



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CAROLINA DE FÁTIMA LINHARES AUGUSTO

**A LOUCA AUTOFÁGICA: A INVENÇÃO DE SI NA ESCRITA DE MAURA LOPES
CANÇADO EM *HOSPÍCIO É DEUS - DIÁRIO I* (1965).**

FORTALEZA
2025

CAROLINA DE FÁTIMA LINHARES AUGUSTO

A LOUCA AUTOGÁGICA: A INVENÇÃO DE SI NA ESCRITA DE MAURA LOPES
CANÇADO EM *HOSPÍCIO É DEUS - DIÁRIO I* (1965).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Memória e Temporalidade.

Orientadora: Prof.^a Dra. Kênia Sousa Rios.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A936l Augusto, Carolina de Fátima Linhares.
A louca autofágica : A invenção de si na escrita de Maura Lopes Cançado em "Hospício é Deus - diário I" (1965) / Carolina de Fátima Linhares Augusto. – 2025.
119 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2025.

Orientação: Profa. Dra. Kênia Sousa Rios.

1. Escrita de Si. 2. Loucura. 3. Ficção. 4. História. I. Título.

CDD 900

CAROLINA DE FÁTIMA LINHARES AUGUSTO

A LOUCA AUTOGÁGICA: A INVENÇÃO DE SI NA ESCRITA DE MAURA LOPES
CANÇADO EM *HOSPÍCIO É DEUS - DIÁRIO I* (1965).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Memória e Temporalidade.

Orientadora: Prof.^a Dra. Kênia Sousa Rios.

Aprovada em: 26/09/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Kênia Sousa Rios (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos (Examinador interno)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Luiza Larangeira da Silva Mello (Examinadora externa)
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof.^a Dra. Ana Rita Fonteneles (Suplente)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa do Nível Superior (CAPES), pelo financiamento à pesquisa científica que permitiu que esta dissertação existisse ao me dar a possibilidade de estudar com qualidade em uma universidade pública, gratuita e, sobretudo, laica.

À Kênia Rios, pela orientação, no texto e na vida. Por ter me acompanhado de perto em todos os meus anos de universidade, por ter me lido e me ensinado a pensar.

Ao Régis Lopes, cotutor dos meus anos de PET, pelos seis anos de ideias, porque as melhores deste texto vieram de você.

Ao Kleiton Moraes, pelos livros, porque os melhores deste texto vieram de você.

Aos excelentes professores que compuseram minhas bancas e minhas ideias: Ana Rita, pela cuidadosa leitura do texto de qualificação. Luiza Larangeira, pelo generoso aceite em compor a banca de defesa e elevar a qualidade deste texto. Meize Lucas, pela gentileza em me aceitar como estagiária, é sempre uma honra passar pela sua sala de aula.

Aos meus amados amigos professores: Graziella, pelo cuidado diário nestes dois anos. Italo e Cristina, porque há doze anos me apresentaram às histórias de maneira apaixonada e não tive escolha senão me deixar seduzir por elas.

Aos Augustos, porque meus passos vêm de longe e são firmes com o chão que vocês me dão. Em especial às mulheres dessa família, que são algo perto do inexplicável.

Aos meus pais, Afonso e Elisângela, por terem sido sempre, e em uma constância surpreendente, apoiadores desta pesquisa. O carinho, o amor, a palavra e a dedicação de vocês está toda neste texto.

À Karina, por me fazer entender o que é o amor, e por isso enquanto você existir eu nunca vou conhecer o sentimento da solidão. A sua inteligência não cessa de me surpreender.

À Irmandade: Guilherme, Mylena, Sandy, Vitória, Dara, Sara, Pedro. Meus amigos de uma vida inteira, para a vida inteira. Em especial, ao Thiago, pela singular paciência e imenso amor fraterno, além de ter me dado uma mãe, Dona Nenzinha.

Aos amigos dessa jornada na universidade: Maurício, pelo caminho da loucura e pela coragem do salto entre a concretude e a premonição. Daniella, pela sincera amizade e acolhimento imenso. Gabriel, pela década dividindo histórias. Jefferson e João Pedro, pelas experiências divididas na pós-graduação, por terem me feito melhor com a inteligência que carregam. Alysson, Felipe e Juliana, pela mais subterrânea camada em que nosso encontro aconteceu, e por isso este texto existe.

“Quando escrevo sobre mim mesmo, não consigo ter nenhum distanciamento criativo. Tudo o que escrevi está em carne viva. É uma paródia do tipo de livro de memórias em que o autor tenta se defender.” Philip Roth, *A Marca Humana* (2002).

RESUMO

O presente trabalho busca analisar o diário de Maura Lopes Cançado, *“Hospício é Deus: diário I”* (1968), escrito no hospício Gustavo Ridel (Rio de Janeiro), como um movimento literário de invenção de si através das práticas da escrita de si. Através dos escritos de Philippe Lejeune acerca da autobiografia e do diário, e das considerações de Mikhail Bakhtin acerca dos gêneros de discurso, a proposta é investigar como a autora utiliza esse meio de escrita íntima para ficcionalizar acerca de si como uma escritora louca. Ao fazer-se do gênero diário como escolha discursiva, Maura seleciona também as características fundantes dessa estrutura, aquelas que a compõem e a fazem transmitir certo enunciado, sendo a sinceridade a principal marca do diário. A hipótese é que esse exercício ficcional parte de uma vontade de inventar-se como uma grande escritora, utilizando o diário e a loucura para aproximar-se de autores, alguns que ela própria cita no seu escrito íntimo: Dostoiévski, Sartre, Clarice Lispector. Partindo disso, é possível refletir sobre a escrita de Maura como uma produção pensada: ela seleciona, recorta, narra e publiciza, caminha entre as brechas desse gênero e faz o jogo da sinceridade, criando assim uma personagem crível. A pesquisa cruza o movimento inventivo e a sua recepção pela crítica através da publicação do diário, dado que Maura já publicava no Jornal do Brasil e já era relacionada com escritores como Reynaldo Jardim, Assis Brasil, Ferreira Gullar. Seu diário é lido e aparentemente bem recebido pela crítica carioca. A análise da crítica é fundamental para entender como seu empreendimento ficcional foi lido, portanto, pensando novamente nas contribuições de Mikhail Bakhtin, o presente trabalho pensa o próprio diário como esse espaço em que o tempo ganha corpo, incorporando-o ao seu movimento e passando a integrar a narrativa como uma forma de percepção do que está ao redor. A pesquisa pretende investigar, então, o diário enquanto a corporeificação do “tempo loucura”, forma de experimentação da passagem do tempo em um hospício.

Palavras-chave: escrita de si; ficção; loucura; história.

ABSTRACT

This study aims to analyze Maura Lopes Cançado's diary, *Hospício é Deus: diário I* (1968), written during her confinement at the Gustavo Riedel asylum (Rio de Janeiro), as a literary movement of self-invention through the practices of self-writing. Drawing on Philippe Lejeune's work on autobiography and the diary, as well as Mikhail Bakhtin's reflections on speech genres, this research investigates how the author employs this intimate writing form to fictionalize herself as a "mad" writer. By choosing the diary as her discursive form, Maura also adopts the foundational characteristics of the genre—those that shape its structure and enable it to convey a particular kind of enunciation—chief among them, sincerity. The hypothesis is that this fictional exercise stems from a desire to invent herself as a great writer, using the diary and madness as a means of affiliating herself with authors she explicitly mentions in her intimate writing, such as Dostoevsky, Sartre, and Clarice Lispector. From this starting point, Maura's writing may be understood as a deliberate literary construction: she selects, edits, narrates, and publishes, navigating the inherent fissures of the genre and playing the "game of sincerity," thus crafting a credible character. The research connects this inventive process to its critical reception following the publication of the diary, considering that Maura had already published in *Jornal do Brasil* and was connected to writers such as Reynaldo Jardim, Assis Brasil, and Ferreira Gullar. Her diary was read and, apparently, well received by the literary critics of Rio de Janeiro. Analyzing this reception is crucial to understanding how her fictional endeavor was interpreted. In this sense, and once again drawing on Bakhtin's theoretical contributions, the diary is conceived as a space in which time takes form—becoming part of its movement and integrating itself into the narrative as a mode of perceiving the surrounding world. The research thus seeks to investigate the diary as the embodiment of "madness-time," a mode of experiencing the passage of time within the asylum.

Keywords: self-writing; fiction; madness; history.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O OUTRO DE MIM: A OPERAÇÃO FICCIONAL	19
1.1. A regra manipulada	21
1.2. O artesanato do gênero	33
1.3. Pelo espelho, pela janela	45
2. FAZENDO-SE DE LOUCA.....	61
2.1. A arquitetura da memória.....	67
2.2. A loucura ordenada e a loucura santa.....	76
2.3. O tempo dos loucos	87
3. A COSTURA DOS GÊNEROS	96
3.1. “Sua majestade vai em cana”	97
3.2. O diário romanceado	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS.....	116

INTRODUÇÃO

Estou brincando há muito tempo de inventar, e sou a mais bela invenção que conheço.

Maura Lopes Cançado

Em 1965, foi publicado *Hospício é Deus: diário I* de uma autora já bem conhecida e lida na seção do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Maura Lopes Cançado, mineira de família rica, ganhou relevância no cenário da literatura nacional a partir dos escritos que manteve entre 1959 e 1960, durante sua internação em um hospital psiquiátrico, o Gustavo Ridel, em Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. Na altura deste escrito, Maura já havia passado por outros momentos de reclusão, e foi a partir de sua condição psíquica que começou a publicar contos no jornal. Nas páginas do diário, escritas em grande parte no colo da autora com um toco de lápis na cama de seu quarto, Maura discorria sobre si e sua loucura, o tratamento que recebia, as violências que observava e sua relação oscilante com os médicos, as enfermeiras e as outras mulheres internas.

Em 2021, durante um encarceramento diferente, em casa, devido à pandemia da Covid-19, li pela primeira vez *Hospício é Deus: diário I*, e considerando a grande surpresa ao me deparar com um diário tão incomum, comecei a delinear uma pesquisa que desse conta de investigar, precisamente, a escrita de Maura Lopes Cançado. Portanto, a produção desta dissertação é um trabalho constante de pensar como se relacionam os dois temas que mais a atravessam – a loucura e a literatura – e por fim, talvez o mais desafiador, como ambos são debatidos pela História, avaliando quais fronteiras precisam ser marcadas e quais precisam ser rompidas.

Pensando em termos de trajetória, o que chegou primeiro, na pesquisa, foi a ficção e a certeza da necessidade e da vontade de enfrentar esse debate que parece ser (ainda) tão delicado e até espinhoso. Por ter me dedicado, desde cedo, a leituras que formaram minha compreensão acerca da História enquanto uma ficção, entendo a condição que a literatura tem na construção do real. Quase simultaneamente a estes estudos, a loucura chegou enquanto fenômeno histórico através de Michel Foucault e seus textos sobre os loucos e suas instituições. A costura, portanto, estava sendo feita, e não demorou para que os temas fossem unidos e eu chegasse aos romances, contos e diários que tinham a loucura como mote central. Daí nasce esta conexão que é tão antiga quanto à existência dos próprios elementos dessa

relação – a loucura e a literatura. Faltava, no entanto, a compreensão fundamental de um terceiro elemento indispensável, a linguagem. É também aqui que entra a História.

Voltando ao início, porque ainda há o vício de historiadora em explicar pelo começo, o maior esforço deste trabalho foi de encontrar um caminho que me permitisse investigar a escrita de Maura Lopes Cançado sem recorrer a um enquadramento da literatura como representação de um “contexto”, ou seja, como tradutor de um determinado período histórico. A proposta deste trabalho tenta afastar uma interpretação da leitura do texto de Maura apenas como uma fonte documental que protestava contra as condições impostas às loucas internas em hospitais psiquiátricos no Brasil. Contudo, o impasse ficava maior na investigação das interpretações do diário em trabalhos já feitos em História, os quais reforçavam o caráter testemunhal e denunciador de *Hospício é Deus*. Estava dado: no campo historiográfico, a literatura era massivamente lida como tentativa de representar a realidade para atender a demandas sociais de um certo tempo. Sua função era, portanto, pedagógica.

Apesar disso, esse caminho teórico já havia sido dispensado há muito para esta pesquisa, procurando sempre uma brecha. Dessa forma, entraram as preciosas considerações teóricas de Dominick Lacapra, Hayden White, José Miguel Wisnik, Ernst Cassirer e tantos outros autores que fundamentaram uma crítica em relação à ideia da História enquanto uma narrativa que representa um suposto real imediato, fomentando ao contrário uma proposta da História enquanto uma ficção, e, assim, da importância da literatura no campo historiográfico.

Bom, estava mais ou menos posta uma brecha. Por justificava teórica, era possível trabalhar com literatura, inclusive sem colocá-la em um canto enjaulado, afastado do texto deste trabalho que é, no fim das contas, historiográfico. No entanto, ainda estava em campo um gênero literário específico, que era o diário, e portanto, obedecia, ou deveria obedecer, a determinações típicas. Voltava, portanto, o problema do texto literário como documento, uma vez que por regra o diário é parte das formas de “escrita de si” e que se propõe, enquanto estrutura discursiva, a narrar o cotidiano de maneira verossímil, atendendo a lógica do real. Essa rixa seguiu por um tempo, e apesar de ver em *Hospício é Deus* um enorme potencial criativo, faltava, talvez, a coragem e a esperteza de lançar um novo olhar ao livro. Enquanto leitora, foi possível observar um alto investimento inventivo de Maura na escrita sobre ela mesma, apostando na forma toda essa ambição. Ao mesmo tempo, era penoso fugir da interpretação da escrita com objetivo de denúncia, porque era um caminho óbvio. Óbvio demais. E aí nasceu a desconfiança. A resposta para esta controvérsia estava aí, aliás, ali, na forma. Foi a própria Maura que acabou dando chão para o argumento levantado nesta dissertação.

Numa leitura mais audaz de *Hospício é Deus*, o presente trabalho pretende investigar a escrita de Maura Lopes Cançado como um esforço de invenção de si mesma enquanto escritora louca, a partir das práticas da “escrita de si”, utilizando o diário como suporte específico para sua criação. Acredito que este lugar em que Maura buscou se colocar está intimamente ligado a uma ideia mais geral e antiga do artista como um louco genial, e portanto essa seria uma saída (ou uma entrada) simples para sua vontade de ser vista como uma das maiores autoras da literatura de língua portuguesa, de acordo com ela própria. Trata-se, então, de uma pesquisa que considera o diário como produção com objetivo certo de publicação de um escrito íntimo, pelo menos à priori. Para esclarecer: *Hospício é Deus*, a pesquisa busca considerar a escrita íntima como forma, e a investiga, pois foi a partir dessa forma que Maura foi vendida. No entanto, busco argumentar como a autora faz uma manipulação de linguagem para tentar vender-se como grande escritora, talvez para um público não tão familiarizado com literatura, dado que seus recursos são limitados. Nesse sentido, *Hospício é Deus* não está posto exclusivamente como relato de memória da autora, sem que se leve em consideração um esforço de montagem narrativa proposta no livro.

Decerto, partindo do princípio de que o diário é o lugar em que ela se inventa, criando uma personagem para si, surgem aí muitas questões para enfrentar, e todas muito delicadas. A fuga e, ao mesmo tempo, a justificativa para essa ousadia estava no último elemento que faltava ser compreendido: a linguagem. Este elemento apareceu como o fundador da existência mútua da literatura e da loucura, portanto, o mote da pesquisa voltou-se a todo momento para um entendimento profundo de como a loucura enquanto linguagem compõe a escrita do diário.

O que a dissertação propõe é olhar *Hospício é Deus* como um tipo de transgressão do gênero diário, sem, contudo, fraudar as normas que o distingue. Trata-se, portanto, de destrinchar o livro por dentro, na tentativa de operar uma autópsia da sua forma. Considero que isto só foi possível porque Maura soube manobrar bem as regras do discurso testemunhal, principalmente ao colocar a loucura como tema central que entrelaça toda a obra. Isso se deve, certamente, à condição da loucura como um fenômeno de linguagem própria, embaralhando a ordem e criando um esquema de real próprio, o que cria um espaço menos disciplinado de operação das estruturas discursivas.

Apesar disso, a investigação proposta não é omissa na compreensão da linguagem formal, ainda mais ao considerar que Maura entendia seriamente o funcionamento da comunicação que atende às regras. Tendo isto em vista, o primeiro passo dado em direção ao trabalho que está sendo feito nesta dissertação foi exatamente uma dedicação ao estudo da

linguagem como organização do mundo e da vida social. Novamente, junto com Maura, a pesquisa busca tratar daquilo que caracterizava o diário, o que o formatava enquanto gênero específico, para compreender, ao mesmo tempo, como ela jogava com ele.

Sendo assim, o primeiro capítulo da dissertação surge da discussão de certas inquietações que foram aparecendo nos últimos anos no meio literário. O capítulo *O outro de mim: a operação ficcional*, trata-se de um momento de resolução, de como pretendo ler a literatura de Maura Lopes Cançado. O capítulo traça uma discussão teórica acerca da “escrita de si”, partindo inicialmente de Philippe Lejeune e da sua definição de pacto autobiográfico, cujo livro traz o mesmo título.¹ Tanto a autobiografia, quanto o diário, são gêneros que partem de ideia geral de escrever sobre si, e, portanto, possuem pactos semelhantes, não à toa Lejeune dedica um capítulo para tratar do diário e de sua natureza formal. Como se sugere, a “escrita de si” pode estar voltada para narrativas de experiência autocentradas, na qual o autor ocupa também papel de narrador e personagem, e que o compromisso com a verdade é indispensável.

A partir dessas definições, surge uma dificuldade imensa em ler *Hospício é Deus* a partir dessa chave, pois avalio o exercício de escrita de Maura como literatura, isto é, como um esforço de sair de uma posição individual para escrever a partir de um outro lugar. Esta resistência em relação à “literatura do eu” encontra suporte de crítica em José Miguel Wisnik, que entra neste capítulo como contraponto e ajuda a desatar o nó da questão “o eu e o outro”, que é o que fundamenta a literatura.

Importante mencionar que Maura acabou ficando esquecida na literatura nacional, a ponto de ter uma reedição acessível ao diário apenas em 2016, quando publicado pela Editora Autêntica,² a qual tive acesso e me permitiu montar a pesquisa. Nesta edição, o diário foi comercializado junto com o segundo e último livro publicado pela autora, *O Sofredor do Ver*, uma coletânea de contos reunidos ao longo dos anos e publicizado em 1967 pela mesma editora do diário, a José Álvaro. Ou seja, existem poucos trabalhos sobre *Hospício é Deus*, e menos ainda sobre o livro de contos, dado que não faz muito tempo que Maura Lopes Cançado voltou a circular, e esta volta me martelava no início da pesquisa.

Para este outro nó, Wisnik também já dava respostas, mas antes dele me chegou uma entrevista do crítico, escritor e professor Alcir Pécora, para Paulo Eduardo Nogueira, no Estúdio Aberto, em 2011. Na rápida entrevista, de mais de dez anos atrás, Alcir já apontava

¹ LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

² Importante explicar que, de acordo com Rosângela Lopes Silva (2017), as edições publicadas nos anos 1990 eram exclusivas para sócios da editora Círculo do Livro, responsável pela reedição. Portanto, é plausível dizer, que o diário tinha uma circulação mais restrita.

que o cenário atual era de uma certa crise criativa na literatura e no papel da crítica, dado que a produção parecia se justificar pela defesa dos direitos dos grupos, como uma manifestação das experiências identitárias. O movimento que parecia haver, já na época, e que se acentua nas obras mais recentes, é de pensar a literatura insistentemente como ferramenta pedagógica. Não é surpresa, portanto, que *Hospício é Deus* esteja sendo revisitado pelo mercado editorial, uma vez que, aparentemente, trata-se de um relato de experiência de uma mulher que sofreu com a violência manicomial, o que atende às expectativas dos leitores de produzir reflexões atualizadas de gênero e controle do corpo feminino.

Em 2024, a Editora Companhia das Letras lançou sua edição de *Hospício é Deus*, que estampa na capa o rosto da autora. Na sinopse do livro, o classifica da seguinte forma: “Sem nunca escorregar no sentimentalismo ou na autopiedade, este volume é um poderoso testemunho sobre a trajetória da autora [...]”. Em um dos vídeos compartilhados pela editora, o leitor contratado para fazer a publicidade destaca que: “É impressionante como Maura conseguia não transparecer os problemas psiquiátricos em sua escrita”. Contudo, o mais impressionante é que a edição em questão conta com um texto de apoio de uma psiquiatra e escritora, Natália Timerman, que se propôs a diagnosticar Maura Lopes a partir de sua literatura. Ou seja, a continuidade da leitura de *Hospício é Deus* como um relato íntimo, no qual a autora “confessa” suas verdades, é extrema a ponto de permitir colocá-la em um divã e deduzir seu diagnóstico por meio de um quadro nosológico.

Apresentar o diário nestes termos de fato atende às demandas sociais que parecem ver na literatura uma espécie de “lugar de representação”, ou mesmo de “representatividade”, no qual os grupos devem aparecer não só na história do livro, mas no próprio nome do autor, que deve ter certificado de experiência para contar. Como foi mencionado, a presente pesquisa procura um esforço de ler Maura para além de uma figura apresentada nos termos acima. Não se trata, no entanto, de apontar a narrativa como uma “mentira”, pois isso seria tropeçar em uma ideia muito inocente de que a ficção é uma inverdade, e muito menos de negar a situação de fragilidade psíquica e violências físicas pelas quais passou a autora. No entanto, reduzir a literatura de Maura Lopes a isto é infringir um novo tipo de violência, que a enquadra em uma certa caixa, coisa que ela sempre buscou fugir. A esta altura, lembro do livro de Javier Cercas, *O Impostor*, no qual o escritor busca contar a história de Enric Marco, um sindicalista espanhol que ganhou fama ao mentir sobre sua passagem por um campo de concentração nazista. Cito Javier:

Nesse sentido, parece-se com Quixote ou com Emma Bovary, outros dois grandes mentirosos que, como Marco, não se conformavam com a mediocridade de sua vida

real e inventaram para si e viveram uma vida heroica fictícia; nesse sentido, há no destino de Marco, como no de Quixote ou da sra. Bovary, algo que concerne a todos nós: todos nós representamos um papel; todos nós somos aquilo que não somos; todos nós, de alguma forma, somos Enric Marco (Cercas, 2015, p. 43).

É claro que no caso de Maura, a força de invenção tomou outra dimensão. Até de Marco ela se diferencia, uma vez ele mentiu fatos e foi “desmascarado”. Maura, no entanto, não parecia mentir eventos, pelo menos não a ponto de ser chamada de mentirosa. Ainda assim, a hipótese que nasce nesta dissertação é que os dois podem ter algo em comum, que compartilham inclusive com todos nós: representam um papel, inventam a si mesmos em narrativas coerentes. Tomando isto como princípio, pretendo investigar como funcionam as engrenagens inventivas de *Hospício é Deus*.

Assim, o primeiro capítulo é composto de três tópicos, os quais exploram de maneira geral o caráter responsivo da escrita de Maura. Quando digo responsivo estou me referindo a ideia de Mikhail Bakhtin de que toda fala está emaranhada daquilo que o falante já ouviu ou leu, isto é, parte de uma posição em relação ao mundo. O primeiro tópico, *A regra manipulada*, foi pensado para dar conta desse debate logo de saída, dando as bases do que se entende pelas regras do discurso sobre o “eu” e como Maura subverte isto na narrativa. Para chegar a esta discussão, dialoguei com alguns autores como Michel Foucault, nas suas considerações sobre “escrita de si”; John Paul Eakin, que elabora uma importante noção de que toda fala sobre si é uma narrativa regrada e, de certa maneira, inventada; Roland Barthes, nas suas reflexões acerca o “eu ficcional”, além dos outros autores já citados.

O segundo tópico, *O artesanato do gênero*, parte de um debate levantado pelo próprio Lejeune ao analisar o que é um diário. De acordo com o autor, o gênero foi desconsiderado, por muito tempo, em comparação com outros tipos literários, como o romance. A partir disso, o tópico lança uma avaliação da escrita de Maura por meio de um texto do crítico Assis Brasil, publicado em 1973 no seu livro sobre o gênero “conto” que integra sua coleção sobre literatura brasileira. No capítulo *Maura Lopes Cançado*, o crítico oferece um panorama de suas publicações até então, trazendo uma discussão sobre o estilo, o que dá substância para pensar como foi recebido *Hospício é Deus* pela crítica. Para começar a pensar o estilo como elemento importante na literatura, a pesquisa sinaliza essa compreensão por Roland Barthes e seu texto *O artesanato do estilo*. Ou seja, no tópico entram resenhas e uma entrevista dada por Maura que mesclam percepções acerca de suas fases e seus temas. Entram, então, fontes que traziam textos de Lago Burnett, José Carlos Oliveira e a entrevista feita por Carlos Freire. Nesse momento, então, o diálogo se abre com três jornais em especial: Jornal do Brasil, Tribuna da Imprensa e Jornal das Letras.

Durante o capítulo, a escrita de Maura está constantemente entrelaçada com o olhar do outro. Por isso, a análise de suas falas sobre si parte da ânsia de entender ao que determinadas colocações pretendiam responder, a quem ela desejava comunicar, pois a autora está em relação indissociável com seu tempo. Um dos pontos recorrentes nesses escritos sobre ela é sua comparação com outros autores que tematizam a loucura, principalmente mulheres. Nesse sentido, uma parte do tópico é dedicada a entender como Maura se enxergava neste cenário e como sua escrita se aproximava ou se distanciava de outras. Aqui cabe o estudo de Michelle Perrot sobre a memória feminina e como as mulheres costumam produzir sua escrita.

Por fim, o terceiro tópico do primeiro capítulo fecha esse debate do “outrar-se” e introduz aquilo que pretendo investigar no segundo capítulo. O tópico *Pelo espelho, pela janela* é construído ao redor de um texto escrito por Maura para a Revista Leitura, em 1968, após a publicação de seus dois livros. Com a intenção de uma “autoanálise”, o texto mais fornece à autora uma possibilidade de diálogo com o mundo do que de avaliar sua posição no cenário literário. Neste tópico, especialmente, empenhei-me numa argumentação de que a elaboração narrativa de Maura parte do olhar do outro sobre ela como aquilo que funda sua própria percepção de si. Isto é, a autora constrói um “eu” a partir de como um “outro” a vê.

Este tópico introduz uma análise maior e mais profunda da linguagem, que vem pela referencialidade da loucura. Sem dúvidas, esta seção do capítulo só é possível pela leitura do livro *Loucura, linguagem, literatura* de Michel Foucault, no qual o autor considera que a linguagem literária é composta da mesma substância da linguagem da loucura, que se apresenta como uma transgressão. Esta discussão, contudo, introduzida no último tópico do primeiro capítulo, volta de maneira mais profunda no segundo capítulo e na análise do que é a loucura em Maura Lopes. Este tópico procura realizar uma discussão sobre sua ordem narrativa, que, no caso dela, atende ao esquema do “fazer-se de louca”, por razões diversas, inclusive a de inventar-se enquanto autora.

O segundo capítulo, *Fazendo-se de louca*, elabora acerca da fabricação de Maura em relação à sua personagem central no diário. Assim, destaco três sustentáculos principais que são estrutura para esta fabricação, transformando cada um em um tópico. O primeiro, *A arquitetura da memória*, argumenta, a partir de Bourdieu, como a autora se utiliza de um passado construído em narrativa a fim de dar sentido ao seu presente, que é o da loucura. O segundo, *A loucura ordenada e a loucura santa* dão conta de explicar como Maura pensa a loucura, suas diferentes formas e a partir de quais imagens ela consegue elaborar sua percepção e seus personagens. No texto, destaco dois tipos de loucura que observo aparecer na sua literatura. O terceiro tópico *O tempo dos loucos* propõe o entendimento do diário

enquanto um cronotopo a partir das formulações de Bakhtin acerca desta categoria. Proponho pensar o tempo, em Maura, a partir das construções poéticas que ela assume na composição da narrativa.

O terceiro capítulo se volta para uma análise das formas textuais. O primeiro tópico faz referência a um conto presente no diário *Sua Majestade vai em cana*, e busca destrinchar o funcionamento do conto e sua influência na literatura da autora. O segundo tópico, *O diário romanceado*, finaliza a dissertação relacionando *Hospício é Deus* com a forma do romance moderno, bem como os diários que fazem algum tipo de burburinho na historicidade do texto de Maura. Nesse sentido, Maura Lopes e Lima Barreto são colocados em diálogo a fim de avaliar como são diferentes ou próximas as noções de louco, loucura, hospício e escrita em cada um.

Por fim, é importante dizer que são muitas as sutilezas que fornecem a *Hospício é Deus* uma ordenação própria. O livro, apesar de ser tratado como diário, possui entradas sem data, relatos de infância e contos intitulados bem no meio de sua montagem. Mesmo as entradas que têm data não são uma simples narrativa do dia de Maura no hospício, não fornecem uma descrição do cotidiano. O diário de Maura tem tom ensaístico, ela seleciona temas para cada dia, situações específicas, o que a permite ir e vir no tempo, entrelaçando acontecimentos da sua vida.

Hospício é Deus não possui uma narrativa linear ou cronológica, e isso desde a própria materialidade do texto. Na leitura do filósofo Giorgio Agamben sobre a história do livro, surge a necessidade de pensar rapidamente o livro enquanto objeto, e o que significa a sua montagem. No texto *Do livro à tela, o antes e o depois do livro*, Agamben explica:

O desenvolvimento do volume deixava aparecer um espaço homogêneo e contínuo, preenchido por uma série de colunas de escritura justapostas. O código – ou o que nós hoje chamamos livro – substitui tal espaço contínuo por uma série descontínua de unidade claramente delimitada – as páginas – na qual a coluna tenebrosa ou púrpura da escritura é cercada por todo lado por uma margem branca (Agamben, 2016, p. 129).

O que o autor argumenta é que a escrita em um caderno, em que as páginas são dispostas uma atrás da outra, produz uma história a ser lida de maneira linear. A leitura de um texto neste formato já induz um avanço progressivo na narrativa, impondo um início e um fim. No caso do diário, essa materialidade é ainda mais relevante, pois o avanço das páginas é também o avanço nos dias, nas semanas e nos meses, de modo que ficam dispostos um atrás do outro. O que Agamben chama de “volume”, que foi substituído pelo livro, é o pergaminho

enrolado, em que o texto ficava todo disposto em uma página só, sem o movimento de passar a página para frente.

Sabe-se, no entanto, que o diário de Maura não foi escrito em um caderninho como geralmente acontecia com as mulheres. Os escritos eram feitos em páginas soltas, empilhadas no quarto da escritora no hospício, e não era incomum que os papéis se misturassem e os dias ficassem desordenados. Dessa maneira, a experiência de escrita do diário aparecia de modo diferente para Maura, e não atendia exatamente a uma necessidade de registrar o dia a dia. Possivelmente, a parte mais importante da produção deste livro tenha sido a sua montagem física, isto é, determinar qual texto entraria primeiro, qual seria a organização temporal e quais entradas pertenciam certas reflexões, pois muitas vezes a autora não colocava data. É provável que muitas dessas datas tenham sido colocadas posteriormente, analisando qual seria a melhor sequência narrativa.

Nesse sentido, o esforço dos capítulos seguintes serão de dar continuidade à questão da forma e dos artifícios utilizados por Maura para compor uma personagem crível. Com isso, pretendo investigar como ela se constrói como escritora, o que implica em um entendimento de estilo, com quais autores conversa, como se projeta no cenário nacional e como ganha legitimidade a partir do seu projeto inventivo. Essa interpretação será empreendida por meio de três elementos: a memória, a loucura e o tempo. Por fim, para entender o *como* em Maura, pretendo pensar o diário analisando pelo menos três formas literárias das quais ele comporta: o romance, o conto e o ensaio. Lançar uma nova interpretação acerca de *Hospício é Deus* pede uma compreensão complexa da sua linguagem, e só por esse caminho se pode poupar Maura Lopes Cançado de mais um enquadramento.

1. O OUTRO DE MIM: A OPERAÇÃO FICCIONAL

Ela não se desviava tanto da lógica, mesmo pensando num momento de descuido, e a lógica está no quadro. Precisa pensar certo. Joana não poderia deixar-se trair. Entanto não conhece régua que lhe permita certificar-se da justeza, da retidão das palavras. Há, no verbo precisar, uma denúncia de falta que vagamente percebe, isto é ameaça. Não poderia admitir, contrariando sua posição na vida, como o verbo poder, naquele tempo, fere sua época.

Época de Joana.

Não lhe foi dada ainda uma linguagem adequada e não consegue pensar sem palavras. Sente-se incompleta, sem os instrumentos necessários. Não pensar, em posição de sentido, é a ordem por enquanto. E Joana enquadra-se no momento (Cançado, 2016, p. 16).

Quando no Rio de Janeiro, nos anos 1950, o Jornal do Brasil fundou o Suplemento Dominical, os críticos procuravam potenciais próximos grandes nomes entre os jovens e estreantes autores, publicando seus escritos semanalmente. Em um domingo de novembro de 1958, a edição do SDJB trazia o primeiro conto publicado por Maura Lopes Cançado, o aplaudido *No quadrado de Joana*, no qual a autora narra o cotidiano de uma louca catatônica internada em um hospital psiquiátrico. No conto, o leitor acompanha a marcha angular de Joana, isto é, os passos que formam a figura de um quadrado, repetidos cotidianamente pela personagem, inserindo, metaforicamente, os elementos de toda uma vida que cabe naquele espaço de quatro cantos. Na construção poética das imagens, a leitura do conto produz sufoco ao aferrolhar em um recinto claustrofóbico a noção do que é a louca, que por falta de linguagem que a traduza, transforma-se em símbolo de inutilidade.

Com a recepção positiva do conto, não demorou para que Maura sugerisse uma nova publicação nos moldes do seu sucesso de contista estreante, resultando no escrito *Introdução à Alda*, publicado em agosto de 1959, também no SDJB. No texto, a mesma premissa de contar sobre uma louca e seu cotidiano no hospício, mas com um novo personagem, que se antes se escondia e vigiava pelo canto do quadrado, agora passa a acompanhar os passos repetitivos, o “eu”. O conto narra: “– Ah! Dona Alda, deixe-me penteá-la. – Maura, você dá confiança a essa maluca? – Dou. Dona Alda, deixe-me” (Cançado, p. 5, 1959).

Pela primeira vez, Maura era autora e personagem. Essa vontade de se aproximar do outro começava a aparecer como artifício literário em uma tentativa de se confundir com esse outro, pois ao falar dele, é de si que fala. Ao longo do conto, Maura traça paralelos entre a vida de Alda e a própria, tratando de questões que futuramente exploraria literariamente com mais detalhes no seu diário: a solidão, a distância do filho e a loucura em si.

Dizem que ninguém mais a ama.

Dizem que foi uma boa pessoa.

Sua filha de quinze anos não a visita nunca e talvez raramente se lembre dela. [...]

Mas não é verdade que alguém não a possa mais amar. Eu a amo (Cançado, p. 5, 1959).

Ao publicar o conto em terceira pessoa, com um *eu narrador* que se alimenta da sua personagem principal, Maura já anunciava como funcionava seu movimento inventivo, e, portanto, como sua escrita pretendia se consumir. Em meio à efervescência literária carioca e aos grandes triunfos da literatura nacional, a autora buscava seu lugar ao sol através da relação que estabelecia com a crítica e, principalmente, das suas invenções ficcionais acerca da própria existência. Assim surgia a ideia de produzir um diário íntimo, ainda internada no hospício, e publicá-lo como suposta ponte para o mundo de dentro do muro, analogia utilizada pela autora por meio de Sartre. Essa é, de saída, a principal questão que trago em uma proposta de leitura do diário *Hospício é Deus*, o que acompanhará as ideias que trato ao longo de todo o trabalho.

É evidente que, antes de passar a uma análise mais detida de como a autora constroi sua ficção, isto é, quais artimanhas literárias mobiliza para criar uma narrativa, penso serem necessárias algumas palavras acerca do gênero literário selecionado por Maura, uma vez que, como veremos adiante, ela o conhece e o manipula por diversas vezes.

Acredito também que uma criação literária como a de Maura não pode ganhar credibilidade no vazio. Se o diário recebeu algum tipo de prestígio, isto significa que a crítica o recebeu com certo respeito, seja por suposta solidariedade, seja pela real consideração de qualidade literária. Como tratei em seguida, o diário faz parte de um conjunto de escritas íntimas que são legitimadas a partir de certas regras, acordadas socialmente. No caso de *Hospício é Deus*, por se tratar de uma autora já com algum reconhecimento, lida e bem vista, o principal espaço de sua legitimação foi o círculo crítico carioca, especialmente dos colaboradores do Jornal do Brasil, que já tinham algum relacionamento com Maura. Isso mostra, também, que não lido, neste trabalho, apenas com uma versão de Maura, mas com pelo menos duas: a Maura crítica e a Maura escritora, e que, portanto, ela própria tratou de fazer contorcionismos para se inserir aqui ou ali, de acordo com as suas necessidades e aspirações.

Dito isso, e para entender o tipo de estrutura discursiva que o diário é, tratarei no primeiro tópico deste capítulo das definições atribuídas à escrita íntima, ou simplesmente a *autobiografia*. A passagem pelo caminho teórico que foi percorrido pelos estudiosos do campo molda um emaranhado discursivo composto por regras, por vezes, silenciosas, e, contudo, coletivas, as quais Maura vai manipulando na construção de sua ficção.

Evidente que, sendo a própria Maura parte da crítica, não passa despercebido ao seu esforço criativo a necessidade da legitimação da obra nesse meio, e, portanto, a legitimação de si mesma enquanto escritora. Sabendo disso, o segundo tópico deste capítulo vai tratar dessa relação estreita entre Maura Lopes e a crítica literária.

1.1. A regra manipulada

Ela não sabia que, se contasse uma história, alinhando fatos, que nem de leve lhe concerniam, estaria sendo verdadeira. Pois, cada vez mais zelosa de seus contornos, embrutecida dentro da ausência de tocabilidade, ser-lhe-ia impossível roçar de leve no que estava ainda por vir e se conservava desconhecido a ela mesma (Cançado, 2016, p. 59).

O diário como gênero literário possui qualificações específicas de uma estrutura discursiva que o localiza como uma das formas de falar de si. De acordo com Bakhtin, os enunciados discursivos são individuais, mas obedecem às regras do gênero do discurso específico no qual estão inseridos. Enquanto gênero literário, o diário é um tipo de enunciado que integra o gênero discursivo secundário, mais complexo que o primário, pois surge de elaborações culturais bem organizadas. A existência, portanto, dos enunciados mais arranjados, como a literatura, passa por uma reelaboração de enunciados primários no âmbito da construção dos elementos culturais de determinada sociedade. Dessa forma, a localização do diário enquanto forma é produzida a partir de um campo comunal da linguagem, seguindo um modo de fazer determinado pelo campo de comunicação que elabora modelos mais ou menos estáveis do enunciado.³ Toda essa estrutura é formulada a partir de tais regras que justificam o gênero dentro de uma ideia mais universal do que seria uma “escrita de si”.⁴ Evidente que, apesar dos gêneros possuírem formas específicas, compartilham a mesma diretriz acerca daquilo que é permitido dizer, a fim de serem atestados como uma narrativa legítima.

Essas formas de “escrita de si”, ou literatura de testemunho, sofreram transformações ao longo de sua existência, mas apesar das mudanças de definição, das disputas teóricas e até das invasões identitárias, pode-se dizer que o estatuto da escrita de si jamais foi posto em xeque. As engrenagens que são formadas pelo conjunto de práticas produzem um fenômeno social compartilhado, no qual a escrita se liga supostamente àquilo de mais íntimo do enunciadador, evocando a sua mais profunda subjetividade.

³ Bakhtin, 2016.

⁴ A “escrita de si” aparece no presente trabalho como uma nomenclatura geral para várias formas que serão citadas. Portanto, ao falar de “autobiografia”, “diário”, “literatura de testemunho” ou “autoficção”, estou tratando das mesmas regras que compõem uma mesma estrutura discursiva, a qual chamo de “escrita de si”.

Tais conceituações são elaboradas por diversos teóricos, entre eles o biógrafo John Paul Eakin, que em seu livro *Vivendo Autobiograficamente* coloca nos termos de “regras do jogo” as práticas que envolvem a construção de uma *identidade narrativa*, nas palavras do autor. Para Eakin, o movimento de falar sobre si é ao mesmo tempo um empenho de autoconstrução, ou seja, ao narrar sobre mim mesmo, estou moldando o que sou, construindo uma espécie de personagem de mim, menos como fingimento e mais como construção do eu pelo discurso.

A própria frase “falar sobre/nós mesmos” tende a separar a individualidade do ato de expressá-la, a atribuir uma existência independente ao “nós mesmos”, que seria o “sobre o que estamos falando”, quando o “falar”, como defendo, a realidade convoca nossas identidades narrativas à existência; existe uma interação entre o que somos e o que dizemos que somos, coisas que se reforçam mutuamente (Eakin, 2019, p. 18).

As formulações teóricas que aproximam as categorias “identidade” e “narrativa” de Eakin conduzem inclusive a um entendimento de que uma prescinde da outra para a existência. Isto é, há uma certa impossibilidade de existência da identidade sem que ela seja fabricada em narrativa. Se for assim, e adoto a ideia de Eakin, o que existe na verdade é mais um discurso sobre o eu do que uma identidade “pura”, isto é, um sujeito cuja identidade seja algo natural, ontológico. É evidente que, ao considerar tal pressuposto teórico, não pretendo afirmar que a identidade narrativa é um falseamento do “real” e que, assim, todos estão performando um falso eu, mas sim o contrário, que a tese de um “eu puro” aprisiona o potencial da prática de construir a si em uma espúria noção de purismo quase biológico.

Ao considerar justa a formulação de Eakin acerca da construção da identidade, penso que seja fundamental entender também o como fazê-lo, a partir de quais referências são construídas as narrativas sobre si, isto é, quais são as *regras do jogo*.⁵

Na verdade, a linguagem que utilizamos quando apresentamos a nós mesmos às nossas histórias para os outros é um discurso regido por regras, seja na fala ou na escrita. [...] quando falamos sobre nós mesmos - ainda que de forma fragmentária, espontânea e casual - paramos sob a disciplina de um regime identitário baseado em regras. **Podemos nos dar mal se, seja na escrita ou na fala, quebrarmos essas regras** (Eakin, 2019, p. 32, grifo meu).

Lido como um diário íntimo, não é imprevisível que *Hospício é Deus* tenha sido colocado nessa chave de leitura, o que indica dois pontos fundamentais. Primeiro, qual a regra indispensável que acompanha a escrita de si, aquela que, se não seguida, pode trazer

⁵ A ideia de “regras do jogo” é proposta pelo próprio Eakin ao intitular o primeiro capítulo de seu livro como *Falando sobre nós mesmos: As regras do jogo*. Ver: Eakin, 2019, p. 17.

problemas e até rechaçamento público ao narrador? Qual a regra não deve ser quebrada, com risco de tornar a narrativa em algo não confiável?

O segundo ponto fundamental é que se, de alguma forma, o diário de Maura Lopes é considerado íntimo, nos seus termos prescritos, então a obra se constrói a partir de tais regras do gênero que permitem que *Hospício é Deus* tenha sido veiculado como texto testemunhal. O diário é vendido, lido e comentado como *escrita íntima*, um relato legítimo dos desatinos da escritora louca internada em um hospício no Rio de Janeiro. Antes de tratar dessa questão, passarei primeiro ao ponto fundamental do funcionamento da escrita de si.

Para chegar a essa discussão é preciso falar de outra, ou melhor, do outro: a escrita autobiográfica. As conceituações sobre autobiografia como gênero literário marcam uma série de escritos que vão de romances a diários íntimos. Como uma das formas de escrita de si, o pacto firmado na autobiografia e analisado pelos estudiosos do gênero viabiliza a assimilação das regras para os outros formatos de escrita de si.

Sobre a definição de autobiografia, Philippe Lejeune diz ser “narrativa retrospectiva em prosa em que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”.⁶ Para o autor, há um conjunto de regras que consideram a forma da linguagem, o assunto tratado, a situação do autor e a posição do narrador. A inscrição de uma obra autobiográfica precisa, assim, cumprir certos requisitos, apesar de, ao mesmo tempo, haver uma consideração de que essas fronteiras não são extremamente rigorosas. O autor revisita algumas vezes a elaboração do *pacto autobiográfico*, o que o faz reconsiderar a rigidez das regras, no entanto, insiste que precisa existir uma relação de identidade entre autor, narrador e personagem. Ainda que não considere o diário como uma autobiografia, mas como gênero derivado, o pacto firmado entre autor e leitor é o mesmo.⁷ Eakin, em seu mesmo texto acerca da identidade narrativa, ao discorrer sobre o pacto da escrita de si diz que:

[...] a recepção de um livro de memórias é contratual: os leitores esperam que os autobiógrafos mostrem algum nível básico de respeito pela verdade de suas vidas - quebre-se essa confiança, sofra-se as consequências. E quem é, então, o árbitro da verdade autobiográfica? Claramente, neste caso, não é o autor [...] (Eakin, 2019, p. 35).

Esse contrato estabelecido entre as partes é aquilo que vai marcar a ideia da escrita de si como uma defesa de sinceridade, por vezes muito mais por parte dos leitores, que esperam que seja cumprido o pacto, do que de alguns autores, que buscam manipulá-lo. Contudo, essa

⁶ Lejeune, 2008, p. 14.

⁷ Lejeune, 2008.

apologia da verdade não é fundada junto com a escrita de si, mas antes guarda resquícios de uma prática que aparece na antiguidade, mantendo o nome, mas pouco das intenções. Foucault analisa a reflexão sobre si através do ato confessional, ligada ao exercício etopoético, prática ascética para evitar o pecado. Na modernidade, no entanto, a escrita de si assume outro caráter, há uma tomada de consciência do “eu”, não mais implicado como um conjunto.⁸ O entendimento do “eu” com o conjunto de experiências que uma pessoa carrega é o que vai regular a autobiografia como uma forma de escrita de si.

O que é fundamental, nessa discussão, é perceber que a narrativa dessas experiências parte da regra do “dizer a verdade”, esse lugar da sinceridade é aquele no qual supostamente opera a escrita de si, aprisionando o “eu” numa espécie de tradução da experiência do sujeito, sem precedentes para façanhas ficcionais. Maura, no entanto, não tinha pretensões confessionais na escrita do diário, apesar dos momentos narrados que parecem íntimos. Sua regra de ouro parece estar mais pautada no espaço de onde se escreve, o hospício, do que a ideia de manter uma escrita fiel a uma suposta verdade. As construções das cenas narradas são postas como forma de antes dar sentido à personagem de si do que denunciar aquilo que se está narrando.

Ainda que a regra da escrita de si pareça ser a verdade, dado o pacto que se cria entre autor e leitor, parece haver aí uma outra discussão: o papel da ficção. Isso pois, mesmo nas discussões posteriores de Lejeune, a ficção é pautada como parte da construção desse tipo de discurso do eu. Antes mesmo de entrar o terreno da literatura, José Miguel Wisnik argumenta que

[...] toda narrativa de si pertence de algum modo ao terreno da ficção, já que aquele que escreve, ao transpor-se para a escrita, se converte, queira-o ou não, em personagem ou simulacro de personagem. [...] Através da autoficção a realidade (isto é, as construções imaginárias que a constituem) exhibe também o que tem ficcional, insinuando-se como uma modalidade de ficção não admitida como tal (Wisnik, 2018, p. 140).

O que argumento é que em *Hospício é Deus* há uma consciência de que escrita literária do diário é produtora de um real, pois a construção da realidade em narrativa revela o que há de mais ficcional no real: um jogo de regras e práticas seguidas em silêncio pactual. Maura cria na fratura que existe entre aquilo que deve ser dito e aquilo que é possível ser dito. É uma rachadura no pacto, um espaço no qual a escritora atua. Evidente que, mesmo de modo ingênuo, qualquer autor de autobiografia, por mais “verdadeira” que se pretenda sua escrita, não pode evitar o movimento ficcional. A criação é parte indivisível de uma narrativa,

⁸ Foucault, 2002.

qualquer que seja. Sendo Maura escritora, não há nada de novo em atestar que no diário há o aspecto ficcional, mas o que busco argumentar é que, diferente de uma escrita não intencionada de um diário doméstico, Maura possui consciência da sua invenção. Partindo do princípio de que toda escrita de si é uma ficcionalização, Maura possui intencionalidade da criação. Isto se apresenta como pista no próprio diário, em que Maura escreveu:

Meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas – **depois rasgo mais da metade**, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas. Justamente nestas relações está contida toda minha pobreza e superficialidade. Não sei como alguém, como eu, pode reagir da forma com que faço. Será deveras lastimável se este diário for publicado (Cançado, 2016, p. 131, grifo meu).

Enquanto gênero, e visto seu pacto, a sinceridade deste escrito está em uma fala quase impensada acerca de si, dita de forma espontânea. Se há, em *Hospício é Deus*, algum grau de reescrita dos relatos cotidianos, ele serve de rastro para uma interpretação do diário como algo fabricado. No entanto, é importante considerar que esta cena é posta como maneira de indicar o esforço literário e estilístico em Maura, como artifício de escrita que a coloca numa posição de *escritora de fato*, pois trabalha o texto. É também possível dizer que, considerando a argumentação de que o texto foi escrito visando à publicação, Maura não é honesta ao afirmar que seria lastimável se isso acontecesse. Na realidade, tudo isso faz parte de um jogo de escrita.

Como já foi posto, o diário de Maura não segue exatamente a cartilha do gênero, introduzindo elementos de outros gêneros, como o romance, o conto e o ensaio. Além disso, a própria montagem do diário se diferencia do que as primeiras elaborações de Lejeune entendiam como um diário íntimo, que deveria ser feito de maneira linear. Em contraposição à outra regra do gênero, que é de manter o escrito em âmbito privado, a autora publica seu diário. A publicação de *Hospício é Deus* de certo como maneira de alerta: não se trata de um diário íntimo, mas de experimentação criativa de uma autora que almeja um espaço na literatura de alto nível.

Na realidade, *Hospício é Deus* está envolvido em um campo literário que produz diários a partir de uma ausência de regras rigorosamente limitantes, uma vez que aqui este gênero vai se aproximar da forma moderna do romance. Não apenas Maura, mas outras escritoras terão seus diários publicados a partir dos anos 1920, de acordo com Maria José Motta Viana. No livro *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*, a professora da Letras explica que essa prática funciona como ampliação do espaço feminino, tomando posse da

linguagem. O que elas têm em comum é também a ausência da regra de forma do diário, apropriando-se de vários gêneros. Este debate virá melhor construído no terceiro capítulo, por ora é preciso avaliar *Hospício é Deus* a partir do gênero principal ao qual foi associado, o diário íntimo.

Ao entender a fabulação, vê-se que o testemunho por si só não poderia ser tratado como discurso imaculado revestido de verdade. Por mais que a narração dos fatos cotidianos seja a priori de um diário, a autora não deixa escapar a compreensão de que, na escolha daquilo que se conta e de como se conta, há uma operação, uma (re)organização. Se a seleção do que vai ao papel na sua versão final já é em si uma “traição” do gênero, então só se pode fazê-lo enquanto literatura a partir de certas violações, que produzem a própria montagem do diário. *Hospício é Deus* não se sustenta como escrito que se acaba em si, apenas em tom confessional, é antes um escrito elaborado em papel minado, por ser um terreno perigoso para inventar, uma vez que a regra é ser sincero.

Há talvez uma possibilidade de aproximar o diário de Maura daquilo que alguns autores chamam de *autoficção*,⁹ cujas definições teóricas ainda são muito iniciais e pouco concordantes. O possível gênero autoficcional é citado por Wisnik, ao tratar do lugar entre testemunho e literatura:

Do meu ponto de vista, a autoficção é o “catalisador” teórico e prático de uma questão mais importante: ela nos devolve para o entrelugar que vige entre o testemunho, o ensaio e o romance, ali onde depoimento, especulação e ficção trocam sinais recíprocos e reversíveis, abrindo um campo ampliado de liberdade à escrita (Wisnik, 2018, p. 140).

Apesar da autoficção parecer não ter problemas em assumir, sem muitos rodeios, elementos ficcionais, não busco encaixar *Hospício é Deus* em nenhuma caixa específica, mas antes investigar as caixas nas quais o livro foi posto. Isso pois não acredito que lançar mão do termo *autoficção* vá dar conta de explicar tudo que envolve o projeto de Maura, uma vez que contém elementos de variados gêneros: romancistas, testemunhais, ensaísticos e outros.

É evidente que, apesar disso, o esforço que se empreendeu foi o de entender a estrutura de um diário se dá pela veiculação que é feita, nas fontes, do texto de Maura como um diário íntimo. É precisamente aqui que começa o segundo ponto fundamental e acredito que daí parte a principal problemática do gênero, pois o empenho está para além de tentar definir o

⁹ De acordo com Faedrich: “O termo *autofiction* foi criado pelo francês Serge Doubrovsky, publicado na quarta capa do seu romance *Fils*, em 1977” (2016, p. 30). Optei por não trazer a discussão sobre o significado do termo de acordo com o próprio autor que o cunha, dado que, ao longo da sua carreira, ele se contradisse inúmeras vezes, mudando constantemente sua posição. Tomo aqui uma aproximação maior, apesar de não exata, com o escritor francês Vincent Colonna, que pensa que na autoficção: “o escritor transfigura sua existência e identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança” (Faedrich, 2016, p. 40).

que *Hospício é Deus* é. O curioso é que a escrita de si está atrelada à noção confessional que permitiria ao leitor o acesso mais profundo ao íntimo da autora. Esse efeito íntimo, causado em *Hospício é Deus*, é produto consciente da autora, e isso fica logo claro:

Seria verdadeiramente escandaloso meu diário íntimo – até para mim mesma, porquanto sou multivalente, não me reconheço de uma página para outra. Prefiro guardar minhas verdades, não pô-las no papel (Cançado, 2016, p. 132).

Apesar de se referir aos escritos como “diário” e propor falar de si, a autora não se fecha numa posição que a coloca como a exata personagem que o leitor pode alcançar nas páginas do diário. O que se apresenta aqui é antes uma tentativa de trapacear no jogo: não é uma dispensa total das regras, mas o conhecimento de como manipulá-las. Maura não burla as regras, mesmo porque escreve a partir de uma forma que mistura gêneros, na qual tais regras não são tão rígidas, e, portanto, sua escrita é coerente e inventiva. A autora constrói, seguindo a cartilha da escrita de si, uma personagem que pode ser atestada como verdadeira, mas que não pode se tratar dela mesma, a autora não pode ser encontrada na “essência”, pois há saída do “eu” para alcançar um “outro”.

Volto então ao conto do início, *No quadrado de Joana*. Ao narrar sobre a louca Joana, a autora elabora uma imagem de transição em relação à personagem. Joana está passando de um eu para um *outro eu*, o da loucura. Na literatura de Maura, a louca é aquela que se entrega a um novo tempo, o tempo das coisas eternas, o tempo da doença não curada, e portanto o abandono de uma certa identidade. Ao escrever “Mas a impertinência do seu nome é uma realidade, e Joana escuta-o, sentindo-se gelar nos ângulos, pontos vulneráveis. Procura a proteção do novo tempo [...]”,¹⁰ a autora marca a passagem de um tempo para outro, de um eu para um outro, mas quase como um dilema. Joana deseja se entregar, mas ainda escuta seu nome próprio, marca de uma identidade que logo será esquecida.

Joana imóvel, quadriculada no pano do vestido, marcando um tempo ainda imarcado, porque novo. Um novo tempo, nascido duro, sofredor.
O quadrado das horas (Cançado, 2016, p. 15).

E logo à frente no conto:

Uma nova figura, um destino.
Nasceu, inaugurando um tempo. É o marco da nova época. Entretanto, um milímetro de desatenção pode levar-lhe os olhos a rotações incalculáveis, catastróficas (Cançado, 2016, p. 17).

¹⁰ Cançado, 2016, p. 16.

Na linguagem do conto, o uso repetitivo de expressões como “marcha”, “inaugurando de um tempo”, “uma nova figura”, “nova ordem” e de alguns dos verbos no futuro ao tratar do novo tempo (“haverá”, “poderá”, “passará”) em contraposição a expressões que sugerem estática (“olhar parado”, “pausa completa”, “imóvel”), indicam um embate entre dois tempos, e portanto entre dois “eu”. A personagem, transportada para esse entrelugar, cria nele um exato momento de reconhecimento: Joana já não é mais o *eu de fora* (fora do mundo dos loucos), e nem totalmente o *eu de dentro*, ela habita essa dobra temporal. A autora apresenta essa posição da personagem como lugar sufocado, não à toa como a figura de um quadrado, pois há uma ausência de linguagem que a traduza.

A narrativa do conto sugere, portanto, uma metalinguagem do exercício ficcional pelos termos de Roland Barthes, em que o *eu ficcional* é aquele afetado pelo *outro*. Joana passa a um outro dela mesma, assim como Maura passa à Joana, ou a um outro de Joana. É o outro do outro, como cita Wisnik, posição que só pode ser ocupada pela possibilidade de ser afetado por experiências que vão além de si. O que Maura lembra, no conto, é que a literatura só se pode fazer pela escrita acerca do outro, e aqui já é possível entender que esse outro é posição de saída do eu afetado.

Voltando à citação do início do capítulo, Maura escreveu: “[...] não lhe foi dada ainda uma linguagem adequada e não consegue pensar sem palavras. Sente-se incompleta, sem os instrumentos necessários. Não pensar, em posição de sentido, é a ordem por enquanto. E Joana enquadra-se no momento”.¹¹ Ao marcar a ausência de palavras de Joana, a autora também está marcando uma posição de diferença ao sinalizar que, diferente da personagem que não pode falar, Maura pode, através da literatura. Logo de início, fica claro que a escrita é o lugar de maior liberdade da autora, inclusive por fornecer os elementos necessários para que ela fale sobre essa outra que ela busca em seus textos.

Como foi mencionado, há uma certa fenda que os autores podem explorar quando se trata desse campo da escrita de si. O problema da identidade, na verdade, não é questão que nasce na literatura, mas é antes uma agenda que circula no campo social e chega em outro. Para Wisnik, essa nova autoficção não faz o esforço da passagem do eu para um outro, fincando o pé no eu do autor e escrevendo a partir daí. Essa nova/velha forma de falar de si, vem disputando espaço e por vezes se sobrepondo a uma forma mais inventiva, uma vez que parece haver uma pretensa irrevogabilidade da importância da representatividade que, dizem, está no outro que parece comigo. O alastramento dessas ideias trouxe impasses não só para a

¹¹ Cançado, 2016, p. 16

escrita que tem como prática o deslocamento da figura do autor de sua posição primeira, mas também para a própria crítica, que se vê capturada pela inviabilidade de análise uma vez que a existência dos livros de justificam pela via moral, e não pela via qualitativa.

Quando caracterizo o estilo de Maura Lopes Cançado como imediatamente diferente, do tipo de escrita descrito acima, é exatamente pela sutileza com a qual a autora nega dizer “a verdade”. É sempre um jogo manipulado e, ao partir para leitura do diário, essa recusa se mostra evidente também.

Em *Hospício é Deus*, a escrita dos seus personagens é também uma escrita de si, já que ela se reverte em cada um deles, apresentando vários outros de si. Isso fica evidente ao tratar do pai, figura que carrega como principal característica a excepcionalidade, traço que Maura remete à ela própria repetidas vezes. Sobre o pai, ela diz:

Papai era generoso, bom e honesto. Profundamente honesto, lúcido e inteligente. Acredito que tivesse uma vida solitária e incompreendida. [...] Era muito religioso, mas não frequentava igrejas. Se íamos a Patos de Minas, cidade próxima à fazenda (não deixava de levar-me), e passávamos por uma Igreja Protestante, papai, que não aceitava os protestantes, por negarem virgindade à Virgem Maria, falava-me assim: “Vamos entrar um pouco para ouvir os hinos. Cantam tão bem, é tão belo. Fico feliz escutando”. Entrávamos. Lá dentro, tocados pelo misticismo reinante, a música, sentíamos Deus conosco. Ou era meu pai, se mostrando na sua imensa e desconhecida sensibilidade? A música levava-o a um templo que não era o seu. A qual Deus ele adorava? (Cançado, 2016, p. 10).

A descrição que faz do personagem é também parte de uma arquitetura para explicar, no fim, a si. Ao longo das análises do diário, ficarão postas as características que definem a personagem que Maura cria dela mesma, circulando sempre a honestidade, a lucidez, a inteligência, a solidão e a incompreensão. A honestidade é um dos principais elementos que precisam definir Maura enquanto personagem, pois sua posição é de quem escreve um diário íntimo e, portanto, presumidamente verdadeiro. Claro que, na escrita, essa honestidade vira um jogo, como já foi mencionado. A lucidez é referenciada muitas vezes no diário, ao tratar dos outros e principalmente de si. A loucura lúcida é a forma de Maura Lopes assumir a peculiaridade de sua personagem, e se entrelaça com a inteligência e a excepcionalidade. A construção ficcional é: Maura Lopes, que de tão excepcional e lúcida sobre o mundo, ficou louca.

Há também longa discussão sobre a sensibilidade. No diário, a loucura e a sensibilidade estão sempre associadas, como condição para a existência de ambas. A loucura não pode haver sem a sensibilidade, assim como o contrário. Em descrição anterior do pai, Maura narra sobre sua dureza frente aos outros — “Antes de tudo meu pai foi um bravo” (p. 9) —, por seu papel enquanto fazendeiro cercado por jagunços. A autora o descreve como

agressivo e temperamental, mas não indiferente em relação à emotividade — “Mas também um romântico, um sentimental” (p. 9) —, atribuindo a ele uma imagem que é também dela. Maura fabrica essa personagem de si em estado paranoico, imprevisível e perigoso, sem perder, no entanto, a fragilidade. As ações mais agressivas da personagem são também as mais sensíveis, as mais sentidas. Daí partem também a incompreensão e a solidão, que são usadas para descrever o pai, e entre as brechas, a si. Talvez o mais importante sobre o pai, no entanto, seja a excepcionalidade. Maura escreve:

Aquele homem, vivendo à margem da civilização, aquele homem temido e forte, possuía uma dimensão desconhecida a si mesmo. Podia ter sido um Wagner, um Nietzsche ou um Napoleão. Não fora a limitação do seu meio, seria o maior homem do mundo. Mas dentro do seu mundo, foi o maior personagem que conheci (Cançado, 2016, p. 9).

Toda essa construção narrativa em relação ao potencial e ao meio permeiam não só o pai, entram aí outras personagens loucas que Maura escreve. Entra aí, principalmente, ela própria como personagem. Aponta como decisivo para limitação do pai (e dela própria) a incompreensão do meio social diante da sua grandeza. Como leitora de Dostoiévski, a referência a Napoleão e a sua superioridade pode se relacionar com as formulações de Raskolnikov, personagem de *Crime e Castigo*. O personagem do russo argumenta que os crimes cometidos pelo imperador francês são justificados pela sua soberania natural, isto é, as transgressões feitas foram por um bem maior, pela humanidade. Não é à toa a associação feita com o personagem do pai, ligado à violência dos fazendeiros no interior de Minas Gerais, como a própria autora narra. Essa qualificação sobre o pai volta, em diferente nível, para a construção de si no diário.

Eu era morna, doce e presente – o que se toma no colo deixando o coração macio e feliz. Sobretudo em mim havia a surpresa: esperavam apenas uma menina, e subitamente me mostrava mais. Creio que em nada desapontei. Ao contrário, como criança fui excessiva (Cançado, 2016, p. 9).

A busca pelo reconhecimento no passado pelo presente faz parte da construção de certa identidade narrativa. Se essa identificação é feita já na infância, é por meio do pai que a autora organiza o conceito de excepcionalidade. Fala do pai para falar de si, do que a envolve e a direciona para seu lugar, argumenta: sempre foi muito, não cabia dentro das bordas.

Quanto à figura da mãe, evocada já nas primeiras páginas junto a do pai, a descrição feita é uma escolha para marcar a diferença. Se no pai há uma aproximação do seu eu narrativo, na mãe há aquilo que Maura não pode ser. Sobre isso, escreve:

Seu nome é Santa. É modesta, generosa e quieta. Talvez a mais modesta pessoa que conheço. Jamais em minha vida ouvi mamãe julgar alguém. É Álvares da Silva, família aristocrata, de sangue e espírito (ainda se pode falar sem constrangimento em aristocracia?). Descende de barões e coisas engraçadas (Cançado, 2016, p. 11).

Pela primeira vez o tema da santidade vai entrar no diário como atributo inalcançável para Maura. Mais à frente no livro, a autora vai relacionar essa característica com uma forma específica da loucura, mas é importante acentuar como essa escolha narrativa está associada às personagens de maior admiração da personagem de Maura no diário. A mãe e as loucas santas são figuras inalcançáveis para ela, marcam o início de uma existência sem grandes aspirações, destituídas de desejos.¹²

O estabelecimento dessa diferença é, também, indispensável na construção da sua personagem, pois demarca o eu em oposição ao outro. A apresentação da mãe, desde o nome até o perfil feito, marcam uma posição oposta à personagem de si mesma no diário. Da figura da mãe, Maura produz assimetria, principalmente ao anunciá-la como “modesta”, seguindo o resto do parágrafo — importante pontuar que a descrição feita a respeito da mãe é de um parágrafo, enquanto o pai recebe duas páginas —, com informações sobre a árvore genealógica:

Sei que sou descendente de Joaquina de Pompéu, mulher extraordinária – que durante o Império manteve o poder político em Minas, entretendo com Dom Pedro II relações políticas e amistosas. Conta-se que mandou-lhe uma vez, de presente, um cacho de bananas feitas de ouro. De Joaquina de Pompéu nasceram oito filhas e um filho. Apenas este filho conservou de seu marido, Oliveira Campos. As oito filhas casaram-se em diferentes famílias, como Álvares da Silva, Maciel, Ribeiro Valadares, Vasconcelos Costa – e outras. Daí sermos parentes das principais famílias mineiras. Já se escreveu mesmo um livro sobre isto, Os Gregos de Minas Gerais. Somos descendentes de nobres belgas, parece-me (Cançado, 2016, p. 10).

Se há na mãe uma modéstia em relação a si, o mesmo não pode ser dito em relação à Maura. Não faltam referências, dentro e fora do diário, da certeza de sua grandiosidade, de sua capacidade intelectual, de sua beleza e, inclusive, de sua posição social. A escrita que se volta ao passado do início do diário, inclusive ao passado familiar, busca construir uma autoridade com substância de sua excepcionalidade, ao relacioná-la à aristocracia mineira. A informação do livro da sua família é também uma escolha de colocar a si no círculo literário desde cedo, apontando um pertencimento.

É importante, a título de esclarecimento, pontuar que Maura traz nas figuras do pai e da mãe a referência ao divino, ao religioso. Isso também não é de graça, uma vez que a opção

¹² Importante citar que, na verdade, o nome da mãe era Afonsina, mas seu apelido era Santa. A opção de Maura por apresentar a mãe pelo apelido é também uma forma de composição narrativa.

de tratar desse tema já na infância e no caráter familiar já aponta para um vínculo entre a personagem da autora e Deus, que no diário é uma presença constante, inclusive no título.

Todo esse movimento literário vai traçando uma identidade para a personagem que se constrói a partir de vários outros. A autora não larga mão de escrever sobre si, mas é fundamental ter em mente que essa escrita não se dá pelo tom confessional, e sim pela criação romanesca de fato: elaboração de uma personagem. Quando tais elementos surgem no diário funcionam como catalisadores de um enredo para a narrativa de si, pois a composição dos personagens se volta para o aprofundamento do conhecimento do leitor sobre Maura (a personagem).

A especialidade, no entanto, de *Hospício é Deus* está, como já foi dito, na costura (in)visível do fio narrativo. Ponho dessa forma pois, mesmo quando ponderar acerca daquilo que escreve sobre si, até questionando a veracidade da personagem que cria (a parte visível), a história é sustentada pela manipulação tão cuidadosa das regras da escrita (a parte invisível). A todo momento a autora reconduz o olhar para o próprio exercício ficcional, deixando os pontos da linha recém costurados às claras.

No primeiro dia encontrei-o com minha ficha sobre a mesa. Estivera lendo-a:

– “INTRODUÇÃO A ALDA”. A senhora não se esconde por trás desta Alda?

– Eu?

Dona Dalmatie colocara alguns dos meus contos publicados no Suplemento do Jornal do Brasil dentro da ficha, este é um deles. A personagem deste conto é uma esquizofrênica em último grau. Terei me retratado aí? (Cançado, 2016, p. 40).

No trecho do diário, Maura conta do diálogo que teve com seu médico do hospital, Dr. A., sinalizando a aproximação entre ela e a personagem Alda, do conto *Introdução à Alda*, já citado neste capítulo. A pergunta feita pela autora no final da citação é retórica. Em primeiro lugar porque o leitor não pode responder, mas principalmente porque Maura conduz diretamente uma leitura sobre si através desse outro, a esquizofrênica. Aqui parece haver uma situação de costura (in)visível, pois a pergunta vem antes pela voz de outro personagem, Dr. A., o que coloca Maura em perspectiva. Isto é, ainda que a autora deixe palpável essa construção da sua personagem pelo apoio da caracterização dos outros, essa percepção vem pelo olhar de um terceiro, que não é nem Maura, nem Alda, mas um leitor. Na cena, Dr. A. desempenha o papel de leitor que legitima a aproximação das personagens, mais ainda por se tratar de um médico, responsável por identificar sintomas de loucura.

O que argumento a partir de tal composição ficcional é o anseio por uma composição literária, que não encaixa propriamente nos termos confessionais de um diário íntimo. Isso pois, em *Hospício é Deus*, a construção da subjetividade de Maura parte de uma escrita

arquitetada, de modo que segue certa padronização. Contudo, é fundamental relembrar sempre que esse projeto literário não parte de uma vontade individualista de falar de si, pois passa antes por uma busca de reconhecimento coletivo da sua escrita, da sua criação. Maura Lopes escreve, também, a partir da incorporação do seu papel enquanto crítica, e do seu relacionamento com essa classe. A crítica está integrada ao seu enredo, faz papel de personagem nessa trama de construção da subjetividade da personagem da autora no diário. Isto é, a crítica é também um outro dela.

Diferente, no entanto, de um autor mais estreante, a relação próxima de Maura com os críticos não desempenha um papel apenas póstumo à publicação, mas está antes inscrito no emaranhado narrativo. Grande parte das considerações feitas ao diário foram, inclusive, em tom extremamente elogioso, suplantando as expectativas para um livro de estreia e definindo Maura como alguém de muita coragem. Ainda assim, sua literatura, apesar de bem vista, foi à princípio tratada como relato, e esteve presa ao campo do testemunho devido ao caráter de “verdade” que passa o diário. Como se sabe, em geral este gênero não era posto como alta literatura, o que limitaria poderia limitar o alcance de Maura. Sua literatura, no entanto, tinha ânsia de romper com certas tradições.

1.2. O artesanato do gênero

Com subsídios existenciais graves e cruéis, registrados artisticamente em seu diário, a ficção da escritora é, em parte, como já afirmamos, um prolongamento de seus depoimentos de vida, mas em alguns contos mais recentes – os da fase posterior ao SDJB – Maura Lopes Cançado já enveredara plenamente pelo reino da criação, deixando certo tom memorialístico e certos “queixumes” de lado, e uma visão às vezes exteriorizada de alguns personagens (Brasil, 1973, p. 104).

Em sua coletânea intitulada *História Crítica da Literatura Brasileira*, o crítico e escritor Assis Brasil dedica, no terceiro volume da coleção, um capítulo acerca da literatura de Maura Lopes Cançado. O volume em questão oferece uma análise da situação do gênero “conto” no Brasil, selecionando o corte temporal dos estudos a partir do ano de 1956, por três justificativas dadas pelo autor, sendo a segunda a que interessa em maior grau aqui: o surgimento da poesia concreta e do projeto vanguardista do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB).¹³

O livro é organizado em três partes: a primeira se detém em uma análise da “evolução do conto moderno”; a segunda estuda os contistas “novos”, dentre eles, Samuel Rawet,

¹³ Para Assis Brasil, os dois outros marcos são: “A) O aparecimento de dois romances: *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. [...] C) A estreia de Samuel Rawet com o livro *Contos do Imigrante*” (Brasil, 1973, p. 15).

Rubem Fonseca e Maura Lopes Cançado; a terceira consiste no estudo dos contistas “novíssimos”, caso de Sérgio Sant’Anna e Judith Grossmann. Cada um dos vinte autores explorados recebe um capítulo de pouco mais de uma página, e tem função mais de apresentar a rápida trajetória dos novos autores, apesar de ter marcada, também, a opinião de Assis Brasil em relação às obras.

O trecho citado é parte da leitura crítica que Brasil faz da literatura de Maura Lopes. O capítulo acerca da autora é feito a partir de cortes de outros textos que já haviam sido publicados pelo autor em jornais. Portanto, frases e parágrafos inteiros são reaproveitados e alguns editados, retirando uma consideração ou outra.¹⁴ No texto, Brasil não é categórico em rechaçar *Hospício é Deus* como uma produção meramente documental, mas reforça seu caráter de “depoimento de vida”, cuja robustez das palavras pretensamente confessionais dão certa luz aos dramas de um grupo que sofre injustiças sociais – as loucas.

A capacidade de Maura em situar os mínimos detalhes do seu mundo-exílio, é o que dá a sua dimensão de artista, sensível à própria sensibilidade de suas companheiras embotadas. Sente por elas, sofre também por elas, e as retrata nesse documento que ficará como um dos mais terríveis gritos de revolta contra a condição humana – o *back-ground*, os “antecedentes”, refletem sem dúvida um momento e uma época (Brasil, 1973, p. 102).

Brasil aponta, constantemente, para o caráter testemunhal que *Hospício é Deus*, enquanto diário, possui. Vai além, afina inclusive um compromisso, por parte de Maura, com a exposição da condição humana em tais instituições mentais. Como já foi posto, não vejo o diário como uma tentativa de denúncia por parte da autora, apesar de ser bem verdade que foram feitas mobilizações ao redor da narrativa de Maura acerca das vivências hospitalares. Os usos feitos de *Hospício é Deus* são diversos, mas aqui me interessa uma outra investigação, que é da construção de sua figura como autora. Aliás, o próprio Assis Brasil não entrega o diário totalmente nas mãos do depoimento fechado nele mesmo, e reconhece a composição artística. Diz o crítico:

Assinalamos já que o *Diário* de Maura Lopes Cançado, além de seu valor documental, é peça de alto nível literário, que coloca a autora, já revelada na ficção através das páginas do SDJB, em posição de destaque no meio de nossos melhores escritores. A perspectiva, sem dúvida, de seu depoimento, é artística, pois se sentisse de outra maneira, apenas poderia revelar fatos escabrosos numa linguagem jornalística (Brasil, 1973, p. 103).

¹⁴ A título de exemplo: ao escrever para o Jornal das Letras em 1969 sobre Maura e seu livro de contos, Assis Brasil argumenta: “Assim é que dividimos o novo livro de Maura Lopes Cançado, *O Sofredor do Ver*, em duas partes, nós que acompanhamos de perto a sua carreira literária” (Brasil, 1969, p. 3). No entanto, ao editar o texto para a coletânea da *História Crítica da Literatura Brasileira*, o autor omite essa aproximação com a autora, cortando a parte do acompanhamento íntimo da carreira da autora.

Não restam dúvidas da leitura de *Hospício é Deus* como uma literatura, e portanto da compreensão do diário um gênero possível de elevar um autor a um “alto nível literário”. Uma das hipóteses levantadas na presente pesquisa é justamente essa tomada de consciência, por parte de Maura, do alcance que um texto como um diário poderia tomar, uma vez que, como estrutura discursiva, é parte da vida íntima de quem o mantém, logo, suscita curiosidade. Parece seguro dizer, desse modo, que o diário enquanto gênero poderia sim compor a estante dos grandes livros da literatura brasileira à época, apesar de não integrar totalmente o “reino da criação”, no caso de Maura.

Esse salto, exposto na crítica de Brasil, para um terreno *verdadeiramente* criativo só vai acontecer na segunda parte do segundo livro de Maura, *Sofredor do Ver*, no qual o autor avalia uma libertação das suas “confissões”.¹⁵ Brasil parece esclarecer que, apesar do gênero ter tom documental, há sempre um pé no lado artístico quando se trata de Maura, elevando *Hospício é Deus* à qualidade de competente literatura.

Esse movimento não passa despercebido por Maura, que logo se vira para a produção e compilação de seus contos para nova publicação após o diário. Sustento essa tese da virada proposital de Maura ao livro de contos a partir das colocações da própria crítica acerca dela enquanto escritora, algo que estava sempre no seu radar. Volto ao texto de Assis Brasil sobre ela:

Nos seus primeiros trabalhos de ficção, a posição do “eu” narrador poderia levar Maura a um beco sem saída, a uma repetição de fórmulas e de psicologias. [...] Maura acaba saindo (o que é bom para a sua carreira) para outros níveis de criação, inventando e tirando do limbo artístico outros personagens e outros ângulos narrativos, forjando situações novas em seu mundo – e tudo isso pode delinear-lhe um caminho mais produtivo na ficção (Brasil, 1973, p. 104).

A interpretação de saída do crítico é de que Maura se inscreve e se escreve enquanto narradora de cenários postos no diário, o que limitaria, de acordo com ele, a potência criativa da ficção. Isto é, para a crítica da época, escrever sobre si funda necessariamente um limite: de situações, de comportamentos e de ações dos personagens. A todo momento, no texto, Brasil reforça a ligação entre confissão e a criação, que, para ele, é o que define a escrita de Maura. Apesar disso, não deixa de observar um salto qualitativo à passagem da segunda metade do livro dos contos quando diz que é nessa parte é possível encontrar “um certo compromisso artístico entre o mundo da criação e o mundo dos conflitos pessoais”.¹⁶ Brasil continua a análise:

¹⁵ Brasil, 1973.

¹⁶ Brasil, 1973, p. 104.

Já nos contos da segunda fase, a liberdade da escritora começa a tomar vulto, embora o “eu” narrador continue a ser o ponto de partida para a criação, e os personagens femininos tomem o primeiro plano. Mas agora Maura vê o mundo e o homem (em sentido genérico), sob outros ângulos e parte para a invenção de novas realidades, como é o caso dos trabalhos, *São Gonçalo do Abaeté* e *Pavana*, e ainda *Catedral que Desce* (Brasil, 1973, p. 105).

Apesar de considerar *Hospício é Deus* um escrito com valiosa qualidade literária, ele aponta que é só a partir dos contos posteriores ao diário que Maura atinge sua máxima excepcionalidade literária.¹⁷ Essa demarcação de Brasil é fundamental uma vez que sua análise não considera exatamente o livro de contos *Sofredor do Ver* como obra totalmente coesa, separando os contos escritos antes e durante a escrita do diário com tom “memorialístico”, enquanto os contos produzidos após a publicação do diário ganham tom criativo, ou seja, plenamente literário. Dessa forma, faz a seguinte organização: contos da primeira fase (*No quadrado de Joana*, *Introdução à Alda*, *O sofredor do ver*, *Rosa recuada*, *O rosto*) e contos da segunda fase (*Pavana*, *São Gonçalo do Abaeté*, *Há uma catedral que desce*).¹⁸ A divisão, ainda que clara para Assis, pode não ser tão evidente para o público, ou mesmo para leitores póstumos à época. Sem dúvidas, a maior consideração feita da qualidade literária de Maura estar nos contos se dá, também, pela presença de um estilo e pela troca do sujeito, saindo do “eu” para o “ele”. No gênero conto, há a possibilidade de escrever em terceira pessoa, o que enquanto o diário, via de regra, é escrito em primeira pessoa. Em versão anterior deste mesmo texto escrito por Assis Brasil para o *Jornal das Letras*, essa exposição é feita abertamente:

Sem dúvida, Maura Lopes Cançado já conscientizou o seu compromisso com a literatura – a substituição do “eu-confessor” por narrativas em terceira pessoa ou por uma poética primeira pessoa, amplia seu horizonte criativo, e o escritor passa a não depender, exclusivamente, de sua imediata experiência de vida (Brasil, 1969, p. 3).

No caso de Maura, examinando o montante de seus contos publicados, há uma alternância: parte escrita em primeira pessoa (mesmo os feitos postumamente ao diário), e parte em terceira pessoa. Desses últimos, a maior parte é da segunda metade do *Sofredor do Ver*, ou seja, momento em que Maura buscava o abandono público da escrita íntima. Da primeira parte do livro, no entanto, um dos contos escritos em terceira pessoa é o já comentado *Introdução à Alda*, e sobre a presença desse texto no livro dos contos penso ser necessário um breve comentário.

¹⁷ No momento da produção dos contos póstumos ao diário, Maura estava entrando e saindo de internações, como passou grande parte da vida.

¹⁸ Existem contos no livro que não são citados na categorização de Assis Brasil: *Espiral ascendente*, *O espelho morto*, *Distância* e *A menina que via o vento*.

Ao fazer um levantamento dos escritos de Maura publicados em jornais, encontrei grande parte de seus contos compilados em *O Sofredor do Ver* nas páginas digitais dos periódicos do acervo da Hemeroteca Digital. A primeira publicação, portanto, do conto *Introdução à Alda*, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 1959, é feita nove anos antes da publicação do livro *Sofredor do Ver*, e os textos apresentam diferenças.

Apesar dos cortes para uma republicação serem comuns no campo editorial, o mais interessante aqui é examinar que a parte retirada da primeira edição do conto é exatamente o trecho em que Maura se coloca como personagem, encenando frases em primeira pessoa. Como já foi dito, esse é o primeiro conto em que Maura aparece como narradora-personagem, inclusive com seu nome citado no texto,¹⁹ e é, no mínimo, sintomático, que ao transpor o conto do jornal para o livro, tenha sido feita a opção de cortar o seu nome próprio. A despeito disto, *Introdução à Alda* é ainda narrado em primeira pessoa, logo, não há um abandono completo do “eu”, e nem poderia, uma vez que este “eu” foi construído como potência criativa de Maura. Todavia, o “eu” que se manifesta a partir dos contos empenha-se mais em uma conformidade com o “eu narrador”, arrancando a autora do domínio do relato.

Como mencionei, esta escolha se relaciona com as tentativas de Maura de se associar com outros tipos literários. Essa atenção da autora em relação à crítica se dava também pelo papel que a própria desempenhava nesse campo, uma vez que, assim como o resto da geração do SDJB, Maura esteve envolvida com resenhas críticas de jovens escritores. Junto dos textos Assis Brasil, vários críticos aumentaram o coro ao redor do diário. José Carlos Lago Burnett, jornalista e escritor, publica o texto *A Angústia Autêntica de Maura*, no Jornal do Brasil, aproxima-se de tais interpretações que circulavam entre a crítica carioca em relação à *Hospício é Deus*. Burnett aponta:

Maura voltou da zona proibida que limita o real e o onírico, após haver penetrado o limiar da loucura, agarrando-se com todas as forças do seu ser aos últimos apelos da vontade, esbatendo-se entre as grades torturantes do submundo a que se condenara, para nos oferecer um depoimento de grande densidade humana, que é um verdadeiro libelo contra a farsa da psiquiatria, uma pedrada violenta nas instituições mantidas pelo Estado para recuperar os insanos [...] (Burnett, 1964, p. 3).

Reforçando o argumento de Brasil, e dando um passo além no tópico da “denúncia”, Burnett avalia o diário como um depoimento do estado humano, quase como um estudo antropológico feito por Maura ao “condenar-se” ao ambiente manicomial. A leitura acerca da ida e vinda do mundo da loucura, a habitação entre o *real* e o *onírico*, marca um entendimento

¹⁹ Trata-se do diálogo já citado no presente capítulo: “— Ah! Dona Alda, deixe-me penteá-la.

— **Maura**, você dá confiança a essa maluca?

— Dou. Dona Alda, deixe-me” (Cançado, p. 5, 1959, grifo meu).

da composição literária de Maura passar, necessariamente, pela estreita relação entre insanidade e clareza, organizando a narrativa em um intervalo. Esse lugar em suspenso é o que permite a escrita do diário nos seus termos, por não ser possível uma definição exata do que ele é enquanto gênero literário. Parece vir daí, também, a boa impressão causada pelo livro, reconhecido como depoimento, mas não totalmente enclausurado na verdade objetiva. Um outro crítico que vai abraçar o diário em tais termos é José Carlos Oliveira, que escreve o seguinte no texto *O Livro de Maura*:

Este é um livro desesperadamente honesto (ou desvairadamente honesto?). Um livro fascinante pela dubiedade. Quando nos convencemos de que a autora é louca, quando a seguimos nos seus delírios, nos seus acessos de fúria, no seu exibicionismo, ficamos tranquilos; mas logo ela nos surpreende com anotações de rigorosa objetividade, e assim por diante (Oliveira, 1965, p. 3).

O diário de Maura ganha esse contorno dúbio que apresenta a insanidade como fundadora de uma narrativa lógica. As abstrações da escrita a partir da loucura não estão totalmente inseridas no terreno do absurdo, uma vez que têm razão de estar, compondo um esquema que pretende apresentar a escritora antes como uma “rejeitada”, escrevendo na margem da sociedade, como uma marginalizada. Dessa vez, Maura vai jogando com a escrita, e transformando o diário em um tipo específico, no qual a linguagem opera entre a suposta simplicidade do relato e a complexificação da reflexão acerca de si e do mundo ao redor. Sobre essa composição da escrita, Assis Brasil pontua o seguinte:

Certa vez falamos – em relação à sua linguagem – em primitivismo. Certo que a sua linhagem literária é primitiva. E o que queremos dizer com isso? Sua linguagem é primitiva, embora, talvez paradoxalmente, de alto nível literário, o que é de estranhar à primeira vista. Talvez possamos falar, em relação à Maura, em uma “linguagem pura”, ou purificada dos cacoetes e lugares comuns que tanto enfeiam a literatura brasileira mais jovem. Mas ao mesmo tempo – daí a sua linguagem ser pura ou primitiva – não sentimos artesanato nos trabalhos da escritora, e sua arte é por isso espontânea, de “dentro” de seu mundo particular, o que fortalece a nossa tese (Brasil, 1973, p. 106).

A discussão do estilo de Cançado é o que insere a autora em um lugar de alto nível literário para a crítica, uma vez que esse aspecto é o que marca a passagem para uma literatura de fato. Roland Barthes, ao tratar das mudanças no valor da forma para a escrita, argumenta que a partir de um corte com o “valor-uso” da forma, os escritores passam a elaborar um “valor-trabalho”, no qual a escrita se justifica pelo trabalho investido na forma, dando à criação literária espaço enquanto arte.²⁰ O que Barthes explica, portanto, é que o *artesanato do estilo* dá ao escritor a responsabilidade pela forma individual (pois reflete individualidade)

²⁰ Barthes, 2016.

do texto, ainda que não seja possível fugir de convenções formais que se colocam no campo do gênero específico dentro do qual se escreve – importante traço da estilística, apresentado por Bakhtin, é que ela está necessariamente articulada a um gênero do discurso no qual o enunciado se projeta.²¹ O estilo se apresenta, dessa forma, como a marca própria do autor, como o conjunto de elementos que se permitem identificar como chaves de leitura para os textos de um mesmo autor. É justamente na literatura que esse traço individual do estilo pode se apresentar com maior liberdade, inclusive como estrutura basilar da construção do texto.²²

Dada a importância atribuída ao estilo na montagem do texto literário, as análises de Assis Brasil em relação aos escritos de Maura consideram justamente a capacidade estilística da autora em assumir a responsabilidade de sua forma, impregnando o texto de marcas autorais. O que Brasil sugere, então, é um aprimoramento do estilo a partir da escrita dos contos póstumos ao diário, ainda que, e isso é sempre posto por ele, Maura sempre tenha dominado bem os seus recursos estilísticos.²³

O que é fundamental de tratar, também, posto o trecho acima da crítica de Brasil, é o reconhecimento da linguagem em Maura como “primitiva”, sem muito artesanato. Como se pode observar, o texto do crítico é bastante paradoxal, o que ele próprio reconhece, pois não é categórico quando se trata da avaliação definitiva da escrita de Cançado. Ao identificar a linguagem, em Maura, como “primitiva”, Brasil dá alguns caminhos interpretativos, mas ressalta aqui a própria intenção da autora de apresentar um estilo que remete à simplicidade do relato, ainda que no caso dela tenha ficcionalização. Se a sua linguagem parte “de dentro” (isto é, da esfera íntima) é porque a autora narra a partir do mundo que constroi no diário: “o mundo sofrido e terrivelmente humano [...]”²⁴, e o defende como a coluna que sustenta sua narrativa. Dado que se trata de um diário remodelado, há certa ingenuidade em apostar que a linguagem de Maura é espontânea, algo que ela própria nega ao afirmar que rasga e reescreve páginas. É improvável defender sua escrita como fabricação pura e natural, pois se trata de um esforço laboral de escrita, investido de tempo, de *artesanato*. Evidente que há um segundo momento, o da leitura, que parece convencer da pureza da forma, contudo, a apresentação da linguagem como “pura” não descarta a construção artesanal do texto que permite que ela se apresente assim.

Em sua crítica, Brasil entrelaça a forma com o conteúdo, apontando que a linguagem é “pura” uma vez que sua escrita sobre o mundo é original na medida em que “é como se visse

²¹ Bakhtin, 2016.

²² Bakhtin, 2016.

²³ Brasil, 1973.

²⁴ Brasil, 1973, p. 105.

pela primeira vez quando se decide a escrever”.²⁵ Assim, argumenta que a linguagem é “simples” pois suas descrições do mundo são diretas, desprendidas de elaborações intelectuais. Essa característica, para o autor, retira da própria linguagem a possibilidade de ser “estilizada”, o que já apresenta um novo paradoxo em seu texto crítico.

Tais apontamentos ajudam a reforçar a excepcionalidade do estilo de Maura, mesmo que Brasil considere que no diário ele ainda esteja em momento de amadurecimento. Como pontua o crítico, é apenas nos contos que acontece o real encontro da escritora com o seu melhor estilo. Brasil pontua:

Do ponto de vista técnico, os contos de Maura Lopes Cançado podem ser situados – só para referência – numa linhagem Mansfield-Virgínia Woolf, com uma saída mais para o poético, para o estado de devaneio, e por vezes de “encantação” da própria linguagem (Brasil, 1973, p. 105).

Brasil aponta para uma técnica ao se reportar à escrita dos contos, assimilando-a com a literatura de Katherine Mansfield e Virginia Woolf. Isto é, a forma do texto era moldada pelo seu conteúdo: a proximidade temática, as discussões equivalentes e as inquietações compartilhadas enlaçavam essas literaturas. A identificação do estilo de Maura, portanto, passa pela referência de outras escritoras que também têm diários publicados e temáticas semelhantes. Essa conexão feita pela crítica parte também da própria aproximação entre o gênero diário e a escrita das mulheres.

Em seus estudos sobre diários, Philippe Lejeune explica que esse modelo está historicamente associado a mulheres, sempre incentivadas, desde a adolescência, a manter esse tipo de escrita íntima.²⁶ Lejeune comenta o costume de presentear meninas com caderninhos, associando o espaço privado e doméstico à supervisão feminina. Essa colocação é confirmada por Michelle Perrot ao tratar da memória feminina, traçando práticas de constituição de identidade através dos objetos, entre eles, o diário. Evidente que essa escrita que constroi memória está associada ao âmbito familiar, destinado por convenção a ser registrado pelo corpo feminino, da vestimenta ao punho que segura a pena.²⁷

Queimar seus papéis é uma purificação pelo fogo dessa atenção consigo própria no limiar do sacrilégio. Esse gigantesco auto-de-fé foi o destino que se deu à maioria dos escritos privados de mulheres, ao mesmo tempo que aos arquivos familiares preservados pela longevidade dessas mulheres. A morte súbita, os armários esquecidos das grandes casas provinciais são os únicos empecilhos desse incêndio. A imagem das mulheres ateando fogo aos seus cadernos íntimos ou a suas cartas de amor no final de suas vidas sugere a dificuldade feminina de existir de outro modo

²⁵ Brasil, 1973, p. 106.

²⁶ Lejeune, 2008.

²⁷ Perrot, 1989.

que no instante fugaz da palavra e, por consequência, a dificuldade de recuperar uma memória que não deixou rastros (Perrot, 1989, p. 13).

Perrot alude à prática da destruição do diário como forma de purificação, mas o que dizer da ação de publicação do diário? Ainda que *Hospício é Deus* não seja o mesmo tipo de diário descrito por Perrot, ainda se trata de um escrito lido e divulgado como diário íntimo, o que demanda o cumprimento de certas regras. O ato da publicação é uma transgressão do gênero e de gênero, enquanto papel social desempenhado pela mulher. É uma traição em ambos os sentidos de gênero aqui empregados, pois o diário é sustentado por um pacto que não permite sua publicização, e, quando o é feito, viola o limite do privado e do público, invertendo o lugar da escrita da mulher.

A publicação dos diários íntimos de Sylvia Plath, Virginia Woolf, Katherine Mansfield e outras mulheres escritoras acontecem em quase sincronia à de *Hospício é Deus*, salvo alguns poucos anos que os distanciam. O interessante nesse caso é verificar que é a loucura é tema que embala essa escrita, em menor ou maior grau, acompanhada de um estado depressivo desencadeado, principalmente, pelo sentimento de inadequação ao mundo. Em *Hospício é Deus* existem poucas menções diretas à posição da autora enquanto mulher no meio literário, mas sua escrita é engendrada em uma constante constatação de seu desarranjo com o mundo ao redor. Esse apelo vai formando sua narrativa, elaborando sua posição social e dando sentido ao seu desatino.

Por tal vinculação histórica feita entre diário e mulher, esse escrito foi, por muito tempo, lido como um gênero menor. Eufemismo, talvez, colocar nessas palavras, visto que alguns autores não fazem muitos rodeios ao apresentar suas impressões negativas em relação ao gênero. Lejeune trata dessas severas críticas ao citar as falas do filósofo e poeta russo Henri-Frédéric Amiel e do filósofo e escritor francês Maurice Blanchot, os quais sugerem que o diário é nada mais que uma autofagia, exercício inútil de buscar a si mesmo para degustação. Blanchot, especialmente, acredita que a escrita do diário recorre às futilidades do cotidiano, tema daqueles que não têm o que escrever: “a prática do diário seria própria a temperamentos fracos ou personalidades perturbadas”,²⁸ típicos caracteres arbitrariamente atribuídos ao gênero feminino.²⁹ A escrita íntima, nesse sentido, parece ser o limite da possibilidade de reversão para as escritoras: é seu lugar de fundação, e também de aprisionamento. A circulação dos diários de outras autoras à época de Maura, e da

²⁸ Lejeune, 2008, p. 266.

²⁹ Lejeune, 2008.

aproximação pública entre esses escritos, apontam para um modo de fazer que alude às elaborações já tratadas de Michelle Perrot acerca da construção da memória feminina.

Apesar disso, o diário não é gênero exclusivamente feminino, e a consideração de alguns diários como alta literatura vai depender também, e principalmente, do estilo empregado na escrita. O enredo da loucura, que se replica nas obras dessas escritoras, também é experimentado por Lima Barreto, ao escrever *Diário do Hospício*, publicado em 1953. O escritor assemelha-se à Maura e às demais autoras não só no gênero literário, mas na própria trama de desatino psiquiátrico.

O que é possível avaliar, a partir disso, é um entendimento mais complexo acerca do tipo de diário feito por Maura. Não se trata de um tipo de escrita doméstica, associada ao papel social feminino, mas um diário que traz em si formas de outras estruturas discursivas da literatura, propondo a elaboração de uma trama a partir de vários temas, fugindo do esquema do problema de gênero. Não à toa, há certa recusa por parte da escritora à etiqueta “escrita feminina”, ou mesmo “feminista”.

– Não tenho a menor afinidade com as chamadas escritoras feministas. Na literatura feminista, a mulher condiciona seu trabalho à uma superioridade inexistente no homem. A meu ver, o problema da mulher é o mesmo do homem, ambos são parte de uma problemática maior à do ser humano. A escritora feminista é uma histérica. Quanto a mim, a única coisa que me incomoda em ser mulher é a menstruação. O resto é problema dos outros (Freire, 1967, p. 1).

O trecho faz parte de uma entrevista feita por Carlos Freire no jornal Tribuna da Imprensa (RJ), intitulada *O autor brasileiro esse desconhecido: Maura Lopes Cançado*, e traz duas fotos da autora, ocupando ao todo pouco mais da metade da primeira página do Caderno 2 do jornal. Apesar de ser tratada como entrevista, na montagem da matéria saem apenas as frases ditas por Maura, sem indicação das perguntas lançadas por Freire. Como é comum nas entrevistas de Maura, suas falas buscam uma projeção de si, procurando uma posição que vá além de um lugar demarcado. Essa mesma colocação feita acerca de mulheres escritoras é repetida por Maura em um texto feito por ela para a Leitura (RJ), em 1968.

Não situo especificamente a mulher em minha obra. O grande problema da mulher é o mesmo do homem. Ambos estão inseridos na grande problemática do ser humano. Entretanto, nas sociedades culturalmente subdesenvolvidas, não se pode adotar, ainda que provisoriamente, a certeza acima declarada. Implicações diversas impõem um alheamento da mulher à participação oficial de vida. O que não me impede, contudo, rejeitar uma literatura feminista ou coisa equivalente (Cançado, 1968, p. 21).

Apesar de reconhecer, em nova colocação, a questão da inserção feminina como um problema social (situado especialmente em sociedades com uma cultura de baixo nível, de

acordo com Maura), a recusa da autora com o rótulo “literatura feminista” se sustenta com o objetivo de amparar a leitura de seus escritos em um plano maior, possivelmente o da literatura nacional. O discurso de afastamento com certa literatura de caixa, que Maura chama de “escritoras feministas”, opera na construção de seu lugar como escritora, evitando ser lida como narradora de problemas específicos – femininos, de gênero –, mas antes como pensadora dos problemas humanos, o que a ligaria aos escritores consumidos por ela, como Sartre, Dostoiévski e Clarice Lispector.

De fato, Maura não discorre diretamente, em *Hospício é Deus*, acerca do que a autora chama de “problema da mulher”, isto é, violências de gênero ligadas às vivências femininas. No entanto, a leitura do diário cria uma percepção, ainda que velada, de que as hostilidades e adversidades enfrentadas por Maura estão relacionadas com seu lugar enquanto mulher. A exemplo, ao narrar sobre sua vida antes de mudar para o Rio de Janeiro, Cançado mostra certa amargura ao rememorar a posição que ficou frente à sociedade aristocrata mineira depois de seu divórcio, aos quinze anos. Pelo casamento prematuro e breve, e pela gravidez ainda muito nova, Maura se vê excluída do alto círculo social mineiro no qual esteve inserida anteriormente, argumentando que:

A perspectiva de voltar a ser “menina de colégio interno” entusiasmou-me, armei-me das melhores intenções, senti que de novo me integraria em meu próprio meio, longe do estigma “casada e separada do marido”. Em Belo Horizonte, com todo o meu enxoval do colégio pronto e tudo me parecendo normalizado, quando fui me internar, a diretora do colégio Isabela Hendrix, sem nenhuma explicação lógica, se recusou a receber-me. Antes, apresentou motivos vagos, dizendo que uma antiga aluna resolvera voltar e a vaga era dela. Como? – me perguntava – tudo fora combinado, mesmo meu enxoval (tão caro), comprado com tamanho cuidado! Anteriormente tudo fora dito a meu respeito: eu fora casada etc. [...]. A injustiça pesou-me, sofri desgrazadamente, não me foi possível compreender minha posição na sociedade. Desejava realmente estudar, conviver com meninas da minha idade, sentir-me protegida – e negavam-me este direito (Cançado, 2016, p. 65).

Diante da montagem narrativa de Maura, é seguro dizer que seus relatos estão sempre servindo de aparato para a construção de sua personagem. No caso das memórias sobre as violências e exclusões vividas, elas atuam como causa de uma consequência lógica na narrativa do diário: o desatino da autora. Ao trazer cenas da adolescente que passa a sofrer com as imposições patriarcais e com as normas de conduta, Maura não pretende exatamente denunciar o preconceito de gênero sofrido, mas antes justificar, em uma história bem escrita, a incompreensão do mundo para com ela, causa, assim, de sua loucura.

Como pontuei anteriormente, *Hospício é Deus* não se apresenta exatamente como uma escrita engajada, atenta aos problemas sociais e comprometida com lutas coletivas. Apesar disso, essa leitura pode ser utilizada nas chaves interpretativas do diário em questão, e não à

toa o livro é apresentado como uma denúncia da situação de mulheres internadas em hospitais psiquiátricos públicos no Brasil, tanto à época de sua publicação (anos 1960), quanto no momento de sua retomada, desde 2016. Pelos relatos de abuso – sexual, físico, mental e moral – postos no diário, não é surpresa que um de seus usos tenha sido o panfletário, inclusive como forte relato de violência de gênero. No entanto, Maura parece firmar apenas um compromisso de fato, com ela mesma, e por isso, a leitura demasiada didática de *Hospício é Deus* desconsidera o esforço que Maura se propunha para tentar elevar sua escrita ao patamar de literatura, utilizando fórmulas comuns, sem muita profundidade ou originalidade. Como a própria autora coloca, a mulher não está situada explicitamente e não existem apelos pedagógicos, pois o sentido da narrativa não está em uma justificativa moral da sua existência.

Diante disso, pode-se dizer que *Hospício é Deus* tenta subverter a lógica testemunhal do diário, usando-o como aporte para tratar da “grande problemática do ser humano”, como a própria explica. Nesse sentido, a inserção de diversos temas no diário é também estratégia de elevação literária, promovendo sua escrita. Na mesma entrevista conduzida por Freire, Maura diz:

– A literatura brasileira atual não é acomodada, é revoltada porque os escritores novos estão tentando encontrar novas soluções, já que as encontradas nada resolvem. [...] Acho que meu livro é uma verdade cruel demais para quem já está acomodado em um mundo de mentiras, por isso tenho a esperança de ser entendida pelos jovens. Há neles uma inadaptação, que os faz rejeitar as mentiras impingidas pelos mais antigos. Em meu primeiro livro, tive a oportunidade de ir de encontro, e derrubar tabus, como sexualidade, amor aos pais etc (Freire, 1967, p. 1).

Na sua fala, Maura infere uma rixa na literatura brasileira, buscando nos escritores mais novos uma compreensão acerca de sua literatura, uma vez que prevalece, no seu livro, temas tabus para aqueles que ela chama de “mais antigos”. Essa discussão está embrenhada no significado do diário enquanto gênero literário e em como ele é pensado por uma crítica mais tradicional. Isto é: o que pode ser dito em um diário? O que lhe é permitido contar? Ao que parece, dado o caráter íntimo e privado, o diário supostamente não encontra limitações temáticas. No texto *O diário, um gênero de margem*, Daniel Moreira argumenta que o gênero diário está ligado aos discursos que fogem do predomínio da elite literária, permitindo então uma escrita de quem estava à margem. De acordo com o autor, o gênero está historicamente reservado àqueles que debatem temas impraticáveis para a literatura “comum”.

No entanto, é importante ter mente que a escrita de um diário dificilmente existe só para quem escreve, e portanto a sua abordagem como literatura ou não sempre estará balizada pelo tempo em que se insere. Se possui caráter mais inventivo, e isso definirá sua

aproximação com a literatura, será decidido por como determinado tempo observa isso como algo bom ou ruim para esse tipo de escrita testemunhal.

O campo da literatura tem passado justamente por essas discussões. Existe um caso ao redor dessa aproximação da literatura com a vida pessoal, principalmente quando o autor escreve sobre a vida de um outro. É a situação do livro *Divórcio*, de Ricardo Lísias, que se trata do diário de um homem que encontra o diário de sua esposa, e, ao que parece, é associado à vida pessoal de Lísias. É um marco, nesse sentido, de uma maneira de trabalhar a escrita de si na tentativa de fazer dela uma literatura que caminha entre o real e o ficcional. É também o caso de Silviano Santiago quando escreve *Em Liberdade*, que é a escrita do diário de Graciliano Ramos após sua saída do cárcere. Essa prática aponta para o esforço da imaginação a partir do jogo entre acontecimento e invenção, experiência e narrativa.

Por fim, volto à escolha da estrutura discursiva como estratégia. O uso das configurações narrativas do diário ajuda a escritora a posicionar seus temas “tabus”, ao mesmo tempo que utiliza configurações de outros tipos literários que organizam a tecitura de sua criação.

Na sua fala, Cançado propõe um rompimento com os antigos, a literatura já consagrada, e uma validação de um novo momento, de novos escritores, lugar no qual ela pode se firmar.³⁰ Seu movimento, portanto, passa por uma renovação temática, acompanhada de uma mudança na estrutura discursiva, isto é, a forma literária em *Hospício é Deus* muda a partir daquilo que Cançado quer contar, apesar de manter sua marca.

1.3. Pelo espelho, pela janela

Nasci lúdica e segura. Os “adultos” é que me perturbaram um pouco, embora sem sucesso total. Tudo o que escrevi antes acerca de minhas dúvidas e inseguranças faz parte do meu mecanismo de defesa: seres superiores devem fingir sempre, ou terminam crucificados e coisas piores (Cançado, 1968, p. 20).

Em 1968, após a publicação de seus dois livros, Maura escreveu um texto que inaugurou uma seção na revista *Leitura* intitulada *A vida pela arte*. De acordo com a revista, a nova seção seria uma espécie de autoanálise do autor, em que a ideia era a produção de escritos sobre eles próprios, ignorando o parecer da crítica e do leitor. A revista pretendia

³⁰ Daniel Moreira identifica, a partir do historiador José Carlos Sebe Bom Meihy, *Hospício é Deus* no campo da contracultura, rompendo com uma tradição de rechaçamento da escrita de si no Brasil. De acordo com Meihy: No âmbito da contracultura, porém, tivemos alguns diários – puxados pelo de Carolina – que vieram à luz. Um deles foi *O inferno é Deus*, de Maura Lopes Cançado; outro, de Walmir Ayala (em dois volumes) sob os títulos *Difícil é o reino* (1962) e *O visível amor* (1963). Cabia nesse cenário a vida de loucos, pobres, homossexuais. Com isso, garante-se que também o fato de ser um ‘gênero novo’ ajudou” (Meihy, 2014, p. 1 apud Moreira, 2019).

entender como o escritor se situava nos problemas sociais de sua época, como ele enxergava sua obra no momento em que nascia. Na apresentação à nova seção, a revista explica que o texto de autoanálise vem acompanhado a um fragmento de algum escrito do autor em questão, para que “se possa constatar até que ponto uma coisa pode explicar a outra ou se, simplesmente, o autor é uma tal personalidade que não tem, na verdade, nada a ver com o que pensa ou faz”.³¹

A seção parte de uma vontade, parece, de dar ao escritor uma propriedade quase exclusiva em relação às obras, permitindo que ele construa ali um espaço de autoria. A nomeação da seção como *A vida pela arte* já é sintomática de uma opção de entender o perfil de quem escreve por meio daquilo que escreve, inclusive sobre si. Não se pretende, pelo menos não explicitamente, um corte com o nome próprio: é o recrudescimento do autor. De fato, esse segmento está de acordo com a proposta da revista, que era comprometida com o panorama da literatura brasileira, com os ocorridos do mundo editorial e com a crítica feita por intelectuais – incluindo escritores. Não à toa, a *Leitura* contou com a colaboração de diversos nomes conhecidos ao longo de sua existência, entre 1942 e 1968, tais: Carlos Drummond, Rubem Braga, Graciliano Ramos, Raul Bopp e outros. Dessa forma, a revista era um espaço de formação e projeção literária, tanto da crítica quanto do escritor, e circular nas suas páginas era firmar um tratado com esse cenário.

Dito isso, a criação da seção para o autor falar, apesar de não querer saber “o que dele pensam a crítica ou o leitor”, cria, paradoxalmente, um espaço para que esse autor dialogue indiretamente (e às vezes diretamente) com a crítica, o mundo editorial e o próprio leitor. Tal constatação se baseia na consideração de que um dos pilares da construção da noção de autor se dá pela crítica, especializada ou não. A produção literária, portanto, não pode acontecer a partir escritor solitário e isolado da crítica. Propus pensar esse fenômeno, no decorrer do capítulo, como um movimento entrelaçado de outros, do outro. Isto é, avaliar a escrita de Maura implica entender os elementos que a cercam, inclusive os físicos, mas principalmente os culturais. Parto desse esforço porque é, também, o ponto de partida de Maura, uma vez que ela escreve e se escreve constantemente na relação com os outros, incluindo a crítica.

Dessa forma, o texto *Quem é Maura Lopes Cançado?* serviu como mais um capítulo para a construção de Maura como autora, principalmente por ter sido elaborado por ela. A pergunta fundamental (*quem é?*), apesar de compor toda a escrita de *Hospício é Deus*, surge nesse momento como uma chance de já se afastar daquela figura elaborada no diário. Trata-se

³¹ Cançado, 1968, p. 20.

de uma reapresentação de si, depois de ter conseguido uma certa atenção, a partir de como foi sendo lida. Não apenas isso, mas, como tratei anteriormente, Maura estava atenta ao momento que vivia a literatura brasileira durante a publicação de seus livros. Isso significa que, ao selecionar seus temas, ao empurrar certas discussões e balizar algumas posições, a autora marca sua própria postura frente a esse cenário.

O trecho citado no início do tópico é a abertura de *Quem é Maura Lopes Cançado?*, no qual ela já coloca muitos indícios de como pretende se reapresentar. Em primeiro lugar, é preciso ter em mente que não há um descolamento total da imagem criada pelo diário, principalmente no que concerne à sua percepção como um ser superior, e portanto incompreendido. Esse é um empreendimento inclusive já destacado anteriormente, feito por Maura no diário através da figura do pai. Desse modo, Maura já abre o texto a partir dessa imagem que funda tanto uma noção de excepcionalidade, quanto de incompreensão, aspectos que se justificam: incompreendida porque excepcional.

Assume, então, a escrita como um mecanismo de defesa, o fazer-se de louca aqui está posto como um modo de agir para não sofrer represálias. De saída, Maura esclarece: é um texto para dar continuidade a criação de sua autoria, de sua figura enquanto escritora. Ao mesmo tempo, dá um passo além ao abrir o jogo – sem burlar as regras – da escrita: deve fingir sempre, inclusive viver o próprio fingimento. O convencimento de sua escrita reside inclusive na dedicação com a qual Maura vive sua criação, transformando no real aquilo que projeta em narrativa. Assim, segue o texto desenvolvendo essa “autoanálise” que mais desempenha um papel de convencimento.

Minha precocidade em tudo está clara: casei-me aos catorze anos e nesta mesma idade fui mãe. Aos dezesseis tirei “brevet” de piloto, tive e pilotei meu próprio avião. Tomei inúmeros professores de várias línguas, não cheguei a aprender nenhuma pela constatação da inutilidade de falar – mesmo a minha língua. Aos dezoito anos já lera todos os autores normalmente nesta idade (falo da idade dos que realmente lêem), além de Dostoiêwsky, Cervantes, Shakespeare, Camões, Tolstoi, Gothe e muitos outros (Cançado, 1968, p. 20).

Apesar do seu rótulo de louca, a escrita de Maura não opera na desordem, mas antes em uma estruturação inclusive cronológica da narrativa. Da mesma forma que no diário, a autora começa a “autoanálise” pelo início, ou seja, pela infância: prevê a urgência de tudo – casamento, aspirações, leituras. Ou seja, a ida ao passado é sempre uma projeção, pois quando ela fala dele é na tentativa de construir um “eu” no presente e para o futuro.

Movimento parecido com a volta é o que ela faz ao falar da língua, retomando o tema da ausência de linguagem que lhe dê conta. Digo em termos de retomada, pois essa é uma constante na criação literária da autora, pensar a própria linguagem e a sua construção - os

sintagmas, a posição das palavras, a combinação dos termos. A constatação que faz, acerca da inutilidade da fala, trata-se de uma repetição temática em seu pensamento, inclusive compondo seus personagens. No início do capítulo, trouxe o trecho do conto *No Quadrado de Joana*, cujo trecho específico que recorto agora está presente: “Não lhe foi dada ainda uma linguagem adequada e não consegue pensar sem palavras. Sente-se incompleta, sem os instrumentos necessários”.³² Michel Foucault, ao refletir sobre a linguagem, a loucura e a literatura, explica que em todas as culturas humanas existem linguagens interditadas, assim como existem transgressões da linguagem autorizada, sendo a loucura um exemplo. Nesse sentido, a loucura compõe uma forma específica de contrassenso daquilo que é permitido nos limites culturais de certo lugar. A entrada, assim, no mundo dos loucos é uma entrada em uma nova ordem da linguagem.³³

Penso que o reconhecimento, ou melhor, o não reconhecimento de uma linguagem que lhe assegure – uma vez que cita a inutilidade de falar e a falta de linguagem adequada – remete à carência de uma *forma* que suporte aquilo que Maura quer falar. A salvação disso virá, sem dúvidas, pela literatura, que, de acordo com Foucault, está vinculada à constituição da loucura.³⁴ Não à toa, *Hospício é Deus*, apesar de oficialmente estar na estante da seção diário, comporta diversas formas literárias, novamente jogando com o(s) gênero(s). Contudo o jogo da autora está sempre no campo do “dentro/fora”, e na mesma medida em que se coloca “fora” na capacidade de se comunicar pela linguagem que já estava posta, cria um “dentro” ao inaugurar uma forma aparentemente própria. Essa imagem é colocada por ela mesma ao dizer que “minha orientação literária se fez desordenadamente porque sempre dispensei mentores. Nisto fica claro que possuo minha própria noção de ordem”.³⁵

Vê-se que Cançado, ao mesmo tempo que cita os grandes autores que formam sua educação em literatura para ganhar legitimidade, converte sua linguagem em um esquema próprio, aquele que a permite falar. Percebo a continuidade do jogo posta aí, no vão que se cria a partir do movimento “dentro/fora” da linguagem e “ida/volta” do tempo. Aqui parece ser, de fato, a construção de uma imagem de atuação no limite: o “dentro” e a “ida” atuam como a parte supostamente conhecida, como aquilo que está posto – é a memória do que já foi vivido, e a forma como se costuma contá-la –; o “fora” e a “volta” é o que não possui substância, o desconhecido. O encontro desses limites se dá em um lugar não-fixo, no qual a construção é sempre a regra, é a passagem para a fundação de algo.

³² Cançado, 2016, p. 16.

³³ Foucault, 2024.

³⁴ Foucault, 2024.

³⁵ Cançado, 2016, p. 16

Dado que esse esquema formal (de reorganização da forma) parte de um lugar comum, é recorrente em *Cançado* a referência aos autores clássicos da literatura mundial, especialmente europeus, uma vez que estruturam o assento para as imagens trazidas pela autora. Foucault também oferece uma boa abordagem acerca da relação entre Dostoiévski, Shakespeare, Cervantes e a loucura enquanto linguagem. As imagens presentes no diário que remetem ao mundo da loucura são repetições de formas já postas por tais autores. Ao investigar a loucura como uma transgressão da linguagem, Foucault cita como eles criam a partir de reflexões acerca do sujeito e da sua relação com ele mesmo, levando ao tema da loucura e do espelho.³⁶ São, portanto, tais referências que dão tom ao enredo de Maura, dando arranjo à sua (des)ordenação narrativa. Nesse sentido, a autora fornece elementos para uma leitura específica de sua literatura, marcada por alusões às composições narrativas de grandes autores – lugar inclusive almejado pela autora.

Essa orientação de leitura vai dando continuidade ao entendimento de que a suposta escrita de si está enviesada no outro e que ela só é possível na medida em que considera como o outro a vê. Portanto, a ação de se definir (*quem sou?*) passa necessariamente pela ponderação da definição frente ao outro (*quem é?*). É importante partir desse entendimento de que o texto para a Leitura é feito para se apresentar para um outro, e esse outro é justamente aquele que foi escanteado no início (a crítica e o leitor). O título é sintomático: apesar de ser um texto em primeira pessoa, o título é dado em terceira pessoa por um terceiro (a revista), a fim de apresentá-la para os mesmos que a leram pela sua escrita. *Quem é Maura Lopes Cançado?* funciona, portanto, como uma imposição de sentido, e de certo modo poderia ser lido como monólogo pela suposta tentativa de ensurdecer-se, mas opera mais de forma dialógica porque tem função responsiva, isto é, fala a partir da fala do outro.

O que parece mais relevante de discutir é justamente a escrita de Maura operar sempre a partir da visão do outro, inclusive e primordialmente quando o olhar se volta para ela mesma. Isto é, ainda que aparentemente Maura escreva o mundo e a si pelo seu olhar, na verdade ela o está descrevendo pela visão do outro. No diário, não pode haver uma revelação de si que não passe pelo crivo de um julgamento alheio. Maura é como o outro a vê, e vê por ela, o que é imprescindível, pois a escritora faz o exercício de saída do lugar. Essa dinâmica é anunciada desde o início de *Hospício é Deus*, uma vez que suas primeiras palavras já a anuncia.

³⁶ Foucault, 2024.

Mamãe estava na janela de seu quarto olhando a estrada por onde chegaria o automóvel, trazendo papai e Didi. Era de tarde. Continuei deitada em sua cama grande, perguntando a todo instante: “Ainda não vê nada?”. Respondia sempre que não (Cançado, 2016, p. 7).

De volta ao jogo, Maura abre o diário prevenindo que o mundo que está posto ali é parte daquilo que é construído pelas observações que ela faz pela lente do outro. Nesse sentido, sua escrita é realmente postulada pelo direcionamento dado pelo olhar de quem ela observa, como quem toma emprestadas as lentes. Apesar de ser um diário, a primeira cena narrada acontece a partir do protagonismo de outros personagens: Maura, ainda criança, em posição passiva deitada na cama de sua mãe, aguarda um acontecimento: a chegada do pai e da irmã mais velha – Didi. Como que uma figurinista na própria história, a menina Maura Lopes, embora em expectativa pelo aparecimento dos parentes, não está debruçada na janela esperando sinal do carro, quem vê por ela é a sua mãe.

A escolha deste primeiro cenário como introdução do diário já coloca, de saída, as imagens que a autora busca compor, incluindo seu papel como observadora. Quando atribui aos outros a função de trazer a ela o mundo de fora do seu, permite também que o seu próprio seja moldado pela visão de cada um desses outros. Novamente, um movimento de dentro/fora, que é seu modo de se arquitetar: ela é o outro e o outro tem dela. Na própria entrevista de Freire já citada anteriormente, Maura diz: “Passo a maior parte da vida observando. Tal como animais do zoológico. De tempos em tempos, sou envolvida, e então participo... Para apreender o mundo foi necessária uma humildade maior – anonimato pra vida”.³⁷ Por esse entendimento que venho evidenciando é que trato das elaborações literárias de Maura como uma boa tomada de consciência do seu exercício: quando fala de si, fala do outro, pois é a partir dele que ela se enxerga.

Tais atribuições que faço em relação aos elementos que configuram sua escrita apontam para uma interpretação de certa fuga proposital da intimidade em demasia. Contrariamente ao gênero íntimo, Maura parece olhar para o lado de fora em busca do mundo de dentro, ou seja, não se fecha em si. O surgimento da janela logo no início é a formulação de uma imagem de caráter simbólico, isto é, seu aparecimento se dá, na maior parte das vezes, não como descrição do objeto em si, mas como integrante de certo sentido narrativo.

Em *Hospício é Deus*, a janela assume o enquadramento do lado de fora, e portanto é sempre um olhar para ver o outro. Nesse sentido, a janela costuma ser o exercício de dentro para fora, mais precisamente ao considerar que o diário é escrito por uma interna, que está literalmente observando o lado de fora do hospício.

³⁷ Freire, 1967, p. 1.

Reynaldo veio ver-me. Encontrou-me na Ocupação Terapêutica do Centro. Fiquei muito feliz quando virei-me para a janela e me deparei com seu rosto simpático, sorrindo-me do outro lado (Cançado, 2016, p. 60)

Da janela do meu quarto vi um garoto parecido com meu filho. Jogava bola. A todo momento eu voltava à janela, como fascinada. Em minha ficha do hospital está escrito que pareço amar muito meu filho. Talvez um dia possa contar-lhe coisas que por enquanto nem eu mesma sei (Cançado, 2016, p. 71)

Passo longo tempo na janela, olhando a rua: casas velhas, sem esperança. Subúrbio. Nada me é dado. Nem o espetáculo de casas bonitas e alegres, cortinas levianas de pernas soltas dançando no ar, cortinas leves, bailarinas inconsequentes. Cortinas jovens e brincalhonas. Ou até velhas, pesadas, imponentes (Cançado, 2016, p. 82).

São muitas as referências ao olhar pela janela no diário, a grande maioria descrevendo cenários do espaço interno que observa o externo: as loucas estão sempre nas janelas, nos pátios, nos dormitórios e até nos banheiros. Vê-se que essa repetição também atribui ao lugar interno um aprisionamento, que no caso é literal, mas na escrita de Maura pode ser lido como um aprisionamento em si, também. A necessidade de estar à janela é como a oxigenação de uma percepção enclausurada quando pensada apenas a partir do “eu”.

Interessante avaliar que o que está de “fora” dá o tom para o que está “dentro”, uma vez que a referência a Reynaldo Jardim, crítico e amigo de Maura, está ali para pontuar seu lugar na literatura, e a escrita do diário vem como forma de conquista desse espaço definitivamente. Também opera nesse sentido a lembrança do filho, outro que está “fora” dela, mas tem parte na moldura interna que Cançado cria, não à toa trata de situar Cesarion no lugar de “dentro”, a partir das fichas do hospital.

Penso, como venho expondo, que esse movimento de direcionamento para o externo é composto pela modelação do “eu” a partir do que se apreende pelo outro. Isto é, só pode ser pelo relacionamento estreito com a crítica que Maura propõe uma formulação de sua autoria, e não é surpresa que esteja constantemente preocupada com como é vista. Em passagens de *Hospício é Deus*, Maura cita sua ficha médica, explicitando seu conhecimento acerca de seu conteúdo. Na entrada de 4 de dezembro de 1959, ela conta:

Às escondidas andei lendo a minha ficha aqui no hospital. Diz mais ou menos isto: “Extremamente sensível, nota-se nela grande necessidade de afeto – que procura, se insinuando com muito tato e inteligência. Esta busca de amor é denunciada em todos os seus atos...”. Li mais alguma coisa e gostaria de continuar transcrevendo o que li; entanto, comovida como estou, receio que “ela” apareça de novo (Cançado, 2016, p. 88).

No trecho, a escritora elucida o furto de sua ficha, ação que aponta para uma tentativa de esclarecer-se frente ao olhar médico. Como estou tratando especialmente da escrita, avalio que a escolha por narrar o acontecido – o roubo – modula essa interpretação que Maura busca

comunicar: o outro está nela, vê-se a partir dele. Penso, inclusive, que não poderia ser diferente uma vez que são esses discursos feitos sobre ela que auxiliam na construção do seu “eu”, legitimando-o. Nesse sentido, é impossível, eu diria, esconder-se do outro, da sua opinião, inclusive dos mais escrupulosos, pois é aí que seu jogo deve funcionar com maior minuciosidade.

As referências ao parecer médico surgem na configuração da narrativa de Maura como maneira de se definir a partir daquilo que não é, ou seja, apresenta os discursos para elaborar, em geral, uma discordância, novamente operando no aspecto responsivo da linguagem. Contudo, o uso da fala psiquiátrica também pode vir como constatação de uma construção elaborada pela escritora, como é o caso do trecho acima. O realce nas suas características mais prezadas – sensibilidade, inteligência – alude para o jogo narrativo de emaranhar as impressões alheias às suas, na montagem do seu “eu”.

O que é ainda mais interessante sobre essa passagem citada é que vem em uma entrada em que Maura pretende dirigir a escrita à ela mesma: “Hoje, no meu diário, vou dirigir-me a mim mesma, falando como se o fizesse com outra pessoa”.³⁸ As quase duas páginas que compõem essa entrada são intercaladas entre: 1) falas com a presença do vocativo (“Desculpe, Maura, quando precisar de você chamo-a”³⁹) ou dirigindo-se à segunda pessoa do singular (“Sabe que você é muito narcisista?”⁴⁰); 2) construções frasais que remontam à primeira pessoa do plural (“Poderei chorar de pena da gente [...]”⁴¹) e 3) tratamento dela mesma na terceira pessoa do singular (“Curioso como ela consegue perturbar-me, surgindo tímida e séria”⁴²).

Nesse sentido, a primeira parte do texto mistura o “tu” e o “nós”, com rápidas intervenções do “ela”, indo e vindo no diálogo que promete manter consigo. Logo depois há uma reversão para o “eu”, com um parágrafo dedicado a uma apresentação de quem escreve: onde se encontra no hospital, seu diagnóstico e a confissão do furto da ficha médica. Esse fluxo é interrompido pelo aparecimento de um “ela”, como pode ler-se no trecho da citação direta acima. Por medo de evocar essa “outra Maura” na transcrição de seu perfil psiquiátrico, pode-se imaginar que essa “ela” a quem se refere seja a personagem louca que vai moldando ao longo do diário, surgindo à medida que a oferece uma leitura do outro acerca dela.

³⁸ Cançado, 2016, p. 88

³⁹ Cançado, 2016, p. 88

⁴⁰ Cançado, 2016, p. 88

⁴¹ Cançado, 2016, p. 88

⁴² Cançado, 2016, p. 88

O desmembramento do “eu” que sai da primeira pessoa e se converte em “nós” e “ela” é o exercício ficcional no qual Maura vê-se como um duplo, separando a narradora da personagem. Inegável retornar ao argumento de que essa troca de posição remete à escrita para uma auto apresentação, pois quando Maura traz o “ela”, não está falando diretamente com ela própria. No final do texto a escrita volta ao “nós”, conectando o “eu” ao “ela” e refletindo acerca dos limites de cada uma:

– Maura, quanto à sobrevivência de uma de nós, nada posso dizer, a não ser que temo a morte. Nem sei mesmo se estou viva em função de você, ou se você permanece, para que eu me destrua aos poucos, apodrecendo cada dia – lábios pintados, lutando para tomar-lhe o lugar. Sinto ter-lhe feito algum mal: vejo em seus olhos. Creio que a amo muito, embora através de um rastro de saudade – porque você é uma que deveria ter sido, e não a compreendo participando da minha vida, ou pior, tentando enxotar-me. Você não sabe nada do mundo, Maura. E por sua causa eu também não sei. Não a chamei conscientemente no princípio desta página. Amanhã, peço-lhe, deixe-me escrever meu diário. Agora, olhando-a, sei apenas que você é muito estranha, longínqua – e bonita (Cançado, 2016, p. 89).

O trecho é precedido de uma ação que não pode passar despercebida aqui: logo antes da fala dirigida para ela mesma – o uso do travessão parece indicar uma comunicação direta –, Maura narra ter pegado um espelhinho na gaveta e visto a si, comparando seu rosto com o da “outra Maura” e atestando o brilho que essa outra possuía. Diferente da janela, o espelho só aparece quatro vezes no diário e está em geral associado à loucura, como o entendimento de que essa relação é também uma forma repetida.

Foucault dá algumas pistas sobre isso ao atentar que o vínculo entre literatura e loucura se dá por uma imitação e reduplicação, por isso há uma repetição temática da loucura e do espelho nas narrativas. Citando Dostoiévski, Shakespeare e Maupassant, o filósofo traz passagens que tecem essa relação:

Ficamos loucos porque nós nos olhamos no espelho.
 Passe muito tempo na frente do espelho e você verá o diabo.
 A forma típica da loucura é ver a nós mesmos ao nosso lado (Dostoiévski).
 Ou então o louco é uma espécie de espelho que, passando diante das coisas e das pessoas, [enuncia] a verdade sobre elas (*O idiota*; os loucos no teatro de Shakespeare).
 Ou então (mas trata-se de uma variação do mesmo tema) o louco é aquele que perdeu a própria imagem (Maupassant) (Foucault, 2024, p. 86).

O exercício de olhar para si, conversar consigo e tratar-se como um outro é algo compartilhado na literatura por conta do esforço que permite que o autor saia de si e se transforme em um outro, assim como a loucura. Não à toa, Foucault vai observar que a loucura tem a ver com o duplo, com a inevitável distância do espelho. Assim, a elocução feita por Maura, dirigindo-se a outra dela mesma, remete ao estilo que caracteriza a loucura

enquanto linguagem própria. Conversa, portanto, com a personagem que escreve, enxergando nela todo o potencial que deseja e que já não se trata mais de um mistério a essa altura: escreve-se como superior, extraordinária, bonita, uma força maior que ela própria. A fundação de Maura Lopes Cançado como autora, então, parte da elaboração dessa personagem, que é o seu duplo.

Aqui, cabe uma discussão que acredito ser capaz de reafirmar e costurar as questões que envolvem esse “eu” e sua relação consigo mesmo. Uma boa maneira de tratar essa relação é dada pela historiadora Luiza Larangeira da Silva Mello ao analisar as figurações do *self* na poesia de Shakespeare.⁴³ De acordo com a autora e os teóricos articulados na sua interpretação, o entendimento do indivíduo como um “eu” que se apresenta socialmente surge na época moderna do mundo ocidental, e, apesar de analisar especificamente personagens de Shakespeare, suas colocações cabem no que venho propondo no capítulo, a partir do esforço do ver-se como um outro. A sinceridade, típica da escrita íntima em seu surgimento, é um dos elementos fundamentais para a composição do “eu” numa narrativa, pois afirma ser necessária uma sinceridade, antes de tudo, consigo mesmo. Isto é, de acordo com Mello, o “eu” dirige-se a um outro dele mesmo (o *self*) quando se apresenta como indivíduo, o que a autora vai tratar como a necessidade de uma harmonia entre o *ser* e o *parecer*. A partir de Greenblatt, Mello argumenta que a construção deste *self* se dá na própria linguagem, no momento em que se narra: “Isso somente é possível na medida em que o indivíduo empático concebe a si mesmo e ao outro como uma narrativa; na medida em que transforma suas histórias individuais em narrativas e, dessa forma, pode aprender a si e ao outro como totalidades.” (Mello, 2023, p. 67).

Importante mencionar que essa fórmula elaborada por Shakespeare que faz pensar a relação do “eu” consigo mesmo é reapresentada por Maura numa tentativa de aproximar-se de sua poética. Não é difícil atestar isso, dado que no diário a autora narra já ter representado Ofélia em uma peça idealizada por ela em uma internação anterior, numa clínica privada. Além disso, cita o autor algumas vezes no texto e evoca suas construções poéticas. Nesse sentido, o caso do espelho em Maura parece ser pensado a partir de tais elaborações expostas por Luiza.

Contudo, não penso que se trate apenas de uma imagem distante no espelho, pois o medo da evocação da “outra Maura” acontece na medida em que ela se lê pela visão de um

⁴³ MELLO, Luiza Larangeira da Silva. O si mesmo como outro: três interpretações das figurações do self na poesia de Shakespeare. In: **Poesia e Filosofia: a historicidade dos textos**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2023.

terceiro. Ou seja, o surgimento da “outra” passa pelo discurso do outro, no caso dessa cena, do médico. Nesse sentido, entendo o diário não exatamente como um reflexo do espelho, mas como uma janela de fora para dentro. Em outras palavras, se Maura observa o mundo de fora saindo dela e olhando através do outro, pela janela, o olhar de volta (o olhar de quem está de fora dela e a observa) é controlado pela autora pela escrita do diário. Se alguém se propor a enxergá-la, enxergar seu mundo particular, pode encontrá-la pelo enquadramento retangular do diário, no qual ela seleciona o que será visto. Nesse sentido, o espelho desempenha antes um papel de aprisionamento do “eu”, muito fechado em um mundo íntimo que a perturba, enquanto a janela concede imagens e percepções que lhe ultrapassam, e portanto lhe interessam, inclusive quando podem auxiliá-la em uma melhor escrita de si.

Como trato de um diário e de outros escritos mais pontuais que podiam ser mais ou menos controlados por Maura – entrevistas, textos em jornais, contos –, é seguro dizer que a autora possuía uma boa gerência da sua imagem. É evidente que parte disso se deve exatamente ao diálogo que mantinha com as ideias alheias, firmando um tratado com a sua escrita de caráter responsivo.

Para dar continuidade ao entendimento dessa invenção de si, volto ao texto de auto análise *Quem é Maura Lopes Cançado?*, no qual a autora insiste diversas vezes que seu sucesso se deve unicamente à ela mesma e sua capacidade de excelência na escrita. Maura também investe no afastamento da imagem que a projetou na literatura, a do diário. Na segunda página do texto, ela diz:

Não tenho mais nada com *Hospício é Deus*, e por favor não me falem dele. Vejo-me, em relação ao que já fiz em literatura, como Deus, diante da criação do homem: construiu seu próprio inferno e não há como se livrar da sua própria construção. Isso não significa que eu repudie de todo o que já fiz. Como Deus, sou infinitamente complacente. Levo uma vantagem: considero uma fase superada, com a qual nada mais tenho a ver. Sim, não é fácil libertarmo-nos da ideia que fazem de nós – se damos importância às ideias dos outros (Cançado, 1968, p. 21).

Ressalto, novamente, que o texto insiste em um diálogo constante com o mundo, partindo sempre do que é dito sobre ela. Como que em posição de resposta, Maura parece tentar um movimento de reposicionamento, afastando-se da personagem insana que elabora no diário. O que visa produzir, a partir do texto, é um corte com a louca genial, aludindo a todo instante para seu lado lúcido e tranquilo, rejeitando o aspecto desvairado da louca escritora.

Esse novo direcionamento de certo está vinculado às leituras feitas por ela mesma em relação ao seu diário, atrelando seu papel no cenário literário como “necessário” dada a importância da suposta denúncia. A partir de então, parece fazer parte do seu projeto um

impulsionamento de sua figura autoral que se sustente mais em Maura Lopes Cançado como escritora, escapando da imagem que o diário construiu para si, a qual ela se refere como a construção do “próprio inferno”.

Sendo assim, *Quem é Maura Lopes Cançado?* parece nascer de uma necessidade da escritora de acender velas aos seus escritos marcados pela intimidade do depoimento, isto é, busca um afastamento e pede que se afastem, também, da ideia de fragilidade que o diário traz em relação à sua figura. A maneira como escolhe desenhar essa fuga é pela inauguração de uma nova fase, um romance, que diz já estar escrevendo – “Começarei agora um romance (nada de depoimentos mais, nada de continhos), tenho-o mais ou menos elaborado. Em breve começarei a escrever, de fato. Preparo para tornar-me um dos maiores escritores da língua portuguesa”.⁴⁴

Essa fase que buscou inaugurar parece encontrar acordo com as pontuações de Assis Brasil acerca do seu potencial literário e seu terreno “verdadeiramente ficcional”. É possível admitir, a partir disto, que *Hospício é Deus* funciona como projeto de inserção e projeção, mas esbarra inevitavelmente nos seus limites, delineando uma imagem íntima que a escritora não pretendia sustentar. Ao aludir às dificuldades de se desvencilhar do diário, Maura aponta justamente para a leitura quase que única que fazem dela própria, baseada na personagem que constroi. Admite inclusive que é esse engodo do qual não pode fugir, dado que a opinião alheia é fundamental, e ela não pode ser sem o reconhecimento do outro.

Percebo que um ponto que não se pode deixar de enfrentar é o reconhecimento de que a criação de tal personagem passa, possivelmente, por uma necessidade. Não subestimo as condições psíquicas que envolveram a produção do diário, nem muito menos da própria vida de Maura, cujas represálias sofridas têm papel no tom dado à sua escrita. Dessa maneira, não vejo esse papel desempenhado como certa dissimulação, mas antes como forma de atuação – no sentido de agir – entre brechas para que pudesse narrar. *Hospício é Deus*, portanto, funciona como lugar de criação e reelaboração da autora, partindo da vida íntima apenas como premissa. No entanto, como pontuei anteriormente, seus usos são diversos, pois suas leituras servem a diferentes interesses do campo social e literário, o que não passa despercebido por Maura:

É sempre difícil a quem se propõe a exteriorizar seu exercício de vida, aceitar, após tê-lo vivido, o enquadramento ou mesmo classificação quanto a gênero literário. Em *Hospício*, as autoridades, se é que o entenderam, vêm denúncia; o crítico literário, se é que existe, “fica penalizado com a paciente”; o pequeno burguês, se é que pegou

⁴⁴ Cançado, 1968, p. 20. Destaco que este romance nunca chegou a ser publicado, nem mesmo mencionado pelos críticos que tinham uma relação pessoal com a escritora.

o livro emprestado, tem arroubos de “bondade” (cheguei a receber cartas de derreteras), em seguida pondera gravemente que a autora deve ser considerada à distância, por construir uma ameaça à civilização ocidental cristã. (Isto quando não o usaram para ameaçar-me: recebi uma gentilíssima carta de uma repórter, onde ela ameaçava bater-me até deixar-me quase morta, em seguida internar-me num “Hospício sem Deus”, de onde eu não poderia mais sair) (Cançado, 1968, p. 21).

Os últimos trechos citados pertencem a um extenso parágrafo que se dedica a uma avaliação do diário em sua trajetória. É apenas durante esse momento do texto que Maura cita e reflete acerca dessa produção, a qual não considera mais de extrema relevância para pensar a si. A distância que toma já revela de maneira sintomática seu anseio: tornar-se uma das maiores escritoras da língua portuguesa, como muitas vezes afirmou.

Penso que o esforço de Maura, na avaliação das leituras do diário, esteja voltado para um aprimoramento da sua escrita e não uma vontade de classificar suas “reais intenções” durante a escrita. O trecho funciona como uma autópsia da circulação do livro em diferentes espaços, atendendo a diferentes demandas, ora das autoridades, numa leitura documental da experiência de uma interna em uma instituição mental pública, ora da crítica, que se derrama elogiosamente acerca de uma sensibilidade tão humana. O interessante aqui é ressaltar o funcionamento do seu jogo. A própria Maura parece não admitir exatamente um enquadramento de sua narrativa, o que é claro dado o uso que ela faz de vários gêneros em *Hospício é Deus*, mas mobiliza as sinopses que fazem de si a partir do livro para, novamente, projetar-se.

Insisto, portanto, que o diário posto como testemunho que denuncia uma realidade hospitalar funciona como uma primeira análise, de certo como uma chave de leitura, ainda que superficial. A resposta para isso está na própria Maura, uma vez que ela identifica que tais tentativas de enquadramento atuam como maneiras de lidar com o livro. Desenrolando isso em outras palavras, só é possível estabelecer uma relação com aquilo que se pode definir em linguagem conhecida e aceita socialmente, daí parte a necessidade de dizer o que é *Hospício é Deus* enquanto enunciado que expressa algum tipo de comunicação. O livro serve possibilidades de leitura distintas, e nele são empregadas interpretações a partir do léxico de cada grupo, que é aquilo que vai moldar sua percepção do mundo.

Apesar de não desdenhar de um todo desse movimento, pois faz parte do jogo, Maura não se coloca a total disposição dos modelos taxativos. Antes, argumenta que todas essas delimitações criam justamente fronteiras entre ela e o outro, ou melhor, entre o outro e ela. Isto é, trata-se de uma busca, por parte do outro, de estabelecer limites entre quem está do lado de fora e quem está do lado de dentro – Maura. Uma interpretação de *Hospício é Deus* como o simples relato comovente de sua vida põe grades na janela, afastando-a de vez do

mundo, o que não pode ser. Para fugir desse encarceramento é que Maura faz o jogo, ora louca, ora lúcida, dificultando a imposição de divisas, a menos que se faça uma leitura bastante chapada do diário.

Há ainda um outro ponto do jogo dentro/fora, que se apresenta pelo visível investimento na elevação de seu talento em literatura como o responsável pelo espaço que alcançou no cenário. Isto é, ainda que a crítica e o leitor lhe sejam indispensáveis, e Maura parece ter consciência disso ao manter um diálogo com eles, a autora não menospreza suas considerações acerca de si e de sua dita genialidade. A elevação de sua literatura é um argumento central no texto da Leitura, no qual diz:

É bem verdade que surgi (para o público. Para mim trata-se apenas de uma etapa muitíssimo evoluída) no Movimento Cultural Renovador (extinto Suplemento Literário do “Jornal do Brasil”), ao lado de Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Assis Brasil e outros. Devo acrescentar, entretanto, que nada lhes devo literariamente, a não ser o fato de terem sempre adotado uma atitude humilde reverente de meu talento. Tudo que fiz devo a mim mesma [...] (Cançado, 1968, p. 20).

A participação da crítica literária na construção de autoria é um elemento fundamental em praticamente todas as circunstâncias, salvo os casos da literatura mais recente em que a experiência do autor se sobressai em relação à sua capacidade inventiva, o que, para alguns críticos, seria a fundação de uma crise para a área e, principalmente, para a atuação da crítica. No caso de Maura, considerando a temporalidade da publicação, a sobreposição da ficção pelo relato não justificava a existência da obra, e o parecer da crítica servia a outros esquemas de critério. Pela próxima relação que Maura mantinha com os críticos, principalmente do Jornal do Brasil, o papel dessa classe na sua formação enquanto autora é um elemento fundamental. Esse aspecto singular parte de uma série de indícios da trajetória literária de Maura, os quais pontuarei aqui.

Sabe-se que a sua primeira publicação no Suplemento Dominical do Jornal o Brasil foi *O Quadrado de Joana*, que segundo conta a própria autora no texto da Leitura foi feito sem muita noção de como se estrutura formalmente um conto.⁴⁵ O fato é que o texto foi entregue a uma amiga, Maria Alice Barroso, que faz o esforço de levar à redação após passar para a máquina de escrever, dado que Maura o entrega feito à mão. Tais acontecimentos são narrados por Maura de maneira despretensiosa, apontando um esforço mínimo para chegar às vias de publicação, e ressaltando que essa “etapa muitíssimo evoluída” veio pelo deslumbramento desses outros personagens com a sua escrita. Aqui existem dois níveis

⁴⁵ Cito Maura: “Apenas com esta vaga noção fiz alguma coisa totalmente livre – e muito boa. (Não escrevi ainda um conto que não fosse considerado como tal e estão todos publicados. Sou solicitadíssima, devo dizer.)” (Cançado, 1968, p. 20).

importantes, um explicado por Maura e o outro que se desenha no cenário mais geral das resenhas acerca do diário: o nível da produção e o nível conteúdo.

Em primeiro lugar, era de conhecimento dos redatores do Jornal do Brasil que Maura escrevia internada no hospício, e seus textos chegavam feitos à mão, pela falta de subsídios do lugar. A autora conta: “Mais tarde, mandava meus textos escritos em papéis ordinaríssimos, até de embrulhos, geralmente escritos a lápis. Assis batia-os à máquina. Talvez por isso me considerassem sublime”.⁴⁶ Isto revela certo interesse desses intelectuais na própria situação em que se encontrava Maura, certamente pelo modelo que representa uma escrita em período de reclusão do mundo.

Em segundo lugar, fica evidente desde o princípio que os temas de Maura já nos primeiros contos são compostos pelo espaço físico que a cerca. Tanto *O Quadrado de Joana* quanto *Introdução à Alda*, primeiros contos publicados, refletem uma linguagem que só é possível pelo mundo da loucura, o que parece ter despertado também o interesse do Jornal em seus escritos. Esta última hipótese se delineia mais precisamente pelos comentários feitos em resenhas ou notícias acerca do diário, nos quais alguns críticos confirmam uma leitura prévia do livro e sugestões de montagem.

Penso, dessa forma, que *Hospício é Deus* surge no âmbito de todos esses movimentos, que envolvem a vontade de Maura em tornar-se escritora e o empenho da crítica em incentivar o quadro de aparecimento da autora para o mundo literário brasileiro. Embora este seja o panorama do sucesso do livro à época, o reforço de Maura na rejeição das sugestões que lhe serviram os críticos é parte do alto lugar em que aposta para si. Isso vai se apresentar em todo o texto *Quem é Maura Lopes Cançado?* na recusa de ser vista como personalidade fraca, dependente e limitada, reforçando ao contrário uma grandeza que vem com naturalidade. Nesse sentido, Maura encerra o texto com os questionamentos:

E ainda: Por que não lançam meu livro? E não me dão uma coluna num importante jornal? Por que não reconhecem que sou a maior escritora brasileira? Ou não me sustentam principescamente para que eu possa produzir e pensar? (Cançado, 1968, p. 21).

Durante a escrita e publicação do texto em questão, de *Hospício é Deus* e *O Sofredor do Ver*, Maura estava nos trâmites da publicação do livro *O Quadrado de Joana*. No texto, a escritora revela uma grande resistência do mercado editorial na publicação do livro, apesar de ser, de acordo com ela, a melhor coisa que já fez em literatura. Não comenta no texto, mas

⁴⁶ Cançado, 1968, p. 20.

essa produção em questão se tratava da segunda parte do diário, que nunca chegou a circular publicamente, mantendo sua leitura restrita ao círculo crítico e editorial do Rio de Janeiro.

Em terreno de hipótese, é possível que o diário II tenha tomado uma forma diferente da sua primeira parte, tomando maior liberdade inventiva. Penso isto a partir da alta consideração que Maura faz ao livro, junto ao seu momento de abandono dos depoimentos, e da vontade explícita de publicar um romance, certamente por ser considerado um dos mais importantes gêneros literários que produziu clássicos mundialmente.

Vê-se que Maura Lopes fala de si com considerável estima, o que a princípio parece desconsiderar a relevância que suas relações tinham no seu modo de se pensar. O ponto é que não é possível enxergar um “eu” que não é atravessado por outros olhares, porque não há possibilidade de existência absolutamente individual, principalmente no caso de uma escritora em processo de construção de autoria. A ilusão do individualismo que se sustentaria pela incompreensão do mundo se quebra pelo próprio desajuste, pois parte da noção de que há algo posto no qual a autoria não caberia.

A existência de Maura, portanto, é sempre uma posição relativa a algo ou alguém e é nessa distância que se inventa, a vida e a si. Considerando isto, não consegue se manter sozinha, o que aparece, por vezes, com certa impaciência em suas falas. No entanto, ela manuseia os instrumentos da linguagem de maneira caprichosa, o que permite, desde a publicação do diário, um reconhecimento de sua literatura. Tendo isso em vista, considero fundamental uma entrada mais atenta na própria escrita da autora, numa avaliação da(s) forma(s) de *Hospício é Deus* e do mapeamento da sua construção de autoria.

2. FAZENDO-SE DE LOUCA

Não me comove ouvir falar do meu talento. O que me separa dos outros, não importa o nome que lhe deem, é demais evidente, principalmente para mim. Desde pequena percebi que um destino diferente me estava reservado. Jamais sou como as pessoas que me cercam. Maria Alice Barroso está sempre fazendo alusão à minha genialidade. Ela é sensível. Onde estarei situada? Já disse muitas vezes a dr. A. que me considero além de qualquer expectativa: faço o que quero, não ligo às convenções, não me sinto comprometida com pessoa alguma. Acredito sinceramente não dever nada a ninguém. Se alguém julga me ter prestado algum favor, sinto desconhecer completamente: faz parte da minha estrutura ser assim descuidada (Cançado, 2024, p. 20).

Se há certa demanda por meio de uma parte da crítica e dos leitores, tanto à época de publicação de *Hospício é Deus* quanto ao presente da sua reedição pela Companhia das Letras em 2024, de receber Maura pelo escopo de sua identidade óbvia, busco fornecer algum diálogo com essa exigência para elucidar seu limite. A comoção ao redor do diário de Cançado nos anos 60, que não difere tanto de hoje, traz alguns pontos de importante debate acerca da ideia de literatura e autoria.

De saída, é importante que se demarque o campo de Maura Lopes Cançado. Na realidade, a busca por observar a autora em um movimento literário já se apresenta como um desafio, uma vez que sua literatura não possui tanta expressividade quanto os livros de autores que são, recorrentemente, colocados ao seu lado. Apesar disso, seria um desleixo não tentar investigar nas próprias ideias da escrita de Maura um sentido que a posicione dentro de um campo, ainda que diferente daquele que ela gostaria de pertencer. Apesar da excessiva tentativa de se consagrar como escritora, é talvez nessa busca que esteja seu maior feito, e não na produção em si. A falta de longevidade e profundidade nas análises de *Hospício é Deus* possivelmente aponta para que a justificativa de sua existência enquanto obra não se dê exatamente pela qualidade literária, mas antes por poder estar associado a um campo que ganha bastante expressão nos anos 1950.

A prática da publicação de diários íntimos de escritores parece atingir seu auge entre as duas décadas de maior atuação literária de Maura. No Brasil, só para citar alguns exemplos: *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus; *Diários* (1960), de Lúcio Cardoso; *Diário I: difícil é o reino* (1962), de Walmir Ayala; além do já mencionado *Diário do Hospício* (1953), de Lima Barreto. Esse movimento parece seguir uma tendência que ganha expressão décadas antes com a publicação de diários de grandes escritores, como *Diários* (1948), de Franz Kafka, o diário de André Gide de 1926, os diários de Virginia Woolf de 1953 e mesmo um dos diários mais famosos da literatura, o *Diário de Anne Frank* (1948), que também narra os sofrimentos humanos em situação de cárcere.

É possível dizer, portanto, que Maura busca situar-se no meio literário brasileiro através do suporte deste gênero em específico, que procura abrir espaço para narrativas mais subjetivas centradas no “eu”, em oposição a uma gama de autores que tematizaram a identidade nacional e a memória coletiva em gerações anteriores. Tal argumento pode ser reforçado pelas próprias referências que Maura utiliza no diário quando cita André Gide, Dostoiévski, Sartre e outros autores que têm suas produções marcadas pela subjetividade e conhecidos por terem escritos autobiográficos. A percepção dessas nuances do “se fazer escritora” é, portanto, parte de uma forma que modula um determinado campo no qual Maura tentou entrar, e entrou timidamente, muito pelo impulsionamento de uma certa crítica. Aqui há um outro ponto.

Certamente não passou despercebido pela crítica literária o movimento da publicação de diários e escritos íntimos anteriormente citado. Não seria incoerente apontar, nesse sentido, que a elaboração de *Hospício é Deus* tenha passado por um estímulo por parte dos colegas de Maura no Jornal do Brasil. Não à toa, ela escreve:

Reynaldo sugeriu-me escrever um diário. Respondi que já registro todas as minhas impressões. Ele gostaria de publicar o diário no jornal (Cançado, 2016, p. 61).

Li para dr. A. a página do meu diário onde falo dos seus erros crassos. Mostrou-se constrangido, preocupado (ainda mais que Reynaldo quer publicar o diário no Jornal do Brasil) [...] (Cançado, 2016, p. 143).

Como se sabe, Cançado começou a trabalhar no Jornal do Brasil pouco tempo antes de procurar a internação na qual escreve o diário. Essa posição dá aos seus escritos, em especial a *Hospício é Deus*, arranque em meio aos comentários da crítica, que trata o diário em tom sempre elogioso, em especial pela “coragem de um relato tão humano e sincero”. É certo que essa rede paratextual trabalhou em prol da divulgação positiva do livro de Maura, considerando que ela foi “revelada” nas páginas do Suplemento Dominical do próprio jornal, que tinha como missão apresentar à literatura nacional uma nova geração de autores.

Parece igualmente interessante a este esforço editorial a escolha do tema de entrada para as críticas em relação ao livro. É praticamente unânime nos textos que se encontram escritos à época de publicação do diário a caracterização da literatura de Maura como humanista. A defesa que se faz do livro toma o caminho da “necessidade” de sua existência por seu suposto teor de denunciador das mazelas humanas, criando uma percepção quase heroica em relação à Maura.

Essa associação não passa longe das leituras mais recentes, apesar dos 60 anos que separam a publicação do diário de sua nova edição pela Companhia das Letras. A linha

editorial que se segue nesta edição de 2024 apresenta *Hospício é Deus* como o testemunho de uma mulher em condição de sofrimento psíquico que vê na escrita uma forma de denunciar seus agouros. O principal indicador desta abordagem é o prólogo escrito pela autora e psiquiatra Natalia Timerman, no qual aponta que: “A única estabilidade, provavelmente, o único caráter inquestionável da maior literatura de Maura, é sua dimensão documental e testemunhal” (Timerman, 2024, p. 251). Bom, resta saber se para ser literatura basta isso.

O texto de Timerman busca afastar a figura de Maura de uma visão reducionista dela como uma “escritora louca”, o que, ironicamente, também foi um movimento tentado por Maura após a publicação do diário. Ainda que evidenciar a loucura no livro parecesse desenhar o plano narrativo, há uma tentativa de se desvencilhar disso por parte de Maura na pós-produção. No texto que escreveu para a Leitura, Cançado mostra sua insatisfação com o rótulo que recebeu, ao buscar firmar o pé em novas posições no campo literário. Nesse sentido, o posfácio de Timerman parece seguir esse caminho interpretativo, uma vez que a psiquiatra argumenta que não pretende diagnosticar Maura pelo diário. No entanto, ao longo do texto parece haver uma reversão dessa ideia e Timerman passa a tratar o diagnóstico como possível alegoria para chegar a uma chave interpretativa de *Hospício é Deus*. No tópico “Um exercício diagnóstico”, a autora passa por uma vasta nosologia psiquiátrica e analisa traços de Maura em cada um dos supostos sintomas das “doenças” psíquicas. Grande parte do texto, portanto, é uma busca por analisar o diário a partir de uma visão psiquiátrica taxativa. Cito Timerman:

Ainda que eu seja escritora e esteja fazendo um exercício de crítica literária, não deixo de ser psiquiatra. Esse olhar não só perpassa minha leitura, como em muitas passagens do livro inevitavelmente a guia. Peço licença a Maura e a quem lê, com a justificativa e a ressalva de que este exercício diagnóstico não pretende encerrar a sua obra, e sim, muito pelo contrário, apenas realçar alguns de seus aspectos e deslocar o entendimento estabelecido. Acredito que possa haver algum interesse além do meu próprio, nem que seja por parte de quem sofre dos transtornos aqui discutidos [...] (Timerman, 2024, p. 244).

Evidencia-se na crítica atual também uma certa demanda de mercado, na qual a literatura teria um papel de falar em nome do “bem”, conciliando as contradições de uma democracia burguesa ao lidar com as diversas identidades e seus movimentos. Juan José Saer, escritor argentino, entende que há uma problemática nesta associação do romance como mercadoria, pois pode ser usado com caráter panfletário para atender demandas de certos grupos do presente (Saer, 2022). Essa tendência atual também é debatida pelo professor de teoria literária Fabio Durão, o qual argumenta que:

O afastamento das preocupações do dia-a-dia, daquilo que realmente é vital para a economia e a sobrevivência dos indivíduos em uma sociedade antagonística, converte a literatura em uma promessa de transcendência. [...] A pluralidade dá a impressão de tolerância e respeito pela alteridade; ela parece acolher a democracia ao deixar implícito que todos teriam direito à voz, que não haveria censura na dança dos sentidos. Nota-se o papel da igualdade, aqui. Com os sujeitos da democracia representativa burguesa, os diversos sentidos de um texto são colocados lado-a-lado, abstratamente; eles são vistos como fungíveis, intercambiáveis entre si, e sua mera existência parece justificar sua validade (Durão, 2013, p. 79).

Se há, no mercado, essa busca por uma multiplicidade de sujeitos a serem representados pela literatura, é possível analisar o texto de Timerman a partir dessa necessidade editorial de encaixar Maura Lopes em determinado espaço de identidade representativa. É importante, portanto, para sustentar seu papel psíquico, que o texto da psiquiatra reforce o desatino da autora, ainda que sem a pretensão de taxação completa.

Assim, Timerman vai analisando Maura a partir dos diagnósticos do Cluster B, que são os transtornos de personalidade borderline, histriônica, antissocial e narcisista, apesar de ressaltar que Maura não se fixa em nenhum, mas apresenta sintomas de todos.

Assim como nos textos de Assis Brasil, parece que a crítica atual também não sabe exatamente onde colocar a autora, contudo, o papel do relato permanece inegavelmente sólido. Timerman aponta: “Seu relato acaba sendo, ademais, o relato de uma época do ponto de vista de uma mulher, e igualmente do moralismo das famílias de Minas Gerais [...]” (2024, p. 254), o que parece aniquilar uma tentativa mais profunda de analisar os escritos de Maura e sua vontade ficcional. Isso pois essa relação feita entre a vida e a obra é ainda demasiada superficial, já que não considera a mobilização das formas que moldam a própria linguagem da literatura de Maura que é, na realidade, bastante simples, pois busca reproduzir os clássicos. Prosseguindo no posfácio, Timerman diz:

Quais eram o intuito e a expectativa de Maura com a publicação de seu diário, não podemos dizer ao certo, ainda que, também sobre isso, ela deixasse em sua escrita vestígios de hesitação. [...] Em outra passagem, Maura afirma selecionar, rasurar, arrancar páginas. No entanto, as hesitações não a impedem de seguir escrevendo e de publicar (Timerman, 2024, p. 255).

Se há um jogo na escrita de Maura, ele se produz sobretudo com a mobilização da sinceridade. Ao parecer autêntica, a autora eleva a sua personagem ao caráter crível de existência, o que ela tenta fazer por meio de esquemas já há muito cimentados na literatura.

No trecho, Timerman faz referência a uma passagem do diário citada anteriormente neste trabalho, no qual Maura afirma escrever e rasgar as páginas do diário constantemente.⁴⁷

⁴⁷ A citação em questão: “Meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas – **depois rasgo mais da metade**, respeitando apenas, quase

O apontamento desse ato posto propositalmente na escrita não está por mero quesito de informação, mas antes por um cálculo do jogo articulado pela autora. Roland Barthes (2016), como já foi dito anteriormente, direciona que o valor da escrita passa a ser orientado pelo trabalho da forma, isto é, pela busca exaustiva dos escritores em escrever e reescrever seus textos até encontrar a melhor forma. Assim, esta aparente “hesitação” na verdade faz parte do jogo narrativo de sinceridade que Maura pretende instituir, associando sua escrita com um rígido trabalho literário.

Ainda que seja sempre muito delicado falar da intenção do autor ao escrever um livro, sobram evidências de que a escrita e publicação do diário é algo sumariamente elaborado. A autora não nega sua vontade de ser uma grande escritora e, em certa medida, pode-se dizer que esse investimento de Maura deu certo quando se depara com leituras que entram no seu jogo narrativo, incluindo a da escritora Natalia Timerman. O que argumento acerca das intenções de Maura se baseia, primeiramente, na obviedade da escrita para ser lida, pois é no diário que ela deixa mais nítida sua vontade. Se, por questão de investigação, partirmos para os paratextos, a intenção fica escancarada, isso em um esforço de análise que saia da superfície do que significa o meio literário. Não é absurdo dizer, no entanto, que a interpretação que a presente pesquisa lança sobre Maura não é algo dado ou óbvio, pois a própria noção de Maura enquanto personagem é posta em xeque por Timerman:

A personagem é palavra, não pessoa, e portanto não poderia ser submetida a um processo diagnóstico. Mas, aqui, estamos tratando a princípio de uma pessoa, e uma pessoa que escreve um diário, e um diário, e um diário cujas entradas são concebidas nos recintos de um hospital psiquiátrico. Reduzir Maura a uma personagem – o que ela, no entanto, também não deixa de ser – empobreceria o caráter testemunhal de seu texto (Timerman, 2024, p. 242).

O interessante deste apontamento é perceber o que deve ser considerado razão para consumir a literatura de Maura, direcionando para o apelo moral do testemunho da vítima. Como mencionei, este tipo de justificativa da crítica não parece abrir espaço para a avaliação da qualidade literária por outras vias, como no caso da própria criação da personagem. Se há um mérito literário em Maura, este é exatamente a sua tentativa de fazer aquilo que há de mais difícil: criar um outro, transformar-se em um outro. O que está posto aqui é que, na verdade, a construção da escritora louca é o mais interessante em Maura, pois é de onde parte seu esforço intelectual e suas artimanhas ficcionais. A mera constatação de que *Hospício* é

sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas. Justamente nestas relações está contida toda minha pobreza e superficialidade. Não sei como alguém, como eu, pode reagir da forma com que faço. Será deveras lastimável se este diário for publicado” (Cançado, 2016, p. 131, grifo meu).

Deus se trata de um diário e, portanto, de um relato verdadeiro é o que parece, de fato, empobrecer a autora.

Considero importante fazer este debate com o caminho editorial seguido pela Companhia das Letras pois é a edição mais recente de circulação de *Hospício é Deus*, e portanto aponta a maneira do presente de ler literatura – isto é, quais são as chaves para interpretar um texto literário neste tempo. Isto pois, antes de tudo, este trabalho está voltado para um debate entre história e ficção, e busca contribuir para uma percepção de como elas se conectam em diferentes tempos.

Neste capítulo, pretendo entrar de fato na escrita de Maura para mapear a quais formas literárias ela atende em nome do construir-se escritora. A tentativa da escrita vale, portanto, como um interessante balizador das ideias que circulam naquilo que se reconhece como literatura clássica mundial, aquela constantemente referenciada por Maura. A construção da personagem, portanto, é o exercício ficcional da autora de atender aos modelos vigentes do campo ao qual se projeta, e destrinchar essa tentativa de criação permite estabelecer quais são esses modelos.

Observei e separei três construções estéticas no diário que sustentam a existência da personagem, sendo elas: a memória, a loucura e o tempo.

Assim, o primeiro tópico trata daquilo que chamo de *arquitetura da memória*, pois busca investigar como Maura planeja a narrativa pela montagem daquilo que seleciona contar, voltando ao passado como estratégia de justificação do presente. O tópico busca se debruçar principalmente sobre o início do livro, narrado como um romance, e traz debates teóricos acerca da mobilização da memória, primordialmente a da infância, para construção de sujeitos supostamente coerentes.

O segundo tópico se concentra em investigar a noção de loucura em Maura Lopes Cançado, o que abre bastante a discussão para seus contos e para as referências literárias e filosóficas trazidas pela autora. A loucura, em Maura, se dá sempre por uma montagem ordenada de narrativa, o que a torna coerente e, portanto, crível. Aqui não há uma tentativa de pôr em xeque algum diagnóstico ou questionar a legitimidade da sua loucura, pois, o que venho apontando durante o trabalho é que aquilo que é inventado não é, necessariamente, mentiroso.

É importante também mapear o momento da escrita e a mobilização do tema por outros autores, no Brasil e no mundo, a fim de entender, a partir de Maura, o que estava instigando certa literatura neste momento dos anos 50 e 60. Inevitavelmente, o debate acerca

da loucura vai se emaranhar com a apresentação da concepção do tempo em Maura, o que abre para o tópico três.

No tópico que fecha o capítulo, o tempo é colocado em pauta como um articulador entre os pilares da memória e da loucura. Maura tenta desenhar, no diário, um tempo específico que envolve diversas camadas e culmina sua existência em um espaço específico: a escrita, portanto, o diário em si. A corporeificação do tempo em matéria é investigada por Bakhtin através do seu conceito de cronotopia, algo que vai nortear teoricamente a análise da experiência temporal narrada por Maura em *Hospício é Deus*. A esse tempo específico dou o nome de “tempo dos loucos”, e mesclo o entendimento dele com de outras camadas temporais que aparecem no diário e nos contos do *Sofredor do Ver*.

2.1. A arquitetura da memória

Não creio ter sido uma criança normal, embora não despertasse suspeitas. Encaravam-me como a uma menina caprichosa, mas a verdade é que já era uma candidata aos hospícios onde vim parar (Cançado, 2016, p. 13).

Entre as peculiaridades que envolvem *Hospício é Deus*, certamente a sua montagem se destaca como momento fundamental na construção do sentido narrativo. A tentativa de uma escrita que localize sua figura entre o “resgate” do passado e a imposição do presente é o que dá tom aos conflitos da personagem na sua jornada de hospiciada. A memória aqui vai aparecer como artifício de corroboração da personalidade que Maura cria para si, seja por meio do passado distante da sua infância, que Maura torna presente através das falas de Dr. A., seja pelo relato recente vivenciado no hospício. A autora vai, portanto, desenhando as memórias por meio do relato, definindo sua arquitetura.⁴⁸

Esse recurso da linguagem que permite a estruturação de um discurso sobre si, em Maura, recebe um suporte psicanalítico no personagem do médico psiquiatra, Dr. A. Trazendo rapidamente um apontamento da Natalia Timerman, é possível que seja acertado seu argumento de que, no caráter romancista de *Hospício é Deus* – considerando os vários gêneros que são mobilizados no livro –, a relação de Maura com seu médico cumpre o papel do enredo, dado que é um dos únicos pontos que fazem a narrativa avançar, no qual é possível sentir a passagem do tempo. É justo dizer que à medida que a autora estrutura a intimidade entre os personagens e tenta complexificar sua relação, torna-se possível localizar o avanço no

⁴⁸ Este esquema é explicado por Bourdieu através do seu texto *A Ilusão Biográfica*, no qual avalia como as memórias são postas em narrativas organizadas a fim de dar sentido ao presente ao conectá-lo diretamente a um passado familiar. Outro autor que aponta para os usos do passado é Giovanni Levi em *Usos da Biografia*, em que aponta para as diferentes formas que História utiliza biografias para validar suas teorias sobre um tempo.

tempo, ainda que com certa desordem. Isso pois, ao trazer os seus diálogos com Dr. A., Maura nem sempre situa o tempo e o espaço do encontro, dado que sua narrativa parece ser mais temática do que cronológica, o que também já revela o papel fundamental da montagem física do diário.

Dr. A é um dos personagens mais relevantes para estruturação do discurso que mobiliza a memória, pois é o único, além da própria narradora-personagem, que tem legitimidade para trazer o passado à tona. O personagem funciona como um outro no qual Maura faz vazar suas falas, mas também parte dele para construir uma visão de si, por isso sempre aparece como uma embreagem para a personagem de Maura, seja por corroboração ou por oposição. Relata seu primeiro encontro com Dr. A.:

Conheci o médico e hoje falei com ele pela terceira vez. O tratamento que me faz tem o nome de psicoterapia. Não sei ainda quem é este homem de boas maneiras que me analisa. Preciso ganhar sua confiança. Deve estar tentando o mesmo comigo. Quando entrei a primeira vez no consultório disse-me: “Estou às suas ordens”. Achei-o sofisticado, olhei-o com ironia e respondi: “Sou eu quem está às suas ordens”. Ele ignora que manjo um pouco de psicanálise, já comecei um tratamento com outro médico e a primeira frase que ouvi foi esta: “Estou às suas ordens”. Dr. A. deve estar muito prevenido contra mim. Fiz e sofri misérias, aqui dentro. Gostaria de sentir-me mais à vontade perto dele, expor-lhe claramente minhas necessidades. Ninguém no mundo necessita mais de um amigo do que eu. Ele é correto e cerimonioso. Mostro-me petulante e cínica. Dona Dalmatie acha-o pouco inteligente. Espero que ela esteja enganada. Já pratiquei esgrima, vejo-nos perfeitamente equipados: *En garde*. Preciso desarmarme, ficar curada, deixar para sempre o hospital (Cançado, 2016, p. 30).

A maneira como a figura “médico” aparece em Maura é quase sempre posta em oposição a si mesma. É significativo que a relação com Dr. A. seja posta, desde o primeiro encontro, como um jogo, referenciando a oposição e a postura armada que se estabelece, e isto serve para construir no leitor uma impressão acerca da personagem, incrementando elementos que evidenciam a inteligência da escritora.

Neste trecho do diário alguns pontos importantes revelam o “fazer” de Maura na escrita. O primeiro deles aponta para a complexa relação entre tempo e relato, e como isto, na narrativa – escrita e literária, ainda por cima –, pode ser trabalhado de maneira capciosa. Ao afirmar “conheci o médico e hoje falei com ele pela terceira vez”, Maura deixa visível a costura que venho comentando acerca da montagem do livro e do corte que produz em relação ao tempo do vivido e o tempo do relato. No livro, não há nenhuma referência direta anteriormente feita ao Dr. A., o que revela que a escrita do diário íntimo não é, como já se desconfiava, feita dia após dia, narrando os acontecimentos cotidianos imediatamente vividos. Maura só narra o seu primeiro encontro com Dr. A. três dias (ao que parece) depois de

conhecê-lo, possivelmente porque foi apenas naquele terceiro encontro que ela pensou em transformar sua figura em um personagem primário de *Hospício é Deus*.

Ao longo do diário, o leitor vai acompanhar a paixão que Maura desenvolve por Dr. A., ainda que o considere intelectualmente inferior. Ele recebe, portanto, um duplo papel na história: é o contraponto de Maura, seu outro, seu inimigo – porque médico e porque com ele joga seus jogos de palavras –; ao mesmo tempo, sua existência reafirma sua condição de louca, pois é, pela voz de Dr. A. que o passado e o presente se conectam em sentido. Esse duplo uso do personagem é uma das características precípuas de construção de si, uma vez que o movimento de aproximar-se e afastar-se do outro é o que permite a composição da autora.

Se considerarmos o relato da cena por um momento, o que neste caso não faz mal, já que não importa se de fato se deu como é contado, Dr. A. aparece como personagem central a partir da oposição e aproximação que Maura cria em relação a ele. Ao dizer: “Preciso ganhar sua confiança. Deve estar tentando mesmo comigo”, Maura posiciona a figura do médico como um outro, o desconhecido, o olhar de um estranho sobre ela. Essa avaliação, no entanto, não parece ser imediata, e é provável que este ponto de destaque só tenha aparecido no relato porque, à medida que os encontros transcorreram, a relação entre Maura e Dr. A. foi se estabelecendo como um jogo intelectual para a autora. Realço, neste exemplo, o funcionamento da memória enquanto embreagem para uma narrativa: fica evidente que a percepção que Maura construiu sobre o médico no primeiro encontro está justaposta pela visão estabelecida no terceiro encontro, no qual, só então, ela pode escrever algo sobre esta nova relação. Fazendo um movimento diferente, ela escreve: “Gostaria de sentir-me mais à vontade perto dele, expor-lhe claramente minhas necessidades. Ninguém no mundo necessita mais de um amigo do que eu”, o que expõe a tentativa da escritora de criar uma personagem vulnerável ao olhar do outro. Em *Hospício é Deus*, as ideias de “jogo” e “confiança” entram em disputa para simular um relacionamento complexo e impossível, no qual o único sustentáculo é o estímulo intelectual.

Não à toa, como disse anteriormente, os diálogos entre os dois servem como um dos únicos indicadores de tempo no diário, em que se sente a narrativa caminhar e os dias transcorrerem. Este elemento em especial vai aparecer à medida em que as análises das falas forem aparecendo no tópico, mas antes é preciso voltar à arquitetura da memória.

Como mencionei, o início do livro trata de um apanhado de memórias posto em narrativa coerente e provavelmente foi a última parte da escrita do diário. Existem alguns indícios na observação do tempo e do espaço que permitem espiar entre as costuras da

montagem, como exemplo “Meu médico me deu uma explicação para este fato, está registrada neste diário” (Cançado, 2016, p. 21). A escrita póstuma, portanto, dessa espécie de introdução à Maura aponta para tentativa de se explicar nessa volta ao passado, transformando-o em presente, e vira o olhar, na mesma medida, para um passado analisado e diagnosticado por um presente.

Existem, ainda, várias repetições de diálogos ou ideias no diário, o que indica que a autora utilizou um mesmo acontecimento para narrar de diferentes formas, “testando” o melhor encaixe para o tema. Isso vai se mostrar algumas vezes no livro e uma delas é exatamente neste início escrito postumamente, na cena de início em que Maura recebe um presente de chegada de sua irmã Didi:

Eram dois chapéus muito bonitos. Só me restava ficar com o branco, **pois me vestiram de azul e branco até sete anos** (promessa feita a Nossa Senhora, quando estive muito doente) Qual era mais bonito, o branco ou o vermelho? Naturalmente o vermelho, pensei (Cançado, 2016, p. 8, grifos meus).

Logo mais à frente, quando começa a ambientar sua fazenda no interior de Minas e detalhar sua personalidade perturbada:

Surgiram-me, de forma gravíssima, várias doenças de infância — o que levou mamãe e todos de casa a se preocuparem mais do que o normal comigo. Por uma promessa feita à Virgem Maria, quando estive muito doente, **só me vestiram de azul e branco até sete anos** (Cançado, 2016, p. 12, grifos meus).

Aqui Maura apresenta sua tentativa de construir a personagem de maneira concisa através da relação que estabelece, primeiramente, com Deus, que, sem grandes surpresas, é determinada pela culpa em virtude da vigilância constante. Mais tarde, essa relação é traduzida no próprio hospital, que se transforma no seu segundo deus, igualmente vigilante e punitivo. Tal associação não é de difícil percepção, dado que o título do diário já indica a principal metáfora que amarra todo o livro: *Hospício é Deus* é o encontro de suas memórias com seu presente, numa relação dialógica em que os dois tempos se explicam e trazem sentido a partir da narrativa.

A partir disso, a autora cria repetições de imagens de controle, sendo uma delas a cor branca. O relato da promessa feita em dois momentos no diário dá conta de fazer uma dupla associação: com a doença e com Deus. A autora busca produzir uma figura a partir do conjunto “doença/branco/luz/cidade”, que aqui remete à ascensão de um novo poder, ligado à modernidade. Se conectam, portanto, as imagens de progresso e verdade, corroboradas pela ciência psiquiátrica, mas que, ao mesmo tempo, são apontadas com dedo em riste no diário de Maura.

Hospício é Deus se alimenta dessas figuras para produzir coerência entre as versões da personagem. Maura procura, assim, na primeira fase da vida uma forma de presságio para o seu encontro, mais tarde, com outro tipo de “doença”, dessa vez psíquica, que a obrigaria a encarar novamente o controle. Se vestir apenas branco remetia, na infância, a uma conexão da personagem com um ser divino, a adulta direciona o olhar para os médicos do hospital, em uma clara aproximação de seus papéis de controle.

Há tempos escrevi um conto, no qual dizia ser aqui “uma cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos” (Cançado, 2016, p. 30).

Cemitérios sem flor e sem piedade: cada leito mudo é um túmulo, e eu existo entre o céu e esta dormência calada. De manhã um frêmito desperta o ambiente quando os médicos chegam. Limpos, os jalecos brancos distinguindo-os como um nascer de esperança (Cançado, 2016, p. 75).

Estes homens de aventais brancos, que decidem quanto à responsabilidade ou não de tantas pessoas, deviam ter o dever de se mostrar conscientes. Não poderiam jamais exigir de alguém aquilo que lhe negam. Como seja, a responsabilidade. Mas o fazem, afirmo (Cançado, 2016, p. 84).

A transmissão de sentido da memória encadeia uma sequência de acontecimentos na vida de Maura que tentam dar conta de acompanhar sua existência, formando-a em enredo. Esse caráter romanesco em *Hospício é Deus* não se desenrola de maneira tão completa, dada a mistura dos gêneros que a autora vai ensaiando no livro.

A passagem do conjunto de significados de Deus para os médicos funciona também como um claro sintoma da realocação de crenças, em que a ciência psiquiátrica passa a ser responsável pelo discurso do controle a partir de determinadas normas. Se antes cabia a Deus a responsabilidade em relação à vida das pessoas, em julgar suas ações e punir seus atos, essa supervisão agora cabia ao médico, representante do poder científico. Há, contudo, um desprezo por parte de Maura ao considerar os médicos como falhos e fracos, enquanto a associação ao sagrado religioso parece marcar sua escrita como algo, sobretudo, admirável. Sobre isso debatarei mais longamente ao falar como a loucura funciona no diário, no seguinte tópico. O que se mostra pela escrita, portanto, é a descredibilização do poder psiquiátrico através da sucessiva mostra de suas incoerências, o que o faz sobretudo pelos personagens de Dr. J., Dr. Paim, diretor do hospital, e mesmo Dr. A.

Eu compreendo agora. Dr. A., eu compreendo agora. E mais, compreendo sua luta; e se sentir pena de alguém é amar este alguém, também o amo. Porque, penso, é mais difícil ser médico do que padre (Cançado, 2016, p. 192).

Ao comparar os papéis de médico e padre, Maura reforça o seu olhar em relação à fragilidade desses personagens, apesar do poder que os reveste. Cada médico desempenha um papel que serve, na narrativa, para explorar e abalar o lugar ocupado pela ciência nesta sociedade. Isso não se apresenta como alegoria em *Hospício é Deus*, pois não há tentativa de estabelecimento de modelos ou tipos sociais, e os diferentes médicos são, antes de tudo, tratados fora de uma visão maniqueísta.

Dr. J. e Dr. Paim são, possivelmente, as figuras que servem ao enredo como opositores da personagem de Maura. Seus aparecimentos engatilham as demonstrações de loucura e ajudam a justificá-la. Dr. A. aparece com papel mais complexo, uma vez que Maura joga com a sua figura – tanto para enaltecer a si própria e sua inteligência, em um movimento de aproximação e afastamento ao mesmo tempo. Se o médico é o poder científico, da razão e da norma, os diálogos de Maura com Dr. A. colocam essa lógica em xeque ao fixá-lo como inferior à ela intelectualmente.

Dr. A. não é médico para mim, sou obrigada a confessar. Considero-me uma paciente de “elite”, com direito a exigir a mesma condição do terapeuta (por onde andará este Super-Homem?). O pior de tudo é que dr. A. se convenceu, firmemente, de estar me tratando. Não é somente em razão de sua pouca cultura geral que se torna impossível para ele ser meu médico. Falta-lhe algo como uma capacidade de percepção mais aguda, ele é demais explicativo e necessita demais de explicações. Enfada, perco logo o interesse, sinto-me só e desamparada durante nossos diálogos, que não são, quase nunca, diálogos. Nossa relação constitui um jogo fácil demais para mim — aborreço-me. Acusa-me estar sempre de prontidão, as menores coisas não me passando despercebidas, esperando apanhá-lo descuidado para fazê-lo cair no meu descrédito. Prescindo dessa preocupação. Não constitui preocupação. Sou até demais descuidada em relação a dr. A. ou a qualquer pessoa e não me responsabilizo por sua pouca acuidade. Talvez se justifique aí meu comportamento infantil. Enquanto A. tenta analisar-me, analiso-o impiedosamente, flagrando-o em erros crassos. Gostaria de que me fosse impossível falar assim. Sentindo-o difícil, dúvida, equivocado, ou simplesmente infeliz, fico irritada, não sei para onde voltar-me (Cançado, 2016, p. 145).

No início da relação, parece ser pela capacidade intelectual de Dr. A. que se dá a importância que Maura o atribui. Ao longo do enredo, fica claro que a superação intelectual em comparação a Dr. A. é imprescindível à Maura na construção da personagem que está empreendendo. É também claro que a dominação intelectual é a única que a permite colocar-se em pé de igualdade com ele, dado que ele a arrebatava em todos os outros sentidos, inclusive na paixão que Maura diz sentir. A relação de poder é constantemente tensionada entre os dois, especialmente no que se refere ao caso enredado pela autora, o que voltarei mais à frente no tópico, ao debater a psicanálise no livro. Em outras passagens:

Li para dr. A. a página do meu diário onde falo dos seus erros crassos. Mostrou-se constrangido, preocupado (ainda mais que Reynaldo quer publicar o diário no Jornal

do Brasil), procurou se desculpar — não houve jeito. Uma verdade está bem clara para mim: domino intelectualmente dr. A. (Cançado, 2016, p. 143).

Dr. A., coitado, é um idiota. Coitado, coitado, coitado. Pensa estar me fazendo um sério tratamento; outro dia disse, depois que dei uns gritos com ele e dona Dalmatie: “Ótimo, você está melhorando” (Cançado, 2016, p. 171).

Como mencionei, Dr. A. serve como corroboração da suposta genialidade que Maura buscava atribuir a si. Ao falar dos erros crassos do médico, Maura faz referência a uma cena anterior em que expõe o que ela considera deslizos no jogo intelectual entre eles: na ocasião, Dr. A. pontua algumas vezes que não acredita que Maura é oligofrênica, ao que imediatamente ela responde declarando *status* de escritora que ocupa no Jornal do Brasil, e que todos ali a consideram de grande capacidade intelectual. Ela tenta desmontar a afirmação de caráter diagnóstico com a sua elevação cultural, algo que não poderia ser alcançado por Dr. A., vistas as repetições em relação à falta de cultura do médico ao longo do diário.⁴⁹

Se a figura do médico se relaciona com a sobreposição de crenças que remete ao campo da cientificidade, há um contraste evidente utilizado por Maura como artifício de quebra com a percepção da inocência em relação à infância, ao aproximar-se de um outro conjunto de imagens: “vermelho/noite/campo”.⁵⁰ Esta criação parece reforçar um apelo ao desconhecido, aproximando-a de uma vontade da desordem, o que fica acentuado pelas oposições de imagem, em especial entre “cidade” (conhecido, moderno, ordenado) e “campo” (desconhecido, pouco habitado, desordenado).

Bonito quando faróis de automóveis ou caminhões iluminavam a estrada trazendo pessoas empoeiradas e ainda cheirando a cidade. E mesmo o rádio, ligado a todo volume, dando notícias de guerra, fazia parte da ponte de ligação entre a fazenda fantástica e a realidade clara, sem mistério, da cidade (Cançado, 2016, p. 15).

O encantamento, na memória, da invasão do progresso no campo é mais uma maneira de conexão desse passado com a situação presente, em que a personagem, antes seduzida pela luz dos automóveis e cheiro da cidade, depois estará totalmente introduzida nos eletrochoques e imundícies dos refeitórios dos hospitais públicos. O contraste entre o idealizado e o real, aqui posto pela figura do campo pacato e da cidade cosmopolita, joga com os diferentes regimes de temporalidade, explicitando as suas camadas. Nesse sentido, a memória se liga ao

⁴⁹ A exemplo, no trecho: “Dr. A. me olhava, embora eu o sentisse à margem do meu entusiasmo (não tinha importância: meu entusiasmo me bastava). De repente falou: ‘Maura, você é muito lida. Sabia-a inteligente, mas não tão bem informada. Eu não sou um homem lido, infelizmente. Nunca tive tempo de ler, trabalho e estudo demais. Paim, sim, é lido; gostaria que ele falasse mais com você’” (Cançado, 2016, p. 191).

⁵⁰ No diário há essa construção de aproximação: “Porque eu era sonsa, sem inocência — e só. Sentia-me desperta, alcançando as coisas mínimas que se insinuavam numa ameaça constante. EU ERA UMA MENINA DA NOITE.” (Cançado, 2016, p. 16).

seu caráter onírico, projetando no passado essa atmosfera misteriosa que se quebra com a dureza da realidade do presente que parece ser despida de promessas e encantamentos com o que virá, pois não há mais espaço para o desconhecido, pois é o momento do mergulho na modernidade.

O rádio, a guerra, os automóveis e as luzes produzem um efeito urbano no qual o poder é operado pela racionalidade, que se torna o novo poder. Essa argumentação se fortalece pelas diversas analogias, no diário, do hospital como uma cidade.⁵¹

A associação entre os dois espaços – cidade e hospital – não é imprevisível, dado que a cidade caracterizada no livro é do tipo moderna, isto é, pautada nas atribuições urbanas da modernidade, como já foi explicado. Este lugar está facilmente ligado com a também noção de hospital tratado aqui, especialmente o psiquiátrico, fundado nesta modernidade urbana. Maura mistura estes espaços, tornando-os sinônimos, como exercício de aproximação das imagens dos conjuntos que mobiliza.

De fato, com a chegada da *modernidade* enquanto forma de organização da vida, os espaços vão se transformando de maneira a moldar um novo corpo, o moderno. Não à toa, em *Corpos de Passagem*, a historiadora Denise Bernuzzi de Sant’Anna explica como a própria arquitetura dos espaços modernos se assemelha: “Em várias partes do mundo, a decoração e a arquitetura hospitalar tornaram-se semelhantes às de hotéis, aeroportos *shopping centers*” (Sant’Anna, 2001, p. 30). A patologização da loucura, no século XIX, faz nascer um hospital mental no qual “na medida em que a cura deixou de ser aceita como resultado da evolução normal das doenças, o hospital se tornou um espaço destinado a curar e, ao mesmo tempo, ‘uma escola de aprendizado para a morte’” (Sant’Anna, 2001, p. 31). Apesar de Sant’Anna não estar se referindo especialmente ao hospital psiquiátrico, suas reflexões cabem aqui uma vez que seu debate central é sobre a manutenção de um corpo que não está vivo, nem morto, mas em coma. Isto é, um corpo que se encontra no entremeio da vida e da morte, não necessariamente desacordado, mas fugido da condição de lucidez. Aqui, no entanto, já entro nas discussões presentes no segundo tópico, portanto, volto à fazenda.

O mistério e a noite anunciam um ambiente provinciano que possui seu próprio sistema de crenças, baseado na religião. Maura usa a memória para criar, portanto, um antagonismo com os poderes de cada momento: quando criança, dizia-se uma “menina da noite”, quando adulta, uma “louca”. O interessante é ressaltar que ela utiliza formas até óbvias para se contar, narrando a própria vida a partir de histórias que sempre circularam

⁵¹ Como exemplos: “Aqui estou de novo nesta “cidade triste”, é daqui que escrevo.” (p.) / “Sou uma que veio voluntariamente para esta cidade — talvez seja a única diferença.” (p. 16).

socialmente, o que esclarece o porquê de ela precisar estar sempre se escrevendo em oposição a algo, uma vez que sua personagem faz questão de entrar no jogo das ficções formais – isto é, dentro de uma forma ficcional. Por mais que pareça que suas convicções desprezam esses poderes – médico e religioso –, trata-se exatamente do contrário, Maura abraça essas ficções para si, preservando-as, jogando nas suas regras.

Partindo disso, Maura segue opondo os dois conjuntos imagéticos na escrita. Parece ser a partir das imagens do segundo conjunto que Maura busca organizar sua escrita: com certo mistério e desordem. No entanto, a rebeldia na forma segue mais uma desordem coerente do que uma quebra completa com aquilo que vem antes. A primeira cena de oposição entre os conjuntos de figuras acontece logo no início, feita a menção aos chapéus, como citada anteriormente, contudo, ainda nesta primeira parte das memórias, Maura volta a recorrer a esta ideia ao contar:

Na fazenda tínhamos uma loja. O rapaz, empregado da loja, sempre se recusava a nos dar balas, a mim e minhas irmãs menores. Uma tarde fui sozinha. Pedi-lhe. Disse que sim. Sentou-me no balcão e teve relação sexual comigo, nas minhas pernas. Não tive nenhuma reação, creio haver sentido prazer e nojo. Sentindo-me molhada, julguei que ele houvesse feito pipi nas minhas pernas (eu devia ter cinco anos). Deu-me as balas e fui para casa. Era de tarde. Todos se achavam sentados na varanda. Mamãe também. Usava um vestido branco, parece-me. Ao ver-me, tentou pôr-me no colo. Recusei-me. Achei-a limpa, inocente e bonita. Corri para casa, deitei-me sob os lençóis, sem me lavar (Cançado, 2016, p. 17).

Ao todo, Maura relata três abusos sexuais sofridos na sua infância, mas entra nos detalhes apenas do primeiro, apesar de esclarecer que todos partiram dos funcionários de sua casa. Novamente entram aqui os sentidos do jogo da escrita, associando o branco à inocência, sempre expressa pela sua mãe: Santa, de vestido branco e limpa, em contraste à Maura, suja – de prazer e nojo – e sem inocência, ou perdendo-a. A recusa ao colo da mãe e ao banho após o abuso remontam à ideia de “menina da noite” que legitima a perturbação da personagem desde a infância.

O que está em debate aqui é o jogo de sentido dentro do qual a autora atua e, ao fazê-lo, tenta puxar o leitor para este mundo, fundando assim uma lógica própria, uma verossimilhança coerente apenas com a realidade do texto. Como já mencionado, uma das formas de fazê-lo é através da criação de sentido pela memória, o que se repete em várias passagens que trazem à tona a ilusão biográfica, como a seguinte:

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

além das verdades que lhe impõem, e tem, ela mesma, sua própria verdade. É, portanto, a metade do meu álbum: apresentei a moça de dezesseis anos, bonita, rica, aviadora; sem futuro – mas uma grande promessa (Cançado, 2016, p. 24).

O final dessa primeira parte do diário não tem exatamente uma marcação, a autora apenas começa, no parágrafo seguinte, a conceituar a loucura e em seguida começam as entradas datadas. Maura conecta, portanto, rapidamente a infância com a loucura, determinando que agora o leitor tem um chão, um “plano de fundo”, para entendê-la. As escolhas do que narrar do seu passado passam necessariamente por relatos feitos acerca do presente, de modo é possível que o próprio leitor faça tais conexões que ficam tão escancaradas.

2.2. *A loucura ordenada e a loucura santa*

Apesar de tudo, existo com inteligência a cada momento. Mas estou quase sempre entregue a perturbações psíquicas. É neste brinquedo de ser louca que se exaurem minhas energias. Se escrevesse com a sofreguidão com que tomo consciência de súbito de estar viva, jovem, bonita — feliz. E muito infeliz. Mesmo agora poderia dar início a um tratado de felicidade, infelicidade, beleza ou loucura. Mas cansei-me, vou me deitar depressa antes que o mundo se desmorone sobre meu corpo cheio de silêncio. (Cançado, 2016, p. 169).

À princípio pode parecer que “loucura” e “ordem” estão em completo desencaixe para que uma palavra adjetive a outra. A oposição entre elas, no entanto, alimenta ambas as suas existências, pois é apenas da sua relação antagônica que as palavras em questão ganham significado. Por conta dessa retroalimentação, que sempre as aproxima como efeito de definição antônima, seria ainda difícil de imaginar a defesa de uma loucura que possui alguma coerência, pela própria substância da qual ela é feita. A loucura é um desvio de uma linguagem aceita, que segue uma norma, isto é, ela só pode existir na contraposição de certa normalidade. No entanto, a loucura conceituada aqui, apesar de não se tratar de uma nova “norma”, possui uma ordem própria, construída a partir de elementos da memória e da literatura, dando a ela um sentido, uma ordem.

Se existem elementos que passam por todo o enredo do livro de Maura eles são especialmente dois: a loucura e o tempo. Todas as construções propostas pela autora no diário se baseiam na ideia de escrever sobre a loucura, o que necessariamente mobiliza uma percepção própria de tempo, debatido no terceiro tópico deste trabalho. Em *Hospício é Deus* existem pelo menos duas imagens acerca da loucura, as quais chamo de *loucura santa* e *loucura ordenada*. A primeira é aquela desenhada por Maura usando como referência a

literatura clássica que possui a loucura como linguagem, e a essa deterei primeiro algumas análises.

O que me assombra na loucura é a distância — os loucos parecem eternos. Nem as pirâmides do Egito, as múmias milenares, o mausoléu mais gigantesco e antigo possuem a marca de eternidade que ostenta a loucura. Diante da morte não sabia para onde voltar-me: inelutável, decisiva. Hoje, junto dos loucos, sinto certo descaso pela morte: cava, subterrânea, desintegração, fim (Cançado, 2016, p. 25).

As primeiras definições sobre loucura aparecem logo no início do diário. Passada a introdução às memórias, a autora dá um salto para o presente ao introduzir o trecho acima. Aponto, novamente, para a importância da montagem deste livro: é sintomático que o encerramento da primeira parte do texto seja seguido por uma construção da ideia de loucura definida por Maura. Como em um sentido causal, pela demonstração de seu passado, o próximo momento de sua vida precisa ser o de introduzir o mundo dos loucos.

A maneira como a autora desenha a loucura vai se conectando com os conjuntos imagéticos citados anteriormente, que colocam em contraposição o divino e o racional. Cada um dos dois léxicos articulados nesta narrativa funda, simultaneamente, diferentes esquemas temporais que Maura tenta tornar palpáveis na escrita, e isto também se realça pela diferenciação entre “louco” e “doente mental” feita pela autora. Parece claro não ser possível desmembrar a ideia de loucura de um regime temporal, o que esclarece o emaranhado entre o segundo e o terceiro tópico, estando separados por justificativa de organização da análise. Dado que essa discussão está concentrada de maneira mais elaborada no terceiro tópico deste capítulo, vou me deter a uma continuidade das interpretações sobre a loucura associada ao mundo divino.

No trecho citado, Cançado começa a esboçar a relação da loucura com um regime temporal próprio, ao qual ela atribui à eternidade. O eterno, a morte e a distância – conceitos associados ao mundo dos loucos – fazem parte de uma dimensão metafísica que, para a narrativa de Maura, está posta em um registro do mundo da crença religiosa. Não à toa, *Hospício é Deus* traz diversas passagens que caracterizam a loucura como uma condição divina.

Ainda que só diante do louco tenha experimentado a sensação de eternidade. Nele não encontramos a falta. Nos parece excessivo, movendo-se noutra espécie de vibração. Junto dele estamos sós. Não sabendo situá-lo fica-se em dúvida: onde se acha a solidão? O louco é divino, na minha tentativa fraca e angustiante de compreensão. É eterno. (Cançado, 2016, p. 25).

É importante que se faça essa observação acerca da montagem e do encadeamento da narrativa: existe um caminho a ser trilhado para chegar ao plano no qual os loucos estão, e este lugar não tem uma necessária ligação com o espaço físico do hospício. Há uma certa admiração, por parte da narradora-personagem, na sua observação acerca dos loucos, insistindo na sua relação com algo próximo ao divino – “movendo-se noutra espécie de vibração”. Como de costume, a ideia não é original de Maura, mas remonta a noções muito antigas que criam a imagem da “loucura santa”.

Não são difíceis de encontrar referências ao louco e o divino no mundo antigo a partir de histórias gregas e das conceituações de seus filósofos. Ao analisar os estudos de certos autores clássicos buscados por Maura para alavancar sua escrita, encontram-se facilmente as constatações que a autora reproduz numa tentativa de mostrar-se digna de autoridade. Em Platão, a exemplo, tal separação moderna entre saber e delírio não existe, aproximando o pensamento e a loucura, o louco sábio, portanto. Esta loucura sábia, no entanto, estava associada ao plano divino, o que explica e fecha o enredamento do diário: loucura, santidade e sabedoria.

Cançado busca criar um choque, dessa forma, entre as diferentes definições de loucura que mobiliza no texto. Ao trazer a ideia de loucura divina que vigorava na antiguidade e colocá-la frente a frente com a loucura psiquiátrica da modernidade, a autora busca tanto distinguir quanto reforçar os dois conjuntos de imagens que levanta no início das memórias – o fantástico e o real. Em certo sentido, toda a construção de *Hospício é Deus* passa por um jogo de temporalidades; suas ideias só são possíveis na medida em que há confronto entre os regimes temporais que marcam a geração. Parto primeiro para a análise da loucura santa.

Estar internado no hospício não significa nada. São poucos os loucos. A maioria compõe a parte dúbia, verdadeiros doentes mentais. Lutam contra o que se chama doença, quando justamente esta luta é que os define: sem lado, entre o mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros. Não conseguem transpor o “Muro”, segundo Sartre. É a resistência. (Cançado, 2016, p. 25).

Como citei antes, neste primeiro momento a autora procura apresentar o tema da loucura como uma existência superior, supondo que a internação não é um atestado do alcance desta outra forma de vida, próxima à divina. Vê-se que Cançado deseja produzir uma imagem positiva do louco, especialmente ao tratá-lo como um incompreendido e destacando que, em sua maioria, os internos do hospício não conseguiram sequer tatear o seu mundo.

Esta é a diferenciação que faz ao distinguir o louco do doente, e em relação a isto, algumas observações são importantes. Esta escolha narrativa está relacionada como mais um

componente da cena que Cançado monta para situar sua história, isto é, a oposição entre diferentes estratos de tempo. A caracterização do doente mental compõe a forma da medicalização da loucura a partir do século XIX, assumindo o léxico da modernidade. O tratamento do louco como um “doente” realça os estigmas criados neste momento em que o louco se transforma em um paciente, e seus atos viram parte de um quadro nosológico.

Em matéria de análise, portanto, os “doentes” de *Hospício é Deus* são criações da Psiquiatria⁵² como campo de saber pretensamente científico, que por sua vez parte de um entendimento humano acerca de um fenômeno que, para Maura, está para além do corpo.

O doente, ainda preso ao mundo de onde não saiu completamente, tratado com brutalidade, desrespeito, maldade mesmo, reage. Tenta agarrar-se ao mundo de onde não saiu completamente. Apega-se a seus antigos valores, dos quais não se libertou tranquilo. Principalmente teme: a característica do doente mental é o medo (não o medo das guardas, dos médicos. O medo de se perder de todo antes de se encontrar). (Cançado, 2016, p. 26).

A caracterização desses personagens que rondam como coadjuvantes entre os loucos, sustentando um contraponto de suas existências, fomentam a loucura como um estágio que ultrapasse o mundo material. Essa ideia, como mencionei, não é nova. Foucault, em *História da Loucura*, analisa a loucura clássica em que, para entrar em seu terreno, precisa haver um esforço de abandono do mundo físico, elevando-se até Deus, e então “o homem não deve apenas superar a si mesmo, mas sim desagarrar-se completamente de sua essencial fraqueza, dominar de um salto entre as coisas do mundo e a sua essência divina [...]” (Foucault, 2017, p. 31). No livro, o doente mental é responsável por conectar o mundo de fora com o mundo interior, como um condutor entre dois espaços e, assim, dois tempos. Aqui não se tratam de mundos físicos – dentro ou fora do hospício –, mas de uma passagem feita no sujeito em si, a qual o hospício funciona como embreagem. Este meio do caminho, que se trata de um estado iminente de resistência do corpo, é a briga entre os dois regimes temporais, o da natureza, e o da modernidade.

O destaque aqui feito acerca de tais aspectos da literatura de Maura é em busca de definir como a loucura se manifesta a partir de temas clássicos e recorrentes, para levar o leitor a compreender que este estágio se trata, na verdade, de um nível de compreensão sem igual acerca não só do mundo, mas do que há para além. Contudo, entregar-se à loucura

⁵² Existe vasta bibliografia acerca dos primeiros psiquiatras a formularem o quadro nosológico de doenças mentais a partir de estudos físicos do cérebro. Philippe Pinel é um dos mais estudados internacionalmente, e, a nível nacional, é possível citar Francisco Montezuma, médico cearense que publicou as *Cartas Sobre a Loucura*, em que faz um trabalho de explicá-la por meio do funcionamento fisiológico humano. Ver mais em: OLIVEIRA, Cláudia Freitas de. A loucura entre três fontes históricas: Philippe Pinel, Francisco Montezuma e Gustavo Barroso. *História e Culturas*, v. 2, n. 4. jul. - dez. 2014.

parece indicar, também, um certo abandono das amarras morais, por não se tratarem de algo posto por um plano superior.⁵³ Parece ser neste estágio que é operado o medo que se institui nos hospitais psiquiátricos: o medo do branco infinito se dá tanto pela figura torturadora do médico, quanto do desconhecido. A loucura é, nestes termos, um abandono de si. A entrada no seu mundo é o mergulho no mistério da noite, em um tempo outro, o tempo do louco. A sua existência entre os dois mundos é tratada algumas vezes durante o diário, a exemplo:

Avanço, cega e desnecessária – não é este o meu tempo. Fora da vida, do mundo, da existência – apesar de enclausurada. Que sou eu? Não importa. Quem poderia julgar-me? – Neste mundo vazio encontro-me tranquila angustiada. **Obrigada a marchar como os outros, aparentando ser o que não sou, ou perturbo a ordem. Regredir é minha preocupação permanente. Dançar como os que me cercam.** É o que procuro em vão, minha preocupação permanente – porque não me agrada ser vítima de um erro do destino. Busco apequenar-me dia a dia: este cotidiano mata-me – e parece ser minha única tarefa a desempenhar na Terra. Depois passarei, sem conseguir minha identificação. E não serei jamais alguém, frequentei um tempo errado. Apesar desse erro, ou, em consequência mesmo desse erro, sou tranquila e longe. (Cançado, 2016, p. 171, grifos meus).

Não é muito penoso analisar a construção da personagem do diário quando se mapeia as fórmulas reproduzidas pela autora numa tentativa de escrita refinada. Os aparentes devaneios ou súbitas tomadas de consciência da sua condição fazem parte de um artifício ficcional que pretende pegar leitores desavisados do jogo que Maura pretende inseri-los. Numa superficial análise de como ela se via como autora, parece claro que sua ideia de si era demasiadamente positiva e grandiosa, o que não sustenta um suposto “apequenamento” frente a sua posição de existência no hospício, lugar fundante de sua escrita. A aceitação de um certo abandono do eu, como parece se desenhar no trecho, faz parte desse jogo ficcional no qual a personagem está se construindo, mas não parece corresponder às pretensões de grandiosidade da autora fora dessas “confissões íntimas”.

O suposto abandono de uma subjetividade do mundo de fora, do jogo social, nunca parece ter pretensões de se efetivar de fato. A perda de si, para Maura, seria algo perto do insuportável, pela sua repetitiva vontade de se afirmar. No entanto, no campo da personagem, essa questão é utilizada como enredo: quando ameaça “dançar com os que me cercam”, ela balança sua própria sanidade às vistas do leitor, propondo entrar na loucura e dela não voltar.

⁵³ Deleuze e Guattari apresentam como *Esquizoanálise* uma perspectiva que busca romper com a ideia de esquemas de vida dados e comuns. Dentro dessa abordagem, a loucura seria uma forma de existência, uma possibilidade, e não uma dicotomia com a lucidez. A existência julgada a partir de uma “boa” ou uma “má” conduta não faz parte dessa perspectiva da Esquizoanálise. Ver mais em: PERES, Rodrigo Sanches; BORSONELLO, Elizabete Cristina; PERES, William Siqueira. A Esquizoanálise e a produção da subjetividade: considerações práticas e teóricas. **Psicologia em Estudo**, DPI/CCH/UEM, v. 5, n. 1, p. 35-43, março de 2000.

Nesse sentido, alcançar a loucura, nos termos de Maura, passa por um momento antes de assombro pela perspectiva de abrir mão do que se considerava, até então, sua subjetividade. Este temor é próprio da personagem, que a todo instante se coloca como ponto de tensão do cabo de guerra entre doente mental e louca: “Não creio que venha a me tornar louca. Sou demais pequena e covarde. Mesmo, não possuo muita paciência e o noviciado é longo (p. 26)”. Como se trata de uma personagem em construção no livro, o próprio enredamento de sua narrativa parece passar também por esse balançar de Maura em cima do “muro”, imagem inclusive posta claramente: “Dr. A. encontrou-me trepada no muro. Deu-me a mão para descer, aproveitei para mostrar-lhe minhas pernas – que considero lindas. Isto feito discretamente.” (p. 168); “Estive durante todo o dia chateadíssima. 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.” (p. 179).

A elaboração da figura do muro também está posta ao longo de *Hospício é Deus*, e seu aparecimento é quase sempre acompanhado desta percepção: aquilo que separa dois mundos, sendo um deles o da loucura. Maura narra pelos menos três situações em que subiu no muro do hospital, carregando nelas o enredo da personagem: por vezes sã, por vezes louca. Na primeira citação feita acima, estão presentes os dois principais enredos do livro: o romance com Dr. A. e sua condição psíquica bamba. A cena carrega aquilo que Maura tenta produzir como expectativa: no que dará seu romance e sua loucura.

Em um trecho específico, a imagem do muro aparece de maneira interessante ao seu movimento de fazer-se de louca. Ao internar-se pela segunda vez no Gustavo Ridel e ser transferida para uma seção na qual sentia ser tratada como louca, Maura decidiu dar uma “demonstração de loucura”:

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 ainda os castigos aplicados aos doentes mentais. (Cançado, 2016, p. 45).

Mais uma vez o muro vem como maneira de mobilizar o estado propositalmente cambaleante da personagem. Mais que a ação, a narrativa dela revela os aspectos mais fundamentais que venho buscando argumentar: o fazer-se de louca. Ao intensificar os estereótipos do comportamento em desatino, Maura produz aquilo que denomino *loucura ordenada*. Isto é interessante porque é exposto pela própria autora no texto ao escolher contar a trama que a incentiva a agir como louca. Para debater melhor a *loucura ordenada*, cito a cena a seguir, que é a continuação do trecho anterior:

No corredor encontrei dr. J. junto a várias guardas. Disse-me com hipocrisia: “Agora você vai tomar injeção para descansar e dormir”. Olhei-o com arrogância e ironia: “Pois não, com bastante prazer. Desejo conhecer o quarto-forte, minhas amigas se queixam tanto dele. Mas antes quero água. Gritei muito, tenho sede. Gostou da minha demonstração de loucura?”. Trouxeram-me um copo d’água bem fria. Levando-o aos lábios olhei os óculos de dr. J., tive uma ideia súbita, maluca e divertida:

– Vou fazer uma molecagem e o senhor será a vítima. (Falei baixo, meigo e sorrindo.)

– O que é? – perguntou-me.

– O senhor é violento? – continuei maciamente.

– Não, por quê?

O homem estava intrigado e meio confuso.

– É cavalheiro?

– Sou – disse depressa, cheio de convicção.

– Vou pôr à prova seu cavalheirismo.

Puft.

Joguei-lhe a água no rosto, as guardas soltaram um relincho qualquer, dr. J. virou a cabeça para trás sob o impacto da água, depois tirou o lenço e limpou o rosto. Aplicaram-me injeção para dormir, levaram-me para o quarto-forte (Cançado, 2016, p. 46).

Existe, nesta cena, toda a esquematização da *loucura ordenada* de *Hospício é Deus*. Como parte de uma composição estética, a loucura aqui é narrativa e só existe nestes termos a partir do esquema proposto por Maura, como forma de produzir credibilidade e sentido aquilo que conta. O desenrolar dos acontecimentos, portanto, não são feitos a partir de uma simples descrição do cotidiano, ela os encadeia em nome de seu argumento final: sua loucura é justificável.

Importante ressaltar a composição da cena para que esta premissa fique evidente. Trata-se de uma entrada intitulada *O crime da gravata nova*, do dia 11 de novembro de 1959. O texto foi escrito nesta data, mas o acontecido narrado se passou antes, Maura não cita a data certa. Vê-se que a regra do diário parece ser, de fato, uma não forma, dado que a entrada do dia 11 não possui uma única linha acerca dos acontecimentos do dia, mas de uma história anterior, que a autora pincela na entrada do dia 10 de novembro de 1959. No dia 10, Maura entra em uma discussão calorosa com o seu antigo médico, Dr. J., que a acusa de ter jogado-lhe um copo de água no rosto, ao passo que ela o acusa de imprestável e ter uma enfermeira como amante. Dr. A., que está em cena, é descrito em estado de inquietação com a discussão, apesar de também satisfeito. Maura anuncia, fechando o dia 10, que no dia seguinte contará o caso, e o faz em estilo de crônica.

Entre o literário e o jornalístico,⁵⁴ explorando a tragédia e a comédia, a autora narra sua segunda ida ao hospital, após tentativa de suicídio. De acordo com Maura, sua

⁵⁴ Na entrada do dia 10, Maura insere o seguinte texto para encerrar a escrita do dia:

transferência para a ala M.B. – mais caótica, dificultando sua escrita–, foi arquitetada por uma de suas nêmesis, a enfermeira Dona Júlia. Estes elementos iniciais fornecidos pela autora são fundamentais para que, à frente, o leitor simpatize com as ações da personagem. O frágil estado psíquico, a falta de roupas, de casa e de dinheiro que a obriga a se manter no hospital e a conspiração entre as enfermeiras e o médico contra ela: está posto o cenário no qual interpretar o Tarzan parece coerente. A partir daí, as demonstrações de loucura podem ser aceitas já que partem de um desespero compartilhado com o leitor, o de não ser ouvido. Assim, segue narrando o caso:

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.

O típico imagético do hospiciado é posto pela sua perspectiva na construção da cena, isto é, o que o leitor vê é um claro desatino, embora não totalmente irracional. Vê-se que o “surto” não parte de uma desordem interna, mas vem como resposta de uma violenta ação anterior por parte do poder psiquiátrico. Isso se revela nos detalhes da história, sobretudo nas escolhas dos espaços: o quarto-forte e o gabinete do diretor do hospital, lugares máximos do poder médico. O final é também revelador, pois tudo culmina no gabinete em que Maura pretendia explicar-se, dando razão ao seu comportamento.

À luz desse retrato que vai se repetindo em *Hospício é Deus* é que interpreto o manuseio do imaginário da loucura a partir de uma estruturação ordenada. Nesse sentido, a ordem aqui se dá tanto pela justificativa da loucura – trata-se do comum sentimento de que as reações da personagem “fazem sentido” –, quanto pela própria ordenação temporal dos acontecimentos. Como discutido no primeiro tópico deste capítulo, a principal e primeira justificativa é o quadro de memórias elaborado no início do livro. Essa “rememoração” busca ordenar sua loucura através de um sentido linear, ou seja, algo que a acompanha desde os primeiros anos de vida, como uma condição ontológica, e é alimentado pelos acontecimentos

“EXTRA

O CRIME DA GRAVATA NOVA

FACÍNORA AGRIDE MÉDICO INDEFESO E FRACO

PRESA A AUTORA DO HEDIONDO CRIME DA GRAVATA NOVA

Na prisão a ré é cumprimentada por várias funcionárias, inclusive a enfermeira-chefe. – Lamentam que o crime não tenha sido perfeito: restou o copo, que deveria ser aproveitado, causando maiores transtornos. A ré se recusa a comentar o crime alegando cansaço e muito sono.” (p. 44).

traumáticos de sua infância e juventude. Esta é uma clara tentativa de ordenação de uma linguagem, inclusive no próprio tempo, e portanto o que chamo de *loucura ordenada* é aquilo que Maura apresenta como rebeldia justa, como posição de resposta à incompreensão do mundo em relação à ela, uma espécie de rebelde com causa.

Indiscutivelmente, a autora não possui repertório suficiente para entrar de vez no jogo da loucura como linguagem. Ao invés disso, joga com seus elementos mais superficiais e uma rasa transcendência existencial é dada aos personagens que conseguiram alcançá-la. Lima Barreto, por outro lado, não busca na loucura e nos loucos uma explicação coerente, aliás, não busca explicação alguma.

Que dizer da loucura? Mergulhado no meio de quase duas dezenas de loucos, não se tem absolutamente uma impressão geral dela. Há, como em todas as manifestações da natureza, indivíduos, casos individuais, mas não há ou não se percebe entre eles uma relação de parentesco muito forte. Não há espécies, não há raça de loucos; há loucos só. [...] Todas as explicações da origem da loucura me parecem absolutamente pueris. Todo o problema de origem é sempre insolúvel. (Barreto, 1993, p. 39).

Ao contrário de Maura, o autor não tenta dar sentido à loucura, descartando explicações organizadas e rechaçando nomenclaturas médicas. O louco, em Lima, simplesmente é. Não busca a loucura como resultado das violências físicas ou simbólicas, das frustrações acumuladas ou de incidentes na infância. As diferentes abordagens sobre a loucura apontam para compreensões em construção sobre o fenômeno, sobretudo na literatura, que é um dos principais elementos de elaboração do mundo. Como já foi abordado, a loucura sempre foi tematizada no meio literário, e assim a noção que se tinha sobre ela parte muito do que era pautado nestes textos. Isso indica, no fim das contas, que a definição de loucura esteve, e ainda está, em constante embate, e por isso não vale uma marcação definitiva. Ainda assim, Maura fez uma escolha de explicação em seu diário, o que permite uma investigação do seu texto e da sua concepção: o investimento em uma loucura justificada.

Os efeitos dessa limitada investida não chegam a resultar em um texto ominoso, que é salvo sobretudo pelos momentos em que o senso de humor desmonta o enfastiante tom dramático por vezes adotado. As passagens em que Maura mais acerta em cativar, dispensando a crítica ou o leitor culpado e benevolente com a louca, são justamente aquelas em que adota o absurdo da loucura pelo estilo cômico.

O rompimento com a obrigação de casar forma e conteúdo de maneira previamente selecionada pode ser uma boa arrumação para afetar o leitor. Em outras palavras, parece faltar à autora a coragem de subverter de vez o tema clássico da loucura e adotar no texto um outro

tom para explorá-la. Incito uma ausência de coragem devido à regra – geralmente não dita – de que determinados temas só podem aparecer em determinadas formas.

Hayden White,⁵⁵ em seus estudos acerca dos gêneros textuais e os temas adotados por eles, entende esses arranjos como regras formais da linguagem, apesar de não naturais. O diagnóstico é que, por formalidade e aceitação social, certos temas só suportariam existir dentro de formas específicas, a depender do tempo e do espaço de onde se fala. A literatura, no entanto, possui boa margem para dismantelar esses arranjos pré-estabelecidos, causando um estranhamento instigante. Isso se encontra em passagens, por exemplo, que fazem uma confusão nos gêneros, quando Maura utiliza a linguagem jornalística no diário, que possui outro léxico. Contudo, essa reviravolta estilística frequentemente encontra um embargo quando se trata do humor, e não apenas em Maura.

Parece ser uma questão de distinguir entre um corpo de “conteúdos” factuais específicos e uma “forma” de narrativa específica e usar o tipo de regra que estipula que um tema sério – tais como assassinato em massa ou genocídio – demande um gênero nobre – tal como um épico ou uma tragédia – a para a sua apropriada representação. (White, 2006, p. 195).

Por se passar em um hospital psiquiátrico, espaço de violência, autoritarismo, controle do corpo e abuso de poder médico, o enredo do diário adota quase sempre um tom mais sombrio, intercalando, por vezes, com o absurdo que pode se tornar cômico, a depender do leitor. Tais “modos de elaboração do enredo”, como define Hayden White, regem quase categoricamente o campo da História, mas as regras para a literatura podem ser afrouxadas. Isso pois, para aceitar que existe uma regra de como contar para que a narrativa alcance um “real”, seria antes necessário admitir que há uma clara verdade sobre a loucura, o que não é o caso (White, 2006). O que empata *Hospício é Deus* é, fatidicamente, um certo compromisso com a comoção, com o afetamento pela ótica da tragédia. Por tomar a loucura como um tema sério, o diário cai, por vezes, na falida investida de se aprofundar seriamente na psique dos loucos. Apesar de reproduzir figuras interessantes, a autora não vai muito além daquilo que já foi posto por autores que conseguiram incorporar a loucura como parte fundante do texto, como o próprio Dostoiévski. As estimulantes passagens ficam, portanto, a encargo do absurdo cômico, e mesmo elas dependem da boa disposição do leitor.

Um outro exemplo desse bom investimento no humor está na personagem de uma guarda, que é inclusive tema do primeiro tópico do terceiro capítulo deste trabalho, a Mercedes Majestade. Maura conta sobre seu plano para ajudar uma interna a fugir,

⁵⁵ WHITE, Hyden. Enredo e verdade na história da escrita. In: MALERBA, Jurandir (org). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 191-210.

Desdêmona, aproveitando para elaborar uma vingança em virtude das crueldades das guardas. A interna, de acordo com Maura, não parecia doente e precisava com urgência sair do hospício e localizar a filha. O plano, portanto, era que “Desdêmona sairia, simultaneamente, fantasiada de guarda de hospício e Rainha.”. A entrada do dia 22 de dezembro de 1959, dia de aplicação do plano, começa da seguinte maneira:

Mercedes Rainha é a guarda mais maluca deste hospital. Todos a chamam apenas Rainha. E nunca vi majestade tão desmoralizada. As colegas, sabendo-a completamente irresponsável e desequilibrada, acusam-na de suas próprias faltas. As doentes não a respeitam, eu principalmente. Seus plantões correm na maior algazarra. Como as coisas aqui dentro nunca são resolvidas com palavras apenas, deixamos nossos casos para serem solucionados nos “plantões da Rainha”. (Cançado, 2016, p. 119).

No trecho, a autora vai apresentando o léxico próprio do mundo do hospício, aquele que permite que ela tenha algo substancial para o livro. Nota-se que enfermeiras e pacientes partilham do mesmo vocabulário e que este é marcado pelo tom jocoso, por vezes incorporado por Maura. A associação da guarda como uma figura de relevância reforça tanto seu lugar de poder quanto o desprezo pela pequena significância que isso acrescenta à sua figura. Isto é, apesar de representar uma autoridade no hospício, esse papel não lhe atribui respeito ou admiração, caracterizando-a, inclusive, como rainha louca, típica imagem de desmoralização do antigo regime. O plano segue:

Quando a Rainha desceu, falei desesperadamente, tentando distrair sua atenção. Percebi que cantava em castelhano, perguntei-lhe:
 — A senhora fala castelhano?
 — *Hablo*.
 — Então espere: vai *hablar* muito daqui a pouco.
 — *Pañuelito blanco*.
 [...]
 O alarme foi dado. Dona Alcina, furiosa, desceu ameaçando todo mundo. Percebi que todas estavam com medo, acusei-me de ser a única responsável. Dona Alcina voltou-se contra mim, agredindo-me com palavras grosseiras. Atirei-lhe uma xícara de café quente no rosto — não atingiu o alvo. Saiu a apanhar homens para prender-me no quarto-forte. Enquanto isso, fugi para minha seção, deitei-me e fiquei bem quieta. (Cançado, 2016, p. 120).

O encadeamento dos acontecimentos é feito de maneira muito semelhante à cena anteriormente citada, do *Crime da gravata nova*. Antes de apresentar o plano e seus desdobramentos, Maura explica os motivos da fuga, a necessidade da personagem de estar com a filha arrancada dela pela polícia e da justa vingança contra as vigilantes, a quem a autora chama de “algozes”. Toda a violência das internas, desse modo, está justificada como réplica a uma violência maior, impossível de se reverter sem fazer-se de louca.

Este é o panorama que ampara a loucura em *Hospício é Deus*, e por isso argumento que o viés do cômico talvez pudesse ser a melhor saída se se pretendia uma boa literatura. A radicalização do “agir como louca” elucida o que há de mais contraditório nos discursos médicos e fraciona as suas bases atacando pelo humor para chegar ao absurdo da coisa. Isto é, se a linguagem do poder é séria, ao tratar a da loucura pelo exato oposto desmonta as intenções taxativas da psiquiatria. Fica evidente, quando Maura se utiliza dessa técnica, que o absurdo é de perfeita compreensão dado a pouca ou quase nula voz que as loucas possuem no hospício.

As considerações aqui feitas acerca dos argumentos que a autora busca esquematizar não pretendem julgar exatamente a sua eficácia, mas antes fornecer uma análise do texto a fim de entender como se faz a escrita, a partir de quais elementos e quais seus usos. Considero, nesse sentido, ser impossível tratar da loucura em Maura e não tece-la a partir de uma discussão sobre o tempo, que na sua literatura ocupa cada página.

2.3. *O tempo dos loucos*

(Um domingo qualquer — não sei a data, mas é domingo. Amanhã, se me lembrar, corrigirei todas as datas erradas do meu diário. Ou, eliminarei todas as datas. Não tem importância: Todos os cabelos são mais ou menos verdes, mais ou menos verdes”, segundo Saint-Beuve. Todas as datas são mais ou menos a mesma coisa. Pode ser até mesmo que estejam certas. Sempre que me lembro, pergunto a dr. A. ou a alguma guarda. É que não encontro a página do diário de ontem. Faça de conta que estou em 17/2/1981.) (Cançado, 2016, p. 184).

Acredito que não pôde haver um único tópico da presente pesquisa que não debatesse o tempo. Seja em sentido amplo, ao tratar da historicidade de Maura e das condições de produção a partir do que se configurava um hospício nos anos 1950, ou em sentido estrito, observando especialmente como as noções de temporalidade se apresentam no próprio diário. O tempo é substancial.

Esta consideração parte de uma posição teórica na qual a literatura pode fundar um real, a partir da linguagem, e é precisamente isto que pretendo debater neste momento. Como já foi posto, a relação entre passado e presente que dá sentido à composição autobiográfica é uma elaboração temporal que faz parte de um jogo social, aquele que atende às regras do *como* falar de si. A análise desta artimanha narrativa foi sendo posta ao longo do texto até então, esquematizando-a principalmente no tópico *A arquitetura da memória*. O que proponho aqui é a investigação de um certo sentido de tempo que ganha corpo nas páginas do diário.

Antes de passar a uma discussão mais profunda, tomemos por um instante o diário como forma de incorporação do movimento do tempo. No primeiro capítulo, o debate sobre a forma diário enquanto gênero e das transgressões que são feitas levam a um entendimento de que a linearidade da narrativa íntima nem sempre é levada à cabo. Se, por lógica de escrita, o diário deveria contar uma história que se segue dia após dia, dificilmente isto é de fato visto nestes escritos dos anos 1950 em diante, sobretudo em *Hospício é Deus*. Muitas pistas levam à esta interpretação, e algumas delas já foram debatidas aqui: trata-se de um diário escrito em folhas soltas, e não um caderno, pois nele a linearidade da escrita segue a lógica da página, materialmente falando, o que não é o caso deste diário em debate. Além disso, o diário possui um caráter ensaístico, no qual Maura propõe várias formas e misturas de gêneros. É preciso partir desse ponto: *Hospício é Deus* não segue uma narrativa linear. Apesar disso, é importante considerar que grande parte das entradas possuem datas, e estas seguem uma ordenação, que podem ou não corresponder ao dia exato do escrito. É preciso considerar, também, que em prol do andar do enredo, essa questão não tem uma substancial relevância, já que o diário como gênero textual é apenas um dos outros mobilizados em *Hospício é Deus*.

Como de costume, Maura dá pistas sobre isso. No trecho acima, sem data de entrada, o dia “domingo” é escolhido deliberadamente para dar forma a um outro tipo de tempo que busca fundar em narrativa. Esta fundação, e sobretudo o espaço que a suporta, é fundamental para definir, não como categorização, mas como campo, o tipo de literatura de Maura Lopes.

A esse modo específico de relação do tempo e do espaço na literatura, o linguista e historiador russo Mikhail Bakhtin chama *cronotopo*. Ele o define exatamente como “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (Bakhtin, 2018, p. 11), isto é, o cronotopo se refere à incorporação do espaço no movimento do tempo, na medida em que o tempo ganha corpo. Esta categoria posta por Bakhtin no plano literário institui uma análise que considera “conteúdo” e “forma” como indiferenciáveis na medida em que *o que se diz* (conteúdo) está determinado pelo *como se diz* (forma). Indissociáveis, o estudo do conteúdo-forma de um texto é o estudo do cronotopo que localiza este mesmo texto em um regime espaço-temporal.

Um dos pontos chave levantados por Bakhtin acerca do cronotopo em romances autobiográficos é a impossibilidade de alcançar aquilo que comumente se entende por “real”. Isso pois, como venho argumentando, o autor de autobiografia só pode ver a si a partir de palavras alheias, algo que dá clareza em relação ao “eu” que se conta. Em um estudo a fim de apresentar as ideias de Bakhtin sobre o cronotopo no romance autobiográfico, Amaral e Rodrigues confirmam: “[...] mesmo que trate de uma experiência que viveu, o autor sempre

verá a si mesmo como um outro possível, um objeto passível de criação estética. Esse movimento de desdobramento do eu em outro está na gênese da impossibilidade do objeto estético representar o real.” (Amaral; Rodrigues, 2015, p. 116). Nesse sentido, a dinâmica temporal de uma escrita de si não é tanto interna, ou seja, não pode partir exclusivamente da ordenação de acontecimentos imaginadas pelo autor, mas antes considera o tempo externo, a relação passado-presente estabelecida em narrativas lineares, pois engloba a voz do outro sobre si. É propriamente aí que existe o cronotopo do diário de Maura Lopes Cançado.

Maura utiliza essa composição para localizar o seu livro como diário, já que ele atende ao conteúdo-forma de alguma maneira. Sabe-se, contudo, que ao tratar dos romances autobiográficos contemporâneos Bakhtin avalia uma aproximação com os romances de formação, permitindo uma renovação e modificação do gênero autobiográfico. Isto parece se confirmar no enredo de *Hospício é Deus*, uma vez que a mistura dos gêneros deixa aberta a composição de outro regime tempo-espacial, no qual é dado prioridade ao tempo psicológico em detrimento da narrativa linear (Amaral; Rodrigues, 2015).

Nesse cronotopo em questão, o autor é criador e sua proposição é sobretudo artística. Tomar o autor pelo personagem seria, para Bakhtin, uma ingenuidade, pois o que se considera em matéria de análise literária é aquilo criado *dentro*. A esta lógica cronotópica do diário é que deterei as interpretações deste tópico.

O espaço-tempo no qual se organiza *Hospício é Deus* possui um veemente caráter psicológico. Benedito Nunes faz essa diferenciação em seu ensaio sobre o tempo, apontando que:

A experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de *tempo psicológico* ou de *tempo vivido*, também chamado de *duração interior*. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoindência com as medidas temporais objetivas. [...] Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. (Nunes, 1995, p. 18).

Essa espécie de definição é importante para situar o livro de Maura entre as narrativas que, naquele momento, estavam montando um chão para histórias que dessem prioridade ao subjetivo, buscando uma escrita em que o fluxo de pensamento dá o tom do enredo. Não à toa, as comparações com Clarice Lispector indicam uma tentativa de aproximação por parte de Maura de uma literatura que segue a prosa poética. Considero que em *Hospício é Deus* a autora ensaia essa forma em algumas passagens, especialmente as que trata do tempo, objeto

de investigação desta seção. Para compreender o tempo que Maura mobiliza nesses trechos, é preciso voltar à citação do início do tópico.

Ao iniciar a entrada dispensando a data do calendário, a autora adverte: o tempo linear não é a regra. A construção de um sentido temporal na narrativa está marcada pela experimentação de um tempo que está profundamente entrelaçado com a linguagem da loucura, e é nesse campo que Maura joga. Diz “Um domingo qualquer – não sei a data, mas é domingo” e aqui já produz uma sensação no leitor a partir do conjunto de referências que este dia da semana traz. O domingo, especialmente o fim da tarde, é geralmente marcado por uma melancolia coletiva. Neste dia, o cair da noite parece carregar a monotonia angustiante e o sufoco de uma existência maçante que não passa, como se revelasse o sem sentido da vida cotidiana. É na mobilização desse sentimento que Maura explica os diferentes estratos de experimentação da passagem do tempo, utilizando como aporte o hospício.

Em *Hospício é Deus*, Cançado apresenta um tempo que parece nunca passar, em que os dias são repetições sufocantes e não há possibilidade de progresso. Uma tentativa, na certa, de rompimento com a linearidade: os personagens não evoluem, não fornecem aprendizados e não se modificam a partir dos acontecimentos ao seu redor. É uma fixação do tempo, nas palavras de Maura: “Há muito tempo o tempo parou.” (p. 149). Ela revela uma característica própria de tais instituições totais,⁵⁶ onde o resquício do tempo externo está na marcação dos ritos diários: no hospício, a hora do remédio, a hora do pátio, a hora da consulta. O cotidiano passa a ser marcado pela rotina da instituição que se repete sem grandes alterações, por isso diz “Todas as datas são mais ou menos a mesma coisa”, e inventa a data 17/02/1981, artifício para lançar a ideia de que não importa a passagem do tempo real.

O “domingo”, no entanto, abre aqui uma possibilidade que dá um passo além na incorporação do tempo repetitivo da instituição, como uma dissolução total dos marcos do cotidiano. Isso porque é o dia em que as tarefas são suspensas e os médicos não estão presentes, portanto a força do vazio parece se intensificar. Maura define domingo como “o pior dia da semana no hospital”, e cria a partir dele os personagens que o vivenciam constantemente. Trata-se, sobretudo, do tédio.

A imagem desse tempo repetitivo aparece muito bem desenhado em alguns de seus contos, incluindo o já comentado *No Quadrado de Joana*, no qual volto mais uma vez a partir de uma nova chave interpretativa.

⁵⁶ Sobre o conceito de “instituição total” ver: GOFFMAN, Erving. *As características das instituições totais*. In: **Manicômios, prisões e conventos**. Tradução de Dante Moreira Leite. 7a edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

Marcha completando o pátio, o fim da linha sendo justamente princípio da outra, sem descontinuidade, quebrando-se para o ângulo reto. Não cede um milímetro na posição do corpo, justo, ereto. Porque Joana julga-se absolutamente certa na nova ordem. (Cançado, 2016, p. 15).

Ao elaborar o tempo na sua escrita sobre a loucura, Maura volta sempre à questão da divindade. Os loucos, na literatura de Cançado, são apresentados como figuras de existência inalcançável, pensando e agindo a partir de regras de um campo superior, impossível de decodificar. Esse louco em Maura é escrito no diário a partir de figuras específicas: Dona Auda, Dona Marina, Dona Georgiana e outras. No conto em questão, a autora lança mão de várias formas geométricas para caracterizar aquilo que chamo de *tempo dos loucos*.

Maura começa a contar a partir de um movimento: a louca caminha no pátio e faz um caminho na forma de um quadrado. O primeiro formato já é desenhado, indicando a existência da personagem dentro de um espaço específico, com fronteiras marcadas pelas linhas retas do muro. No entanto, ainda que o seu andar faça ângulos, isto é, possua as dobras dos cantos do quadrado, Joana anda em movimento circular, repetindo-o infinitamente no pátio: seu movimento é a incorporação de um tempo repetitivo.

Vê-se parada imaginando o quadrado das horas. Isto vem justamente aliviá-la da sensação incômoda de que um corpo redondo ilumina o pátio. Retesa-se, ajustando-se no espaço certo – fora de perigo. Perfeitamente integrada. Em forma. (Cançado, 2016, p. 15).

No conto, valorizando o aspecto psicológico da narrativa, Cançado joga com as formas quadradas e redondas como maneira de sobrepor diferentes regimes temporais experimentados em um mesmo espaço. Isto é, a personagem de Joana atua a partir do tempo do hospício, em que os dias passam como repetições, sem possibilidade de fixação, sem rugosidade: esta imagem corresponde às formas redondas que aparecem no conto, referenciando a circularidade do tempo. Todas as paradas feitas pela personagem em seu movimento de caminhar funcionam como uma marcação de tempo, uma tentativa de agarrá-lo por um instante – possivelmente de hora em hora. Isto mostra como o próprio corpo de Joana é arrastando para as formas que Maura cria, dado que seu passo é como um ponteiro no relógio. Dito de outra maneira, quando Joana pensa no “quadrado das horas” – que aqui é o próprio relógio, figura redonda dentro da figura (en)quadrada do pátio –, ela o faz para tentar marcar o tempo. Seu corpo, que caminha em círculos dentro do quadrado, assume o movimento de rotação que avança o dia.

A sobreposição das formas oferece uma percepção das diferentes maneiras de experienciar o tempo, relativizando-o a partir da experiência da loucura. Maura trata esse

tempo como uma inauguração, como uma passagem para o hospício: “Joana imóvel, quadriculada no pano do vestido, marcando um tempo ainda imarcado porque novo. Um novo tempo: nascido duro, sofredor.” (p. 16). Diversas vezes, ao longo do conto, ela caracteriza o *tempo dos loucos* como um tempo inaugurado, e, dessa forma, inaugura-o na sua escrita.

Ela volta a insistir nas formas a partir de outro conjunto, o numérico:

Fugindo às palavras pensa em números certos: 44, 77. Desenha-os mentalmente no muro para sua sobrevivência, até que estremece no número 60. Ah!, o número sessenta se aproxima qual cobrinha traiçoeira: o círculo, as curvas. Uma áspide. Também os números têm nome. Sessenta soa perigoso, ondulante. (Cançado, 2016, p. 17).

Mais uma vez há o apelo para as formas geométricas no desenho do tempo. Maura relaciona os números 44 e 77 como aqueles pertencentes ao movimento do quadrado, dado que o desenho desses números possui cantos, isto é, ângulos retos em que algo possa se fixar. O tempo a partir dos desenhos com pontas é possível reter de alguma forma, e ele existe também no cotidiano no hospício, mas numa percepção de quem não “dança” com os loucos, nos termos de Maura. O quadrado pode ser posto aqui como o regime de tempo do poder na modernidade, no qual o mundo é visto em linhas retas de progresso, enquadrando comportamentos e dando ordem ao movimento da vida. O que se observa, na leitura do conto, é a entrada de Joana em um outro regime que nasce a partir da imposição desse tempo enquadrado, que apesar de pensar o mundo em termos de evolução, baseia-se na figura redonda e infinita do relógio. É justamente essa a sobreposição com a qual Maura joga, utilizando o número 60 como contraposição.

Diferente dos números que possuem “cantos”, o 6 e o 0 são desenhados em uma única linha que não faz ângulo reto, mas termina nela mesma. Assim como as imagens circulares e repetitivas que Maura traz em *Hospício é Deus*, a ideia de tempo “inaugurada” pela personagem Joana é a impossibilidade de fixação pela ausência de rugosidade, a falta de uma superfície que seja possível agarrar-se, pois desliza no movimento que não cessa e não se diferencia do anterior. Este tempo é liso e de relevo plano,⁵⁷ e o que o leitor acompanha vendo a personagem é a aflição da passagem para este tempo considerando o abandono do tempo marcado, no qual é possível fincar acontecimentos e diferenciá-los. O receio da entrada parece estar rodeando a personagem, como uma constatação de que dobrar-se a ele significa tanto alcançar um entendimento superior sobre o mundo, quanto ficar definitivamente à mercê do poder médico.

⁵⁷ No conto algumas passagens referenciam essa imagem: “E Joana enquadra-se no momento. Plana-lisa-justa.” (p. 16) / “Joana está certa no plano vertical.” (p. 15).

Nesse sentido, os aspectos redundantes do espaço do pátio causam temor na personagem, como o caso do número 60 e das referências às serpentes – que podem ser as outras loucas – que rodeiam aquele lugar.

Está só, no quadro ainda infecto de moscas e serpentes ondeadas. Dançam ao seu redor e Joana não tem palavras. No tempo quadrado vive-se sem elas na perfeição das coisas. Mas a dança dos sons é a característica fútil de um subtempo e ela não deve perder-se. Joana teme a roda que ameaçou mostrar-se nos rostos redondos, fitando-a. Concentra-se nas linhas certas do seu próprio rosto e vê-se refletida no muro cinzento:
Uma nova figura. Um destino. (Cançado, 2016, p. 17).

Neste jogo de oposição e entrelaço, Cançado vai puxando o leitor para uma passagem à loucura nos termos que caracteriza sua literatura. Vê-se bem uma luta da personagem, uma tentativa de resistir à dança ondulante, mesmo que seu movimento já acompanhe esta ondulação de certa forma.

Nasceu inaugurando um tempo. É o marco da nova época. Entretanto um milímetro de desatenção pode levar-lhe os olhos a rotações incalculáveis, catastróficas. Pode até cair numa espiral e, em ascensão, transformar-se num ponto irritante como a cabeça de um alfinete. Luta para manter-se enquadrada na hora, o pensamento liso à espera da forma de expressão: uma nova linguagem. (Cançado, 2016, p. 17).

No conto, aparece pela primeira vez na escrita de Maura a linguagem como pauta de expressão. Como mencionado anteriormente neste trabalho, *O Quadrado de Joana* foi o primeiro conto publicado, portanto as ideias lançadas aqui são levadas para *Hospício é Deus*. Mesmo com a diferença dos anos de publicação, os textos são escritos mais ou menos no mesmo momento, dado que o conto é publicado em 1958 e as primeiras entradas do diário datam 1959. Dessa forma, Maura volta a tratar de certa imagem da linguagem da loucura no diário, mas em termos marcadamente didáticos, justificando-a a todo momento.

No trecho, ao analisar o corpo da personagem vê-se como ele é o próprio conto em si, e as metáforas construídas partem dele, como uma maneira de Maura assegurar seu estilo mais psicológico. O corpo de Joana está travado numa luta, e este estado já a retira da condição de experimentação linear do tempo, por isso ao mínimo deslize ela já pode ser apontada como louca e perder-se nesse tempo de “rotação incalculável”.

Ao partir para análise do diário, estas mesmas ideias reaparecem em uma chave muito parecida, desembocando na própria forma. De fato, só cabe uma interpretação que considere forma e conteúdo como matéria indissociável, pois a orientação do tempo não permite uma organização linear da própria montagem do diário como livro – em termos materiais. A autora escreve “É que não encontro a página do diário de ontem”, logo após confessar que as datas

das folhas devem ser corrigidas, ou seja, não há uma organização dia-a-dia de fato, e o tempo do enredo fica embaralhado. Isto parece ser também um artifício ficcional para dar mais sentido ao tempo que apresenta no livro, narrado diversas vezes.

Sinto-me sufocada. Em estado depressivo, sem nenhuma coragem para reagir. Conservo a porta do meu quarto fechada, as internadas só iriam perturbar-me falando dos seus problemas. O calor é terrível, o ar está pesado, insuportável. Trancada no quarto, ando de um lado para outro, ou me atiro pesada na cama, longo tempo imóvel. Súbito, levanto-me, acendo um cigarro e fumo com a boca amarga. Se houvesse uma janela bem ampla. (Cançado, 2016, p. 139).

Cria-se uma imagem repetitiva, em que o leitor imagina a personagem refazendo este percurso à exaustão como em uma cena de purgatório. O sufoco, calor e a porta fechada dão o tom do ambiente, causando a sensação de dispneia. Acrescenta a isso a fumaça do cigarro, nublando a visão, e a ausência de janelas, enclausurando mais o ambiente e limitando a percepção da passagem do tempo. Não se sabe a quantidade de horas que a personagem passou repetindo os passos de um lado ao outro, não há nada dito sobre a luz do dia e o cair da noite, o tempo aqui é não é marcado.

A janela também volta em muitos trechos sobre o tempo, pois é um objeto fundamental em um hospício, quase exclusivo para observar a passagem do dia. Contudo, como a personagem menciona, há poucas janelas no prédio e nenhuma nos quartos, a não ser uma minúscula veneziana no banheiro.

Contaram-me: prenderam um doente no quarto-forte e, como estivesse agitado, atiraram pelo buraco da porta um copo de amônia, quase o matando. O quarto-forte não tem janelas. Isto foi feito pelo administrador do hospital e pelo enfermeiro-chefe. (Cançado, 2016, p. 199).

Na discussão feita no primeiro capítulo, as janelas aparecem como objetos de contato com o externo, maneira de observar o fora e também deixar-se observar de fora. A ausência de janelas em alguns ambientes intensifica a experimentação de um tempo imóvel. A imagem do quarto-forte – ou da solitária – é bem colocada nas representações literárias e cinematográficas nesse sentido, criando uma noção de que o tempo ali dentro está suspenso. Não à toa, os pacientes em maior “surto” são postos nesse quadrado e a saída dele muda o ritmo do corpo, pois muda a sensação de tempo.

Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa do instante em que vesti este uniforme amorfo, ou, depois disto nada existindo — a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? — Cada momento existe independente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadradinhos sofrem alteração, se observados isolados. Entanto formam um todo. 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. (Cançado, 2016, p. 31).

A continuidade do presente absoluto em relação à Maura pouco convence se considerarmos a incapacidade em desvincular-se da grandiosa imagem que faz de si. No exercício de inventar a personagem, no entanto, a insere neste tempo de falta de subjetividade, apresentando novamente o branco. Segue narrando o momento através do uso de repetições cotidianas – “fui ao banheiro, abri a torneira da pia e tomei água” e une, dessa vez, o branco e o quadrado enfim na composição do tempo que se impõe. Trata-se realmente de uma constância em *Hospício é Deus* as descrições daquilo que venho chamando de *tempo dos loucos*, exemplificado inclusive em personagens que não conseguem distinguir os horários do dia, ou que ficam obsessivamente às janelas.

É preciso dizer, por fim, que as divagações que vão conceituando este tempo se utilizam de diversos suportes de escrita, variando o estilo e incorporando aspectos de outros gêneros literários no livro. Partindo disso, é interessante produzir uma discussão na mistura de formas que compõem *Hospício é Deus* como um texto que transita entre várias.

3. A COSTURA DOS GÊNEROS

Pensar a escrita de Maura Lopes Cançado envolve necessariamente a assimilação de um jogo. Na sua tentativa de pertencer a um campo, ela lança mão daquilo que possui ao seu alcance, especialmente localizando a escrita em um lugar. Quando digo lugar, não me refiro apenas ao campo, mas sobretudo ao espaço físico onde ela escreve o livro: o hospício. Uma das questões de interesse deste trabalho é, portanto, como Maura parte do que é a loucura em um hospício nos anos 1950 no Brasil e como uma aspirante à autora experiencia isto.

O que vale, nesse sentido, é a análise de Cançado em papel, ou seja, como ela existe nas páginas a partir da personagem, pois é daí que ela joga. Considero isso entendendo que, se há algo de sincero nela, é a luta pela escrita e a vontade de fazer algo de si a partir desse exercício. Sendo este o pressuposto, há mesmo uma notável experimentação do que é estar em um manicômio e cair neste mundo dos loucos.

Sabendo da importância da escrita para Maura, inclusive como maneira de existir, proponho pensar *Hospício é Deus* como essa tentativa de investimento literário. Como foi debatido em outras seções deste trabalho, não há consenso sobre o que é o livro enquanto gênero textual, ou seja, seu lugar de prateleira parece um tanto indefinido se for feita uma análise mais minuciosa das estruturas que suportam a escrita. Isso pois *Hospício é Deus* não funciona nem como livro de memória, nem como romance, mas antes explicita o esforço feito pela escritora para tentar ser algo que utiliza formas desse entremeio.

Nesse sentido, este capítulo trata de pelo menos dois gêneros mobilizados na escrita: o conto e o romance, costurando-os com o diário e entre si, a partir do entendimento moderno dos gêneros. O primeiro tópico leva o nome de uma das entradas do diário que Maura põe título e narra como um conto, e não um relato íntimo típico de diário. “*Sua majestade vai em cana*” é o tópico que vai tratar de como o conto como gênero moderno aparece em *Hospício é Deus*, considerando as contribuições de Assis Brasil escrevendo na década de 1970 sobre a situação do conto no Brasil. A partir da história deste gênero, o crítico apresenta seus supostos fundadores que define o início do conto moderno, uma categoria inédita que permite que este gênero passe a andar sem a muleta dos clássicos romances ou novelas. Em um diálogo com Júlio Cortázar, o tópico busca investigar o valor deste gênero tanto em sua coletânea a parte quanto no próprio diário, que recebe muitas entradas a partir desta forma.

O segundo tópico, *O diário romanceado*, discute especialmente o romance como forma também a partir de um marcador moderno, diferenciando-o das narrativas clássicas. Abre como ponto teórico a posição de que tanto o romance quanto o diário, como formas, não

obedecem a nenhuma regra específica, o que permite que alguns autores tenham feito uso desse embaralho para construir seus enredos. Existem muitos exemplos contemporâneos: Mario Benedetti com *A Trégua*, Machado de Assis com *O Memorial de Aires*, Carlos Heitor Cony com *Informação ao Crucificado* e, sobretudo, Ricardo Piglia com *Os Dários de Emilio Renzi* e Lima Barreto com *Diário do Hospício e Cemitério dos Vivos*. O tópico propõe uma comparação maior entre Maura e Lima, entendendo que a autora possivelmente o teve como referência.

3.1. “Sua majestade vai em cana”

Escrevi meu primeiro conto, *No Quadrado de Joana*, em 1959, parece-me. Até então minha noção de conto fora puramente acadêmica. Não costumava mesmo ler tal gênero. Apenas com esta vaga noção fiz alguma coisa totalmente livre - e muito boa. (Não escrevi ainda um conto que não fosse considerado como tal e estão todos publicados. Sou solicitadíssima, devo dizer) (Cançado, 1968, p. 20).

Pode-se dizer que há um certo desafio em localizar Maura em um campo literário, independente se essa ligação se dá pelas referências da própria autora ou pela escolha da própria crítica. Não há substância suficiente na sua literatura que a aproxime daqueles que ela cita elogiosamente e comparativamente a si – William Faulkner, Proust. Tampouco suas rasas construções dramáticas alcançam a complexidade de uma narrativa de fluxo de consciência como sugerido pela crítica ao colocá-la ao lado de Virginia Woolf e Clarice Lispector. Se quisermos tomar o caminho contrário, então, observando a literatura que Maura rejeita, fica ainda mais nebuloso, pois suas entrevistas são sempre pouco direcionadas e não faz menção a movimentos, autores ou livros aos quais se coloca contra.

No entanto, se há alguma pista daquilo que se pode chamar de campo de Maura Lopes, ele está na coletânea de Assis Brasil intitulada *História Crítica da Literatura Brasileira: A Nova Literatura*. Como visto no tópico *Um gênero menor?* deste trabalho, o livro reúne textos do crítico acerca de novos autores que representam o panorama da literatura brasileira das últimas décadas, pelo menos anos 50 e 60. No livro III, Brasil escreve uma breve introdução acerca do conto e produz algumas definições sobre o que é o gênero, situando Maura na discussão.

[...] nos contos mais subjetivos de Katherine Mansfield, ou nos evanescentes de Saroyan, ou nos mais intimistas de Samuel Rawet, José Louzeiro ou Maura Lopes Cançado, o clima ficcional existe como que em “background” – aquela ambiência que situa e caracteriza um personagem, que de fato não vive apenas de impressões do passado. Essas impressões, no entanto, de que o conto moderno se vale como recurso para fugir à trama e apresentar somente uma determinada situação, têm que criar no “presente” do personagem uma dimensão humana, uma reação psicológica, uma ação interior em face dos conflitos externos, para que se tenha o “estado” total

do personagem e não apenas a sua memorialização, defeito e limitação de muitos contos novos. (Brasil, 1973, p. 44).

A organização de um grupo de escritores no texto de Brasil revela uma tendência estilística em relação ao conto como gênero a partir da sua marcação como “moderno”. O crítico aponta para uma mudança não apenas na estrutura da narrativa, mas na própria substância que dá a ela um tom: a fuga da trama. De acordo com o balanço de Brasil, essa nova geração de contistas, e não se limita ao cenário nacional, faz-se do conto para apresentar uma história baseada em um momento, um sentimento ou um estado psíquico, sem necessariamente seguir uma ordenação temporal comum, baseada na trama sequencial. Esse aspecto do chamado “conto moderno” se mostra pelo interesse em um tom subjetivo e íntimo a partir da criação dos personagens, que são apresentados por inteiro a partir de um pedaço.

Se essa era a leitura feita pela crítica em relação ao trabalho de Maura como contista, é preciso que se entenda um pouco melhor aquilo que é definido como “conto moderno” e como se diferencia de outros gêneros. Sobre isso, Assis Brasil explica:

Só o conto moderno, principalmente o das últimas gerações, adquiriu estatura de gênero que terminou por encontrar suas constantes estruturais. E, assim, só esse tipo de narrativa curta, autônoma, pode ser chamado, verdadeiramente, de CONTO, desde que se insista ainda na classificação dos gêneros literários. (Brasil, 1973, p. 27).

O trecho introdutório do crítico traz elementos já definitivos para um debate do conto como forma, que é a própria constatação da sua ausência. Ao apontar para uma diferenciação entre o conto clássico e o moderno, Assis Brasil introduz a discussão formal na qual os contistas clássicos – Flaubert, Balzac, Edgar Allan Poe, Machado de Assis e outros – não conseguiram dar ao gênero uma forma artística própria, que se diferenciase das narrativas longas.

Para Brasil, esse cenário muda a partir da introdução dos gêneros modernos, e o conto ganha uma dimensão narrativa própria, no qual a linearidade perde terreno para uma história que não possui pretensão de gradação, mas se constitui como um todo. Isto é, a linguagem aqui passaria a operar como estrutura artística em si, abandonando seu caráter instrumental clássico, no qual servia como um meio. Nesse sentido, o conto moderno não possuiria a narrativa sequencial e o “plot”, mas o próprio conto é o “plot”, pois seu espaço-tempo existiria em um referencial subjetivo, no qual a duração já não obedece à linearidade da passagem do tempo.

Essa dimensão do conto moderno rompe com qualquer modelo anteriormente existente na literatura, de acordo com o crítico. Brasil apresenta uma disputa entre os críticos na

definição desse novo tipo de narrativa, argumentando que as tentativas de aproximar o conto moderno da crônica ou da poesia não passavam de uma

[...] invenção de alguns críticos à procura de uma “reconciliação” entre a forma nova e as outras formas literárias, numa tentativa ainda de apresentar o conto moderno como parente de qualquer coisa já conhecida, pois acham que chamar determinada criação sem enredo e, às vezes, sem personagem, de conto, é uma traição a toda uma estética literária. (Brasil, 1973, p. 44).

Ainda que busque identificar “constantes estruturais” no conto, justifica-se ao completar que “podemos falar em alguns ‘elementos’ de sua estrutura, mas já é pisar em terreno movediço, pois em alguns contos poéticos, por exemplo, tais ‘elementos’ não são encontráveis à mão” (Brasil, 1973, p. 29). Essa argumentação parece estar de acordo com as ideias do escritor argentino Júlio Cortázar acerca da inútil tentativa de definir o conto:

A criação espontânea precede quase sempre o exame crítico, e é bom que seja assim. **Ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis.** Em primeiro lugar, não há tais leis; no máximo cabe falar de ponto de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável. (Cortázar, 1993, p. 148, grifos meus).

Diferente de Brasil, Cortázar não propõe um rompimento de forma entre o conto tradicional e o moderno, mesmo porque tais adjetivações não acompanham sua noção de conto teoricamente. Por isso, entre as suas referências de contistas, as quais cita sobretudo os tradicionais de acordo com Brasil – Allan Poe, Maupassant por exemplo –, não há a criação de um grupo, mas a busca pela identificação de referências em comum entre todos. Algo que está em concordância nos dois autores é a noção de limite físico que se impõe ao conto, e por isso Cortázar o compara com a fotografia, ao passo que o romance seria o cinema. Nesse sentido, o conto transmite uma imagem significativa na medida em que abre, para o leitor, uma possibilidade de assimilação do mundo que está para além do que está posto naquele encontro de poucas páginas. Por considerar isto, Cortázar afirma que quaisquer trivialidades do cotidiano podem ser bons temas nesta literatura, na medida em que o autor os trabalhe com significado, dando a estes acontecimentos um sentido da condição humana.

Sinalizando ou não o conto moderno, a evidência de que o gênero não possui uma forma muito bem definida é inegociável para ambos os autores. As constantes identificadas por Brasil e Cortázar permitem falar no conto enquanto um gênero textual, principalmente ao considerar os trabalhos de escritores que o produziram sem uma consciência muito clara das regras que compunham esta estrutura. Nesse momento, volta à citação de Maura no início do tópico para alguns apontamentos.

Pela ausência de forma, parece óbvio que apesar da mais profunda compreensão acadêmica sobre o conto, faria pouca diferença na produção de um, dado que não são os aspectos técnicos que estão em jogo. Ao afirmar a falta de afinidade com aquilo que compunha um conto, Maura busca trazer para si a aura da genialidade que insiste possuir uma vez que, de acordo com ela, nunca escreveu nada que não fosse considerado muito bom e imediatamente publicado. Ainda que não falem referências de contistas em *Hospício é Deus*, a afirmação de que lera poucos contos também aparece como parte dessa estratégia de autopromoção, recorrente na autora. No entanto, esse valor atribuído à sua literatura, especialmente como contista, não se fecha no autoelogio, e é o próprio Assis Brasil que a situa em um campo de excelência.

Ao fazer um apanhado do conto moderno no Brasil, o crítico aponta dois marcos importantes: João Guimarães Rosa e Clarice Lispector como responsáveis, ainda na década de 40, por colocar o gênero em primeiro plano literário; e Samuel Rawet, cuja escrita desamarra o conto das influências machadianas e inaugura novas preocupações estéticas. Entre os novos contistas descendentes dessa safra está Maura Lopes Cançado, junto de Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Moacyr Scliar e outros. A disposição de Maura nesta nova geração definida pela crítica remete a uma melhor interpretação de seus temas e suas escolhas narrativas. Por se tratar de um novo momento e de novas questões, compreende-se porque a escritora aborda temáticas consideradas, de acordo com ela mesma, tabus: já foi citada anteriormente neste trabalho a entrevista na qual Maura ataca uma geração tradicional que se choca com a sua liberdade artística e temática.

Sabe-se que Maura dá início a sua breve carreira de escritora com a publicação do conto *O Quadrado de Joana*, e valeu-se deste gênero durante os seus primeiros anos no meio literário, o que posteriormente resultou no livro *O Sofredor do Ver*. No entanto, e sabendo que o diário foi escrito no mesmo momento que ocorriam as publicações dos contos no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, o próprio *Hospício é Deus* traz entradas estruturadas como conto.

Pelo menos sete entradas do diário são escritas como contos, algumas sem data. Contudo, diferente da fase posterior à publicação de *Hospício é Deus*, o enredo dos contos no diário ganha um tom, na maior parte das vezes, de humor. Contados como causos, alguns se aproximam da crônica, adquirindo a função de tratar dos acontecimentos mais corriqueiros, porém específicos da vivência de Maura no hospício. É possivelmente por esse caráter da sua fase inicial que Assis Brasil a classifica como escritora *de fato* apenas a partir do seu livro de contos *O Sofredor do Ver*, que surge a partir de uma outra entrada, dimensionando o aspecto

psicológico. Curiosamente, a grande maioria dos contos no livro foram produzidos ao mesmo tempo ou pouco tempo após a escrita do diário, o que dificilmente indicaria uma evolução de Maura como escritora.

Retomo uma questão fundamental: a evidente diferença entre as entradas feitas como conto e aquilo que foi, de fato, chamado de conto posteriormente em seu livro. Se tomarmos a argumentação de Assis Brasil acerca dos diferentes momentos do conto como gênero, aqueles que entraram em *Hospício é Deus* como parte da escrita do cotidiano seguem a forma mais tradicional, isto é, o enredo caminha. Em um esforço de lucidez literária, Maura inclui no diário um texto intitulado *Sua Majestade vai em cana: de como uma súdita inteligente levou presa uma rainha louca e comilona*. A curta história é sobre a ida de uma interna, Madruga, a um exame médico para autorizar sua lobotomia, acompanhada da enfermeira Mercedes Rainha, apelidada Sua Majestade, e o chofer da família de Madruga.

Ao voltarem, passando pelo Méier, Madruga queixou-se de fome, pediu que parassem num restaurante. A Rainha, responsável por Madruga, a cinco minutos do hospital, sem ordens nesse sentido, concordou imediatamente. Saltaram num restaurante, a Rainha excitada e feliz – plenamente irresponsável. O chofer um idiota. Madruga entrou logo em ação (eu teria feito pior). Foi ao telefone e chamou a polícia: estava sendo sequestrada. Temendo que o socorro não chegasse, terminada a refeição, correu para o meio da praça. Pôs a boca no mundo: “Socorro. Estou sendo sequestrada. Querem roubar minha herança. Esta mulher não é enfermeira coisa nenhuma. É amante do chofer, estão sendo pagos para dar cabo de mim. Socorro. Polícia, polícia”. (Cançado, 2016, p. 95).

Na narrativa dos acontecimentos, Maura explora o humor na ridicularização da figura da enfermeira, estereotipando sua personagem e revertendo a posição da interna que supostamente era inválida. Apresenta, portanto, Rainha como uma personagem que carrega naturalmente o poder, numa clara analogia ao funcionamento da nobreza, mas uma completa falta de expertise, sendo superada por Madruga. Finaliza a entrada:

Depois de muito falatório, a polícia: “Todos presos”. Presos: Madruga, chofer, automóvel – e muito naturalmente Sua Majestade. Telefonaram para o hospital, a polícia se dispôs a soltá-los, e duas horas depois chegaram aqui. Dos três, só Madruga foi submetida à lobotomia. (Cançado, 2016, p. 95).

Como já foi comentado, algumas passagens de *Hospício é Deus* carregam a sátira, o humor ou o absurdo na busca de Maura por descrever a dinâmica do hospital. Frequentemente, os personagens desempenham suas funções narrativas ao remodelarem a percepção externa daquele espaço, isto é, o seu texto elabora perfis de médicos, enfermeiras e guardas que não correspondem com o lugar de respeito imposto pelo poder que eles carregam.

Essa mesma forma é repetida em algumas situações, como no já citado *Caso da gravata nova*, em que Maura “faz-se de louca” no esforço de expor o poder médico como um fracasso.

De maneira geral, os desvios morais, sobretudo dos médicos, são severamente criticados por Maura, ainda que ela própria tenha julgado seus temas como escandalosos para a geração anterior, por serem tabus. No entanto, a tentativa de tratar tais assuntos com a seriedade da moral funcionam menos do que a exposição de acontecimentos pelo ritmo bem humorado que por vezes adota. O interessante é que parece escolher esse tom exatamente para afrouxar a questão moral que envolve sua paixão por Dr. A., e nestes momentos o diário perde a falsa carga dramática.

Em uma outra entrada do diário, esta sem data, apenas com o título *Gatolândia*, Cançado volta a utilizar a sátira para inferiorizar as enfermeiras.

As doentes se sentiriam felizes se recebessem o tratamento que os gatos recebem. Porque dona Júlia, a enfermeira-chefe, sofre de psicogatia, gatomania, conhece perfeitamente bem as reações desses felinos pois fez um cursozinho de gatologia. [...] Quantas vezes, hipocritamente, bajulei esta Pompadour de rabo: “Que gata linda. Adoro gatos”. Adoro gatos coisa nenhuma [...]. (Cançado, 2016, p. 64).

Pouco exploradas pela autora, as figuras de animais aparecem raramente, assim como de objetos. A exclusão dos clássicos objetos temas da literatura já estudados neste trabalho – o espelho e a janela –, os objetos ocupam pouco lugar na composição da narrativa. É provável que o objeto de maior e substancial relevância seja apenas o próprio diário, ainda que se trate de folhas soltas, estendendo-se para outros que ajudam a compor o objeto primário, como a máquina de escrever ou a mesinha do quarto. Isso aponta para uma escrita que se volta para o estado psicológico, mas aqui é preciso fazer um adendo importante. Nesta primeira fase de escrita, Maura não está desligada de um espaço e de um tempo, e sua narrativa ainda marca e caracteriza bem essas duas dimensões. É possível apalpar, portanto, o lugar de onde ela escreve, e mesmo as passagens voltadas ao desenrolar psicológico dos personagens, sobretudo a sua louca, possuem ligação com a materialidade. Esse sentido é algo que vai se perdendo um pouco depois, quando renega *Hospício é Deus* e se dedica aos contos.

Antes de entrar neste debate, volto à *Gatolândia*. Maura seleciona o tema na intenção de ridicularizar a enfermeira-chefe e sugerir que as internas estavam abaixo, inclusive, dos animais, ao mesmo tempo que os compara com dona Júlia, justificando a afinidade entre as espécies.

A gata de dona Júlia é virgem e histérica. Dona Júlia zela pela donzelice de sua preferida. Dormem no mesmo quarto, e, à tarde, o consultório de Dr. A. transforma-se em sala de estar dessa senhorita, que muito se assemelha à sua dona. Entretanto,

dona Júlia não é virgem nem histérica, é cansada e desiludida. Maníaca e recalcada, refugiou-se neste hospital – na certa se escondendo de alguma coisa (Cançado, 2016, p. 64).

A figura da gata entra aqui para realçar imagens que Maura tenta evocar. Em primeiro lugar, transmite a personagem da enfermeira como solitária e incapaz de solidariedade humana, despreparada para lidar com as histéricas do hospital. Quando Maura atribui à gata as características de virgindade e histeria, remete às loucas que ficam em segundo plano nos cuidados da enfermagem. A virgindade, que alude à santidade pela imagem da Virgem Maria, é uma das ferramentas que compõem as loucas de Maura Lopes, isto é, a maneira como são apresentadas em seu diário. E este é o segundo ponto do enredo, ainda que superficialmente, há também uma aproximação entre a gata, as loucas e dona Júlia, como em uma intenção narrativa de romper com a hierarquização do espaço hospitalar.

Hospício é Deus possui outras passagens que apresentam a investida ensaísta de Maura ao misturar os gêneros no livro. No entanto, assim como confunde as estruturas textuais, os tons são frequentemente mudados, e aqueles que aparecem nas partes finais dos seus depoimentos no diário se ligam mais à escolha dramática feita na seleção de *O Sofredor do Ver*. Seleciono um desses contos que parece reunir uma série de mecanismos já mapeados e reutilizados por Maura na escrita, localizado na entrada do dia 15/01/1960: *Pausa*.

Gostaria de matar todas as pessoas, de vez em quando, ver-me livre, e ressuscitá-las, também de vez em quando. Não me agrada estar comprometida com alguém, constantemente, ou com alguma coisa. Faço literatura se desejo, não possuo disciplina, ignoro esquema de trabalho, abomino que me imponham deveres para com as coisas que me agradam. (Cançado, 2016, p. 148).

Como é especialmente delicado firmar uma posição acerca de qual gênero textual Maura utiliza como aporte, nesta entrada ela mistura algumas formas, como era natural na escrita do seu diário. Ela começa com um poema, ou uma prosa em versos, de autoria própria, buscando trazer o leitor para o campo do psicológico, e nas páginas seguintes segue construindo uma imagem de si – importante pontuar que a abertura que se segue ao poema é a fala de um terceiro sobre ela: “Sebastião de França dizia-me: ‘Você chega a ser selvagem, tão grande é a sua timidez’”.

Pausa parece se justificar como título por estar posto em meio às entradas acerca do cotidiano no hospital, existindo como momento de autoanálise quase confessional. Evidente que, a esta altura, sabe-se que tais passagens servem como tentativa de invenção de si, mas são interessantes as construções que possuem um caráter revelador da luta de Maura pela escrita e vontade de ser escritora. Estabelece, a partir dessa empreitada a qual dedica à vida,

uma relação vacilante com as pessoas que a cercam, seus editores, os críticos do Jornal do Brasil e outros escritores. Cobiçando o lugar que ocupam suas principais referências, por vezes alguns autores aparecem esnobados por Maura no texto, por vezes elogiados.⁵⁸ Contudo, parece ser mesmo a crítica o alvo de seu ressentimento. A sua vontade de “matar todas as pessoas” é, aliás, sintomática da necessidade de livrar-se das relações que precisava manter e a colocavam frente a frente com sua luta diária. Essa vontade, hoje se sabe, chegou a ser levada a cabo por Maura, que anos depois da publicação de seus livros mata sua colega de quarto, estrangulando-a até a morte.⁵⁹

Uma das culminâncias do texto em questão é a repetição da escrita em terceira pessoa, falando de si:

– Maura, querida, queridíssima, não procure mais complicações. Você, linda, se basta. (Evitar sobretudo as amarelas. As mulheres dos meus amigos são vaquíssimas. Invejosas, não me toleram nem permitem que eles o façam.) Maura, Super-Maura, Hiper-Maura, Mauríssima, Maura de Todas as Coisas e de Nada, Solene e Vaga, Longe e Presente: enamore-se sempre mais dos seus olhos, das suas pernas, dos seus seios, cabelos. Enamore-se cada vez mais – o resto é mentira. (Cançado, 2016, p. 149).

Pausa combina, em sua composição, elementos da escrita de si e da escrita psicológica, e por isso funciona como ponte para debater os contos no livro *O Sofredor do Ver*. Em concordância com essa argumentação, o trabalho *Literatura e Loucura: a transcendência pela palavra*, de Célia Musilli, da Letras, faz uma análise bastante detalhada do livro de contos de Maura, além de relacioná-lo com a sua vida e sua loucura.

Considero que Maura situa-se entre as duas vertentes, mesclando a realidade cruel do hospício com o lirismo, enveredando pela prosa poética. Neste sentido, “O Sofredor do Ver” apresenta uma densidade impressionante de temas numa tessitura de metáforas e imagens, sendo que os detalhes ganham preponderância, conduzindo a trama por caminhos inusitados, é o caso dos sapatos brancos do personagem de “Há Uma Catedral que Desce” ou da “coroa de penas” do menino de “O Rosto”. Nos seus contos, muitas coisas são criadas a partir do cotidiano ou de dados biográficos, como nos enredos que trazem suas colegas de hospício como personagens, ela se propõe a narrar o inenarrável e isso se reproduz em grande capacidade criadora que torna seus contos complexos. (Musilli, 2014, p. 107).

⁵⁸ Em *Pausa*, ela diz: “Os críticos literários são sobretudo parasitas. Ruminam, ruminam, depois lançam palavrório. Por que falar tanto de Dostoiévski, se Dostoiévski está feito? Só posso dizer isto, acerca de qualquer livro: é bom, é ótimo. Se digo ser mau, o problema é meu, ou do escritor – que não soube escrever. (Cançado, 2016, p.).

⁵⁹ De acordo com Maura, faz isso para ser transferida da clínica psiquiátrica onde recebia eletrochoques. Ver mais em: CARDOSO, Marília Rothier; PATRÍCIO, Mariana. *Escritora Maura Lopes Cançado sai do esquecimento com reedições*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 dez. 2015.

Musilli parte de Assis Brasil para defender sua interpretação da obra de Maura como bastante original, não havendo possibilidade de comparação mesmo com aqueles que estão no mesmo gênero literário que ela, como Lima Barreto e seu *Diário do Hospício*. As comparações, no máximo, fariam sentido com Clarice Lispector, por conta do caráter delirante das narrativas.

De fato, seus contos apostam numa atmosfera onírica da chamada prosa poética. No entanto, os temas não fogem tanto aos do próprio diário, dada a sua obsessão pelo espaço físico do hospício, como uma justificativa para a escrita. Dificilmente há tanta originalidade em Maura, mesmo nos contos, pois essa mescla entre “realidade cruel” e “lirismo”, como pontua a autora, transforma-se em um texto de reprodução de imagens clássicas, as quais ela coloca na escrita como se fossem dela. A suposta complexidade dos seus contos se baseia numa série de referências restritas que já se encontram em *Hospício é Deus*, como as questões de tabu sexual, de religiosidade, a figura do pai e a loucura. Quando passa para os contos, no entanto, insere esses temas numa intercalação de vozes, entre primeira e terceira pessoa, em uma pretensão de fluxo de consciência.

Essa fase de escrita é a menos comentada pela crítica, excluindo Assis Brasil que foi um dos únicos grandes críticos a se dedicar em um estudo sobre Maura. Ao que parece, o que interessava esse grupo em relação à escrita dela era de fato a coragem do testemunho, lugar de onde ela nunca pôde sair.

3.2. O diário romanceado

Começarei agora um romance (nada de depoimentos mais, nada de continhos), tenho-o mais ou menos elaborado. Em breve começarei a escrever, de fato. Preparo para tornar-me um dos maiores escritores da língua portuguesa (Cançado, 1968, p. 20).

Não seria equivocado dizer que durante toda a escrita de *Hospício é Deus* Maura estava à procura do romance. Evidente que esta pesquisa se propõe a abrir sugestões, interpretações acerca do objeto em questão, e por isso avalia o diário a partir de sua montagem, que remete à aproximação com o romance. Como foi dito anteriormente, Maura introduz o diário com sua biografia, impondo uma linearidade na organização do texto.

Ao longo do diário, no entanto, algumas entradas remetem à escrita que aparece neste início, uma espécie de preâmbulo antes que se avance no cotidiano. No dia 22/11/1959, com uma epígrafe de William Faulkner, a autora retoma o primeiro momento do diário e continua a narrativa a partir da sua adolescência.

Aos dezessete anos, mamãe, compreendendo a inutilidade de minha vida na fazenda, admitindo e desejando-me um melhor futuro, incentivou-me a voltar a estudar, proporcionando minha ida para Belo Horizonte, onde eu deveria ficar interna em algum colégio. A perspectiva de voltar a ser “menina de colégio interno” entusiasmou-me, armei-me das melhores intenções, senti que de novo me integraria em meu próprio meio, longe do estigma “casada e separada do marido”. (Cançado, 2016, p. 64).

Este trecho, antes de mais nada, certamente remete à montagem do diário e evidencia o embaralhamento do tempo que é tanto uma característica dos romances modernos quanto da própria escrita de memorialística. Isto é, por mais linear que se pretenda ser, os fatos entram na história a partir de um sentido interno daquele enredo, desobedecendo a ordem restrita dos acontecimentos. Digo isto pois a entrada se assemelha muito com a encadeação narrativa posta no começo, o que possivelmente indica que Maura não a escreveu exatamente no dia 22/11, mas a inserção deste pedaço de seu passado no meio do cotidiano presente faz um papel de ida e volta no tempo, a todo momento evocando a dramaticidade de sua trajetória.

A rememoração das privações que sofreu, por conta dos estigmas que a marcaram, dão um sentido à sua história, envolvendo-a numa trama. No trecho que se prolonga por seis páginas, ela conta da dificuldade em se reintegrar à vida de estudante, tendo sido negada nas instituições por conta de seus “maus costumes” (p.65), o que a trouxe imenso sofrimento. Segue o texto expondo tais fragilidades, a culpa por deixar o filho e a incapacidade de encontrar um lugar que pertencesse, uma vez que sofria rejeição por onde passava.

O que eu buscava sem cessar era uma coerência que desse sentido à minha vida. Talvez, se eu enlouquecesse, conseguisse dar vida às coisas que existiam em mim e que eu não era capaz de exprimir. [...] Nesta época internei-me pela primeira vez em sanatório para doentes mentais. (Já eu tinha dezoito anos.) Ninguém entendeu o motivo desta internação, a não ser eu mesma: necessitava desesperadamente de amor e proteção. (Cançado, 2016, p. 66).

A aflição da escritora parecia estar em volta da saída, pela primeira vez, do seu círculo familiar, da proteção de seu pai sobretudo e das recusas que passou a enfrentar. “Como podem viver livres e desprotegidas? Como se sustentam em vida?” (p. 67) são as principais perguntas que Maura levanta ao sair da fazenda e do antro familiar aristocrático, e recorre ao primeiro tratamento psiquiátrico em uma clínica particular caríssima, onde teve um caso com um médico. Ela conta que, após esta experiência, passou a viver mais livremente em hotéis de luxo, com mulheres e rapazes da alta sociedade, abrindo mão da sua imagem de “Minas-girl”. Esta parece ter sido sua era de exuberância e vida boêmia, saindo todas as noites e criando casos pela cidade. Ao mesmo tempo, narra sua decadência, sua necessidade de atenção, de se

sentir inteligente, admirada, bonita e amada. Ela cria, assim, um clichê enredo de ascensão e queda cristã.

As primeiras crises, as primeiras tentativas de suicídio e o desleixo com a sua reputação são os recursos iniciais utilizados na constatação da sua loucura. Nesse sentido, Maura estava construindo sua tentativa de romance, um de difícil definição, como de costume no gênero moderno. De acordo com a ensaísta Marthe Robert (2007), o romance como é conhecido hoje existe há pouco tempo como gênero, semelhante ao que Assis Brasil afirma sobre o conto moderno.

Com essa liberdade do conquistador cuja única lei é a expansão indefinida, o romance, que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias – as dos gêneros clássicos –, apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego. (Robert, 2007, p. 13).

O sem regras do romance moderno revela sua organização restrita ao campo literário, sem pretensões realistas, sem compromisso com o real. Parte da mistura dos gêneros em meio a construção de cenários e personagens, e, assim, as tentativas de definição do romance moderno ou classificação temática de seu tipo mais fragmenta do que unifica, e portanto é preciso sempre uma desconfiança com categorizações muito bem definidas. Esse gênero moderno é uma literatura que se interroga, se questiona e sua liberdade de regras permite sua expansão, fazendo uso de diversos gêneros e elaborando sobre o mundo (Robert, 2007).

Considero fundamental tratar do romance, sobretudo do romance moderno, pois esse gênero sempre andou lado a lado com a produção historiográfica. Essa proximidade é estudada no livro *As formas do romance: estudos sobre a historicidade da literatura*, organizado por Felipe Charbel, Henrique Gusmão e Luiza Larangeira, que se propõe a pensar o romance em diferentes tempos, por conta de seu caráter plural na constituição de linguagem.

Essa questão leva de volta ao debate que vem sendo travado desde o início, acerca da escolha de não classificar *Hospício é Deus*, mas colocá-lo em análise a partir de debates teóricos e de pontos de vista dos próprios críticos e leitores. Como não há uma grande circulação do livro e acaba ficando mais restrito aos próprios escritores, jornalistas e críticos, só se pode discutir o diário de Maura, por consequência, considerando uma vontade editorial, que é também uma vontade de mercado. A obstinação em tratar *Hospício é Deus* como diário confessional na década de 1960 se vale sobretudo de um jogo que pudesse colocar o livro em destaque pela sua condição documental, o que não muda muito em 2024. Não pretendo insinuar que se trata de uma definição errônea, apesar de inexata, mas certamente deliberada.

A busca pelo romance, como mencionei, é revelada com frequência na escrita, nas entrevistas e nas referências de Maura. Volto à citação abre o tópico, na qual Maura expõe a escrita de seu romance – nunca publicado. Ela não discorre sobre o tema e não detalha em que pé estaria o livro, mas pelo desde a escrita de *Hospício é Deus* este romance estava em produção, e é provável que muito dele tenha entrado como material no diário. Algumas passagens que abrem para essa discussão:

Passei a trabalhar num romance (romance que nunca mais voltou a interessar-me). Escrevia durante todo o dia, cheguei a encher duzentas páginas. (Cançado, 2016, p. 45).

Incapacidade quase total de escrever. Lapsos. Terei resistência para escrever um romance? Há longos vazios em minha mente que me tornam difícil formular uma história. Se me fosse possível escrever mais rápido, e sem as interrupções. Estou sempre cansada, disposta a deixar tudo para começar depois. Quando? Me pergunto. (Cançado, 2016, p. 134).

Comecei a escrever uma novela: *Mocidade, whisky – e uma Baronesa às quatro da madrugada*. Divirto-me escrevendo-a. Lembra-me Ionesco. Inspirei-me numa Baronesa que conheci realmente em Belo Horizonte e foi minha grande amiga. (Cançado, 2016, p. 103).

Cançado parecia de fato travar uma peleja em relação à escrita, que ora se manifesta como sua razão de existência e refúgio, ora como seu maior desafio. O que o diário revela, bem como as entrevistas que vieram depois, é que este momento foi o de maior produção por parte da autora, e portanto escrevia sem uma diferenciação exata do que entraria no diário, o que iria para um possível romance e o que seria publicado como conto no *Jornal do Brasil*. Apesar das constantes reafirmações da necessidade de escrever, e de aparentemente ter escrito um romance e descartado, ela não consegue encabeçar essa nova fase de sua literatura.

Essa “resistência” que enfrentava na escrita, sobretudo de um romance, vai perdurar ao longo de sua vida. No *Perfil Biográfico* escrito pelo jornalista Maurício Meireles para a edição da Autêntica – que também entra na edição da Companhia das Letras –, ele afirma:

Livros, já sabemos que Maura Lopes Cançado não escreveu mais. Não é que não tenha tentado. Quando ganhou a liberdade vigiada, em 1980, e passou a viver à custa de Cesarion – morto em 2003 –, sempre arrumava uma desculpa para não escrever. (Meireles, 2016, p. 255).

Tendo como referências grandes escritores da literatura mundial, Maura buscava equiparar-se a eles através do estilo, dos temas e o que mais parecia lhe faltar era um romance. Ao que tudo indicava, a autora atribuía ao gênero a responsabilidade final em elevá-la ao patamar de “maior escritora da língua portuguesa”, descartando os “depoimentos” e “continhos”. A atribuição ao gênero, no entanto, não chega a ser uma justificativa suficiente

para que Maura nunca tenha chegado ao lugar que almejava. Ao investigar autores que se dedicaram ao mesmo exercício ficcional, é possível elencar vários livros que compuseram enredos a partir de um diário romanceado, ou seja, romances que utilizaram a forma diário como estrutura.

Um dos melhores exemplos desta empreitada é Ricardo Piglia com *Os Diários de Emilio Renzi* (2017). Ainda que seja um livro de recente publicação, o escritor argentino produz uma brilhante trilogia baseada em centenas dos diários escritos durante sua vida, desde a adolescência, exatamente nos anos 50. Muitos elementos diferenciam a escrita de Ricardo Piglia da escrita de Maura Lopes Cançado, mas a primeira entre elas é o alcance da ficção pela esperta volta dada por ele: mostrar como se produz um diário e a ficção que o envolve. *Os Diários de Emilio Renzi* são como os bastidores da escrita autobiográfica, e ao escrever sobre si, Piglia assume o papel de ensinar *como* se escreve sobre si: “Obrigado a traduzir sua vida em linguagem, a escolher as palavras, o que está em jogo já não é a experiência vivida, e sim a comunicação dessa experiência, e a lógica que estrutura os fatos não é a da sinceridade, e sim a da linguagem.” (Piglia, 2017, p. 354).

Nesse sentido, Piglia radicaliza a ficcionalização e a incorpora na publicação de seus diários, trazendo o personagem Renzi presente em todos os seus romances anteriores, o que funciona “como um alter ego ou um autor por trás do autor que, ao duplicar a autoria, a rigor a coloca em dúvida: os diários não são do Eu, são do outro.” (Pinto, 2023, p. 138). Em seu texto *Recolha as circunstâncias: o diário como álbum*, o historiador Júlio Pimentel argumenta o jogo entre o *eu* e o *outro* proposto por Piglia nos diários é exposto pela criação deste personagem, o que faz o leitor se perguntar a todo instante a pergunta do final do primeiro volume do diário de Renzi: *Quem diz eu?*

Em mais de um dos textos que fazem parte de *Os diários de Emilio Renzi* —e que diferenciam os volumes editados ainda mais dos cadernos—, textos que ladeiam (ou combinam-se com) o registro direto do dia-a-dia, a duplicidade é caracterizada e explicada. Já no início da “Nota do autor” que abre o primeiro volume, —e como o título sugere, deveria ser expressão da personalidade do relato— misturam-se vozes em primeira e terceira pessoa [...]. (Pinto, 2023, p. 138).

A mistura das vozes acontece também em *Hospício é Deus*, como já foi mencionado no tópico *Pelo espelho, pela janela*. Em algumas passagens, a autora faz este exercício de ver-se de fora, aludindo à personagem e borrando o *eu* a quem se refere o diário. Se este é um ponto de encontro entre os autores, a função da escrita em cada um difere imediatamente: em Piglia, a escrita é um trabalho de composição e demonstração da forma; em Maura, não chega a ser a reafirmação da forma diário, tampouco a exibição de sua autópsia, mas uma mistura de

gêneros em busca de algum. Se em Piglia a escrita não é movida por um enredo típico pois está comprometida com o dismantelamento do *eu*, em Maura é a história do hospício que justifica a escrita.

Muito antes de Ricardo Piglia, no entanto, Lima Barreto já caminhava pelas intersecções de diário e romance no *Diário do Hospício e Cemitério dos Vivos*, publicado em 1952. No livro, Lima também narra suas experiências internado e descreve sua relação com a literatura, a que lia e a que escrevia. Muito próximo de Maura, no tempo e na forma do livro, a existência do *Cemitério dos Vivos* revela que também em Lima a escrita do diário acontecia ao mesmo tempo da escrita de um romance. Esta é a argumentação do trabalho de dissertação de Sousa (2012), ao afirmar que

[...] o *Cemitério dos Vivos* não foi concluído e ainda tornou-se um projeto tal qual o diário, que, por sua vez, carrega em si traços abertamente ficcionais. [...] se do mesmo modo que *O diário do hospício* serviu de esboço para trechos de *O cemitério dos vivos*, este pode ser a âncora para as experiências biográficas do autor, não só no momento de internação como de outras que remetem a sua existência. (Sousa, 2012, p. 71).

De acordo com Sousa, há no autor uma mistura dos gêneros romance e diário e não é possível separar com muita precisão os elementos ficcionais dos relatos de experiência, na medida em que a escrita se apresenta como uma coisa só. Essa hibridização, como foi discutido, aparece em *Hospício é Deus*, embora o possível romance não tenha se realizado, o que indica que foi incorporado ao diário. A forma de Lima Barreto parece ter sido conhecida por Maura, e a primeira óbvia observação é que Maura dava títulos a algumas de suas entradas, assim o Lima.⁶⁰ Além disso, há muitos pontos de aproximação entre os diários e a organização da narrativa.

Mandaram-me para a seção Cunha Lopes (não pertence a dr. J.). A guarda que me recebeu (monstro antediluviano), Cajé, me fez imediatamente trocar o vestido pelo uniforme do hospital. Enquanto trocava de roupa, recebia dela as intimidações: “Não banque a sabida nem valentona. Pensa que por ser bonita vale mais do que as outras? Saiba lidar conosco (guardas), que se dará bem. Queixas ao médico não adiantam. Vocês são doentes mesmo. Compreendeu?”. Claro que compreendi, Cajé. Estou aprendendo há três anos. (Cançado, 2016, p. 28)

Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. Da outra vez que lá estive me deram essa peça do vestuário que me é hoje indispensável. Desta vez, não. O enfermeiro antigo era humano e bom; o atual é um português (o outro o era) arrogante, com uma fisionomia bragantina e presumida. (Barreto, 1993, p. 23).

⁶⁰ Em Lima as entradas são tematizadas também: “A Minha Bebedeira e a Minha Loucura”, “Guardas e Enfermeiros”, “Alguns Doentes”, “Primeiros Dias”.

A título de análise, as cenas que descrevem a chegada ao hospício tanto em *Hospício é Deus* quanto em *Diário do Hospício* aparecem mais ou menos na mesma altura em ambos os livros. As cenas correm de forma muito semelhante, pontuando apenas uma diferença fundamental: Maura busca o hospício, Lima é levado para lá pela polícia. Ambos tratam constantemente do corpo, especialmente o corpo do louco, ou da louca, contando os maus tratos que sofriam e a agressividade dos enfermeiros. Não se restringem aos seus corpos, mas narram os sofrimentos dos loucos que os cercam, e isso é importante: não se definem como loucos propriamente, mas assumem seus distúrbios, certamente problemas psíquicos. Os diários também são cuidadosos com a descrição dos ambientes, ressaltando a paupérie das suas condições nos quartos, refeitório e espaços comuns.

Pela comparação dos diários, e considerando o tempo e o aumento dessa produção no campo da literatura, é possível que Maura tenha tido como referência a experiência de Lima Barreto e procurou caminhar neste mesmo sentido. Ao observar o papel da literatura em suas experiências, isso fica mais claro:

Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na *Casa dos Mortos*. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria. (Barreto, 2004, p. 24).

Li numa revista um trecho de uma carta de Dostoiévski, escrita da Sibéria, durante sua 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 as 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, p. 153).

Cançado se utiliza da mesma maneira de resistir à realidade do hospício que Lima, sustentando-se na experiência de Dostoiévski e sua prisão. No entanto, as realidades das passagens dos diaristas pelos hospícios no Brasil não são exatamente iguais. Lima é internado, a força, em um hospital público, cercado de muitos pobres, e não contava com nenhum tipo de privilégio ou tratamento diferenciado. Maura, como indica no próprio texto, possuía colegas de quarto e conhecidas internas riquíssimas, apesar de também se tratar de um hospital público. Também indica que, devido a próxima relação com Dr. A., possuía certos diferenciais em sua passagem pelo lugar, dado que o médico agia em defesa dela. Essa indicação, no entanto, não descredibiliza as adversidades enfrentadas por Maura, que certamente sofreu violências no hospício. Não se trata de apontar graus de sofrimento, mas marcar uma diferença de experiências, dado que é possível colocar os autores e suas obras em debate.

A função da escrita também aparece nos dois diários. Em Lima Barreto, a escrita dos livros estava vinculada à necessidade de dinheiro,⁶¹ enquanto em Maura a escrita parecia ocupar a função de um sentido de sobrevivência, mas certamente era seu caminho para o reconhecimento que tanto desejava.

Importante observar mais um detalhe que indica essa influência não confessada de Lima no texto de Maura: Se em *O Cemitérios dos Vivos*, Vicente Mascarenhas é uma das vozes de Lima que assume a ficção, possivelmente Maura pretendia transformar a experiência de *Hospício é Deus* em um romance chamado *No Quadrado de Joana*.

Tenho dois livros publicados e um já composto: *No Quadrado de Joana*, à espera de uma resposta da editora Expressão e Cultura para que eu saiba se será ou não publicado. Há dois anos luto (à minha maneira, que não deve ser considerada luta), para publicá-lo. Há um certo empenho da parte de várias pessoas no sentido de impedir sua publicação. (Cançado, 1968, p. 20).

No mesmo texto que escreve para a *Leitura* em que faz um panorama de quem é como escritora, Maura faz menção a este romance que nunca veio ao mundo. Sabe-se que o título dele é o mesmo de um dos seus contos publicados e anteriormente analisados aqui, o que indica que o romance teria, possivelmente, um caráter mais psicológico, voltado ao fluxo de consciência. De qualquer maneira, é o segundo livro que Maura diz ter escrito e que não foi publicado. A segunda parte do seu diário é um mistério, sabe-se que existiu, mas assim como o romance, não chegou ao leitor. É também possível que se trate do mesmo livro, e que *No Quadrado de Joana* seja o romance/diário de Maura que foi esquecido – propositalmente ou não – pelo seu editor. Digo isto pois, no mesmo texto, a autora afirma:

O que me irrita deveras: Cony leu meu último livro no original, disse-me tê-lo achado ótimo, etc., etc., etc. Agora vem contar-me que está escrevendo um Diário onde retrata nossa época. Isto é bom, sem dúvida. Mas eu gostaria que o meu saísse antes. (Cançado, 1968, p. 21).

Cony é Carlos Heitor Cony, jornalista e escritor do Jornal do Brasil que trabalhava seus livros no campo do romance. O incômodo de Maura com o novo projeto do colega revela que o romance *O Quadrado de Joana* ainda carregava aspectos da escrita íntima, como no caso de *O Cemitérios dos Vivos*. Essa declaração também reafirma o anseio que ela tinha para se afastar da imagem criada ao redor de *Hospício é Deus*, o que nunca aconteceu.

⁶¹ Cito Lima: “A minha dor ou as minhas dores aumentavam ainda; e, cheio de dívidas, sem saber como pagá-las, o J. M. aconselhou-me que escrevesse um livro e o levasse para ser publicado no Jornal do Commercio. Assim o fiz. Pus-me em casa dois meses e escrevi o livro. Saiu na edição da tarde e ninguém o leu, e só veio a fazer sucesso, para mim inesperado, quando o publiquei em livro.” (Barreto, 1993, p. 36).

A ambição de Maura revela seu ressentimento frente a tudo que supostamente a impedia de chegar ao espaço que almejava. Uma olhada em sua trajetória revela uma vida marcada pela riqueza de uma família fazendeira no interior de Minas e a derrocada do estilo boêmio, extravagante e cosmopolita que ela vivia antes. Nesse sentido, parece acertada a pergunta de Lima Barreto, que não tenta explicar o louco, mas identificar de onde vem o fenômeno humano: “Por que a riqueza, base da nossa atividade, coisa que, desde menino, nos dizem ser o objeto da vida, da nossa atividade na terra, não é também a causa da loucura?” (Barreto, 1993, p. 40). Bom, parece ser o caso de Maura Lopes Cançado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tão complexo quanto decidir o início de uma pesquisa é declará-la finalizada. Há um motivo justo para isso, há sempre outro ângulo, um novo texto e uma leitura inédita dos materiais que, por anos, o pesquisador se propôs a criar um debate inteligível e transformá-lo em texto escrito. Quando o material é um texto literário, então, o debate é frequentemente inconcluso, uma vez que muitos olhares estão sendo postos ali a todo momento, metamorfoseando-o. O que proponho não se trata, nem de longe, de dar por encerrados os estudos realizados neste trabalho e propostos como argumentos interpretativos, mas antes de realizar um breve levantamento das respostas dadas às questões que serviram de ponto de partida para este texto.

Em primeiro lugar, esta pesquisa buscou compreender como se relaciona a literatura com diferentes tempos, sobretudo o de sua produção. Afastando severamente o seu tratamento como fonte,⁶² um dos principais apontamentos feitos foi o da ilusão da representação, o que serve para diversas esferas. Assim como a literatura não revela o “contexto” de uma determinada época, tampouco seus escritores estão preocupados com a fidelidade ao real. Aliás, é fundamental a defesa dessa traição, pois é exatamente na íntima relação que a literatura mantém com a ficção que está sua definição. Não é provável que se encontre uma reprodução do estado real de qualquer sociedade nas páginas dos romances, mas a sua leitura oferece, ao contrário, a construção de uma realidade, de um olhar.

Partindo disso, a pesquisa lançou um olhar em relação à Maura Lopes Cançado por meio de uma questão central: o papel da escrita. O grande esforço aqui foi de decompor *Hospício é Deus* a partir dos possíveis paratextos que o permitiram existir à maneira como foi feito. Isso para debater como a escrita teve uma função imprescindível nas experiências vividas por Maura em relação à loucura. Foi a partir do seu exercício ficcional, da sua busca pelo lugar da autoria que Cançado pôde dar forma a um tempo e um espaço, abordando a historicidade de sua experiência, por consequência. Uma das principais argumentações desta pesquisa é do projeto empreendido por Maura em tornar-se uma grande escritora, portanto a busca por suas referências torna evidente aquilo que ela e também um grupo de críticos e leitores naqueles momentos acreditavam ser necessário para receber este título. Ao mapear os elementos que Maura mobiliza para se aproximar desta imagem que tanto almejava, foi

⁶² Sobre essa discussão entre Literatura e História, o historiador Júlio Pimentel esclarece como a literatura não pode ser tratada como representação e sua utilização unicamente como fonte empobrece sua análise. Ver mais em: PINTO, Júlio Pimentel. **Sobre literatura e história: como a ficção constroi a experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

possível identificar como uma historicidade pensava a autoria e o, sobretudo, o que ela desejava ler. É certo, também, que localizar Maura Lopes no presente teve o mesmo efeito. Uma vez ela foi reeditada repensada no presente, esta pesquisa se propôs a investigar o porquê desta volta, traçando alguns fatos acerca de como se lê hoje, o que se busca no mercado editorial e o que pode ser considerado literatura.

Por mais que se tenha evitado tratar o seu diário pela chave do depoimento de uma louca, foi preciso ter em mente que esta foi a leitura que prevaleceu acerca dele tanto em 1965, quanto em 2024. O poder do testemunho ainda finca com força suas garras na literatura e força um “eu relator” em nome da defesa moral de uma obra. É necessário ser justa: por mais que os projetos literários de Maura não tenham força literária, é consternador reduzi-los ao campo do depoimento de vida. Sua relevância foi datada e localizada, por mais que seus livros tenham sido longamente elogiados, essa longevidade não passa do papel dos jornais para as prateleiras de livrarias ao longo do tempo, e Maura parece ver a luz do sol apenas de tempos em tempos, sem muito ânimo entre os leitores e críticos quando se saí do seu restrito círculo carioca. Ainda assim, sua escrita possui, inegavelmente, vontade. Vontade de fugir do depoimento, de ser literatura, de produzir efeito.

Acredito que um dos principais balanços é a rusga entre a experiência e a ficção, a invasão da memória no campo da imaginação, a insistência no real se sobrepondo à narrativa. Em resposta a isto, além dessa dissertação inteira, deixo que Piglia acalme aos historiadores mais ansiosos: “Nunca me preocupou a ideia de que a literatura nos afastasse da experiência, porque, para mim, as coisas acontecem ao revés: a literatura constrói a experiência” (Piglia, 1993 apud Pimentel, 2024, p. 35).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Do livro à tela. O antes e o depois do livro. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, Paraná, n. 9, p. 119–132, 2016.
- AMARAL, P.; RODRIGUES, R. R. O cronotopo bakhtiniano do romance (auto)biográfico: da Antiguidade à contemporaneidade. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, v. 10, n. 3, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/22348>. Acesso em: 16 jul. 2025.
- ANDRÉ, William. AMARAL, Lara Luiza Oliveira. A vida íntima entre as paredes de vidro: uma análise dos diários de Maura Lopes Cançado, Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath. **Eixo Roda**, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 395-426, 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016. 164p.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018, 272p.
- BARRETO, Lima. **Diário do hospício: o cemitério dos vivos**. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1993.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.
- BARTHES, Roland. O discurso da história. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *A Ilusão Biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína; (org). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BRASIL, Assis. **A nova literatura: III - O Conto**. Rio de Janeiro, Ed. Americana: Brasília, 1973.
- BRASIL, Assis. Literatura Brasileira Hoje: Dois Contistas Novos. **Jornal das Letras**, Rio de Janeiro, n. 00224A, fevereiro/março de 1969. p. 3. Acesso em: 02/08/ 2024.
- BURNETT, Lago. A Angústia Autêntica de Maura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00271, 17 de Nov. 1964. Caderno B, Literatura, p. 3. Acesso em: 02/08/2024.
- CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus: diário I**. Editora Autêntica: Belo Horizonte, 2016.
- CANÇADO, Maura Lopes. **O Sofredor do Ver**. Editora Autêntica: Belo Horizonte, 2016.
- CANÇADO, Maura Lopes. Introdução à Alda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00196, 22 de Ago. 1959. Suplemento Dominical, p. 5. Acesso em: 02/08/2024.
- CANÇADO, Maura Lopes. Quem é Maura Lopes Cançado?. **Leitura**, Rio de Janeiro, n. 00110, Dezembro de 1968. Acesso em: 13/06/2022.

CARDOSO, Marília Rothier; PATRÍCIO, Mariana. *Escritora Maura Lopes Cançado sai do esquecimento com reedições*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 dez. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/escritora-maura-lopes-cancado-sai-do-esquecimento-com-reedicoes-18331002>. Acesso em: 20/05/2025.

CERTEAU, Michel de. **A história, ciência e ficção**. In: História e psicanálise: entre a ciência e a ficção. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CORDEIRO, Solange. **Discurso e escrita de si na obra Hospício é Deus de Maura Lopes Cançado**. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual do Oeste do Marechal Cândido Rondon, 2014. Disponível em: <<http://tede.unioeste.br/handle/tede/1707>>. Acesso em: 18/11/2021.

CORTÁZAR, Júlio. *Alguns aspectos do conto*. In: **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Por uma crítica da multiplicidade nos estudos literários*. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 75–83, 2013.

EAKIN, Paul. Falando sobre nós mesmos: as regras do jogo. In: **Vivendo autobiograficamente**. A construção de nossa identidade narrativa. São Paulo: Letra e Voz, 2019. p. 17-71.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Criação & Crítica**, n. 17, p. 30-46, dez. 2016.

FREIRE, Carlos. O autor brasileiro êsse desconhecido: Maura Lopes Cançado. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, n. 05411, 1 Nov. 1967. Caderno tribuna 2, p. 1. Acesso em: 02/08/2024.

FOUCAULT, Michel. **A Coragem da Verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. A Escrita de Si. In: **Ditos e Escritos I: Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise**. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Loucura, linguagem, literatura**. São Paulo: Ubu Editora, 2024. 288 pp.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura: na idade clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. Tradução de Dante Moreira Leite. 7a edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

GOMES, Angela de Castro (org). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Giovanni. *Usos da biografia*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

MELLO, Luiza Larangeira da Silva. O si mesmo como outro: três interpretações das figurações do self na poesia de Shakespeare. In: **Poesia e Filosofia: a historicidade dos textos**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2023.

MOREIRA, Daniel da Silva. O diário, um gênero da margem. **Terceira Margem**, v. 23, p. 89-98, 2019.

MUSILLI, Célia. **Literatura e loucura: a transcendência pela palavra**. 2014. 186 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/1622939. Acesso em: 12/05/2025.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NUNES, Benedito. **O Tempo da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

OLIVEIRA, Carlos. O livro de Maura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00192, 18 de Ago. 1965. Caderno B, p. 3. Acesso em: 02/08/2024.

OLIVEIRA, Cláudia Freitas de. A loucura entre três fontes históricas: Philippe Pinel, Francisco Montezuma e Gustavo Barroso. **História e Culturas**, v. 2, n. 4. jul. - dez. 2014.

PERES, Rodrigo Sanches; BORSONELLO, Elizabethe Cristina; PERES, William Siqueira. A Esquizoanálise e a produção da subjetividade: considerações práticas e teóricas. **Psicologia em Estudo**, DPI/CCH/UEM, v. 5, n. 1, p. 35-43, março de 2000.

PERROT, Michelle. Práticas da Memória Feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, n. 18, v. 9, p. 9-18, ago./set. 1989.

PINTO, Júlio Pimentel. Recolha de circunstâncias: o diário como álbum. **Literatura: teoria, historia, crítica**, vol. 26 núm. 1, 2024, págs. 133-166.

PINTO, Júlio Pimentel. **Sobre literatura e história: como a ficção constroi a experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2022.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SILVA, Rosângela Lopes da. **A sofredora do ver e a urgência da escrita: a poética de Maura Lopes Cançado**. 2017. 132 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Acesso em: 11/06/2022.

SOUSA, Wanely Aires de. **Autobiografia e ficcionalidade em *O diário do hospício e O cemitério dos vivos***. 2012. 124 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

VIANA, Maria José Motta. **Do sótão à vitrine: memórias de mulheres**. Minas Gerais: Editora UFMG, 1995.

WHITE, Hyden. *Enredo e verdade na história da escrita*. In: MALERBA, Jurandir (org). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 191-210.

WISNIK, José Miguel Soares. Ficção ou não. **Revera**, v. 3, p. 126-150, 2018.