

IL





UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA -
PPGLITCULT
LINHA DE PESQUISA: DOCUMENTOS DA MEMÓRIA CULTURAL

INGRID LIMAVERDE

**DESOCUPADA NO TEMPO, NÃO FIXADA: A CRIAÇÃO ALÉM DA CLAUSURA
NA PRODUÇÃO DE MAURA LOPES CANÇADO**

Salvador – BA

Junho de 2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
LINHA DE PESQUISA: DOCUMENTOS DA MEMÓRIA CULTURAL

**DESOCUPADA NO TEMPO, NÃO FIXADA: A CRIAÇÃO ALÉM DA CLAUSURA
NA PRODUÇÃO DE MAURA LOPES CANÇADO**

Dissertação apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (PPGLITCULT), da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Linha de Pesquisa: Documentos da Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Júlia Morena Costa.

Salvador – BA

Junho de 2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Limaverde, Ingrid

Desocupada no tempo, não fixada: A criação além da
clausura na produção de Maura Lopes Cançado. / Ingrid
Limaverde. -- Salvador, 2025.

91 f. : il

Orientadora: Profª. Dra. Júlia Morena Costa.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da
Bahia, Instituto de Letras, Universidade Federal da
Bahia, 2025.

1. Maura Lopes Cançado. 2. Loucura. 3. Clausura. 4.
Escrita de mulheres. 5. Liberdade. I. Morena Costa,
Profª. Drª. Júlia. II. Título.

INGRID LIMAVERDE

**DESOCUPADA NO TEMPO, NÃO FIXADA:
A CRIAÇÃO ALÉM DA CLAUSURA NA PRODUÇÃO DE
MAURA LOPES CANÇADO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia.

Aprovado em: Salvador-BA, 04 de julho de 2025

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Júlia Morena Costa
Orientadora – Universidade Federal da Bahia

Profa. Dra. Lúcia Castello Branco
Examinadora Interna – Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Antônio Eduardo Laranjeira
Examinador Externo – Universidade Federal da Bahia



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)**

ATA Nº 14

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 04/07/2025 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM LITERATURA E CULTURA no. 14, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, do(a) candidato(a) INGRID PINHEIRO DOS SANTOS LIMAVERDE DE ALMEIDA, de matrícula 2022119509, intitulada DESOCUPADA NO TEMPO, NÃO FIXADA: A CRIAÇÃO ALÉM DA CLAUSURA NA PRODUÇÃO DE MAURA LOPES CANÇADO. Às 14:00 do citado dia, Instituto de Letras, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Profª. Dra. JULIA MORENA SILVA DA COSTA que apresentou os outros membros da banca: Profª. LUCIA CASTELLO BRANCO e Prof. Dr. ANTONIO EDUARDO SOARES LARANJEIRA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do seguinte parecer:

"A banca destaca a propriedade da mestrande de articulação do discurso literário com o discurso teórico crítico, trazendo uma contribuição relevante para os estudos das literaturas de autoria feminina, em especial, de Maura Lopes Cançado. O trabalho ainda faz reverberar na atualidade a dimensão política das discussões acerca dos mecanismos de encarceramento e das potências da literatura e da escrita de abrir frestas na clausura. Ressalta-se, também, a metodologia e a qualidade da escrita, que reúne teoria, ensaio e poesia na dimensão acadêmica. Ingrid Limaverde realizou sua apresentação com segurança e propriedade e, diante da arguição da banca, sustentou com desenvoltura o pensamento elaborado na dissertação."

No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo(a) candidato(a), tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Documento assinado digitalmente
gov.br ANTONIO EDUARDO SOARES LARANJEIRA
Data: 07/07/2025 13:43:18-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. ANTONIO EDUARDO SOARES LARANJEIRA, UFBA

Documento assinado digitalmente
gov.br LUCIA CASTELLO BRANCO
Data: 07/07/2025 14:18:47-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

LUCIA CASTELLO BRANCO, UFMG

Examinadora Interna



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
PGLITCULT)**

Documento assinado digitalmente
JULIA MORENA SILVA DA COSTA
Data: 07/07/2025 09:10:00-0300
Verifique em <https://validar.itи.gov.br>



Dra. JULIA MORENA SILVA DA COSTA, UFBA

Documento assinado digitalmente

govbr **INGRID PINHEIRO DOS SANTOS LIMAVERDE DE**, Presidente
Data: 09/07/2025 19:17:59-0300
Verifique em <https://validar.itи.gov.br>

INGRID PINHEIRO DOS SANTOS LIMAVERDE DE ALMEIDA

Mestrando(a)



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)**

FOLHA DE CORREÇÕES

ATA Nº 14

Autor(a): INGRID PINHEIRO DOS SANTOS LIMAVERDE DE ALMEIDA

Título: DESOCUPADA NO TEMPO, NÃO FIXADA: A CRIAÇÃO ALÉM DA CLAUSURA NA PRODUÇÃO DE MAURA LOPES CANÇADO

Banca examinadora:

Prof(a). ANTONIO EDUARDO SOARES
LARANJEIRA Examinador Externo ao
Programa

Prof(a). LUCIA CASTELLO BRANCO Examinadora Interna

Prof(a). JULIA MORENA SILVA DA COSTA Presidente

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1. [] INTRODUÇÃO
2. [] REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3. [] METODOLOGIA
4. [] RESULTADOS OBTIDOS
5. [] CONCLUSÕES

COMENTÁRIOS GERAIS:

Declaro, para fins de homologação, que as modificações, sugeridas pela banca examinadora, acima mencionada, foram cumpridas integralmente.

Prof(a). JULIA MORENA SILVA DA COSTA

Orientador(a)

À minha vó Nice.

Agradecimentos

Agradeço à guiança de minha avó, por ela estou de pé.

Agradeço ao sensível do meu corpo que pôde olhar, ouvir, tatear, refletir, correr, ceder, caminhar, chorar, mergulhar, retornar, mudar de rota, e estar aqui para valer o percurso.

Agradeço à Maura Lopes Cançado e sua escrita, por me afetar de maneiras tão íntimas, por vezes conflituosas, por vezes encantadas.

Agradeço a minha família, Aline e Sandro, por acreditarem nos meus caminhos e nas potências que carrego, e me ensinarem que para viver esta vida é preciso abrir os sentidos ao mundo.

Agradeço às amizades e encontros que me trouxeram, muitas vezes, de volta à poesia: Letícia, Cely, Larissa, Pablo, Jaisy, Welber e Sandrinalva.

Agradeço a Eliezer, por acompanhar os percursos finais destes escritos, com tanta curiosidade, paciência e desejo de me ver sendo quem sou.

Agradeço a minha orientadora Profª. Drª. Júlia Morena pela escuta ativa e generosa, por me fazer reorganizar e retomar os meus caminhos; pelo direcionamento afetivo, dedicado e assertivo.

Agradeço à Professora Laura Alves por me apresentar Maura Lopes Cançado.

Agradeço ao Prof. Dr. Antônio Eduardo Laranjeira por acompanhar meus primeiros trajetos na pesquisa literária com Maura Lopes Cançado.

Agradeço à Universidade Federal da Bahia e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, pelas tantas possibilidades para que eu for(fir)masse meu lugar de pesquisadora.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) pela bolsa concedida, fundamental para que este trabalho tenha sido feito. Vida longa à produção científica das Universidades públicas brasileiras.

Havia uma mulher necessitada de um pequeno espaço para se preparar porque dentro dela uma vida crescia – a ela própria, à mulher, não sendo dado direito de se preparar para esperar. Uma mulher se dando com todas as suas fibras, enquanto a ela nenhuma porta era aberta — como condutora da peste. Uma mulher resplendente de vida mostrava a aparência faminta de quem tem mais fome e sede que o normal. E quase nunca a água ou a comida eram encontradas. Necessitada de maior conforto material, e essa mulher andava, mais e mais, em busca de tudo que lhe faltava — que era tudo. Ela se arrastava por ruas, ora estreitas ora largas, iluminadas ou escuras, transitadas por seres feitos de cimento armado, ocupados com seus próprios corpos. De olhos fechados ela se oferecia à caridade das construções herméticas, à luz, à noite, a tudo – a nada. Havia uma mulher com o maior potencial de alegria que a uma mulher é dado.

Maura Lopes Cançado

Resumo

Esta dissertação percorre a produção da escritora Maura Lopes Cançado, presente em seus dois livros *Hospício é deus, diário I* e *O sofredor do ver*, com o objetivo de refletir sobre os modos como sua obra se constrói nos rastros da clausura e também nos gestos artísticos de derrubada desses espaços de sufocamento. A partir das imagens produzidas pela autora e de seu contexto de criação — o território manicomial —, busco compreender as contradições que atravessam seu fazer literário e que situam sua produção em um limiar entre a contenção e a liberdade. O trabalho propõe, ainda, reflexões sobre o desejo de escrita em um espaço de morte, como o hospício, amparado pelo conceito de máquinas desejantes de Deleuze e Guattari (2010), e investiga esse processo como gesto artístico relacionado à escrita de mulheres, a partir das considerações de Cixous (2022), Lorde (2020). Por fim, analisa três imagens recorrentes na obra de Lopes Cançado — a pedra, o olhar e a queda —, compreendidas aqui como estratégias poéticas de desmonte das lógicas e estruturas do claustro, sustentada pela noção de mundo sem modelo, de Pelbart (1993). Nessa direção, as discussões aqui elaboradas não buscam encontrar uma interpretação única sobre a produção da escritora — incitada pela coisa literária de Felman (1978) — mas se firmam no desvio proposto por sua própria escrita.

Palavras-chave: Maura Lopes Cançado; Loucura; Clausura; Escrita de mulheres; Liberdade.

Resumen

Esta disertación recorre la producción de la escritora Maura Lopes Cançado, presente en sus dos libros *Hospício é deus: diario I* y *O sofredor do ver*, con el objetivo de reflexionar sobre los modos en que su obra se construye en las huellas del encierro y en los gestos artísticos que desmantelan espacios de asfixia. A partir de las imágenes producidas por la autora y del contexto de su creación —el territorio manicomial—, busco comprender las contradicciones que atraviesan su hacer literario y que sitúan su producción en un umbral entre la contención y la libertad. El trabajo propone, además, reflexiones sobre el deseo de escritura en un espacio de muerte, como el manicomio, fundamentadas en el concepto de máquinas deseantes de Deleuze y Guattari (2010), e investiga este proceso como un gesto artístico vinculado a la escritura de mujeres, a partir de las consideraciones de Cixous (2022) y Lorde (2020). Por último, se analizan tres imágenes recurrentes en la obra de Lopes Cançado — la piedra, la mirada y la caída—, comprendidas aquí como estrategias poéticas de desmontaje de las lógicas y estructuras del claustro, apoyadas en la noción de mundo sin modelo, de Pelbart (1993). En esta línea, las discusiones aquí elaboradas no buscan una interpretación única de la producción de la autora, sino que se afirman en el desvío propuesto por su propia escritura, como sugiere la idea de cosa literaria de Felman (1978).

Palabras clave: Maura Lopes Cançado; Locura; Encierro; Escritura de mujeres; Libertad.

Abstract

This dissertation explores the work of writer Maura Lopes Cançado, present in her two books *Hospício é deus: diário I* and *O sofredor do ver*, with the aim of reflecting on how her writing is constructed through the traces of confinement and in the artistic gestures that dismantle suffocating spaces. Based on the images produced by the author and the context of their creation — the asylum territory —, I seek to understand the contradictions that permeate her literary endeavor and place her work on the threshold between containment and freedom. This study also proposes reflections on the desire to write within a space of death, such as the asylum, grounded in the concept of desiring-machines by Deleuze and Guattari (2010), and investigates this process as an artistic gesture linked to women's writing, drawing from the considerations of Cixous (2022) and Lorde (2020). Finally, it analyzes three recurring images in Lopes Cançado's work — the stone, the gaze, and the fall —, understood here as poetic strategies for dismantling the logic and structures of the cloister, supported by Pelbart's (1993) notion of a world without a model. In this direction, the discussions developed here do not aim to find a single interpretation of the author's work, but are grounded in the deviation proposed by her own writing, as suggested by Felman's (1978) idea of the literary thing.

Keywords: Maura Lopes Cançado; Madness; Confinement; Women's writing; Freedom.

Lista de figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Maura Lopes Cançado. Fonte: A mineira Maura Lopes Cançado começa a ter sua obra redescoberta (https://oglobo.globo.com/cultura/a-mineira-maura-lopes-cancado-comeca-ter-sua-obra-redescoberta-12184270) | 13 |
| Figura 2 - Fotografia do livro "Ainda não aprendi a brincar com amoras"..... | 17 |
| Figura 3 - Cidade natal de Maura Lopes Cançado, São Gonçalo do Abaeté. Fonte: Lago de Três Marias (circuitolagotresmarias.com.br | 25 |
| Figura 4 - manifestação em frente ao Núcleo Franco da Rocha. Fonte: Museu Bispo do Rosário - @museubispodoro..... | 35 |
| Figura 5 - Hospital Colônia de Barbacena, autor: Luiz Alfredo. Fonte: Holocausto Brasileiro, 2013..... | 38 |
| Figura 6 - Obra Sem título (Guanaroca: Primeira Mulher), 1981 de Ana Mendieta. Fonte: Ana Mendieta (https://blogs.uoregon.edu/anamendieta/2015/02/20/rupestrian-sculptures/) | 61 |
| Figura 7 - Representação do procedimento de lobotomia. Fonte: Instituto de Neurocirurgia Minimamente Invasiva (https://inmi.com.br/75-anos-da-lobotomia/)..... | 68 |
| Figura 8 - Parte interna do Manto da Apresentação criado por Arthur Bispo do Rosário. Fonte: “O original e o singular no Bispo do Rosário”, de Anna Barbara Carneiro (2015)..... | 76 |

Sumário

| | |
|--|-----------|
| Convocação | 12 |
| A desocupada no tempo, a não fixada | 13 |
| Ao estar diante de um nome, desistir das lupas, aproveitar os calos dos dedos | 16 |
| 1. Existo desmesuradamente, como janela aberta para o sol..... | 21 |
| 1.1. Plantou-se uma cidade, plantou-se uma mulher..... | 24 |
| 2. Um mundo sem deus | 33 |
| 2.1. quarto-forte..... | 37 |
| 2.2. quero, quero, quero..... | 47 |
| 3. Escrever e despedaçar o mundo..... | 56 |
| 3.1. a pedra | 58 |
| 3.2. o olhar | 65 |
| 3.3. a queda..... | 72 |
| 3.3.1 a queda no quadrado..... | 78 |
| Celebração ao desvio..... | 85 |
| Referências..... | 88 |

Convocação

Esta dissertação se dará em desvio:

Estou caindo
indo
indo
(Cançado, 20215, p.9)

Proponho, então, começar com um escape. Um escape, neste caso, também da formatação acadêmica. Mais do que uma apresentação formal, esta abertura se constrói como um convite: que se ouça a obra de Maura Lopes Cançado — e os mundos que ela cria em seu gesto artístico — com o corpo inteiro. Deixo para as próximas páginas as devidas apresentações.

Convoco quem me lê a escutar com atenção um texto literário que faz da linguagem um lugar de experimentação. A escrita de Lopes Cançado não pode ser lida com lentes de significados fixos — é texto que escorrega, que gosta das correntezas. Com este trabalho, não desejo, portanto, encerrar sua produção — ela, que é uma figura fundamental para a literatura brasileira e para a luta antimanicomial — em novas formas de aprisionamento.

Por isso, convido a acompanhar os trajetos da escrita da autora sob as leituras que farei. Para tanto, é preciso aceitar os limiares da leitura, as contradições, as pausas, as respostas provisórias. Permitam-se desviar com Maura Lopes Cançado.

A autora mineira nascida em 1929 vem sendo novamente escutada pela crítica e pela academia, em grande parte devido à edição de 2015 dos seus livros, no desejo de investigação sobre o cenário de sua escrita, que perpassa a vivência no hospício. Seu texto ressurge do quase esquecimento para lembrarmos de reconstruir futuros longe da claustrofobia das categorias, das determinações científicas, reafirmando a vida e a necessidade de fazermos curva, despedaçarmos verdades, experimentarmos outras formas de existência. Aqui trabalho com *Hospício é deus, diário I* e *O sofredor do ver*, na edição de 2015. No entanto, esse resgate da obra da autora se confirma no fato da sua reedição, com o diário, no ano de 2024, pela Companhia das Letras. Isso reafirma a urgência de um trabalho como este, que se fabrica agora, principalmente, quando o desafio coletivo de mantermos uma sociedade sem manicômios, sejam eles físicos ou simbólicos, permanece iminente.

Este texto chama para a não fixidez constitutiva da produção de Lopes Cançado, uma vez que é fundamental encarar sua obra longe tanto das posições salvadoras quanto das

claustrofóbicas. O que está colocado são os limiares habitados pela escrita da autora entre o claustro e a liberdade. Abrir as janelas para este texto é estar disposta(o) a não encontrar respostas únicas e não temer as ambiguidades, os desmontes, a provocação.

A desocupada no tempo, a não fixada

Ouço “Paralelas”, música do cantor Belchior, enquanto entro, tateando as brechas, neste texto. Paro quando ele diz: “Copacabana, esta semana o mar sou eu”, e me sinto, mais do que nas outras tantas vezes em que escutei esses versos, convocada ao exercício de me espalhar no que me circunda, até me tornar outra. Este é um chamado que acompanha meu encontro com a escrita da autora Maura Lopes Cançado. Nascida em 1929, no interior de Minas Gerais, na cidade de São Gonçalo do Abaeté, a autora permaneceu por muito tempo esquecida no imaginário literário brasileiro. Seus únicos livros: *Hospício é deus, diário I* e *O sofredor do ver*, publicados originalmente em 1965 e 1968, respectivamente, foram tecidos em meio às experiências vividas enquanto interna do hospital psiquiátrico Gustavo Riedel, no Rio de Janeiro, entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Por isso, ganharam certo destaque nas discussões literárias a partir de uma curiosidade em torno da temática da loucura e dessa sua presença no ambiente manicomial, o que, por vezes, reservou sua escrita apenas ao campo da produção testemunhal sobre o manicômio e a um apelo intenso à sua biografia. Sobre isso abordarei um pouco mais adiante.



Figura 1- Maura Lopes Cançado. Fonte: A mineira Maura Lopes Cançado começa a ter sua obra redescoberta (<https://oglobo.globo.com/cultura/a-mineira-maura-lopes-cancado-comeca-ter-sua-obra-redescoberta-12184270>)

Na tentativa de percorrer outros caminhos, o que é elaborado aqui tem, como fio, esse gesto de desabitar moldes, ativado pela canção de Belchior, para experienciar leituras sobre as produções da autora, sem o anseio por uma interpretação encerrada e imóvel. Lopes Cançado afirma: “O pintor para quem posei desistiu das linhas, abandonou as tintas: Meu retrato é uma tela em branco” (Cançado, 2015, p.143), e considero que esse trecho indica, sem localizar, o espaço de sua escrita. Seus textos me instigam a repetir uma imagem elaborada no conto *Espiral ascendente*, quando a voz que diz anuncia: “[...] começou a chover fininho e joguei Shakespeare na correnteza” (Cançado, 2015, p.11). Jogo as palavras na correnteza. Esse que é um ato de lançar-se ao imprevisto – jogar – não se sabe se à queda, ao desmonte ou ao som, e que é, também, um ato de negociação, manejo, aposta ou participação – jogar – se envolve, enquanto procedimento, no percurso do meu trabalho com a escrita da autora, de forma que, nos textos que se seguem, trago minhas percepções sobre esse jogo com as palavras de Lopes Cançado, além de partilhar, já neste subcapítulo, algumas decisões de leitura que me acompanharam em seu desenrolar.

Essa sujeita-objeta que tenho em mãos e olhos exige que eu construa caminhos por fora de análises que buscam oferecer **um** sentido ao que se lê. O texto de Maura Lopes Cançado não se subordina a qualquer universalidade. Aproximo-me, portanto, para estabelecer essas leituras, do que Shoshana Felman chama de coisa literária; “A coisa literária consiste, na minha concepção, precisamente num saber que não pode saber de si, um saber que não é capaz de dizer o que sabe” (Felman, 1978, p.21).

Noto o paradoxo, contido nessa aproximação, denunciado pela própria autora, de convocar um saber que não sabe de si, a partir de um saber acadêmico, que comumente deseja saber sobre algo (Felman, 1978), entretanto, sigo com ele para desembocar no movimento da coisa literária. Para ela, a coisa literária está na ordem do acontecimento, do que provoca algo, ou seja, há um poder-ação na literatura, que nos move com seus efeitos, e do qual é impossível se apropriar (Felman, 1978).

Nas palavras de Lúcia Castello Branco e Ayanne Sobral: “Há, como propõe Felman, uma loucura do texto, e essa loucura se localiza exatamente naquilo que, do texto, resiste à interpretação” (Branco; Sobral, 2022, p.91). Chego em Maura Lopes Cançado para ler a loucura de seu texto sob a cena do evento, do que eclode dessa leitura. Isto é, o que me interessa não é ter uma interpretação fixa sobre as significações e imagens elaboradas na obra de Lopes Cançado, mas o que a escrita literária é capaz de produzir em seu exercício. No sentido da coisa literária de Felman, a literatura trabalha no testemunho do impossível de se dizer, na ordem do

irrepresentável. Aqui, a produção de Lopes Cançado não se emoldura nos sentidos da representação, mas vaza a leitura única e agencia um lugar de produção.

Ainda na chave da coisa literária, a escolha de trabalhar com o texto de Lopes Cançado acredita na importância da relação escritora-leitora, se dá por afirmar, junto à Felman, a cumplicidade ética entre essas agentes da produção de leitura, uma vez que as afetações que surgem dessa interação, seus choques e afinidades, costuram esse lugar de leitura e análise. Portanto, escolho o envolvimento, com aprofundamento teórico-reflexivo, como caminho metodológico.

Além disso, o manuseio da teoria também se dá a partir dessa perspectiva, uma vez que proponho a mobilização dos operadores teóricos, na perspectiva de Derrida (1971), como utensílios: não como verdades a serem aplicadas, mas como dispositivos provisórios. Isso não significa ausência de rigor teórico, mas sim um entendimento de que a teoria participa como amparo para as leituras da escrita de Lopes Cançado. Para retomar Felman, é preciso que a teoria literária não imponha significados aos textos, mas esteja aberta a ser transformada por eles. Aciono, portanto, a teoria na medida em que ela é atravessada — e atravessa — minha leitura da literatura de Lopes Cançado.

Caminho, neste trabalho, pelo que escapa do pensamento que estrutura a oposição razão *versus* loucura. Não busco utilizar a literatura como ferramenta para análises patologizantes que se apoiam na separação rígida entre vida e obra, buscando identificar na escrita da autora traços de uma suposta personalidade. Esse tipo de abordagem aparece, por exemplo, na composição da edição de 2015 de seus livros, que opta por incluir, ao final, um perfil biográfico escrito por Maurício Meireles. Nesse texto, são destacadas características atribuídas ao comportamento da autora — frequentemente associadas à extravagância, ao fascínio pela estética e à violência. Tal excesso de biografismo é denunciado por alguns trabalhos, ainda minoritários, como os desenvolvidos por Deborah Brum¹ e Gilberto Araújo², os quais se dedicam a suturar a cisão entre testemunho e criação. Desse modo, estabeleço como posicionamento fazer com que os dados sobre o que se supõe enquanto “vida” da autora não se sobreponham, ou seja, não pretendo tecer análises sobre sua subjetividade. Os dados mobilizados estão fundamentados no que a própria escrita da autora traz.

¹ Em *Demolir os muros dos pátios: a escritura de Maura Lopes Cançado como máquina de guerra, em O sofredor do ver*.

² Na conferência *O romance de Maura Lopes Cançado*.

Nas reflexões aqui desenhadas, portanto, não me proponho a discutir a loucura como elemento biográfico, mas em sua aproximação com a coisa literária, como procedimento de leitura. Isso não exclui o meu desejo de trabalhar, de algum modo, com as realidades da instituição manicomial, já que essas extrapolam a vivência pessoal da escritora.

Aciono a loucura para transpor o claustro do diagnóstico e me aliar ao que elabora Maura Lopes Cançado: “Ser louco para mim é chegar lá. Onde? — pergunto vendo dona Marina. As coisas absolutas, os mundos impenetráveis” (Cançado, 2015, p.26). Os mundos impenetráveis, talvez, de que fala Felman. Além da pergunta que me guiou nesse processo, — De que modo a escrita de Maura Lopes Cançado produz realidades além da clausura? — tenho como pano de fundo esta pergunta: Onde?

Para percorrer os lugares aos quais posso ir com essa pergunta, aguço minha escuta e ouço nas palavras, como diz Jacques Derrida (2001), a margem da partida.

Ao estar diante de um nome, desistir das lupas, aproveitar os calos dos dedos

Conheci Maura Lopes Cançado através de Laura Alves, professora tirocinante em uma disciplina, no meu terceiro semestre da graduação em Letras Vernáculas. Seu nome e o nome do seu diário, *Hospício é deus, diário I*, ressoaram durante dias, junto a uma inquietante curiosidade em conhecer a escrita de quem diz do hospício como diz de deus. Além desse, descobri que ela publicou apenas mais um livro, intitulado *O sofredor do ver*, composto por 12 contos. Fui em busca deles e, para minha satisfação, havia uma reedição realizada pela editora Autêntica, do ano de 2015. Antes disso só era possível encontrar suas publicações em sebos e por preços altíssimos. Como já havia sido capturada pelo diário — os efeitos do nome — comecei por ele. Uma captura diferente se deu, agora a partir da soltura. Em seguida, me dediquei ao livro de contos e, espontaneamente, fiz as leituras incitada pelas imagens que encontrava, me guiava pelas aproximações e os distanciamentos em relação aos dois livros, para exercitar essas leituras em sobreimpressão. Ainda estava diante do trabalho da autora apenas como leitora.

Uma imagem, então, retornava à minha tela mental insistente: Uma mulher, habitando um hospital psiquiátrico — cenário institucional de grandes massacres — um lápis curto, folhas de papel, eletrochoques, solitárias, uma mulher produzindo literatura. A invasão dessa cena me impulsionou a investigar o que poderia ser criado a partir dela, quais mundos,

para além do ambiente manicomial, ela criava. É o momento em que me desafio a desenvolver uma pesquisa científica, ainda na graduação, sobre sua escrita.

Em meio a esse trabalho resolvo, entre os anos de 2021 e 2022, preparar um projeto de livro de poesia, com a reunião de alguns poemas produzidos ao longo tanto desse estudo quanto desse contágio de leitora, sobre os escritos de Lopes Cançado. Inscrevi o livro em um edital aberto pela Editora Urutau e, com muita alegria, fui contemplada com a publicação. *Ainda não aprendi a brincar com amoras* foi materializado no início deste ano de 2023, já circula por aí e estará, de algum modo, presente aqui.

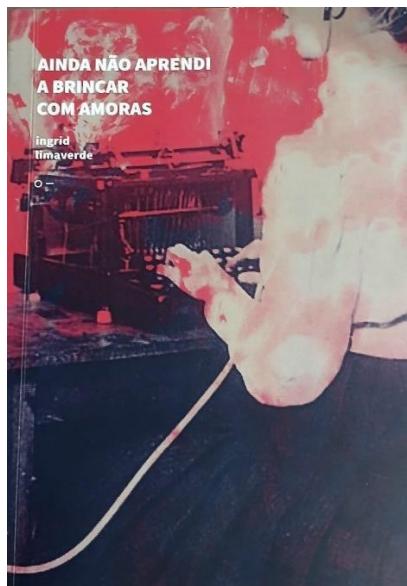


Figura 2 - Fotografia do livro "Ainda não aprendi a brincar com amoras".

Isso me fez pensar, durante a elaboração do livro, nos percursos possíveis para o que chamamos de pesquisa, os quais podem, de fato, acontecer no espaço acadêmico, mas que extrapolam essa circunscrição e podem se desenvolver como exercício amplo, cotidiano, íntimo, de estar atenta e se permitir ser afetada por algo, e, desse encontro, produzir conhecimento. O que estou querendo dizer é que este livro também me fez desconfiar de que há uma poética na pesquisa e vice-versa.

A poesia, longe de um sentido idealizador de sua feitura, sempre funcionou para mim, além de outros significados pessoais, como uma estratégia de ler e inventar o mundo. Por isso, foi inevitável escrever poesia durante esse tempo. E é igualmente inevitável elaborar este texto sem incorporar uma dicção poética. Diz a poeta Ana Martins Marques, em um poema sem título, que nos relacionamos com as coisas mais ou menos como, em um exercício de tradução,

acrescentar um vulcão em um poema, um vulcão que só aparece com a tradução. Concordo com ela e sinto que este percurso, aqui partilhado, é, também, uma atividade de criação não só no sentido do fazer, mas, principalmente, no sentido de imaginar. O livro veio antes desta dissertação e acho que há nisso algo que diz, também, sobre a sujeita-objeta dessa pesquisa. Suponho que a escrita de Lopes Cançado nos impele a elaborar algo que escape do formato exclusivamente acadêmico. Ela mesma, a escrita, me levou a fabular conhecimentos em literatura, a partir do saber poético, e é desse saber que extraio os materiais os quais compõem este texto que agora escrevo.

Sobre isso, recordo de um trecho em que a própria Lopes Cançado escreve: “Não estou comprometida sequer com a literatura. Não leio muito. Prefiro escrever” (Cançado, 2015, p.). Essa afirmação alicerça o que penso para elaborar este trabalho. Escrever inclinada ao descompromisso com uma literatura que se firma enquanto canônica. Nesse trecho, não acredito que ela esteja desconsiderando o lugar da literatura, mas questionando certo ideal de soberania que não possibilita escapar. Escrever com esse descomprometimento não seria abandonar a profundidade ou o rigor da pesquisa, mas considerar a experimentação na forma de escrita uma via para a produção de conhecimento.

Nesse movimento, incluo também a colagem, feita por mim, que abre como capa este trabalho, em um gesto artístico de elaboração sobre as fraturas produzidas pela obra de Lopes Cançado. Tal gesto visual funciona, assim como a feitura do livro, como um método de inscrição na literatura da autora para lê-la. Essa produção faz parte do percurso metodológico para chegar a esta dissertação e conta sobre o exercício de se infiltrar na escrita para elaborar sentidos, como a imagem da rosa nascida a partir dos olhos ou a do ato de afastar deus, em sua vigilância perpétua, da loucura.

Ao longo desse processo fui acompanhada por diversos afetos, entre eles, alguns me fizeram ler guiada por certa fixação. Sei que, nesses momentos, perdi as curvas, li sem contestação. Ao escrever sobre isso, me lembro da poeta Marília Garcia quando diz, em *Tem país na paisagem?*, que a leitura pode ser um jogo de escala; por vezes é preciso colar os olhos no que se lê, até o borrão, o desfoco, por outras, é necessário afastar-se, ver tudo. Neste percurso do mestrado escolho testar esses ajustes das lentes. Ocupar e desocupar. Observar os furos, as incompletudes. A remontagem proposta por Didi-Huberman (2007):

Só se expõe – poética, visual, musical ou filosoficamente – a política ao mostrar os conflitos, os paradoxos, os choques recíprocos dos quais toda história é tecida. É por isso que a montagem aparece como o procedimento, por excelência, dessa exposição (Didi-Huberman, 2007, p. 01).

Amparada por Didi-Huberman, quando trata do conceito de montagem, leio a obra de Lopes Cançado percorrendo esses conflitos, paradoxos, as brechas presentes tanto em sua escritura quanto em seu contexto de produção. Nesse caso, considerando que um dos livros da autora se dedica a criar a partir do cenário manicomial, em um contexto em que essas instituições totais estavam em seu pleno exercício em todo país, com apenas pequenos vislumbres da futura Reforma Psiquiátrica, escolho realizar uma leitura política. A noção de montagem movimenta o repensamento de fundações e lugares preestabelecidos da história, o que se aproxima do gesto de leitura que farei, ao longo deste trabalho, sobre as elaborações da autora, em torno da literatura e do hospício.

Ao encarar os trabalhos de Lopes Cançado, é preciso borrar as fronteiras da temporalidade, compreendendo de que modo as posições em que organizo seus escritos me oferecem leituras sobre o passado, o presente — marcado por uma reformulação dos olhares para o manicômio, e, também, do próprio discurso da autora, percebido com as lentes deste século — e os efeitos desse arranjo temporal. Ler implicaria, então, esse gesto de montagem, desmontagem e remontagem do olhar e do tempo. Há de se ter vazios, há de se ter presenças.

Pensando nesse procedimento, me vi diante de alguns dilemas que saltam da leitura dos trabalhos da autora, uma vez que é notável um movimento de clausura-abertura, em que sua escrita se manifesta, ao apresentar uma narrativa de liberdade, de derrubada, questionadora no que se refere às ordens impostas pela violência manicomial, ao mesmo tempo em que traz uma narrativa que colabora para a consolidação dessas mesmas ordens, em um discurso muitas vezes racista e classista.³ Olhar para esses aspectos me trouxe impasses para a minha própria escrita, para o desejo de pesquisar com essa contradição latente. No entanto, assumo aqui a posição de partir dessa contradição, utilizando-a como substância para as formulações deste estudo. Escolho caminhar por uma análise crítica das obras da autora, compreendendo tanto o seu papel importante para o campo literário, em suas temáticas e métodos de criação, quanto a sua contribuição narrativa no reforço de algumas estruturas de segregação presentes na literatura brasileira. Com essas rotas, chego a esta dissertação instigada a costurar e descosturar leituras em torno da produção da autora, pinçando suas colaborações e contradições.

Para abrir os caminhos que seguem, compartilho brevemente a travessia que se desenhou em três capítulos. No primeiro, “**Existo desmesuradamente, como janela aberta para o sol.**”, apresento a autora, os contextos de produção de sua obra e alguns traços

³ Estas questões serão melhor desenvolvidas nos capítulos seguintes.

biográficos, construídos em seu fazer literário, importantes para a leitura da sua produção. No segundo capítulo, “**Um mundo sem deus**”, mergulho na realidade do hospício como cenário da escrita. Com uma dicção um pouco mais densa e até claustrofóbica, passeando por alguns dados históricos, reflito sobre como a literatura de Lopes Cançado reforça lugares de clausura, ao passo que se posiciona como força de ruptura frente à ela, a partir do desejo de escrita. Por fim, no terceiro capítulo, “**Escrever e despedaçar o mundo**”, percorro três imagens que atravessam sua obra — a pedra, o olhar e a queda —, como metáforas do desvio à clausura e da reinvenção.

A travessia que se inaugura não busca definir uma perspectiva sobre a obra de Lopes Cançado, mas escreve junto a ela possibilidades de leitura, as quais podem caminhar por mundos criados nas dobras da clausura. Teorias e imagens entram como rastros, como ferramentas que, mais do que iluminar, escavam e se inscrevem em sua produção. Nesse sentido, as reflexões elaboradas aqui não são um fim em si, mas uma perpetuação da abertura.

1. Existo desmesuradamente, como janela aberta para o sol.

Um eu é pouco para o que está em causa

Maria Gabriela Llansol

Para seguir com este texto é preciso perguntar: *Que escritora se desenha quando se escreve partindo da interdição? Quem é essa que escreve quando escreve em uma instituição total?*

Esses questionamentos perpassam a fabricação da figura de Maura Lopes Cançado enquanto escritora e do que conhecemos até aqui sobre sua história para além dos livros. Ao encarar o trabalho dessa autora, é preciso percorrer o lugar destinado ao seu corpo durante parte significativa de sua vida. Ela vivencia entradas e saídas em internações ao longo do tempo, tendo sido a primeira em 1949, segundo informações encontradas por Maria Luisa Scaramella⁴, em rastros reunidos sobre as narrativas construídas sobre e pela autora. O enclausuramento da vida se instala em internações psiquiátricas sucessivas, e mais adiante, em uma reclusão judiciária marcada pela condenação por um homicídio ocorrido dentro do manicômio. Em um período onde manicômios judiciários para mulheres não eram disponíveis, Lopes Cançado transitou entre penitenciárias.

Sua trajetória passa, então, a ser atravessada não apenas pela leitura literária, mas pela leitura jurídica — que a inscreve em outro lugar, deslocando-a da condição de doente para o rótulo de assassina. Essa transição, apontada por Scaramella em sua leitura dos documentos judiciais, é o que intensifica a interdição: ela não só enlouquece, ela transgride. Com isso, a mudança do olhar entre a desimportância dada ao discurso de quem é determinado como louco, para a lucidez imediata de quem comete um crime (Scaramella, 2010, p.32). Portanto, precisa ser silenciada duas vezes. A posição de louca e assassina faz da posição de escritora um lugar nebuloso.

Nesse sentido, Maura Lopes Cançado não circula da mesma maneira que outras escritoras circularam no campo literário, não há entrevistas diversas sobre seu trabalho, ela não esteve em lançamentos de livros ou noites de autógrafos. A autora experimenta a clausura de sua obra, para além do corpo aprisionado. Os limites de leitura da sua obra, portanto, habitam

⁴ Em *Narrativas e Sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*.

o claustro do olhar social sobre a loucura e sobre a condenação. Segundo Scaramella, foi negada a ela, pela instituição penal em que ela se encontrava em 1976, o direito de conceder uma entrevista pela Rede Globo (Scaramella, 2010, p.41), dado que reforça certa negação do lugar de escritora. Além dessa tentativa frustrada, ela concede apenas uma entrevista, ainda detida, à jornalista Margarida Autran. É nessa conversa, intitulada *Ninguém visita a interna do cubículo* 2, que nos deparamos com Lopes Cançado encolhida em condições precárias — condições que, infelizmente, ainda ecoam nos corpos encarcerados do presente. Esse registro parte da escuta da voz da autora cercada pelos muros da clausura, uma vez que só é possível, com essa rara entrevista, ouvi-la nos limites do cubículo.

As informações mobilizadas por Scaramella, assim como as que circulam amplamente sobre Maura Lopes Cançado, partem sobretudo de vozes alheias — parentes, médicos, amigos. Raramente ouvimos a autora falar de si, a não ser por meio de sua própria escrita. No diário *Hospício é deus*, há um momento em que ela se aproxima da autobiografia — compreendendo os limiares entre o que é dito como realidade e ficção —, num gesto de antecipação que, em minha leitura, soa como um pedido: **leia-me antes do hospício**. Esse chamado que escuto entre as palavras que escreve desloca o olhar para além do claustro. Não há um modo único e cristalizado de ler uma obra literária. Em uma vida experienciada em isolamento, não é uma escolha aqui perpetuar essa interdição.

Na voz da própria autora:

Agora possuo um rótulo, até mesmo bonito: Personalidade Psicopática. Isso levou aquele médico bonito a rir e se afirmar “como o que sabe”. Isso me fez tolerar impotente sua risada. Isso me marginalizou de todo. Na minha ficha do hospital meu nome não tem valor [...] Ela mesma tirou-me o direito de provar alguma coisa ao considerar-me PP (Cançado, 2015, p.41).

No fragmento, Lopes Cançado traz essa condição de confinamento da sua voz, ao encerrá-la com o diagnóstico, nele ela evoca, em minha leitura, a importância de olhar para sua obra para além da concretude seja ela do diagnóstico, do hospício, ou de rótulos definidores. Ser nomeada pelo outro — pelo médico, pelo hospital, pela norma — é uma forma de dissolver a singularidade da experiência. Ao transformar a risada do médico em literatura, penso que ela nos encaminha para observar a suposta soberania atribuída ao discurso psiquiátrico, em que é possível sobrepor-se a um nome. Mas, quando elabora a cena poeticamente, sua escrita escapa: “A palavra brilhava insistente” (Cançado, 2015, p.57).

Nessa direção, os trabalhos mais recentes sobre a obra da autora, incluindo o que citei nos textos iniciais como o de Deborah Brum, trazem a importância de marcar uma posição diante das elaborações sobre sua escrita, uma vez que essas polarizações interpretativas —

ignorar as contradições ou enclausurar sua literatura aos rótulos —, a partir dos lugares ocupados por ela, determinam o olhar para sua obra. A própria edição recente de *Hospício é deus, diário I*, feita pela Companhia das Letras escolhe, no texto da escritora e psiquiatra Natalia Timerman, tratar desses caminhos interpretativos, incitando perguntas como: *É preciso abandonar o tema da loucura ao falar de Lopes Cançado, para que não se caia no isolamento do diagnóstico médico?*

No caso do texto da nova edição, ela escolhe trabalhar a figura de Lopes Cançado pensando o diagnóstico psiquiátrico como alegoria. Neste trabalho, que é desenvolvido no campo dos saberes literários, escrevo para elaborar sobre o papel da psiquiatria nas leituras que fazemos da obra de Lopes Cançado, e para ler a loucura nas vias da coisa literária de Shoshana Felman, como lente de interpretações que não se prendem aos limites de um rótulo médico. Esse movimento se soma a tantos outros que oferecem à escrita da autora novos futuros.

Digo isso porque no texto de Timerwomanela nos lembra de uma afirmação feita pela escritora em que diz, ao pensar sobre si, ser sem futuro mas uma grande promessa. A psiquiatra reforça, ao mobilizar essa fala, que talvez o gesto de permanecermos lendo e estudando Lopes Cançado, reside na tentativa de desfazer essa afirmação (Timerwoman, 2024, p.261). Na frase da autora há a contradição constitutiva da sua própria escrita, que também desenha sua posição no ambiente literário: escrever para perpetuar uma dicção poética já condenada ao provisório. A criação de Lopes Cançado é inscrita nas palavras dos outros que a definem. O que se deseja, ao perseguir caminhos de leitura que potencializam sua obra é ofertar futuros em que não só o seu trabalho permaneça, mas que extrapole os contornos biográficos e nos indique possibilidades de modos de estudar literatura e experienciar a vida.

Importante sublinhar que não faço, com isso, uma leitura para elaborar uma redenção muito menos uma condenação para a figura de Lopes Cançado. O que está sob leitura aqui é um exercício de compreender de que maneira o claustro se apresenta em sua trajetória, o que indica caminhos possíveis para a leitura de sua obra. É, inclusive, um gesto de marcar uma posição. Devemos observar a obra de Lopes Cançado sob a sombra dessa dupla interdição e nos limites do quarto “de um metro imundo e infestado de percevejos, abandonada pelos amigos, esquecida pelos que a apontavam como a melhor escritora de 68” (1991, apud Scaramella, 2010, p.42)? Ou partir de suas contradições para encontrar percursos literários?

Firmo, aqui, a necessidade de acompanhar a produção da autora atravessando suas lacunas, os limiares em que sua presença se inscreve, e suas contradições. O que poderia ser um dilema moral se converte, neste trabalho, em caminho de leitura: uma leitura que não se

desenha em julgamentos, mas eclode das afetações. Afirmo isso porque diante da posição de apagamento vivida por Lopes Cançado e sua literatura durante o cumprimento de medida de segurança e até a reedição de seus livros em 2015, podemos nos questionar: *Devemos parar de ler e estudar Lopes Cançado após a condenação?*

A resposta para essa pergunta pode estar nos modos como encaramos as pessoas, sobretudo mulheres, sujeitas à marginalização do claustro⁵, destinadas ao silêncio, à expulsão da experiência na vida; ou em trilhas que furam esse modo de ver já previsível e ampliam os horizontes da escuta e do olhar para pensar a literatura como um campo de disputas, de deslocamentos, os quais não operam nas vias do encarceramento, mas fazem dos contrastes elementos de leitura literária.

Tal pensamento me leva a trabalhos como os feitos pela pensadora e professora Denise Carrascosa, presente, entre outros, no livro de poemas *Firminas em fuga (Poesia?)*, resultado do trabalho do Projeto Feminista Negro Abolicionista Corpos Indóceis e Mentes Livres, com oficinas de escrita literária para mulheres sentenciadas no Conjunto Penal Feminino da Bahia. Esse trabalho com a escrita dessas mulheres, cotidianamente definidas por suas sentenças, aponta para o lugar da literatura como espaço de soltura, em que a criação não opera na perspectiva da condenação, mas amplifica as maneiras de perceber a experiência dos sujeitos na vida.

É preciso, portanto, ouvir a presença literária de Lopes Cançado, assim como ela nos convida, antes de ouvir o manicômio. Para tanto, desejo passear um pouco mais sobre alguns aspectos que constroem essa autoria e, por isso, sigo de onde sempre partimos: o primeiro território. O território aparece, para mim, sob a perspectiva do espalhamento convocado por Belchior em Paralelas, ou seja, não começarei por um território que se pressupõe fixo, bem demarcado, mas por um campo aberto em que se compreende choques, atritos, controvérsias, e onde é possível, também, se contaminar, por uma literatura ou por uma cidade.

1.1. Plantou-se uma cidade, plantou-se uma mulher

“Plantou-se uma casa. Grave, um padre traçou um destino: cidade [...] São Gonçalo do Abaeté, nascida imaculada” (Cançado, 2015, p.67). A cidade, no interior de Minas Gerais, localizada a, aproximadamente, 370 quilômetros da capital mineira e a 18 horas de Salvador,

⁵ Esta questão será melhor elaborada no capítulo 2.

em seu destino, traçou os primeiros caminhos de Maura Lopes Cançado. A cidade, que ganha espaço em sua escrita, atravessa, enquanto imagem, os percursos dessa escrita concebida na correnteza. Nascida em uma fazenda pertencente a sua família, nona filha, forjada na aristocracia mineira, a autora cria um território em que é possível aproximar os contrastes latentes nessa cidade lenta, “sem princípio, nem fim” (Cançado, 2015, p.68) e seus modos de fazer literatura.



Figura 3 - Cidade natal de Maura Lopes Cançado, São Gonçalo do Abaeté. Fonte: Lago de Três Marias (circuitolagotresmarias.com.br)

Seus pais, José Lopes Cançado e Affonsina Álvares da Silva, eram descendentes de famílias consideradas ‘importantes’ em Minas Gerais, sendo seu pai um fazendeiro com grandes influências políticas tanto na região quanto nacionalmente (Scaramella, 2010) e sua mãe descendente de Dona Joaquina de Pompéu, figura destacada no processo de Independência do Brasil. Desse modo, a história da autora está marcada pelos costumes e perspectivas dessa elite que a constituiu. A origem territorial de Lopes Cançado vai, nas palavras da autora, desenhar seu lugar no mundo: “A Minas devo o meu caráter introspectivo, minha busca constante do absoluto e a disciplina que consigo me impor quando o desejo, essencial ao estudo e à criação” (Cançado, 2015, p.67), e ainda: “Nasci numa bela fazenda do interior de Minas, onde meu pai era respeitado e temido como o homem mais rico e valente da região. Fui uma criança bonita, todos dizem, e sei pelos retratos” (Cançado, 2015, p.8).

Essas passagens do livro *Hospício é deus, diário I* elaboram imagens dessa relação entre a autora e Minas Gerais. Isso está marcado na articulação, feita por ela, entre sua origem mineira e o processo de criação, no primeiro fragmento. Essas realidades, apresentadas pela

escritora, quando também assume o lugar de personagem desde o início do diário⁶ (em *Hospício é Deus*), a faz experimentar liberdades possíveis para os ricos da época e seus descendentes. O que está simbolizado, por exemplo, no fato de ser a única moça aviadora da turma do aeroclube em que frequentava e ter um avião dado por sua mãe. Seu lugar de escritora desenhado em sua obra, portanto, estava também possibilitado (e limitado) por seu contexto.

No entanto, há um furo nessa adequação absoluta, que é demonstrado por estudos como o de Scaramella: “Acompanhar Maura ao longo do doutorado, de certa forma, foi trabalhar com ambivalências, liminaridades, descontinuidades” (Scaramella, 2010, p.6). Nessa direção, Lopes Cançado anuncia, com a própria escrita, que ela não fazia parte do que suas tradições originárias apregoavam, não participava das chamadas “Minas-girl”:

Eu não era a mocinha moradora em pensionatos, a “Minas-girl”, como são chamadas as moças do Minas Tênis Clube [...] Não me preocupava absolutamente com minha reputação” (Cançado, 2015, p.68).

Minhas agressões à moral burguesa não iam além do que é considerado comum em outros lugares. A não ser em Minas, e não fora meu nome de família, talvez não tomassem conhecimento da minha aparente leviandade. Aparente – porque no íntimo fui sempre muito séria, descrente, superior e triste. (Tentara o suicídio pela primeira vez aos dezoito anos.) (Cançado, 2015, p.69)

Ou seja, o nome de família assegura à Lopes Cançado certo lugar de conforto, uma vez que possibilita trânsitos sociais, como acesso ao estudo de línguas, das artes, impensados para outros grupos sociais na época, e isso também é o que fortalece sua afinidade com a escrita. Por outro lado, esse mesmo nome não sustenta diante do seu conflito com o que se pretende moral. Considerada “uma jovem louca, amoral (ou imoral?)” (Cançado, 2015, p.68), ela, mesmo dentro das estruturas que sustentam a moral cristã de São Gonçalo do Abaeté, não pertence de todo à cidade, uma vez que toma destinos diferentes dos quais a cidade pretende para suas moças: “A família de papai, Lopes Cançado, tem grande prestígio financeiro, social e político em nosso estado; é chata, conservadora, intransigente, como todas as “boas” famílias mineiras. Brrrrrrrrrrrr” (Cançado, 2015, p.11). De algum modo, esse furo provocado pela escrita da autora é o que mantém certa resistência ao sufocamento agenciado pela cidade.

Para elaborar um pouco essas questões, recortei o trecho que inaugura este texto, de um dos seus contos, presente no livro *O sofredor do ver*, o qual carrega como título o nome da cidade. Em *São Gonçalo do Abaeté*, ela cria, ou melhor, planta a cidade desde a abertura de

⁶ *Hospício é deus* inicia com uma espécie de recorte autobiográfico, em que a autora cria-elabora aspectos de suas relações familiares, da construção de sua infância e adolescência em Minas Gerais e seu convívio com sua cidade natal.

suas janelas até seu rumo ao que seria o progresso: “Em breve se erguerá o primeiro edifício de três andares, quando o plano tranquilo, horizontal da cidade, será sacudido pela verdadeira violência, mostra de civilização - e se possível, neurose” (Cançado, 2015, p.73). O que salta dessa formação, mesmo em pequenos tempos, são suas vias de contradição. A cidade, que aparece também no diário, é palco das iniciais sensações de inadequação da autora, principalmente porque são seus costumes que a exilam, mesmo que simbolicamente, e a fazem peregrinar por outras cidades brasileiras. Menciono os costumes, uma vez que Lopes Cançado se divorcia, ainda muito jovem, o que era completamente reprovável para uma cidade conservadora, centrada na igreja: “a igreja foi uma das primeiras e principais instituições da cidade” (Cançado, 2015, p.68), e que, por isso, a classificava como promíscua, pecadora. Diante desses olhares, ela experimenta seu primeiro exílio.

Até aqui, o que há é uma adequação constitutiva do que pode, na literatura, a história de uma cidade, em um país de raízes coloniais e em um estado especialmente conservador como Minas Gerais. No entanto, em *São Gonçalo do Abaeté*, na cidade literária, as janelas estão sempre abertas, as manhãs são límpidas, há espaço para a criação de uma banda musical, há a presença de Ambrósia, figura santificada, dita louca, um “patrimônio” durante certo tempo, até ser expulsa pela polícia. Tudo parece harmonioso na pequena cidade de seu texto e esse contraste, que aparece no conto, através de um tom irônico: “Janelas se abrem aos olhares curiosos à passagem de uma ou duas prostitutas (raras em São Gonçalo, onde o adultério foi sempre encarado com tolerância)” (Cançado, 2015, p.73), me conta dessa vacilação inevitável de tudo o que se pretende sólido, tal como a cidade, imaculado. Sim, as janelas e portas estão sempre abertas, há campina e brilho, mas há, igualmente, uma definição sobre o que poderia ou não permanecer. Sobre isso o conto afirma, com a pujante ironia: “Mas como se admitiam os santos imbecis, a cidade terá o bom senso de admitir sempre os contrários” (Cançado, 2015, p.72).

O conto produz, em alguns trechos, uma sensação de que seria mesmo adorável viver em São Gonçalo do Abaeté, no entanto, em suas brechas, projeta um sufocamento próprio das tentativas de se manter as coisas sob controle. A figura de Ambrósia, apesar de seu suposto pertencimento à cidade mineira, do modo como é desenhada ao longo do conto, nos permite essa experiência em que se afirma um acolhimento dos contrários, mas que os expulsa através dos seus soldados:

Ambrósia constituía atração e distração da cidade [...] Ambrósia crescendo em loucura, até a invasão ao grupo escolar, quando se promoveu sua mudança para as imediações da cidade, deixando no povo grande sentimento de culpa. Dois soldados

e um cabo de polícia carregaram pacientes a mudança, feita de trouxas e trapos, sob a chuva de palavrões, mesmo algumas pancadas (Cançado, 2015, p.70).

A personagem vista, de algum modo, como objeto de entretenimento para a população, concentra em sua imagem uma dubiedade, um dentro-fora que também se mistura ao que a personagem de Lopes Cançado, autod(escrita) e criada no diário, apresenta em si. Como a imagem da Nau dos loucos, mobilizada por Foucault (2017) em *História da Loucura*, em que os loucos, na Idade Média, eram embarcados e excluídos da sociedade, deixados ao mar, à deriva, há a marca do exílio em relação a essas subjetividades não aceitas, mas um exílio que se sustenta nesse fluxo de pertencer e não pertencer. Não é possível retirar por completo uma cidade da experiência de seu nativo indesejado, mas é uma prática recorrente criar estratégias para o fazer sentir fora.

Em *São Gonçalo do Abaeté*, a imagem de populações indigentes, indesejadas, consideradas antinaturais que se arrastam nas redondezas da cidade, “mantidos pela população, qualquer repugnância reprimida” (Cançado, 2015, p.71), é, justamente, o que santifica São Gonçalo, em uma espécie de caridade cristã ao manter suas presenças no espaço, mas sempre à margem. O conto usa palavras como “imediações” e “arredores da cidade”, para se referir a essas personagens, reforçando seu lugar de clausura-abertura.

Outras personagens femininas do conto, chamadas mocinhas, também indicam esse comportamento constituinte da São Gonçalo textual. Elas saem da cidade para se dedicar aos estudos e quando retornam para visitas: “Destas visitas restava a sensação apaziguadora de ainda se ser aceita pela cidade em uníssono, aprendendo francês, mesmo etiqueta (Cançado, 2015, p.71)”. O que se destaca aqui é o que fica de sensação para essas meninas: apazigar, pacificar, com o sentido de certa satisfação que envolve a constatação de que ainda se adequam, de que não desviam do que se estabelece como o que deve ficar na cidade.

Esse futuro destinado às mulheres habitantes da cidade, em especial as nascidas em famílias de condições sócio-econômicas favoráveis, contraria o caminho tomado por Lopes Cançado, uma vez mãe aos 14 anos, divorciada e considerada louca, o que está marcado em outro trecho do conto que diz: “As moças são-gonçalenses viam na outra o que lhes estava reservado. Depois, naturalmente, do trabalho lento: quando se legaria aos filhos o máximo de aperfeiçoamento – e isto era futuro” (Cançado, 2015, p.69). Como uma herança garantida, se perpetuava entre as mulheres esse destino da maternidade, aproximada, na imagem literária, do trabalho, que implica nessa dedicação, nesse aperfeiçoamento dos descendentes, sem que haja espaço para outro futuro.

Essa partilha dolorosa de um porvir sem outras saídas, a partir do que diz a literatura da autora, era algo vivenciado pelas mulheres de São Gonçalo, de maneira semelhante. No entanto, é possível observar, também a partir do que ela elabora, possibilidades de furos nessa realidade, os quais estão bastante articulados com a sua própria figura, construída por sua escrita. Destaco aqui um desvio, apresentado pela autora em seus escritos, desse destino, no que se refere à sua relação com o filho, Cesarion. A construção literária dessa relação está marcada no conto *O rosto*, dedicado a ele. O conto desenvolve a relação de expectativa entre um filho: “(Ela, por que não vem?)” (Cançado, 2015, p.97). e uma mãe ausente, que aparece de tempos em tempos, como uma espécie de estrangeira: “Ela nunca esteve muito tempo junto dele” (Cançado, 2015, p.99).

A ausência da mãe e a espera do filho para que ela o veja, veja seu rosto, desenhada em todo o conto, contrasta com esse trabalho de aperfeiçoamento presente, que estava reservado para as mulheres são-gonçalenses e que poderia ser estendido para as mulheres da época, que participavam do mesmo grupo social da autora. Aqui, a personagem se torna estrangeira no que seria seu “papel de mulher”. Ela é descrita, no conto, como uma mulher expressiva, vaidosa, apreciadora de cinema e literatura, senhora de suas escolhas. Essa sensação é experienciada pelo olhar do menino. Em uma narração sob a perspectiva desse olhar:

Quando saía ela se punha muito elegante, levava longo tempo se preparando. Depois andava pela casa se exibindo, todos lhe acompanhando os movimentos. As costas nuas, os saltos altos, o rosto bem pintado. Ficava artificial, movendo-se como via as artistas de cinema, o riso longo, as luvas brancas cobrindo-lhe os cotovelos. Nesses momentos parecia excitada, ria muito e falava, enquanto esperava pelo carro. Via-a como nos tempos do Hotel Glória, quase não tomado conhecimento dele, precisando tornar-se imprudente para chamar-lhe a atenção. Ficava estrangeira demais (Cançado, 2015, p.101).

Aqui vemos o ponto de vista do personagem do conto, em relação a essa mãe, sempre diferente, com certo deslumbramento provocado quando estamos diante de algo que foge do esperado. A personagem da mãe assume, então, um lugar fora dessa familiaridade, dessa constância. Essa imagem se torna de interesse para ler as narrativas que a autora elabora sobre si e suas personagens, como se a não linearidade e a inconstância fizessem, de fato, parte do seu fazer literário. O trecho “ficava estrangeira demais” reforça o anteriormente afirmado, na chave da cidade, sobre essa noção de pertencimento. “Ficar estrangeira” — expressão que também diz de uma relação com o território — remete a um movimento, uma espécie de exercício, que não se encerra. Ou seja, essa performance da mãe não era por si só estrangeira,

mas, em um esforço, inclusive corporal, estético, com o vestir das roupas, se tornava estrangeira, em um devir de afastamento. Aqui há, em minha leitura, uma ideia de pertencimento a partir da instabilidade, de um não se fixar exatamente. Aqui, estar fora, de algum modo, é rasurar os limites estabelecidos pela cidade.

Isso aciona uma imagem elaborada por Lopes Cançado no diário, em que diz: “Desde menina experimentei a sensação de que uma parede de vidro me separava das pessoas. Podia vê-las, tocá-las – mas não as sentia de fato” (Cançado, 2015, p. 24). Essa imagem forja novamente a imagem de dentro-fora marcado em sua literatura. A parede de vidro também pode ser tomada como chave para a leitura de sua obra, deslocando para um estrangeirismo em que há distância na presença.

Não por acaso, aproximo os contos *São Gonçalo do Abaeté* e *O rosto*, uma vez que, além de acionarem esse exercício de distância e presença, se encontram em uma voz que não é a que narra diretamente, mas que está ao fundo da narrativa. Ou melhor dito: no caso do primeiro conto, essa voz está implícita no próprio tom irônico, naquilo que sustenta a visão excludente da cidade e que se esconde por trás dos sentimentos apaziguadores das mocinhas, e ampara um olhar redutor do futuro das mulheres. Já no segundo conto, essa voz surge um pouco mais aparente em trechos como: “– Ela não vai reconhecê-lo. Cresceu tanto” (Cançado, 2015, p.97) ou “Nem sua mãe te quer mais. Pensa, eu conheço ela desde menina, quando casou com seu pai, um aviador sem juízo. Ela também não tem não” (Cançado, 2015, p.104). Essa voz não se especifica e surge como esse dito da moral, essa voz que conduz à margem, e que pode ser, também, a voz da cidade.

Em *O rosto*, esses trechos aparecem sempre para aumentar a distância entre o menino e a mãe, reforçando que ela não é boa para ele, que não se recordará dele, de que ela não o quer mais; o que reduz seu lugar de mãe, como se uma mulher como ela não pudesse desenvolver uma relação com o próprio filho. Essa voz, que lemos como da cidade, marca a experiência de estar de fora, nesse caso, em perspectiva semelhante ao que faz com os considerados indigentes. Não há sensação apaziguadora para a personagem, ela não retorna à cidade para encontrar seu filho e ouve o uníssono do acolhimento, pelo contrário, ela é observada sempre de fora. O conto termina, ainda, reforçando a distância: “– Que família. São todos malucos. Agora este menino me sai com esta. Quem pode entender? Quem pode adivinhar?” (Cançado, 2015, 105).

Interessante como esse jogo entre pertencer e não pertencer, traçado por Lopes Cançado em sua parede de vidro, vai acompanhar sua trajetória, também, no campo da literatura. Ela estabelece um lugar como escritora com seu trabalho no Suplemento Dominical do Jornal do

Brasil, tradicional e renomado jornal do Rio de Janeiro. Segundo Scaramella, ela estreou no Suplemento no dia 24 de agosto de 1958, com um poema de canto de página, que deu início a publicações entre 1958 e 1961. No entanto, em diversas passagens de *Hospício é deus*, a autora partilha conosco a sensação de, mesmo fazendo parte do cenário literário, reconhecida por nomes como Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, não se sedimenta enquanto escritora. Ela diz:

A curiosidade em torno de mim: “Esta é Maura Lopes Cançado, a que escreveu ‘No quadrado de Joana’? – O conto é realmente bom, mas pensar que a personagem dele é louca catatônica passou a aborrecer-me” (como as pessoas não estúpidas, ainda se pretendem ser gentis). Minha posição me marginalizava (Cançado, 2015, p.27).

Suponho que a posição a qual ela se refere tem relação com seus estados de internação e a marca da loucura atribuída tanto a sua escrita quanto a sua subjetividade. Nesse caso, Lopes Cançado ressalta como, ao ser considerada louca, ou ao escrever sobre a loucura, seu espaço na literatura está em risco. Aqui também é possível ouvir a voz que aumenta distâncias. Assim como a imagem da cidade e os indigentes em seus arredores, a autora também percorre uma trajetória de escrita na margem, nas bordas do campo dos autores da época. Mesmo o seu trabalho em um jornal de destaque não garante uma consolidação enquanto escritora. Essa tese é, também, construída por Scaramella quando afirma que “a questão é que Maura estava dentro e fora nesse início de carreira. Lá e cá; nem cá nem lá. E é nesse movimento, dúvida, oscilante, que seu caminho se constrói” (Scaramella, 2010, p.91), para dizer desse movimento em que ao mesmo tempo que a escrita a diferencia da posição de interna, ou a garante algum trânsito, inclusive para fora do hospital, seu trabalho é tensionado por ser classificada como louca.

Essa oscilação aparece em outros trechos como: “Se me tornar escritora, até mesmo jornalista, contarei honestamente o que é um hospital de alienados” (Cançado, 2015, p.49) ou “Por que não me deixaram também ser escritora?” (Cançado, 2015, p.185). O que se ressalta nestes trechos é essa contradição interessante quando a autora afirma ainda não ser escritora ao escrever um livro. É como se a imagem de escritora sempre lhe escapasse e se deslocasse do próprio fazer literário. Maura Lopes Cançado, ao afirmar não ser escritora, está escrevendo. Desconfio que essa não adequação pode dizer, também, de uma recusa a certa fixidez do título de escritora: não à toa ela joga Shakespeare na correnteza.

O que me parece estar em questão, também, é justamente a não consideração de seu lugar como escritora — ela não é, também, porque não a deixam ser. Seu lugar de escritora se funde ao lugar de mulher e de mãe de suas personagens, figuras vistas pela cidade como instáveis, que aparentam estar em constante crise. Aqui, em minha leitura, a personagem da autora se aproxima, novamente, das personagens Ambrósia e da mãe do menino, ambas

percorrendo os arredores, juntas na Nau das loucas, experimentando um pertencimento parcial ao território — seja ele a cidade, seja ele a literatura. Isso se evidencia, também, pelo esquecimento a que sua obra foi relegada antes da reedição de seus livros, em 2015. Só após essas novas edições a crítica e a academia voltaram a reler Lopes Cançado com mais intensidade. Sua posição controversa no campo literário a colocou no lugar de grande silenciamento.

De modo semelhante ao movimento feito pela cidade personificada, a escrita e o lugar de escritora de Maura Lopes Cançado também não se fixam em uma imagem convidativa de pureza, com as janelas apenas abertas para liberdade, mas em uma instabilidade.

No entanto, a autora escreve.

De algum modo, ela se infiltra nesses territórios e faz ecoar seu trabalho artístico. E aqui chego no que vejo como substância importante para essa dissertação: esse movimento de fissura, de quebra — mesmo ainda garantido por certo trânsito social —, em relação aos imperativos sobre seu trabalho e sua existência, funciona como operador para a leitura de sua obra. Esse trajeto escrito no desvio, tanto do seu corpo-autora quanto das suas escolhas criativas, nos oferece os próximos caminhos de análise.

O espaço habitado pela escrita de Lopes Cançado é, nesse sentido, permeado por uma não fixação; não há lugar em que, de fato, se instala, entretanto, se faz fundamental observar os itinerários percorridos por ela. Essa não fixação, que impõe um movimento, faz com que não cesse de se produzir desvios à sensação de claustro. Desse modo, a partir dos lugares ocupados e desocupados pela autora e sua escrita, é possível, agora, ler o trânsito feito por sua escritura e, portanto, o que será elaborado a seguir parte desse mesmo princípio, em que é possível uma escritura ao mesmo tempo confinar, segregar, isolar, e operar em vias de liberdade, de derrubada.

2. Um mundo sem deus

Em *Hospício é deus, diário I*, Maura Lopes Cançado diz:

Gostaria de escrever um livro sobre o hospital e como se vive aqui. Só quem passa anonimamente por este lugar pode conhecê-lo. E sou apenas um prefixo no peito do uniforme. Um número a mais. À noite, em nossas camas, somos contadas como se deve fazer com os criminosos nos presídios. Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez já o esteja fazendo, não queria vivê-lo. Sou um número a mais. Um prefixo humilde no peito do uniforme. Quando falo, minha voz se perde na uniformidade que nos confunde. **Ainda assim falo** (Cançado, 2015, p.58. Grifos meus).

Nesse trecho, sobressalta um deslocamento, significativo para as considerações tecidas neste capítulo, entre a exposição da violência manicomial, marcada pela tentativa de sequestro das singularidades das internas; pelo som unânime, que se sobrepõe às suas vozes, emitido pelo hospício, e a presença da escrita, aproximada do ato de falar, como potencializadora de uma experiência além-hospício. Também se percebe uma relação inquieta entre viver e escrever, diante do horror experienciado, ao afirmar: “Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez já o esteja fazendo, não queria vivê-lo.” E, ainda que a voz se perca, é inevitável falar.

Destaco outro trecho que simboliza esse movimento de uma escrita que continua, apesar do horror: “Os dormitórios vazios e impessoais são cemitérios, onde se guardam passado e futuro de tantas vidas. Cemitérios sem flor e sem piedade: cada leito mudo é um túmulo, e eu existo entre o céu e esta dormência calada” (Cançado, 2015, p.75). Esse existir entre, o qual não se afirma nem na liberdade do céu, nem na submissão à dormência do túmulo, apesar do uso do eu, que confere ao dito um tom pessoalizado, pode ser estendido para se pensar a própria escrita. Ao combinar os dois fragmentos, é possível não só ouvir essa voz que passa “por este lugar”, mas também a voz de uma escrita que perdura. Ou seja, o exercício de escrita insiste, percorrendo os limiares entre claustro e liberdade. Me interessa, então, para as discussões que se seguem, essa narrativa que se mantém infiltrada no manicômio, que fabrica um lugar para sua permanência. Sobre isso me dedicarei um pouco mais adiante.

Contudo, é importante trazer, desde já, essas imagens da escrita da autora, uma vez que estabelecem rotas, também, para a escrita desta dissertação. Parto dessas imagens para afirmar que há de se extrapolar a violência, porém, para tanto, é preciso passar por ela. É impossível, por isso, escrever esta dissertação sem lembrar. Nas palavras de Jeanne Gagnebin (2006) “lutar

contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente)” (Gagnebin, 2006, p.47). Lembrar, como sugere a filósofa, não através de atividades de resgate, como em datas emblemáticas, mas de uma escrita viva que possibilita remodelar o presente. Lutar contra esse esquecimento, portanto, participa desse limiar entre o céu e o claustro, marcado na imagem criada por Lopes Cançado, uma vez que ao passar pela clausura é possível encontrar algum fragmento de liberdade.

No entanto, é essencial reforçar, com isso, sua consideração sobre os limites da escrita, em sua rigidez propiciada pelo desejo de eternizar, ou seja, me filio à Gagnebin no reconhecimento da fragilidade do texto diante da rememória, que impõe certa redução do vivo para seu enquadramento no código, e do que ela chama de “ilusão narcísica”, do trabalho intelectual presente, em acreditar que é possível transmitir e conhecer, no registro escrito, o passado. Se há, então, essa fragilidade, o que me chama atenção nesses apontamentos é o movimento de transformação do passado-presente no gesto textual. Lembrar na escrita, portanto, evidencia essa possibilidade de transmutação, sem que isso aponte para qualquer soberania dessa. Ou, com Lopes Cançado, a possibilidade de experimentar o céu, mesmo diante dos muros, de fazer livres o passado e futuro de tantas vidas.

Lembrar diante do silêncio. Nesse caso, sobre as atrocidades executadas pela manicomialização no Brasil. Não é possível escrever este texto incorporando tal silêncio para garantir qualquer distância indefensável entre a literatura e a história. Inspirada em Gagnebin, assumo a possibilidade de literatura e história se afetarem e, de algum modo, se inventarem, sem me aliar à ideia do texto literário utilizado enquanto registro histórico, ou incluído em uma noção historiográfica de sua produção. Não assumo essa posição apenas por uma escolha individual, mas, principalmente, porque os textos sobre os quais me debruço me convidam a assumi-la.

A minha defesa, portanto, da necessidade de caminhar pelas estruturas e pelos escombros do hospício, não se faz por nenhuma pretensão documental, mas por um compromisso com as elaborações literárias da memória. Aqui marco a necessidade de reiterar a exposição das paisagens do horror, mesmo que não deseje ficar com elas até o fim da condução deste trabalho. Penso que ler, nos anos de 2023, 2024 e 2025, esses textos, me faz acreditar nessa circularidade do tempo, em que passado-presente se afetam. Por isso, me lanço nesse empreendimento de lembrança. Escolho “ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados” (Gagnebin, 2006, p.47).

Escrevo com um corpo de suspeita, já que, pelo deslize do tempo, eu poderia, também, estar detida. Escrevo no ano seguinte em que foi fechado o último núcleo hospitalar psiquiátrico de longa permanência do Rio de Janeiro – cidade em que esteve internada Maura Lopes Cançado – o núcleo Franco da Rocha, em funcionamento na Colônia Juliano Moreira, lugar em que, inclusive, esteve internado o artista Arthur Bispo do Rosário:



Figura 4 - manifestação em frente ao Núcleo Franco da Rocha. Fonte: Museu Bispo do Rosário - @museubispodoro

Ainda assim, escrevo.

Este momento me conta, outra vez, sobre a remontagem do tempo, histórico e político, em que estão misturadas, como um palimpsesto temporal, as minhas reflexões aqui compartilhadas, o hospício da década de 1950, suas raízes históricas e o fechamento dos 98 anos dos portões do último manicômio do Rio de Janeiro. Didi-Huberman diz: “A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas” (Didi-Huberman, 2017, p.06). Nesse sentido, a partir de uma costura temporal na escrita, é possível reconfigurar as montagens entre passado-presente-futuro e desmontar o horror do aniquilamento arquitetado pela institucionalização manicomial. Nesse procedimento nos encontramos.

Tal procedimento se vincula ao que diz o filósofo, em *O que vemos, o que nos olha*, sobre o que seriam as imagens dialéticas de Walter Benjamin: “como concreção nova, interpenetração “crítica” do passado e do presente, sintoma da memória - é exatamente aquilo

que produz a história” (Didi-Huberman, 1998, p.177). Nesse caso, as imagens dialéticas, forjadas em um trabalho crítico da memória, não operam com a reprodução do passado, mas com sua produção, o que se dá a partir de uma fulguração surgida do choque entre os tempos. Curiosamente, ele aponta que essas imagens são a marca comum entre o artista e o historiador, isso, certamente, sedimenta o que afirmo sobre as imbricações entre literatura e história.

O ponto que me interessa nesse entendimento é essa fulguração, enquanto manifestação transformadora do que se vê, ou, para me afinar melhor ao campo em questão aqui, ao que se lê: “[...] uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo” (Didi-Huberman, 1998, p.172). Desse modo, defendo que Maura Lopes Cançado se engaja em criar um espaço para sua escrita, quando o hospício a olha de volta. A autora, nesse jogo de ver e ser vista pelo manicômio, uma vez que esse espaço se sustenta principalmente a partir da vigilância, produz um olhar na escrita que transforma esse espaço. De volta à citação de abertura: “Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez já o esteja fazendo, não queria vivê-lo”, em que ela marca esse gesto de escrita diante do horror como um modo de ver o hospício. Nesse movimento, em minha leitura junto a Didi-Huberman, a violência da instituição total ao olhar para Lopes Cançado aciona o desejo de transmutar a experiência do vivido.

Essa dissertação se inscreve e anseia se engajar na tessitura desses gestos criativos, enquanto a escrita de Lopes Cançado me olha⁷. Tomo para mim esse ato de ver e ser vista escrevendo a partir de uma produção do passado, não só porque elaboro este texto, mas, principalmente, porque essa montagem figura enquanto um papel referente a nós, que “não somos privados da palavra”, que “podemos fazer do exercício da palavra um dos campos de nossa atividade (como, por exemplo, na universidade)” (Gagnebin, 2006, p.56), os que não foram mortos e escolhem ser fieis a eles. Nós, enquanto testemunhas no sentido dado por Gagnebin:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 2006, p.57).

⁷ Aqui gostaria de marcar que tomo o sentido de olhar, dado por Huberman, extrapolando o caráter biológico da visão ou seu encerramento nos olhos.

Passear brevemente, na escrita-testemunha, sobre símbolos do hospício, para, ao falar sobre eles, de alguma maneira, os desmontar. Em outras palavras, essa remontagem do tempo, a partir da escrita da lembrança, não funciona apenas como estratégia para ler com as produções de Lopes Cançado, mas para exercitar, também, o gesto produtor da escrita. Nesse caso, entendo ser mais a potência da escrita o que agencia alguma transformação, do que um impulso individual nosso, enquanto trabalhadoras nesse ofício, ou melhor, demarco que não há necessariamente presunção minha sobre qualquer suposta “função” de mudança, mas uma aposta na escrita como caminho para tornar latente suas possibilidades.

Retorno à imagem do entre, acionada aqui para instaurar esse olhar diante dos escombros do manicômio, para dizer e alargar esse campo que se descola das dicotomias (inclusive a cisão presente e passado), em que se produz realidades, e que se parece, também, com a escrita destinada à correnteza: “Devagar cheguei ao meio da pedra, firmei-me numa reentrância” (Cançado, 2015, p.12), a qual me referi no primeiro capítulo. Isso que não se permite captura total, em que há sempre algo que escapa. Um entre em que passeia, inclusive, a loucura, não em seu sentido patológico, mas aproximada da coisa literária de Felman, ou, como diz Peter Pelbart⁸ ⁹, a loucura enquanto um convite a estabelecer novas formas de se relacionar com a ruína como possibilidade de fuga (Pelbart, 1991). Igualmente insisto nesse convite: Que encaremos as ruínas!

2.1. quarto-forte

*Fomos lavados e sepultados
cheirávamos a incenso.
E depois, quando amávamos,
faziam-nos o eletrochoque*

⁸ PELBART, Pál Peter. *Manicômio Mental: A outra face da clausura*. Saúde Loucura, 131-138, 1990.

⁹ Mesmo que Felman e Pelbart se inclinem para abordagens diferentes, uma mais orientada na psicanálise e a outra na direção da esquisoanálise de Gilles Deleuze e Félix Guattari, se encontram no reposicionamento do modo de ver as interações entre a loucura e o mundo, – em Felman, mais precisamente, na relação entre loucura e literatura.

*porque, diziam, um louco
não pode amar ninguém.*

Alda Merini

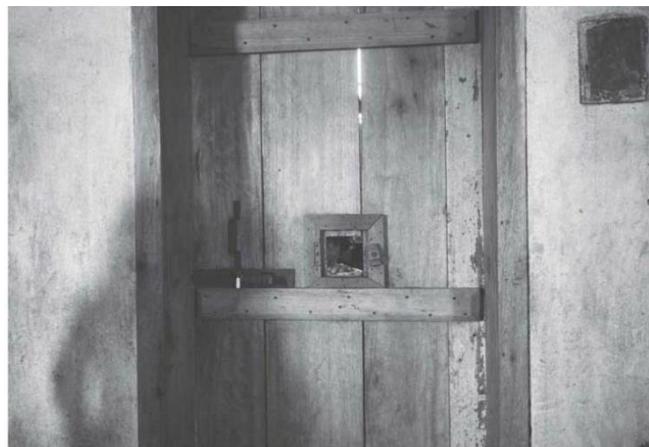


Figura 5 - Hospital Colônia de Barbacena, autor: Luiz Alfredo. Fonte: Holocausto Brasileiro, 2013.

Muito presente nas narrativas sobre o hospital psiquiátrico, o quarto-forte — território definitivo e metáfora da lógica manicomial — reencena o isolamento dentro do isolamento: “[...] quarto-forte. Injeção para dormir. Violência das guardas. Mais quarto-forte. Mais violência das guardas. Quarto-forte (às vezes dormindo no cimento frio). Assim sucessivamente. Fuga.” (Cançado, 2015, p.47). Me valho dessa imagem, presente nos escritos de Lopes Cançado, uma vez que ela ativa um imaginário desse espaço de morte e para a morte, que não se restringe a um espaço físico. Esse território funciona como imagem que amplia a noção de claustro e se materializa nas estruturas que perpetuam violências simbólicas e concretas: o racismo científico, a patologização de corpos dissidentes, a gestão eugênica da vida.

Ainda sobre esse território, a escritora diz:

Dona Dalmatie disse que o professor Lopes Rodrigues, diretor geral do Serviço Nacional de Doenças Mentais, proferiu, aqui, um discurso, na porta (nas portas, porque são três) do quarto-forte, dizendo mais ou menos isto: “Este quarto é apenas simbólico, pois na moderna Psiquiatria não o usamos”.

– Por que então estes quartos nunca estão vagos? (Cançado, 2015, p. 127)

A presença deste espaço na escrita da autora, que no próprio nome instaura uma onipotência da violência, característica do deus-hospício, nos insere na sociedade dos manicômios e, com isso, a inescapável reiteração da pergunta: **Por que ainda não estão vagos?**

Essa imagem crítica, presente no texto de Lopes Cançado, confronta um discurso de supostamente não uso dos quartos-fortes. O texto de Lopes Cançado enumera os quartos no seu plural (são três) e contrasta o suposto não uso com a não vacância dos mesmos. Seria um uso simbólico, como sugere o discurso do diretor geral do Serviço Nacional de Doenças mentais, ou totalmente concreto, como dá a entender o fato de nunca estarem vagos? A montagem das duas informações (Didi-Huberman) constrói a invisibilização oficial dos mecanismos de controle dos corpos operados dentro do manicômio ao tempo de seu uso enquanto mecanismo cotidiano.

A partir dessa sensação de violência velada, em que a materialidade se distancia do que é anunciado oficialmente, produzida pela imagem da autora, é ainda possível interpelar: **Por que ainda não estão vagos?**

Repto a pergunta porque o encerramento do núcleo Franco da Rocha, no ano de 2022, está inserido no contexto pós Reforma Psiquiátrica, que não alcançou o período de produção dos livros. Por lei, o encarceramento de pessoas, amparado pela ideia de “tratamento” psiquiátrico, não existe desde 2001, fruto da reforma — iniciada no final da década de 70 pelo surgimento do Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental — que estabeleceu novas diretrizes para uma sociedade sem manicômios (Heidrich, 2007). Entretanto, é marcante a presença da atualização da lógica manicomial no país — 22 anos após a lei antimanicomial e mais de 40 anos de luta, ainda estamos fechando hospitais. Isso não só através da perpetuação dessas instituições, mas das chamadas Comunidades Terapêuticas¹⁰ — um dos atuais entraves para a efetivação da lei. Tal cenário impõe a necessidade de continuar falando sobre o hospício, o que também evoca o trabalho de Lopes Cançado na afirmação de que o espaço literário pode ser um espaço antimanicomial.

¹⁰ As Comunidades Terapêuticas são instituições privadas financiadas, em parte, pelo Estado e por igrejas evangélicas e católicas, definidas, pelo próprio site do Governo Federal, como “espaços de acolhimento de pessoas com transtornos decorrentes do uso, abuso ou dependência de substâncias psicoativas”. No entanto, já estão evidenciadas as condições de insalubridade e violência, as quais muitos internos são submetidos, em alguns desses “novos” manicômios, a exemplo da Fundação Doutor Jesus, localizada aqui na Bahia, denunciada nacionalmente por um programa televisivo de largo alcance. De acordo com o último levantamento feito, em 2017, pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), existem mais de 1800 Comunidades Terapêuticas no Brasil em atividade..

A prevalência dos mecanismos de exclusão e isolamento não está firmada apenas nos muros das instituições, com seus quartos-fortes. Ela se manifesta, sobretudo, no olhar construído sobre as experiências da loucura ao longo da história do Ocidente — especialmente a partir do momento em que a loucura passa a ser encarada como doença, com a transformação do hospital em instrumento terapêutico no século XVII (Foucault, 1979).

No centro dessa transformação, a disciplinarização dos corpos, herdada da lógica militar e marítima (Foucault, 1979), aliada ao ideal eugênico difundido no Brasil pela Liga Brasileira de Higiene Mental (LBHM)¹¹ (Costa, 2007), justificou práticas genocidas — como os sessenta mil mortos no Hospital Colônia de Barbacena, em Minas Gerais, narrado pela jornalista Daniela Arbex, no livro *Holocausto brasileiro*, e diversos abusos de procedimentos médicos empreendidos em uma lógica de tortura.

Essa noção de “técnica de gestão dos homens”¹² a que se refere Foucault — que, já na nomeação de sua tecnologia, anuncia que é possível gerenciar, administrar corpos e subjetividades, tal qual objetos, empresas — ecoa no falatório poético de Stela do Patrocínio¹³ quando proclama: “pelo chão você não pode ficar/Porque lugar da cabeça é na cabeça/Lugar de corpo é no corpo” (Patrocínio, 2001). Não há margem para corpos que escapam. O corpo, nesse sentido, não pode extrapolar os desígnios biológicos, não há corpo para além do que se estabelece anatomicamente e, por isso, qualquer desvio de suas funções instituídas deve ser contido, gerido.

Em um trecho de *Hospício é deus*, Lopes Cançado evidencia essa lógica em que não é permitido ao corpo exceder, ao narrar a chegada de mulheres internas, transferidas do Gustavo Riedel, na Colônia Juliano Moreira — lugar para onde iam pessoas ditas irrecuperáveis, ou, “o terror das internadas” (Cançado, 2015, p.59):

Eram doentes tidas como irrecuperáveis, não tiveram nenhuma reação, nem mesmo ao serem entregues na porta do hospital de lá (sujo e velho), sem uma despedida, como se entregam objetos. A recepção também seca, fria. As mulheres, sem um gesto, entraram autômatas pela porta, como lhes indicaram. “Ó, vós que entrais, abandonai toda esperança” [...] A cena estava viva em mim: aquelas mulheres – quem as choraria? (Cançado, 2015, p.118).

¹¹ Vale destacar que o médico Gustavo Riedel, através do qual se nomeou o hospital em que Maura Lopes Cançado foi internada, foi o primeiro presidente da Liga.

¹² Entendo a palavra “homens” aqui como forma normativa de se referir a um coletivo de pessoas.

¹³ Stela do Patrocínio foi uma figura importante para o cenário artístico brasileiro e a luta antimanicomial, já que seu falatório, registrado em áudios e transcrições feitas por Viviane Mosé presentes no livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, fissura poeticamente o discurso médico-manicomial.

Essa imagem da chegada acentua a experiência de apatia e absolutez destinada a essas mulheres. É possível pensar a ideia de irrecuperável a partir dessa definição de um destino, de uma desistência social diante da diferença, o que me leva, também, a reconduzir esse sentido, para questionar se o que está em jogo na categoria irrecuperável não é, ao mesmo tempo, um movimento de não tradução, ou seja, há no irrecuperável algo de intraduzível, que não se pode capturar pela superficialidade das categorias dicotômicas, a exemplo da divisão racionalidade *versus* loucura.

A impossibilidade se inscreve como componente da desorganização substancialmente proposta pelo trecho do falatório de Stella do Patrocínio, citado acima, ela que, não coincidentemente, esteve trancafiada na Colônia e, por isso, considerada irrecuperável. O corpo autônomo indica esse investimento em gerir a impossibilidade, o furo na normatividade. Esse ato de definição das pessoas como irrecuperáveis porque intraduzíveis para a norma é evidente na arquitetura manicomial brasileira, na instauração do pânico diante da diferença, pelo movimento eugenista, uma vez que a chamada família higiênica (branca, burguesa, heterossexual), que representava o “progresso” do país, não poderia ser desestabilizada. Ou seja, quem fugia desse ideal era encerrado na definição e confinado sem prazo de retorno.

O quarto-forte, portanto, aparece como imagem para lermos o lugar em que a escrita de Lopes Cançado era produzida não apenas atravessando suas estruturas físicas, mas observando as lógicas que o alicerçam — lógicas de contenção, silenciamento, gestão dos corpos e das palavras. Essa escrita que é condenada ao espaço do irrecuperável, não pela loucura, mas por ser intraduzível à norma, se desenha entre as grades e explora também essas estruturas que aprisionam corpos. Desse modo, é possível ampliar as noções dessa clausura não apenas nas marcas vividas e elaboradas poeticamente pela autora, mas em ideais estruturados socialmente, que colaboram no sufocamento dos modos de vida.

O encarceramento pode assumir também um lugar discursivo, e consigo perceber essa presença no desenvolvimento da obra de Lopes Cançado. Apesar de inventar um desmonte, pela escrita, das paredes rígidas do hospício, a escritora, em algumas imagens que cria, performa as lógicas que tenta desmontar. Esse é um fato importante para ajudarmos a ler sua produção, uma vez que reforça sua posição entre a liberdade do céu e a dormência manicomial.

O quarto-forte não está apenas nas paredes do hospício: ele se repete na própria escrita de Cançado. Ao registrar o racismo estrutural — como no trecho: “O número de negras era

bem maior que o de brancas, eu parecia uma das mais claras, minha cor devia agredi-las. Costumavam dizer, insultando-me: “Esta branca azeda”” (Cançado, 2015, p.196) —, a autora expõe a violência manicomial, mas também replica seus mecanismos de exclusão. Esse fragmento tanto marca a presença desigual entre internas negras e brancas quanto reforça o próprio fundamento racista que estabelece a diferença racial de maneira hierarquizada.

Seu olhar sobre o médico, o dr. A, também ecoa a lógica eugênica da LBHM¹⁴ que ela paralelamente desfaz em sua escrita:

Ainda não pode ser chamado Psicanalista, ele disse, porque está em formação psicanalítica. Isto quer dizer: estamos ambos sendo submetidos a tratamento. É negro. Deve sofrer com isso. Parece-me conflitado. Seu complexo de inferioridade motivado por sua cor é demais visível. Não o creio muito inteligente. Sua única pequena cultura é científica (admito certa precipitação neste julgamento e é minha esperança. Caso contrário, como poderia respeitá-lo?) (Cançado, 2015, p.38)

Além de haver aqui um desafio à capacidade intelectual do médico, mesmo ele na posição de profissional, nesse trecho, há uma redução da sua figura ao que ela chama de “complexo de inferioridade” diante de sua racialidade. Ou seja, o fato de ser negro, para ela, lhe confere esse status de baixa autoestima, o que despotencializa seu lugar profissional e subjetivo. Nesse trecho, a autora está operando a partir dessa clausura que, mesmo em posse da liberdade, uma vez que o médico é um dos sujeitos que pode estar apenas temporariamente em um hospital psiquiátrico, o encerra nessa perspectiva racista diante da diferença. Ao mesmo tempo, ela estabelece uma crítica sobre a ciência, em uma espécie de “só há ciência para oferecer”, entretanto, se utiliza desse recurso discursivo de segregação para sustentar essa crítica. Vale destacar que Dr. A. é uma figura importante para a narrativa e para o desenvolvimento de Lopes Cançado enquanto personagem. Ele é alguém por quem ela diz se apaixonar e insinua uma correspondência amorosa.

Ainda sobre o médico, nesse mesmo sentido, ao falar sobre uma conversa com ele, ela evidencia sua posição estereotipada, por exemplo, em torno do continente africano enquanto

¹⁴ Liga Brasileira de Higiene Mental. “Fundada no Rio de Janeiro, em 1923, pelo psiquiatra Gustavo Riedel, a Liga tinha como objetivo primordial a melhoria na assistência aos doentes mentais, através da modernização do atendimento psiquiátrico. A Liga era uma entidade civil, reconhecida publicamente através de subsídios federais, e composta pelos mais importantes psiquiatras brasileiros. De 1923 a 1925, a Liga seguiu a orientação de Riedel. A partir de 1926, influenciados pelo contexto político e pelo contato com ideias alemãs, francesas e norte-americanas, os diretores da Liga mudaram sua orientação, de modo que uma clara tentativa de “normalizar” a população tornou-se o principal objeto para os médicos em seus esforços para inibir os deficientes mentais.” (Seixas, Mota, Zilberman, p. 82, 2009)

lugar reduzido à prática de magia e danças com corpo nu, definidas por ela como situações inglórias, ao passo que, no final, demonstra uma relação ambígua com o que é dito:

“Que bom que seus antepassados tenham sido escravos e vindo para a América. Do contrário o senhor estaria naquela situação inglória que se vê no cinema, praticando magia, dançando nu e outras coisas, na África”. Mostrou-se surpreso e aborrecido com minha franqueza, vi-me perdida e muitíssimo arrependida, é evidente. Falou-me que no Brasil existe, ainda hoje, grande discriminação racial. Na África ele estaria em melhor situação: existem lá grandes homens, homens que estudaram no estrangeiro e são líderes da raça. Dr. A. deve sofrer muito: só mesmo uma liderança poderia salvá-lo. Não me agrada ouvi-lo falar assim: penso nele como num super-homem: escuro, belo e estrangeiro – um ser diferente, não apenas na cor (Cançado, 2015, p.170).

Essas passagens e outras que robustecem ideais higienizadores, por exemplo, nas separações entre alta cultura e baixa cultura, entre a decência e a indigência, contam dessa contradição, que salta da escrita da autora. Aqui, a escrita se torna um quarto-forte discursivo. Isso ecoa no que defendem intelectuais como Audre Lorde¹⁵ e Lélia Gonzalez¹⁶, sobre a urgência de combater a homogeneização da experiência das mulheres, feita a partir das vivências de mulheres brancas, uma vez que isso encobre o racismo perpetrado entre nós, brancas; ou seja, isso nos faz afirmar que se somos mulheres e, portanto, oprimidas socialmente, não podemos exercer opressão.

Sobre as aproximações entre o racismo e a ideologia manicomial, as reflexões de Emiliano David e Maria Cristina Vicentin apontam para a associação entre loucura e a população negra, tanto a partir do racismo científico, que classificava as pessoas negras como mais propensas às consideradas doenças mentais — o que justificaria sua internação em massa — quanto em relação à ideologia do branqueamento, na busca por uma suposta “pureza” racial. Esse ideal de branqueamento se formou enquanto lugar de clausura:

Aspecto importante nas relações raciais entre brancos e negros é o conceito de ‘ideologia do branqueamento’. Incipiente na escravidão colonial, esse conceito teve seu fortalecimento cultural na edificação do abolicionismo brasileiro, tornando-se um dos eixos fundamentais do fim do regime de produção colonial, como ideário de um país miscigenado [...] Na construção da noção de raça, as ciências biológicas tiveram importante papel, principalmente entre os anos 1870 e 1930, balizando as justificativas raciais de que o(a) negro(a) é inferior (David;Vicentin, 2020, p. 266-267).

Sublinhar esses dados é imprescindível para acentuar que a consolidação do manicômio enquanto projeto de segregação social está estruturada no ataque a determinados

¹⁵ LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Autêntica Editora, 2019.

¹⁶ GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Editora Zahar, 2020.

grupos, sob a herança colonial, afinal, o claustro é uma ferramenta muito eficaz para a dominação. Nesse caso, a entrada da ideia de higiene mental, para estabelecer uma falsa promessa de pureza racial e mental, esteve enquanto alicerce da justificativa das internações dessas populações, o que nos faz compreender que 20 anos depois — período em que se passa *Hospício é deus* — esse empreendimento das ciências biológicas, destacado pelos pesquisadores, ainda estava em sua plena atividade.

O que as imagens tecidas por Lopes Cançado revelam é essa confluência de violências — contradição que não se resolve, mas se expõe. Assumindo tal contradição, observo que, ao escrever, é possível contribuir para a manutenção de um mundo que se deseja, também, desorganizar. Em outras palavras, ao passo que ela questiona a subjugação do corpo, estabelece construções racistas e classistas em sua literatura que também subjugam. Desse modo, o movimento de criação do cenário manicomial, em sua escrita, assim como a imagem da cidade no conto *São Gonçalo do Abaeté*, não está isento de contradições. É importante trazê-las ao centro para reposicioná-las, e evitar certa naturalização ou higienização do seu trabalho. A impermanência das contradições deve ser uma chave de leitura importante para uma escrita como a de Lopes Cançado.

Nesse cruzamento de violências, a mesma lógica que reduz a figura do médico negro à sensação de inferioridade, encerra corpos de mulheres em dissidência. Esse duplo aprisionamento perpassa o ordenamento do deus-hospício. Nesse cenário, nós encontramos as mulheres no portão do hospital: “onde se acumulam como gado nos currais” (Cançado, 2015, p. 96). Essa imagem, que por si só oferece uma sensação de contenção, sem que seja preciso se demorar sobre ela, opera na dimensão do confinamento destinado às mulheres sob as marcas misóginas da manicomialização. Não é só metáfora: é a materialização do que Foucault chamou de “gestão dos corpos” — compreendendo as diferentes feridas produzidas entre brancas e negras — ancorada na ideia, importada do pensamento psiquiátrico europeu, do corpo da mulher como um “corpo instável” (Rohden, 2001, p.30).

Isso está manifesto em casos como a prevalência do processo psicocirúrgico da lobotomia¹⁷ em mulheres, que, como apresenta o estudo de Eliza Toledo (2019)¹⁸ sobre o uso

¹⁷ A lobotomia era um procedimento cirúrgico de intervenção cerebral que visava uma mudança comportamental nos pacientes lobotomizados.

¹⁸ Você encontra este estudo na tese *A circulação e aplicação da psicocirurgia no Hospital Psiquiátrico do Juquery, São Paulo: Uma questão de gênero (1936-1956)*. A autora evidencia, nessa pesquisa, a relação estabelecida pela medicalização entre a lobotomia e as mulheres.

desse procedimento no Hospital Psiquiátrico do Juquery, em São Paulo, esteve sustentada por olhares que patologizavam mulheres com condutas desviantes das estabelecidas pelos papéis de gênero:

Maria Clementina Cunha (1986) atentou para a “loucura moral” no Juquery nas primeiras três décadas do século XX. Patologia caracterizada pela inadaptação dos pacientes a comportamentos ansiados socialmente, ela foi atribuída a pacientes que não se adequavam ao papel de gênero esperado para seu sexo, como a interna que se vestia de homem e viajava só, mulheres alcoólatras, indisciplinadas na escola, que vagavam pelas ruas (rompendo a configuração binária homem/esfera pública e mulher/esfera privada), consideradas hiperexcitadas intelectualmente e que não se adequavam aos papéis materno e marital (Cunha, 1986) (Toledo, 2019, p. 199).

A partir das leituras de Toledo, se justificava um sucesso no pós-operatório, uma vez que as mulheres se tornavam mais dóceis e dedicadas aos afazeres domésticos, ou mais inertes frente aos seus desejos sexuais. Nesse caso, a inatividade do corpo correspondia, para o senso médico da época, a uma melhora nos “sintomas” da suposta “loucura moral”.

Instáveis e irrecuperáveis, elas desafiam a petrificação da vida. Por isso, a lobotomia aparece nos escritos de Maura Lopes Cançado, em *Hospício é deus*, como uma intervenção “que traz uma degenerescência, inutiliza o operado e nunca dá resultado satisfatório” (Cançado, 2015, p.94). A lobotomia, nesse contexto, opera como um quarto-forte biopolítico: uma violência que enclausura o corpo em si mesmo, anulando sua capacidade de exceder a norma. Essa passagem é interessante porque fabrica um furo no discurso científico, o que traz a ideia, inspirada em Toledo, de que o desejo de cura estava mais relacionado a um anseio pela inatividade de seus corpos.

De acordo com Fabíola Rohden, as internações e a patologização das mulheres eram, em sua maioria, justificadas por essa quebra do código de conduta destinado a elas: “entre os critérios para a definição da loucura feminina encontravam-se a manifestação de um desejo de independência e autonomia, o trabalho fora de casa, a vivacidade intelectual” (Rohden, 2001, p.114). Aqui vale destacar que esses contextos, apontados pela autora, estavam frequentemente associados à realidade de mulheres da burguesia, que participavam da família higiênica, e, por isso, funcionam para estabelecer diálogo com o que escreve Lopes Cançado, pensando os vestígios de sua origem social e seus recortes, em sua escrita. A ruptura do código aparece, por exemplo, no olhar da sociedade burguesa mineira, fruto do imaginário brasileiro, em relação ao divórcio de mulheres, na imposição do isolamento, no instante em que a voz do texto não está mais casada:

Os homens se aproximavam violentos, certos de que eu devia ceder: “Por que não, se já foi casada?”. Moças de “boas” famílias me evitavam. Mulheres casadas me acusavam de lhes estar tentando roubar os maridos. Os tais maridos tentavam roubar-me de mim mesma: avançavam. Eu tinha medo (Cançado, 2015, p.23).

Tal imagem sufocante, em meu entendimento, não se configura, necessariamente, como uma sensação experienciada individualmente pela voz do texto, mas nos posiciona na cena em que se opera um instrumento desse sequestro, o qual não se restringe ao território manicomial. A tentativa de roubo de si mesma, de retirada da autonomia, pelos tais maridos, se vincula à perda da voz diante dos ruídos do hospício. Hospício-deus-homens. Uma articulação que funciona para observar o alargamento da noção de claustro, enquanto técnica de “correção” e “gestão”, para fora dos portões do hospício, o que reforça o pensamento de David e Vicentin. Vale dizer que essa imagem dos homens, enquanto participantes da equação do poder, está menos ligado à identidade dos sujeitos e mais à significação dessa hegemonia social, essa imagem e semelhança divina — “desistiu do barro, necessário à sua imagem e semelhança” (Cançado, 2015, p.59).

Nesse bojo, a ampliação dos sentidos do enclausuramento apontam, novamente, para o movimento contraditório produzido em Lopes Cançado, em que a voz que é exilada em sua cidade natal por ter se separado, é a mesma que diz:

– O senhor disse à irmã de Durvaldina que as guardas são mulheres caridasas, que são até muito religiosas. Como teve coragem de dizer tal coisa? São uns monstros, quase todas levam vida irregular, têm amantes e outras coisas, são pornográficas – umas prostitutas (Cançado, 2015, p.140).

Com a chave da interseccionalidade, é possível ler esse cruzamento de opressões, na interação entre estruturas sociais, que viabilizam que corpos cerceados, em seu sentido mais radical, de sua liberdade, ainda possam produzir aprisionamentos. Tecendo um diálogo com a noção de configuração manicomial, se estabelece, simbolicamente, na escrita de Lopes Cançado, na forma do quarto-forte, um claustro dentro do claustro. Em outras palavras, é possível observar uma produção de clausura nos escritos da autora. O sufocamento, portanto, não se afirma apenas na “toda vida contida neste quarto” (Cançado, 2015, p.10), mas também na sustentação de discursos que cristalizam os corpos das internas a partir de um olhar discriminatório, tais como aqui exemplificado pelas questões racialização e também pelo olhar julgador em direção às mulheres e suas dignidades e liberdades sexuais. Aqui, também, Lopes Cançado reforça o movimento de pertencer e não pertencer, marcado em sua trajetória escrita.

No entanto, nesse circuito, há algo que, em desacordo, escapa dessa realidade insuportável que nos direciona coletivamente ao cubículo imundo, como regime de verdade, e que permeia boa parte dos trechos de *Hospício é deus*, aqui acionados. Isso é interessante porque, ao trazer a lobotomia como imagem literária, por exemplo, a autora elabora uma perspectiva que se infiltra no discurso médico, para torcê-lo. A lobotomia, em sua escrita, não é a lobotomia de que falava a ciência psiquiátrica. Ou seja, a lobotomia apresentada pela autora escancara a farsa constituinte na promessa de “cura” dos supostos sintomas mentais e comportamentais. No auge da utilização selvagem desse recurso, ela diz, na literatura, que o que está garantido, após o “tratamento”, ao contrário do que diz a medicina, é a mortificação do corpo. De volta, então, ao movimento de infiltração na escrita, com as palavras de Hélène Cixous¹⁹: há “falhas na enorme máquina que gira e repete sua “verdade” há séculos”, sem as quais é impossível que mulheres-sobreviventes escrevam (Cixous, 2022, p.30). Acrescento: também a escrita cria essas falhas. Quando Lopes Cançado escreve, algumas fendas se abrem.

O quarto-forte, neste estudo, não opera apenas como um lugar, mas como um modo de ler essas fendas na literatura de Lopes Cançado, nas quais é possível experimentar sensações de sufocamento produzidas pela própria escrita, como uma escrita que também se faz na lógica do isolamento dentro do isolamento. Por outro lado, ao mesmo tempo, é possível vislumbrar, a partir da escrita, rastros de vida, que impulsionam a abertura das portas das celas-forte. Ou seja, ainda que elas não estejam vagas, com a escrita, há de se ultrapassá-las. Nessa direção, a escrita da autora, que por vezes habita esse espaço de clausura, pode, igualmente, romper suas paredes.

2.2. quero, quero, quero...

*A bordo do Titanic
escrevo com uma Bic*

Adília Lopes

Sim, digo para mim mesma – má e sem sofrimento – o refeitório de loucas. Mas sim, por que não dizer? E meus lábios gastos se contraem num ríctus, que não é de dor, mas de quase maldade. Aqui estamos nesta sarabanda

¹⁹ CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

alucinada. Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido.

Maura Lopes Cançado

Passada a claustrofobia do quarto-forte, o que resta? Como manter alguma potência de vida após a abertura de suas portas? “Toda uma vida contida neste quarto” (Cançado, 2015, p.10). Ainda há hospício.

É no terror do hospício que Maura Lopes Cançado tece seu trabalho literário: “‘cidade triste’, é daqui que escrevo” (Cançado, 2015, p.30). Como produzir artisticamente em um espaço como esse? No decorrer destas elaborações não insisto numa busca impossível sobre os procedimentos da autora, mas tento pinçar o que provocam esses procedimentos. Observo seu exercício criativo em condições extremamente precárias, o qual toma corpo mediado por um lápis minúsculo, folhas de papel retiradas do *Jornal do Brasil*²⁰ — lugar em que trabalhou por um tempo —, uma cama e à espreita do vigilante e onipotente demônio de sua infância e de boa parte da vida, o deus-hospício. Essa cena contraria qualquer imagem, reiterada diversas vezes, do escritor: quase sempre homem, quase sempre branco, supostamente sempre cercado de bibliotecas vastas e de conforto. Contraria, também, a minha própria cena, em que, apesar de outras tantas podas, tenho um espaço para me sentar e escrever, com meios tecnológicos e algum silêncio.

Curiosamente, ela diz que o hospício era o lugar em que poderia escrever melhor (Cançado, 2015, p.138).²¹ Há nisso uma contradição substancial que gesta sua produção textual para além da dicotomia entre bem e mal, e de qualquer ideal sobre os meios que proporcionam esse ofício. Sobre esse frágil ideal, Gloria Anzaldúa (2000) ensina em *Falando em línguas*:

²⁰ Esta realidade só vai, em partes, se modificar quando, no hospital, ela ganha uma escrivaninha: “E o bureau? Estou feliz por ter onde apoiar o braço, não escrevendo no colo” (Cançado, 2015, p.125).

²¹ Há informações de que Lopes Cançado buscou a internação – suas internações foram feitas autonomamente – para que pudesse escrever, no entanto, esse dado apenas reforça o quanto, na forma das discussões sobre o panóptico em Foucault, a contenção do corpo pode ser autoatribuída, uma vez que se entende um lugar como o hospício enquanto possibilidade para si: “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, 2015, p.13).

uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo, ao endereçar para mulheres terceiro mundistas reflexões que garantem um espaço de possibilidade para suas palavras escritas. Valho-me dessa carta-ensaio compreendendo suas distâncias em relação à posição de Maura Lopes Cançado, uma vez que o texto de Anzaldúa está dedicado a mulheres não brancas, o qual, inclusive, convoca mulheres brancas a pensarem sobre seus lugares enquanto escritoras. Com ela, quero estabelecer uma aproximação no ponto em que fala das condições para a escrita. Nesse momento, Anzaldúa estabelece uma diferença em relação ao pensamento de Virginia Woolf (2014) em *Um teto todo seu*²². Ela diz:

Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar [...] Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever (Anzaldúa, 2000, p. 223.)

Escrever quando não tiver outra saída. O que sustenta o hospício é a lógica do exílio, um exílio dentro do próprio território; afastar quem é visto como inútil e perigoso ao convívio social. O que firma o hospício é a certeza de que, para esses sujeitos, não há saída. Vejo, então, uma conexão entre a urgência do ato de escrever e essa falta de liberdade, aqui presente em sua radicalidade com os impedimentos do cárcere. Apesar do texto de Anzaldúa tratar de um chamamento geral para a escrita, sem marcar, necessariamente, alguma experiência de detenção, o que destaco, nesse manifesto, é que salta, antes de tudo, o desejo da escrita.

Escrever, apesar. Diante do imperativo da clausura, de uma morte em vida — se pensarmos, com Achille Mbembe, no hospício como ferramenta de concretização de uma Necropolítica (2018)²³ — há algo que deseja permanecer vivo. Recorto fragmentos em que o desejo pela criação textual aparece, em Lopes Cançado, em sua latência: “Escrevo sempre, isto me parece um ato de fé, de esperança” (Cançado, 2015, p.150). Nesse trecho, ela elabora uma

²² Woolf defende a liberdade e a autonomia das mulheres para que possam se dedicar ao exercício da escrita, fazendo um correlato com a imagem de um espaço para si e para o trabalho escritural. Ao defender um espaço “todo seu”, alude também a uma certa autonomia financeira que, infelizmente, ainda não é acessível a todas as mulheres.

²³ Mbembe (2018) amplia o conceito de biopolítica de Michel Foucault e define a necropolítica como modo de produção social da morte, em que a soberania do poder determina quem vive e quem morre. Interessante que ele define a soberania a partir de uma relação com a razão, uma vez que a racionalidade pautou, na modernidade, o lugar da soberania. A necropolítica não estaria, segundo Mbembe, apenas relacionada ao ato de extermínio em si, mas à produção de modos de viver precários, os quais reduzem a vida à sobrevivência. É nesse ponto em que opera a lógica manicomial.

imagem ritualística da escrita, que conta algo menos do sagrado e mais desse escrever como gesto de transformação, em outras palavras, aponta para o desejo na perspectiva do ato e da criação. Há também esse pulsar do texto em: “Meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas [...]” (Cançado, 2015, p. 131).

Ou:

Dona Auda, sempre que vem a meu quarto – e o faz com frequência – me deixa um bilhete, isto é, escreve qualquer coisa no primeiro papel que encontra, seja capa de livro ou folha do meu diário. Às vezes me toma o lápis, escreve com letra bem grande, firme e bonita. Gostaria de poder interpretar seus bilhetes. Dona Auda tomou o livro de Reynaldo Jardim, Science Fiction, e escreveu na primeira página, depois de folheá-lo rapidamente: “Isto já estava escrito há vários anos, nas minhas partes genitais de virgem. Assinado: Maura”. Li para Maria Alice Barroso a frase de dona Auda, ela considerou a melhor crítica até então feita ao livro de Reynaldo (Cançado, 2015, p.128).

Nos três trechos, vaza a propagação do exercício de escrita enquanto manifestação da necessidade de permanecer elaborando um olhar para o vivo não só, como diz a escritora Maria Gabriela Llansol (1994), no meio do vivo, mas em meio à iminência da morte. Digo isso porque há, nas imagens aqui expostas, uma ação que compõe o desejo; não somente uma expressão da vontade de escrever, mas um movimento que implica um levante, uma esperança ou um endereçamento.

Ou seja, a associação, por exemplo, da escrita como um ato de fé nos leva à ideia de uma produção realizada a partir dela, em detrimento de um desejo inicial sobre o que se quer produzir. Há algo que acontece quando se escreve, há algo de possível que se desenha pelo texto. O rito da escrita que se apresenta no segundo fragmento, se alia ao seu fazer diário, que se realiza em qualquer hora do dia, sem se ater a um objetivo sobre o conteúdo do que está sendo criado, entretanto, com a presença, principalmente, da experimentação como lugar para o escrito.

Esse olhar não se vincula apenas a uma prática individual, no sentido de uma escritura que se faz para salvar a própria vida, mas a uma mobilização coletiva que faz circular sua potência afetiva ao se inscrever e, também, ao ler. Isso aparece no trecho sobre os bilhetes criados por Dona Auda, em que a personagem de Lopes Cançado figura também enquanto leitora e participa dessa afetação produzida pelo ato de ler. Essa imagem me faz pensar na presença da escrita como essa partilha de afetos diante do cenário do hospital Gustavo Riedel;

de como o gesto de endereçamento, de dedicar a escrita a alguém, pode produzir algo não só em quem recebe, mas interferir no espaço onde habita essa escrita: “Talvez devesse escrever um conto para cada doente, se isto viesse melhorar-lhes a sorte” (Cançado, 2015, p.99). Vale destacar, nessa direção, que a autora escreve dois contos diretamente dedicados às colegas internas, *Introdução a Alda* e *No quadrado de Joana*.

Nesse fio que conecta essas experiências, interessa, justamente, o que é possível produzir com a escrita, ao realizar-se. Em coro com o que diz Anzaldúa, a criação dessas mulheres²⁴ pode rasurar o mundo posto como real e o refazer. Nesse caso, o exercício de escrita pode derrubar simbolicamente os muros do hospital. “Por que não nos dão a nós, mulheres, o direito de começar?” (Cançado, 2015, p.116), nos pergunta Lopes Cançado, como um chamado a imaginar como seria este mundo em que as mulheres começam, em que é possível partir de nós a criação de realidades que alargam e produzem diferentes modos de ser e experimentar a vida.

Aqui convoco, novamente, *O riso da medusa*, de Cixous, quando fala da escrita como possibilidade de fissurar “um solo milenar e árido”, que relega às mulheres ao silêncio. Ela traz a figura da Medusa — apresentada no mito grego como um ser monstruoso, tendo seu fim definido pela decapitação — para propor uma Medusa que ri, que tem como força os seus excessos, e, nesse deslocamento, fazer o texto gargalhar: “é a nossa vez de rir. Nossa vez de escrever. Escrever? – Sim” (Cixous, 2022, p.19). O riso-escrita, como manifestação desse desejo, desorganiza, com seu som estridente, a soberania do túmulo: “Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades – em excesso de liberdade” (Cançado, 2015, p.76). A imagem do riso, por si só, nesse trecho, já estabelece uma desarticulação da rigidez. O riso por trás das grades se impõe como a escrita, que se faz no entre, que se embrenha no branco sem fim do hospício e, também, escapa dele, quando ainda continuamos ouvindo seu eco.

O desejo de escrita afirma-se como a moça, personagem do conto *Distância*, de Lopes Cançado. Nessa trajetória narrativa, há o encontro, narrado por uma voz observadora, de duas personagens: a moça e um rapaz; sentados em um banco, e a interação entre os dois se desenrola

²⁴ É preciso sublinhar que evoco o termo “mulheres”, nesta dissertação, longe de uma perspectiva binária, a qual reserva sua significação ao campo biológico ou à mera oposição hierarquizada ao que se entende enquanto categoria “homens”. Afirmo junto à ativista Sojourner Truth, quando pergunta: “E eu não sou uma mulher?”, ao denunciar, na Women’s Rights Convention, nos Estados Unidos, a desconsideração da experiência de gênero de mulheres negras, ou à Hélène Cixous, ao dizer que não há “uma mulher genérica, uma mulher tipo [...] O imaginário das mulheres é inesgotável, como a música, a pintura, a escrita: sua cascata de fantasmas é incrível” (CIXOUS, 2022, p. 26).

no que parece ser um encontro amoroso inicial. No entanto, o que fica evidente é a posição de escuta da moça, marcada pelos poucos momentos de fala, ao longo do tempo em que ouve o monólogo desse homem: “O moço falava, quase que para si mesmo, do último livro que leu. Falava seco, científico, era detestável” (Cançado, 2015, p.51). Esse homem, pelo qual sentia, inicialmente, algum interesse, se sustenta no desprezo direcionado a ela: “Decerto seu desejo em fazê-la apequenar-se traía-o, mostrando quão alta devia considerá-la, tão cheia de si. E buscava desprezá-la tanto quanto jamais poderia desprezar uma mulher” (Cançado, 2015, p.49). O monólogo está sustentado, na maior parte do tempo, nesse olhar reduzido sob a moça.

Contudo, o que me interessa aqui não é essa perspectiva estabelecida por ele, mas o momento em que ela, que por algum instante entregava a beleza a esse homem, em uma queda em si, ou fora de si — “todo ser feito devia partir de si mesmo” (Cançado, 2015, p.50), percebe que é toda sua a beleza, em uma espécie de renúncia ao olhar dele sob sua existência:

Ela sentiu-se próxima à náusea. Ele falara grosseiro, tanta presunção, como fora detestável em sua ignorância. Olhava-o, assustada com sua própria cegueira: agora via-o grotesco, despido a seus olhos das vestes brilhantes que ela mesma lhe emprestara. Então, a beleza era toda dela. Toda ela (Cançado, 2015, p.56).

Aqui, apesar da mudança de posição da personagem, o conto ainda está mergulhado nas sensações não ditas da moça. Entretanto, é essa ruptura que a faz, logo em seguida, manifestar seu desejo, apesar da tentativa de sufocamento de suas palavras:

Se alguma coisa pequena, preciosa, teimava brilhando íntima, se um futuro esperar prenunciava-se anunciar, estariam mortos, enterrados sem soluços. Via-se tomada de desespero cavo, os onze meses acenando-lhe, o mar em frente, um repetir contínuo de certezas. A noite piscando em luz e escuro – os automóveis. Um cego passou por eles conduzido por um menino pequeno ainda. E o carrinho de pipocas parou em frente ao banco.

– Quer pipocas?

– Mas quero – respondeu num soluço frustrado, mas com invencível força – a moça, a moça, a moça (Cançado, 2015, p.56).

Essa manifestação do desejo é o que salta desse fragmento. O trecho recortado é o momento final do conto. Nele, a moça termina seu trajeto dizendo **quero** com invencível força. Há eco nesse dizer, uma vez que é justamente o que finaliza, sem encerrar, a narrativa. Digo sem encerrar porque, diante de todo o silêncio permanente ao longo do conto, o que irrompe, no fim, é esse ressoar do desejo. Em retorno à escrita, penso, nesse sentido, que a palavra produzida pelas vísceras, como chama Anzaldúa, sem liberdade, tem como recurso apenas essa substância fulgurante que é o desejo, e se faz para continuar afirmado **quero, quero, quero...**

Essa reverberação não se dá como uma busca incessante de uma satisfação do desejo, mas enquanto força de criação. Destaco o efeito dessa proclamação ser a fala final da moça, porque indica esse fluxo do desejo, a perpetuação dessa força motriz entre as leitoras, também como um convite à permanência da escrita, também a minha.

Isso me diz de tal afetação diante da escrita da outra, sobre certo impulso de endereçamento que fagulha, ao ler o que alguém escreve, e que faz, também, girar essa roda criativa que caminha para o excesso de liberdade. Portanto, de algum modo, a literatura dessas mulheres é um chamamento para o exercício de escrita em comunidade, tal qual manifesta Cixous. Com isso, é possível se infiltrar, coletivamente, nesse solo que se pretende impenetrável para algumas pessoas, e o fazer esfarelar.

Ou seja, essa constelação que se dá a partir da escrita não está apenas entre a escritora e suas personagens, uma vez que ela diz que muitas internas também escrevem, mas deste fazer que se encorda aqui. É dizer, há algo de liberdade que, de algum modo, se produz no encontro entre esses textos. Com Cixous, é possível realizar a leitura dessa produção como um ato contra a doença imposta sobre nossos corpos ao desejarmos: “Qual é a mulher que, sentindo agitar em si uma estranha vontade (de cantar, de escrever, de proferir, enfim, de pôr para fora coisas novas), não pensou estar doente?” (Cixous, 2022, p.27). É para a manutenção da vida que escrevemos e devemos escrever. Desejar escrever, portanto, é não morrer.

Com essa reflexão, chego à noção de máquinas desejantes elaborada por Deleuze e Guattari (2010), em que o desejo figura enquanto potência produtora de novas realidades, por meio do agenciamento de máquinas desejantes que podem fraturar a máquina social, fazendo fugir: “O desejo faz correr, flui e corta” (Deleuze;Guattari, 2010, p.16). Ou seja, para os autores o desejo não aparece como falta, opondo-se ao que diz a psicanálise, mas como máquina produtora de real. É importante marcar essas diferenciações porque o livro o qual me utilizei para essas considerações, *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, é feito a partir do tensionamento com a psicanálise. Entretanto, não é isso que está em jogo aqui, o que me interessa nesse conceito, portanto, é o que pode o desejo, é esse movimento do desejo em criar e rearranjar o real, a partir da experimentação.

No conto, “A coisa pequena, preciosa, que teimava brilhando íntima” se aviva não mais a partir do olhar do jovem para a moça, mas do desejo que inventa outros futuros, os quais não estão necessariamente contados na narrativa, mas que apontam para o porvir pertencente à escrita; os possíveis depois de virar a última página. Um desejo que, partindo do que dizem os

autores, produz vida. Quando saímos do conto, ainda é possível ouvir a ressonância do desejo. Volto a afirmar que, em minha leitura, esse gesto não se encerra na personagem, ele incide na própria manifestação do gesto da escrita. O desejo, nesse caso, se faz em uma perspectiva de composição coletiva, no investimento de criação de realidades.

Isso se articula à destilação da experiência enquanto lugar fértil para a poesia, de que fala Audre Lorde (2020), em *A poesia não é um luxo*, que aumenta o caldo desse trabalho maquínico do desejo e conversa com essa relação que estabeleço aqui entre a escrita e as mulheres. Para Lorde, a poesia é, para as mulheres, uma necessidade vital que “cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança” (Lorde, 2020, p.47). Amplio a ideia de poesia para a escrita poética buscando essa conexão com a força criadora e o desejo de escrita. Nesse caso, a feitura de novos arranjos na realidade, os quais garantam possibilidades de existência na diferença, “para nomear o que ainda não tem nome” (Lorde, 2020, p.47).

A moça do conto de Maura Lopes Cançado, nos convida, também, a esse exercício de nomeação, quando irrompe o silêncio para marcar seu desejo, tanto ao final, como dito, quanto em outras poucas passagens em que fala, como o momento em que anuncia: “O mar não me comove” (Cançado, 2015, p.50). Como uma espécie de confronto às “alusões vagas a coisas vagas” (Cançado, 2015, p.50) que fazia o rapaz, em uma afirmação, dita por ele insensível, a moça marca sua singularidade diante daquele que deseja descaracterizá-la. O que a moça anuncia, com isso, é que a escrita pode ser esse lugar para dizermos o que nunca dissemos. Reafirmar o mundo que queremos, sem mar ou sem deus: onde é possível desejar.

Reafirmo a frase definidora de Lorde: “Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência” e volto à Anzaldúa e à iminência da escrita, em qualquer circunstância, não como exceção, ou exclusividade — apesar das tentativas hegemônicas de seleção entre quem pode ou não escrever — mas como caminho para um futuro de mudanças (Lorde, 2020, p.47). Ou seja, a capacidade poética de criar uma linguagem que refaz os caminhos que estruturam as existências em liberdade, mais precisamente, das mulheres:

Os patriarcas brancos nos disseram: “Penso, logo existo”. A mãe negra, dentro de cada uma de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos: “Sinto, logo posso ser livre”. A poesia cria a linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade (Lorde, 2020, p.48)

Ressalto que, nesse saber elaborado por Lorde, na minha leitura, não há um entendimento sobre um suposto papel, propriamente dito, da poesia, mas uma verve criadora de caminhos na diferença, em seu ato de feitura. Percebo, então, um encontro entre Lorde, Deleuze, Guattari, Cixous e Anzaldúa — guardadas, também, as devidas distâncias²⁵ — na afirmação de um desejo, que é o desejo de escrita, que é capaz de desarranjar o que se pretende sólido e impenetrável. O desejo que se dá, em Lopes Cançado, na ausência de liberdade, e produz, em seu exercício, alguma liberdade. Volto ao movimento de fazer cair o hospício. A continuidade da escrita seria, então, combustível dessa produção maquinica do desejo e, ao mesmo tempo, seu resultado.

A literatura de Lopes Cançado derruba o hospício ou o claustro em nós, pensando nesse deslocamento temporal proposto no início deste capítulo. O que quero dizer com isso é que não me atendo apenas a um possível movimento de derrubada produzido pela obra da autora no instante em que a fabrica, ou no momento de suas publicações, mas também ao que se cria nessa leitura em que faço hoje, aqui, ou de todas as outras leituras que não se findam. A convocação de um desejo de escrita, a insistência em seu exercício, se faz como uma operação contra o claustro. O gesto de escrita de Lopes Cançado amplia os horizontes da produção de realidades, proporcionando uma fagulha de possível diante da dureza de certo real, para o sobrepor criativamente.

Apurar as lentes para os sufocamentos produzidos, também, pela escrita da autora, é um movimento que se alia igualmente a essa produção de reais possíveis. Ao encararmos as suas contradições podemos abrir as portas dos quartos-fortes. O palimpsesto temporal, a montagem dessas leituras faz com que haja imaginação e criação de outros arranjos, em que talvez possamos projetar um mundo sem deus e, por isso, sem clausura.

Desejo, a partir de agora, conduzir as leituras em uma ampliação dos sentidos de derrubada dessa clausura. Para tanto, sigo ouvindo as margens das palavras de Lopes Cançado, tateando algumas imagens poéticas em que ouço propostas dessa demolição, ou do aberto que é provocado pela queda.

²⁵ Entendo que essas autoras e autores partem de lugares reflexivos e epistemes diferentes, no entanto, observo em suas elaborações, mesmo que de modos distintos, um interesse em discutir o desejo — sendo ele contextualizado aqui no exercício da escrita — ou esse lugar de produção para os sujeitos.

3. Escrever e despedaçar o mundo

3

*o colar cervical é um acessório diferenciado
fico bonita, imagino, amanhã.*

*escuta:
a queda é um começo.
Natasha Felix*

Se a escrita, em seu ato, a partir de uma produção de potência de vida, é capaz de criar fendas no concreto do hospício, seja ele literal, ou simbólico, pensando as estruturas de poder que sustentam violências, não estamos mais encerradas na imobilidade. Há possibilidade na fuga pela brecha, de encontrar caminhos para permanecer ativando o vivo. E são esses caminhos que guiarão este terceiro capítulo.

Desejo, portanto, abrir este trajeto com o ato de perder a si como conquista, o qual está marcado em uma das passagens do conto *O sofredor do ver* — nome dado, também, ao livro — escrito por Maura Lopes Cançado. Assim o faço:

A qualquer pessoa sendo possível, no máximo, julgá-lo não vendo exatamente, recolhido ao pensamento: pensar no pássaro e, sem caminhos,vê-lo voando à mão. — Entretanto ele se desligara para caminhos apenas, permitindo-se ir e voltar ignorando de onde. **Era sua conquista a de perder-se**, perdido ganhando em busca, o que sempre o caracterizou, ainda que inconsciente. Nas lutas fundem-se heróis. E até mesmo se supera a vida, sendo possível a eternidade. Quanto a ele, em breve seria eterno – num limite mínimo de tempo. Achava-se no limiar.” (Cançado, 2015, p.33. Grifo meu).

Essa ideia aparece na narrativa quando um dos personagens do conto, o homem — tratará sobre o enredo um pouco mais a frente — se vê em um conflito, a partir do gesto de olhar, sobre sua própria forma; um duelo entre permanecer em si ou se entregar à perda de si e, por isso, à eternidade. No trecho, esse ato de perder-se é visto como conquista, o que me impulsiona a encarar a escrita da autora mineira nesse movimento que tenho feito, ao longo deste trabalho, de compreender a importância, em sua obra, do tensionamento do que se pretende linear, estático, isolado, enquanto caminho para a criação. Se no conto o ato de desprender de si está marcado como conquista, há uma espécie de celebração, na imagem construída, do que não está fixado, não estável. Isso funciona como contraponto à concretude e fixidez das experiências impostas pelas estruturas da violência, entalhadas na/pela escrita da autora ao longo de sua trajetória. Esse abalo está presente nos interesses pelos frágeis alicerces que estruturam o pensamento racional ocidental, mas, principalmente, está ativo no seu olhar para a linguagem poética.

Valho-me da própria imagem da autora: “Achava-se no limiar”, para ler seu trabalho literário, e, além, estabelecer caminhos para pensar, com a literatura, a criação de realidades além da clausura. Recorto essa imagem porque tal passagem do conto me lembra o que diz Gagnebin (2014) sobre o limiar, no texto *Liminar: entre a vida e a morte*, ao evocar uma reflexão de Walter Benjamin sobre essa noção. Segundo ela, Benjamin aponta para a literatura como espaço de experiências limiares. Para melhorar o entendimento, partilho um trecho em que a filósofa traz a ideia de limiar:

O conceito de *Schwelle*, limiar, soleira, umbral, *Seuil*, pertence igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas ele se inscreve de antemão num registro mais amplo: registro de movimento, registro de ultrapassagem, de “passagens”, justamente, de transições [...] Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é, permitir ao andarilho ou ao morador que transite, sem maior dificuldade, de um lugar determinado a outro lugar distinto, às vezes oposto (Gagnebin, 2014, p.36)

Com a chave dessa leitura, é possível observar a escrita de Lopes Cançado através da perspectiva de um espaço em que, como diz a filósofa, diferentemente da fronteira, não se estabelece um limite entre dois polos, mas é o que proporciona um trânsito entre eles. Habitar esse limiar, seria, portanto, habitar um movimento. O gesto de perder a si, implicado na imagem produzida pela autora no conto, habita o limiar e, por isso, temos a sensação desse movimento que não cessa de se perder. O que desejo com a observação dessa dança itinerante é estabelecer uma aproximação com o gesto da sua própria escrita, uma vez que ela não se encerra em uma polaridade, ou propõe uma literatura fixada, coesa, sem furos. O objetivo não é, necessariamente, chegar a algum lugar estático sobre sua obra, mas habitarmos, também, o limiar. Ao atravessar a sua escrita, também nos sentimos enquanto andarilhas.

No trecho do conto, destacado no início deste capítulo, é o ato de perder-se que implica uma experiência limiar; estar em suspensão e compreender o que é possível produzir a partir do abandono das fronteiras, ou, para retomar as palavras de Lopes Cançado, das linhas e das tintas. Se a literatura, como diz Benjamin, é uma experiência limiar, é desse ponto em que leio a obra da escritora, em uma espécie de transição ou transcendência (“era sua conquista a de perder-se”), que não opera em um estado único de significado.

Nessa perspectiva, neste capítulo final, decidi trabalhar três imagens bastante presentes nos textos da autora, prioritariamente nos contos, para conseguir partilhar um pouco mais profundamente essas projeções que inicio aqui. Desse modo, convoco a pedra, o olhar e a queda para contar um pouco sobre essa sensação de limiar, que, no meu olhar, pode funcionar como território de criação. Essas imagens vão falar desse elemento de ruptura e produção de realidades, o qual estou percebendo como parte do trabalho de Lopes Cançado. Aciono a pedra para ler a própria escrita da autora, no sentido de observar as fraturas que são feitas na linguagem, no modo de produzir literatura, na quebra com os parâmetros clássicos de escrita, nesse caso, perceber como o seu trabalho com a linguagem nos leva a um escape à imobilidade da norma. Lerei, portanto, o que estou chamando de texto-pedra produzido pela autora, em que há um limite sob a sua compreensão. Sigo com o olhar, na tentativa de observar de que modo essa imagem cria saídas, furos; no totalitarismo da clausura – não apenas manicomial – para projetar outros futuros. Termino, então, com a queda, para, além de convidar as leitoras e leitores a permanecer caindo com a obra de Lopes Cançado produzindo múltiplas interpretações, trabalhar o furo na racionalidade como um aspecto importante para a criação literária e de vida. Aqui, as três imagens escolhidas irão aparecer enquanto signos de recusa à impotência da clausura.

3.1. a pedra

O conto *O sofredor do ver*, objeto central das considerações que perpassam este capítulo, tem como início a pedra, nascida só, “em defesa e guerra” (Cançado, 2015, p.31). A escritora destaca a solidez da pedra para desenhar o percurso de um conflito entre um homem inconsciente, a pedra e o olhar, as três personagens do conto: “Chegando úmida e jovem à crueza mostrada além de quieta: pedra. Inconsciente um homem avançava em glória e perigo [...] O olhar rompia o espaço, casando-se à pedra mostrava-a aos olhos” (Cançado, 2015, p.31-34). A história não se apresenta de maneira estável diante de quem lê, se assemelhando, por vezes, a uma linguagem onírica, sensorial. A própria sensação do conflito é experienciada na mistura entre as personagens, dado que ora estamos diante do homem, ora da pedra, ora do olhar, e em outras todos eles se afetam; o homem que olha, a pedra que se parte pelo olhar, o olhar em sacrifício.

A narrativa nos faz acompanhar o caminho feito por esse homem na luta entre manter-se preso a si e se entregar totalmente à perda de um ideal de racionalidade. Antes de observar

a perda, é preciso voltar à pedra, para tanto, escolho trabalhar essa imagem como chave de leitura sobre a escrita de Lopes Cançado.

Na abertura do conto, a autora convoca a pedra e afirma “sobretudo forma” para brincar com a forma:

“Sobretudo forma. Sobretudo sólida. E pedra.

PEDRA”

(Cançado, 2015, p.31)

Digo brincar com a forma, porque o uso de espaçamentos é um artifício utilizado pela autora, como esse visto acima, no jogo com o tamanho das palavras e, além, a própria ruptura da linearidade narrativa — o que acredito ser a sua mais intensa elaboração —, lugar onde são as formas que quebram os dardos (Cançado, 2015, p.35). Nesse conto, apesar do percurso traçado no conflito entre as personagens, não há uma definição explícita de uma temporalidade, ou de um caminho narrativo. O que há é uma potencialização dos nossos sentidos enquanto leitoras(es), um convite a participar dessa caminhada: “Mesmo contada, sua história jamais se exteriorizou, ninguém pôde penetrá-la em compreensão. O que seria, talvez, contradizê-la” (Cançado, 2015, p.33).

No trecho acima, é a história do homem personagem que jamais será exteriorizada. No entanto, podemos observar esse ponto de limite sobre o próprio trabalho da autora. Não apenas essa história não pode ser penetrada em compreensão, mas as histórias criadas por ela também figuram nesse ponto. Compreender, portanto, a narrativa proposta por Lopes Cançado é, talvez, contradizê-la, uma vez que ela evidencia e celebra o não entendimento, a barreira constitutiva da racionalidade, em que, mesmo desejando saber e interpretar tudo, de maneira clara e coerente, se depara com o impossível de ser capturado.

A pesquisadora Ana Paula Ferraz²⁶ partilha dessa mesma leitura, ao escrever sobre o corpo indócil da escrita de Lopes Cançado:

É possível sair da linha? Ou, em outras palavras, desalinhar? Em seu percurso, qualquer escritor contra si, contra a espontaneidade de sua escrita, pelotões de leis de linguagens, regras gramaticais, estruturas ancestrais. Porém, onde há limite há também um convite à transgressão. São essas leis, muitas vezes invisíveis, de tão aderidas ao corpo, sobre o qual o ato de escrita de Maura, de um corpo desafiador em teste, que se coloca em risco, avança em busca de frestas (Ferraz, 2022, p.17).

²⁶ Ver mais em *Maura Lopes Cançado: anatomia de uma escrita indócil*.

É essa mesma pesquisadora quem me lembra que a artista afirma não ter compromisso sequer com a literatura. Isso, na linha (ou desalinho) de Ferraz, reafirma uma renúncia a essa literatura prescritiva, que se firma como parâmetro de escrita, a qual inspira gramáticas. Criar nesses vãos não se conclui apenas na recusa, ou seja, além de se manifestar como um contraponto, conduz a linguagem ao que está insubordinado à interpretação fixa. Esse me parece, também, um gesto de rejeição ao aprisionamento da forma. O modo narrativo que se estabelece por certo ideal de pureza dos gêneros textuais, em que o que os caracteriza são elementos sistematizados — no caso do conto, noções como as de tempo, espaço, clímax — está desafiado na escrita da autora. A influência do movimento concretista, presente nas produções do Jornal do Brasil, lugar em que ela publicou, estrutura, de algum modo, esse jogo com a forma.

Apesar de Ferraz e eu compartilharmos a leitura da escrita de Lopes Cançado como gesto que resiste à formatação prescrita, proponho aqui uma abordagem amparada na imagem do texto-pedra, uma vez que a escritora reitera que onde há dureza há, também, reentrâncias: “Suave agora, o olhar percorria reentrâncias úmidas da pedra, sombreadas, quase macias — lodosas” (Cançado, 2015, p.35). Para que haja pedra, portanto, é preciso que haja fresta, um lugar de saída. Ou, na concretude da pedra, há lugar para um quase macio, para o maleável. Em aproximação ao que estou discutindo, é possível manusear a forma e abrir vãos em suas delimitações. Esse vazio das reentrâncias, que está longe de portar um vazio de sentido, está marcado no próprio texto da autora. Antes de dizer PEDRA, é preciso percorrer um vazio no papel em branco.

A pedra de Lopes Cançado se escreve em reentrâncias, na liberdade do papel em branco, se instaura nas fendas provocadas em perspectivas totais da linguagem e das estruturas sociais. Deslizar pelas reentrâncias é habitar um limiar entre o silêncio e o grito de liberdade. É isso que penso provocar um rasgo em convicções estanques. É preciso que deixe a pedra assumir maleabilidade e produzir lodo nas estruturas.

Isso me lembra, em *A paixão* segundo G.H. de Clarice Lispector, a cena em que a voz-personagem está presa sob uma pedra e, nesse momento-limite, consegue enxergar com a despretensão de quem vê além dos moldes. Apesar das sensações compartilhadas pela voz poética, percorremos o silêncio do corpo imobilizado. Apesar do dito, ouvimos o eco do não dito: “Eu estava vivendo a pré-história de um futuro” (Lispector, 2009, p.73). A pedra, nesse instante, marca um tempo não cronológico, um tempo de suspensão, assim como a pedra de Lopes Cançado — habitando o limiar entre matéria e som, entre silêncio e grito. Percebo, no

texto da autora, esses espaços em branco como uma construção visual desse silêncio preenchido da pedra: algo que me provoca a dedicar atenção ao discurso que escapa da clausura de uma formatação fixa e transita nesse entre.

Esse discurso que desvia da imobilidade e transita nas reentrâncias da linguagem, também me faz pensar no trabalho da artista visual Ana Mendieta, especialmente na série *Esculturas Rupestres* (1981), realizada nas cavernas de Jaruco, em Cuba. Mendieta esculpe formas femininas diretamente em pedras calcárias, num gesto de insistência e defesa da vida de mulheres silenciadas pela colonização — como se entalhasse e eternizasse suas presenças na dureza da matéria. Uma marca de vida, apesar da morte.

Evoco essa artista porque, assim como Lopes Cançado, ela provoca fissuras na linguagem institucionalizada, a partir da corporeidade. O corpo esculpido é o furo nos limites temporais e estruturais, tornando a pedra uma superfície de inscrição. De modo semelhante, o papel em branco no qual se cria a pedra-imagem de Lopes Cançado se torna essa superfície: nela se inscrevem mundos alheios à fixidez da forma.



Figura 6 - Obra Sem título (*Guanaroca: Primeira Mulher*), 1981 de Ana Mendieta. Fonte: Ana Mendieta (<https://blogs.uoregon.edu/anamendieta/2015/02/20/rupestrian-sculptures/>)

Como celebração às deusas das histórias da criação do povo indígena Taíno, a artista entalha o corpo dessas mulheres e produz fendas simbólicas e poéticas da violência colonial. Aqui, vemos também a linguagem em erosão. As rachaduras de Mendieta lembram as de Maura Lopes Cançado: onde há dureza, há também possibilidades de linguagem, portanto,

potencialidade de se produzir outras realidades. Ambas criam através das fendas. Nas palavras da escritora: “Minh’alma nua, ela se permuta com a rocha.” (Cançado, 2015, p.57).

Cançado, Clarice e Mendieta, nas singularidades dos seus caminhos, apontam para essa produção artística que se elabora nos vãos, às margens das realidades que se firmam totalizantes. As três artistas me contam da potência criativa das bordas, que posicionam o corpo como lugar de produção. Seja o corpo da loucura, seja o corpo gravado ou sob a pedra, qualquer que seja sua forma. O que afirmo com isso é que esse corpo gravado na matéria — que fura, que marca — também pode ser lido como linguagem. Uma linguagem que, nesse caso, não se organiza como forma estável, mas como corte, fissura.

Aqui ecoa o que diz Geruza Zelnys ao ler Derrida tratar sobre o estilo: a tessitura de um estilo de escrita pode ser encarada como um rasgo na linguagem, se considerarmos que a etimologia da palavra estilo é a mesma de estilete, e, por isso, as duas remetem à perfuração (informação verbal)²⁷. Provocar um furo na linguagem, na elaboração de um estilo, seria, portanto, provocar um furo na realidade, ou, em Lopes Cançado, deixar cair escrita e realidade:

Estou caindo
indo
indo
(Cançado, 2015, p.09)

Dissociar, portanto — como propõe Lúcia Castello Branco ao comentar Shoshana Felman —, o ato de interpretar de qualquer formulação assertiva e do sentido único (Branco, 2021, p.22). Olhar para os vazios estabelecidos na queda de Lopes Cançado é estar disposta ao impossível de ser capturado por um entendimento único. Não saímos de sua escritura com a sensação de que chegamos a um ponto interpretativo definitivo, mas de que acompanhamos e participamos ativamente de um percurso de sentidos em deslocamento. Nas palavras do poeta-performer Ricardo Aleixo (informação verbal)²⁸, ao refletir sobre como o corpo se comporta na produção de leituras, a leitura é ato performativo, considerando os movimentos que fazemos — ou escolhemos fazer — ao ler.. Nesse caso, o corpo é matéria tanto para a escrita quanto para a leitura.

²⁷ Fala da profª Geruza Zelnys na aula do Curso Livre de Preparação de Escritores, Casa das Rosas, em 30 de nov. de 2022.

²⁸ Fala do poeta Ricardo Aleixo na mesa “Qual poesia para o nosso tempo?”, em sua participação na ABRALIC, na Universidade Federal da Bahia, em 14 de julho de 2023.

Ler, portanto, como nos lembra Roland Barthes, é também levantar a cabeça — imitar o movimento brusco de um pássaro que escuta aquilo que não se ouve (Barthes, 1987, p.35). Um gesto que se descola do que está posto no papel e comprehende o ato de ouvir o não dito, de se desviar, observar as brechas, enquanto possibilidade de leitura.

Ao observar esse rasgo na linguagem, lembro prontamente do livro *A educação pela pedra* de João Cabral de Melo Neto e seu convite à visitação a essa matéria e sua dureza, e à captação de sua “voz inenfática, impessoal”. Experimentar a “cartilha muda” de fora para dentro (Melo Neto, 1966), para, então, aprender um limite da palavra dita e escrita e ler o texto da pedra: “Uma educação pela pedra: por lições para aprender da pedra, freqüentá-la; captar sua voz inenfática, impessoal (pela dicção ela começa as aulas)” (Melo Neto, 1966).

Nesse texto, encontro um modo de ler a obra de Lopes Cançado a partir da pedra imaginada por ela. Explico melhor: na direção do que cria Melo Neto, é possível pensar no texto produzido pela pedra em seu silêncio constitutivo, algo que também escapa da forma, se pensarmos que há uma impossibilidade de apreender completamente o que diz a pedra. Em seu discurso-pedra, não existe linearidade ou norma, uma vez que esbarramos no limite da sua mudez. Essa é, também, a pedra de Lopes Cançado.

Melo Neto, com isso, destaca a importância de se misturar, ou, deixar-se perder de uma humanidade estática e se aproximar da linguagem da pedra em que o que é humano não se posiciona como central. Nesse caso, me parece que há conversa entre o entendimento do poeta com o conto, uma vez que o homem do conto, ao desprender-se de si, é entendido apenas pela pedra: “E o homem sentiu que se desligara de sua natureza, complexa e apodrecível, nenhum animal ou planta podendo mais alcançá-lo, só a pedra tomndo-lhe em sede e quietude um pouco do que constantemente renascia em seu corpo” (Cançado, 2015, p.36).

A pedra, então, relacionada ao homem, conta de uma despessoificação desse último, ou seja, aqui é o homem que, apesar de personagem, se assemelha ao que não é persona ao sair de si. Tomando esse caminho, a experiência narrativa está mais vinculada ao modo de dizer da pedra. Estabeleço essa interação porque não é possível traduzir esse conto sem que as leitoras(es) vivam a experiência de o ler, e vejo nisso o limite imposto pela pedra, elaborado por Melo Neto. Em alguma medida, também é preciso se despessoalizar para experimentar essa leitura. O conto se mistura com o próprio pensamento do homem, sem que haja nada a ser dito por ele, apenas suas sensações.

O silêncio da pedra também é o silêncio do homem: “Lembrou-se de que alguma coisa restava para ser quebrada. No mais fundo de si, à parte, um desejo remoto insistia em revolta,

prendendo-o a um condicionamento do qual necessitava se libertar, até ficar limpo ao ponto de aceitar outra realidade fora de si” (Cançado, 2015, p.34-35). Nesse trecho, o homem vivencia essa luta contra um condicionamento, contra a formalização de seu corpo, em busca de uma libertação fora de si, como se essa formatação não fosse mais um lugar de vida, mas algo que deveria ser rompido. Aqui, o homem se assemelha à pedra, ao ter, no conto, sua experiência de vida aproximada ao que não tem forma, e não a uma racionalidade da linguagem.

Desse modo, em Lopes Cançado há um texto-pedra sendo desenvolvido, e, de certo modo, rasura o tempo narrativo progressivo; não há o que se desenrolar ou decifrar, é preciso atentar-se ao que ensina a pedra, casando-se a ela. Nesse caso, utilize essa imagem operativa na aproximação com o trabalho da autora com a forma de seus escritos. A pedra evoca tanto uma ampliação de sentidos diante do que é escrito quanto de um limite para as tentativas de chegar em uma compreensão. Portanto, a pedra não soa como uma solidificação dos olhares para a realidade, apesar do reforço “solidez e forma” (Cançado, 2015, p.37), mas de uma ampliação de seus sentidos, ou seja, o convite à impossibilidade de uma compreensão total potencializa as múltiplas interpretações e faz o texto escapar da clausura da forma.

A pedra aparece em outros momentos da escrita de Lopes Cançado, a exemplo de quando ela se firma na pedra, para jogar Shakespeare na correnteza, em *Hospício é deus* (Cançado, 2015, p.11). Pensar essa figura canônica para o ocidente habitando a correnteza me evoca esse gesto de desmontar a forma, aproximada aqui da ideia de tradição da escrita canônica. Para tanto, ela se firma na pedra, em um movimento limiar — para lembrar de Gagnebin — entre a dureza da pedra e a mobilidade das águas. Outra imagem interessante para elaborar um pouco mais esse uso da pedra está no conto *O espelho morto*, quando ela diz: “Tudo se tornou demais difícil depois do crime da futura geóloga, assassinando o espelho com uma pedrada”. Gostaria de ler essas imagens em articulação porque me contam da quebra de algo que se pretende estático ou aprisionado a um enquadramento. No caso dessa última passagem, é como se a pedrada no espelho falasse de um estilhaçamento da imagem representativa, da ideia de reflexo como algo estanque, sem possibilidade de imaginação. O ato de quebrar o espelho se aproxima do movimento de perder a si. Se não há reflexo, a imagem está sempre experienciando o aberto. Nas palavras de Lopes Cançado: “A realidade é a pedra.” (Cançado, 2015, p.18). Aqui, é como se a pedra figurasse enquanto possibilidade, contrariando seu sentido mais básico de petrificação, de uma concretude sufocante.

A pedra que estou lendo neste subcapítulo, portanto, não está marcada por sua materialidade: a dureza, a rigidez, a concretude, mas por sua linguagem, sua veia educativa,

como diz Melo Neto. Digo isso porque o texto-pedra de Lopes Cançado avança contra os muros do hospital e as paredes do quarto-forte e de toda a solidez sufocante imposta pela estrutura manicomial. Essas interpretações que faço me levam a esse ato, só possível na escrita, de manusear e flexibilizar a pedra, como uma espécie de afirmação da vida e de suas possibilidades.

No diário, o hospício é, por vezes, descrito em suas escadarias de mármore ou: “Detesto o refeitório. Creio que todas o detestam. Imenso: duas mesas de pedra cinzenta, os bancos também de pedra. As mesas nuas. Tem-se impressão de necrotério, qualquer coisa relacionada com defunto” (Cançado, 2015, p.47), e aqui a pedra salta em sua capacidade de transmutar a própria rigidez, ir além do necrotério. Essa fricção entre leituras que, de algum modo, podem se contrariar, também produz, em meu entendimento, a mobilidade de uma experiência, na literatura, além da ideia de totalidade sustentada, também, pela lógica institucional. Enquanto o vocabulário médico se articula como lápide — nomeando, enclausurando — o texto-pedra da autora insiste em tensionar essa dureza, abrindo vãos no cimento institucional, sem pretender uma totalidade. A pedra de Lopes Cançado opera a partir das reentrâncias.

Volto à cena elaborada por Clarice Lispector, para marcar esse confronto à imobilidade da pedra. No momento em que se vê aprisionada, a voz-personagem vê além do visto, extrapola os limites do olhar. Com essa chave, podemos nos guiar ao olhar em Lopes Cançado.

3.2. o olhar

Encarada a pedra, prossigo agora com o olhar. Para tanto, permaneço com *O sofredor do ver*, uma vez que a imagem do olhar aparece enquanto personagem do conto, como dito anteriormente. Ao anunciar a entrada dessa personagem na narrativa, Lopes Cançado diz: “Acabara de chegar à pureza rútila de uma substância ainda não classificada em nenhum reino, embora objetiva e direta, indubitável como o mineral. O olhar.” (Cançado, 2015, p.32). O olhar, no trecho, aparece como essa substância indubitável como a pedra, desse modo, em aproximação com as leituras já feitas sobre essa última imagem, é possível pensar o olhar também como esse lugar de não tradução, não classificado, como diz o texto, mas que opera enquanto um meio de produção, nesse caso, de realidades: “Não ousando muito, via, o que lhe dava mais tempo em vida” (Cançado, 2015, p.32). O ato de ver, no conto, está aproximado com

a possibilidade de mais vida, ao ver, o homem personagem se transmuta, recria sua própria existência. Explico melhor com outro trecho do conto:

Começada há pouco sua história tinha um título: *A história do ver*. Do mover das ondas estendera o olhar até o horizonte. Nada intencionado, foi, porém, aí, o começo de uma realidade além dos limites conhecidos, não alcançada ainda por incapacidade ou precaução (Cançado, 2015, p.33).

O ato de ver, formulado pelo conto, abre para o homem um mundo novo, como se ver o que está a sua volta o fizesse criar para si outras formas de existência. Aqui articulo outro fragmento para elaborar essa reflexão:

Olhos fechados, quase em escuro, desligou-se para o pensamento. Em sombras compreendia o mar, vendo-o lento, contínuo. Perdeu-se mais [...] Ele sabia o céu sobre o corpo, de súbito possuído por um egoísmo terrível e tardio. Caía, enquanto tudo se recusava, exigindo. Pôde ainda detestar a generosidade na qual se perdera. O homem necessitado e exposto a si próprio. A batalha absurda de duas horas tombando-o.

Alguma coisa soltou-se do cimo da pedra se espalhando em luz. A matéria, não possuindo voz, cantava à maneira de sua natureza, perdendo-se, de acordo com seu único e possível destino.

Quieta e só, representava a pedra: solidez e forma.
O sol cumpria-se.

E o ar sufocava o peito de um homem. Um homem. Havia guerra (Cançado, 2015, p.37).

É notável, a partir desse fragmento, que só quando olha o horizonte além mar que o homem desliga-se do pensamento e dedica-se à entrada na paisagem, transformando sua existência. Uma existência que se define a partir da sua própria queda. Ao permitir a entrada na paisagem, o homem entrega-se à nova realidade e tomba. Há, na cena, a praia, o mar, horizonte, luz. Nesta cena, o exercício de olhar, deixando ser penetrado pela paisagem, não na via do pensamento racional, mas da imersão na realidade vista, é o que abre passagem ao desmoronamento do homem. Vale destacar que, na leitura deste trabalho, o desmoronamento não é visto enquanto imagem de derrota, mas em um gesto de derrubada do que se pretende estável, e isso será melhor abordado no terceiro subcapítulo.

Um homem, na guerra entre a perda de si e a fixidez da vida concreta, abre-se ao tombamento quando olha, não no sentido mais básico do olhar, no caráter anatômico, mas no olhar que permite ser atravessado pela realidade. Esse tombamento me conta sobre um movimento de recusa à fixidez, é como se a escolha por elaborar a imagem de um homem tombado fosse dar certa notoriedade ao que se põe em queda, ao que não se encerra em uma

maneira única de perceber o mundo. O homem nos posiciona diante da recusa a qualquer amarra do pensamento — forte símbolo ocidental da racionalidade —, por meio do ato de olhar, e nos entrega ao porvir, quando aceita seu desabamento como “o que se larga em tempo num banco, deixando os dedos soltos e alegres” (Cançado, 2015, p.34). É a esse procedimento que gostaria de me dedicar. Provoco-me a pensar: De que maneira o olhar, no sentido que é posto pela escrita de Lopes Cançado, funciona como uma imagem de fuga da clausura?

Para Didi Huberman, vemos quando sentimos “que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (Didi-Huberman, 1998, p.34). Só há imagem porque há perda, queda, isto é, só a perda abre brechas para que seja possível ver não somente o que está posto na matéria, mas o que se racha ao vermos, ver o que vemos e o que nos olha (Didi-Huberman,). Vale destacar que ele traz essas considerações no livro *O que vemos, o que nos olha*, lugar em que se posiciona em divergência às leituras artísticas da historiografia tradicional da arte, que tende a observar a produção artística em uma tentativa falha de compreender sua totalidade de sentidos. Sublinho esse dado porque se afina ao que a escrita de Lopes Cançado propõe, diante da impossibilidade de uma compreensão total da arte escrita. O olhar, desse modo, não é uma matéria estática, para a escrita de Lopes Cançado, o olhar é uma substância, o que implica dizer que há movimento no olhar.

Nesse caso, o olhar não se faz a partir de uma totalidade do que é visto, mas da cisão que se dá entre o que vejo, o que está diante de mim, e o que se projeta em mim a partir do que vejo. Portanto, percebo que o olhar carrega em si um potencial de criação, no sentido de que ele articula sobreimpressões na realidade, não havendo apenas a concretude do que está sendo visto. O mar visto pelo homem, nunca será uma materialidade única, possível apenas pela capacidade biológica, mas sim o mar criado pela cisão entre o que ele vê e o que o vê.

Nesse sentido, a paisagem desenhada em *O sofredor do ver* também olha para o homem, e algo é contado nessa relação, o que produz o tombamento da fixidez de sua existência. Portanto, ao criar o olhar como personagem, Lopes Cançado, em minha leitura, conversa com Didi-Huberman, uma vez que essa relação entre um homem que vê e um olhar que vê o homem é o que proporciona um refazimento da sua própria existência, operando não a partir da clausura da forma, mas da liberdade da queda. Com essas elaborações, chego à reflexão de que o olhar, enquanto elemento móvel, não está firmado na noção de reprodução de realidades, mas ele pode contribuir para que se criem realidades. Acionar, então, a imagem do olhar em seus contos é como acentuar a importância de projetar outras formas de ver.

Nessa mesma direção, quando estava lendo o estudo da historiadora Eliza Toledo sobre o uso da lobotomia em pacientes mulheres do hospital do Juquery, fiz uma breve pesquisa online, no banco de imagens, para encarar tal procedimento em seu método:

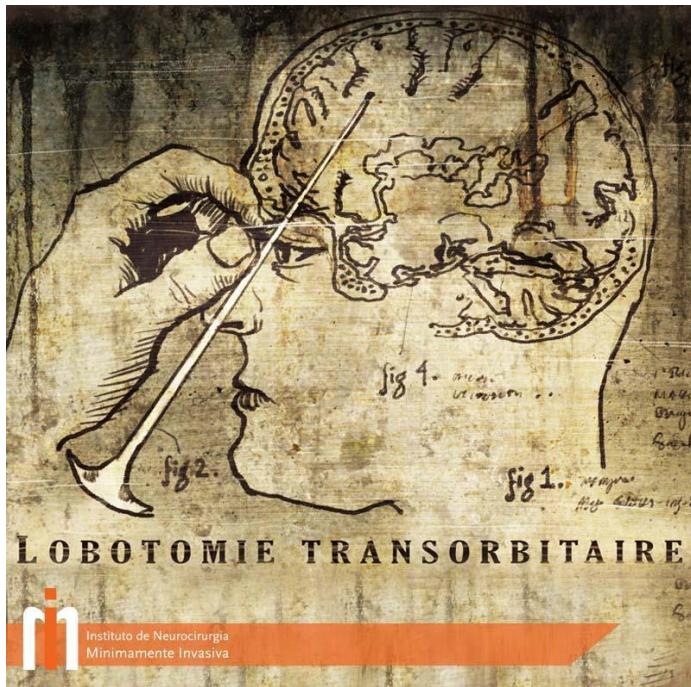


Figura 7 - Representação do procedimento de lobotomia. Fonte: Instituto de Neurocirurgia Minimamente Invasiva (<https://inmi.com.br/75-anos-da-lobotomia/>)

Encontro outras fotografias mais chocantes, mas decido compartilhar essa. Nela, uma ilustração direta de como é feita essa cirurgia que poderia transformar alguém radicalmente. Além da presunção do sofrimento causado pela prática, o que me afeta nesse registro é a via para tal transformação. É a invasão dos olhos o canal que, violentamente, efetiva o controle do corpo, especialmente os corpos das mulheres. Essa imagem persiste enquanto elaboro minhas considerações. Penso nessa violação de algo que aqui estou lendo enquanto meio de produção, não como registro de imagens, mas, em articulação com Gagnebin, como lugar de escrita.

Invadir o olhar para provocar a impotência da vida reforça a ideia de que sobrevive no ato de olhar algo de criação. Nesse caso, a instância criadora presente na dialética do olhar elaborada por Didi-Huberman é perfurada simbolicamente por um procedimento que conduz à morte em vida. Se estou considerando o olhar, a partir do conto de Lopes Cançado, como oferta de vida, campo para a formulação de novas paisagens, perfurar o olhar é fortalecer a clausura. Por consequência, acredito que há algo de fundamental no olhar para a desarticulação de um modo de vida que impõe essa clausura. Dessa maneira, penso na violação do olhar menos na

perspectiva biológica dos sentidos e mais na censura desse gesto de ver com imaginação, com possibilidade de criação, uma repressão da capacidade de reelaborar a história, já que a história é afetada por um modo de olhá-la (Agamben, 2013).

Desse modo, no conto de Lopes Cançado, o olhar também está posto em sacrifício: “Não independente dos olhos a mutilação do veículo. Buscava por onde começar. Mas lentamente subia em compreensão [...] Em sacrifício o olhar.” (Cançado, 2015, p.34). No entanto, é ele o veículo para que seja possível o homem experimentar uma realidade em liberdade. Digo liberdade, porque o ato de se perder na paisagem está defendido enquanto conquista, para lembrarmos do que está dito na abertura deste capítulo.

O olhar é matéria importante para a obra de Lopes Cançado; o próprio livro de contos se chama *O sofredor do ver*. O conto que dá nome ao livro, também chamado “A história do ver”, explicita essa dimensão, mas é possível dizer que o olhar perpassa, ainda que de forma não declarada, toda a sua escritura. Em *O espelho morto*, por exemplo, o conflito central se estrutura a partir do olhar, mais precisamente, do olhar diante do espelho, onde se fabrica e se desmorona a identidade. A quebra do espelho pode ser lida sob a perspectiva das multiplicidades, daquilo que se abre ao infinito. A mulher do conto não se firma em uma identidade, mas se percebe a partir da outra. Assim como o homem de *O sofredor do ver*, ela extrapola a própria forma, habita uma experiência fora de si, deseja a evasão de si.

Quando diz: “[...] sinto medo de ver-me eternizada em bloco de pedra. Desde menina este encarceramento me sufoca, minha coragem foi sempre formada do desejo de evasão, o desespero de fuga deu-me forças até hoje” (Cançado, 2015, p.27), a mulher, que se vê em multiplicidade, marca seu desejo de fuga enquanto potência de vida. Aqui, há uma recusa à vigilância da clausura, do encarceramento de ser vista pelas lentes do controle.

Do mesmo modo, em *Espiral ascendente*, está presente o desvio da petrificação do olhar: “Imobilizo os olhos num desvio e afasto a rede. Nas órbitas o mundo estático. O pensamento recuou, até se transformar nessa força, incômoda diante da ordem (Cançado, 2015, p.10)”. Aqui, o controle do olhar parte da personagem e está diretamente articulado à força diante da ordem. O desvio das redes da clausura, nesse gesto, se dá com o recuo do pensamento, o que se aproxima da recusa à supremacia da razão. A força está no não pensamento. O olhar, portanto, deixa de ser ferramenta de controle e se transforma em um lugar de criação.

Não apenas como um elemento literário, o olhar se alia ao gesto de escrita, enquanto movimento de elaborar novas possibilidades de imaginar realidades, na tessitura de um livro que vê e é visto, em um território de morte. Ou seja, não percebo o olhar figurando apenas

como personagem-imagem da sua obra, mas como substância criativa para sua construção, como convite a imaginar outros mundos. A autora diz: “Estou toda nos olhos, completamente olhada, olhando” (Cançado, 2015, p.10). Essa afirmação confronta o interesse em perfurar essa brecha de vida e enquadrar o corpo, e manifesta a necessidade de permanecer elaborando um olhar para o **vivo**. Em oposição a “toda vida contida no quarto”, a vida está toda nos olhos.

Contar a história do ver, nesse caminho, seria oferecer passagem ao que escapa da clausura, ou da imagem estática; desorganizar o desenho de um mapa e anunciar um horizonte: “Do mover das ondas estendera o olhar até o horizonte” (Cançado, 2015, p.33). Aqui o que se vê não está enclausurado na imagem do mar em sua representação, mas no que pode ser proporcionado pelo horizonte. Nessa imagem, em minha leitura, o horizonte figuraria como essa projeção do que me olha. Olhar&mar como um aberto que é campo para as criações, em disputa com o sentido da alucinação — no popular o louco que “vê coisas que não existem”. Essa ideia potencializa as significações do gesto de olhar elaboradas no texto de Lopes Cançado, no sentido de que ela oferece caminhos mais largos ao ver, os quais não figuram na ordem da representação, do ver literal, mas do que pode ser produzido a partir desse acontecimento.

Se pensarmos que, na psicanálise, Lacan, aprofundando percepções de Freud, confere ao olhar uma presença fundamental na formação do eu, o olhar ganha mais dimensões em seu exercício criativo. Desse modo, o jogo de olhar e ser visto é o que formula as identidades dos sujeitos. Apesar de se falar, nesse contexto, de um aspecto subjetivo humano, o olhar figura como elemento para a criação, em uma abertura para o reconhecimento. No conto de Lopes Cançado, o olhar também é componente do processo de subjetivação, entretanto, há na trajetória do homem-personagem uma deformação do eu, ou seja, os contornos que estabelecem o eu estão rasurados.

Nessa linha, o olhar elaborado pela escrita de Lopes Cançado dialoga com o lugar da possibilidade, desse encontro com o horizonte que não se encerra; na presença de certo mistério que, a partir da leitura de Didi-Huberman, constitui o ato de ver. Ou seja, o olhar não é passível de formatação, há sempre algo que se perde, que escapa. Esse olhar, portanto, não se trata do mesmo que opera na construção de algumas violências sociais, as quais definem a diferença enquanto fator de segregação. O olhar que aparta é, certamente, participante das dinâmicas sociais como aliado da clausura, seja ela racial, de gênero... no entanto, ativada pela escrita de Lopes Cançado, o olhar que está posto aqui diz de uma metodologia de criação de vida,

principalmente, em cenários em que a mortificação das existências se coloca em pleno exercício.

É possível ler esse limiar entre as diferentes formas de olhar sob a distinção entre ver e vigiar. Essa leitura ativa as contribuições de Foucault em *Vigiar e Punir* (2014), obra na qual o filósofo analisa a constituição do olhar disciplinar, sustentado pela vigilância constante e pela docilização dos corpos. Assim como nas prisões, a realidade manicomial aprisiona, controla e vigia esses corpos, com o intuito de manter intactas as operações sociais de poder. Foucault representa essa reflexão na imagem do panóptico: uma arquitetura de vigilância que permite monitorar pessoas em territórios institucionais, sem que essas vejam.

O olhar que transita pela obra de Lopes Cançado, no entanto, não opera nessa direção. Ele funciona como imagem da experiência do ver que projeta, inventa, cria. O olhar, em sua escritura, se faz na ruptura: é movimento de desvio da clausura, abertura para outros modos de existência. Nessa perspectiva, o olhar se torna performativo — ou seja, ele transmuta, inventa, desloca realidades, abrindo espaço para a diferença, e para as contradições. Como em Barthes, o olhar na obra da autora é também um gesto de leitura-criação, uma convocação para ampliar as percepções do mundo. Como o movimento de um pássaro, que levanta a cabeça para ouvir o que não se diz. É um gesto que não se encerra em imagens padronizadas, mas que se estende no horizonte.

Há um fragmento, no conto “Pavana”, nesse mesmo livro escrito nos olhos, que ativa esse lugar do olhar: “Havia uma mulher com o maior potencial de alegria que a uma mulher é dado. E sufocava essa alegria. O sangue secara em suas veias, ela só tinha olhos para ver” (Cançado, 2015, p.62). Nesse trecho, o símbolo vital para o funcionamento do corpo, que é o sangue, seca, e o que toma espaço nessa secura são os olhos e, nesse gesto, o olhar assume a função de vitalidade, como se continuar vendo fosse o bastante. E ainda é feita uma articulação entre a mulher, em um gesto — comum para sociedades que sufocam as mulheres — de silenciar sua própria alegria, e o olhar. Isto é, as mulheres encontram sobrevivência porque olham. O que pode definir a clausura, a marginalização da diferença, ao estabelecer papéis (o que é do feminino, o que é do masculino) pela imagem, os quais impõem a violência, aparece aqui como o único recurso de vida. Único recurso assim como a realização da escrita quando não há saídas.

Na direção dessas considerações, no texto *Sobrevivências*, encontrado no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi Huberman discute sobre o que resta do desaparecimento dos vaga-lumes, em minha leitura, na articulação com modos de imaginar e fazer política diante de cenários de desaparecimento, seja pela violência ou capacidade de destruição humana. Ele

o faz estabelecendo um diálogo entre essa imagem dos vaga-lumes e a história do cineasta e poeta Pasolini. Em um momento do texto, ao falar de certa imersão na desesperança vivenciada pelo cineasta, que marca seu fazer artístico com perspectivas políticas revolucionárias, o filósofo afirma que o que desapareceu em Pasolini foi sua “capacidade de ver aquilo que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, aquilo que aparece apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2011, p.65) em uma história detestável. Escolho esse trecho do capítulo uma vez que realça essa atividade do ver como sendo algo que garante certa perpetuação da vida, importante para que se mantenha desejando uma realidade menos detestável.

Ao perder o ver, no sentido mais Lopes Cançado possível, o artista perde um ímpeto de esperança revolucionária. Além, o ver, nesse fragmento, não está dito apenas na perspectiva do ato em si, mas de enxergar o que sobra de uma história apocalíptica, o que “aparece apesar de tudo”. Isso dialoga significativamente com o que está produzido na escrita de Lopes Cançado, porque seu fazer literário se ampara nessa capacidade de ver o surgido apesar da aproximação tão latente com o mortífero. Lopes Cançado, então, faz literatura a partir do que não desapareceu.

3.3. a queda

De volta ao fim:

O homem necessitado e exposto a si próprio. A batalha absurda de duas horas tombando-o.
Alguma coisa soltou-se do cimo da pedra se espalhando em luz [...]
E o ar sufocava o peito de um homem. Um homem. Havia guerra (Cançado, 2015, p.37).

Este trecho, que encerra o conto *O sofredor do ver*, apresenta o momento em que o homem perde a batalha com o olhar, é contagiado e atravessado pela paisagem, abandonando a resistência à perda da sua própria forma, e tomba. Esse tombo, na leitura que estabeleço aqui, não é apenas uma queda de seu corpo, mas uma queda da formatação de sua existência, da clausura de um mundo que institui a racionalidade como norma oficial. O homem, que se desliga da amarra do pensamento, pode experimentar algo fora da lógica racional. Cair, então, toma destaque nesta dissertação, uma vez que se torna um movimento criador de modos de vida que não estão operados pela clausura da razão, a qual, inclusive, determina o

aprisionamento do corpo e da obra de Lopes Cançado e de tantos outros. O que anuncio agora, para finalizar as elaborações deste estudo, é uma espécie de manifesto em favor da queda.

Cixous nos diz que “Quase toda a história da escrita se confunde com a história da razão” (Cixous, 2022, p.30), o que implica dizer, aliada também a ela, que é fundamental construir uma escrita que desafie a si mesma e, com isso, desafie a razão. Neste último subcapítulo, a leitura que faço sobre a obra de Lopes Cançado partirá desse mote. A autora se estabelece no desafio, na queda da razão, junto ao seu personagem. A queda do homem-personagem é a queda da razão. Por isso, me interessa investigar essa imagem como possibilidade de criação de novos futuros. Assim como a autora desgasta o hospício por dentro, através da escrita, desgasta a razão, a partir dela mesma.

Para ler esse ato de rompimento, no que propõe Maura Lopes Cançado, em seu fazer poético, tomo como imagem um entendimento do ensaísta Peter Pelbart (1993), em *A nau do tempo-rei*. Nesse texto ele trata, em uma perspectiva política e coletiva, e também clínica, do desfazimento de um mundo que se pretende estanque, hegemônico. Além disso, ele fala da apropriação dessa derrubada enquanto procedimento para a formulação de outros mundos, a partir da ideia de um mundo sem modelo inclinado para a abertura de possibilidades de existência corporais, imagéticas, sensoriais (Pelbart, 1993). O que me interessa nessa noção é a ideia do desmonte como modo de fazer; em Lopes Cançado, a fratura produzida por sua escrita como um chamado para o desfazimento enquanto modo de criação artística.

Vejo laços entre Pelbart e Lopes Cançado quando ele menciona o tempo da criação artística, ao pensar em modos de criação de um mundo sem modelo. Sobre isso, diz da presença de uma suspensão caótica que precede a criação, — e que está inserida também no tempo da loucura — necessária para que algo seja gerado (Pelbart, 1993, p.26). Ou seja, ele aponta para a ausência de norma como parte do tempo do fazer artístico, o que se alia ao desmoronamento proposto pela escritora, tanto em seus modos de fazer literatura quanto em seus personagens. A criação artística parte, assim, de uma ausência de formatação, mesmo que, com ela, se criem formas. Perceber o gesto criativo movido por um tempo caótico é estar em diálogo com a criação de realidades desde o tombamento, experienciado pelo homem-personagem.

Esse diálogo entre a escritora e o filósofo me conduz à Marguerite Duras, em *Escrever*: quando se está perdido, aí é que se escreve (Duras, 1994, p.21); sobre isso também elabora Lopes Cançado: “se perdendo, descobriu um mundo” (Cançado, 2015, p.32). Estar perdido toma um sentido de perder um eixo estabelecido externamente, o qual impõe um caminho certo a percorrer. Estar perdida como premissa para descobrir ou criar novos mundos. Nesse caso,

se só há escrita quando se está perdida, só há escrita quando se acolhe o tempo da loucura, o qual se forja no limiar, e não se enquadra cronologicamente; se faz a partir do não modelo. Ainda nas palavras de Duras: “Só os loucos escrevem completamente”.

No conto, o homem avança inconsciente em glória e perigo (a pedra em defesa e guerra) e nos insere nesse tempo da loucura, em que é possível experimentar uma inconsciência que produz sua própria existência, rasurando, com isso, a soberania do pensamento que entrega a loucura ao exílio (Foucault, 2017, p.47).

Inconsciente um homem avançava em glória e perigo, não sabendo mesmo onde já chegara, podendo, nas mil possibilidades, ter com um gesto desenhado o impossível [...] se perdendo descobriu um mundo. Novo e sútil, que se capta em luz e velocidade, sem possibilidade de legar (Cançado, 2015, p.37).

Um homem inconsciente que olha a paisagem. Essa desorganização dos sentidos, que altera o foco para o olhar e desvia as ferramentas racionais do centro da experiência humana, uma vez que ele ainda é o homem, conta sobre a amplificação das possibilidades de criar realidades. É quando o personagem perde-se de si que ele cria. Descobre um mundo que se desenha no impossível, um mundo, portanto, que traz em si a impossibilidade da loucura quando lida pela perspectiva da razão, que não comprehende qualquer realidade que esteja fora dela. Perder a razão é habitar um mundo impossível de se enclausurar. Nas palavras de Maura Lopes Cançado, junto ao louco nós estamos sós; o louco é eterno (Cançado, 2015, p.25).

Com esse trecho, aproximo a potência criadora acionada pela imagem do homem ao exercício de escrita de Lopes Cançado, já que essa escrita se faz nas bordas da razão, desviando de qualquer tentativa de enquadramento. Aqui também ouço a voz silenciosa da pedra, que nos diz igualmente da impossibilidade de clausura da escrita. Desse modo, a escrita se faz, assim como o homem, com a perda. Chego à percepção de que é preciso haver a queda para que haja a escrita.

A ligação entre a não racionalidade e a queda, ativada pelo conto de Lopes Cançado, me faz compreender a derrubada como um modo de pôr em tensão a soberania da razão que se faz em detrimento do que é definido como não razão. Essa soberania imposta, denunciada por Foucault em diversos escritos, mais precisamente na *História da loucura*, é um dos instrumentos frágeis de definição que funcionou ocidentalmente como justificativa para perpetuar violências. Desse modo, fazer cair é provocar a criação de experiências além da razão, por isso, além das violências. Na chave do que produz Pelbart, a queda é um método fora do método que proporciona a criação artística; ela opera como um gesto criativo de

derrubada dessas violências. Ou seja, fazer ruir na escrita é uma forma de desarticular simbolicamente a violência manicomial organizada, também, discursivamente. É nesse sentido que a queda está como fonte de criação, como um modo de fazer, no trabalho escrito de Lopes Cançado.

A reflexão sobre a queda em Lopes Cançado, enquanto movimento que desestabiliza a razão e abre espaço para a criação de novos modos de existência, encontra ressonância em outras produções literárias que exploram o fracasso como gesto criativo. Nesse sentido, no livro *O projeto literário de Roberto Bolaño: estética do fracasso*, Júlia Morena Costa (2023), ao abordar o projeto literário do escritor chileno, discute a ferida aberta do fracasso que se evidencia em sua obra, configurando uma estética do fracasso. Essa noção, no contexto do livro, se mostra como um exercício de memória e resistência diante da luta pela democracia na América Latina. Ampliando essa perspectiva da ferida aberta do fracasso como gesto literário, podemos pensar, em diálogo com Costa, no exercício da aproximação à queda, não como tentativa de desfazer barbáries já concretizadas, mas como um gesto de memória e de criação de novos tempos (Costa, 2023, p. 313-314). Escancarar o fracasso, assim, pode operar como recusa a futuros que reiterem violências, atuando como uma força criativa.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa que realizou esta dissertação, estabeleci relações com outros artistas os que compartilharam a experiência de clausura vivenciada por Lopes Cançado. Em uma busca sobre a impactante obra do artista, ou, como preferiria, do missionário da Terra, Arthur Bispo do Rosário, encontro um campo comum para perceber esse modo de fazer da queda, alargado pelos sentidos de desmonte — do ato de fazer ruir.

Em sua biografia, escrita por Luciana Hidalgo (1996), está o trabalho de reedição do mundo, a partir do fazer artístico de Bispo do Rosário reconhecido em extensões globais, na coleta das sucatas da Colônia Juliano Moreira para transmutar os vestígios de um território de violência em textualidades visuais. Esse gesto artístico é o mesmo que, segundo Hildalgo, o faz desfiar o próprio uniforme do hospital para, com as linhas retornadas, desmontar, artisticamente, a expropriação de seu corpo e “construir seu universo paralelo, a sua utopia” (Hidalgo, 1996, p.19). Também ele um artista em desalinho, que se põe em queda diante da razão, produz essas textualidades, no tempo da loucura, articulando outros futuros em que é possível viver em liberdade.

O ato de desfiar o uniforme, símbolo de uma homogeneização, de uma despotencialização da singularidade humana, se assemelha ao exercício de escrita produzido por Lopes Cançado em seu cubículo, com um resto de lápis: “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” (Cançado, 2015, p.). Destaco esse gesto do artista visual como operador para ler o exercício de escrita de Lopes Cançado e engrossar a teoria de Pelbart sobre esse movimento de descosturar sentidos da violência para criar, com a mesma matéria, uma realidade paralela. Aqui volto à Didi-Huberman quando diz sobre a importância da produção de sobrevivências em meio a cenários apocalípticos. Como fazer de um território devastado um lugar para o vivo?

Trago uma fotografia que pode se articular com essas leituras:

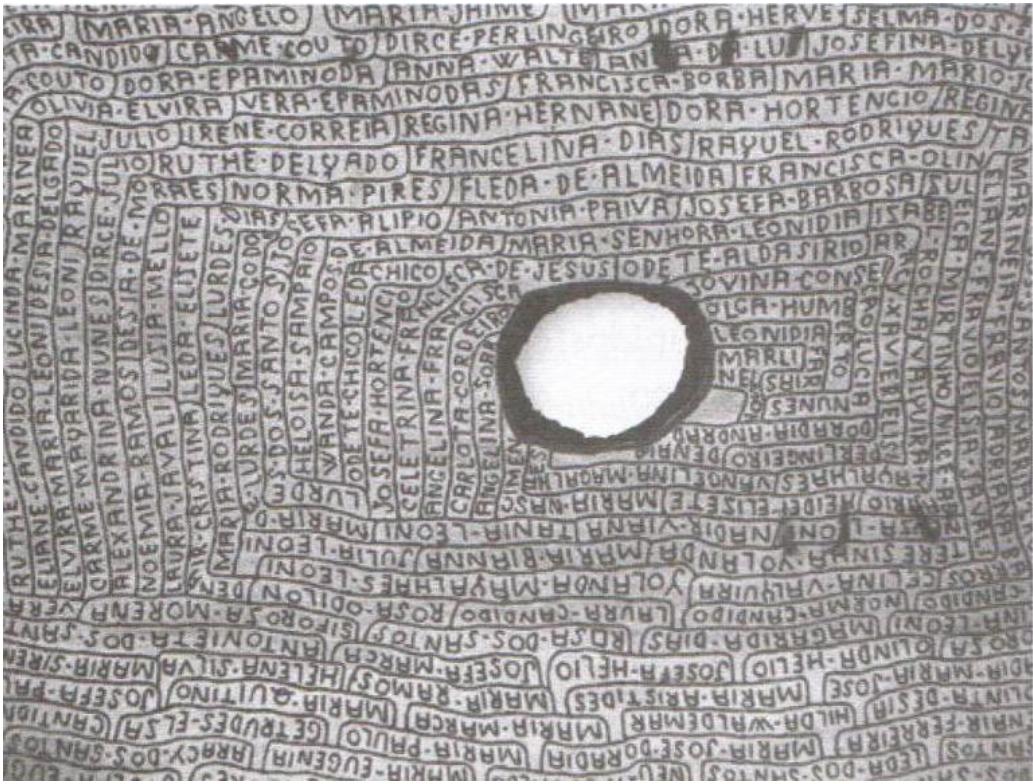


Figura 8 - Parte interna do Manto da Apresentação criado por Arthur Bispo do Rosário. Fonte: “O original e o singular no Bispo do Rosário”, de Anna Barbara Carneiro (2015)

Nesta imagem está demonstrado, na parte interna da obra Manto da Apresentação²⁹ criada por Bispo do Rosário, um fragmento do seu trabalho expandido com a palavra. O que me intriga na fotografia é a posição escolhida para fotografar o manto, – aparentemente aberto e flagrado de cima –, o que desmonta o que seria sua disposição original: o buraco servindo como lugar para inserir a cabeça, e a remonta evidenciando um rasgo no fluxo das palavras escritas. Aqui vejo, novamente, o furo na linguagem poética, a recusa a um enquadramento, que agencia novas formas de criação. O furo como criação. Nesse caso, é como se a fotografia traduzisse esse lugar do desmonte proposto como metodologia tanto no trabalho do artista-missionário quanto na escrita de Lopes Cançado.

A fotografia não é do artista, portanto, é uma leitura artística de sua obra, feita pela fotógrafa. Entretanto, o exercício de produção artística, a partir dessa criação visual, ganha uma leitura que se aproxima da estética desse não modelo, proposto por Pelbart. Produzir em não modelo seria, desse modo, percorrer caminhos fora das diretrizes consolidadas pelo que se

²⁹ O Manto da Apresentação é uma das obras mais importantes do artista, a qual destaca esse trabalho de transmutação artística, que faz do cobertor do Hospital Psiquiátrico um manto, como diz o site do Museu Bispo do Rosário, “majestoso”, composto por bordados, cordas e outros materiais.

define enquanto arte. Cair enquanto forma de produção é elaborar imaginários que desfaçam lugares fixos, aqueles que definem, por exemplo, o espaço de autoria de artistas como Bispo e Maura Lopes enquanto passíveis de desconfiança, de invalidação.

A fotografia não é do artista; trata-se, portanto, de uma leitura visual de sua obra realizada pela fotógrafa. Ainda assim, o gesto de criar a partir dessa imagem se aproxima da estética do não modelo, como propõe Pelbart. Produzir em não modelo seria, assim, traçar caminhos que escapam das diretrizes consolidadas do que se reconhece como arte. Cair como forma de criação é imaginar mundos que desfazem lugares fixos — especialmente aquelas que delimitam o espaço de autoria de artistas como Bispo do Rosário e Maura Lopes Cançado, frequentemente vistos com desconfiança ou invalidados.

Na queda se faz ruir, também, a clausura do manicômio, abrindo passagem para outras possibilidades de desenhar existências, feitas por fora da imobilidade. Sobre a queda, o filósofo indígena Ailton Krenak nos traz uma elaboração que dialoga com o formulado aqui. Ele fala sobre o medo da humanidade, essa que se define enquanto hegemonia na terra, de cair, incitados pelo medo que temos da ideia de fim do mundo. O que ele defende, nesse sentido, não é a evitação da queda, mas a necessidade de aprender a cair. Para isso, traz a imagem dos paraquedas:

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos (Krenak, 2019, p.30).

Esse traço de magia que perpassa a proposta do pensador, nos insere no contexto da queda como sendo uma possibilidade de criação, na artesania da produção de paraquedas, em que podemos habitar o cosmos de maneiras diferentes, inclusive, em perspectiva de não modelo. Ultrapassar o confinamento e despencar pelo cosmos é permitir que seja realizável a construção de um mundo sem os moldes que conhecemos. Um mundo em que se considera o fluxo e não a forma, a partir de um cosmos da queda. Cair como gesto artístico³⁰ participa desse movimento de produzir paraquedas coloridos, que estejam amparados por formas de imaginar o mundo de maneira mais divertida, dançante, na contramão da contenção do corpo, na exaltação dos modos diversos de estarmos vivos.

³⁰ Adoto essa perspectiva no sentido de gesto artístico articulado pela professora Inês Linke, presente no livro *Gestos Artísticos em tempos de crise*, nome também dado a um componente curricular cursado por mim durante o mestrado, ofertado por ela e pela professora Lia Krucken. Nessa concepção, amparada pelo filósofo Vilém Flusser, ela traz o gesto artístico como um movimento que transforma o mundo, em vistas de uma liberdade.

3.3.1 a queda no quadrado

Em “O sofredor do ver” a batalha, não sem resistência, finda em sua queda, o que finda também o conto. O que seria findar uma escrita em derrocada?

Assim como o eco do desejo, elaborado no capítulo dois, a queda posta em prenúncio da liberdade do papel em branco também nos convoca a continuar caindo. Me interessa essa ligação entre desejo e queda, considerando o movimento produtor, a força motriz, presente tanto no primeiro em articulação às máquinas desejantes quanto no segundo em sua relação com a força da gravidade. Aqui, desejo e queda aparecem como força mobilizadora de realidades.

Tais realidades provocadas pelo processo criativo, lidas pelo olhar da escrita de Lopes Cançado, perpassam pela noção de inaugurar o impossível, uma vez que o que se cria a partir da não razão é algo ainda não visto ou experimentado. O tempo sem molde de Pelbart, na produção artística, é o que torna possível a construção dessas realidades que amplificam possibilidades de existência. Para o autor, há nesse movimento a insurgência do impossível (Pelbart, 1993, p.26), ou seja, tudo o que está fora do molde é visto enquanto impossibilidade, portanto, o tempo sem modelo faz efervescer esse mundo impossível. Nas palavras de Lopes Cançado, desenhar o impossível em um gesto (Cançado, 2015, p.31).

Nessa constelação do impossível, me vejo frente à Joana, personagem do conto *No quadrado de Joana*, que nasce inaugurando um tempo, Época de Joana, feita certa, no tempo certo do mundo novo (Cançado, 2015, p.18), e nos provoca uma reformulação do nosso próprio mundo, que teme se perder da racionalidade. Essas imagens do nascimento de um tempo imarcado, de uma cronologia que se pode manusear — “dependurar a hora na parede e acrescentar realidade a isto” (Cançado, 2015, p.18) — saltam do conto. Toco-as. Sinto que a escritora nos move não a compreender o que pensa Joana, em um anseio de verdade sobre ela, uma vez que “Só ela comprehende a grande significação disto” (Cançado, 2015, p.16), mas a acompanhar o que cria Joana em seu trajeto.

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, 2015, p.15).

Novamente a autora traz a forma para subvertê-la, agora a partir dos percursos da personagem enquanto se movimenta marchando para completar o pátio quadrado, repetindo o

método até desconstruí-lo totalmente e fundar “Uma nova figura. Um destino” (Cançado, 2015, p.17). Destaco, então, a presença desse corte não só na perspectiva da forma poética, mas na própria racionalidade, posto que esse conto também desorganiza os sentidos e sublinha a experiência do corpo em movimento, em detrimento do pensamento ou do que entendemos por ordem. Retorno à Audre Lorde na transmutação do “Penso, logo existo”, para o “Sinto, logo posso ser livre”, recusando a expectativa dos sentimentos se submeterem ao pensamento (Lorde, 2020, p.49). Joana desafia a racionalidade, mesmo vivendo sob um método, quando insiste na própria existência, na sua perspectiva de vida, marchando inconsistentemente no pátio. Ela não se acha fora da norma, Joana cria a própria norma, a qual se torna incompreensível pela lógica da razão. Vejo na construção desse conto um manifesto à abertura nas possibilidades de vida, que insistem nos seus trajetos autênticos.

A personagem criada por Lopes Cançado também está presente no diário *Hospício é deus*, então, ela experimenta o ambiente manicomial o qual se desenvolve a narrativa. Em certa medida, ela se mistura à personagem da autora, uma vez que ao se deparar com a descrição científica do caso de Joana, Lopes Cançado se aproxima dessa realidade, como se também experienciasse algo do mesmo campo. Esse dado é interessante porque amplia as leituras do conto, principalmente, na proposta de pensar a construção de Joana como um caminho para ler o que produz a escrita de Lopes Cançado para o mundo. Olhar uma personagem, ambientada em um universo hospiciado, de controle, que subverte a ordem imposta e demarca sua ordem de vida, é observar os furos capazes de redefinir lugares de clausura.

Essa liberdade, que encontra com o que defende Lorde, ressoa, nessas leituras sobre o conto, como um contraponto para a clausura do diagnóstico, ou seja, se há um rearranjo que privilegia o sentir e há, com isso, liberdade, não é possível mais se referir à vida encerrada em sintomas:

Os olhos enfrentam rostos impacientes. Paire no ar uma palavra nova:

Catatônica
Joana gostaria de medi-la:
CA-TA-TÔ- NI-CA
Pensa desesperada: será o início da nova língua, agora que estou desmoronada?
(Cançado, 2015, p.19).³¹

³¹ É importante destacar que, no discurso psiquiátrico, a catatonía é compreendida como uma perturbação motora que leva, entre outras coisas, à mudez, a comportamentos repetitivos e ao enrijecimento corporal.

Esse trecho é o momento final do conto, em que após acompanharmos a jornada de Joana e habitarmos um pouco do seu mundo impossível, surge essa palavra nova, tão perigosa para ela. O ponto é que ao se defrontar com a definição *Catatônica*, o mundo de Joana desmorona. Não são seus riscos a repetição de sua ordem ou o marchar insistente, mas a clausura pela palavra. O que sufoca a mulher é a palavra definitiva; aquilo que encerra seu modo de viver não é o quadrado, mas o diagnóstico. Sobre esse claustro imposto pelo CID, Lopes Cançado diz:

Terminarei pela vida como essas malas, cujos viajantes visitam vários países e em cada hotel por onde passam lhes pregam uma etiqueta: Paris, Roma, Berlim, Oklahoma. E eu: PP, Paranoia, Esquizofrenia, Epilepsia, Psicose Maníaco-Depressiva, etc. Minha personalidade mesma será sufocada pelas etiquetas científicas (Cançado, 2015, p.51).

Com isso, não quero me opor radicalmente aos métodos científicos utilizados para lidar com questões de saúde mental, mas, assim como a autora, tensionar esse discurso que autoriza um encarceramento da vida ao definir sujeitos a partir de traços recortados de suas experiências. O excesso de diagnóstico, demonstrado no trecho, encobre as nuances e complexidades da experiência. É nesse sentido que o gesto de escrita de Lopes Cançado elabora outras lentes, mais panorâmicas, sobre os modos de vida habitantes do território manicomial e, portanto, amplifica os modos de estar no mundo.

O conto segue nesse traçado pelos caminhos de Joana, desenha a personagem e seu quadrado, encarando sua rigidez e disciplina como uma organização própria que abre brechas para que um mundo seja criado. Nos versos de Stella do Patrocínio, “Quem vence o normal é o outro normal” (Patrocínio, 2009, p. 135), nesse caso, Joana nasceu vencedora, uma vez que sua ordem inaugurada, a vida no quadrado, se impõe como outro normal, no sentido elaborado pelo falatório de Patrocínio. Joana vence o normal estabelecido pelo diagnóstico a partir do normal de sua lógica retilínea.

Pelbart (2014) em “Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem””, através de reflexões propostas pelo filósofo francês Étienne Souriau, fala de uma arte de instaurar, concepção que dá nome ao próprio texto. Dentro dessa leitura, ele apresenta como chave a ideia de instauração da existência. Evoco esse conceito porque o estabelecimento do universo habitado por Joana, enquanto realidade que desafia a ideia de normalidade, pode ser lido a partir desse mote da instauração. Escreve:

Souriau postula uma certa arte de existir, de instaurar a existência. Para que um ser, coisa, pessoa, obra, conquiste existência, não apenas exista, é preciso que ele seja instaurado [...] Instaurar significa menos criar pela primeira vez do que estabelecer

“espiritualmente” uma coisa, garantir-lhe uma “realidade” em seu gênero próprio. (Pelbart, 2014, p. 250)

Essa noção propõe um desligamento do que se entende enquanto origem em sentido amplo e origem da vida. E, consequentemente, da existência apenas como algo intrínseco aos seres. Mesmo que exista em funcionamento biológico, o ser precisa de sua instauração. Não por acaso, o autor comprehende esse movimento enquanto processo artístico ou fazer arte. Desse modo, penso que a escrita de Lopes Cançado, observada a partir dos caminhos feitos por Joana, contribui para essa instauração de existências em não modelo, por concretizar os modos de vida inaugurados pela personagem enquanto forma de vivenciar o mundo. Isso dialoga com a noção de impossível presente na perspectiva do filósofo e na produção da autora, uma vez que enxergam vidas no mundo que não aparecem nas lentes da racionalidade, vidas que estão fora da cidade, para lembrar do conto São Gonçalo do Abaeté.

Maura Lopes Cançado, ao escrever, tensiona uma realidade posta e oficializada, e cria, com isso, um rasgo de insurgência. A vivência louca se depara com uma nova norma que defende a loucura como modo de vida. Em diálogo com esse empreendimento Deleuze (1997) em “A literatura e a vida” declara:

[...] escritor como tal não é doente, mas médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura surge então como uma tarefa de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma grande saúde (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas usufrui de uma irresistível pequena saúde que vem daquilo que viu e escutou, das coisas demasiado grandes para ele, demasiado fortes para ele, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, e que lhe dá, no entanto, devires que uma grande saúde dominante tornaria impossíveis [...] A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Pertence à função fabuladora inventar um povo (Deleuze, 1997 p. 04–05)

A narrativa da escritora instaura a existência, não só de Joana, mas da loucura, do sujeito louco. Ela, enquanto escritora-médica, rompe com a lógica médica tradicional, presente na imagem do diagnóstico em sua obra, e reafirma o que diz Deleuze ao entender a literatura como tarefa de saúde. Essa saúde da qual ele trata está completamente distante do que a medicina atesta como direção. É uma saúde que possibilita a invenção de uma realidade, que funciona como saída de um universo patologizante. Ela faz isso quando transmuta o que seria sintoma em imagem poética:

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. Uma pausa completa. Como na pedra. Joana imóvel, quadriculada no pano do vestido, marcando um tempo ainda imarcado porque novo. Um novo tempo: nascido duro, sofredor (Cançado, 2015, p.15).

É relevante perceber como o tempo imarcado de Joana nasce a partir da dureza e do sofrimento. Nesse sentido, em aproximação à noção de inventar um povo que falta, Pelbart afirma a importância do desprendimento ou, nas palavras dele, de uma desaderência do que está posto enquanto realidade, para que seja possível firmar existências ainda não instauradas. Ou seja, é preciso romper, de fato, com os limites da norma para que essas existências aflorem, e, com isso, não se pode excluir o sofrimento dessa ruptura. Nisso a loucura pode indicar um horizonte.

O esgotamento desata aquilo que nos liga ao mundo, que nos prende a ele e aos outros, que nos agarra às suas palavras e imagens, que nos conforta no interior da ilusão de inteireza [...] Apenas através de uma desaderência, de um despregamento, de um esvaziamento, bem como da impossibilidade que assim se instaura, advém a necessidade de outra coisa que, ainda pomposamente demais, chamamos de “criação de possível” (Pelbart, 2016, p. 260–262).

Nesse trecho aparece o conceito de criação de possível, o que pode nos direcionar ao gesto produtor na obra de Lopes Cançado. Em outras palavras, o ato de desgastar as normas determinadas pelo mundo oficializado proporciona a criação de possível. Na impossibilidade, criam-se possibilidades fabricantes de paraquedas. A autora, com sua escritura, nos dá vestígios de como pensar a realidade borrando limites, para construir um mundo em que outros mundos sejam possíveis.

A inauguração de um tempo imarcado dialoga com a ideia de tempo presente na imagem dialética e na noção de montagem de Didi-Huberman, na qual se propõe um contraponto ao tempo cronológico instituído pelo Ocidente. Na perspectiva do autor, as temporalidades fulguram, a partir da produção das imagens dialéticas, também de maneira dialética, em que passado, presente e futuro se entrecortam e produzem significados entre si. O tempo, nesse caso, se dá não com a linearidade de sua passagem, mas no choque entre as temporalidades. O tempo imarcado, portanto, não estaria definido pela cronologia, mas seu acontecimento surgiria do encontro. Joana, sem tempo definido, desenvolve sua história no presente com o encontro costurado de suas temporalidades.

Apesar das imagens contraditórias — Joana, vencida na curva de uma pétala (Cançado, 2015, p.18) —, o quadrado, que impõe linearidade, se aproxima significativamente dessa costura. O tempo no quadrado, mesmo que Joana rejeite as curvas, é vivenciado nessa teia: as fronteiras entre as temporalidades estão borradadas, e é possível vivenciar, de maneira estética, política e artística, uma vida em desvio, não enclausurada pelo ordenamento cronológico.

Nessa mesma direção, o tempo do quadrado de Joana desafia o próprio tempo do diagnóstico. Vale lembrar que é a palavra médica que a desmorona.

Joana também nos convida a experimentar a (im)possibilidade de um mundo sem palavras (encontro, outra vez, a pedra), em que, mesmo com sua ausência, se vive na perfeição das coisas (Cançado, 2015, p.17). Ao afirmar essa ausência de palavras em Joana, a voz do conto indaga: “Que fazer para explicar que se acha enquadrada num novo e perfeito tempo?” (Cançado, 2015, p.18). Percebo o mesmo movimento que empenho neste texto, por parte das vozes que tecem os acontecimentos nos dois contos, de exercitar o olhar e a escuta para o que dizem, mesmo que sem palavras ou, no meu caso, sem os recursos das análises literárias definitivas. Como explicar esse mundo que se abre, mesmo que a partir da escrita, sem obedecer às ordens?

Retorno ao ponto de irreduzibilidade da escrita, realçado pela coisa literária, de Shoshana Felman, para apostar, junto com ela, na não necessidade de explicar. Ou seja, o que encontro nesses escritos me conta mais sobre essa disposição em acompanhar os seus percursos, destacar o que chega com intensidade, o que é possível ser produzido com essas afetações, na chance de fazer perguntas: “Quantas vezes Joana marcha rigidamente de ângulo a ângulo? Ninguém sabe. Nem Joana” (Cançado, 2015, p.15).

Novamente surge o texto-pedra de Lopes Cançado, que se defronta com os limites da interpretação e abre caminhos para que a loucura do texto se manifeste, assim como defende Felman. A ideia de coisa literária não pauta a loucura como representação na literatura, mas como modo de ler o texto literário, o considerando enquanto entidade ativa e afetiva. Portanto, a coisa literária ecoa no tempo de Joana e, por sua vez, esse tempo percorre o que há de irreduzível na literatura. Ou seja, na experiência do tempo no quadrado, Joana afirma essa necessidade de pensar as relações entre literatura e teoria literária, compreendendo como o texto literário pode transformar as leituras interpretativas, sem que haja a defesa de uma interpretação única, totalizante. No quadrado não é preciso definir para habitar a experiência.

Assim como Joana é possível percorrer caminhos fora das normas impostas pela razão, na produção de leituras literárias. É uma escolha que faço ao propor a queda como um gesto artístico importante para a obra de Lopes Cançado, mas também para pensar formas de habitar o mundo. O mundo sem palavras ou sem modelo não seria nada além do que um chamado à reformulação de um mundo em falênciam. Com os olhos da racionalidade ocidental nós podemos encarar Joana como se apenas repetisse um sofrimento enquanto estamos do outro lado, firmes

na suposta verdade. Mas não é esse mundo definidor, claustrofóbico, que impõe, de fato, a repetição e o encerramento de vidas na dor?

Retorno dessa travessia, em que observo a pedra, o olhar e a queda na escritura de Maura Lopes Cançado, acreditando nas potencialidades de produzir artisticamente a partir das bordas — da fissura. O limiar de Gagnebin, portanto, se manifesta, nessas leituras que faço, como território onde a obra da autora se tece: não há ponto de explicação ou pacificação a se alcançar, mas um percurso a ser acompanhado. Nesse circuito, a escrita de Lopes Cançado é tomada como um modo de fazer literatura às margens da clausura. As imagens que mobilizadas neste último capítulo dizem dessa recusa à clausura porque performam a não fixidez e incitam movimentos de ruptura. Não são imagens estanques, mas feitas para se mover: mover o corpo, mover as estruturas.

A literatura de Lopes Cançado, nos leva a encarar nossas próprias contradições, as instabilidades que nos forjam e que podem funcionar como caminho para construir novas realidades. Suas palavras e seus modos de criação artística nos apontam para o repensamento de fundações, estruturas e formas de vida pautadas na clausura, e nos convidam a fazer ruir verdades imóveis. A loucura, portanto, se torna chave de leitura amplificada — uma via que possibilita as coexistências de vidas em diferença. Ler a loucura em Lopes Cançado não é encerrar sua literatura em diagnósticos e interpretações únicas, mas ampliar os sentidos e as experiências corporais diante do texto literário. Assim, trata-se de uma escrita que não se apresenta como lente de decifração ou representação do manicômio, mas como linguagem feita em fendas. Em Lopes Cançado, o impossível ganha corpo, mesmo que sob ameaça.

Celebração ao desvio

Terminar em queda é uma escolha que acredito ser interessante para um trabalho sobre a obra de Maura Lopes Cançado. A queda, em todos os seus significados, nos convida a olhar e desejar a liberdade, mas também encarar suas possíveis feridas e traumas. Estar diante da escrita de Lopes Cançado é caminhar por entre essas contradições, não para buscar uma única lente de leitura, mas para acompanhar seus trajetos criativos, que se desenham nas frestas, nas descontinuidades, produzidos por olhares de clausura e de fuga. Terminar esse processo em declive é, igualmente, um chamado a permanecer caindo, desmoronando perspectivas de mundo que determinam a clausura. É ampliar nossas noções de análise do trabalho literário, escapando das interpretações engessadas e experimentando escancarar as portas dos quartos-fortes que nos forjam.

Desse modo, a proposta que se desenrolou ao longo da escrita desta dissertação foi a de afinar a escuta sobre a obra da autora, o que me permitiu criar com ela, sem a busca impossível de um sentido único e fixo. Ou seja, o que foi desenvolvido aqui foi costurado numa tentativa de desviar de armadilhas da clausura; o que fiz foi tentar repetir o gesto da escritura de Lopes Cançado. Para tanto, passei pela noção de montagem de Didi-Huberman (1998), reunindo, também junto à fulguração, imagens, afetos/afetações, teoria, com o objetivo de produzir um percurso de leitura sobre essa obra tão pujante e multifacetada. Meu encontro com a autora se deu nos mesmos rastros do desvio. Essa relação, que aqui de algum modo se amarra, foi tecida por limiares de aproximação e distanciamento, de completudes e furos.

O gesto — também artístico — que elaborei aqui me fez trilhar os escritos da autora sob a perspectiva, convocada por ela, da produção. Ou seja, desenvolvo criativamente um olhar crítico e implicado. Esse gesto não se dá por meio de uma análise interpretativa totalizante, mas sim de uma inscrição na obra de Lopes Cançado, que me permite criar leituras e participar, ainda que em fragmentos, do seu projeto criativo. Isso me diz mais sobre o que um trabalho literário pode produzir, do que sobre o que pode representar. Maura Lopes Cançado, quando escreve, desestabiliza nossas lentes de leitura e, com isso, desmonta algumas amarras do claustro. Assim como escreve rasurando a palavra (o mundo sem palavras de Joana), escreve também rasurando a clausura. Essa é uma liberdade possível.

A potência da escrita de Maura Lopes Cançado não está no ato de narrar a loucura ou representar o hospício, mas de estabelecer um jogo com a linguagem na qual a loucura se apresenta enquanto um modo de ler tanto o texto literário quanto o mundo. O interesse deste

trabalho, ao qual me dediquei, não esteve preso às representações do hospital psiquiátrico, embora tenha sido fundamental passar por suas estruturas. O que me moveu enquanto leitora e pesquisadora, percorreu, nos escombros de suas paredes, as frestas de vida e inventividade, as quais podem fazer de um território de violência um lugar para a literatura. Nesse sentido, a obra da autora desmorona imageticamente o manicômio, não só ao trazer contrapontos à realidade manicomial, mas ao desafiar estruturas estanques, dos modos de vida e de produção artística.

O texto literário, portanto, perfura o concreto (do hospício, da história, da linguagem) e surge como possibilidade de ver o vivo, para lembrar de Maria Gabriela Llansol (1994). Ele funciona como acontecimento, na forma da coisa literária formulada por Felman (1978). Nessa direção, a produção de Lopes Cançado realça o desejo de escrita quando não há saída, uma escrita que não se faz de maneira solitária, mas que se compõe a partir de uma coletividade. No contexto da autora, essa coletividade é composta por mulheres cujos destinos haviam sido traçados na impossibilidade de vida. Sua escrita se afirma enquanto recusa a uma morte coletiva. É na fagulha de vida que o texto de Lopes Cançado se inscreve. Nessa ciranda estão Auda, Joana e tantas outras. Para observar esse circuito, mobilizei pensadoras como Hélène Cixous (2022) e Audre Lorde (2020), no sentido de refletir sobre a escrita de mulheres na produção de mundos para além de violências estruturais.

Sobre o desejo de escrita, foi importante utilizar a noção de máquinas desejantes de Deleuze e Guattari (2010), uma vez que o entendimento deles sobre o desejo caminha pela ideia de produção — ou seja, desejo enquanto produtor, criador, no caso de Lopes Cançado, o desejo operando na produção de sobrevivências e formas de vivência dissidentes.

Para explorar a pergunta que guiou este trabalho: **De que modo a escrita de Maura Lopes Cançado produz realidades além da clausura?** — e, com ela, investigar as rupturas dos lugares de clausura fabricadas pela escrita da autora —, precisei atravessar suas imagens, lendo-as como propostas de olhar, vivenciar e escrever mundos, os quais partem das perspectivas em não modelo — como propõe Peter Pelbart (1993) — e desviam das formulações definitivas. Nesse sentido, direcionei minhas lentes à pedra, ao olhar e à queda, como imagens produtoras que nos dão pistas tanto dos gestos artísticos empenhados por Lopes Cançado quanto de vias para experimentarmos o mundo.

O exercício de lembrança produzido por esta dissertação, amparado por Jeanne Gagnebin (2006), buscou o choque entre figuras importantes como Stela do Patrocínio e Arthur Bispo do Rosário para alargar as leituras sobre a obra de Lopes Cançado, e para celebrar essa

escrita que se faz nas fendas, no gesto de desfiar normatizações. Mobilizar esses nomes é continuar produzindo vida em territórios de morte.

Ao passo que escrevo estas considerações finais, está em minhas mãos a nova edição de *Hospício é deus, diário I*, publicada pela Companhia das Letras em 2024. Isso soa, para mim, como tradução da reaproximação de Maura Lopes Cançado pelo campo literário, principalmente pela academia, nos últimos anos. Festejo esse movimento porque ele afirma a necessidade de continuarmos lendo e criando formas de ler sua literatura, sem que sejam ignoradas suas contradições, longe do excesso de biografismo; leituras que ampliem os espaços de vida da sua produção.

Trabalhar com Lopes Cançado, por tanto tempo, faz desta dissertação também um lugar afetivo que, mesmo encerrando em um aberto, me traz sensações de despedida. Marco esse sentimento porque o aspecto sensorial foi substancial para a feitura deste trabalho, e porque ele reforça a perspectiva de que não é possível desenvolver um trabalho acadêmico à distância das subjetividades. Para escrever uma dissertação é preciso haver implicação. Essa noção percorreu todas as reflexões aqui compartilhadas.

Escrever esta dissertação, na sarabanda alucinada produzida por Lopes Cançado, foi encontrar uma escrita que cria rachaduras nos concretos que o mundo nos impõe; é fazer parte de um movimento coletivo em que mulheres escrevem para dizer seu nome, longe de qualquer discurso médico totalizante. Com Maura Lopes Cançado não tememos fazer dançar a forma — desestabilizar as interpretações sufocantes do texto literário. Somos convidadas a produzir leituras de corpo todo, levantando a cabeça, nos permitindo perder a si. Esses gestos artísticos articulados pela escrita da autora, criam modos de pensar mundos os quais toda e qualquer experiência de vida seja singularizada e possibilitada. Desejo que as partilhas feitas aqui encontrem eco no choque entre tempos, e que a escritura de Lopes Cançado siga abrindo fendas. Seguiremos ouvindo, em suas palavras, a margem da partida. O texto de Maura Lopes Cançado, assim como este, continuará em queda, queda, queda...

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.** Estudos feministas, ano 8 primeiro semestre, 2000.
- ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro.** São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BELCHIOR. **Paralelas.** In: Alucinação. Rio de Janeiro: PolyGram, 1976. 1 disco sonoro (LP). Faixa 2, (4min 12s).
- BRANCO, Lúcia Castello; SOBRAL, Ayanne. **O que é psicanálise literária?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.
- CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus, diário I.** 5.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus: diário I.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- CANÇADO, Maura Lopes. **O sofredor do ver.** 5.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa.** Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- COSTA, Júlia Morena. **O projeto literário de Roberto Bolaño: Estética do Fracasso.** Salvador: EDUFBA, 2023.
- COSTA, Jurandir Freire. **História da psiquiatria no Brasil: um corte ideológico.** Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- DAVID, Emiliano; VICENTIN, Maria Cristina. **Configurações manicomial e racial no Brasil.** Revista Saúde Debate, v. 44, N. Especial 3, p. 264-277, Outubro, 2020.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica.** Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas.** In: A Escritura e a Diferença. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 229-249.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontar, remontagem (do tempo)**. Tradução de Milene Migliano. Revisão de Cícero de Oliveira. *Caderno de Leituras da Chão da Feira*, n. 47, jul. 2016. Disponível em: <https://www.chaodafeira.com>. Acesso em: 12 de março de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FELMAN, Shoshana. **A coisa literária, sua loucura, seu poder**. (Entrevista a Philippe Sollers para a Revista Tel Quel). Tel Quel, Paris, n. 80, p. 73-83, 1978; n. 81, p. 37-51, 1978.

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

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

- LLANSOL, Maria Gabriela. **O livro das comunidades**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.
- LORDE, Audre. **A poesia não é um luxo**. In: Irmã Outsider. Tradução de Stephanie Borges. Local: Editora, 2020.
- MARÍLIA GARCIA. **Tem país na paisagem?** [Poema]. In: Parque das ruínas, 2017.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MELO NETO, João Cabral de. **Educação pela Pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1966.
- MENDIETA, Ana. **Esculturas Rupestres**. 1981. [Obra visual].
- PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Organização de Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei**. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- PELBART, Peter Pál. **Por uma arte de instaurar modos de existência que "não existem"**. In: 31ª Bienal de São Paulo - Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. p. 247-260.
- ROHDEN, Fabíola. **Uma ciência da diferença: sexo e gênero na medicina da mulher**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2001.
- SCARAMELLA, Maria Luisa. **Maura Lopes Cançado: Escritura e Experiência Liminar**. 2010. 250 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.
- SEIXAS, A. A. A., MOTA, A., & ZILBREMAN, M. L.. (2009). **A origem da Liga Brasileira de Higiene Mental e seu contexto histórico**. Revista De Psiquiatria Do Rio Grande Do Sul, 31(1), 82–82. <https://doi.org/10.1590/S0101-81082009000100015>
- TOLEDO, Eliza. **A circulação e aplicação da psicocirurgia no Hospital Psiquiátrico do Juquery: uma questão de gênero (1936-1956)**. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) - Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2019.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.