Em *Hospício é deus*, às paredes brancas do hospital são sobrepostas corpos em movimentos, palavras, às vezes proferidas, às vezes em fluxo interno, misturando-se.

Nas páginas em branco de *Hospício é deus e Sofredor do ver*, há um cenário minimalista, de paredes brancas, portas, janelas, muros. O que se destacam nesse palco são os corpos em movimento, cobertos por aventais, palavras que às vezes são proferidas e que muitas vezes circulam por esse espaço.

Maura ensina a ocupação do espaço com a linguagem. Ocupação feita de forma coreografada no caminhar daqui até ali. Sentar. Dançar sobre o muro. Passos. O ombro. “O corpo humano é o principal ator de todas as utopias”, escreve Foucault (2013: 12).

A página assemelha-se a um palco. É um lugar. Onde se dispõem as personagens.

Um novo lugar — e não uma volta ao tempo.

Agora escrevo. Antes fui ao banheiro, abri a torneira da pia e tomei água. Eu tomava água. Deitada, olhei longamente o quadrado branco do teto. O teto branco quadrado. De manhã bem cedo virei-me na cama, lenta: um momento. mantive-me atenta e quieta durante muito tempo - olhos bem abertos. No corredor a guarda gritava com as mulheres. A guarda gritava (Cançado, 2016: 31).

Maura descreve movimentos. Traça rotas — do banheiro, para cama. Mapeia. Dispõe no papel imagens, sons e gestos.

A experiência registrada no corpo, em camadas que derretem e se misturam, desnivelam-se — a experiência forma o relevo acidentado do corpo. Mapa.

*

O espaço, a maquinaria, a construção nos levam ao entendimento da materialidade da linguagem, de sua originalidade.

Ana Cristina Cesar também nos indica a materialidade da linguagem como construção: “Não acho que exista isso chamado entrelinha. Entrelinha é uma mistificação. Existe a linha mesmo, o verso mesmo. O que é uma entrelinha? Você está buscando o quê? O que não está ali? Pode existir o não dito, o que não... Mas entrelinha acho que não existe.” (Cesar, 1993: 197). E assim complementa: “O que eu quero dizer é que o texto é muito aquela materialidade que está ali.” (*ibid*).

Ainda querendo explicar que, através dessa materialidade, a poesia não esconde, a poesia revela, ela resgata Walt Whitman:

O Walt Whitman escreveu um poema maravilhoso, “Leaves of Grass”. Foi traduzido para o português como “Folhas de Relva” ou “Folha da Relva”. E “Leaves of Grass” termina dizendo — eu fiz uma tradução adaptada —, termina dizendo assim: “Amor,

isto não é um livro, isto sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos...” Olha só, “eu caio das páginas nos teus braços”, é um homem que, de repente, ele assume esse desejo de que o texto não seja meramente texto. Infelizmente ou talvez felizmente — é esse o mistério, como você falou — um texto é só um texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos, ele não... Ele não coloca desejo no sentido... não é... no sentido do...” (*ibid*: 201).

Ainda, indagada se o texto seria abstrato, ela confirma: “Não, ele é tão concreto. Ele é de outra ordem, ele não é da ordem do corpo. Mas, mesmo assim, ele não deixa de ter o desejo, o desejo não é abandonado, dentro do texto.” (*ibid*).

*

Sobre segredo: em *Un si cruel savoir*, de 1962, Foucault analisa a obra de Reveroni Saint-Cyr (1767 - 1829), oficial militar que atuou durante a Revolução Francesa e escreveu peças de teatro, romances e tratados teóricos. Segundo ele, a gramática atua como esquadões que impedem um segredo. É preciso vencer esses guardiões, observa Foucault. E por fim: “O segredo do mundo está na linguagem e suas regras de guerra” (Foucault, 2009: 215).

Maura articula-se por esse tabuleiro buscando desvendar segredos impedidos pela gramática. Mas nesse combate, ao invés do deslocamento de batalhões, ela é deslizante por movimentos coreografados. Sem espartilhos, sem sapatilhas, treinada na solidão do quarto, Maura busca, em sua escrita performática, as situações-limite. Ela está na linha de combate. De um lado, os médicos, as enfermeiras, os muros, as paredes. Linhas duras. Mas as linhas duras não são apenas más, percebeu Deleuze, apenas más. São também boas, confortáveis — a ponto de Maura buscar interações voluntárias nesse ambiente regulado. Do lado oposto, no entanto, as linhas molares — as colegas, as “insensatas”, que inspiram texto, o desejo na relação médico-paciente. Há, ainda, as linhas de fuga, invisíveis, que Maura tenta construir com seu corpo, por meio de uma escrita-dança, num texto coreografado num espaço de linguagem. Há algo em comum entre a escrita e os bailarinos: a dilatação do corpo no espaço³⁸.

*

³⁸ “Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior” (Foucault, 2006: 14)

Através de Raymond Roussel, Foucault inicia uma busca pelo segredo perdido das palavras. Procura tal mistério atravessando o universo construído de artifícios e maquinarias de Roussel.

Para Foucault, Roussel retira força para essa empreitada do delírio linguístico e realiza assim uma experiência que se desdobra do corpo e que duplica um segredo. Por desdobrar-se do corpo, acontecendo num espaço exterior, Roussel realiza um procedimento esotérico, do fora.

Em *Como eu escrevi alguns de meus livros*, Raymond Roussel se dedica à exposição de seu método de escrita. Ao analisar esse método Foucault se pergunta: “e como Raymond Roussel escreveu alguns de seus livros?”. E, como se pensasse alto, o filósofo comenta: “Estranho poder desse texto destinado a se explicar...” (*ibid*: 05).

No título do livro, segundo Foucault, Roussel faz uma promessa de revelação — revelação que, no entanto, não se cumpre. Ao contrário, gera dúvidas. O mistério da escrita e da linguagem se perpetua no poder de alquimia da combinação de palavras — inesgotável combinação de palavras. “Estranha magia”, observa Foucault (*ibid*: 01).

Está claro, no entanto, que se trata de uma maquinaria. E, assim, possui mecanismos próprios e atende a uma lei de construção. Possui uma arquitetura, enfim.

A obra, tida como fato morfológico, dá espaço à formação de campos aleatórios. Geometrias. E se faz com caneta, que é instrumento.

A caneta de La vue (instrumento para construir palavras e que, além disso, mostra) é como a figura mais imediata deste relato: em um fino pedaço de marfim branco, longo e cilíndrico, talvez também bizarramente recortado e se prolongando para o alto. Após uma superposição de espirais e de esferas, em uma espécie de palheta marcada com uma inscrição um pouco desbotada e difícil de decifrar, terminando embaixo com um revestimento de metal que tintas diferentes marcaram como uma ferrugem multicolorida, que já atinge com algumas manchas a haste levemente amarelada — uma pequena lente pouco mais extensa que um ponto brilhante abre nesse instrumento, fabricado para desenhar no papel sinais arbitrários, não menos contornados que ele num espaço luminoso de coisas simples, inomináveis e pacientes (Foucault, 2009: 09).

No espaço interno dessa arquitetura, formam-se labirintos. “Todo um sistema de vias invisíveis, de artifícios e sutis defesas”, escreve o filósofo (*ibid*: 06).

Segundo Foucault, o escritor só desempenha seu papel de guia nas primeiras voltas do labirinto. Depois, o leitor é abandonado no espaço inerente a esse discurso, nesse labirinto, onde os lirismos foram excluídos. Ali, o discurso é neutro, “absorvido inteiramente pelo exterior” (*ibid*: 09). “Essa é a linguagem que está mais próxima do que qualquer coisa do ser das coisas” (*ibid*), acredita. Um ser de linguagem, em que não há substância ôntica, portanto. Pois se

mostram os planos da visibilidade e da discursividade, entre um corpo que habita o manicômio e também (o) escreve. Por sua vez, sendo escrita por tal ambiente.

Linguagem que não quer dizer nada além do que ela quer dizer. Não revela nenhum segredo — é o próprio segredo que brota dessas formas. “O íntimo segredo do segredo é poder fazer assim aparecer — ele próprio se escondendo em um movimento fundamental que comunica ao visível e está de acordo, sem problema, sem deformação, com as coisas” (*ibid*).

Assim, Maura é esquadrinhada ao mesmo tempo que esquadrinha sua contingência. Constrói labirintos pelos corredores de hospitais. Lança linguagem. Uma linguagem que não esconde nenhum segredo. Mas de onde o segredo nasce. Nesse sentido, ao escrever desenha espaços onde se desloca corpos. Mas de onde o segredo nasce. Um segredo inseparável de um espaço onde se desenrolam subjetividade e clínica, escrita e ditames psiquiátricos.

2.5.5 Além do limite

E, por falar em guerra: combate.

Se Kant havia articulado os limites da razão, Bataille mostrou que o filósofo louco é possível, como raciocina Foucault. Para ele, Bataille seria esse filósofo louco — que desafia a linguagem de dentro dela. Pois Bataille conhecia muito bem — Foucault argumenta — as possibilidades e as impossibilidades de pensamento que a morte de deus colocava.

A morte de deus significava o fim da exterioridade do ser. Em substituição, uma experiência interior e soberana teria tomado seu lugar. Um isolamento, no qual o corpo é o limite. “A morte de deus não nos restitui a um mundo limitado e positivo, mas um mundo da experiência do limite que se faz e se desfaz”, escreve em *Prefácio à transgressão* (*ibid*: 31). É assim, então, que com o fim da exterioridade do ser e o isolamento do corpo que o pensamento de deus e o pensamento da sexualidade se encontram. Mas como profanar em um mundo que não reconhece mais o sagrado? Por meio da transgressão da linguagem, que mantém relação profunda com a sexualidade.

o que uma linguagem pode dizer, a partir da sexualidade, se ela for rigorosa, não é o segredo natural do homem, não é sua calma verdade antropológica, é que ela é sem deus; a palavra que demos à sexualidade é contemporânea no tempo e na estrutura daquela pela qual anunciamos que Deus estava morto (*ibid*: 29).

A questão dos limites então se impõe. Ao invés de negá-los, é preciso encontrá-los e afirmá-los. Apenas assim é possível extrapolá-los. Nesse gesto de ultrapassagem, o ser limitado se afirma. “A transgressão leva o limite até o limite de ser”, escreve Foucault (*ibid*: 32).

Segundo Foucault, essa transgressão transpõe e não cessa de recomeçar — transpõe uma linha que, atrás dela, se fecha de novo. É um jogo de limites. E não há limites que não possam ser transpostos.

Assim, a linguagem é uma experiência de transgressão, que Maura enfrenta no hospital psiquiátrico, com base em combates.

Combate que substitui o juízo (Deleuze, 1997: 149), como escreve Deleuze em *Para dar um fim ao juízo*. Ainda, de acordo com o filósofo, “tudo o que é bom provém de um combate”³⁹. Combate, no entanto, que não é vontade de guerra. “A guerra é somente o combate contra, uma vontade de destruição, um juízo de Deus que converte a destruição em algo ‘justo’. O juízo de Deus está a favor da guerra, e de modo algum do combate”, escreve (*ibid*: 151). Assim, Maura não combate a favor de um juízo de deus, mas para acabar com deus e com o juízo⁴⁰, que impede a chegada de qualquer modo de existência.⁴¹ Maura, enquanto combatente, não é impulsionada pela vontade de destruição mas, antes, de criação. Ao combater, ao invés de julgar, Maura faz existir⁴².

*

“Inconsciente um homem avança em glória e perigo, não sabendo mesmo aonde já chegara, podendo, nas mil possibilidades, ter com um gesto desenhado o impossível.” (*ibid*: 31).

Uma frase de apenas duas linhas. Quantas ideias, no entanto, que rondam o universo canadiano estão presentes. Na frase, aparece a palavra *inconsciente*, em oposição à racionalidade; *um homem que avança*, em negação à imobilidade e à paralisia; *em glória e perigo*, já que essa via de exploração para além de si, ao mesmo tempo, leva à vida e à morte; *em não sabendo mesmo aonde já chegara*, o risco da experiência em sentido ao desconhecido;

³⁹ “Lawrence reencontra Nietzsche intensamente: tudo o que é bom provém de um combate, e o mestre comum de ambos e pensador do combate, Heráclito” (Deleuze, 1997: 150-151)

⁴⁰ “O combate não é um juízo de deus, mas a maneira de acabar de vez com deus e com o juízo. Ninguém se desenvolve por juízo, mas por combate que não implica juízo algum”. (*ibid*: 152).

⁴¹ “O juízo impede a chegada de qualquer novo modo de existência.” (*ibid*: 153).

⁴² “Talvez esteja aí o segredo: fazer existir, não julgar. Se julgar é tão repugnante, não é por que tudo se equivale, mas ao contrário, porque tudo o que vale só pode fazer-se e distinguir-se desafiando o juízo.” (*ibid*).

em *mil possibilidades*, a recusa de uma única via, do caminho já traçado; *ter com um gesto desenhado o impossível*, a ação como realização. Em suma, a frase comporta um pensamento que concebe o risco, o movimento e a vida além da pura organicidade, em busca das possibilidades. Afinal, como escreveu Bifo, “é possível tudo o que não é impossível”.

No entanto, o estado é sempre de “defesa e guerra”.

“Mas devo? Devo? Devo?”. Dever — aqui são de obrigações que se trata — mais ainda do que direitos. É um outro campo de luta, de uma mulher branca com origem em uma família abastada.

“Perplexo e em busca vivera até então o homem de quem não se necessitava. É que ignorava o imprescindível de sua pessoa no mundo, apenas sendo” (*ibid*: 32). Há denúncia, mas a denúncia aqui não se restringe ao sistema manicomial. É uma discussão que vai além, questionando a existência, o ser, a racionalidade, a sociedade, a vida. Grande desafio: não conformar-se (tomar forma, tornar-se pedra).

“Ocupando-se do que julgava mínimo e despercebido aos outros, não sonhou jamais a que grau de poder e acuidade o levaram quando, se perdendo, descobriu um mundo novo. Novo e sutil que se capta em luz e velocidade, sem possibilidade de legar” (*id*). Ocupar-se...é preencher o espaço-tempo. “Sim, o homem se ocupava de pequenas coisas grandes” (*id*). E de que forma? Despercebidamente, perdendo-se...Sua conquista? A eternidade:

Era sua conquista de perder-se, perdido ganhando em busca, o que sempre o caracterizou, ainda inconsciente. nas lutas fundem-se os heróis. E até mesmo se supera a vida, sendo possível a eternidade. Quanto a ele, em breve seria eterno — num limite mínimo de tempo. Achava-se no limiar.

É um homem parado numa praia olhando. É um homem que vê. O seu olhar rompe o espaço.

Um homem seguia o olhar: largo como a água que se entorna e espalha respeitando os limites encimados de azul, projetando-se árido na certeza mineral sem pulsações. Cego às porosidades da pedra porque pedra. E um olhar, principalmente míope, ultrapassaria suas próprias possibilidades se penetrasse a massa opaca. (*ibid*: 34)

É um homem que tenta colocar-se fora da lógica da utilidade redutora da racionalidade ocidental: “conseguia dar ao homem um pouco de inutilidade e demora” (*ibid*: 35). “No mais fundo de si, à parte, um desejo remoto insistia em revolta, prendendo-o a um condicionamento

do qual necessitava se libertar, até ficar limpo ao ponto de aceitar outra realidade fora de si. O homem caminhava.” (*id*).

Era um guerreiro afoito e sem armas, que não escrevia, apenas entregava-se a sua pretensão, era um solitário, rei sem súditos. Era um herói, mas um herói anônimo, que esquecia de si. “Esquecendo-se mostrava-se em todo o seu egoísmo, o corpo abandonado, ele se evadindo de si em generosidade. Já então achava-se completamente definido.” (*ibid*: 36) Nesse esquecer-se de si, as fronteiras entre dentro e o fora de si, se dissolviam. “A falta estando dentro ou fora de nós mesmos” (*ibid*: 31).

Por fim, a narradora conclui: “Um homem. Havia uma guerra”. Ou seja, estar no mundo é necessariamente ter que lutar contra forças que buscam limitar a vida.

*

Recuar: evitar conflito.

Guerra e defesa são temas que percorrem os textos de *O sofredor do ver*.

Há uma guerra, uma guerra de linguagem, embate entre uma vida em expansão e uma racionalidade que se impõe sobre todas as formas de existência.

Para fugir, é preciso auscultar, ouvir os sons internos do corpo. Ouvir o que reverbera no interior não significa, porém, um alheamento do mundo exterior. Ao contrário, Maura está desperta, observa nos mínimos detalhes, está atenta à vibração das coisas, dos móveis, dos animais, das paredes, das plantas. “A certeza de que não luto para fugir à minha realidade — eterno retorno” (*ibid*: 46), escreve.

Assim, rejeitando uma racionalidade que se orienta pela lógica da utilidade, da produtividade e do lucro, ela descobre que ser uma rosa é seu destino “fútil e vazio”, ao qual não recusa. É um raro momento, instante de percepção da existência, de estar presente em seu corpo e seu mundo. “Eu andava em mim mesma, embora as coisas exteriores me tocassem sem dureza, vivas, alertas” (*ibid*: 39).

Contempla-se no espelho. Olha-se de frente. Antes, só tinha compreensão dessa dimensão frontal. Depois, olha-se como se fosse outra — ela está duplicada. “Eu, uma moça de manhã, parada na porta de um edifício.” (*id*). Sente-se eternizada. Discorre: “Mesmo que fosse eterna, era composta por momentos breves, completos e distintos, renovada sempre a cada instante seguinte, como nascendo, tal a novidade que trazia em si, ainda que tivesse sempre existido e continuasse existindo. A verdade.” (*ibid*: 41)

A eternidade, a verdade, o instante, o tempo: temas de Maura. Ecos de Nietzsche, Heidegger, Sartre... O conto, assim, é permeado pela questão existencial, a duração e o tempo, questões que aparecem de modo não linear, por meio da narrativa em que começa relatando um instante de abertura para o mundo, de estar fora e dentro ao mesmo tempo.

No entanto, ela se afasta desse momento, dessa experiência, quando começa a se ater ao quadrado do teto. É quando começa, então, a pensar qual seria a opinião da dona da casa em que morava sobre ela. Vai se afastando de si: ao atender o telefone, sente que as vozes “eram de ontem ou pertenciam ao futuro: remotas, impresentes.” (*id*).

Na boate, ela observa um casal que dança muito junto — e se acalma, ao constatar que não eram eternos (*ibid*: 42). É tirada para dançar, aceita e sente a presença do outro, seguindo o compasso da música. Esquivava-se. Estava livre de encarar o seu par. “Eu inventava, por um momento, minha liberdade” (*id*). Após vivenciar a noite, ela volta para casa de manhã, sem culpa, sem vergonha. “Não existe erro se não nos negamos a nós mesmos” (*ibid*: 46)

Assim, na narrativa, noite e dia, interior e exterior, se entrelaçam; há um jogo com as coisas duras do mundo, por onde tenta fluir. **Ela vê, ela ouve, ela dança.**

Pensando nas essências e nas aparências escreve: “Mesmo dentro de mim, há a impossibilidade para eu saber a verdade acerca de mim mesma, fundida como sou, na aparência, que é o mais profundo e autêntico da minha alma — embora mentiroso” (*id*). Maura sabe que a essência se revela na ação, se observa pelo exterior e se revela no espelho que contempla.

O erotismo também se faz presente. Aliás, o erotismo é uma das formas do corpo ir além de si, ao encontro de outros corpos — momento em que está em seu corpo, mas também no mundo. Maura é. Instantes raros, sentido ao infinito. A noção de tempo só é possível porque somos finitos. E é justamente essa finitude que Maura percebe na boate, entre um casal que dança.

Momentos que são alternados com outros, de aflição e agonia. Que acontecem quando abandona o presente começa a anteciper o futuro. É uma luta para ser. Luta diária por autenticidade. Assim ela se coloca no espaço. Espacializa, move-se, desloca-se, dança. Vê, ouve. Ela está na superfície visível das coisas, onde busca a invisibilidade, a invisibilidade que está nas coisas praticamente inaudíveis, como a luz do sofá nos móveis, mas que ela ouve e relata.

A espacialidade é importante na obra de Maura. É sobre esse espaço, esse palco, que ideias, falas, em descontinuidade no tempo, articulam experiências em camadas que se sobrepõem. Enquanto caminha, o pensamento da protagonista transita de presente para futuro,

volta para frente para trás, oscila. Nessa instabilidade, desafia a linearidade da linguagem, a ordenação do tempo abstrato.

*

É no hospital psiquiátrico que Maura busca limites que possa ultrapassar.

Assim, através de um jogo, a linguagem pode pensar um jogo não-dialético e se aproximar de experiências não dialéticas, buscando novas formas de pensar.

Se a linguagem é limite, é possível que nos libertemos a partir dela.

Maura, em forte tensão com médicos, faz e desfaz esses limites. E com esse gesto, acaba por ir além da noção do homem produtor, fundada no trabalho, que tem como medida a satisfação da fome para sustentar corpos úteis. Sobre tal dialética da produção, Foucault afirma que:

O século XX terá, sem dúvida, descoberto as categorias análogas ao gesto, ao excesso, ao limite, à transgressão: a forma estranha e irreduzível desses gestos sem retorno que consomem e consomem. Em um pensamento do homem no trabalho e do homem produtor — que foi o da cultura europeia após o fim do século XVIII —, o consumo se definia unicamente pela necessidade, e a necessidade se media unicamente pelo modelo da fome. Esta, prolongada na busca do lucro (apetite daquele que não tem mais fome), introduzia o homem em uma dialética da produção na qual se lia uma antropologia simples: o homem perdia a verdade de suas necessidades imediatas nos gestos do seu trabalho e nos objetos que ele criava com suas mãos, mas era lá também que ele podia encontrar sua essência e a satisfação infinita de suas necessidades. Mas não é necessário, sem dúvida, compreender a fome como esse mínimo antropológico indispensável para definir o trabalho, a produção e o lucro; sem dúvida, a necessidade tem um outro estatuto, ou pelo menos obedece a um regime cujas leis são irreduzíveis a uma dialética da produção. (Foucault, 2009: 44).

Por meio de atos que se valem do exagero, da desmesura, Maura constrói uma literatura que busca escapar da banalidade de uma linguagem dominante que busca conter, comedir. Nesse sentido, sua obra pode ser aproximada da de Sade, em sua proposta de desafiar os limites do instituído:

A descoberta da sexualidade, o céu de irrealidade infinita em que Sade, desde o início, a colocou, as formas sistemáticas de interdito às quais ela, sabe-se agora, está presa, a transgressão da qual ela é em todas as culturas o objeto e o instrumento indicam de uma maneira bastante imperiosa a impossibilidade de se atribuir à experiência maior que ela constitui para nós uma linguagem como essa milenar da dialética (*ibid*).

Maura é excessiva. Maura exagera. Maura extrapola.

3 A EXPERIÊNCIA MAURA

3.1 DIÁRIO I

Rio de Janeiro, outubro de 1959.

Maura, por livre e espontânea vontade, vai para o Hospital Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro, zona Norte do Rio. A instituição inaugurada em 1852 como Hospital Pedro II foi o primeiro hospital psiquiátrico do Brasil; com o advento da República foi rebatizado como Hospício Nacional de Alienados. Atualmente, a construção é conhecida como Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira.

Ela não avisou ninguém — nem onde morava, nem no jornal. “Talvez me julguem morta — não sei. Também lá ignoram meu paradeiro. Evito pensar no que ficou lá fora.” (Cançado, 2016: 49). Assim, além da família e dos amigos, Maura se afasta dos colegas do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Ferreira Gullar e Carlos Heitor Cony estão entre eles. É para longe de todos que Maura leva seu corpo, que será mantido no confinamento das paredes brancas da instituição imperial. Espaço onde reina o saber da clínica, que normaliza, padroniza e classifica os comportamentos, representante máximo da modernidade, novos inquilinos do vazio instaurado com a morte de deus.

Está, então, desenhada sua geografia literária: ao determinar um espaço, Maura desenha e determina os limites do tabuleiro de seu jogo (ou, se preferirem, palco); terreno no qual ela dançará e fará dançar, numa coreografia pontuada de choques elétricos e movimentos amortecidos por medicamentos. Partitura corporal destinada a tornar-se palavra.

É nesse endereço histórico, onde se sobrepõe camadas imperiais e republicanas, que Maura mapeará a partir da escrita e abrirá, através de duplicações, um espaço de linguagem, onde regras serão desafiadas; espelho, num reflexo projetado para o infinito. Assim, esse hospital psiquiátrico, que ela chamará de hospício, será palco de atos literários. Ali Maura escreverá *Hospício é deus — Diário I*, o primeiro diário de uma sequência deixada em aberto, com uma possível e misteriosa continuidade soprada ao abismo.

Haveria um segundo diário? O que teria acontecido com ele? Um corpo de linguagem, uma massa literária se anuncia incompleta, fragmento, pedaço. Interessa menos, portanto, a especulação do conteúdo de um eventual segundo volume, se realmente foi escrito, consumado. O que interessa é que este é o Diário I, e não somente Diário; Diário I, o primeiro portanto, peça

de algo, obra marcada pelo inacabamento, mas que vale por si só, enquanto parte de uma rede. Peça que não pode reproduzir a totalidade de uma existência. Como a vida, a linguagem é precária.

Então entramos no livro. Entramos no hospício. Espaço criado, cenário minimalista feito de paredes, corredores, quartos, salas. O hospício que é um labirinto; no centro dele, está Maura, nua. Não há esconderijo possível.

O hospital psiquiátrico: construção erguida numa parceria da medicina com o Estado. Então lembro-me novamente de Dédalo, o artesão, o primeiro artista, que se alia ao rei para enclausurar o Minotauro, a besta, cujas figuras traçam o limite do humano e do inumano, no corredor do labirinto. Maura, assim como um Minotauro, é fera desejante e corporifica ao mesmo tempo a ausência e a presença de Dédalos — ao extrapolar, exceder, ela torna os limites mais evidentes.

Maura está no centro do labirinto, “canto da noite” onde se vela um saber⁴³ e, ali, no hospital, confrontar-se-á, por todos os lados, com um outro saber, marcado pela linguagem funcional, com objetivos econômicos⁴⁴ e que, em sua tagarelice, visa tudo recobrir⁴⁵. Uma linguagem com regras de guerra, onde o Saber e Desejo e separação platônica do corpo e da alma são dominantes⁴⁶.

Separação entre saber e desejo... Pois Maura não se apaixonará pelo médico ao longo dessa experiência literária? União entre Saber e Desejo: transgressão que libera luz⁴⁷.

⁴³ “O Minotauro é a presença de Dédalo e ao mesmo tempo sua ausência, na indecifrável e morta soberania do seu saber. Todas as figuras preliminares que simbolizam o monstro trazem com ele essa aliança sem linguagem entre um desejo anônimo e um saber cujo reino oculta o rosto vazio do Mestre. Os tênues fios de Ariadne se embaralhavam na consciência; aqui, com um puro saber e um desejo sem sujeito, perdura apenas a dualidade brutal dos animais sem espécie.” (Foucault, 2009: 26).

⁴⁴ “E, no entanto, é uma linguagem saturada e rigorosamente funcional: toda frase ali deve ser uma forma concisa de julgamento; vazia de sentido, ela deve se sobrecarregar com o maior peso possível de avaliação: ‘Nada ver., que não se desdenhe ou louve em excesso.’ Essa palavra tagarela. incessante, difusa tem sempre um objetivo econômico: um certo efeito sobre o valor das coisas e das pessoas”. (*ibid*: 15).

⁴⁵ “Essa palavra tagarela. incessante, difusa tem sempre um objetivo econômico: um certo efeito sobre o valor das coisas e das pessoas. Ela assume então seus riscos: ataca ou protege: sempre se expõe; tem sua coragem e habilidade: deve manter posições insustentáveis, se abrir e se esquivar da réplica, do ridículo; ela é beligerante. O que sobrecarrega essa linguagem não é o que ela quer dizer, mas fazer. Nada dizendo, é totalmente animada pelos subentendidos. e remete a posições que lhe dão seu sentido, pois por si mesma ela não o tem; indica todo um mundo silencioso que não chega jamais às palavras: essa distância indicadora é a decência. Como mostra tudo o que não se diz, a linguagem pode e deve tudo recobrir, e não se cala jamais, pois ela é a economia viva das situações, sua visível nervura” (*ibid*: 16).

⁴⁶ “Sem dúvida, a narrativa de iniciação deve o mais forte dos seus prestígios eróticos aos laços que ela torna sensível entre o Saber e o Desejo. Laço obscuro, essencial, sobre o qual nos enganamos ao só lhe dar estatuto no platonismo. Ou seja. na exclusão de um dos seus dois termos.” (*ibid*: 17).

⁴⁷ “Suas formas reúnem o espaço fundamental onde são representadas as ligações do Desejo e do Saber: eles dão feição a uma experiência em que a transgressão do interdito libera a luz. Reconhecem-se facilmente, nos dois grupos que formam, duas estruturas opostas, e perfeitamente coerentes, desse espaço e da experiência que a ele está ligada.” (*ibid*: 25).

Nesse sentido, o hospital, assim como o labirinto, configura-se como um espaço de experiência onde as trocas se tornarão intensas; superfícies de encontro. De acordo com Foucault:

O espaço que simboliza o Minotauro é, pelo contrário, um espaço de transmutação: gaiola, ele faz do homem um animal de desejo — desejante como uma fera, desejado como uma presa; cova, ele trama por baixo dos estados uma “contra-cidade” que se promete destruir as leis e os mais velhos pactos; máquina, seu movimento meticuloso, apoiado sobre a natureza e a razão, suscita a Antiphysis e todos os vulcões da loucura (Foucault, 1999: 27).

Foucault se inspira em Sade, essencialmente em *A nova Justine*, para traçar relações entre verdade e Desejo. “Logo na primeira linha, Sade explica que, por maior que seja a aversão e o horror que sente em relação a tudo o que vai contar, o homem de letras deve ser filósofo o bastante para dizer a verdade”, disse em conferência na Universidade do Estado de Nova Iorque, em 1970 (Foucault, 2016: 141). Mas que verdade seria essa colocada por Sade, que narra eventos tão inverossímeis?

Foucault observa que Sade, em *A Nova Justine*, com muita falta de jeito, teria repetido muitas vezes: aqui o que falo é verdade. Aliás, o filósofo aponta que era comum que escritores do século XVIII destacassem alguma verossimilhança nos romances da época. “Era um efeito de tradição, em todos os romances do século XVII, espetar, de algum modo, a própria narrativa sobre uma espécie de verdade, sobre um princípio de verossimilhança” (*ibid*: 142), observa. Sade retoma em sua obra alguns desses procedimentos retóricos, no entanto, os fatos narrados, os quais ele insiste terem realmente acontecido, são por demais fabulosos. “Sade não para de dizer, ao longo de todos seus romances, que aquilo que quer contar é verdade. Mas o que é essa verdade?” (*ibid*: 144)⁴⁸. Ele mesmo responde: “Pois bem! A verdade de que fala Sade, acredito que aí também as coisas são simples, não é a verdade do que ele conta, é a verdade de seus raciocínios” (*ibid*). “Essa forma de racionalidade que é promovida pelo exercício do desejo ou o que sustenta o exercício do desejo” (*ibid*: 145).

Portanto, para Foucault, Sade não mente: o que é verdade ali é o raciocínio que os fatos apresentam. Maura, que não usa os mesmos procedimentos retóricos de Sade, também não mente. Ainda que não se possa averiguar os acontecimentos relatados em seu diário, ali há um

⁴⁸ No décimo volume, nas últimas linhas, ele insiste ainda sobre o caráter absolutamente verdadeiro de seu romance. Um dos últimos episódios, que é um dos mais fantásticos, é assim comentado por um dos personagens, que diz: ‘Uma história tão inverossímil, não se acreditaria nela se fosse contada num romance. Mas isso não é um romance, é a verdade, por conseguinte, devem acreditar em mim’ (Foucault, 2016: 142).

saber, que confrontando-se com o poder e a racionalidade da clínica médica, não se opõe ao desejo.

*

A narrativa autobiográfica com que Maura inicia o *Diário I* transcorre contínua até desembocar numa breve reflexão sobre a loucura e, na sequência, um resumido relato das internações. É então a partir das últimas linhas desse relato contínuo que os parágrafos se afinam, as últimas frases se soltam, encurtam; começam a surgir vazamentos, espaços, descontinuidades:

De novo: o que me assombra na loucura é a eternidade.
Ou: a eternidade é a loucura.
Ser louco para mim é chegar lá.
Onde? – pergunto vendo dona Marina. As coisas absolutas, os mundos impenetráveis.
Estas mulheres, comemos juntas. Não as conheço. Acaso alguém tocou no abstrato?”
(Cançado, 2016: 26).

Daí para frente a narrativa de Maura permite-se mais fragmentada e elíptica, menos preocupada com a sequencialidade histórica dos eventos. É o diário que começa, pela anotação dos dias. De acordo com Vasconcelos, escrever pela anotação é

Ato sempre inacabado, eminentemente procedimental, em estado de nota pelo qual a literatura pode engatar sua dimensão de irrompimento — no fio/fim de uma época marcada pela dispersão/desaparição do livro no compasso da cultura do score, do teste (do que promoveria os projetos de escrita em uma espécie de ‘inserção’ sob a regência da legitimação acadêmica, jornalística, editorial/mercadológica) (Vasconcelos, 2015: 331).

Não será mais um mundo de representações que Maura duplica, povoado de heróis (a individualidade do artista como herói, que teve origem no renascimento, só poderia ter surgido nesse mundo de representações, aponta Foucault). Começa uma investigação pela escrita, uma trilha de saber, movida pelo desejo.

3.2 ENTRE AS MARGENS DAS PÁGINAS

Esse é o parágrafo — o primeiro marcado pela data — que inaugura a escrita de um diário.

25-10-1959

Estou de novo aqui, e isto é — Por que não dizer? Dói. Será por isso que venho? — Estou no Hospício, deus. E hospício é esse branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue — e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro — como o que não pode ainda compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde — paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus (Cançado, 2016: 26).

É a partir desse ponto da obra que, pela primeira vez, começa a anotação dos dias e a escrita se revela mais fragmentada e de corpo presente — como os poemas despedaçados de Safo. Como se a prosa anterior fosse apenas um preâmbulo ou uma justificativa — tal qual Rousseau em *Confissões* — para enfim passar a uma forma de meditação — assim como o último Rousseau de *Devaneios do caminhante solitário*. É também finalmente neste parágrafo que está grafada a expressão que vai dar título ao livro: “Hospício é deus”.

Maura agora é uma escritora em relação com a máquina e o papel doado pela editora. Nesse contexto, vai se desenvolvendo um novo corpo de linguagem, um diário, um livro. As palavras rompem a brancura da folha. O travessão — recurso gráfico que dali adiante será usado algumas vezes — aparece pela primeira vez com a intenção de marcar a página. Vai se insurgindo maior consciência do espaço dessa folha em branco, da espacialidade da linguagem. Não se trata mais de uma obra que busca representar a realidade, tal como ela é, com a anotação das palavras apenas para registro e memória. Em certa medida, Maura vai abandonando o passado. Estamos em meados do século XX e a reprodução gráfica implica em uma grande mudança na literatura: as obras são concebidas não para serem cantadas, encenadas, ou lembradas, mas para serem lidas.

A passagem de Maura pela redação do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*⁴⁹ alinha-se nesse sentido. O *Suplemento*, surgido nos anos 1950, contava com intelectuais e artistas relacionados ao neoconcretismo, como Ferreira Gullar, e a publicação se arriscava pelo campo da experimentação, em torno dos aspectos visuais da palavra e da mancha de texto. Nesse sentido, o caderno continuava um caminho marcado pelo lançamento de *Um lance de dados*, do poeta francês Stéphane Mallarmé, traduzido no Brasil por Haroldo de Campos .

Para Foucault, é justamente *Um lance de dados* que marca o início de uma literatura tal qual conhecemos hoje: uma literatura propiciada pelos novos meios de reprodução gráfica, que começa a se relacionar com a materialidade da linguagem, a disposição das palavras e sinais

⁴⁹ “Quanto tempo trabalhei no jornal? Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Assis Brasil, e tantos outros, meus protetores. Quase todos bons intelectuais da boa geração.” (Cançado, 2016: 27).

gráficos, os brancos na página. Assim, *Um lance de dados* é um marco porque apresenta essa luta do escritor com a página em branco. A partir desse momento, não se trata mais de uma literatura que apenas utiliza o papel como suporte e arquivo, somente para gravar uma fala.

Em *Mallarmé de J. P. Richard*, Foucault aponta que o século XIX criou os arquivos, as bibliotecas e a conservação documentária absoluta, formando uma massa de linguagem, uma massa documentária da linguagem imóvel, onde predomina a relação com o ser da linguagem. Mallarmé, deste modo, teria disposto soberanamente as palavras, a sintaxe e os poemas.

Sem deixar-se definir por uma etiqueta literária, Maura é contaminada por essas ideias, pela espacialidade e pela materialidade da linguagem, como podemos observar a partir do momento que o diário começa a tomar forma, mostrando-nos que as bioescritas podem ir além da representação do passado — podem ser uma relação com o ser da linguagem.

Assim, Maura pouco a pouco, abandona o aspecto meramente memorial de seu texto inicial e começa a travar uma batalha com a linguagem que se inicia e coincide com o período de internação psiquiátrica. Se o corpo de Maura se debate com a racionalidade médica e o saber excessivamente iluminado que cega e que reina entre as quatro paredes brancas da instituição imperial, a linguagem que emana de sua noite interior se debate com o branco da página. Noite aqui, no entanto, que nada tem a ver com a escuridão que nada permite ver, ao contrário. “O que chamo de noite difere da obscuridade do pensamento; a noite tem a violência da luz. A noite é a juventude e a embriaguez do pensamento.” (Foucault, 2009: 45).

3.2.1 Branco sem fim

O branco e a claridade, aliás, são temas recorrentes ao longo desse *Diário I*: “Penso no amanhã de manhã: o médico. O médico é o campo luminoso aonde vou todos os dias. Ou sou eu quem se ilumina perto dele?” (Cançado, 2016: 32). Maura define o hospício: um “branco sem fim”; em seguida, o redefine: é “deus”.

Trocando a efervescência cultural carioca naquele fim dos anos dourados pelo confinamento num hospital psiquiátrico na zona norte do Rio de Janeiro, Maura vai até a instituição manicomial para escrever, contida entre paredes brancas; nesse local, nesse espaço, é estabelecida uma tensão, bem delimitada em um território — campo. Mero acaso? De todo modo, é quando o corpo se choca com o poder que a vida fica mais intensa. Vasconcelos cita a noção de um extremo da vida, proposta por Avital Ronell (Vasconcelos, 2015: 200). De acordo com ele

A literatura nasce do enfrentamento de tudo o que a torna implicada com sua posposição — o livro não se dá previamente, sustentado por uma voz, um nome próprio. Tudo o que relata e modula o percurso por um campo (testificado, tecnicado, mesmo lançado à natureza) indissociável da narrativa de uma conceitualidade em formulação — figuras móveis em margeamento de sua exterioridade, a um extremo de experimentalidade (*ibid*: 117).

Maura não está envolvida por paredes brancas quaisquer. Mais do que um quarto para escrever em reclusão, ela se desloca para um ambiente dominado pela clínica médica moderna; clínica que, de acordo com Foucault, em *O nascimento da clínica*, estabelece, a partir do século XVIII, uma linguagem que, após a ausência de deus, se tornará dominante e se expandirá para além dos muros dos hospitais. Uma linguagem guiada por um olhar classificatório, voltado à visibilidade e à claridade das coisas. Maura, por sua vez, é a noite da loucura que choca-se com esse “branco sem fim”. E só a noite permite a visão de certas luminosidades — como um vagalume, um trovão ou a própria lua, que só podem ser vistos na escuridão. Hospício é deus e tem paredes brancas. Ao relatar um assassinato, Maura escreve: “Ele existia entre paredes brancas e tudo que acontecera e acontecesse ficaria enquadrado no espaço de vida do qual não podia fugir.” (Cançado, 2016: 94). Sobre o saber médico, Maura conta que “aquele homem, que só devia mostrar do saber o saber mesmo, não se permitindo ir além das limitações impostas à razão, aquele homem sofria” (*ibid*: 80). Para Foucault, trata-se “de um momento em que o mal, o contranatural, a morte, todo fundo negro da doença em suma, vem à luz, isto é, ao mesmo tempo se ilumina e se suprime como noite, no espaço profundo, visível e sólido, fechado mas acessível, do corpo humano” (Foucault, 1998: 225).

Se quando criança Maura fazia da criação de conto de fadas o seu brinquedo, aos 30 Maura inventa para si um jogo de corpo e linguagem — e todo jogo precisa de regras. Contrariando a vigente “forma bela e fechada da individualidade” e a “dura lei do limite”, como recurso de provocação, Maura dispõe da infância, de seu lado infantil tão criticado pelos sacerdotes hospitalares, como ela relata algumas vezes. É a criança que desafia a linguagem instituída, o saber dominante, por meio de um novo olhar. “O que permite ao homem reconciliar-se com a infância e alcançar o permanente nascimento da verdade é esta ingenuidade clara, distante e aberta do olhar.” (*ibid*: 72). Assim, “o discurso do mundo passa por olhos abertos, e abertos a cada instante como que pela primeira vez.” (*ibid*). É como uma criança que Maura se opõe à “velhice da clínica” (*ibid*: 59). Vasconcelos confirma a força infantil em Maura ao apontar que “O convalescente (desentranhado do adolescente) toma figura em autores exponenciais do século XX como Gombrowicz, e passa, no Brasil, pela experiência única da

escrita de Maura Lopes Cançado” (Vasconcelos, 2015: 210). Também de acordo com Vasconcelos, quando analisa o filme *Crianças brincam na Rússia*, de Godard,

o cineasta associa à infância a noção transformadora contida na gênese do bolchevismo e na dimensão prospectiva, não apenas na época da vanguarda futurista, definidora da escrita e da arte naquele país (tudo o que se lê de Tolstoi a Tsvatieva, de Vertov a Malevich). Enfatiza como remanescência do jogo infantil a concepção de povo e política — assim como a adolescência para Dostoievski oferece um enlace entre inquérito e adivinhação quando pensa em formas memoriais de uma dita “humanidade” (*ibid*).

Criança que de Maura tentam extirpar a todo momento, como lemos no relato da autora:

— Qual a concepção geral que você tem do amor?
 — ?
 — Porque também a amo, e muito. Amar não é apenas como você pensa. É mais amplo, sem egoísmo. É o que me leva a ajudá-la, tentando fazer de você uma adulta, e abandonar a eterna criança que a tem dominado.
 — Mas eu...
 — Você se porta como uma criança. Na realidade, o que existe em você não é amor.” (CANÇADO, 2016: 105).

Maura desorganiza nesse jogo/brincadeira. E, apesar das violências a que os corpos são submetidos no hospital, Maura tem muito humor. É em tom de brincadeira que Maura busca driblar a razão. Razão que domina uma linguagem de uma racionalidade burguesa instituída. A loucura é sem verbo e não pode ser escrita. Loucura é a não-obra, diz Foucault. O que Maura escreve e deixa em seu *Diário I* é sua porção de razão, de linguagem, de dentro da qual tentou escapar. Da loucura de Maura só podemos ver a sua ausência: as marcas que ela deixa na linguagem, tratando a escrita como uma experiência brincante.

*

A brincadeira é também presente em Ana Cristina Cesar, que usa a escrita de diário como um recurso, apesar de recusar a intimidade como algo que se possa comunicar literariamente.

A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura. É como se eu estivesse brincando, jogando com essa tensão, com essa barreira. Eu queria me comunicar. Eu queria jogar minha intimidade, mas ela foge eternamente. Ela tem um ponto de fuga. Aí você tem razão, ela escapa (Cesar, 1993: 195).

Nesse sentido, a autora não se preocupa com a autenticidade de seus textos, no sentido de representarem sua vida.

Existem muitos autores que publicam seus diários mesmo, autênticos. Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. Mas tem muitos autores que publicam diário. Quando você ler o diário do autor, de verdade, que ele escreveu sem intenção propriamente de fingimento, você vai procurar a intimidade dele (*ibid*: 194).

*

No hospital, esse lugar branco com escadarias de mármore, a saúde substitui a salvação.⁵⁰ “Os médicos não são os padres do corpo?”, provoca Foucault (Foucault, 1998: 36). Maura, por sua vez, identifica essas “mãos longas levando-nos para não sei onde — paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus.” (Cançado, 2016: 26). Maura é a noite em meio a esse branco, a essas paredes brancas. “Trata-se de uma demarcação na vida, isto é, na noite, para indicar o que seriam as coisas na clareza branca da morte” (Foucault, 1998: 189).

De acordo com Foucault, é no final do século XVIII, quando se dá a reabertura das sociedades médicas e das universidades que haviam sido fechadas em 1792, que as reformas acontecem, sob o novo regime. A medicina, nova ciência do indivíduo, a partir de então, será fundamental para a constituição das ciências do homem que começam a se desenvolver. A boa medicina é reconhecida pelo Estado, que persegue os charlatões. Por sua vez, esses novos “oficiais da saúde”⁵¹, seriam porta-bandeiras do liberalismo, recebendo também uma tarefa política, como descreve Foucault: “a luta contra a doença deve começar por uma guerra contra os maus governos; o homem só será total e definitivamente curado se primeiramente for liberto” (*ibid*: 37).

Assim, ao mesmo tempo em que o médico se torna vigilante da moral e da saúde pública⁵², também é encarregado de definir o homem modelo, por meio da “bela tarefa de instaurar na vida dos homens as figuras positivas da saúde, da virtude e da felicidade”⁵³. Desse modo, o poder é transferido para os médicos, que administram o controle dos corpos. “Na gestão da existência humana, toma postura normativa que não a autoriza apenas a distribuir conselhos

⁵⁰ “Daí também o seu prestígio nas formas concretas da existência: a saúde substitui a salvação”, dizia Guardia.

⁵¹ Cf. Foucault, 1998: 91.

⁵² *ibid*: 45.

⁵³ *ibid*: 38.

de vida equilibrada, mas a reger as relações físicas e morais do indivíduo e da sociedade em que vive”, escreve o filósofo (*ibid*: 39).

Esse controle do corpo do Estado na figura do médico caminhará para uma acepção cada vez mais meramente orgânica da vida. Nas palavras de Maura, o hospital é o lugar

onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue — e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro — como o que não pode ainda compreender (*ibid*: 26).

Tal infiltração na vida vai acontecer por meio da linguagem — linguagem que Maura desafiará, como uma criança que ignora as regras.

A medicina definida como saber múltiplo da natureza e conhecimento do homem em sociedade (Foucault, 1998: 81), procurará transmitir, por meio da palavra, esse saber como uma verdade que triunfa (*ibid*: 55). Assim, a linguagem médica, assumindo-se como dominante, torna-se uma pedagogia. Deste modo,

As formas da racionalidade médica penetram na maravilhosa espessura da percepção, oferecendo, como face primeira da verdade, a tessitura das coisas, sua cor, suas manchas, sua dureza, sua aderência. O espaço da experiência parece identificar-se com o domínio do olhar atento, da vigilância empírica aberta apenas à evidência dos conteúdos visíveis. O olho torna-se depositário e a fonte de clareza; tem poder de trazer à luz uma verdade que ele só recebe à medida que lhe deu a luz; abrindo-se abre a verdade de uma primeira abertura: flexão que marca, a partir do mundo da clareza clássica, a passagem do “Iluminismo” para o século XIX.” (*ibid*, XII).

Com a medicina moderna e sua soberania na linguagem, portanto, entram em campo novas formas de falar e ver. Deste modo, aos poucos, a medicina vai se definindo como clínica do visível, com investigação a partir da observação do cadáver em sua imobilidade. O pulso e o contato/toque perdem valor. É “a partir do cadáver” que “percebe-se a doença viver” (*ibid*: 169). Cadáver que é o oposto da pulsação/movimento da narrativa, da observação dos corpos em movimento que Maura propõe. “Maura é um testemunho de que a vida é muito forte”, escreve Otto Lara Resende⁵⁴.

Essa soberania do visível vai se impondo por meio de um “olhar médico que envolve, acaricia, detalha, anatomiza a carne mais individual e aponta as suas feridas secretas, é um olhar fixo, atento, um pouco dilatado que, do alto da morte, já condenou a vida”. (*ibid*: 196). É uma medicina/linguagem “obcecada por esse olhar absoluto que cadaveriza a vida e reencontra no cadáver a frágil nervura rompida da vida” (*ibid*: 190). A nova ordem propaga o “mito de um

⁵⁴ A frase é destaque na quarta capa de *O sofredor do ver*, da Autêntica Editora.

desaparecimento total da doença em uma sociedade sem distúrbios e sem paixões, restituída à sua saúde de origem” (*ibid*: 35).

Em movimento, dinâmica pelos corredores, Maura circula pela instituição como uma doença que se esvai pelo espaço, sofrendo metástases e metamorfoses. Descontínua, a escrita de Maura desestabiliza aquela linguagem que persegue o equilíbrio, impedindo que a doença se espalhe pelo espaço e isolando-a.

*

“As mulheres são um pouco doidas e os homens um pouco menos” é charada que Ana Cristina Cesar retira de *As mulheres de Tijucopapo*, livro de estreia de Marilene Felinto, que reconhece como “um livro de mulher, que dá pano pra manga para a questão do feminino”. (Cesar, 1993: 175).

Em *Excesso inquietante*, texto de 1982 publicado no *Jornal Leia Livros*, Ana Cristina Cesar aponta que:

Femininamente significa aqui: de forma errante, descontínua, desnivelada, expondo com intensidade muito sentimento em estado bruto. Significa também: dirigindo-se eternamente a um interlocutor, falando sempre para alguém, como numa carta imensa. Mas ao mesmo tempo esse feminino transborda um excesso inquietante. Ao longo do livro trava-se uma luta com esse feminino excessivo, com esse a-mais, porque o excesso se situa à beira de uma amedrontada indefinição, à beira de uma impossibilidade de afirmar, afirmar-se, dar forma, acabar-se. (...) O resultado é uma narrativa autobiográfica, traçada em ziguezague, construída toda em desníveis, numa dicção muito oral, atravessada de balbucios, repetições, interrupções, associações súbitas, falas de tonalidade infantil (Cesar, 1993: 175).

*

Incontível, Maura coloca a verdade dessa racionalidade dominante à prova. É, por meio de sua morbidez, de sua disfunção, que Maura questiona e arrisca outras formas de falar e ver, quebrando buracos dentro dessa estrutura que articula espaço, linguagem e morte.⁵⁵

“Não é porque caiu doente que o homem morre; é fundamentalmente porque pode morrer que o homem adocece”, escreve Foucault (1998: 177). Segundo ele, “a morte é a doença tornada possível na vida”, (*ibid*). Opondo-se a esse pensamento cadavérico e imóvel, Maura

⁵⁵ “Esta estrutura em que se articulam o espaço, a linguagem e a morte - o que chama em suma o método anátomo-clínico - constitui condição histórica de uma medicina que se dá e que recebemos como positiva.” (Foucault, 1998: 226).

busca vida na morte. “A vida não é uma forma do organismo, mas o organismo, a forma visível da vida”, escreve Foucault (*ibid*: 176).

Foucault chamou Sade de o “sargento do sexo”, pois, apesar de escrever trancafiado numa cela, ou seja, num ambiente disciplinador, ele mesmo era um disciplinador. Sade era também um disciplinador porque organiza o corpo — não mais através do cérebro, é verdade, mas através do sexo; ou seja: ainda que pelo sexo, havia uma organização⁵⁶. Não haveria, assim, loucura orgânica em Sade, escreve Foucault^{57 58}.

*

No hospital, Maura zomba da clínica médica (“Me olha com interesse profissional. Não me comovo. Estou exposta, aparentemente miserável, necessitada.” (Cançado, 2016: 32), nova ordem que ata o corpo à morte e à sua finitude.

Nesse sentido, recuperar o infinito — que passa a ser negado a partir do pensamento clássico — é uma tarefa que escritores como Maura buscarão realizar, na trilha de uma experiência lírica que, desde o século XIX, recusa a finitude e o encurtamento da vida e abre “a fonte de uma linguagem que se desdobra indefinidamente no vazio deixado pela ausência dos deuses” (Foucault, 1998: 229).

Esta experiência médica está por isto mesmo aparentada com uma experiência lírica que procurou sua linguagem de Hölderlin a Rilke. Esta experiência que inaugura o século XVIII e de que ainda não escapamos, está ligada a um esclarecimento das formas de finitude, de que a morte é, sem dúvida, a mais ameaçadora e também a mais plena (*ibid*: 228).

⁵⁶ “O corpo em Sade é ainda intensamente orgânico, ancorado nessa hierarquia, a diferença sendo, certamente, que a hierarquia não se organiza, como na velha fábula, a partir da cabeça, mas a partir do sexo.” (Foucault, 2009: 367).

⁵⁷ *Ibid*: 368

⁵⁸ Apesar dessa disciplinaridade, Foucault considera um erro histórico tentativas de relacionar Sade ao nazismo, lembrando que os campos de concentração nasceram de Himmler, um engenheiro agrônomo casado com uma enfermeira: “O nazismo não foi inventado pelos grandes loucos eróticos do século XX, mas pelos pequenos burgueses mais sinistros, tediosos e desagradáveis que se possam imaginar. Himmler era vagamente agrônomo, e tinha se casado com uma enfermeira. É preciso compreender que os campos de concentração nasceram da imaginação conjunta de uma enfermeira de hospital e de um criador de galinhas. Hospital mais galinheiro: eis o fantasma que havia por trás dos campos de concentração. Mataram ali milhões de pessoas, portanto não digo isso para diminuir a condenação que é preciso cair sobre o empreendimento, mas justamente para destituí-lo de todos os valores eróticos que quiseram lhe imputar.” (*ibid*: 369) De acordo com Foucault, “Os nazistas eram faxineiras no mau sentido do termo. Trabalhavam com esfregões e vassouras, pretendendo purgar a sociedade de tudo o que eles consideravam ser podridão, sujeira, lixo: sífilíticos, homossexuais, judeus, sangues impuros, negros, loucos. É o infecto sonho pequeno-burguês da limpeza racial que subentendia o sonho nazista. Eros ausente.” (*ibid*).

Não por acaso, é nesse mesmo século XVIII que apareceram os primeiros românticos, em oposição a essa luz, a essa claridade excessiva, que cega, esconde, que se mantém na superficialidade das coisas visíveis. Assim, eles surgem, trazendo saber da profundidade da noite e preservando a possibilidade de visão e de conhecimento nos sonhos. “Para Novalis, o sonho é ‘esse caminho secreto que nos abre o acesso ‘às profundezas de nosso espírito’”, conta Foucault (1999: 90). E ainda:

Se fosse dado aos nossos olhos de carne ver dentro da consciência do outro, muito mais frequentemente julgaríamos um homem segundo aquilo que ele sonha do que segundo o que ele pensa... o sonho que a todo espontâneo toma e guarda a figura de nosso espírito. Nada sai mais direta e sinceramente do fundo mesmo de nossa alma que nossas aspirações irrefletidas e desmesuradas... nossas quimeras são o que melhor se parece conosco (*ibid*).

De acordo com Foucault, “Novalis retoma de Herder a ideia de que o sonho é o momento originário da gênese: o sonho é a imagem primeira da poesia, e a poesia, a forma primitiva da linguagem, a ‘língua materna do homem’. O sonho, assim, está no princípio mesmo do devir e da objetividade.” (*ibid*: 92) Os sonhos, no entanto, não são um jardim de fantasia, nem um mundo à parte. É o próprio mundo, experimentado de uma forma muito particular, originária, trazendo verdades, fazendo revelações.

No movimento da imaginação, e sempre eu mesmo que eu irrealizo como presença neste mundo; e experimento o mundo (não um outro, mas este mesmo) como inteiramente novo para minha presença. Penetrado por ela e me pertencendo como coisa particular e, através desse mundo que não é senão a cosmogonia de minha existência, posso encontrar a trajetória total de minha liberdade, dominar todas as suas direções e totalizá-la como a curva de meu destino (*ibid*: 114).

Sonho e loucura se assemelham e é a partir dessa mesma abertura que nasce a escrita de Maura, mas não como algo de outro mundo, é deste mundo mesmo que ela fala e vê e dança. A indagação sobre o sonho aparece em diversos momentos ao longo de sua obra: “Senhor, falo das coisas da vida, vim do sonho ou da loucura?” (Cançado, 2016: 177), pergunta Maura em seu diário. E afirma: “Meu amor pelo sonho é minha maior característica.” (*ibid*: 36).

Depois do café fui para o pátio. Ou, fui mandada para o pátio. Ainda chovia muito. Parecia-me um sonho: aquelas mulheres encolhidas de frio, descalças, fantásticas. Eu nem sequer pensava. Via, como se nada em mim fosse mais que os olhos, recomeçando num pesadelo (voltei, meu deus, voltei) (*ibid*: 29).

Assim, é de dentro de um espaço institucional onde se articula uma linguagem dominante “que traz a luz”, que Maura performa como noite, trazendo das profundezas do ser

o que não pode ser obtido apenas pela superfície. A loucura é essa noite que permite ver na escuridão o que o dia esconde. “Na origem desse tema do sonho como manifestação da alma em sua interioridade encontrar-se-ia, antes, o princípio de Heráclito: ‘O homem desperto vive em um mundo de conhecimento: mas aquele que dorme voltou-se para o mundo que lhe é próprio.’”, diz Foucault (1999: 90). Pois o que Maura faz, por meio da loucura e da escrita, é apossar-se desse mundo que lhe é próprio e produzir, também, um saber que não poderia nos ser dado a conhecer de outro modo, sem o mergulho.

Para Foucault, a cosmologia do sonho é a origem da própria existência. O sonho, que não é legível, rompe com a objetividade da consciência vígil em um movimento de liberdade em direção ao mundo. É um momento originário, que em Maura, a partir do qual, confundido com a loucura, por meio da escrita, se projeta para além, trazendo à tona um saber que se choca com a racionalidade institucional que a cerca⁵⁹.

3.2.2 Cercada de vazio

“A poesia é um tipo de loucura qualquer. É uma linguagem que te pira um pouco, que meio te tira do eixo”, escreve Ana Cristina César (1993: 203).

Os temas do lirismo e da psicose se parecem⁶⁰, destaca Foucault, que também aborda o tema da loucura e da poesia, destacando um “velho problema”: onde termina a obra, onde começa a loucura? (Foucault, 1999: 172). Problema que também, evidentemente, tange a obra de Maura Lopes Cançado.

A confusão seria justificada uma vez que a abertura da loucura é a mesma do lirismo, conforme postula Foucault em *O não do pai*, ao pensar a partir da obra de Hölderlin. Pois é dessa mesma fresta, ruptura da linguagem, que esvai a obra de Maura.

É a linguagem que se propõe totalitária e única que poetas e loucos procuraram romper, abrindo fissuras. Assim, como Hölderlin, que se isolou na torre, longe de Schiller, Hegel e um Goethe deificado, Maura também afasta-se de seus colegas de jornal no confinamento hospitalar espontâneo. É nesse local afastado dos deuses que Hölderlin consegue criar algo novo. Ao afastar-se, o poeta sente “sua própria miséria — vazio desértico que o mantém ao

⁵⁹ “Ao romper com essa objetividade que fascina a consciência vígil e ao restituir ao sujeito humano sua liberdade radical, o sonho desvela paradoxalmente o movimento da liberdade em direção ao mundo, o ponto originário a partir do qual a liberdade se faz mundo. A cosmologia do sonho é a origem da própria existência” (Foucault, 1999: 91).

⁶⁰ “os temas do lirismo e da psicose parecem, não somente porque as estruturas da experiência são aqui e ali isomorfas, porém mais profundamente porque a obra ao mesmo tempo coloca e ultrapassa o limite que a funda, a ameaça, a conclui.” (*ibid.*: 179).

longe e abre, inclusive nele mesmo, um espaço sem recursos. Essa aridez desenha a forma vazia de uma abundância: poder de acolhimento para a fecundidade do outro, desse outro que, mantendo-se na reserva, recusa-se, e voluntariamente estabelece o intervalo de sua ausência”, escreve Foucault (1999: 177).

É preciso um vazio para que se possa abrir esse espaço que vai verter para o infinito. Holderlin e Maura, ao retirarem-se do centro da cena de seu tempo e afastarem-se, aram um novo terreno para a instauração de um novo lugar. É assim que em Hölderlin “A linguagem agora avança contra esse espaço que, ao abrir-se, a chamava e a tornava possível” (*ibid*: 178). Longe do *Suplemento*, Maura, por sua vez, afasta-se dos “deuses” em busca de um novo lugar; no entanto, no hospital, ela não alcança um terreno plenamente vazio — lá ela enfrenta outros sacerdotes, contra os quais combate, numa incansável busca por frestas.

De acordo com Foucault, a “Grécia desenha esta praia onde se cruzam os deuses e os homens, sua mútua presença e sua ausência recíproca.” (*ibid*). É uma praia iluminada: “Daí seu privilégio de ser a terra da luz: nela se define um longínquo luminoso (oposto termo a termo à proximidade noturna de Novalis) atravessado pela violência de um rapto ao mesmo tempo assassino e amoroso, tal como a águia ou o raio” (*ibid*). No entanto, diferente da luz grega, é com o branco do hospital que Maura se confronta. Essa praia onde encontram-se homens e deuses para Maura é o Engenho de Dentro. Local entre os limites sólidos da Lei e das regras às quais desobedece, em busca do vazio. “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, 2016: 58).

*

Longe dos “deuses”, Maura e Hölderlin, que desafiam a linguagem, a regra, o Pai, são livres para, por meio da escrita, invocarem a criança — criança que, justamente, é tão criticada pelos médicos do Engenho de Dentro.

A inocência que aparento e tanto encanto me traz é dependente da minha vontade e consciência. Embora eu desconheça minha vontade, percebo vagamente que possuo uma consciência. Tudo se mostra impreciso em minha natureza nebulosa e difícil. Tenho a impressão que me renovo a cada instante — só nas crianças admito tal poder de renovação. Ah, mas só sou bem aceita quando fala a criança que existe em mim. Esta força difusa que desconheço e me sustenta em vida se forma em instantes — que para a menina representa milagres. Deixa-me perplexa como se visse tudo pela primeira vez. E minha maldade decorre, sei, da ignorância, ditada pela criança que me domina. Às vezes sou má e impiedosa; apesar de maleável — como o que não está de todo feito (*ibid*: 38).

A citação acima foi extraída de um texto do diário que se intitula “Jogo” e revela que muitas vezes o enfrentamento com que Maura se opõe às normas instituídas tem mais um aspecto de provocação infantil e inconsequente do que o da agressividade do enfrentamento militar bélico. Sem armas, Maura estabelece um jogo com as forças que a cerceiam. E, como ela mesma admite e repete algumas vezes, é sua criança quem faz isso. A criança que em Maura escreve para brincar e preencher o espaço-tempo, em combate, sem julgamentos, sem destruição: ao contrário, criação.

A criança que escreve pode ser percebida em Maura na espontaneidade de suas frases. Como se ela tivesse os olhos limpos e mirasse tudo como se fosse a primeira vez. Não é, de forma alguma, um texto em primeira pessoa de um autor cansado e resignado, preso ao passado, que tudo conhece. Ao contrário, essa escrita em primeira pessoa, de linguagem muito vívida, apresenta uma observadora que está em tempo presente, aberta para o mundo. Com a curiosidade de uma criança. Como a criança, Maura passa o dia a experimentar — por isso sua escrita é uma escrita experimental, uma escrita que advém da experiência. Não se trata mais em Maura de um saber exterior. Maura está em relação. Não é um ser enclausurado. E junto com as demais internas, as enfermeiras, os médicos, o Engenho de Dentro compõe uma nova massa literária. Em *Exterior.Noite*, Vasconcelos, a partir de Blanchot, afirma que “a literatura trabalha no mundo — em vez de ser um dos trabalhos do mundo (...)” (Vasconcelos, 2015: 27). De fato, a literatura de Maura trabalha no mundo — o mundo que, no caso, é o hospital psiquiátrico, de onde surgirá um aprendizado pela escrita.

Longe do jornal, Maura goza da liberdade infantil para experimentar uma linguagem nova. Todo escritor deve criar uma linguagem para si, escreve Deleuze em *Linguagem e Vida*. Com astúcia, Maura descreve um movimento interessante: ao invés de atacar a linguagem de fora, a partir das margens, ela instala-se no cerne de uma linguagem, no ponto onde ela é mais densa. E faz isso com pensamento e corpo.

De acordo com Foucault:

Não se trata mais dessa ebridade platônica que tornava o homem insensível à realidade ilusória, para colocá-lo na plena luz dos deuses, mas de uma relação subterrânea, na qual a obra e o que não é a obra formulam uma exterioridade na linguagem de uma interioridade sombria (Foucault, 2009: 175).

Juntando-se a uma tradição de autores que, desde Platão, negam a separação de corpo e alma, Maura afirma a criança bailarina que, em seu jogo, coreografa movimentos e espacializa. De modo nenhum, no entanto, trata-se de uma criança terna e pura. O infantil também expõe

“maldades”. Como ela mesma escreve: “O artista não amadurece, possui todos os defeitos da criança”, (Cançado, 2016: 59). E, assim, Maura denuncia o envelhecimento do mundo.

3.2.3 Abertura para o infinito

“A morte abandonou seu velho céu trágico e tornou-se o núcleo lírico do homem: sua invisível verdade, seu visível segredo”, expõe Foucault (1998: 197). Se a linguagem da clínica médica volta-se para a finitude do corpo, constringindo a vida à sua dimensão puramente orgânica, Maura, a partir da escrita e da experiência de internação, sem negar a morte, duplica essa mesma vida, que, no mundo da linguagem, se abre para o infinito que se dá nos limites finitos do hospital, entre paredes, corredores, enfermos, médicos, vozes, gestos duplicados por meio de palavras que agora analisamos. Por meio da escrita, a vida no hospital foi infinitizada em corpo de linguagem. “Escrever para não morrer” — é Foucault, citando Blanchot.

Para Foucault, falar para não morrer seria uma tarefa tão antiga quanto a fala. Citando Homero, ele diz que é possível que “os deuses tenham enviado os infortúnios aos mortais para que eles pudessem contá-los, e que nesta possibilidade a palavra encontre seu infinito manancial” (*ibid*: 47). Em *Linguagem ao Infinito*, ele afirma que seria “bem possível que a aproximação da morte, seu gesto soberano, sua proeminência na história na memória dos homens cavem no ser e no presente o vazio a partir do qual e em direção ao qual se fala”. (*id*, 2009: 47). Assim, para Foucault, “os deuses enviam os infortúnios aos mortais para que eles os narrem; mas os mortais os narram para que os infortúnios jamais cheguem ao seu fim, e que seu término fique oculto no longínquo das palavras, lá onde enfim elas cessarão, elas que não querem se calar.” (*ibid*: 48).

Para Foucault, para quem a escrita alfabética já seria em si mesmo uma forma de duplicação, a linguagem seria esse espaço virtual onde a palavra encontra o seu recurso infinito. Assim, de acordo com o filósofo, “escrever, para a cultura ocidental, seria inicialmente se colocar no espaço virtual da autorrepresentação e do redobramento; a escrita significando não a coisa, mas a palavra, a obra de linguagem não faria outra coisa além de avançar mais profundamente na impalpável densidade do espelho”, escreveu. “Duplo desse duplo que já é a escrita, descobrir assim um infinito possível e impossível, perseguir incessantemente a palavra, mantê-la além da morte que a condena.” (*ibid*: 49).

O tema do infinito também ronda a obra de Maura. “Também li isto numa revista, ignoro de quem: ‘Em qualquer lugar onde estamos, a distância do infinito é a mesma’ (foi o que me ajudou a resistir)”, escreve Maura (Cançado, 2016: 152), confirmando o infinito como sua

medida de resistência. Resistir, como explica Deleuze naquela palestra para estudantes de cinema, é o que resiste ao tempo. A arte resiste: quando olhamos uma estátua grega milenar de mármore, ela resistiu. Arte, portanto, é uma forma de resistência e Maura resiste ao mirar o infinito, ao produzir linguagem. “Afirmar é palavra, sim”, como escreveu, consciente da força da linguagem.

Para onde ir? Lar – que palavra. Mas lar? Lar, lar, lar? Soa esquisito e remoto. Sou eu quem carrega o remorso, ou o encontro nas coisas mais simples? Afirmo: são palavras, mais nada: mamãe, Cesarion, eletrola bem baixinho, cama limpa e macia, sono até tarde de manhã, minhas irmãs Selva e Helena. Afirmar é palavra, sim. E o resto? Pensar dói muito. Os nomes frios tingem o coração de pesar. NÃO (Cançado, 2016: 57).

Com algum abatimento — cansada, quase vencida da concorrência com as forças do hospital que atuam sobre o seu corpo, sobre a sua existência, ela escreve:

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. (Voltei, meu deus. Voltei.) A desconfiança predomina. Doentes não se fiam nas guardas, nem estas naquelas. E não acredito sequer em mim mesma. Não vou além dos muros que nos encerram. Sou incapaz de tentar querer me salvar – ou me perder de todo. Não creio em nada. Se acreditasse em mim. Mesmo: se acreditasse em mim. (Talvez seja tudo mentira.) (*ibid*: 57).

Na primeira linha do parágrafo seguinte, Maura encontra sua abertura, pela literatura: “Gostaria de escrever um livro sobre o hospital e como se vive aqui.” É o que ela faz.

Longe do burburinho carioca, constricta entre os muros do hospital, Maura minerou um vazio — terreno a ser fertilizado — onde extravasou um novo ser de linguagem. Hospício é deus — deus que já esteve em todas as coisas antes de se ausentar do mundo científico. Deus cujos novos sacerdotes são os médicos circulando pelo hospital. Há concorrência de espaços. Se Maura não fala, se Maura não escreve, se Maura não extravasa, todo esse espaço exterior seria preenchido por essa luminosidade cadavérica. A vida seria reduzida. Mas Maura escreve, cria um plano, que vai se expandindo página a página. A escrita, que parte do corpo, se liberta, num infinito que está muito próximo do finito.

3.3 FORMAS DE VER, FALAR E DANÇAR

Em *Debate sobre o Romance*, evento dirigido por Foucault e que contou com a participação de G. Amy, J.-L. Baudry, M.-J. Durry, J. P. Faye, M. de Gandillac, C. Oilier, M.

Pleynet, E. Sanguineti, P. Sollers, J. Thibaudeau e J. Tortel, o filósofo destaca os autores de *Tel Quel* que tendo publicado nos anos 1960 — mesmo período de Maura e momento em que se começaria, com dificuldade, “a buscar o que é o pensamento sem aplicar as velhas categorias” (Foucault, 2009: 127).

Foucault inicia sua fala no evento diferenciando a experiência surrealista da experiência desses novos autores: para ele, enquanto os surrealistas “havia colocado essas experiências em um espaço que se poderia chamar de psicológico” (*ibid*: 125), reconhecendo “ali uma espécie de inconsciente, coletivo ou não” (*ibid*), o grupo *Tel Quel*, por sua vez, “não as localiza no espaço da psique, mas no do pensamento” (*ibid*). Ou seja, esses novos autores buscariam manter no nível do pensamento “um certo número de experiências-limites como as da razão, do sonho, da vigília” (*ibid*). Assim, Foucault especula:

Parece-me que há uma segunda coisa: para os surrealistas, a linguagem, na realidade, não passava de um instrumento de acesso ou também de uma superfície de reflexão para suas experiências. O jogo ou a densidade das palavras eram simplesmente uma porta entreaberta para esse pano de fundo simultaneamente psicológico e cósmico; e a escrita automática era a superfície sobre a qual vinham se refletir essas experiências (*ibid*: 126).

Remetendo a Philippe Sollers, presente entre os escritores do evento, Foucault compara: “Tenho a impressão de que para Sollers a linguagem é, pelo contrário, o denso espaço no qual e dentro do qual essas experiências são feitas: é no elemento da linguagem — como na água, ou no ar — que todas essas experiências são feitas” (*ibid*). Continuando, ele pergunta: “a obra, o livro não será essa trajetória no volume da linguagem que o desdobra e faz aparecer no interior dessa linguagem um espaço próprio, um espaço simultaneamente vazio e pleno, que é o do pensamento?” (*ibid*). De acordo com Foucault, essa nova literatura insurgente que se deslocaria para os domínios do pensamento nos anos 1960, estaria, naquele exato momento, redescobrendo uma nova questão, fundamental para nós, no campo da escrita: **o que é ver e falar**.

É nesse espaço de linguagem e pensamento, não num universo psicológico, surrealista que a obra de Maura, tão associada à experiência da loucura, se insere — e não no universo psicológico e íntimo. Na obra de Maura, realizada através e durante uma vivência de internação psiquiátrica, por uma autora marcada pelos signos da loucura, a experiência literária também não se desenvolve no espaço psicológico, mas nesse espaço de pensamento, a partir do vivido, do contato com autores de filosofia e de literatura, mas numa projeção para um espaço público e compartilhado. Um pensamento, no entanto, que se faz na totalidade do corpo. Ela está ali, de corpo presente, vê e fala, construindo, a partir da experiência, uma obra de linguagem. Esse

afastamento, esse recuo, ao mesmo tempo que não aliena do vivido, protege a obra de um sentimentalismo ao qual muitas obras autobiográficas não conseguem escapar. E o que seria então, repetindo a pergunta de Foucault, ver e falar em Maura?

3.3.1 Ver

De acordo com Foucault, as experiências de Robbe-Grillet, autor expoente de *Tel Quel* no campo da reflexão e da criação artística, são marcantes para a cultura naquele momento, sendo sua importância “avaliada para qualquer obra que lhe seja contemporânea” (*ibid*: 60). Não é à toa, portanto, que o nome de Robbe-Grillet ecoa por diversas vezes nesse *Debate sobre o romance*, confirmando sua relevância no período.

“Quando se pergunta a Robbe-Grillet: o que é o novo romance?, ele responde: o novo romance é muito antigo, é Kafka.” (*ibid*: 130), provoca J. P. Faye. Citando um texto crítico de Robbe-Grillet, no qual o escritor destroçaria Camus e Sartre, sendo “implacável com a linguagem romanesca” (*ibid*: 132). No entanto, J. P. Faye considera que Robbe-Grillet faria uma expressão radical do que quiseram fazer Sartre e Camus (autores comentados por Maura): ou seja, um relato das coisas que estão ali simplesmente, em nada acrescentar à sua pura e simples exposição.

Assim como Kafka, Robbe-Grillet, engenheiro agrônomo, agrimensura, mede espaços. Não significa, no entanto, que Robbe-Grillet limita-se à mera descrição. J. P. Faye cita-o: “Limitar-se à descrição, diz Robbe-Grillet, é evidentemente recusar todos os outros modos de aproximação do objeto” (*apud* Foucault, 2009: 132). Assim, Faye compara o escritor ao cientista Max Planck, que criou a teoria dos quanta, introduziu o descontínuo na física da energia, por volta de 1900, antes de Einstein. A comparação se dá a partir da leitura de um artigo de filosofia científica escrito por Planck em que haveria “uma crítica ao positivismo científico, ou seja, à filosofia científica então dominante” (Foucault, 2009: 127). “Ora, cada vez que Planck fala do positivismo científico do seu tempo, um leitor sensível aos problemas romanescos derivados de Robbe-Grillet terá a impressão de que ele fala de Robbe-Grillet...” (*ibid*: 132), observa. De acordo com ele, “tem-se a impressão de que há imediatamente um parentesco implícito entre os dois e que uma espécie de positivismo romanesco, se vocês querem, poderia se revelar nesse tipo de aproximação” (*ibid*: 127).

Também afastada da mera descrição está Maura, cuja forma simples e espontânea da escrita se afasta da escrita clínica meramente descritiva. “Arte de descrever os fatos é a suprema arte em medicina: tudo empalidece diante dela”, escreve Foucault (1998: 130). Nesse mesmo

sentido, J. P. Faye, declara no evento que “restringir-se à descrição das experiências realizadas, escreve Planck, e além do mais fazer disso glória, ao afirmar que se vai limitar a essa descrição das experiências, é o que caracteriza o positivismo: dito de outro modo, o mundo não passa da minha descrição”. E continua: “A medida, na verdade, é uma espécie de encontro. Já que é um encontro, se diz: mas, há muitos outros encontros entre o cérebro e o mundo, digamos: entre o homem e o mundo exterior” (*apud* Foucault, 2009: 132-133). Assim, podemos dizer que Planck, Robbe-Grillet — e também Maura —, não renunciam ao seu encontro com o mundo.

Eu pensava de novo em uma frase de Cézanne, citada por Pleynet em um artigo que ele escrevera sobre a pintura de Rothko e sobre o uso da cor. Cézanne dizia: “A cor é o lugar onde nosso cérebro e o universo se encontram.” É também, portanto, um ponto de encontro. O que há de diferente? Há, certamente, alguma coisa muito diferente. Robbe-Grillet, muito curiosamente, privilegia claramente a medida em relação à cor. O olhar, para ele, é o sentido privilegiado: mas não importa qual olhar. É o olhar voltado mais para os contornos do que para as cores, os brilhos ou as transparências. Uma forma será geralmente mais precisa do que uma cor, que muda com a iluminação. De qualquer maneira, é muito surpreendente porque ali, subitamente, Robbe-Grillet encontra, sem dúvida sem o saber, a posição dos cartesianos do século XVII (Foucault, 2009: 134).

Ainda para Faye:

Dito de outra forma, na medida e na cor, o homem, o sujeito, o observador, o herói, se quisermos - o herói científico ou romanesco -, tem funções opostas. Na medida, o observador desloca o mundo, desloca um metro - como o Agrimensor de Kafka (muito se criticou Robbe-Grillet por sua escrita de agrimensor). Há também um agrimensor original que mede o mundo (*ibid*: 135).

Se Robbe-Grillet agrimensura, Maura cartografa, por meio de uma coreografia, passos, movimentos e gestos. Os espaços criados por Maura, portanto, são fundamentalmente constituídos de gestos. É pela ação dos personagens (da personagem Maura inclusive) que a narrativa se desenha, de modo que o corpo tem importante relevância em seu trabalho. É justamente sobre gestos e deslocamentos que Faye destaca:

Mas, finalmente, o que é buscado em tudo isso talvez sejam mais os deslocamentos do que os objetos, são os deslocamentos dos objetos, mas também gestos e papéis. Talvez seja o que há de comum a toda uma série de perfurações estéticas, de brechas que têm sido tentadas aqui e ali. Há um universo onde se deslocam os objetos e igualmente os observadores, e, em seguida, há os papéis que os observadores desempenham uns em relação aos outros ou em relação aos objetos. Pois esses observadores, exceto no mundo de Einstein, não fazem mais do que observar. No mundo efetivo, eles fazem outra coisa, eles observam, e essa observação influencia perpetuamente a observação dos outros, e isso se chama ação, isso se chama conversação, isso se chama guerra e se chama combate pela vida e pela morte, se chama assassinato no romance policial. Finalmente, eu me pergunto se não é isso que

está em causa em todas essas tentativas, e talvez seja o que atravessa, o que percorre certos romances de Robbe-Grillet (*ibid*: 136).

Maura, ainda que geograficamente distante, sem trocas diretas, mas tendo lido muitos autores em comum com esse grupo (Sartre, Camus, Heidegger) alcança, por meio de sua escrita, um ponto muito próximo dos escritores do *nouveau roman*, que também escrevem nos anos 1960, porém na França, como Robert-Grillet, que ao espacializar com sua escrita, pega, uma via alternativa, evitando especulações psicológicas e psicologismos que marcaram o romance de Balzac. Como Robbe-Grillet, por exemplo, que por vezes não identificava personagens com iniciais, Maura, em *O sofredor do ver*, por exemplo, muitas vezes não nomeia os personagens. Nesse sentido, vale citar Vasconcelos que destaca “uma perda de espessura antropomórfica que o romance buscou manter” e que desde Sade

A escrita deixa de ser o lugar da confirmação da interioridade, num contrato novelesco tecido à volta da ordem do mundo. Sua direção vai no rumo de seus próprios extremos, pois a sonda autoespeculativa da literatura moderna, no ver de Foucault, faz-se coetânea com o desaparecimento do sujeito no domínio das ciências humanas. (Vasconcelos, 2015: 60).

Evitando diagnósticos e explicações, Maura narra os acontecimentos conforme os experiencia. Ela busca, assim, na exterioridade do mundo, onde tudo está dado, sem intimidade. Há em Maura um espaço visível e muito bem delimitado: o hospital no Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. No entanto, Maura não é exaustiva na descrição dos ambientes. Ao contrário da tradição legada pelos romances do século XIX, ela é econômica nos cenários. Há o pátio, o refeitório, o quarto — dos quais não se sabe muito além de que possuem janelas, portas, corredores. Há pouca mobília, a referência é mínima: um sofá onde faz pose, um piano. Contrapondo-se a esse cenário minimalista há, porém, os corpos humanos, mulheres que circulam, desenhando trajetórias, gestos.

Detesto o refeitório. Creio que todas o detestam. Imenso: duas mesas de pedra cinzenta, os bancos também de pedra. As mesas nuas. Tem-se impressão de necrotério, qualquer coisa relacionada com defunto. A fila de mulheres passa por um balcão onde cada uma apanha seu prato, já preparado. Além do prato de alumínio (gorduroso e sujo), um outro menor de sobremesa e colher (a ninguém é permitido comer de garfo). Gostaria de não sentir fome. É humilhante, como nos chiqueiros. Isto mesmo: comparação exata: jeito de necrotério, sanha de porcos, necrofagia (Cançado, 2016: 47).

Da mesma forma que Maura se abstém da descrição minuciosa dos espaços, ela também o faz com relação à descrição física dos personagens. Sabe-se pouco de cada um deles. Maura,

assim, apesar do tema da loucura, evita especulações psychologizantes acerca das personagens, redigindo discursos sobre movimentos interiores alheios. Aquilo que Maura percebe e capta ela retira da superfície, de um espaço dado, mundano, fazendo uma composição do que é visível, ou mesmo buscando nesse visível as invisibilidades, ou seja, aquilo que é imperceptível até que ganhe realce pela escrita.

“Plantou-se uma casa.” (Cançado, 2016: 67) — A primeira frase do conto *São Gonçalo de Abaeté* projeta um cenário que se constrói: solo, carta gráfica. E então as casas vão nascendo, lentas, duas por dia, ao redor da igreja. Igreja: “Grave, um padre traçou um destino: cidade.” (*ibid*) — é a segunda frase que mapeia uma cidade do interior de Minas, a cidade natal de Maura (e que lembra muito o começo de *Cidades Proibidas*, da Clarice, romance favorito da autora que amava). O rosto também é um lugar e no conto “O rosto” o texto começa pelo mapeamento desse espaço visível, cheio de contornos geográficos. “Luzidio de sabonete e água corrente, sob os cabelos arrepiados: o rosto.” (*ibid*: 97).

3.3.2 Falar

Para além do visível, Maura também descreve vozes (e gestos) que compõem os ambientes, juntamente com as imagens:

A presença de uma garota recém-internada aqui me é insuportável. Tem dezessete anos, não é nem um pouco bonita, está completamente biruta. Fala o tempo todo, sobe nas mesas, se despe ao avistar o médico. É chatíssima. Deve ser muito mimada em casa. Fala como se tivesse oito anos. Sua pronúncia é horrível, é baiana. Chama-se Durvaldina (*ibid*: 63).

Durvaldina é personagem recorrente na obra de Maura. Apesar disso, pouco se revela de sua aparência física, além da sua juventude. Sabe-se um pouco do que ela faz e de como fala. O mesmo se dá, por exemplo, com a companheira de quarto alemã, de quem se conhece alguns movimentos e sons:

Minha nova companheira de quarto, velha alemã de noventa anos, é um caso muito sério. Deita-se às cinco horas da tarde, cai no sono imediatamente, às dez horas da noite, quando ainda não me deitei, levanta-se muito naturalmente: “Guten morgen. Bom-dia. Muito bom-dia para vocês” (*ibid*: 79).

Helene Cixous, em conversa com Foucault sobre Marguerite Duras — outra escritora relacionada ao *nouveau roman* —, chama a atenção para o que nessa autora identificou como “a arte da pobreza”:

E, então, o espaço do livro, que é ao mesmo tempo o deserto, que é areia, que é praia, que é vida desintegrada, nos leva a alguma coisa muito pequena que, ao mesmo tempo, é enormemente valorizada, que é assim produzida em corpo ou em carne de maneira fulgurante. O que Marguerite Duras inventa é o que chamarei: a arte da pobreza. Pouco a pouco, há um tal trabalho de abandono das riquezas, dos monumentos, à medida que se avança em sua obra, e acredito que ela está consciente disso, ou seja, que ela desnuda cada vez mais, coloca cada vez menos cenário, mobiliário, objetos, e então fica de tal forma pobre que no final alguma coisa se insere, fica, e depois junta, reúne tudo o que não quer morrer (Foucault, 2009: 357).

Cixous e Foucault destacam outro elemento na escrita da autora de *O amante*, para além da visão: as vozes. Afinal, os espaços não são constituídos apenas de visibilidades. Há as palavras e as coisas. Pelos cenários, entre os seres, circulam vozes, que se desprendem dos corpos. Falas livres. No filme *India Song* (Duras, 1975), por exemplo, há vozes que perambulam, pelos espaços interiores e também pelos espaços exteriores, que invadem (como a voz da mendiga que berra do lado de fora da mansão do embaixador da França em Calcutá).

Em Maura, além de suas próprias vozes interiores, emanadas de um pensamento-corpo e que não podem ser reduzidas a imagem, também há as vozes que sobrevoam pelo hospital. Às vezes, essas vozes são berros. Noutras, as vozes se enunciam como diálogos — ou algo parecido com isso, já que nem sempre a relação que se estabelece é a de uma conversa contínua, na qual um fala e outro responde; são falas descontínuas, assim como Cixous/Foucault observam na obra de Duras.

— Que há? — perguntei.
 — Luzes e sons.
 — Ah, sei.
 — Você não sabe. Seus olhos são mortais e apagados. Os meus são astros. Vejo onde seu pensamento não alcança. De qual planeta nos conhecemos?
 — Da Terra? — perguntei confusa.
 — Terra. (Deu uma risada, depois ficou muito sério.) Qual dos meus olhos brilha mais: o esquerdo ou o direito?
 — Não sei. O que você acha?
 — O direito é um astro e o esquerdo, uma rosa.
 — Qual deve brilhar mais? — falei tímida.
 — A rosa, porque é eterna.” (Cançado, 2016: 71).

Assim, Maura mapeia visibilidades mas também falas, articulando interioridades e exterioridades. Além deles, no entanto, Maura também dispõe movimentos e gestos e, com isso, ao falar e ver realçados por Foucault no debate anteriormente citado, Maura acrescenta um outro verbo: dançar.

3.3.3 Dançar

No conto *Distância* há uma personagem que vive em inconstância: “Como era simples, bonito e colorido viver — pensava, desmentindo-se antes mesmo de terminar o pensamento” (Cançado, 2016: 48). Com a mesma rapidez que a personagem se descobre “toda entusiasmo”, perde toda a ternura. É nesse momento que ela volta-se para si mesma e se fecha. Esse movimento ondulatório do ser é revelado principalmente pela relação dessa personagem com o corpo: “Ora o corpo a levava, ora ela o dirigia. Com eficácia de um domador. A mulher e o corpo. O corpo, a mulher. Mulher-corpo. Corpo-mulher. Íntimos, coesos coordenados” (*ibid*). Quando é a mulher que leva o corpo, ela o faz através da força; ela doma o corpo. Do contrário, são as vozes exteriores da razão que estão no domínio. Está claro para ela que é preciso ouvir o corpo; o corpo sabe, como nos ensina Laymert Garcia dos Santos, em *A experiência da agonia*⁶¹. Ao invés de voltar-se para dentro, por meio da escrita, Maura revela a importância de ser e estar em relação com as coisas e o mundo, e isso acontece por meio da ação, como gesto que se projeta para a superfície visível das coisas e também, por vezes produz sons, ainda que mínimos. Um casal, por exemplo, percorre lado a lado por entre calçadas, avenidas, automóveis — movimentos ao ar livre. É do lado de fora que a existência é narrada. Sabe-se pelo excesso de luz em seus textos. “No banco da praia, depois da caminhada pela avenida, tonta de luz e automóveis.” (Cançado, 2016: 47). É também da perspectiva da pele. No entre. É um texto próximo do tempo presente. Quase no agora. Quase em tempo real. Um pequeno atraso em relação aos acontecimentos, logo depois notados. Quer dizer, os movimentos. Falar também é gesto, e Maura destaca a fala de um personagem, realçando os movimentos que se dão ao redor do texto pronunciado, em detrimento do seu conteúdo. “O moço agora falava, quase para si mesmo, do último livro que lera. Falava seco, científico, era detestável.” (*ibid*: 51). E continua:

Ela o olhava sem ouvir. Apesar de não se iludir quanto à carga de erudição que seria despejada sobre sua mudez, tentando intimidá-la. Ele continuava, ela parecia acompanhá-lo, cabeça quase voltada para o seu rosto, o estrabismo dando-lhe tamanha graça que, se ele a visse, se assustaria com a atitude em que postara aquela cabeça de criança. Quanta distância, pensava a moça sem ouvi-lo, recuando o mesmo rosto, na tentativa de enxergá-lo mais belo. E se o homem perguntasse, de súbito, qual a sua opinião acerca do que dizia, ver-lhe ia fazer gestos nervosos de mãos, machucar os cabelos de pura simulação, ou mesmo não responder, amuada, desafiadora. (Livros,

⁶¹ “Filologia ativa. Leitura onde a linguagem toma corpo através da sintonia do corpo que ouve com o corpo que enuncia. Reencontrar o texto primitivo do homem: retorno da língua à metáfora intuitiva, ao natural da linguagem figurada. ‘De tudo o que se escreve, só aprecio o que se escreve com o próprio sangue. Escreve com o teu sangue e descobrirás que o sangue é espírito. Não é fácil ouvir o sangue dos outros: odiosos, são, para mim, os ociosos que leem.’” (Santos, 1989: 34)

soluções? Em verdade há muito deixara de se interessar por soluções teóricas (*ibid*: 51).

No conto, contra a fala de um personagem masculino sobre Heidegger e filosofia, há outra que opõe, sem palavras, falando a partir de gestos, do corpo, desafiando também, assim, o silêncio ou a tagarelice. O corpo da mulher avança em linguagem, na esteira de Cixous que, em *O sorriso da medusa*, incentiva o corpo da mulher a ser contado, como o faz Maura:

Um perfume ácido chegou-lhe inteiro, uniforme, deixando-a levemente surpresa e muito atenta, enquanto uma mulher se distanciava movendo com segurança os quadris, estreitos, treinados. Considerou-a pelas costas, permitindo-se em toda inveja. A mulher seguia carregada pelo corpo, mostrando-se no movimento ininterrupto dos quadris. Ora o corpo a levava, ora ela o dirigia. O corpo, a mulher. Mulher-corpo. Corpo-mulher. Íntimos, coesos, coordenados (*ibid*: 48).

É em gestos que essa essência será revelada. Pelo movimento do corpo. Movimentos interiores, os pensamentos. Essa mulher é movida não por teorias, mas por entusiasmos: “De súbito, percebera-se toda entusiasmo” (*ibid*: 47). É assim que começa o texto, e por onde gostamos que comecem as coisas. Pelo entusiasmo, energia vital. Potência movente.

*

Em *Prefácio à transgressão*, texto no qual, refletindo a partir de Georges Bataille, Foucault esmiúça a relação íntima entre erotismo e escrita, o filósofo diz que é a partir da mesma fissura aberta como efeito da morte de deus que erotismo e escrita se realizam, por meio de um gesto de transgressão. Assim, a literatura de que Foucault fala e o erotismo são, para ele, contemporâneos⁶².

O tempo ao qual Foucault se refere é o século XVIII, momento em que, com a morte de deus, é impulsionado o desenvolvimento da linguagem da clínica médica, fomentada pelo Estado, que se tornará dominante e exercerá sua função de regular e organizar os corpos, impedindo-os de ocupar qualquer espaço exterior vazio, de exceder. De acordo com Vasconcelos, para quem a filosofia nietzscheana proporia a destruição de um passado espiritualizante do cristianismo e negaria os valores erguidos sob a ordem da razão, a “razão tomada como uma espécie de duplo do Deus já morto, possível de se estabilizar como construção centralizadora, radial” (Vasconcelos, 2015: 36).

⁶² “O que uma linguagem pode dizer, a partir da sexualidade, se ela for rigorosa, não é o segredo natural do homem, não é sua calma verdade antropológica, é que ela é sem deus; a palavra que demos à sexualidade é contemporânea no tempo e na estrutura daquela pela qual anunciamos que Deus estava morto” (Foucault, 2009: 29).

Maura se movimenta escapando a essa redução, avançando e rompendo pelos limites que a linguagem impõe ao pensamento, abrindo vias e duplicando espaços por meio da via do corpo. Nesse sentido, também faz uso do erotismo, que, por meio da sexualidade, vaza a existência para além da pele e expande-se para além do corpo, indo ao encontro do outro, ou, até mesmo, de outros. Nesses termos, escrita e erotismo são gestos que se reportam ao limite, a pele marca essa divisão para além da qual tudo é lei e regra. Por meio desses gestos, porém, não há liberação, mas a demonstração da existência de limites. A sexualidade levada ao limite, para Foucault, é fissura “não em torno de nós para nos isolar ou nos designar, mas para marcar em nós e nos delinear a nós mesmos como limite” (Foucault, 2009: 29).

Interessante notar que, para Maura, a descoberta de deus e da sexualidade foram simultâneas:

Aos 5 anos, talvez antes, travei conhecimento com o sexo, vendo os animais na fazenda e ouvindo meninas, filhas de empregados. Ensinarão-me a encará-lo como coisa feia e proibida. Passei a sentir-me constantemente em falta, por ser grande minha curiosidade sexual. “É pecado fazer coisas feias”, diziam-me. E eu sentia grande prazer nas coisas feias. Mais ou menos nesta época me impuseram deus, um ser poderoso, vingativo, de quem nada se podia ocultar (Caçado, 2016: 16).

Para Sade, que foi uma grande inspiração para Foucault, deus não existia e, se não existia, tudo era possível. Não havia, pois, culpa em Sade. Maura, no entanto, oscila: em alguns momentos, sente vergonha; em outros, trata o tema como banalidade, narrando os fatos sem julgamento. Com frequência, porém, associa sexo a coisas feias, à maldade. “Diziam-me que os maus iam para o inferno e o sexo era uma vergonha, um ato criminoso. Era sensual, e má, portanto. Então Deus se me afirmou em razão da maldade.” (*ibid*: 17), escreve, associando sexualidade à maldade. Vinda de família do interior de Minas Gerais, que na infância se vestia de branco para pagar promessa — não nega a existência de deus; ela até o reconhece. No entanto, ela recusa-o veementemente, preferindo ignorá-lo: “Minhas relações com Deus foram as piores possíveis — eu não me confessava odiá-lo por medo da sua cólera. Mas a verdade é que fugia-lhe como julgava possível — e jamais o amei. Deus foi o demônio da minha infância” (*ibid*), escreve. Vejam só: Maura ultrapassa, apesar de deus. Assim, de certo modo, Maura ainda profana. E faz isso justamente de dentro do hospício, deus. Maura, portanto, não está ainda num mundo ilimitado sem deus. Ela está no hospício, deus. Porém, zomba de suas regras e, ao fazê-lo, por meio da sexualidade e da escrita, realça-as, dá visibilidade às normas (o que é tarefa do escritor) — e, assim, dá condição a que outros também vejam e recuem.

A partir da escrita e da sexualidade, desconhecendo os limites do corpo e das normas, Maura abre fissuras. Ao desafiar deus e médicos, os novos sacerdotes do Estado, a escrita Maura trava um jogo de limites, um jogo proibido⁶³, como no relacionamento amoroso que mantém com o médico casado.

Como o tenho analisado e sofrido em consequência do que chamo, às vezes, por anarquia, seus erros crassos, vou desabafar-me, não me importando que ele venha a ler esta página (talvez eu mesma lhe mostre).

— Suas emoções incontroláveis...

— O senhor quer dizer “incontroladas”, ou mesmo “incontroláveis”?

(*ibid*: 146).

Um jogo que em Maura não cessa de recomeçar. Maura desafia uma regra, é repreendida, volta a provocar, é repreendida. A nudez também é uma tática da qual Maura se vale com frequência como, por exemplo, no momento em que vai nua até o gabinete do diretor: “Já falei três vezes com ele. Na segunda vez em que estive internada, falei-lhe uma vez, depois de várias tentativas. Inclusive fui nua a seu gabinete. Queria protestar pelos maus-tratos que me faziam. Não consegui.” (*Ibid*: 90) Em outra passagem, tira o vestido, corre nua pelo corredor, senta-se na poltrona e faz pose sensual:

Sem haver planejado coisa alguma, quando dona Dalmatie abriu a porta do quarto, no dia seguinte, tirei meu vestido com rapidez, atirei-o em seu rosto e gritei-lhe: “A gente dá o que tem e pode. Fique com este vestido sujo de presente”. E arranquei-me, completamente nua pelos corredores. Ouvia às minhas costas: “Pegue, segure, agarre”. Passei pelo corredor da seção, pelo outro, mais outro, alcancei o corredor de fora, cheguei ao gabinete do diretor. Sentei-me numa poltrona verde e fiz uma pose sensual. Dona Dalmatie apareceu à porta, sorriu e disse: “Bela pose”. Senti-me envergonhada então, escondi-me detrás da poltrona. Trouxeram um vestido, voltei para a seção – sem conseguir queixar-me ao diretor, como pretendia. (*Ibid*: 46)

O desnudamento é, para Bataille, justamente, ação que abre as portas ao erotismo. Isso porque, segundo ele, “a nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua.” (Bataille, 1987: 14)

Não é apenas a própria roupa que Maura — que se sente muito mais bonita nua do que vestida — arranca. Em sua agressividade, ela arranca a roupa dos outros também, expondo-os também à nudez: “Nove horas da noite. Acabo de agredir Xerife, Princesa da China, deixando-a completamente nua a gritar por socorro. Há muito pretendia fazer coisa parecida. Ela está

⁶³ “Não sei se a Literatura se distingue do erotismo em geral, mas me parece muito importante perceber o caráter infantil do erotismo como um todo. É erótico qualquer um que se deixa fascinar, como uma criança, por um jogo proibido”, fala Bataille em entrevista sobre seu livro *A literatura e o mal*, disponível no YouTube em <https://www.youtube.com/watch?v=Mj1HbXt540w&t=2s>.

sempre implicando comigo” (Cançado, 2016: 196). Para Bataille, erotismo e violência estão dentro de um mesmo terreno: ambos exibem a convulsão dos órgãos⁶⁴.

O erotismo, entende Bataille, é uma experiência interior. Extrapolando os limites do corpo indo ao encontro de outros por meio do erotismo dissolve as estruturas fechadas de ser. Assim, por meio do sexo e do erotismo que Maura se comunicava com outros corpos: “Assim terminaria minha curiosidade, minha angústia, veria que todos são iguais, desistiria para sempre do sexo — que me parece absurdo, sujo e epilético; renunciaria a esta tentativa de comunicabilidade: que não houve até hoje para mim e dizem ser a única possível.” (*ibid*: 163).

Ainda, para Bataille, essa experiência interior é fundada por uma negação do saber — por um não saber. “Uma experiência onde não há a consciência de si e, sim, o sentimento de si⁶⁵. Para Foucault, a experiência interior é uma experiência do impossível, sendo, para ele o impossível aquilo de que se faz a experiência e o que a constitui⁶⁶. Assim, em experiência e colocando-se em experimentação a partir do corpo, a escrita procedimental de Maura Lopes Cançado se lança contra uma racionalidade obliterante, para fazer emergir um saber até então silenciado.

3.4 O CORPO EM DESORDEM

Vasconcelos também identifica em Maura Lopes Cançado os lastros de uma experiência interior, nos termos de Bataille, onde linguagem e corpo se apresentam em desordem. Nas palavras do autor,

No Brasil dos anos 1960, quando Maura Lopes Cançado surge como escritora, pode-se notar sua confluência com as recepções filosóficas da loucura por parte de Foucault, com base em suas leituras da literatura moderna (Rousseau, Artaud, Roussel). O veio

⁶⁴ “O que o ato de amor e o sacrifício revelam é a carne. O sacrifício substitui pela convulsão cega dos órgãos a vida ordenada do animal. O mesmo acontece com a convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos num jogo cego que suplanta a vontade ponderada dos amantes. A essa vontade ponderada sucedem os movimentos animais desses órgãos cheios de sangue. Uma violência que escapa ao controle da razão anima esses órgãos, distende-os até o limite máximo e, de repente, é a felicidade que se atinge ao ultrapassar essa desordem.” (Bataille, 1987: 61)

⁶⁵ “O que não posso entretanto ignorar da experiência interior que não posso ter, nem imaginar hipoteticamente, é que, por definição, ela implica, em sua base, um sentimento de si. Este sentimento elementar não é a consciência de si. A consciência de si é consecutiva à dos objetos, que só é dada de forma clara ao homem. Mas o sentimento de si varia necessariamente na medida em que aquele que o experimenta isola-se em sua descontinuidade” (Bataille, 1987: 65)

⁶⁶ “Suprimindo de nossa existência o limite do Ilimitado, a morte de Deus a reconduz a uma experiência em que nada mais pode anunciar a exterioridade do ser, a uma experiência conseqüentemente interior e soberana. Mas uma tal experiência, em que se manifesta explosivamente a morte de Deus, desvela como seu segredo e sua luz, sua própria finitude, o reino ilimitado do Limite, o vazio desse extravasamento em que ela se esgota e desaparece. Nesse sentido, a experiência interior é inteiramente experiência do impossível (o impossível sendo aquilo de que se faz a experiência e o que a constitui).” (Foucault, 2009: 30)

de investigação trazido em torno de um universo pouco conhecido entre nós, capaz de captar um regime de psiquismo pelo que tem de perturbador por força de seu caráter testemunhal, se faz conjunto à disseminação de existencialidade e à desmontagem do romanesco trabalhados por Dostoievski, Kafka e Beckett. Evidencia-se um lastro de análises afinadas com uma tradição de experiência interior, nos termos de Bataille, localizável na segunda metade do século XX. Propícia, assim, se torna uma contística construída por um único e possante volume, intitulado *O sofredor do ver*, sob a perspectiva da experimentalidade com figuras de linguagem e corpo em desordem (Vasconcelos, 2015: 214).

Para Vasconcelos, em *O sofredor do ver*, o gênero conto breve, marcado pelo encapsulamento e pela forma compacta, é reconfigurado por Maura numa “corporalidade manifesta do caos”⁶⁷. *Espiral ascendente*, narrativa curta que abre *O sofredor do ver*, é um exemplo de texto onde um corpo-Maura se move em jogo com as forças que a cercam e a cerceiam, em constante combate, tentativa de escape: Maura desvia a qualquer tipo de freio que a desafia o que limita, como imposições de uma vida normalizada, comportada e mínima, que se desloca de forma contínua num tempo organizado, sucessivo, ordenado. Maura escolhe sua posição no jogo: combate de dentro do cerne do poder: a instituição psiquiátrica, que representa a medicalização da loucura e o padrão de comportamento.

Contra essa rigidez: força de água.

Maura se lança na cachoeira “apenas para dar trabalho” — é como a criança que brinca e testa limites; e é a partir dessa experiência que liberta uma linguagem, inaugurando um novo espaço, espalhando-se, espacializando-se, sobrepondo-se, criando formas, gestos, linhas, vias, até então desconhecidas. Para isso, é preciso um tanto de força; a de Maura, ela escreve, nasce da loucura⁶⁸.

Ou, melhor, jorra. O título do texto, *Espiral ascendente*, já remete a um movimento intenso, potências que se misturam às da água da cachoeira. Em *A água e a loucura*, Foucault discorre sobre a relação entre essas duas forças. Enquanto a razão era identificada como da ordem do terrestre, ilha ou continente, a loucura, por sua vez, é aquática. Ou, mais do que isso: oceânica, movente, deixando rastros de espumas.

É a dureza das coisas, as formas duras, retas — que tantas vezes aparecem nas narrativas de Maura em oposição ao que não tem forma e que vaza. Se, de um lado, há uma linguagem

⁶⁷ “A linguagem do conto breve — variado em seu sentido de encapsulamento, de modulação compacta — e a corporalidade manifesta do caos, de uma região de vazio (como concebe Foucault, em *A loucura, a ausência de obra*), primada por um movimento inacabado, favorecem uma inovadora combinação de plasticidade (atribuível à construtividade do relato curto, num jogo visual/espacial deliberado) e testemunho. Observável é a voltagem, já, de uma autoficção, altamente elaborada, com o concurso de uma especulação das formas, na abertura de uma estética do procedimento e da performatividade (Vasconcelos, 2015: 214).

⁶⁸ “De onde tiro esta força? De onde? Da loucura” (Cançado, 2016: 13).

dominante à serviço de uma racionalidade moderna, praticada por profissionais reconhecidos pelo Estado, que lhes delega boa parte do controle da vida, de outro há loucura — que é sem palavras, mas que arrasa e deixa marcas. Água mole em pedra dura...

Para Maura, as palavras são boias da razão e emergem como ilhas: “A fita gira ressaltando palavras: ilhas solitárias”, escreve (Cançado, 2016: 10). Palavras: pedaços de terra no universo aquático da loucura.

De acordo com Foucault, enquanto a mania é jorrante, a melancolia é imobilizante; Maura oscila entre esses altos e baixos, cama e muro, cachoeira e chão. Seu texto, no entanto, é jorrante, deságua desse corpo-eixo e se dirige para fora como linguagem. “A loucura é o exterior líquido e jorrante da rochosa razão”, escreve Foucault (1999: 186). “Estou aberta e ávida” (Cançado, 2016: 09), confessa Maura.

Não por acaso, a água era a linguagem por meio da qual a comunicação entre médico e paciente escorria. Banhos frios para a mania, banhos mornos para a melancolia... “Não é surpreendente reconhecer nessa água perseguidora o elemento no qual o doente e o médico intercambiam sua linguagem? Seu diálogo de surdos é um diálogo de afogados, ou melhor, um diálogo entre afogado e afogador” (Foucault, 1999: 189), indaga Foucault.

Da cachoeira de onde se atirou nua, Maura é levada para o quarto, seco. Remédios, soníferos... O mergulho de Maura então é no sono. Sono reparador — sono que repara a vida, mas que também simula a morte. Sono que é despertado pelo sonho. E, assim, imersa nessa liquidez interior, ainda que sedada, encontra, em seu escuro, o lugar onde as imagens nascem, anacrônicas, como iluminação. “Para Novalis, o sonho é ‘esse caminho secreto’ que nos abre o acesso ‘às profundezas de nosso espírito’”, escreve Foucault (1999: 90). No entanto, nem no sono, no sonho, estamos completamente cerrados e alheios. “Schleiermacher decifra nas imagens do sonho desejos tão vastos e profundos que não podem ser aqueles do homem individual”, lembra (*idem*). Ainda para o filósofo

O sonho não tem cumplicidade com esse sono; ele torna a subir a encosta que este desceu em direção à vida. Ele vai à existência e lá, em plena luz, ele vê a morte como o destino da liberdade; pois o sonho em si mesmo, e através de todas as significações de existência que ele leva consigo, mata o sono e a vida que adormece. Não se deve dizer que o sono torna o sonho possível, pois é o sonho que torna o sono impossível, despertando-o a luz da morte. O sonho, à maneira de Macbeth, assassina o sono, ‘o inocente sono, o sono que restaura a ordem nas mechas confusas de nossas preocupações. O sono, morte tranquila da vida de todo dia, banho que o duro trabalho concede bálsamo, da alma doente, lei protetora da natureza, alimento principal do festim tutelar da vida (*ibid*).

A peça encenada por Maura não é Macbeth, é Hamlet... Ser ou não ser... E Maura na cachoeira é Ofélia, a jovem apaixonada que deveria ir para um convento mas que dança, abre seu vestido, canta indecências e, enfim, morre afogada...

Voltando ao sonho, uma consideração: o sonho não é legislável. É, portanto, um espaço originário de liberdade. Ali, onde se formam as imagens, os acontecimentos se misturam, espacializam-se e realinham-se, alheios à sequencialidade do tempo. Assim, mesmo sob efeitos de medicamentos, Maura continua indomável em sonho e, quando desperta, traz das profundezas imagens confusas, que embaralham a linearidade do tempo e, de repente, volta a ser criança:

Estou chorando. Triste. Sim, triste e sozinha. Já escutei antes este choro. De mim mesma?
Mamãe.
Seis anos? Seis ou cinco (Cançado, 2016: 13).

Maura traz sua escrita da profundidade dos sonhos e das águas. Na superfície, tal qual Ofélia, dança. É por meio da ação, do movimento e do gesto que o corpo transpassa a pele.

Corpo que é violentado a todo instante. Adormecida e amarrada na cama, usam o poder para limitar seu corpo orgânico. Maura só pode contar, então, com a mobilidade limitada dos olhos, de um olhar preso em um ponto fixo. Encolhimento da existência. Mas a loucura, o sonho, a escrita não se submetem. Aí ela escapa.

É criança criativa e criadora, dança e escreve, escreve como se coreografasse — descreve movimentos, espaços. Expande. Uma escrita que é da natureza da respiração, circulante entre o dentro e o fora.

Onde dança? Não em qualquer lugar — está rodeada de paredes, escadarias de mármore. Assim, quando seu corpo não está vencido, dopado e amarrado à cama, quando não se vê imobilizada, contida, dura, quando está solta, seu corpo é novamente um feixe em movimento. Então seu olhar não é mais uma câmera fixa em um ponto distante. Não: seu olhar é movente e está em relação. Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty escreve sobre o olhar:

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Mas também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento não confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do “eu

posso”. Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo ser (Merleau-Ponty, 2014: 14).

Enquanto tem o corpo detido, Maura pensa com dificuldade: “Imobilizo os olhos num desvio e afastamento da rede. Nas órbitas o mundo estático. O pensamento recuou, até se transformar nessa força incômoda diante da ordem”, escreve (Cançado, 2016: 10). Amarrada, Maura está nos olhos. Ela precisa do corpo para salvar-se da morbidez do mundo estático. Livre, o olhar acompanha o corpo, em dança. São movimentos intensos — como o da barragem que estoura — qualquer palavra é um arrombamento a partir do momento que é escrita, acredita Foucault⁶⁹.

Do mesmo modo que faz o pintor, é com o corpo que se escreve — um espírito não poderia pintar, escreve Merleau-Ponty, fazendo referência a Valéry:

‘O pintor ‘emprega seu corpo’, diz Valéry. E, de fato, não se percebe como um espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transsubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento.’ (Merleau-Ponty, 2014: 14).

Em *Espiral Ascendente*, o corpo começa quase caindo — não para desmaterializar-se, mas para expandir sua matéria, a substância vida, o que quer que isso signifique, para além de. Maura tem consciência do confinamento, das teias e redes que a envolvem, mas também sabe que é possível ultrapassar, transpassar, dar um passo além, pisar o infinito. Assim, que ao mesmo tempo está imersa em si, transborda; ao fazê-lo, desmancha as fronteiras que delineavam o dentro e o fora.

Por que não se dedica ao teatro?
 Por que não?
 Não
 Não
 Estou caindo
 indo
 indo
 (Cançado, 2016: 09).

Para além do corpo, a linguagem se esvai, abrindo espaços (há muitos espaços e vãos nos textos de Maura). É como se ela, depois de um mergulho na noite e no silêncio, submergisse e emergisse, como, de fato, emerge, irrompendo para o branco da página:

⁶⁹ “Toda palavra sem estatuto nem prestígio literário é um arrombamento, toda palavra prosaica ou cotidiana é um arrombamento, mas qualquer palavra é um arrombamento a partir do momento em que é escrita.” (Foucault, 2016: 83).

Emerjo.....
 Emerjo lentamente, exposta à curiosidade.
 (*ibid*).

Não está apenas mergulhada em sua noite, encerrada; é sua própria noite que abre para fora, escancarada, em plena luz do dia, ao ar livre. Ela está em relação com o mundo, com os seres — animados e inanimados — que a circundam. Avança e, a qualquer passo, encontrará os limites esmaecidos da linguagem clínica, onde é tudo luz, apagando o mistério. Percebe que mais luz e ficará “moldada no gesso, ou queimada pelas pupilas” (*ibid*: 10). Muita luz cega. Impede de ver o que só é visível no escuro. Quer mais do que a luz de um saber já conhecido. Ela procura o desconhecido, recusa reiterar o que já está confirmado. E, para tanto, assume os riscos.

Aberta e ávida, como escreveu. Uma abertura, no entanto, que não se dá apenas pelo olhar; o olhar também contempla todos os sentidos. Foi a ciência que dividiu os sentidos em cinco, observa Merleau-Ponty. Afinal, não é possível ver a maciez do veludo?

Os olhos, portanto, não são sua única abertura para o mundo. Em *Espiral Ascendente* os ouvidos são outra porta assediada. No entanto, ela não pode fechar os tímpanos como fecha as pálpebras. As vozes, os sons estridentes invadem-na. “E as vozes alfinetam meus ouvidos, perdendo o sentido do impacto” (*ibid*: 09). São vozes, vozes exteriores, grandes bocas emissoras de comandos, que tudo buscam ordenar, organizar. Em jogo com essas vozes que a penetram, ela preenche seu corpo, insufla e as expulsa por meio da escrita. Esperam que ela seja invólucro e simplesmente receba, mas ela inverte-se e também expulsa. Não há lugar para essas vozes nesse corpo, elas batem e voltam, não aderem, apenas permeiam, sobrevoam. Recusando opacidade, há nesse corpo uma transparência indomável.

Ela escreve: “A luz atroa. Crescendo nos caminhos invisíveis o som impõe-se. E a espada tinindo fere os nervos tensos” (*ibid*: 10): mais uma vez, os sons são uma força sobre o seu corpo. Luz e som, som e voz, fazendo-se soberanos. É uma luta contra o que tenta dominar e contrair. Forças que tentam dar ao corpo dela forma e recolhimento, quando o que ela busca é espalhar a sua noite, por meio de uma dança, de corpo e linguagem.

Confundida com essas vozes exteriores, entrelaçam-se as vozes de sua agonia — pensamentos sem imagem.

“Não há, em estado puro, uma interioridade e uma exterioridade”, escreve Vasconcelos, em *Exterior.Noite* (Vasconcelos, 2015: 59). Tomada pela água, pela loucura e pelos remédios, Maura mistura todas as instâncias, de onde irradia o texto. Uma escrita que acontece a partir de uma experiência.

Maura é na fronteira entre o presente e o sonho, a lucidez e a loucura.

Vasconcelos, ao passar por Foucault, aponta que, a partir de Sade,

A escrita deixa de ser o lugar da confirmação da interioridade, num contrato novelesco tecido à volta da ordem do mundo. Sua direção vai no rumo de seus próprios extremos, pois a sonda especulativa da literatura moderna, no ver de Foucault, faz-se coetânea com o desaparecimento do sujeito no domínio das ciências humanas (*ibid*: 60).

“De que é feita a parede?” (Cançado, 2016: 09). Maura testa os limites do corpo e para além dele. Maura que está na margem, que dança pelo pátio, que busca os espaços abertos. “Um minuto mais estarei nua”, ela escreve, poucas frases depois.

“As coisas se ajustando duras” (*ibid*). Maura percebe a padronização da vida e, por consequência, da linguagem emanada desses corpos, sem flexibilidade. É desse universo rígido que ela busca escapar. Uma das válvulas de escape de Maura é o tempo — por meio da escrita, ela desafia o tempo cronológico, abstrato, a linearidade criada. Assim, sobre um cenário confuso, sobrepõe acontecimentos. “Nua. E a bússola gira louca no corpo encolhido, um pouco antes do grito de revolta” (*ibid*). Para refletir: bússola e não relógio. Prevalência do espaço. Descontinuidade do tempo.

A bússola gira louca no corpo encolhido. Desorientada no tempo-espaço, o corpo se retrai — mas não é uma desistência; pouco depois, ela estará pronta para recomeçar: “Olho nos olhos recomeçados, recomeçando a busca. Queima. Dança” (*ibid*: 10). É uma escrita experimental — experimental porque experimenta, porque busca, porque pesquisa. Uma pesquisa, no entanto, não guiada pelas normas e regras dos gêneros e das disciplinas. É uma busca guiada por um corpo — o corpo sabe. E queima, e dança. Essa é a proposta de pesquisa de Maura, um corpo dançante que experimenta o mundo, testa os seus limites, fronteiras entre a racionalidade e irracionalidade, paredes.

Agora ela tem a língua pesada e não se reconhece na posição amparada por travesseiros. A espontaneidade de seus gestos, a liberdade, foi contida por medicamentos, reduzindo-lhe a vivacidade; ela se deita, se apazigua, mal consegue falar. “Por um momento entrego-me, cansada de lutar” (*ibid*: 11). É quando se esquece da luta que Maura está mais lúcida na cama, racional.

“Toda uma vida contida nesse quarto” (*ibid*: 10). Maura torna visível a biopolítica, o exercício do poder sobre o seu corpo, o confinamento, as paredes que limitam a sua existência. Não pode ser mais rebelde, na cama, no quarto, está de volta ao centro, fora de combate. A porta bate, mais um insulto. “O quarto é um quarto forte” (*ibid*: 12).

Maura resiste, não quer dormir: “foi dormindo que permiti que se construísse esta teia que me envolve e me perde.” (*ibid*: 14). Então, outra vez, soníferos.

Mesmo medicada, e apesar da loucura e do sonho, Maura não é uma alienada, ou seja, não está alheia. Ainda assim, há esse jogo, essa busca pela imersão, pelo fora, pelo corpo presente. Ela participa do tempo-espaço coletivo e pega a deixa no avental do homem/enfermeiro/médico que vê a sua frente.

Apesar de todo confronto, de todo choque, violência, Maura “ri molequemente”. Pois ela é, antes de homem ou mulher, a criança que avança sem medo sobre os limites das normas. Até sua nudez na cachoeira, apesar de erótica, é uma nudez inocente. “Inocentemente nua” (*ibid*: 12).

Então, quando sentia tudo duro, inflexível, ela fecha “os olhos, mergulhando em certo prazer” (*ibid*). E, de repente, ela está em outro tempo, com cinco ou seis anos, numa tarde com a mãe na varanda.

*

Em *Espiral Ascendente*, categorias como o real/irreal perdem sentido. Aqui, vale a experiência, partindo do corpo, grau zero, que se irradia em palavras, em movimento de espiral. Espiral — e não circular — pois há deslocamentos. Corpo — nascente de poesia que teria sido soterrada. Hölderlin em sua relação com os pré-socráticos tece relações com a água — tudo vem da água, afirmava Tales de Mileto. Hölderlin, que, entre retiros e afastamentos — porque fosse revolucionário ou louco, não se sabe — está na iminência de algo (como a Comuna de Paris).

Foucault, em *O não do pai*:

A escarpadura do lirismo mítico. As lutas nas fronteiras da linguagem de que é o momento. A única expressão e o espaço constantemente aberto, não são mais luminosidade derradeira em um crepúsculo que se eleva: eles se instalam, na ordem das significações como na dos tempos. Nesse ponto central e profundamente soterrado no qual a poesia abre-se sobre ela própria a partir da palavra que lhe é própria.” (Foucault, 1999: 170).

*

A gênese do poder está na linguagem, escreve Foucault. Analisando escritores, ele observou como se dá esse jogo em um mundo esquadrihado pela racionalidade. É o que os escritores fazem: escapar, driblar, por meio da linguagem soberana.

A literatura de Maura, portanto, discute o poder e faz isso testando, mostrando, revelando a interferência direta da Lei sobre o corpo; ao exceder, ela revela os limites que estavam tão incorporados que se tornaram imperceptíveis.

Em um campo de batalha dominado por romanos armados, Maura está nua e sozinha. Contra ela, todo o batalhão, as armas, o quartel e mais — a linguagem legitimada. Mesmo assim, Maura escapa. Mostra que não é fácil dominar um corpo. Quando é derrotada, é derrotada por pouco tempo. Os medicamentos em algumas horas perdem o efeito e ela terá que sair da caixa-forte.

Sua vitória, no entanto, é sempre temporária, não se estabelece, é como o jogo de linguagem onde, ao se abrir uma barreira, fecha-se outra atrás. Não há posições eternas. Tudo é mutável.

Por meio da escrita, Maura aponta para uma libertação, um jogo de liberdade, uma força que brota da loucura. Uma potência. O desafio dos limites por Maura nos leva então a perguntar: O que pode um corpo? E o que é possível para milhares de corpos, potências liberadas em um espaço exterior?

Maura tem um corpo, também tem poder.

Maura tenta recuperar seu lugar no mundo, expandindo. Com o corpo no seu lugar. É com uma dança aquática que encerra o texto:

Não me deixem. Quero falar, Tenho medo. Tenho que falar.
Dançam carregados de distância, na

TARDE

SEXO

MAMÃE

MEDO

(Cançado, 2016: 14).

E *Espiral Ascendente* termina assim, sem ponto final e recusando o silêncio que a razão impõe aos delirantes.

3.4.1 No quadrado das horas

Em sentido inverso à experiência de *Espiral Ascendente*, sucede a narrativa *O quadrado de Joana*, um texto em terceira pessoa, com uma narradora/observadora de corpo presente. Mediante esse afastamento, a narrativa transcorre, a partir da narração da observadora, em direção aos demais seres que cruzam esse universo. Em seu diário, Maura relata experiências que se assemelham muito à da protagonista do conto. No dia 26/10/1959, ela relata: “Ando pelo quarto. Completo um instante. Depois outro quadradinho: penso fino e reto, sem ameaças, livre de pesar pelo que está guardado ou morto.” (*ibid*: 32). Parágrafos depois, ela prossegue:

O dia. As horas. Cada instante. Às vezes medo. Não às vezes: detrás de tudo o medo. Olho imenso tomando o céu. Me recuso a levantar as pálpebras além dos muros. Uniformes cinzentos. Desfile de rostos iguais. Alguns gritos, algumas gargalhadas. Sem lágrimas, sem apelação. Medo: as portas trancadas que dão sinal de vida. As guardas rancorosas. Elas nos fazem voltar das portas, fugir dos corredores, engolir depressa a caneca de mate quente. Hoje esbarrei em Maria de Oliveira, guarda. À saída do refeitório. Ela e outras guardas batiam palmas, apressando as doentes: “Depressa, suas lesmas. Andem depressa com essa comida, suas filhas da puta. Todas para o pátio”. Esbarrei sem querer, mas senti medo. Um momento fosco se estendeu trêmulo, o alto-falante gritava música seca, fazendo o corredor dançar quieto quase vazio, enquanto as mulheres se olhavam, andando lentas e sacudidas. (*ibid*: 33).

A experiência de Maura e das outras internas se confundem. Então, nasce Joana, praticamente uma antagonista da personagem principal do texto anterior. Enquanto em *Espiral Ascendente* a protagonista é maleável e descontínua, Joana é dura, compacta e busca a linearidade no quadrado das horas. Ou seja, a postura de Joana perante o mundo é totalmente avessa.

Joana, como Maura em seu diário, caminha em linha reta, no quadrado das horas. O corpo teso, duro, hirta. Limitada pela instituição hospitalar, representante do Estado, que comanda cada célula. Joana é uma mulher dominada. “Marcha completando o pátio, o fim da linha sendo justamente princípio da outra, sem descontinuidade, quebrando-se para o ângulo reto. Não cede um milímetro na posição do corpo, justo, ereto. Porque Joana julga-se absolutamente certa na nova ordem.” (*ibid*: 15). Sem descontinuidade... pois não seria essa descontinuidade que aparece na subjetividade foucaultiana?

Vasconcelos, a respeito dessa exigência de descontinuidade explica que “Não há, da parte de Foucault, senão o rompimento com a determinação unitária, substancial de entidades discursivas produzidas pelo tempo, marcadas que são pela ‘pluralidade de práticas e por descontinuidade de funções’” (Vasconcelos, 2015: 66).

O olhar de Joana é parado. Ela está entre os muros, numa relação muito mais domesticada do que a personagem da narrativa anterior. É cumpridora de um dever. No diário, ela confessa medo. Aqui, Joana contorna o muro. Muro que é a “proteção de seu tempo”.

Joana está perfeitamente integrada, em forma, formatada. E o muro, que contém o seu corpo, que contém o tempo (conter — frear o ímpeto de avançar e também ter em si ou dentro de si), não encerra apenas as coisas concretas, materiais — também se alastra para a linguagem, impregnando a lógica das palavras que Maura aponta. “Entanto não conhece régua que lhe permita certificar-se da justeza, da retidão das palavras.” (Cançado, 2016: 16)

“Não poderia admitir, contrariando sua posição na vida, como o verbo poder, naquele tempo, fere sua época”, escreve (*ibid*: 16). “Verbo poder”: a palavra e a ordem, que tanto analisou Foucault; linguagem essencial para afirmar o sistema de controle. A biopolítica, o controle da vida por meio dos corpos, presente em cada linha da narrativa. É como se Joana encenasse a teoria de Foucault.

“Não lhe foi dada ainda uma linguagem adequada e não consegue pensar sem palavras” (*idem*). Essa é uma questão de Foucault — estamos absorvidos pela linguagem e, portanto, é de dentro dela, que devemos enfrentá-la. Porém, Joana, ao contrário da protagonista de *Espiral Ascendente*, submete-se; corpo dominado pela linguagem, não possui nem palavras para escapar. “Sente-se incompleta, sem os instrumentos necessários” (*ibid*). A ordem é não pensar. É o que ela faz, olhos imóveis.

Com o “pensamento enquadrado” e “distanciada das curvas”, Joana não resiste. As forças simplesmente controlam o seu corpo; Joana não sabe que pode usar o próprio corpo como reação. Joana não oferece resistência. Joana poupa o corpo⁷⁰. Está entregue. A modulação das vozes penetra o corpo de Joana e a guia.

Mas a impertinência de seu corpo é uma realidade, e Joana escuta-o, sentindo-se gelar nos ângulos, pontos vulneráveis. Procura proteção do novo tempo e sem pensar, anda de costas dois passos, sofrendo as modulações das vozes que, como um espelho, mostram-se refletidas no corpo de Joana. Como um espelho, o corpo reflete sem aberturas (*ibid*).

É época de Joana, um novo tempo, escreve Maura. Mas qual seria esse tempo que ela inaugura? Um tempo onde deus está morto e a instituição médica ocupa o seu lugar (afinal, hospício é deus)? Ali ela tem proteção, pois é certo que as linhas duras também oferecem conforto.

⁷⁰ “Imóvel, poupando o corpo, principalmente o rosto, que sente duro na parte inferior sustentando o quadro”. (Cançado, 2016: 16).

Prepondera, assim, em Joana, a opacidade de um corpo fechado em sua finitude. O corpo encerrado, ensimesmado, que não pode ir além. Joana mal se relaciona com o mundo exterior. Joana está só, enquanto, ao seu redor, dançam. Faltam à Joana palavras. Porque palavras também são a forma do corpo se projetar e se lançar no mundo.

Joana teme a catástrofe; tem medo de cair em uma espiral ascendente. “Pode até cair numa espiral em ascensão, transformar-se num ponto irritante como a cabeça de um alfinete” (*ibid*: 17). “Para sua sobrevivência”, desenha mentalmente números certos (*idem*). Não é uma vida plena e rica que está em jogo; ao contrário, Joana luta para conservar sua sobrevivência, a funcionalidade do seu corpo biologizado, limitado. Joana está tão alienada de si mesma, atenta às vozes alheias, que despreza até o suor que escorre pelo corpo — secreção incontrolável, energia que emana e evapora em forma de água. O suor, para Joana, é caos.

Joana não assume riscos, por mínimos que sejam. Porque, sim, desviar das normas traz riscos. Mas a narradora sabe: “Joana será vencida na curva de uma pétala” (*ibid*: 18). “Nuances, mesmo de cores, ou principalmente de cores, seriam sua perdição” (*ibid*). Joana está presa a um mundo binário.

Joana busca a perfeição; perfeição que, para Agamben é o contrário de incompletude. No entanto, Joana cai e a narradora questiona: não será então aí o início de uma nova língua, agora que está desmoronada?

*

Em *O quadrado de Joana*, Joana anda dura, em linha reta. Percorre a linha dura, a linha das instituições, do que está dado. Onde há determinação, imposição, restrição, mas, também — verdade inconveniente — conforto. Há no muro um orifício: “meio de fuga”. Linha de fuga?

Joana não consegue pensar sem palavras.

É plana, lisa e justa e distancia-se das curvas.

As curvas, as ondulações, o movimento penetra as linhas retas do texto, em seu sentido obrigatório, da esquerda para a direita, de cima para baixo por meio da dança, do corpo que dança. É com pensamento e coreografia que Maura articula as palavras, uma vez ou outra, escapando-lhes pelas linhas, gritando em caixa alta, esvoaçantes pelo texto, num movimento de improviso e diagramação.

É também sem aberturas o corpo de Joana, que se opõe à cachoeira jorrante do texto anterior. Se uma está aberta e ávida, a outra está encarcerada dentro de si mesma, represando o

movimento da vida em direção à morte. Joana e Maura são personagens antagonistas no mesmo balé. “Haverá a nova língua que dança dos sons talvez esteja impedindo de se formar” (*idem*)

Para Joana, a realidade é a pedra.

No entanto, mesmo Joana, em sua dureza, brinca e performa. Como a criança que brinca de estátua. Mas talvez nem Joana saiba que brinca. Que, para os deuses, a curta existência humana, é brincadeira.

3.5 COMO A CRIANÇA QUE BRINCA NA AREIA

Na sequência das narrativas de *O sofredor do ver* está o conto *Introdução à Alda*. Alda: nome de personagem que também aparece no diário, *Hospício é deus*.

Alda é uma protagonista que experimenta um modo de existência totalmente diverso das duas personagens analisadas nos contos anteriores. Primeiramente: Alda é admirada pela narradora em primeira pessoa. Admirada por ela e somente por ela: Alda foi abandonada pela família no hospital. E por que a narradora a admira? Ou, melhor, quando a admira? “Amo-a quando criança brinca na areia sem medo” (*ibid*: 21). Alda, para Maura, é a personificação do corpo livre e brincante, em fruição, que ignora os perigos e as regras. Alda é uma criança “cercada de mundo” (*ibid*), em relação com os seres e as coisas. É um corpo que está no mundo, presentificado. Alda é⁷¹. Ela “olha, dando-se inteira à extensão de segundos” (*ibid*: 21), a visão prolongando o seu corpo e o que ela vê está nela e ela está no mundo, com “uns pés descalços” (*ibid*), como “uma mulher sem intenções” (*ibid*), em total descomprometimento com as normas de conduta que visam produzir corpos úteis.

E busca ausente, partida em tempos
houve há
houve há
sou
(*ibid*).

Alda é na linha tênue entre o passado e o futuro.

Alda se opõe ao dia que “mostrasse, sem infância, lançado adulto: rápido” (*ibid*: 22). (Em *A história da loucura*, Foucault nos diz que a loucura aponta para um envelhecimento do mundo⁷².)

⁷¹ “horizontaliza a visão, sente-se definitiva: é.” (CANÇADO, 2016: 21).

⁷² “A loucura começa com a velhice do mundo; e cada rosto assumido pela loucura no decorrer do tempo diz a forma e a verdade dessa corrupção.” (Foucault, 2019: 514)

Assim, Alda “avança sem crenças” (*ibid*). Ou seja, para ela, deus está morto e avança ao invés de recuar e confinar-se em seu próprio corpo. Ela sabe que o espaço-tempo pode ser ocupado pelo corpo, pelo seu corpo, e é isso que faz, de modo brincante e infantil.

Alda está em busca, em caminhada; é como a criança que experimenta o corpo e o mundo. No refeitório, ela olha nos rostos das pessoas e percebe sua estranheza. Alda é o contrário de Joana: é o contrário da alienada. É uma criança curiosa e desperta.

Alda desliza “como louca” sendo essa, porém, para a narradora, a sua força, não sua fraqueza. Alda, no entanto, não pode apenas brincar na areia. Também está submetida à opressão, mas segue “lutando como deve ser feito, lutando como bicho, lutando como gente” (*ibid*: 24). Figura da clandestinidade e da noite, Alda também rouba: “— Eu sempre roubei, sabe? Até que tomei uma injeção contra roubos” (*idem*).

Alda tem “olhos inteiros, sem obstinação, apenas. Os olhos desintencionados. Enquanto o dormitório se mostra, não solicitado, brilhante que é noite.” (*ibid*). Quando a mordem, ela entende que a mordida é sem sentido, sem direção. Alda está desvinculada da noção de finalidade e de julgamento.

Alda canta até o céu e as noites terminam em eletrochoques.

Ela sabe que tudo recomeçaria se sentiria feliz, agradecendo pela “vida feliz” — até que se corrige “não. obrigada pela vida.” (*Ibid*: 26). Agradecida apenas pela vida.

Alda representa o ideal da criança em Maura: “Amo-a quando criança brinca na areia sem medo” (*ibid*: 21). “Uns pés descalços, uma mulher sem intenções. Cercada de mundo, às vezes sofrendo-o ainda” (*ibid*). Em Alda, a criança e o brincar que é sem sentido. Os pés descalços, a naturalidade, mas, ainda, cercada de mundo, e, apesar de tudo, sofrendo-o, sem que isso seja preponderante em suas atitudes, apesar das agressões. Alda brinca, alheia. É um ensinamento. É contra a claridade intensa do dia que mostra-se “grande, sem infância, lançado adulto: rápido” (*ibid*: 22) que Maura se opõe. Alda luta, “como se deve, como bicho, como gente” (*ibid*).

*

Em *O Espelho Morto*, a narrativa se inicia com a seguinte frase: “Ando deveras muito preocupada com o que se passa em meu redor” (*ibid*: 27). É um texto em primeira pessoa, um texto reflexivo: nele, a narradora se reflete — espelho. É uma conversa consigo mesma. Porém, para além de si mesma, projetada, duplicada, no infinito do espelho.

O texto assume a forma de um pensamento, de um caminho, trilha — como Rousseau, o caminhante das montanhas. O texto serve à escritora, não é a escritora à serviço do texto. O conto, assim, transcorre a partir de uma reflexão inicial: não o medo da morte, mas da imobilidade, de continuar como está, “eternizada em bloco de pedra” (*ibid*). Afinal, o que poderia ser mais amedrontador para um corpo que dança e se lança do que a ausência do movimento, do que a estaticidade? Seria uma morte em vida; a ameaça de imobilidade, no entanto, existe a todo momento na instituição onde há o controle rigoroso dos corpos e da vida. Como transgressora, ela recusa a exatidão dos “rostos quadrados” (*ibid*). Ela fala do confinamento psiquiátrico, mas reconhece que tal “encarceramento” a sufoca desde a infância.

“Minha coragem foi sempre formada no desejo de evasão” (*ibid*: 27), escreve. Esse escape, esse transbordamento, ela excede através do texto, num jogo de corpo-linguagem. “O desespero deu-me forças até hoje.” (*ibid*), completa. É um texto, portanto, que se forma a partir de um embate. Nada é pacífico. Muito embora ela ignore “se existe um lugar onde se movam pessoas” (*ibid*). Mas ela não pode se desfazer da busca, enquanto vive com criaturas sempre “gordas de razão” (*ibid*). Uma das figuras de rosto quadrado é uma tirana com quem mora, vai sempre ao cabeleireiro e tem o cabelo de torre — e, assim, ela é comparada com os objetos da casa. Ela viveu pouco sozinha — na maioria das vezes, esteve em convívio com outras mulheres — irmãs, colegas, internas — em espaços internos. Ela sai pouco, mas quando sai é à noite.

As revelações no texto são oferecidas por meio de gestos — a parte visível do corpo em sua opacidade, na ação, em sua potência e possibilidade. No entanto, esses gestos, por muitas vezes, são geométricos e mecanizados. Ela espanta-se com o jeito mau e duro de andar” (*ibid*: 30). “É deveras sombrio. Existe em tudo grande ordem. Jamais vi alguém subir correndo uma escada, saltar dois ou mais degraus. Fazem-no um por um, metuculosos” (*ibid*). O que eles fazem, portanto, é o contrário do que fazem as crianças, sempre experimentando diferentes modos de descer os degraus.

A personagem, como criança, também começa “a perder a noção do tempo” (*ibid*). No entanto, se vê “obrigada a seguir o que se estabeleceu ou desperto cólera.” (*ibid*) — Uma questão de praticidade.

Assim, o espelho é a única criatura humana que conheceu. “Acompanhando o crescimento do espelho acompanhei meu próprio crescimento” (*ibid*), escreve. E “vendo-o se transformar, tive consciência de minha infância perdida” (*ibid*), acrescenta. “Cada vez mais, o espelho se tornava adulto, o que me obrigava a admitir-me também assim. Já não sei, mas talvez eu esteja quase velha. Tenho chorado muito. As caras de cimento armado acusam meu rosto molhado de deterioração” (*ibid*). Não, são, pois, as crianças que choram?

*

Délia na sétima cena do segundo ato, Primeira versão de *A morte de Empédocles*, de Hölderlin. Empédocles está à beira de um precipício: “Disseram-me: de modo diverso pensam deuses e mortais. Tudo o que parece solene a uns, brincadeira aos outros parece.” (Hölderlin, 2008: 233).

Para os deuses
Espírito e virtude são graves, mas, é brincadeira
O longo tempo dos humanos em atividade frenética.
(*ibid.*)

E Maura: “Um passo a mais e poderia morrer. Escureceu aumentando o frio. Pensei: andar nas sombras é descansar o dia de presenças. E saí mitologicamente das águas. Plena. Brincava antes do ataque. Enfermeiros viriam. Certo. A correnteza dava leveza.” (Cançado, 2016: 12).

*

Em *A Chave Unificada*, César Aira, ao tratar do procedimento de Raymond Roussel destacou que mais importante do que *por que* o escritor escreveu seus livros é *como* ele escreve os seus livros (lembrando que o título do livro autobiográfico sobre seu procedimento é *Como escrevi alguns de meus livros*, e não *por que*)⁷³. Isso porque, para Aira, o importante em Roussel não é seu exato procedimento — ele poderia ter inventado qualquer um, mas ele criou esse porque era o que mais lhe aprazia; ele poderia ter escrito romances como os de Balzac, mas preferiu criar os seus próprios procedimentos. Assim, entre viagens e drogas⁷⁴, ele escolheu como viveria: escrevendo. Nesse procedimento, com uma escrita jogada ao acaso em que busca

⁷³ “Observe-se que o seu testamento se intitula “Como escrevi...”, e não “por que”; em Roussel não há nenhum “por que”, só há um “como”; é uma técnica, algo que ocupa o tempo sem se dirigir a nenhum objetivo. A única resposta a um “por que”, a resposta teleológica, biográfica, a única finalidade a que pôde se agarrar, foram conceitos vazios como “a fama”, “a glória”, “a difusão” (l’épanouissement), a ponto de torná-los patologias (de que foi tratado e de que finalmente morreu).” (Aira, 2020: 324).

⁷⁴ “Em que outra coisa poderia tê-lo ocupado, o tempo, um homem como Roussel, rico, neurótico, educado para a inutilidade. É verdade que não foi o único homem rico, neurótico, desocupado que existiu. Nele parece ter havido uma sensibilidade especial ao uso do tempo. Embora a escrita o tenha absorvido quase por completo (ele deu um jeito para que assim fosse) restaram margens, que ocupou em atividades também tipicamente de ‘uso do tempo’: as drogas, as viagens.” (Aira, 2020: 325).

afastar da racionalidade, Roussel é o menos autobiográfico dos escritores, considera Aira, ocupando o tempo ⁷⁵ ⁷⁶.

A experiência literária de Maura ensina a escrita como modo de moldar o espaço-tempo, como a criança que brinca na areia. Nesse sentido, mais do que limitar-se à loucura, classificação a que ela é submetida e pela qual seria excluída por uma racionalidade dominante que ela se debruça, Maura dedica-se à estetização da existência, filosofando, no hospital, como a bailarina que levanta da cama. Maura ocupa o seu tempo com dança, luta, escrita, filosofia.

A partir de seu corpo, Maura penetra “nesse espaço vão e obstinado” da linguagem, tal qual Roussel. Assim como Roussel, Maura sacrificou sua vida à escrita. Trata-se de duas experiências literárias, experiências radicais, cada um, no entanto, com o seu procedimento. Se a experiência exterior da escrita de Roussel acaba com sua morte ao finalizar o seu projeto (com a escrita de um texto autobiográfico destinado a explicar o seu procedimento), a experiência de Maura tem fim quando, interpelada pelo juiz a relatar o seu crime sem explicação, ela se cala.

*

Apenas um poema de Safo restou inteiro. É esse:

Multifloreamente Afrodite eterna
Zeus te fez ó roca-de-ardis e peço
deusa não permita que dor e dolo
domem meu peito

venha aqui se um dia ao ouvir meu pranto
longe sem demora você me veio
logo que deixava teu lar paterno
plenidourado

⁷⁵ “Contudo, dirão que isso é uma obviedade. Toda obra de qualquer escritor se fez ocupando o tempo que levou para escrevê-la. Mas acontece que em Roussel a ocupação do tempo está em primeiro plano e, se minha hipótese está certa, constitui o motivo de escrever.” (*ibid*: 324).

⁷⁶ “Eu acredito tê-la encontrado: o que há em comum em tudo o que escreveu, do princípio ao fim da sua vida, é simplesmente a ocupação do tempo. Escreveu para preencher de maneira sólida e constante um tempo vital que de outro modo teria ficado vazio. Para isso teve que inventar modos de escrever, marcos, formatos, que ocupassem a maior quantidade possível de tempo. O que têm em comum todos seus escritos? A semelhança com a solução de palavras cruzadas: a fusão de um máximo de significado com um mínimo de sentido. O que se traduz, precisamente, na ocupação do tempo.” (*ibid*: 323).

sobre o carro atado e velozes aves
 te levaram várias à negra terra
 numa nuvem de asas turbilhonantes
 na atmosfera

junto a mim no instante você sorrindo
 deusa aventurada de face eterna
 perguntou-me por que de novo sofro
 chamo de novo

por que ainda deixo nascerem chagas
 sobre o peito quem eu de novo devo
 seduzir e dar aos amores? Quem ó
 Safo te assola?

pois se agora foge virá em breve
 se presentes nega dará em breve
 se desama agora amará na hora
 mesmo que negue

venha agora aqui me livrar das longas
 aflições conceda os afãs que anseio
 neste peito e seja aliada nessa
 linha de luta.

(Safo, 2017: 29)

Pede-se à Afrodite que, caso ouça o pranto da poeta, sem demora, livre-a e faça-se aliada nessa linha de luta. O poema data de milênios mas parece que ainda hoje Afrodite tem atendido o pedido de algumas poetas, livrando-as da melancolia.

Vem de Safo a expressão “agridoce”. É forma agridoce que Maura, Ana Cristina e Verá combatem, no mundo. É sem melancolia, por exemplo, que Verá Chylitová apresenta, no agridoce *As pequenas Margaridas*, um filme político, de luta. Aliás, várias imagens, encontradas nos fragmentos recolhidos e atribuídos a Safo também são encontradas nesse filme de 1966: a jovem de guirlandas, as macieiras, os banquetes. Há até uma referência textual ao fragmento 38: “Você nos queima” (*ibid*: 125). Também, como a obra de Safo, *As pequenas margaridas* é multiflóreo e fragmentado, com estilhaçamento, inclusive, do corpo das personagens.

O afastamento da melancolia é um fio que une Verá, Safo, Ana Cristina e Maura. Talvez até do sentimentalismo, ao qual a escrita de si e a escrita feminina costumam ser vinculados. Há desafios, mas que são enfrentados sem ressentimentos, como espécie de brincadeira. Remete à criança, criança que é sem passado. É essa criança que surge da noite interior e aponta o que não se pode ver na claridade do dia: as forças que substituíram deus na dominação do corpo, impedindo o seu extravasamento, usando uma série de técnicas para a sua contenção. “Fico horas no meu quarto gostando e inventando coisas pra fazer. Entrei numa de literatura, é o meu brinquedo” (Cesar, 1999: 281), escreve Ana Cristina Cesar, que também “pensava na Grécia incessantemente” (*ibid*).

*

Em *As pequenas margaridas*, as jovens apenas ignoram as regras de comportamento impostas às mulheres como, por exemplo, comer demais. Regras que não estavam escritas, estavam tão entranhadas ao corpo social, que tornam-se difíceis de ver. Regras invisíveis, que todos seguem sem contestação. Porém, ao simplesmente ignorar essas regras, as mesmas passam a ser visíveis. É um procedimento muito parecido o de Maura: ultrapassar as regras para trazê-las ao campo da visibilidade. Assim, tanto em *As pequenas margaridas*, como, por exemplo, em *Espiral Ascendente*, as personagens usam o corpo para suas transgressões, mas com certa inocência da criança que brinca, desconhedora dos limites e sem finalidade. É o livre brincar, portanto, que direciona a limites desconhecidos. Porque também desconhecemos os limites. Eles estão bem escondidos. Ao ultrapassá-los, os encontramos. Porém, Maura pode ser reprimida e voltar ao mesmo lugar. Ela não lamenta: “Pelo menos dei trabalho” (Cançado, 2016: 11), escreve.

Tantas, tantas fiz, escreveu Ana Cristina. Em tom maroto, a poeta lê o poema. É Afrodite que, em carruagens guiadas por pássaros, as carrega para um lugar sem pranto. “Não quer ser moderna (“trendy”, que gracinha) nem mestre em sofrimentos” (Cesar, 1999: 45). Assim, há uma aposta que vai além do coloquialismo. É uma atitude política, uma postura diante das regras de linguagem e da vida. Contra a sisudez do mundo racional. Não é apenas uma displicência em relação ao texto, mas uma tática de liberdade.

Essa linguagem da criança não é, no entanto, uma volta à origem. Ou contrário, se lança como reinauguração. “Ela via tudo como a primeira vez” (Cançado, 2016: 47) — está aí uma frase emblemática da postura de Maura, que cultiva a criança, os olhos da criança, que apontam o envelhecimento do mundo, com curiosidade. Assim, ela aponta para o ser em

desenvolvimento, em busca de um caminho. Não se entende como adulta, como ser pronto, formado, finalizado. Não são as crianças as únicas a estarem a se desenvolver. “Toda sua vida aquela paciente espera pelo que viesse ampliar, alargando-lhe a existência além de tão estreito limite. Mais tarde, aprenderá que “todo ser feito devia partir de si mesmo.” (*ibid*: 50).

4 CONSIDERAÇÕES ATÉ AQUI

Ao ingressar, por espontânea vontade, em mais um período de internação no hospital psiquiátrico, Maura Lopes Cançado deu início a uma experiência radical de linguagem que se desenvolveu a partir do vivido, numa duplicação da vida. Assim, ela produziu dois livros, duas coagulações: *Hospício é deus: diário I* (1965) e *O sofredor do ver* (1968). A materialização desses projetos, feitos de palavras, aconteceu ao longo dos anos 1960, período durante o qual Michel Foucault começa, com *A história da loucura* (1961), a publicação de uma obra que tem influenciado a contemporaneidade.

Se Maura era uma escritora de literatura que lia filosofia, Foucault era um escritor de filosofia que lia literatura. Contemporâneos, apesar de separados pelo Atlântico numa época ainda muito distante das conexões em rede (Maura jamais leu Foucault), ambos foram atravessados por mesmas leituras e, especialmente, Nietzsche.

A escrita é um tema que atravessa a obra desses autores e, de um modo um modo muito particular, a curta porém intensa trajetória literária de Maura Lopes Cançado, estabelece pontos que podem ser contatados com o autor francês e que podem ser capazes de despertar novas possibilidades aos escritores de hoje que desejem se arriscar — pois dessa aventura não se exime o risco — pela exploração de vias de escritas a partir do corpo e do experienciado.

Tal como Raymond Roussel, o louco de literatura e autor que teria influenciado uma geração de escritores vanguardistas nos anos 1960, Maura Lopes Cançado realiza uma experiência radical de linguagem. No entanto, se Raymond Roussel (autor ao qual Foucault dedicou um livro inteiro, publicado justamente no intervalo entre *A história da loucura* e *As palavras e as coisas*, amalgamando as duas obras, ou servindo de ponte entre elas) há um jogo com manipulação de palavras que o afasta da racionalidade mas também do vivido, sendo um dos menos autobiográficos dos autores, Maura Lopes Cançado, por sua vez, desenha no hospital o tabuleiro de um jogo onde o corpo é sua principal peça e, a partir desse eixo, performa. Se Roussel desvia os leitores para os labirintos de uma obra que procura saída por meio da irracionalidade, Maura torna-se paciente de uma instituição manicomial labiríntica, onde o saber e a clínica médica, em aliança com o Estado, delimitam, observam e diagnosticam a loucura, e ali dentro, em campo, com o corpo, estabelece um combate com a racionalidade dominante para, de dentro dela, poder confrontá-la e ultrapassá-la.

Ao invés de se destinar à confirmação de sua identidade e a narrar, de forma linear, a história de sua personalidade, a experiência literária realizada por Maura aponta para outros rumos possíveis de uma escrita que nasce do vivido e que vai além do delineamento de uma individualidade. Desmanchando as fronteiras entre testemunho e ficção, e na direção de uma impossibilidade de identificação entre autor, narrador e personagem, Maura mostra uma escrita que torna possível o questionamento da noção da autoria e do culto da personalidade, apesar do uso da vida e, por vezes, da primeira pessoa.

Maura coloca-se em teste. Sacrifica-se. E, assim, a obra que realiza, apesar da clara origem na vida, abre-se para o exterior, sendo Maura Lopes Cançado uma autora que está em relação com o mundo e com os seres. Nesse sentido, a obra da autora afasta-se do meramente confessional (lembrando da origem cristã dos confessionários, instrumento criado para prevenir pecados). Longe de querer evitar desvios, justificar-se ou explicar-se, Maura realiza uma experiência na qual, por meio da escrita, busca conhecer. É a escrita que se coloca a serviço de Maura, e não ao contrário. Assim, depois de algumas páginas, Maura abandona um projeto de auto representação e ingressa num processo de criação — que pressupõe, portanto, o surgimento de algo novo. Se no começo, em *Hospício é deus*, seu projeto literário se coloca como uma narrativa retrospectiva em prosa, voltada para o passado, de repente a obra se esfacela nos fragmentos dos dias, na forma de diário, numa escrita presentificada: Maura surge de corpo presente, no tempo da escrita. Em seu segundo livro, *O sofredor de ver*, não é o interesse de contar-se que prevalece e sua identidade já está misturada aos demais personagens, muitos deles anônimos, não importa se acontecidos no hospital psiquiátrico ou na imaginação da autora.

E desse modo que, por meio da escrita, do texto datilografado no papel, ocupando o branco da página, Maura cria um novo espaço, por meio do qual desenvolve-se um saber que rejeita as normas e padronizações para poder existir. Maura, contaminada pelas aulas de balé, pela literatura e pela filosofia, ocupa os espaços das páginas de modo coreografado. As coisas e as palavras, o visível e o dizível, são articulados em cenários mínimos e em corpos, vozes e também gestos, que circulam pelos corredores do hospital. E assim Maura espacializa — revelando uma escrita que trata do espaço e não da recuperação (inviável) de um tempo.

Nesse gesto de escrever, Maura mostra que ao romper a opacidade do corpo, as palavras, tornadas livros, abrem-se para o espaço público; são desfeitos os limites entre o interior/exterior, e fazendo existir um novo local onde a vida pode ser debatida, movimentada e deslocada. O diário e a escrita ficcional de Maura Lopes Cançado, a partir da experiência, vão no sentido contrário do meramente íntimo, particular: projetam-se para o mundo, confundem-se com ele, em imagens, sons e movimentos que podem ser compartilhados.

Assim, Maura — ultrapassa os limites do corpo — lança sua existência em direção a um vazio, instaurando lugares. Apesar de estar em confinamento, por meio da escrita ela vai além e frui de uma existência não-orgânica. ao mesmo tempo que seu corpo é exposto a um biopoder no espaço psiquiátrico, que insiste em mantê-la restrita e comportada nos limites da pele, Maura escapa de uma vida moldada pela finitude de um corpo orgânico; projetando-se para o “fora”, para o ilimitado, para o infinito, por meio do inorgânico da linguagem.

Maura extrapola. Escreve textos que não se redimem a convenções e manuais e, nesse combate, demonstra o vínculo literário e político do ato de escrita, como vemos no nascimento literário da biopolítica, conforme conceituada por Foucault. O combate estabelecido por Maura, no entanto, tem menos feição de guerra do que de brincadeira. É insuflando o seu lado andrógino e infantil de criança bailarina que Maura denuncia um envelhecimento do mundo e de uma racionalidade de origem burguesa. Em suas constantes ultrapassagens, os limites entre sonho e vigília, loucura e racionalidade, testemunho e ficção esvanecem. Como escolhendo uma brincadeira, Maura inventa as próprias regras (pois é certo que as brincadeiras têm regras, como pular numa perna só, não pisar na amarelinha etc), buscando se desvencilhar do que é dado. Ela escolhe, por meio da escrita, exíguo porém infinito espaço de liberdade, como ocupar e moldar o espaço-tempo.

Se Foucault sugere que é preciso ultrapassar a linguagem de dentro dela, Maura, numa mesma época, pratica esse exercício desafiando padronizações enquanto interna de uma instituição normatizadora. Se Foucault foca a importância da origem da loucura, Maura, a experiência, no hospital psiquiátrico. Se Foucault chama a atenção para o irromper da sexualidade na história como universo de estudo nas Ciências Humanas e lugar desbravador da literatura como experiência-limite de linguagem, Maura faz livre uso do erotismo, num jogo com o proibido. No início de sua produção, Foucault se deteve sobre a literatura, dando ênfase a autorias modernas centradas na desrazão, na corporalidade, na enunciação da sexualidade e no fator transgressivo de subjetividades não normativas. Maura, com a escrita, por meio da mesma abertura pela qual a loucura e o lírico escapam, mostra que a literatura pode sempre desafiar o instituído e, a partir do corpo, da experiência e da vida, produzir saber.

REFERÊNCIAS

ACKER, Kathy. **Bodies of work**. London: Serpent's Tail: 1997.

ACKER, Kathy. **In memoriam to identity**. New York: Pantheon Books, 1992.

AGAMBEN, Giorgio. **The fire and the tale**. Trad.: Lorenzo Chiesa. Stanford, California: Stanford University Press, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. Trad.: Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1. ed. São Paulo : Boitempo, 2018.

AGAMBEM, Giorgio. **Uma biopolítica menor**. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. São Paulo: n-1 edições, 2016.

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Pesq. e trad.: Eduard Marquardt; org.: Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muni de; VEIGA-NETO, Alfredo; FILHO, Alípio de Souza (organizadores). **Cartografias de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

ARTIÈRES, Philippe (org.). **Michel Foucault, a literatura e as artes**. Trad.: Pedro de Souza e Jonas Tenfen. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad.: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Trad.: Rogério Bettoni. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é deus/ O sofredor do ver**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CESAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

CESAR, Ana Cristina. **Literatura não é documento**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COLUNAS TORTAS. **Georges Bataille — A literatura e o mal**. YouTube, 2017.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mj1HbXt540w&t=300s>. Acesso em: 16/07/2022.

CONY, Carlos Heitor. Maura Lopes Cançado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 jun. 2003. Ilustrada. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1506200736.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

COTT, Jonathan. **Susan Sontag**: entrevista completa para a revista Rolling Stone. Trad.: Rogério Bettoni. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CUSTÓDIO, Márcia Moreira. JARDIM, Alex Fabiano Correia. CANÇADO, Maura Lopes. Considerações em torno do início da literatura feminina autobiográfica no Brasil. **Revista Graphos**, João Pessoa, vol. 21, n. 3, p. 77-90, 2019.

CUSTÓDIO, Márcia Moreira. **A escrita de Maura Lopes Cançado**: um contraponto com a (des)articulação da linguagem do louco. Vitória, 2017, 222 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

DAPUZZO, Ornella Erdós; CORONEL, Luciana Paiva. **Espiral Ascendente e Hospício é deus**: Maura Lopes Cançado e a escrita de resistência. In: ABRALIC. Experiências Literárias experiências contemporâneas, XV, Rio de Janeiro, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad.: Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Trad.: Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Trad. José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jun. 1999. Disponível em: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf. Acesso em: 03 jun. 2020.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad.: Rogério Costa. 3 ed. São Paulo: Iluminuras.

DERRIDA, Jacques. **Demorar**: Maurice Blanchot. Trad.: Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

DIAS, Sousa. **Poesia, arte bilíngue**. 1 ed. Lisboa: Sistema Solar (Documenta), 2014.

FERREIRA, Vilma Moreira. **Enunciação do cotidiano**: estudo de textos de Clarice Lispector para o Caderno B do Jornal do Brasil de 1967 a 1973. São Paulo, 2008, 160 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

FORTUNA, Daniele Ribeiro. Reflexões de um corpo sem lugar: o diário de Maura Lopes Cançado. **E-escrita - Revista do Curso de Letras da UNIABEU**. Nilópolis, n. 2, v. 8, maio-agosto, p. 115-124, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A grande estrangeira**. Trad.: Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad.: Salma Tannus Muchail. 10 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. (Ditos e escritos: III). 2 ed. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa; org. Manoel Barros da Molta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Problematização do sujeito**: psicologia, psiquiatria e psicanálise (Ditos e escritos: I). Trad.: Vera Lúcia Avellar Ribeiro; organização Manoel Barros da Molta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**: na Idade Clássica. Trad.: José Teixeira Coelho Neto. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. Trad.: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2010.

FOUCAULT, Michel. **O belo em perigo**. Trad.: Fernando Scheibe. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Raymond Roussel**. Trad. Manoel Barros da Mota e Vera Lucia Aveliar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

GEFEN, Alexander. **Réparer le monde**: la littérature française face au XXI siècle. Éditions Corti, 2017.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Trad.: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1990.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**. Do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HEIDEGGER, Martin. Observações sobre Arte – Escultura – Espaço. Trad. Alexandre de Oliveira Ferreira. Rev. Marcel Albierto da Silva Santos Martin. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 5, p. 15-22, jul. 2008.

HÖLDERLIN, Friedrich. **A morte de Empédocles**. Trad.: Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008.

KOPENAWA, Albert; BRUCE, Davi. **A queda do céu**: palavras de um xamã. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Trad.: Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LASCOURMES, Pierre. A perpendicularização da sociedade. Soldados, dançarinos, carrosséis e danças da corte. In: ARTIERES, Philippe (org.). **Michel Foucault, a Literatura e as Artes**. Trad.: Pedro de Souza e Jonas Tenfen. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014. p. 139-152.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad.: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MACHADO, Roberto. **Impressões de Michel Foucault**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MACHEREY, Pierre. Foucault/Roussel/Foucault. In: FOUCAULT, Michel. **Raymond Roussel**. Trad.: Manoel Barros da Motta e Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p. VII-XXIV.

MEIRELES, Mauricio. Perfil biográfico. In: CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é deus/ O sofredor do ver**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 203-227.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad.: Cassio de Arantes Leite. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

MONTEIRO, Abílio Neiva; MENDES, Algemira de Macêdo. A loucura na obra de Maura Lopes Cançado: nas trilhas do internamento. **Revista Landa**, Florianópolis. v. 5, n. 2, p. 83-111, 2017.

NEGRI, Antonio. **Como e quando eu li Foucault**. Org. e trad.: Mario Antunes Marino. São Paulo: n-1 edições, 2016.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. Trad.: Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PELBART, Peter Pál. A bordo de um veleiro destroçado. In: GUATTARI, Félix. **Máquina Kafka**. São Paulo: n-1 edições, 2011. (Prefácio)

PELBART, Peter Pál. Do livro como experiência à vida como experimentação. **Revista CULT**, São Paulo, n. 191, p. 34-36, 2014.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital - Ensaios de biopolítica**. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.

REVEL, Judith. Les “grands absents”: une bibliographie par le vide. In: **Michel Foucault / ce cahier a été dirigé par Philippe Artières...[et al.]**. Paris: Éditions de L’Herne, 2011. p. 130-135.

REVEL, Judith. O nascimento literário da biopolítica. In: ARTIERES, Philippe. **Michel Foucault, a literatura, as artes**. Trad.: Pedro de Souza e Jonas Tenfen. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014. p. 49-69.

RONELL, Avital. **Campo de Provas sobre Nietzsche e o test-drive**. Florianópolis: Cultura e Bárbarie, 2010.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da loucura**. Trad.: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As confissões**. Trad.: Wilson Lousada. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios do caminhante solitário**. Trad.: Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2018.

SAFO. **Fragmentos Completos/Safo**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.

SANTOS, Laymert Garcia dos. A experiência da agonia. In: SANTOS, Laymert. **Tempo de Ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, Editora Schwarcz, 1989. pp. 13 a 34.

SARAMAGO, Ligia. Sobre a arte e o espaço, de Martin Heidegger. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 5, p. 61-72, jul. 2008.

SCARAMELLA, Maria Luisa. **Narrativas e sobreposições**: notas sobre Maura Lopes Caçado. Campinas, SP, 2010. 277 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2010.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano**: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Trad.: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

TABAROVSKY, Damian. **Literatura de esquerda**. Trad.: Ciro Lubner e Tiago Cfer. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

THINKING ALOUD. **Gilles Deleuze on Cinema: What is the Creative Act 1987**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs. Acesso em: 03 jun. 2020.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Trad.: Christine Greiner. São Paulo/Helsinki: n-1 edições, 2014.

UNO, Kuniichi. **Guattari**: confrontações/conversas com Kuniichi Uno e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2016.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. **Avital Ronell**: A questão, o escândalo, a cultura test drive. São Paulo: Córrego, 2019.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. **Exterior. Noite** – Filosofia/Literatura. São Paulo: Lumme Editor, 2015.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. Ana C.: Extracampo. In: FALEIRO, Álvaro *et al.* (orgs.). **Sereia de papel**: visões de Ana Cristina Cesar, Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2015. p. 103-126.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. Literatura em ato. **Cão Celeste**, Lisboa, n. 7. p. 67-71.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. Para estar aqui. In: OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de; PALO, Maria José. **Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade**. São Paulo: EDUC, 2016. p. 131-154.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. Poética documental: a quadratura do novo cinema. In: CARELLI, Fabiana; BUENO, Fátima; CUNHA, Maria Zilda da. (Org.). **Texto em Tela**: ensaios sobre literatura e cinema. 1ª ed. São Paulo: FFLCH/USP, 2014. p. 87-102. Disponível em: <<http://200.144.182.130/estudoscomp/images/Texto-e-Tela.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2016.

WILLS, David. **Dorsality**: thinking back through technology and politics. Mineapolis: Univerty of Minnessota Press, 2008.