

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

LUIGI DE CARVALHO CARUSO

QUANDO DEUS SE ESQUECE DE NÓS: UMA “ANTIMEMÓRIA” NA SOLITÁRIA
DE MAURA LOPES CANÇADO

Juiz de Fora

2023

LUIGI DE CARVALHO CARUSO

**QUANDO DEUS SE ESQUECE DE NÓS: UMA “ANTIMEMÓRIA” NA SOLITÁRIA
DE MAURA LOPES CANÇADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura e Transdisciplinaridade.

Orientador: Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

de Carvalho Caruso, Luigi.

Quando deus se esquece de nós : uma "antimemória" na solitária de Maura Lopes Cançado / Luigi de Carvalho Caruso. -- 2023. 94 f.

Orientador: André Monteiro Guimarães Dias Pires

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. loucura. 2. devir. 3. diário. 4. memória. 5. imagem. I. Monteiro Guimarães Dias Pires, André, orient. II. Título.

Luigi de Carvalho Caruso

Quando Deus se Esquece de Nós:

uma "antimemória" na solitária de Maura
Lopes Caçado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 20 de setembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias

Pires - Orientador Universidade Federal de
Juiz de Fora

Prof. Dr. Jimmy Sudário Cabral - Membro

Titular Interno Universidade Federal de Juiz de
Fora

Prof. Dr. Eduardo Guerreiro Brito Losso - Membro Titular Externo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 01/09/2023.



Documento assinado eletronicamente por **André Monteiro Guimarães Dias Pires Professor(a)** em 21/09/2023, às 14:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543 de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Guerreiro Brito Losso Usuário Externo** em 22/09/2023, às 08:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543 de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jimmy Sudario Cabral Professor(a)** em 22/09/2023, às 11:32, conforme horário de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543 de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uf (www2.uf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificado **1447760** e o código CRC **FCC8CAF0**.

https://sei.ufjf.br/sei/controlador.php?acao=documento_imprimir_web&acao_origem=arvore_visualizar&id_documento=1619818&infra_sistema=1...

Aos que estão desconvidados.

À Manoel Nascimento, ex-colônia.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos de sempre, pelo de sempre. Aos que estiveram presentes, porque aqui estão. Ao meu orientador pelo imprescindível apoio. À Universidade Federal de Juiz de Fora pela oportunidade dos meus últimos anos. À CAPES pelo suporte.

À Maura Lopes Caçado, pela sua vida-obra.

À todas as contribuições voluntárias e involuntárias que nos alcançam.

“No el poema de tu ausencia,
sólo um dibujo, una grieta en un muro,
algo en el viento, un sabor amargo.”
(Pizarnik, 2018, p.46).

(...)

I saw a man turn into a bird / I saw a bird turn into a tiger / I saw a man hang from a cliff by the tips of his toes / In the jungles of the amazon / I saw a man put a red hot needle through his eye / Turn into a crow and fly through the trees / Swallows hot coals and breathe out flames / And i wanted this to happen to me

(Reed, 2010, p. 667).

RESUMO

A obra de Maura Lopes Cançado ficou marcada pelo aspecto de obra de denúncia que permeia sua escrita; mais do que isso, *Hospício é Deus: diário I* (1965) e *O Sofredor do Ver* (1968) traçam um roteiro de fuga da autora. O seguinte trabalho procura analisar, com ênfase em seu primeiro trabalho, como esta fuga se realiza numa situação de clausura que extrapola os limites do hospício. É com a experiência das internações que Maura elabora uma “antimemória”, isto é, um devir contra o regime de fixações operado pelas personagens que cercam o seu relato. As figuras policiais não se encontram somente no lado de dentro dos muros do manicômio, mas estão por toda parte: na família, no trabalho, nas ruas etc. Contra uma memória exclusivamente “rostificada” é que a autora trará um diário repleto de outras vozes que passam a compor, com a sua própria, um panorama singular de vida. Há então a elaboração de um tempo e um sentido próprios, na tentativa de delinear um mapeamento de suas marcas; é deste ponto que partiremos para analisar a obra de Maura.

Palavras-chave: loucura; devir; diário; memória; imagem.

ABSTRACT

Maura Lopes Cançado's work was marked by the aspect of a work of denunciation that permeates her writing; More than that, *Hospício é Deus: Diário I* (1965) and *O Sofredor do Ver* (1968) trace the author's escape route. The following work seeks to analyze, with emphasis on his first work, how this escape takes place in a situation of confinement that goes beyond the limits of the asylum. It is with the experience of hospitalizations that Maura elaborates an “antimemory”, that is, a becoming against the regime of fixations operated by the characters that surround her story. Police figures are not only found inside the walls of the asylum, but are everywhere: in the family, at work, on the streets, etc. Against an exclusively “facetified” memory, the author will bring a diary full of other voices that start to compose, with her own, a unique panorama of life. There is then the elaboration of a time and a sense of its own, in an attempt to delineate a mapping of its marks; It is from this point that we will depart to analyze Maura's work.

Keywords: madness; becoming; diary; memory; image.

SUMÁRIO

1 DEVIR-MULHER: PRIMEIRA MAURA	10
1.1 ÉDIPO REI EM SÃO GONÇALO DO ABAETÉ	10
1.2 UM JOGO DA MEMÓRIA: TERRITÓRIOS	20
1.3 O BRANCO E A BRECHA	32
1.3.1 Linha dura e muro branco	32
1.3.2 Linha de fuga e buraco negro	34
2 O SENTIDO DO VER	37
2.1 ESCRITA DO ACONTECIMENTO	37
2.2 DUAS FORMAS DO NÃO SENTIDO	47
2.2.1 Hospício: superfície	47
2.2.2 Deus: profundidade	50
2.3 ROSTIDADE DA PERSONAGEM: FANTASMA DE GRUPO NOS FLUXOS DE DESTERRITORIALIZAÇÃO.....	56
2.3.1 O hospício como prelúdio para um rosto	56
2.3.2 Contextos de rosto, de cena, de fundo	58
2.3.3 O provisório da imagem: miragem	62
2.3.4 Do rosto da loucura e da loucura do rosto	66
3 O TEMPO DOBRANDO ESPELHOS	71
3.1 DAS RECORRÊNCIAS DE UMA PAREDE DE VIDRO	71
3.2 DO QUADRADO EM QUE SE MORRE AO MUNDO EM QUE MAURA MATOU ..	80
4 CONSIDERAÇÕES	88
REFERÊNCIAS	90

1. DEVIR-MULHER: PRIMEIRA MAURA

1.1 ÉDIPO REI EM SÃO GONÇALO DO ABAETÉ

É nos arredores de uma pequena cidade do noroeste de Minas Gerais que a história de Maura tem início. Banhada pelo rio Abaeté, um dos afluentes do Rio São Francisco, a cidade de São Gonçalo do Abaeté nasceria a partir de expedições em busca de diamantes pelos rios e córregos da região. A família de Maura tem participação decisiva no desenvolvimento do povoado: o pai, José Lopes Cançado, foi um fazendeiro de forte influência em seu meio e cujo primo participara da Constituinte de 1946 pela União Democrática Nacional. A mãe, por sua vez, Affonsina Álvares da Silva (posteriormente Affonsina Lopes Cançado) descendia da emblemática figura de Dona Joaquina de Pompéu, uma das participações mais instigantes no processo de Independência em meados do século XIX, também conhecida como “A Dama do Sertão”. A infância de Maura se debruça sobre o modelo de família aristocrática e tradicionalista, isto é, uma família a par com a moral mais vigorosa de sua época, em que certa divisão social e doméstica é perpetrada e reforçada por geração. Há em voga um jogo de posições que se estabelece pela convivência parental, e que surge ainda mais sedimentada do que nas relações da cidade: o cenário da fazenda em que Maura vive sua primeira infância também lhe serve de distância das novas forças de desenvolvimento dos centros urbanos. É sob esse isolamento que Maura experimenta a invenção de um outro corpo em que não se encontrará um limítrofe ordenando a “mulher” e a “menina” da autora; seu passado vivo encontra um presente esfacelado e interroga as lacunas que desembocam em seu diário.

As imagens de si que se sucedem e tão logo variam no registro de Maura começam a ser apontados logo nessa primeira infância: era vestida de azul e branco pela mãe até os sete anos em cumprimento a uma promessa; dá-se início ao que a própria Maura chamaria de “neurose de morte”:

Surgiram-me, de forma gravíssima, várias doenças de infância – o que levou mamãe e todos de casa a se preocuparem mais do que o normal comigo. Por uma promessa feita à Virgem Maria, quando estive muito doente, só me vestiram de azul e branco até sete anos. Papai jamais permitiu que me cortassem os cabelos (eu os tinha longo, soltos, selvagens). Prestaram atenção em mim exageradamente. De

certa forma isso me trouxe grande solidão – por não me sentir bem uma menina. (Cançado, p.12, 2016a).

No decorrer de seu diário é notório o efeito de uma interiorização do complexo familiar que conjuga os elementos de sua memória; como o “buraco negro” (Deleuze; Guattari, 2011b) da subjetividade que puxa para si o que constela em torno, aqui é a família que aparece como ralo cuja gravidade condensa toda espécie de memória ao mesmo centro de referência. Esse centro engendra o regaço que Maura procura restabelecer em ato, sem com isso aparelhá-lo no desenvolvimento de seu registro. Em outras palavras, ocorre a tentativa de trazer as marcas à tona, mas a condição fragmentada em que se encontram tanto seu presente quanto seu passado determina um novo centro de ação de onde o diário deverá partir, consolidando um estilo: “O canto-pleno é precedido por um subcanto; o primeiro é o estilo e o motivo e o segundo é a marca, as articulações interiores, as notas intercalares e os intervalos.” (Deleuze; Guattari, 2012b, p.150).

Ocupando-nos da esquizoanálise, podemos dizer que há uma diferença crucial de conteúdo entre o possível e o real, e isto para afirmar que é pela contingência maquínica da possibilidade que o real de fato acontece, isto é, que é o possível que se encarna no real e não o contrário (Guattari, 1992). Daí a importância de compreender que a matéria de escrita de Maura (ou seja, o real) está desde já submetida ao seu fantasma; mas que nem sempre suas marcas estão sujeitas a máscara dessa repetição. Antes de provocar uma tentativa de argumento acerca da loucura, será de proveito arriscar um estatuto da família para traçar mais especificamente a situação deste fantasma incessante que torna com frequência em seu diário.

A psicanálise associa o fenômeno da psicose a um furo no complexo familiar, sobretudo a partir das *Formulações sobre a causalidade psíquica* (1945) em que Jacques Lacan relaciona a loucura a uma projeção ideal do sujeito; isto é, a uma identificação delirante que se afirma sem qualquer mediação. É neste primeiro momento que Lacan já pressupõe a ausência de um suporte simbólico na psicose: o que há de fato é uma imersão no estádio do espelho onde o sujeito não encontra maneira para formar de si uma imagem unificada; daí a ideia de um corpo despedaçado (Martins, 2019). Apenas no seu *Seminário III* que o conceito de “Foraclusão do Nome-do-Pai” seria apresentado como a gênese da dissociação entre significante e significado presente na experiência psicótica. É o significante do Nome-do-Pai que seria responsável por uma ordenação de significação fálica, e, conseqüentemente, pela

articulação simbólica presente na neurose, isto é, presente no processo de recalçamento. Decorre daí a sentença: “(...) o que é recusado na ordem simbólica ressurgue no real (Lacan, 1988, p.22); de modo que aquilo que seria analógico na neurose passa a ser concreto na psicose, o corpo devindo estados para além da cadeia temporal significante. Em outras palavras, a ambiguidade neurótica presente na metáfora dá lugar a uma metamorfose do sujeito pelo seu discurso (Deleuze; Guattari, 1977).

Em alguns dos seus últimos textos é que Lacan irá introduzir a função do Nome-do-Pai na amarração borromeana, ligando os três elos correspondentes aos três registros do inconsciente (Simbólico, Imaginário e Real) à afirmação do Nome-do-Pai. Isto significa dizer que a operação desencadeada no Complexo de Édipo (a introdução do significante no sujeito) passa a servir como o suporte fundamental para a comunicação dos três registros entre si:

O *sinthoma* ganha o estatuto de quarto elemento do nó e se diversifica na medida em que o que faz *sinthoma* para cada sujeito guarda algo de singular. De tal modo que, mesmo na psique, é possível encontrarmos *sinthoma* como elo que vem reparar o desenodamento da cadeia borromeana. No caso de Joyce, sua obra teve como função operar enquanto *sinthoma*, como quarto elo do nó que veio reparar o lapso, o desenodamento de sua cadeia borromeana (Martins, 2019, p.297).

Assim como a análise que Lacan elabora sobre as obras *Retrato do Artista Quando Jovem* (1916), *Finnegans Wake* (1939) e, sobretudo *Ulisses* (1920), à fim de realizar uma análise do *sinthoma* pela obra e vida de James Joyce, somos tentados a repetir os passos com a obra e vida de Maura. Isto porque seu diário dialoga precisamente com o processo de encontro com os seus sintomas, mas é logo nisto que poderia consistir o afunilamento de sua produção. Há de se perguntar se a Maura em questão é a mesma: se a obra em si já não está comprometida com a anamnese do diagnóstico médico-social, e se de fato pode-se pensar numa continuidade de seu registro até estarmos de encontro com sua personagem, exteriorizada e encerrada por uma análise demasiadamente clínica (com este sentido que habitualmente emprestamos à palavra clínica, isto é, uma (a)versão medicalizada do sintoma):

Qualquer reação, se estamos diante de um analista (ou com pretensões a) é sintomática, reveladora de conflitos íntimos, ponto de partida para as mais variadas interpretações. Em se tratando de simbologia, somos traídos a cada instante (ignoro se sobra algum prazer na vida para estes interpretativos analistas). Jamais expressamos a verdade – que passa por caminhos sinuosos, apenas conhecidos do “monstro” à nossa frente, o analista, único que não se deixa enganar. Em relação ao

sexo a coisa é um desastre: lápis, caneta, dedo, nariz são símbolos fálicos. É irritante: tenho o inocente hábito de estar sempre com um dedo ou lápis na boca. Não compreendo como um simples lápis ----- Mas o tal do analista compreende. E julga flagrar-nos quando fazemos observações puras e autênticas. (Cançado, 2016a, p. 37-38).

Não queremos determinar ainda mais uma oposição entre modalidades de análise e discurso, mas, ao contrário, pensar em termos de construção dessa clínica através do próprio texto de Maura, uma clínica da produção. O inconsciente estruturado como linguagem não exclui o inconsciente como máquina desejante: “*A priori*, o inconsciente maquínico não conhece contradição entre os signos. A inscrição dos signos numa lógica exclusiva, própria da cadeia significante, ocorre somente *a posteriori* e em condições especiais.” (Dutra; Couto, 2017, p.58). O inconsciente lacaniano é a articulação estrutural dos significantes da cadeia; para Deleuze e Guattari essa concepção é um uso transcendente das sínteses do inconsciente, e, portanto, uma subordinação do mesmo aos ordenamentos simbólicos. Se, contudo, pensarmos então na instauração de mundos pré-verbais e de estados intensivos por onde passam as forças que não se deixam fixar, temos um encontro frutífero entre a psicanálise lacaniana e a esquizoanálise de Deleuze e Guattari:

A análise trouxe imensos esclarecimentos sobre o pré-verbal. Ele está, na doutrina analítica, essencialmente ligado ao pré-consciente. É a soma das impressões, internas ou externas, das informações que o sujeito recebe do mundo onde vive, das relações naturais que tem com ele – se é que é verdade que haja no homem relações que sejam inteiramente naturais, mas há algumas, por mais pervertidas que sejam. Tudo o que é da ordem do pré-verbal participa assim do que podemos chamar de uma Gestalt intramundana. Lá dentro, o sujeito é a boneca infantil que ele foi, ele é o objeto excrementício, ele é esgoto, ele é ventosa. A análise nos convocou a explorar esse mundo imaginário, que participa de uma espécie de poesia bárbara, mas ela não foi em absoluto a primeira a fazer sentir isso, foram certas obras poéticas (LACAN, 1988, p. 189).

A questão que nos toma é bem menos estipular distâncias, mas compreender de que maneira este inconsciente edipiano, que por vezes dá sinais em *Hospício é Deus*, está corroborado por uma política da família; família esta que não é um núcleo autônomo, mas aloja em sua estrutura as articulações da falta que o Complexo de Édipo denuncia. A própria psiquiatria surge de certo contexto familiar em que os estudos dos transtornos mentais estavam aliados a noção de sujeitos desviantes; por isso a sintomatologia, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, esteve em busca dos traços fundamentais do delírio quando já se unia

determinada conduta indesejada à manifestação de distúrbios de ordem interior, por se dizer, de caráter psicológico e orgânico. O que não é próprio da regra é impróprio para o geral, tornando-se cada vez mais objeto de atenção das políticas institucionais. A desrazão positiva (como fundamento do juízo psiquiátrico) (Pelbart, 2009) aparece como critério primeiro de análise dos casos de alienação pela oposição entre o que há de comportamento voluntário, organizado, controlável e aquilo que haveria de involuntário, compulsivo, animalizado. É logo na metade do século XIX que a psiquiatria começa a sintomatologizar, ou seja, buscar os fenômenos do “distúrbio” que até então não tinham o estatuto de doença mental. O objetivo seria o de encontrar os pequenos fragmentos do delírio; mapeá-los na família, na sociedade, no trabalho tendo como mote a conduta desses indivíduos de acordo com o princípio de normatividade social em exercício.

Em Maura Lopes Cançado vemos a aparição insistente dos mecanismos de controle que, muito antes, justificaram e acarretaram no sistema manicomial já no século XX: a confissão, a punição, a penitência – elementos que corroboraram uma sociedade disciplinar baseada no confinamento; mas este modelo não está restrito ao ambiente dos sanatórios por onde Maura passa; encontramos estas incidências, sobretudo, na série família-trabalho-amor que compõe a maior parte de seu registro ainda fora do hospício.

Sobre a questão familiar, encontramos em Maura duas operações distintas: a introjeção e a projeção, sendo a segunda consequência direta da primeira. Isto significa dizer que a família “não é um objeto interiorizado mas sim um conjunto de relações que foi interiorizado” (Laing, 1983, p. 16), isto é, seguindo a ideia de que a edipianização não é fruto de uma organização inconsciente e sim uma operação política ativa que segmenta e tipifica modos de vida em favor de suas instrumentalizações, podemos dizer que a relação que Maura estabelece com o seu “mundo de dentro” (aqui, no sentido de dentro de sua clausura) se realiza efetivamente através da sua projeção, por assim dizer, “delirante”. É com as personagens do hospício, dos internos aos médicos e enfermeiros, que Maura parece estabelecer um tipo de familiaridade à época da escrita de seu diário. Resta ainda dizer, tomando mais uma vez de referência as pesquisas que o psiquiatra R.D. Laing promove em sua *The Politics of the Family and Other Essays* (1971); que a “família” na família seria esta projeção que reúne toda uma série de padrões sequenciais de espaço e tempo, reafirmados ou não no mundo exterior, de modo que a percepção do sujeito-projetor faz encerrar um cenário misto (em que se conciliam imagens atuais e virtuais) nos núcleos de fora do ambiente propriamente familiar: trabalho,

escola, igreja, etc. No caso de Maura Lopes Cançado vemos essa reafirmação acontecer na situação de clausura, lá onde ela arranja cúmplices (Deleuze; Guattari, 1977) quando há muito lhe é vedada a possibilidade de encontrá-los do lado de fora das paredes. Podemos compreender que também essa relação se estabelece pela familiaridade com o sofrimento das internas que ocupam os quartos, o pátio, o refeitório etc.: como se o que unisse Maura e suas cúmplices-personagens fosse um pacto de sangue do qual não é mais possível se desfazer uma vez imerso.

Não raro, é possível constatar os momentos em que a família recai na polícia: o psiquiatra que acompanha Maura lhe serve sob duas medidas distintas, uma como suporte e em outra como corte. É, portanto, o objeto que encarna seu desejo que lhe funciona como orientação do sintoma: uma máquina por definição, operando por corte-fluxo. São também ambíguas as demais relações registradas em seu diário, muito embora careçam da mesma centralidade. É comum encontrarmos nos registros de Maura, e em muitos outros, as personagens que oferecem uma espécie de “tutela” para o sujeito delirante servindo como fixador de suas comunicações, ideias e pensamentos; é neste ponto que suporte e corte se alinham numa mesma operação de força. A suposição de um afeto a vincular-se torna possível a transferência entre “alienado” e “tutor”, mas é só no primeiro que a linguagem irá sucumbir, isto é, será usurpada pelo corpo despótico da neurose edipiana, agora tornada familiar (Deleuze; Guattari, 2010a). Os fenômenos elementares (para Lacan em seu *Seminário III*, aqueles fatos de linguagem característicos da psicose) são indesejáveis na medida em que fazem marca, mas não fazem troca; elas se inserem na clínica, são apreensíveis no sentido de sua estrutura, mas não determinam um exposto suficientemente consistente na linguagem para ter valor simbólico de troca na comunicação. Por isso Theo Van Gogh e Paul Gachet, irmão e médico de Vincent Van Gogh, respectivamente, são tão caros às crises do pintor; onde Van Gogh traçou suas linhas de fuga, o inventário mais singular de sua obra, é aí onde a loucura é dada como manifesta:

E quantos daqueles conciliábulos fedorentos das famílias com os médicos-chefes dos asilos de loucos houve entre o doutor Gachet e Theo, o irmão de Van Gogh, a respeito do doente que eles lhes trouxeram.

- Vigiem-no, para que ele não tenha mais todas essas ideias; ouça, disse o doutor, é preciso deixar de lado todas essas ideias; isso lhe faz mal, se você continuar a pensar nisso, ficará internado pelo resto da vida.

- De jeito nenhum, senhor Van Gogh, volte a si mesmo, vejamos, é o acaso, e depois, nunca foi bom querer decifrar assim os segredos da Providência. Eu conheço

o senhor Fulano de Tal, é um homem muito bom, é o seu espírito de perseguição que o faz acreditar novamente que ele pratica magia em segredo. (Artaud, 2014, p. 270).

É nos termos da segurança que se delibera a amputação dos alienados; é pra que não se martirizem, para que não ajam, para que não escrevam que se arrancam suas mãos. A ideia de um “retorno a si” compreende que somente o desajustado em sua vontade pode realizar, sob mediação do poder institucional, familiar, molar etc., sua remissão e penitência. O louco é este que não tem em via uma trajetória de retorno porque não teve em nenhum momento um “em si” sob a imagem nostálgica do filho de família; isto é, o louco é aquele cuja vontade própria não se concilia com o desejo da destruição de sua diferença. Mesmo a psicanálise se localizou por este jogo ao submeter os signos do desejo à codificação no divã; ou seja, ao submeter o inconsciente ao esquema representativo, continuamente sujeito à raiz de sua formação patológica: “um inconsciente que não mais produz, mas que se limita a acreditar” (Deleuze; Guattari, 2010a, p. 390). Como não há o que se fazer do louco, é aí que se toma o direito de fazer tudo dele; é preciso, antes de qualquer coisa, garantir que ele seja dirigido para fora de vista. O louco do diagnóstico é dado como figura potencialmente danosa, associada ao vaticínio, à afasia e à animalidade (Foucault, 2017); sobretudo o personagem louco irretratável, aquele que não reconhece seu crime (por se dizer, medido em suposição, em antecipação) nem pede pela sua anistia. Quanto ao neurótico, este está encarregado de distribuir sua culpa na tentativa de quitá-la, multiplicando-a. A imagem edipiana será calcada sobre os termos de um passado fantasmático; interiorizado através dos mecanismos de defesa, sobretudo naquele cunhado pela psicanálise freudiana de “recalque”.

Assim a relação Édipo-Pai-Mãe atravessa cenários para a elaboração da trajetória do herói endividado: o Monte Citerão, esta espécie de sertão mineiro que se instala entre as cidades de Tebas e Corinto e lá onde Édipo é deixado para morrer; o berço de Corinto, em que se estabelece uma primeira ordem disciplinar organizada a partir do rei Pólipo e onde os afetos da relação simbólica familiar são depositados; sua subsequência, o oráculo de Delfos que atinge Édipo através do conhecimento de seu destino, e demarcando a etapa inaugural de sua fuga. O nascimento de um mundo através da saída edipiana: a encruzilhada em que é selado o parricídio, e o retorno (embora Édipo o desconheça como tal) à Tebas: a conjunção carnal que condena Édipo a ver para sempre a realização de seu fim. O estado de sua cegueira o conduz a um sonho de ausência, que, no entanto, lhe é violado pela memória. Stevenson (1850-1894) descreveu o olho como a “guloseima canibal”, que se poderia opor a um olho da consciência;

mas o olho vedado, o olho cego, não é aquele que não mais enxerga, mas, ao contrário, é aquele que está determinado a enxergar um único matiz, a vislumbrar somente uma e única insuspeita borra.

Ainda na *Sete Contra Tebas* de Ésquilo, os filhos são amaldiçoados pelo pai e condenados a pagar pelo incesto. A família é então afirmada sobre o princípio do trauma que elabora a gênese de uma consciência moral (Freud, 2013); o que equivaleria dizer que uma interiorização do tempo cadenciada pela experiência primária familiar (o passado da fotografia, o retorno seriado do trauma, o plano concretizado), se torna a fundamental herança edipiana.

Contudo, realizar a incursão ao passado implica em sua atualização (Bergson, 1999); não há um réu que se confesse em *Hospício é Deus*, mas alguém que faz retornar outros mundos da experiência para orquestrar saídas, desapropriando os terrenos que lhe são atribuídos como inventário culposos. A imersão na imagem familiar do passado dá lugar a construção de novos possíveis a partir de blocos de infância (Deleuze; Guattari, 2012b). Assim como o macaco de *Um relatório para uma academia* de Kafka que reclama não a sua liberdade, mas uma saída: palavra (no alemão original: *Ausweg*) que aparece quinze vezes no decorrer das pouco mais de quatro páginas do manuscrito publicado; Maura reclama saídas quanto mais se aprofunda na tríade edípica familiar, quanto mais lhe é absorvida a capacidade de reagir, já que toda a sua reação termina por ser veiculada aos sintomas reivindicados, por ela e pelos seus interlocutores: a sua censura consiste em ser forçada à confessar-se, mas é através dessa linha discursiva que sua potência se concretiza como chave e como perda:

Contudo, a imagem do campanário natal não é ainda uma lembrança? O fato é que ela não age mais assim. Age como bloco de infância, e não como lembrança de infância, esquecendo o desejo, em vez de rebatê-lo, deslocando-o no tempo, desterritorializando-o, fazendo proliferar suas conexões, fazendo-o passar para outras intensidades (...). (Deleuze; Guattari, 1977, p. 9).

O que de fato procura escapar em Maura são suas passagens que, de maneira ora brusca, ora suave, são exibidas como feridas abertas por ela própria; sem o senso de alegoria que acompanha um registro de bordo comprometido com a descrição da lembrança. Os demais personagens são às vezes vizinhos, às vezes amantes, às vezes incendiários - mas o que lhes garante espaço é que se exprimem como moscas frequentando a marca onde Maura procura rodar seu delírio. O que se apresenta é esta inapelável tentativa de exílio em alguma parte quando tão somente o que há em redor é a evasão do mundo:

“Transposta a barreira, completamente definidos, (os loucos) passam a outro estado – que prefiro chamar de Santidade. A fase digna da coisa, a conquista de se entregar. O que aparentam é a inviolabilidade de seu mundo.” (Cançado, 2016a, p. 25).

É por este estado de Santidade que se quer abdicar do mundo: uma cisão pelo cindido. Genet também procurou a elevação do miserável pela santificação; encarnação que se entrega ao êxtase de vislumbrar uma face divina, mas destituída de humanidade: um deus das latrinas que purifica o louco-santo por meio da sua condenação em terra: “A prisão é uma espécie de Deus” (Genet, 1983, p. 98). A unidade que Maura propõe ao título de sua obra *Hospício é Deus*, encontra paralelos com a condição totalizada em que se encontra o louco; condenado a ver repetir paredes, conversão do outro de todo delírio no sempre-outro, múltiplo convertido em Um e não-ser, que se incrusta numa determinação condicionante:

Que dizer da loucura? Mergulhado no meio de quase duas dezenas de loucos não se tem absolutamente uma impressão geral dela. Há, como em todas as manifestações da natureza, indivíduos, casos individuais, mas não há ou não se percebe entre eles uma relação de parentesco muito forte. Não há espécies, não há raças de loucos, há loucos só (Barreto, 2017, p. 55).

As moscas não se restringem às personagens que causam o sofrimento físico ao louco, mas são também as que impedem que seu registro saia de cela: problema da ordem da interpretação que vigora centrada, ainda hoje, na reafirmação das tipificações da loucura. As moscas por fim, tornam-se as protagonistas do agônico. Exige-se de *Hospício é Deus* um tratado fidedigno dos transtornos psicóticos, daí a fixação em descobrir a todo custo a verdade da obra: se o veredicto surge da própria escritura, ou dos testemunhos da fortuna crítica, ou dos documentos de seu processo etc. O posfácio de Maurício Meirelles para a edição mais recente da obra pela editora Autêntica parece dar exemplos disso:

“Nada lhes devo literariamente, a não ser o fato de terem adotado uma atitude humilde, reverente do meu talento. Tudo o que fiz devo a mim mesma”. Esta era Maura Lopes Cançado, no artigo da revista *Leitura*, no qual ainda completava: “Detesto grupos e considero melancólica a decadência de quem não se sustenta sozinho”. Depois de lançar dois livros com sucesso de crítica, ela agora tinha a audácia de virar as costas para Reynaldo Jardim, Carlos Heitor Cony, Ferreira Gullar e Assis Brasil, de quem tivera apoio dez anos antes, quando estreou nas páginas do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. (Meirelles, perfil biográfico de *Hospício é Deus*, p.218).

Maura não baixou a crista. No mesmo artigo de *Leitura*, ela não esnoba só os amigos, mas também os próprios livros. Diz, com um argumento nada modesto, que *Hospício é Deus* é uma fase superada: ela sentia-se como Deus diante da criação do Homem, tendo construído seu inferno sem poder se livrar dele. (Meirelles, perfil biográfico de *Hospício é Deus*, p.219).

De fato, as primeiras publicações de Maura passaram pelo crivo de alguns dos nomes do SDJB que optam por “apadrinhá-la”, segundo consta no posfácio de *Hospício é Deus*. Vale ressaltar que o mesmo não se deu à época de sua violação tornada pública; por mais que sua obra tivesse recebido comentários nos círculos literários do Rio de Janeiro, nunca superou o estigma de obra de denúncia, isto é, de testemunho das condições precárias em que se encontravam os hospitais psiquiátricos, disposto, ao ver das gentes, pela mente sintomática de Maura Lopes Cançado. Fato é que muito além do sanatório em cena, a obra oferece um valioso prognóstico da normalidade, bem como mapeia algumas rotas de fuga traçadas; através de seu corpo e através dos corpos de suas personagens. Não seria de estranhar que tanto *Hospício é Deus* quanto *O Sofredor do Ver* figurassem entre as grandes obras do registro manicomial no Brasil; muito antes que se pudesse falar sobre a potência de sua escrita e sobre a realização de sua verdadeira fuga; afinal, Maura foge não *do* hospício, mas *para* ele.

Insistimos: a miséria da interpretação da obra de Maura invariavelmente recai na afirmação de que este Inferno pelo qual ela desce é uma criação autônoma e para-si, quando na verdade encaramos um projeto de experimentação de memória, algo como “Vir a ser um traço de união/Uma rede perambulante/Entre o jogo e a confissão” (Salomão, 2014, p.323). Entretanto, substituir o viés interpretativo pela maquinaria de experimentação não deve anular a presença dos estratos, tanto quanto não deve se ater ao reino *nagual* (desconhecido, incorpóreo, sensação além da razão, voar com o corpo parado) para a destruição do tonal (ordinário, diário, comum); pois incorre-se no risco de transformar o Corpo sem Órgãos num corpo de nada.

Não é em Maura que o mundo se fecha às paredes do sanatório? Não é, por outro lado, no mundo em que Maura vive que ela é sempre-outra? E mais urgentemente, não é ainda neste mundo que a sua obra é aceita como relato (autoficcional, memorial, confessional, etc.) de um passado à deriva, acompanhando com Lima Barreto, Stella do Patrocínio, Bispo do Rosário, entre outros, um mesmo cortejo para a urna fúnebre dos loucos? A questão sobe à boca e não sem alguma poeira. Não há dúvida da importância de uma realização coletiva da memória em torno da história da loucura no Brasil; firmar a presença da luta antimanicomial,

alojar no tempo as torturas severas e os apagamentos sofridos, mas não deve haver por necessidade nenhum sentido teleológico na lembrança por si só, como nenhum fim seguro para os nossos mortos - como os tempos mais recentes nos vêm lembrar. Cabe ressaltar que se a loucura cada vez mais perde seu caráter de potência de criação de novas forças (Pelbart, 2009), em contrapartida ganham lugares novas medidas de emparelhamento da saúde; novas formas de ser e de não-ser louco mediante as circunstâncias da velha-nova psiquiatria, da velha-nova psicologia, do velho-novo trabalho: “Pois a humanidade não quer se dar ao trabalho de viver, de entrar nesse acotovelamento natural das forças que compõem a realidade a fim de extrair dela um corpo que nenhuma tempestade poderá mais consumir.” (Artaud, 2014, p.284).

1.2 UM JOGO DA MEMÓRIA: TERRITÓRIOS

Quem é essa Maura que fala de si? Quem é essa que procura comparecer enquanto personagem e autora de seus diários? Quem está no auto-retrato de Maura? É possível afirmar que sua obra frequenta em toda sua extensão um percurso de ocorrência na qual memória e diário aparecem mais amarrados do que *a priori* definidos. Para além de uma tentativa de biografar: é essa escrita incessante que desalinha o compromisso com um “pacto autobiográfico” (Lejeune, 2008) e circunscreve uma produção pelo eu, mais do que uma redação “do” eu (ou “sobre” o eu, ou “diante” do eu). O “eu é um outro” (Rimbaud, 1983) e também um meio. A preocupação em forjar uma zona de vizinhança acaba por deslocar a primazia das “imagens-lembrança” (Bergson, 1999) no relato, e a rigor permite que este registro se encontre em consonância com uma abertura intuitiva, voltada para a afecção dos corpos. Nesse sentido, nos aproximamos da ideia de uma autoficção:

Segundo Phillippe Gasparini, a autoficção surgiu no contexto pós-1968, pós-Freud, decorrente de uma liberação em vários sentidos, mas, sobretudo, da palavra e do comportamento. O corpo estaria mais presente na autoficção do que na então chamada autobiografia (Hidalgo, 2013, p. 222).

As concepções de autoficção, autobiografia, antibiografia (Arfuch), biografema (Barthes) entre outras parecem esbarrar com a produção de Maura, sem com isso precisar

exatamente a sua especificidade. Há ainda uma longa série de divergências acerca destes conceitos: Lejeune procurou adaptar sua ideia inicial de autobiografia, convergindo o primeiro conceito a certa pluralidade de vozes no ato de escrita: “(...) escrever textos autobiográficos, no plural, talvez, com certeza. Mas para tirar deles todo o desejo de hegemonia, o melhor é multiplicá-los e datá-los.” (Lejeune, 2008, p.283). De Man, por outro lado, considera a autobiografia uma “figura de leitura” e não a considera um gênero porque recai no sistema dual que ora reforça seu caráter cognitivo e tropológico, e ora intenta superá-los, isto é, saltando do nome do autor para sua assinatura, tornando o leitor juiz de sua autenticidade (De Man, 1984).

De todo modo, *Hospício é Deus* poderia satisfazer algumas das definições de Lejeune sobre o fundamento do diário, considerando-o uma “série de vestígios” (Lejeune, 2008), tendo por elementos frequentes a fragmentação e a repetição, além de possuir como base a referência por datas, o que passa a ocorrer no texto após os relatos de infância. No entanto, há dois pontos que parecem distanciar Maura do conceito, ou, antes, tornaria inconsistente seu modelo se equiparada às vias mais claras da obra em questão. Lejeune escreve: “O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve ao mundo real.” (Lejeune, 2008, p.262). Essa bolha que asseguraria o caminho e o retorno do “eu” do escritor não aparece no relato de Maura; em verdade não é *para* o texto que a fuga se dá, mas *com* o texto (diremos mais uma vez) de modo que o esforço de criação da obra é ele mesmo a ação que realiza um mundo, até então, impossibilitado de vir-a-ser sob domínio das máquinas segmentárias que se lançam no hospício e no seu fora. O retorno de Maura é custoso e sem garantias. O outro ponto está na afirmação de Lejeune em que o autor seria seu próprio destinatário. No decorrer do diário, Maura sugere desconhecer o futuro de seus escritos (mais especificamente os de *Hospício é Deus*, considerando que alguns de seus contos seriam publicados no SDJB já à época de sua internação), de maneira que se fale até mesmo da existência de um segundo volume da obra, como consta no posfácio de Maurício Meirelles:

Em 1977, ao denunciar sua situação a Margarida Autran, de *O Globo*, ela revela que seus originais desapareceram na Penitenciária Lemos Brito. Quando o diretor do presídio rebate as acusações da reportagem, negando a própria existência do livro, Margarida responde dizendo que a obra foi inclusive lida por alguns intelectuais. A acusação implícita da reportagem é só uma: o livro sumiu porque incomodava. (Meirelles, perfil biográfico de *Hospício é Deus*, 2016, p. 227).

O diário de Maura procura retomar o caráter de legitimidade de seu testemunho, considerando o conflito recorrente que é instaurado entre a versão das internas do sanatório e a versão daqueles que as mantêm sob estado de vigilância. O poder destes últimos consiste num “discurso de verdade” contra um “discurso que faz rir” (Foucault, 2001), orientados pela hierarquia funcional do hospício:

E eu digo: É MENTIRA. Os médicos permanecem apenas algumas horas por dia nos hospitais, e dentro dos consultórios. Jamais visitam os refeitórios. Jamais visitam os pátios. O médico aceita, por princípio, o que qualquer guarda afirma. Se é fácil desmentir um psicopata, torna-se difícil provar que ele tem razão. Em prejuízo de um considerado “não psicopata”. Que é um caso a estudar: as guardas deste hospital são quase todas loucas. Ou oligofrênicas. (Cançado, 2016a, p. 49).

Como já dito, a busca de Maura é muito mais por cúmplices do que por destinatários, daí assumir desde o início o seu aspecto de enunciação coletiva (Deleuze; Guattari, 1977) ao invés da confissão dos limites internos da repressão-destituição aos quais as internas estão sujeitadas. Um regime individual é demarcado, mas logo transposto para uma zona de devires: “Suas obras são o ‘devir louco’ que se apresenta enquanto condição de crítica ao próprio meio, à sociedade e suas exigências” (Custódio; Jardim, 2020, p.81). Maura após diálogo com Dr. A, este personagem-médico que a acompanha e com o qual ela estabelece vínculo afetivo, chega a se perguntar acerca do conto *Introdução a Alda*, publicado à época no Jornal do Brasil: “A personagem deste conto é uma esquizofrênica em último grau. Terei me retratado aí?” (Cançado, 2016a, p.40). Suas irrupções de temperamento, seus acessos a princípio “repentinos” mencionados pelos seus conhecidos e também descritos pela própria Maura, participam deste devir-louco: como resposta, como reação a condição que lhe imputam, como contramedida à cristalização desta imagem do alienado; um devir-louco para não enlouquecer. Daí uma contínua busca pela resposta de outrem, o uso do escândalo como prova de fogo, a desterritorialização da mão da escrita, tornado-se mão de ação:

Joguei-lhe água no rosto, as guardas soltaram um relincho qualquer, dr. J virou a cabeça para trás sob o impacto da água, depois tirou o lenço e limpou o rosto. Aplicaram-me injeção para dormir, levaram-me para o quarto forte. (...). Sem haver planejado coisa alguma, quando dona Dalmatie abriu a porta do quarto, no dia seguinte, tirei meu vestido com rapidez, atirei-o em seu rosto e gritei-lhe: “A gente dá o que tem e pode. Fique com este vestido sujo de presente. E arranquei-me, completamente nua pelos corredores. Ouvia às minhas costas: “Pegue, segure, agarre”. (Cançado, 2016a, p.46).

É estabelecida então uma primeira recusa; a do esvaziamento que se alimenta e se faz plano absoluto do sujeito paralisado (Deleuze; Guattari, 2010a). Maura procura constituir para si órgãos-máquinas que lhe inscrevam uma autonomia de ação; algo como uma postura contrária à do escriturário Bartleby, afirmando o seu “Prefiro não”, numa tentativa deliberada de provocar a intrusão de novos termos sob a condição de testar suas bombas; fazer implodir então a Maura biografada.

Muito embora os conceitos de autoficção e autobiografia nos sirvam parcialmente, não nos ocuparemos mais deles senão para distinguir a escrita de Maura de um contrato biográfico baseado nas memórias que fundam sua escrita. Isto porque também desejamos nos desvencilhar da retórica que convoca o diário de Maura a prestar contas ora à verossimilhança, ora ao caráter subjetivo de seu relato. Não há interesse aqui em opor termo a outro, e menos ainda trazer a texto o que se asseguraria real “apesar” da obra, isto é, o que se faria real ao longe, sem foco, e, portanto, sem força de sustentação, forçado à muleta. É através de seu comprometimento com uma escrita detalhista, transparecida, e, contudo, menos atravessada pela relação caótica entre as palavras e as coisas do que, por exemplo, as cartas de Antonin Artaud, os cantos de Lautreamónt, os poemas de Pound; unida ao exame “transubstancial” ou paradoxal de suas ruínas, é nisto em que se agita sua capacidade inventiva de operar com mundos a princípio desligados um do outro. Uma clínica às avessas se produz no entrelace desta escrita concisa em tensão com uma memória sem pares, portanto, em desenvolvimento em seu presente atuante, vivo.

Por que então não equiparar então a autoficção com esta clínica e suas possíveis ecologias? Porque desde já queremos expulsar a escrita de Maura deste “retorno a si” anteriormente mencionado; não encerrar Maura neste “eu” que fala, mas torná-lo o quanto mais possível “fora de si”. É por isso que nos servem os muros, as memórias e os buracos, mas nem por isso gostaríamos de alcançá-los por fim; mas com eles fazer revisitar o plano-sequência que estrutura a sua memória emergente. A força de *Hospício é Deus* reside na capacidade da obra de desembocar em estuários mais longevos, sem que se precise contornar figurativamente um gênero tipificado.

De início, Maura opta por fazer circular o relato atentando para os acontecimentos que sucedem na fazenda de sua família, ainda nos arredores de São Gonçalo do Abaeté. A escolha pela infância já desde ali, marca sua atenção para com o nascimento de um devir surgido na experiência de tomar para si uma reminiscência, e configura uma tentativa de revisita do

passado para que sua escrita opere no sentido de “(...) ir conquistando a possibilidade de se deixar conduzir pelas marcas (Rolnik, 1993, p. 13). Num primeiro momento, a infância de Maura, ao retornar, parece interpelada pela figura paterna:

Chegava papai ter comigo atenções de um namorado. Chegava feliz do quintal, trazendo as melhores frutas por ele encontradas (figos, mangas, laranjas), dando-as a mim, apenas, quando havia outras pessoas na sala – mesmo mamãe. Era meu costume permanecer durante horas junto a papai, introduzindo-lhe as mãos sob a camisa, tocando-lhe a pele, beijando-o no pescoço, enquanto ele falava de negócios. (Cançado, 2016a, p.13).

Essa relação, por se dizer, até bastante edipiana, acaba por atingir a infância de Maura em pelo menos duas circunstâncias mais precisas: logo ao início da obra ela cita uma ocasião em que o pai, junto de seus capangas, espancaria um homem sem que este esboçasse qualquer reação. Em seu relato, Maura não sente pena do homem nem ódio do pai: “Pareciam-me os dois peças de uma engrenagem brutal (aquele sangue escorrendo).” (Cançado, 2016a, p. 11) da mesma forma que a agressividade do pai com suas irmãs não lhe inspirava outro sentimento. Ainda em relato, nos diz: “(...) ninguém ousava contrariar-me, o que seria contrariar papai.” (Cançado, 2016a, p.13); de onde se percebe desde então o estabelecimento de um vínculo profundamente ligado ao protecionismo oferecido pelo pai. A outra circunstância está justamente no sentimento de submissão que Maura acredita aplicar ao pai na ocasião de seu casamento:

Não consegui *brevet*, casei-me com um aviador, jovem de dezoito anos. Papai se opôs tenazmente, todos viam naquilo uma loucura. Mas eu queria – e casei-me. Papai sofreu acima de suas forças, ele que fazia em relação a mim os mais bonitos projetos. Pediu-me, prometeu ceder a todas as minhas vontades. Não o escutei. Meu pai, o homem bravo que todos temiam pedia-me. Pedia-me que não o fizesse sofrer. (Cançado, 2016a, p.20-21).

O pai amoroso de Maura coincide com o pai autoritário, ali onde ele já não é propriamente a origem causal da filiação, mas encarnação de autoridade, cujos meios servem para garantir e manter a existência do complexo familiar, e, sobretudo, a existência de sua lei constitutiva. Em outras palavras, o pai se torna aquele que inibe a ameaça externa com base em sua qualidade de mantenedor. Maura, por sua vez, oscila em relação ao pai sendo submissa e submetendo-o, de modo a engendrar sua própria força de autoridade, servindo lhe à contráfuga. Nota-se a tentativa de Maura em estabelecer seu corpo organizado como sujeito

de ação; mas não é a família um núcleo expatriado, ao contrário, deve ela operar por cortes que não são familiares, isto é, por cortes socialmente determinados pelos códigos dominantes. A autoridade do pai é despersonalizada e transmitida na “mais-repressão” (Marcuse, 1968), e o crime contra o pai se torna crime contra a normalidade.

Dois conceitos essencialmente freudianos nos aparecem, a consciência do tabu (*tabugewissen*) e a consciência da culpa do tabu (*tabuschuldbewusstesein*) que se seguem justamente em consequência da transgressão do tabu. Não só a infância de Maura, mas toda a trajetória de seu diário demarca sua confrontação com o tabu, a ordem e o regime que querem vigorar em seu corpo, muitas vezes seguidas de abruptas sessões de esvaziamento interior; momento em que ela se depara com o espelho e procura obter um semblante. Essa lacuna é aquela que não pode mais ser preenchida, e desencadeia um longo processo crítico de reconhecimento. É diante deste buraco que Maura cava sua solitária e encontra a distância que lhe avizinha:

Pareceu-me estar gritando há muito tempo antes de tomar consciência: talvez eu tenha sido acordada pelos meus próprios gritos. Passei a bater furiosamente na porta. Ninguém atendia. Ignorava onde estava apesar de saber da minha transferência para outro sanatório. Eu me julgava à mercê de pessoas em quem não confiava. Tudo me parecia absurdo, arbitrário. Batia. (Cançado, 2016a, p.110).

Consciência e culpa se coadunam num mesmo processo de autoafirmação da subjetividade, no entanto, o desejo ao ser encerrado num “eu”, não exime a aparição das linhas de intensidade que não se reconhecem, isto é, que estão desligadas da fixação imagética do “eu”. A experiência lacunar do não-reconhecimento cede vias para a palavra de captura, e palavra que ordena para que depois se acredite em sua estrutura de verdade. Predomina na obra esse jogo de entradas e saídas em que remanesce ainda o desejo de encontro; as conexões que estabelece, em sua grande parte, são aquelas que procuram atestar o nascimento paralelo de Maura e sua patologia, isto é, aquelas que intentam nomear e significar suas marcas. É certo que seu diário retorna à infância e para daí mapear uma angústia inscrita em sua forma de produzir uma solidão própria. A consciência de culpa interpela, e, ao mesmo tempo, outra solidão se reafirma ao ferir os limites de uma “percepção interna da rejeição”. (Freud, 2013, p.66), uma solidão que ainda não encontrou seu delator.

A proteção a qual Maura é sujeita parece funcionar como barreira para o mundo, e mediação dessa experiência de mergulho na infância. Em *O Sofredor do Ver*, Maura dirá: “Se justamente minha proteção achava-se em minha capacidade de esquecer, ainda um momento depois.” (Cançado, 2016b, p.45). É daqui que se pode compreender que a memória de Maura não é por si só o seu plano de refúgio, mas, como *intermezzo*, ela funciona para superar a condição de seu retorno memorial para o trauma. A produção de uma “antimemória” (Deleuze; Guattari, 2011b), isto é, de um devir contra a fixação na subjetividade edípica faz com que se possa dissociar uma percepção pura de uma lembrança (Bergson, 1999). O corpo é veículo de ação onde a memória se organiza para intervir; contudo, não é ele determinado pela representação da ideia nem pelo hábito motor conduzido pelas funções nervosas: as lembranças se atravessam e convergem num estado de atualidade onde o presente também atua e os altera:

(...) toda percepção atenta supõe de fato, no sentido etimológico da palavra, uma **reflexão**, ou seja, a projeção exterior de uma imagem ativamente criada, idêntica ou semelhante ao objeto, e que vem moldar-se em seus contornos. (Bergson, 1999, p. 116).

A imagem-lembrança do pai elabora outras superfícies de retorno para Maura sem, com isso, empreender a busca pelas qualidades sensíveis do seu passado. É essa fecunda sucessão de blocos de memória que realizam o acontecimento de sua escrita, designando um novo espaço e tempo. O pai autoritário é aquele que se confunde com a onipotência de Deus, tornando-se o corpo que a resgata para o limite; mas deve também diferenciar-se onde em um a encarnação opera sob um termo, o referente pai, e em outro há uma verdadeira proliferação: é o signo que não se encarna em nenhum objeto específico, mas permeia todos os lugares; é a figura que existe sob a forma de rumor. Em algumas passagens da obra temos a autora profundamente marcada pelo medo da morte, bem como pelo medo da sanção divina reforçada pelos rastros de sua formação católica:

“Devemos amar a Deus sobre todas as coisas. ” Sim, concordava com veemência e mentira. Amá-lo como, impiedoso e desconhecido, me espionando o dia todo? Ia matar-me quando quisesse, mandar-me para o inferno. Amar a Deus? Deus, meu pai? Ora, a meu pai eu abraçava, pedia coisas, tocava. Como podia ser meu pai um ser de quem só tinha notícias – além de tudo terríveis? Minhas relações com Deus foram as piores possíveis – eu não me confessava odiá-lo por medo de sua cólera. Mas a verdade é que fugia-lhe como julgava possível – e jamais o amei. Deus foi o demônio da minha infância (Cançado, 2016a, p.17).

Há todo este temor da vigília divina que lhe é imputada desde a primeira infância. Não à toa, a operação de unidade já mencionada pela frase que intitula seu diário, *Hospício é Deus*, carrega a presença de uma exterioridade que não comunga, e que insistentemente acompanha a vida da autora: o despedaçamento do “eu” não encontra par num mundo já realizado, totalizante em forma e que não pode tolerar a vitalidade sem antes cindir o que é dejeito, e o que é ameaça de contaminação. Daí o mundo da loucura ser sempre um mundo temível à parte, já que ele mesmo encarna o retorno de uma exclusão. Trazer à tona este mundo é fazer desaparecer o corpo organizado do valor e seus objetos mais cruciais de remanejamento, permitindo a vinda de uma terra murmurante que exale o antigo medo humano; o de saber-se predestinado a nada, saber-se enfim sem-terra. Assim a aversão é produzida como instrumento político; o sujeito, por onde quer que se caminhe, está no dever de expurgar no outro aquilo que sua mecânica programou para odiar em sua singularidade, isto é, a esquina entre interior e o exterior, que tão frequentemente o faz lembrar da nulidade do “eu” e da sua projeção subjetivada, do cadáver de sua máscara:

Para existir basta abandonar-se ao ser mas para viver é preciso ser alguém e para ser alguém é preciso ter um OSSO, é preciso não ter medo de mostrar o osso e arriscar-se a perder a carne. homem sempre preferiu a carne à terra dos ossos. O homem sempre preferiu a carne à terra dos ossos. Como só havia terra e madeira de ossos ele viu-se obrigado a ganhar sua carne, só havia ferro e fogo e nenhuma merda e o homem teve medo de perder a merda ou antes desejou a merda e para ela sacrificou o sangue. Para ter merda, ou seja, carne onde só havia sangue e um terreno baldio de ossos onde não havia mais nada para ganhar mas apenas algo para perder, a vida. (Artaud, [19--?], p. 38).

Sobre a questão de Deus, o hospício vinga como o acontecimento que reúne a profundidade absoluta e o absurdo do não-sentido, e funciona também como o móvel que coordena a vigília continuada, isto é, uma vigília sem face que se encontra misturada entre os loucos e os não-loucos. Ocorre que essa vigília é punitiva: não resguarda nem procura resguardar o interno, mas antes o lança no infinito desnodoamento (para lembrar o esquema borromeano de Lacan) de suas forças; ao fixar-se nas máquinas de sobrecodificação do hospício compostas pelos laços de submissão com médicos, enfermeiras, guardas etc., Maura procura fugir para sua infância à fim de extrair dela uma outra série de intensidades: “Como estou presa à infância. Nego realidade ao que me veio depois. Até às pessoas, não são – porque não as aceito.” (Cançado, 2016a, p. 37). É fuga para restituição de uma superfície,

para não submeter seu corpo às delegações da máquina territorial, e, por outro lado, para não cair com a dissociação da linguagem presente no despedaçamento esquizofrênico: “Pode-se encontrar a posição “esquizoide” na criança que ainda não formou a superfície, como também na superfície mesma que tem de organizar a profundidade do corpo.” (Deleuze, 2015, p.95).

Em outro momento, chega a comparar o artista (numa referência clara ao círculo literário de sua época) a criança infantil: “O artista não amadurece, possui todos os defeitos da criança. Necessita se afirmar constantemente. É egoísta invejoso imaturo” (Cançado, 2016a, p. 59). De modo geral, a criança aparece primeiro como condição de aprisionamento de Maura, lá onde ela remete às obstruções que a infância no interior lhe impôs; mas é justamente ao se aproximar da criança, ao escrever sobre, que sua força criativa surge como reivindicação de outros reais:

Formou-se no meu ser séria resistência às pessoas e coisas conhecidas. Então inventei o brinquedo sério de FAZ DE CONTA. E me elegi rainha. Muito tímida, costumava passar os dias brincando pelos quintais, travei relações com uma árvore, a qual considerava comadre e maior amiga. Visitava-a diariamente, perguntando pela saúde dos filhos, uns galhos secos, sedentos, mas todos meus afilhados. Os diálogos corriam animados. Não havia agressão de parte alguma, já que eu formulava as perguntas e dava as respostas. (Cançado, 2016a, p.13).

Possuindo muita imaginação, costumava inventar histórias próximas à fazenda, onde morava minha irmã Didi, mentia para minhas colegas: “Sou filha de russos, tenho uma irmã chamada Natacha, e um dos meus tios nasceu na China, durante uma viagem de meus avós”. Ó, aquele tio chinês, eu o via mentalmente, de rabicho e tudo, tal os chineses dos livros que lia. (Cançado, 2016a, p.19).

Faz-se do modelo representativo familiar uma roda de devires, tal como a criança do Zaratustra que inventa para si uma “verdade e uma alma em um corpo” (Rimbaud, 1982, p.78). A explícita recusa em habitar o mundo do valor corresponde na recusa da culpa que é administrada pelo mesmo, isto é, delineia um “calote” (Berardi, 2020) que configura a abdicação da dívida simbólica infinita. É no sentido da troca material, na relação entre valores e preços, que nascem, paralelamente, a dívida e a culpa na lei primitiva dos primeiros complexos comunitários da humanidade, onde aí se encontra também a origem da medida, e a gênese moral da justiça (Nietzsche, 1999). Neste sentido, o dizer-não de Maura é a operação crucial de ação sobre as marcas coletivas que lhe traçam um corpo, em suma, é a condição para não render-se; sucede daí um dizer-sim que insiste em ser engendrado pelo retorno, ainda que ele pareça sem lugar.

A inocência que aparento e tanto encanto me traz é dependente da minha vontade e consciência. Embora eu desconheça minha vontade, percebo vagamente que possuo uma consciência. Tudo se mostra impreciso em minha natureza nebulosa e difícil. Tenho impressão de que me renovo a cada instante – só nas crianças admito tal poder de renovação (Cançado, 2016a, p. 38).

É para extrair desta desterritorialização alguma potência que se constrói uma extensão relativamente à parte, ramificada, onde a matéria vivida serve para vingar um novo *ethos* em que o despedaçamento do corpo encontre superfícies de vibração. O que foi partido deseja retornar, mas não pode mais encontrar o Mesmo. A consequência mais direta deste retorno é a exigência de um “eu” que fala, um “eu” que se interna, um “eu” que se recorda, enfim, um “eu” arruinado a ser re-disposto; tom de “eu” que Maura assume através do diário, mas para justamente expulsá-lo como agente totalizante de sua enunciação. O “eu” de Maura é aquele que configura uma pergunta antes de um rosto.

Das perguntas descritas por Maura, uma tem impacto determinante na relação com sua memória: “Esta dúvida de mamãe teria dado começo a minha neurose de morte?” (Cançado, 2016a, p.12). O trecho faz referência à morte de seu padrinho cuja mãe acreditava poder ter sido enterrado vivo: um dos irmãos de Maura alegou ter tido contato com a aparição do morto, e que este teria afirmado seu retorno para buscá-la. No decorrer do texto, Maura se refere frequentemente à contínua incidência do medo em sua infância e vida adulta: medo das histórias contadas pelos tios, medo de andar à noite pela fazenda, medo da solidão e, sobretudo, o medo dela própria ser enterrada viva. Isto porque logo após a alegação de seu irmão, Maura começaria a manifestar sucessivas crises de saúde que se seguiriam durante sua experiência de vida. A marca da morte em sua infância recai diretamente em seus primeiros episódios de epilepsia; daí a função de “quase-causa” (Deleuze; Guattari, 2011b) que se estabelece entre o temor de apagamento e seu caráter de confissão na narrativa de *Hospício é Deus*. Há um processo de mapeamento de seus rastros, acompanhado por uma tentativa de convocá-los à sua razão de ser; mas também a forma e o recurso do diário acabam por cumprir certa exigência: “Aí está o primeiro anticonvulsivo utilizado pela Igreja: a modulação estilística da confissão e da direção da consciência.” (Foucault, 2001, p. 279). Há uma relação entre o medo de Maura e o insondável de seu não-lugar; a condição de anômala se torna perigo do invisível, temor da lacuna que prevalece entre territórios demarcados, e flerte com a solidão de seu avesso. Mais precisamente, a constatação do que lhe escapa do senso e do que,

por conseqüência lhe abandona ainda que insinue, faz com que Maura invista o olhar para a questão do seu Fora:

Sentia-me vaga, perdida, pronta a ser tragada pela noite que pesava lá fora. Deslizava atenta, calada, profundamente séria, à espera. Então ansiava ardente por crescer, viver um pouco cega e surda como as pessoas grandes: que não percebiam rumores, não enxergavam o escuro, na sua densidade e perigo. Elas, limpas e sem mistério. Eu as olhava do meu mundo, às vezes sua inocência era tão pungente, que talvez desejasse gritar-lhes, alertá-las para o perigo. Como? se eu era ainda completamente se palavras. E que perigo, exatamente? Perguntava-e sentindo a densidade da noite, a terra sob os pés, palpitando. Minha intimidade com a terra. Que perigo para ser expresso em palavras? Aquela intimidade. Movia-me em escuro e menina. (Cançado, 2016a, p.14).

A relação de Maura com a exterioridade designa este medo de ser engolida pelo informe. Talvez seja preciso compreender a noite como este ponto de convergência entre um sem número de indiscerníveis; o grande medo se encontra na clausura pelo Fora (Pelbart, 2009), a impossibilidade de regresso, o encerramento do eco na origem de abismo por onde surge. Por outro lado, essa exterioridade só se torna ameaçadora quando se faz profundidade; quando se opõe à superfície da pele, se opõe ao sentido e converte o não-senso em ausência absoluta de sentido (Deleuze, 2015). Há este temor de que a noite também se faça dentro da casa, ou ainda que casa e seu Fora estabeleçam uma unidade da qual não se é dado ver: o estado edípico da cegueira que faz das mãos a extensão dos olhos, mas que sob tal condição não encontra pela casa a mesa, a parede, a cama, e, sobretudo, a porta. Para que esse estado sobrevenha, no entanto, é preciso que se faça passagem, cruzar ou ter cruzado certo limite que anuncia a luz e a treva. Assim Tirésias é condenado por Juno a não mais ver: perturbada a união de duas serpentes, tornou-se mulher e novamente homem, e por ter contrariado o argumento da deusa, ter, portanto, afirmado o juízo roubado – o juízo do ladrão que transpõe a fronteira, seria punido com a noite eterna. Vale salientar que Maura também experimenta um estado físico de cegueira anos após o lançamento de seu diário, cumprindo pena pelo assassinato de uma interna à época de sua passagem pela Casa de Saúde Doutor Eiras, como mostra o artigo de Margarida Autran para O Globo em 1978. A intimidade com a terra é a fortuita apreensão do espaço como cenário sem rosto, isto é, traduz-se no corpo que não mais deflagra bandeiras, mas faz casa onde age o infamiliar:

É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro. Em um parque, há pássaros, gatos. E de vez em quando um esquilo, um furão. Em um

parque a gente não está sozinho. Mas dentro da casa a gente fica tão só que às vezes se perde. (Duras, 1994, p. 13).

Encontramos em seu diário a relação entre “ordinário” e “extraordinário”, mais explicitamente: “Apesar de minhas não relações diretas com o que se convencionava extraordinário, o ordinário esteve fora do meu alcance (...)” (Cançado, 2016a, p. 16). O extraordinário encontra reflexos no aspecto mais ordinário da sua vivência; Maura extrai daí um agrupamento de forças para investir olhos no devir-morte que atravessa sua memória. Não se trata do aspecto mais lancinante do extraordinário, nem de dar forma a uma expressão encantada dos objetos de mundo; ela mesma afirma não haver nenhuma experiência do fenômeno extraordinário na sua infância, nem ter travado conhecimento de nenhuma das entidades apavorantes mencionadas em histórias de família. O que Maura acusa é sofrer de uma distância considerável da dimensão ordinária da vida. A ponte que se firma é a maneira definitiva de se pôr o corpo na experiência vivida; carregá-la de vozes que interpelam, e, conseqüentemente, lhe garantem uma presença-entre-outros.

Mais uma vez, esta barreira do ordinário que parece não poder ser derrubada nos interessa, sobretudo porque um Corpo sem Órgãos (da digestão de Deleuze e Guattari) se define por este povoado de intensidades; e também o bloqueio se realiza como intensidade, não havendo a possibilidade da existência de uma intensidade negativa. A trincheira do “eu” serve à reminiscência da memória: como a queda da alma do *Fedro* de Platão que lança a alma para sua missão de “criar asas”, isto é, não se deixar apreender pelo peso que dirige o corpo para o seu chão. Platão denomina esta relação como a quarta forma de delírio, aquela que escapa da matéria do sentido e empreende uma abertura:

É aqui então que vem dar todo o discurso sobre o quarto tipo de delírio – aquele que alguém, vendo a beleza por aqui e lembrando-se da verdadeira, cria asa e de novo alado deseja alçar vôo; mas como não pode e à maneira de um pássaro, fica a olhar para cima, descuidando do que está embaixo, é acusado de estar em delírio – sim, pois esta, de todas as formas de possessão divina, vem a ser a melhor e de melhores elementos constituída, não só para o que a tem como para o que a ela se associa (...) (Platão, 2016, p. 91).

Por vezes o ordinário assume um aspecto verdadeiramente extraordinário; tanto em *Hospício é Deus* quanto em *O sofredor do Ver* as personagens do hospício são retiradas da afasia hospitalar para encontrar em Maura uma revitalização, isto é, ganham o estatuto da

marca, dobram uma presença. Se antes estes corpos encarnavam as feridas de um corpo-outro maior, agora eles passam a assumir um caráter singular, passam efetivamente a existir. Maura esboça itinerários para povoar o não-sentido em que se encontram os internos sob maus-tratos físicos e psicológicos, como é o caso da personagem Alda, mencionada em ambas as obras e homenageada no conto *Introdução a Alda*:

Mas não é verdade que alguém não a possa mais amar. Eu amo-a quando a vejo por trás das grades de um palácio, onde se refugiou princesa, chegada pelos caminhos da dor. Quando fora do reino sente o mundo de mil lanças, e selvagem prepara-se, posta no olhar. Amo-a quando criança brinca na areia sem medo. Uns pés descalços, uma mulher sem intenções. Cercada de mundo, às vezes sofrendo-o ainda. (Cançado, 2016b, p.21).

A visão de Maura sobre as internas participa de uma contra-efetuação do sintoma no qual essas personagens estão imbuídas. Seu próprio sintoma está em jogo na medida em que a voz ruidosa das pacientes, não cooptada pela palavra de ordem, ou pela circularidade no qual é erigido o regime despótico do significante, é suprimida no esvaziamento de suas formas. O diário de Maura requisita que a palavra tome vias de condução: “A morte não está/ em não poder comunicar/ mas em não poder mais ser compreendido.” (Pasolini, 2015, p.173) e para dar lugar a uma voz não-privada, investida de lugares que dão às personagens a capacidade de maquinar com outros, e eximindo-as de seu lugar-mesmo; que as tornam o doente entre outros, isto é, o doente universal.

1. 3 O BRANCO E A BRECHA

1.3.1 Linha dura e muro branco

As linhas duras se caracterizam pela função de constituir formas e traçar planos de fixação, isto é, funcionam como projeto de formação de territórios. Elas demandam a produção de uma identidade, mas, ainda além, reclamam a existência de operadores que façam a sua manutenção: identidades que se submetam e façam submeter o fato molar da polaridade a grupos. Elas produzem uma rede de significância para proteger um centro significante; mas um centro em que não se é permitido entrar, se ronda circularmente, se policia, se aproxima. Faz-se então um muro branco que resguarde determinado regime de signos da época; seus operadores são os que se pretendem conservar a estrutura da teia de

significância sob a base da interpretação. Interpretar é atribuir lugar, mas estes lugares de alojamento são distribuídos a partir de determinada organização: os muros existem para constranger o deslocamento da periferia aos centros de referência. Torna-se necessário garantir a moeda, isto é, um correspondente de medida que introjete a relação de valor no plano social, como no regime de signos: daí a comunicação servir como moeda de troca (Berardi, 2020) e a violação de sua cadeia constituir uma violação de sentido; uma quebra antes “individualizada” do que propriamente serial.

Não à toa, a pergunta sobre Maura retorna ao seu ponto de inferência: mas se é louco ou não é? É na pergunta que a condição do muro branco está satisfeita; a barreira está no fator disjuntivo do “ou”, positivar a loucura com eletrochoques para a criação de novas reabilitações – colocar o louco frente à série que o enlouquece, sustentar formas mais saudáveis (e, portanto, menos perceptíveis) de cindi-lo. As categorias molares não dão conta das exceções; mas nunca precisaram, contanto que os tribunais condenem em seu favor.

Trata-se de instrumentos de controle que produzem o rosto e tipificam um modo de agir sob a máscara da individuação, no qual se opõe do lado de fora a singularização. O desejo assume endereço e ocupa-se em ser sempre reconduzido a um passo atrás do limite, no que ele deve então vestir um rosto:

“De acordo com outro aspecto, a máquina abstrata de rostidade assume um papel de resposta seletiva ou de escolha: dado um rosto concreto, a máquina julga se ele passa ou não passa, se vai ou se não vai, segundo as unidades dos rostos elementares. A correlação binária dessa vez é do tipo “sim-não”. O olho vazio do buraco negro absorve ou rejeita, como um déspota parcialmente corrompido faz ainda um sinal de aquiescência ou de recusa.” (Deleuze; Guattari, 2012a, p.49).

O diário de Maura corre com a regra da máquina abstrata de rostidade; o relato procura encontrar um rosto, mas se depara com a constituição nômade, uma incessante reterritorialização sobre a própria desterritorialização (Pelbart, 2019). A condição fronteira de Maura é a do monstro que se projeta como misto do humano e do inumano: “O monstro é a figura essencial, a figura em torno da qual as instâncias de poder e os campos de saber se inquietam e se reorganizam (...) é a figura mais modesta, mais discreta, menos cientificamente carregada, a que aparece mais indiferente ao poder (...)” (Foucault, 2001, p. 78).

A proposta esquizoanalítica acerca do desejo é distinguir a estratificação massiva da desestratificação violenta, tal como constituir um plano de consistência escolhendo seus componentes, isto é, o conjunto de CsO que faça uma linha construtiva e afetiva do plano, inclusive fazendo uso parcial dos atributos do rosto. É o que Maura procura produzir em seu mergulho memorial: uma máscara de rostidade que ensaie um louco, como aquele que “(...) deve ter um certo rosto conforme o que se espera dele.” (Deleuze; Parnet, 1988, p.18), mas para que se desestabilize as linhas duras do hospício. Há um princípio do intruso nesta corporeificação, como a Morte Rubra do conto de Edgar Allan Poe, que se coloca no interior da festa na abadia e sem que alguém a reconhecesse; no fim o temor se revela pela ausência de um rosto por trás da máscara, e pela marca da contaminação que faz sucumbir os convidados. Neste sentido, o devir-mulher de Maura se propõe intrusivo por toda a parte, da família ao trabalho, atravessando estes intervalos de retorno ao hospício. Maura produz enunciados com as armas disponíveis para investir contra o muro branco que a cerca, se impugna a um rosto para fazê-lo fugir; mas há implicações em seus agenciamentos como veremos a seguir.

1.3.2 Linha de fuga e buraco negro

O buraco negro é por onde se diz “eu”, e é o déspota de um regime de signos. Ele é o centro da espiral e se concentra como significante despótico que serve de gênese para a organização dos signos (signo que remete a signo), para a conversão do significante ao significado pelo processo interpretativo (onde se restitui o referente significante de centro), e para a barreira da linha de fuga. A máquina binária não existe sem ele; com o muro branco do significante se produz uma série de códigos para cavar microburacos onde se alinhem novos lugares. Segmentos de oposição que são construídos de fora para desterrar o Fora.

O modelo “louco” se diferencia do devir-louco: enquanto um opera a efetuação do estrato, aderindo componentes de pontos de subjetivação para criar um segmento oco, fazendo com que ele pertença ao metro da maioria, isto é, a Ninguém; o outro diz respeito às zonas de vizinhança que se instauram entre diferentes, a estabelecer relações plurívocas com o que está dispensado do código.

O muro branco não para de crescer, ao mesmo tempo que o buraco negro funciona várias vezes. A professora ficou louca; mas a loucura é um rosto conforme de enésima escolha (entretanto, não o último, visto que existem ainda outros rostos de loucos não-conformes à loucura tal como supomos que ela deva ser). ” (Deleuze; Guattari, 2012a, p.50).

De tal maneira Maura provoca um devir-mulher num mundo em que ser modelo-mulher instituía o aniquilamento das forças de evasão. Mesmo o sufrágismo precisou contemplar um modelo-mulher (branca-cis-ocidental-média) para conquistar lugar no rosto planificado da democracia propagandista: “‘Mulher’ era o critério, mas nem toda mulher parecia estar qualificada. As mulheres negras, claro, eram praticamente invisíveis no interior da longa campanha pelo sufrágio feminino.” (Davis, 2016, p. 146). Ao mesmo tempo em que Maura está em consonância com um modelo-mulher do qual, evidentemente, não se é possível escapar à rigor (e à rigor nem sê-lo), há uma força de regurgitar o feminino, torná-lo, inclusive, menos entregue à concessão da pauta emancipatória burguesa, mais concedida ao desvio, isto é, à criação definitiva do devir-mulher por autodeterminação do minoritário:

Após a experiência do sanatório, desisti de insistir na vida em que antes me obstinava. A atitude do psiquiatra abriu-me nova perspectiva. Eu não era a mocinha moradora em pensionatos, a “Minas-girl”, como são chamadas as meninas do Minas Tênis Clube. (Cançado, 2016a, p. 68).

A máquina de rostidade opera através da junção entre muro branco do significante e buraco negro da subjetividade. Há uma cadeia que se firma e que se esvazia a cada vez que se aproxima do centro; ele engole o sentido e torna a sua constelação refém de uma voz duplicada. O Complexo de Édipo une o regime misto da irradiação do rosto (o regime despótico) e do desvio do rosto (regime autoritário) no divã; quando o que se pretende por radical é a destituição do rosto, sua desfiguração, contanto que não sinalize ainda um rosto rendido, aparentemente vencido: daí o desvio do rosto emergindo o autoritário passional, convertido após em despótico paranoico.

Há uma dessubjetivação da morte, esta tentativa de apagamento do desviante, traduzida neste constante movimento de retirada da vida social a qual estão sujeitas as internas. Há por outro lado uma dessubjetivação de reafirmação da vida: desfazer-se para compor linhas de fuga, para estar à deriva de uma organização que, afinal, não é toda a vida nem toda a morte. Uma fuga que se proponha um encontro entre a Maura Lopes Cançado de

“Se alguém perguntar por mim/ não pertença a ninguém” (Cançado, 2016a, p.75) e o Zé Ketí de “Se alguém perguntar por mim/ diz que fui por aí”: uma saída a seu dispor.

2. O SENTIDO DO VER

2.1. ESCRITA DO ACONTECIMENTO

A escrita de Maura procura estabelecer uma intimidade entre expresso e as relações de passado e futuro que se estendem e fundam o presente, sendo este o ponto de partida da elaboração do diário. A questão é que as relações de tempo estão comprometidas com a absorção promovida pela profundidade deste não-lugar: Deus e Hospício, em simultaneidade. São constantes as passagens que indicam uma desorientação quanto a experiência, por assim dizer, subjetiva, das internas; a doença geral parece recair numa quase-causa em que o tempo perde sua figuração de superfície, o que, portanto, impossibilita a inscrição do acontecimento em qualquer direção. Até mesmo daí é que se pode pensar na pré-estrutura indicada por Maura para tornar seu mundo-nada da visão, do não-senso e da sombra às avessas, isto é, sacudindo o impassível do acontecimento para criar sua efetuação, e através da proposta de um diário.

Há uma sequência cronológica dos dias ao final de cada trecho de *Hospício é Deus* – ainda que os acontecimentos se interpelem a cada relato, há uma busca pela retomada de agência sobre o presente: a contra-efetuação (Deleuze, 2015) que opera logo no mais imediato da escritura, isto é, na fissura que se alarga diante do silêncio dos corredores, dos quartos e dos que falam; noite de contínua presença e que não cessa de se produzir. É realizando a inscrição dos acontecimentos que lhes é dado a partilha do comum, condição que tanto resgata um imediato devir como procura realizar alguma provisória determinação no tempo. Duplo esforço da língua: construir planos a partir da atualização das matérias de memória, e fazer saltar do abismo do total Deus-Hospício à fim de atingir a velocidade necessária para a encarnação das forças do acontecimento; é sua distensão no espaço absoluto que recai na criação de linhas singulares de tempo. Daí que o papel do diário seja menos a retomada do lembrado, mas a constituição de um sentido atuante:

A língua tem indicado inequivocadamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência,

assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. (Benjamin, 1987, p. 239).

Maura então não faz o retrato falado das memórias coletivas e das memórias de si, mas com elas investe numa retomada do tempo. O hospício é o espaço absoluto e o fosso de outrem; o projeto máximo da clausura consiste na primazia do espaço em detrimento do tempo. Com isso queremos dizer que a experiência de mundo é distendida pelo complexo organismo hospitalar forjado no interior do espaço manicomial, e, sobretudo, é este complexo que introjeta nas detentas uma relação de falta ainda muito mais danosa do que aquela da castração neurótica. É a presença de um sempre ausente: corpo despedaçado na atualidade do acontecimento (Castro, 2015). Como presença ele submete os corpos à sua marca, e como sempre ausente ele elimina o exposto tal como acontecimento; ele passa a ser descarrego, murmúrio e repetição incessante do indiferenciado. Em termos, funciona como a unidade que não pode ser nem lembrada embora dela se participe; não é substância, porque é forma, nem essência, porque é indeterminada, mas é a emanção amorfa do existente, bem a par de como fora elaborada a teoria da unidade plotiniana. Mas é daí que Maura procura conceber as condições de Deus-Hospício como matéria de sofrimento (isto é, matéria viva), para não o tornar soberano (fantasmático, absoluto). É o sofrimento que não se esgota e alastra para fora do espaço de sua determinação mais imediata; menos a exaustiva marca das sessões de eletrochoque, e mais o impossível do funcionamento, da gratuidade da aplicação punitiva - o antes do golpe - e do esquecimento de si. É Deus que se esquece de “nós” e por isso não há nenhum “nós” diante do espelho, senão como espectro:

– Dona Marina, como pode ficar neste pátio imundo, junto a pessoas tão desagradáveis?

– Não as vejo menina. Estou distante. Tenho minha família, minha vida passada, tão linda. Minhas recordações. Não me encontro aqui. (Cançado, 2016a, p.50).

O trecho acima se refere a passagem em que Maura conversa com Dona Marina, uma de suas companheiras de quarto. É uma das internas consideradas esquizofrênicas, recém-vinda de um sanatório particular. Maura a considera uma detalhista, tendo como mote a expressão de suas experiências pessoais através de histórias de sua mocidade e de sua família. O que sucede é que Dona Marina demonstra se dirigir sempre para o passado e ignorar seu presente, conseqüentemente relativizando sua situação de interna. Diante disso, Maura elabora

a seguinte questão: “Será a preocupação de ser exata que a levou a loucura?” (Cançado, 2016a, p.52, 53).

A exatidão da narrativa da personagem depõe a favor da retomada das imagens do passado. O passado é já aqui; mas se há apenas o presente da ausência, como e onde ocorre a atualização da memória para as que reivindicam a aparição de seus fantasmas? Ela acontece sob a forma de repetição: ciranda de eterno retorno, vinculado a experiência remota da juventude, da infância e, até mesmo, como no caso de Maura, na experiência de outras vozes. É essa repetição, como já dito, que permite a escrita circular em um Fora; não em direção a ele, mas o contornando, delimitando novas vias onde antes o escombros se impunha. A memória, portanto, se atualiza na enunciação do passado em conflito com este presente que em aparência não comporta a inscrição do acontecimento. Dobra de tempo e coalisão de espaços: o pátio de horror convertido num antigo quintal das primeiras folhas, da errância engatinhada. Não raro, Maura trava contato com seu passado por ao menos duas vias, sendo uma através de sua máscara de agência e a outra através de sua mascarada da iminência, isto é, respectivamente, ela enquanto “ela-mesma”, e ela como uma espécie de “ela-outro”:

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

O trecho em questão se encontra no momento da obra em que Maura decide remeter seu diário a ela própria. Surge então esta ideia do simulacro: quem é que vive em função de quem? Quem é o duplo do outro? Quem principia a experiência? O fato é que aquela que enuncia atribui ao seu imediato outro a qualidade de uma aparição estática - forma paralisada e paralisante - e que, no entanto, faz com que a enunciação se arremeta contra o idêntico. Isto significa dizer que este outro ganha uma extensão enquanto aparecimento: “Por que se impor dessa forma? Eu desejava apenas uma evocação, e ela vem atrapalhar tudo: calada e imóvel perto da mesa. (Sempre a senti por perto – nunca tão visível).” (Cançado, 2016a, p.88).

A relação parece se estabelecer, mais uma vez, com as figuras de infância: “(...) mas sempre a vejo menina, e não sou mais uma menina (não?).” (Cançado, 2016a, p. 88). A menina de Maura, ao menos aqui, não coincide com ela mesma enquanto sujeito de linguagem, mas se coloca como a projeção direta da autora no passado; como dito antes, a realização do retorno que fará com que algo de perdido se atualize no presente da escritura. Persiste esta relação do duplo em diversas passagens do texto, mas ela não engendra uma lei de opostos, isto é, um fundamento de contrariedade no qual encontramos a planificação de seus pontos de referência (no caso, imagem passada e presente da imagem) num mesmo expresso a ser partido, ou numa mesma combinação individuante, onde de um lado há o que se diz e do outro o que se quer dizer. Ao contrário, o que parece preponderar é a continuidade do conflito; a ameaça da dispersão absoluta pela fragmentação das vozes, engendrando logo aí um sentido que se dirige a diversas esquinas. Daí a aparição de uma univocidade que condensa os acidentais sem que com isso se pense numa totalidade fechada de sentido, isto é, na abnegação da multiplicidade em nome de um único plano-sujeito:

A univocidade do ser significa que o ser é Voz, que ele se diz em um só em mesmo “sentido” de tudo aquilo de que se diz. Aquilo de que se diz não é, em absoluto, o mesmo. Mas ele é o mesmo para tudo aquilo que ele diz. (Deleuze, 2015, p. 185).

A suposição de uma “unidade” da narrativa (pressupondo então também a unidade de seu sujeito) é comprometida pela abertura do diário a um Outro não-fixo: de tal modo que este seja encarnado na transição que faz o leitor ao se deparar com o percurso confessional da autora mesma, mas que se exime de um princípio estritamente pessoal. É através deste movimento que Maura se re-conhece, não procurando enxertar em si uma autoimagem inequívoca, mas processando todas estas imagens no espelho turvo da escritura diarista. Busca por uma espécie de cegueira para se fazer ver do outro lado, entregando à imagem sua autonomia de ser. A questão é que esse mecanismo será interrompido toda vez que Maura se deparar com um policiamento lógico, territorializante, advindo sobretudo de Dr. A.; personagem que lhe é caro como médico e potencialmente como amante, embora esta última relação nunca tenha chegado a se firmar como fato, como realidade de par. Dr. A. parece estar convencido de que as relações de Maura têm como referência a relação edipiana com o pai, embora sua interlocutora lhe faça resistência:

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

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

- Papai?

- Seu pai. Você só ama ainda a seu pai, buscando-o em todos os homens, principalmente se a protegem e você os admira. Foi o que aconteceu com R.

- Mentira (comecei a chorar).

- Verdade. E passa a odiar qualquer homem que não a ame “apenas” como seu pai a amava. Para você é como um incesto, Maura. (Cançado, 2016a, p. 105).

As constantes dúvidas de Maura recaem na espiral do médico-analista. Lhe é dado o interdito do amar se não se reconhece – mas aqui é já reconhecimento sob forma, por se dizer: individualizada, castrada e, por consequência, faltante. Reconhecimento como forma de tornar presente (ou seja, atualizado) o objeto perdido tornado lugar comum; perda aplicada no esquema de Édipo universal: mas Maura não está necessariamente obcecada pela busca deste objeto perdido das pulsões; e talvez porque não haja, em seu caso, estritamente, um objeto de reconciliação com o mundo; é um mundo inteiro que se esgota na negação de sua força ativa, e também um mundo inteiro que se esgota no lado do Fora, isto é, na aparição de seu devir-mulher indisposta aos cortes programados do trabalho, do casamento, da vida comum. O que se poderia dizer de uma certa “obsessão”, está na procura constante da realização concreta de sua fuga; quer dizer, tornar-se ela mesma objeto perdido de si: não mais ter que reunir esforços para conciliar fragmentos, de uma Maura “agente” com uma Maura “iminente”, mas poder se deixar produzir como meio, constituir seu simulacro.

(...) o devir corpo feminino não deve ser assimilado à categoria “mulher” tal como ela é considerada no casal, na família, etc. Tal categoria, aliás, só existe num campo social particular que a define! Não há mulher em si! Não há polo materno, nem eterno feminino... A oposição homem/mulher serve para fundar a ordem social, antes das oposições de classe, de casta, etc. (Guattari, 1985, p. 35, 36).

Neste sentido, encontramos um sujeito da melancolia em Maura: um sujeito de linguagem que não se separa da descrição e se torna objeto primordial de sua maquinação subjetiva. Lacan considerava o delírio das negações (isto é, a síndrome melancólica) um sintoma do espectro psicótico porque não era ela mesma “dialelizável” na clínica; mas sendo o discurso delirante do melancólico a sua verdade indistinta. É neste sentido que Maura

procura emprestar uma autonomia às imagens que faz de seu passado: a Maura melancólica não se identifica (no sentido freudiano) à sua descrição, mas equivale a ela no momento de sua inscrição.

Em outras palavras, Maura retira a sombra-força de seus fantasmas, em detrimento do sistema de fixações frequentemente reproduzido na espiral significativa da análise neurótica, seja ela de ordem psicoterapêutica ou mesmo dialógica, telefônica, revestida pelo tom de desinteresse das conversas de corredor. É preciso dizer, no entanto, que sua obsessão também se encarna com certa rigidez quando lhe é vetado o escape; as perguntas que Maura faz retornar são, muitas vezes, perguntas de incorporação deste mesmo sistema de fixações:

Que espero de Dr. A.? Que me ame, ou que se deixe amar? Não sei exatamente, creio estar exigindo o que nunca encontrei. Espero alcançar as coisas pelos caminhos coerentes com a minha sensibilidade. Se não consigo, em desespero de causa, entrego-me, como esperando que, de um charco, nasça uma rosa azul brilhando. (Cançado, 2016a, p. 117).

Como então Maura se faz e foge de ser, ao mesmo tempo, o cavalo de suas obsessões? Menos simples do que a explicação clínica e ocasional poderia sustentar, mas ela se faz como tal na medida em que a multiplicidade lhe é recusada, quando só uma unidade distante lhe é devida. E o que é essa multiplicidade? Justamente a capacidade de liberar a sensibilidade das amarras da representação memorial, justamente quando esta representação perde a sua primazia para se tornar fonte direta de elaboração dos possíveis. A entrega a que Maura se refere é a entrega ao desastre (Blanchot, 1990), ao acidental lançado num fora de si, e, portanto, a uma série dos possíveis que até então se encontra sob estado de renúncia. Em outras palavras, a narradora-personagem também se encontra num Fora sob a condição de corpo estilhaçado.

Sua unidade distante é a do modelo-mulher, que desde já se apresenta recusada: nem ao menos se lhe aproxima a superfície do modelo na situação em que se encontra, já que a marca do hospício é logo a da desapareição. Com isso queremos dizer que a reinserção nos complexos de internação incorre na destituição da autonomia, que se converte na perda na identidade tanto como dado, quanto como algo por fazer-se. Sua unidade distante então é somente desejo no ideal do objeto, e, portanto, é desejo no qual não se pode comparecer.

Mas eu preciso. Preciso descobrir em alguém o que para mim está nebuloso e difícil. Preciso encontrar-me em alguém. A minha parte preciosa e escondida. A minha alma intocada. Entretanto dr. A. não deve precipitar as coisas. É necessário julgar tê-lo encontrado. Sim, a necessidade de achá-lo onde o coloquei. (Cançado, 2016a, p. 117).

Pode-se fazer uso de ferramentas interpretativas para avaliar sob diferentes ângulos a ideia de uma descoberta de si através de outrem: numa primeira hipótese, Maura só dá cabo de seu reconhecimento no regime de transferência; neste caso, há busca incessante do objeto perdido, da metade faltante que integraria sua univocidade – sonho da unidade tal como o ser hermafrodita do banquete de Platão. Sob um segundo olhar, pode-se compreender o “encontrar-me em alguém” como condição de outridade (o outro opondo-se aqui ao *alter ego*, logo opondo-se à alteridade), a procura pelo Outro de todo mundo (Deleuze, Guattari, 1977), isto é, ao traço impessoal do acontecimento. É este singular impessoal que será agenciado coletivamente como diferença: a saída da inscrição do individual; linha de fuga e buraco negro, como dito anteriormente. Se assumirmos este segundo olhar, por se dizer, menos restrito que o primeiro, Maura desamarra a sombra de seu sujeito; como um duplo que perdura onde surge a marca do “pessoal”, lugar imediato da verdadeira loucura, pulsão gregária das organizações e, que veste o espaço intransitável do ainda-não: aquilo que está em modo de intensidade e não de identidade: “É como se me dualizasse, uma parte aceitando suas palavras, a outra, surda, tentando encontrar o meio de atraí-lo. Ainda certa de destruí-lo depois.” (Cançado, 2016a, p. 106).

A relação que se estabelece entre a surdez e a destruição é análoga a da fala e da inscrição, modo pelo qual o regime de transferência imputa a imagem da “pessoalidade” ao analisado. Encontramos também aqui a mecânica de exclusão do hospício: a surdez aparece como sintoma de despertencimento e de alienação das internas, a fala como ferramenta de inscrição do “eu”; mas quem é que enuncia a fala e quem é que fecha ouvidos a ela? E quando é que a articulação da voz toma o estatuto de fala ao invés de puro ruído? Certo é que, *a priori*, não é dado às internas a capacidade de revestir suas palavras de discurso de verdade, mantendo-se privilégio da condição de “normalidade”, logo, atribuição que internamente é entregue à administração hospitalar. Melhor então do que a questão que indica o sujeito que se cala e o sujeito que fala, seria talvez buscar o aparato que, por um lado, constrói e estabiliza o funcionamento dos muros, das sentinelas e da terapêutica de manutenção (logo, de retenção, de pacificação), e do outro, o lugar onde tudo isto é despejado, ali onde a palavra é rebatida contra o muro, e não encontra outro modo de ser senão pelo esvaziamento do enunciador:

Meus pés descalços pisam o cimento dos corredores – em busca. Que posso encontrar aqui? Me pergunto, branca e limpa de fazer dó. 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, 2016a, p.75).

Ocorre então certa disputa entre as internas para ocupar as castas que se encontram em situação intermediária entre esta alta cúpula do manicômio, representada sobretudo pela figura do diretor geral, e as completamente subordinadas, isto é, não as carcereiras, ou as funcionárias, mas as próprias pacientes: “Isabel é considerada “doente de confiança”, carrega as chaves da seção, faz ocorrências e tem outras regalias” (Cançado, 2016a, p.126). A eficiência de certo controle se dá através destas personagens “à paisana”, isto é, que se acreditam mais próximas do complexo de organização do que do conjunto das subordinadas. Mas não há intromissão neste complexo; os limites são absolutos e inegociáveis, são da ordem dos uniformes: “Gosto desse uniforme. Gosto de me ver vestida como muitas outras. O que me aproxima das pessoas, ainda que na aparência, me conforta. ” (Cançado, 2016a, p.127). Não à toa, Maura é frequentemente impugnada pelas guardas por manter um comportamento considerado agressivo em relação às mesmas, isto é, por reforçar então a distância existente entre mandantes e mandados.

Através das relações com Dr.A., a narradora chega a procurar meios de denunciar o tratamento hostil dado às internas, tentando de algum modo obter garantias de um olhar, por assim dizer, “humanizado” de seus algozes. O que de fato é continuamente reafirmado é a suposta indisponibilidade da loucura para o afeto: excesso de sensibilidade que se converte na afasia, como demonstra o diálogo entre Maura e o médico: “ – Elas não sofriam, dr.A.? Os loucos não sofrem? Não são sensíveis? / – Tão sensíveis que ficaram loucas. ” (Cançado, 2016a, p.119). A autora insiste em se aproximar da experiência das pacientes e de seus isolamentos, e, portanto, insiste em lhes subir o mundo anterior; seu Fora agora restrito ao sonho do passado. A partir disso suas relações no hospício se tornam angulares, tendem a tomar partido em defesa de seu passado individualizado, isto é, rostificado. Este tratamento procura intervir na “dormência calada” dos pacientes, para reivindicar o fio de subjetivação que lhes foi tomado pelos mecanismos de controle presentes:

Dizer que os esquizofrênicos não têm afetividade! Então por que estas demonstrações de dona Auda? Imaginar que fez os “paninhos” de crochê para mim, pensando em mim, ela que aparenta não pensar em ninguém. É belo, é bonito. Os loucos parecem mais humanos. (Cançado, 2016a, p. 129).

Podemos dizer, mais uma vez, que este processo de restituição da autonomia (isto é, autonomia de vontade) passa pela retomada de certo direito de memória. Nota-se que Maura não volta solitária à infância, mas procura também fazer com que este mundo perdido das demais pacientes dê cabo de um retorno. A principal diferença entre a escritura de Maura e a relação, por se dizer, também de retomada de memória, que decorre de seus encontros com Dr.A., é que a primeira procura se liberar da profundidade onde aparecem enraizadas as fixações. É, em suma, a recusa da nulidade de sentido, da fixação no grau zero do pensamento, como também a recusa do sentido de efeito, isto é, do sentido já refém da indução fantasmática, do sentido já organizado provocando um sistema de pergunta-resposta que se sustenta somente em procedimento. Daí a ocorrência de um sentido por fazer-se que se lança durante todo o diário.

Em sua obra, Maura mapeia os traços das demais internas à fim de encontrar o que para elas também foi passado, deixado de fora. Antes ainda da publicação de *O Sofredor do Ver*, temos indicativos do que seria a convivência com Dona Auda, a personagem do conto “Introdução a Alda”. “Auda” seria a grafia original do nome da interna, e “Alda” como Maura a princípio julgou que se escrevesse. Acontece é que essa diferença nominal acaba se convertendo também numa diferença de identidades; este efeito, novamente, de duplo, sugere já uma diferença de enunciação entre uma e outra: uma é a que possuía sua vida pregressa, a outra a que teve parte de sua vida rompida:

Auda foi alegre e divertida, antes de adoecer, é o que se conclui diante de certas atitudes suas: dança sozinha carregando pratos na cabeça, canto alto nas horas mais impróprias e inesperadas. Costuma colocar o polegar no nariz, fazer com a mão aberta um sinal de palhaço. Dá com a boca um assobio finíssimo como o dos guardas de trânsito. Este “apito” parece indicar que as coisas não vão bem. Faz: prrrrrrrrrr. É a doente de quem mais gosto no hospital, e se escrever agora um conto inspirado nela o título será: “Introdução a Auda”. Porque Alda não me parece muito viva mais – a mulher que agora está se pintando na minha mesa caminha para outro nome. O nome que possuía antes: Auda. Acredito nisto como acredito que Auda não tenha desaparecido nunca – apenas se escondia na Alda, que usa ainda, quando necessita. Para mim só o amor e a compreensão farão o milagre de descobrir Audas, desarmadas e autênticas. (Cançado, 2016a, p. 115).

Vê-se então o desenlace deste fio de subjetivação sob a necessidade de afirmação do presente. A ideia de que se “caminha para outro nome” estabelece uma ligação entre a imagem do passado e sua transformação, sua atualização. É daí que Maura utiliza do presente como um quadro a ser limpo: não há tábula rasa, a tela do sujeito já está devidamente coberta pelas marcas, pelos traços e por um rosto estabelecendo então as suas possibilidades de invenção. A batalha do devir é contra a figuratividade (Pelbart, 2009); é preciso que a criação libere uma desorganização, uma produção de caos que não o torne fim da coisa, mas condição para fundar uma zona das misturas. A Alda que protagoniza o conto de Maura é uma força dirigida ao passado, uma permanência:

Braço erguido, mão quase alheia alisando cabelos, olhos nadando em claro, as pernas dobradas e o vestido rasgado até o meio das coxas “que devem ter sido antes, há muito tempo. Sim: houve, houve, houve”. Avança sem crenças seguindo para trás. Entanto permanece. E busca ausente, partida em tempos

houve há

houve há

sou (Cançado, 2016b, p.22).

Contra a organização coercitiva da administração psiquiátrica, Maura procura através do diário estabelecer uma prática de ligação entre as pacientes do hospital, tendo como principal operador a matéria do sofrimento das mesmas. Interrogar o passado rostificado é restituir um “assentamento subjetivo” para determinar um grupo-sujeito sob a forma de novas máquinas de rebelião: trazer à tona universos transformacionais (Guattari, 1985) para tornar possível uma “consistência” antes de uma consciência; e retirando ela própria da condição de uma propriedade hospitalar e obtendo através da escritura um acontecimento inseparável de sua inscrição. Em suma, procurando obter uma imagem nem entregue a glossolalia do desatinado e do maníaco, nem ao factismo suposto-real das neuroses, mas aquela que se desvela na medida em que está em atualização, isto é, uma imagem que menos impõe e mais nos direciona a um não-ser do louco: à sua fuga extraviada.

2.2. DUAS FORMAS DO NÃO-SENTIDO

2.2.1 Hospício: superfície

O hospício é um destes cenários em que Maura procura inscrever seu discurso, tendo como suporte seus personagens e suas memórias. É nele que a duração (BERGSON, 1999) se afirma, estabelecendo então uma cadeia temporal para o discurso, bem como colocando em presença aquelas relações de proposição que designam, significam e manifestam. Em outras palavras, é ainda através do hospício enquanto cenário de enunciação que um “eu” do diário se traduz: mergulhado na dessubjetivação de seus aparelhos de controle, mas que apesar deles intenta sempre retornar para a superfície das relações imediatas entre seus sujeitos, produzindo um campo das significações e, conseqüentemente, engendrando um sentido em contínua reestruturação.

É como se a experiência da internação destrinchasse também uma certa maneira de ouvir em Maura: se a sua clausura aqui é a experiência da tentativa de um emudecimento gradual das vozes interiores, então é preciso que este sentido esteja transposto, isto é, que esteja em extensão com as vozes de um Fora; e Fora este que, paradoxalmente, afirma os limites de uma certa interioridade, que constrói um mesmo teto que está para Maura, e que também está para as personagens como meio. O hospício se faz, portanto, o modo de exterioridade da narradora: espaço que assenta gradientes e que está, de maneira ou de outra, posto como centro de articulação da memória no diário. Ocorre que este “lugar” que recebe a memória, isto é, o hospício, não a recebe meramente como inscrição, mas como confronto, a princípio como destituição de seu lugar no tempo cronológico. A inscrição enquanto acontecimento (ou seja, como devir) só aparece quando a autora recusa estabelecer uma sujeição a nível de relatório, memorial ou empírico, para fazer com que as imagens do passado encontrem um lugar sob atualização; justamente este “lugar”, que melhor poderíamos chamar de série ou superfície do hospício.

Não sei como alguém, como eu, pode reagir da forma com que faço. Será deveras lastimável se este diário for publicado. Não é, absolutamente, um diário íntimo, mas tão apenas o diário de uma hospiciada, sem sentir-se com direito de escrever as enormidades que pensa, suas belezas, suas verdades. Seria verdadeiramente

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

Maura é então a hospiciada: encontra no hospício uma função territorial, porque é ele mesmo um sistema de desmantelamento sob o crivo da categoria da enfermidade mental, mas é também uma organização, como uma máquina segmentária que se reveste de puro fenômeno, de aparição. Neste sentido a procura por uma verdade do diário dá lugar a uma verdade menos encerrada no isolamento, e encontra um sintoma geral, a ver-se que, no fim das contas, a distinção entre a loucura das pacientes e dos funcionários, sobretudo das guardas, é menos da ordem do diagnóstico e mais da suposição de uma tutela, em que os “saudáveis” controlam não a doença do doente, mas ele próprio, tendo em vista que o doente é quem passar a ser a doença. A orientação do “saudável” não é uma suposição médica, mas da inserção no código de violência do hospício: é a doença necessária para arregimentar a exclusão das internas e para converter então o espaço-hospício num não-ser; algo que não se afirma mas que se mantém impregnado nas relações.

A pergunta pelo conteúdo da loucura encontra essa zona de indiscernibilidade em que se atesta a ausência de um caráter positivo da “enfermidade”. Como se vê, a questão da enfermidade mental encontra suporte em estruturas que já se propõem íntimas do modelo psiquiátrico, embora seu efeito prático recaia sobre a vida cotidiana dos que se encontram fora do ambiente manicomial, ou seja, aqueles que procuram garantir a suposição de uma harmonia coletiva, ameaçada então pela irrupção do imprevisto no louco:

El concepto de enfermedad mental sirve pues, principalmente para ocultar el hecho diario de que la vida es, para la mayoría de la gente, una lucha continua, no por la supervivencia biológica, sino por “encontrar un lugar bajo el sol”, por alcanzar la “paz del espíritu” o algún outro sentido o valor. Uma vez que el hombre há satisfecho la necesidad de conservación de su cuerpo, y quizá de su especie, se enfrenta al problema de la significación personal: ¿, Qué hará de sí mismo? ¿, Para qué vive? La adhesión permanente al mito de la enfermedad mental le permite a la gente evitar enfrentarse com este problema, em la certeza de que la salud mental concebida como la ausencia de enfermedad mental, les asegura que harán elecciones correctas y seguras em la vida. (Szasz, 2001, p. 33).

Operar um sentido sobre este não-lugar, tal como o diário de Maura faz, é promover um percurso de tatear pelas paredes. Com isso, a sua descrição encontra tanto uma obscuridade alinhada a este processo de dessubjetivação como esbarra frequentemente em sua

materialidade mais epidérmica. O dedo que vai penetrando o buraco negro do “eu” até que se produza um furo: “Um orifício no muro: meio de fuga” (Cançado, 2016b, p.16), ou ainda, um furo no furo; aí onde sua linha de fuga procura concatenar uma superfície e uma profundidade, modo pelo qual o diário intenta lutar contra a indiferença da falência absoluta das superfícies. Um furo que se faz garganta movendo contra o furo mudo do poço: buraco de ressonância. Por este processo que a pergunta por um narrador “realista” ou “delirante” perde lugar; é aquilo que está sempre em contra-efetuação sendo ele próprio efetuado, não mais o transe do empirista ou do louco, recaindo então na mesma vilania, mas o trânsito incessante pelas marcas deferidas por outrem: “A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporeal, ideal” (Deleuze, 2015, p. 158).

Dizemos mais uma vez: não é pacificamente, no entanto, que o hospício se faz como superfície. É também enquanto superfície que ele procura paralisar a produção desejante do diário, torna-lo refém do subconjunto edipiano-médico-judiciário. É porque o hospício é essa terra artificial em que Maura assenta suas imagens que ele vai assumir caracteres muito distintos no decorrer da obra. Ora ele é pedra, ora ele é pó. Em carta de 1967 para sua amiga Vera Brant, Maura chega a dizer: “Se estou no hospício me comporto como sã; se estou fora, esquizofrenizo-me.” (Cançado, 2016b, p. 4). O que a frase nos arranca é que justamente a saída do hospício parece lhe encerrar toda a possibilidade de encontrar outras saídas. A vida no Fora se mantém perdida porque retorna para um campo sem terras; é fuga única na qual decorre uma disjunção absoluta de todas as conexões em jogo. É por isso que a saída do hospício recai na queda da superfície.

A realidade que ameaça Maura é a do mutismo. É a realidade sem dimensões, planificada e operacionalizada para edificar uma única voz atuante, isto é, a voz-modelo ausente do qual toda presença diverge: “A realidade é o quadrado do pátio ainda cheio de moscas e serpentes ondeadas. A realidade é o perigo de ser levada para a cama. A realidade é pedra.” (Cançado, 2016b, p. 18). O perigo de ser levada para o sono dos vivos. É como contraponto que Maura procura colocar seu diário contra a nadificação promovida pela realidade do Fora. Maura institui uma força do temperamento (o grito, o gesto, a briga) para compor a relação de divergência com as forças externas que lhe tomam a autonomia (a palavra do Fora, a ordem do Fora, a totalização do Fora): “Minha personalidade mesma será sufocada pelas etiquetas.” (Cançado, 2016a, p. 41). Daí um poder de descentramento em sua obra, um desvio que não é propriamente premeditado, mas aparece como procedimento de

narrativa. Contar o caos de dentro, e portanto, formar lugares, ainda que provisórios, de reconhecimento do golpe. Ato de vislumbrar a direção da força que toma as rédeas do corpo.

Trazendo este temperamento à tona é que se encontra o investimento contra a indiferença; restituindo à figura do louco aquilo que ameaça a suposição de uma normalidade: a ameaça do contágio, a epidemia subterrânea convertendo aos poucos o louco no normal e o normal no louco, ao fim, a rebelião das vozes sem palavra contra a iminência de morte, do silêncio. Fazendo-se a hóspede indesejada é que o hospício também, por sua vez, assume menos o seu caráter de representação interiorizada, isto é, de “mais-repressão” (Marcuse, 1968) e torna-se pura exterioridade. Restituir a palavra falada é também restituir ouvidos para o que vem do Fora: impõe-se à circularidade nadificante uma série de diferenças povoadas, mais uma vez, fazendo nascer uma divergência, que é, ao fim, uma divergência pelo sentido.

2.2.2 Deus: profundidade

Voltemos à questão do silêncio: através dele espaço e tempo entram em um estado de simultaneidade tal que não podem mais ser emancipados um do outro. O acontecimento não se inscreve neste silêncio porque nele reside o próprio colapso da diferença. Decorre desta simultaneidade também a onipresença do silêncio; ele escorre por toda parte, está disperso em cada canto e absorve o impacto postulado pela superfície. Ele é, portanto, um silêncio que nos ouve; a sua absorção consiste não em calar a palavra mas torna-la desabrigada, fazendo com que ela esteja constantemente repelida em direção a este Fora. É com a falência da inscrição que surge também alguma falência da escritura, e seu sujeito passa a ter para si uma coincidência com todas as coisas, isto é, um aprisionamento pelo Dentro do Fora:

Para a loucura, a profundidade ou o Fora são rigorosamente o mesmo – o reino selvagem das singularidades não-ligadas, de seu entrechoque, do entre-forças turbilhonar, sem relação alguma com o que chamamos de Nada ou Vazio. Não é o Indiferenciado, mas o Indeterminado. (Pelbart, 2009, p. 145).

A relação de igualdade sugerida pelo título do diário, *Hospício é Deus*, coloca não só o hospício enquanto entidade divina como esta condição de absoluto simultâneo, como dota este espaço-território de um certo preenchimento; faz com que ele mesmo se torne presença, mas presença do Indeterminado. Deus se faz o ser aberrante do qual não se pode perder de vista:

porque ele se afirma na medida em que está sob negação, se mostra mas não se revela: é a emanção do não-apofântico. Em consequência, Deus é o não-ser, conquanto a condição de Ser é justamente a implicação de um lugar próprio enquanto modalidade ou determinação. Sendo este Deus a coincidência com o Indeterminado, então ele só pode se afirmar enquanto ponto neutro de todo expresso, de certa maneira, ainda, como negatividade, uma negatividade não absorvida pela captura dialética.

Um dos pontos centrais da experiência descrita por Maura, seja no hospício ou seja na sua experiência como contista em *O Sofredor do Ver*, é a relação entre o grito e um certo esvaziamento. A fala está constantemente em vias de fixação. Fixação pela orientação discursiva da autoridade médica, mas também encontrada na reação combativa de Maura e das demais pacientes. De um lado o planejamento médico elaborando não apenas o seu direito de ordem, mas também um poder de sugestão baseado no caráter técnico da avaliação hospitalar; de outro o acolhimento do diagnóstico e introjeção do comportamento de resposta, por parte das internas. Eterno ciclo de reinvestimento na autoridade, impelindo o paciente a um mesmo lugar comum da loucura. Não há exagero em dizer de uma loucura programada, especificamente sob a tutela psiquiátrica (para não mencionar todas as demais tutelas que convertem o sujeito em paciente, o paciente em louco, o louco em ameaça etc.). Se a fala exerce essa função de preenchimento - e preenchimento do externo - impelindo a vitalidade ao ato, evidentemente como violenta reação às práticas de controle e coerção, então é com o grito que se produz uma nova agência, mas agência circular encontrando o vazio. Nisto reside a tentativa de fazer nascer outros espaços, e que mais remetem a valas de sentido; palavra de escape, saídas de emergência para regurgitar o imperativo de um Outro que sentencia.

O grito assume seu aspecto de alarme. Para Maura funciona como irrupção da recusa, e conseqüentemente como aparição súbita do recusado; algo como o mecanismo de recalque neurótico, mas aqui já como agenciamento coletivo: o retorno concreto das forças bloqueadas, ao invés da aparição simbólica do trauma. Para os funcionários do manicômio, o grito é anúncio do desatino rebelde, trazendo à tona imediatamente a urgência de um processo de contenção: “Consciência imediata da minha situação: estava louca, ou sendo tratada como tal. Era uma prisão. Gritei com desespero. Pus-me a jogar cadeiras no chão, agarraram-me, levaram-me para meu quarto. ” (Cançado, 2016a, p. 151). Neste mesmo trecho a narradora situa uma diferença pontual no tratamento das internas quando estas estão sob a vista dos parentes visitantes e quando estão somente vigiadas pelos funcionários. O hospício, neste

sentido, é mantenedor da enfermidade, muito mais do que de qualquer enfermo – é preciso que seus familiares permaneçam em acordo, como é preciso garantir que o grito se mantenha como testemunho da enfermidade. O enfermo é visto como o sujeito do não-realizado, e que, portanto, está subjugado pelo esvaziamento de suas forças.

A questão é que o louco, para o Outro que sentencia, está em estado de autorreferência. É este Outro que constitui um pensamento partindo do pressuposto da existência de uma diferença de natureza entre o sujeito sem domínio do sangue e um sujeito com a aptidão para o controle, para a mediação do espírito. A crença na planificação do espírito recai na ideia de que o sujeito-suposto-louco se mantém arquiteto da própria loucura, como aquele que sabotagem seu empenho de falante para fechar-se nesta lacuna do silenciamento. Sua única autonomia aparente é a autonomia de escolha em prolongar seu isolamento; algo como se o louco, no fim, não tivesse mesmo a intenção de tornar-se externo. De outra maneira, vê-se que há também um grito do Outro “normalizado”, isto é, um grito alimentado pelo temor de se ver abduzido pelo Fora, de ser “mordido pelas forças exteriores” (Artaud, 2014, p.207). Em todo caso, o grito de um modo ou de outro participa do ritual como expresso do silenciado, furioso tradutor do não-dito. Faz-se preciso domesticar o grito das internas e agenciar cada vez mais e cada vez maiores muros de silenciamento. Menos diretamente silenciar pela fonte, isto é, pelas vozes que estão sempre buscando o falar, o grito ou o grunhido; mas ainda mais encerrar a receptividade, a própria escuta, o alheamento:

El silencio quizás sea una palabra, una palabra paradójica, el mutismo del mutis (de acuerdo con el juego de la etimología), pero bien sentimos que para por el grito, el grito sin voz, que rompe con toda habla, que no se dirige a nadie y que nadie recoge, el grito que cae como grito de descrédito. El grito, igual que la escritura (así como lo vivo habrá siempre ya rebasado la vida), tende a rebasar cualquier lenguaje, aun cuando se deje recuperar como efecto de lengua, a la vez súbito (sufrido) y paciente, la paciència del grito, lo que no se para em falta de sentido, a la vez que queda fuera de sentido, um sentido infinitamente suspendido, desacreditado, desciftable indesciftable. (Blanchot, 1990, p .49/50).

Voltamos então à questão em torno da profundidade. Deus é a aparição dela, como o hospício é sua condição de aparecimento. É também o hospício responsável pela atualização da superfície, pela organização de uma estrutura significativa ordenadora que implementa quem deve falar (e ter a palavra circulada) e quem não deve (e ter a palavra colapsada). Neste sentido o hospício não se difere tanto dos aparelhos de controle como o escolar, o prisional e o laboral; mas é como Deus que ele assume este poder de devastação. O hospício repele o

expresso; é Deus que toca a intensidade, o que ainda está em vias de nascer. Como não-ser, ele só se manifesta enquanto grau zero do sentido; desterritorialização absoluta e a coincidência entre a máxima velocidade das intensidades e a lentidão dos corpos tristes. No decorrer do diário, Maura retorna ao pátio como quem volta incessantemente para um centro, sem com isso estabelecer ali seu lugar. Visitante nenhum tem entrada permitida ao pátio; é o espaço onde se concentra a nudez daquelas mulheres em estado de imobilidade. Por mais desacertado que pareça, é o lugar-mesmo que não recusa os corpos:

Sabe ilustre visitante, o que representa para nós uma rejeição? Posso dizer: representa um ou mais passos para o pátio. – Eu quis, mas não posso viver junto deles. Que fazer? Odeio-os então por isto. Trancar-me – voltar para o pátio, onde não serei recusada. Fugir. Fuga na loucura. (Cançado, 2016a, p. 160).

O pátio funciona como o Indeterminado: lugar do nada não porque é privado de sentido, mas porque não é encontrado por nenhum; ao mesmo tempo é também o lugar do excesso. Isto porque lá se concentram as dezenas de figuras coladas umas às outras, reunindo um sem número de perdas e de perdidos; tornando-se o deserto da rostidade e o estômago de Deus. O diário descreve o pátio como um espaço sem tempo, e como a realidade do hospício. Entendemos aqui a realidade também como a aglutinação destes invisíveis, e não somente como a imagem presentificada: é também composta pelas virtualidades que acompanham a fruição dos estados ao redor. Encontramos a realidade da loucura posta sobre o campo do hospício:

Pois há na loucura um sofrimento que é da ordem da desencarnação, da atemporalidade, de uma eternidade vazia, de uma ahistoricidade, de uma existência sem concretude (ou com excesso de concretude), sem começo nem fim, com aquela dor terrível de não ter dor, a dor maior de ter expurgado o dever e estar condenado a testemunhar com inveja silenciosa a encarnação alheia. (Pelbart, 1993, p. 20).

Maura evita a todo custo se aproximar do pátio, o que seria travar contato com o este ciclo infinito de permanência. Se as pacientes chegam ao hospício pelas mais diversas vias, é no pátio que elas se encontram em estado de absoluta semelhança. O pátio impõe uma espécie de espelho em que, de frente, é apenas o rosto amorfo da loucura que se vê; a imagem do pensamento está em processo de falência, mas também o próprio pensamento sobre a imagem.

É a interdição do pensamento sob a forma de destituição do tempo; não há mais chão para as internas descalças, mas somente a repetição contínua, murmurante, numa extensão sem corpos, de seu batismo: “Sei agora o que significa tudo isto: esquizofrenia. É uma palavra, mas encerra um inferno e estou neste inferno. Ou não é inferno? (Cançado, 2016a, p. 162). É aí que se encontra o não-senso da loucura que Maura ora evita estar demasiado próxima, ora se vê imersa em seu domínio. Acontece que é através deste mergulho no sem fundo do pátio que também se elaboram as imagens arquetípicas que acompanham a figura-rostro da loucura, isto é, suas virtualidades sem representação imediata (Silveira, 2017). O que o diário de Maura procura desvendar é um processo no qual a própria loucura enquanto imagem-comum dê vazão para a formação de outros devires. Distinguir o pátio do fosso para liberar a cabeça da rostidade. Para isso é preciso que o centro de imagem, isto é, o pátio (enquanto o irrepresentável de onde as representações emanam e são repetidamente atribuídas) se torne ele mesmo imagem, se faça ele mesmo componente da série no qual são sujeitos os funcionários do manicômio, os familiares das pacientes, a vida do lado do Fora etc. Arrancar Deus à fórceps de seu ninho, finitizá-lo. Em outras palavras, trazer o pátio para o mundo para que se averigue a breve espessura do muro que separa o louco da normalidade, compreender a loucura como um projeto de exclusão, e não como expressão vulcânica do inconsciente.

O pátio produz, portanto, tanto a lacuna do sentido, enquanto abcesso entre a superfície e a profundidade, quanto o seu preenchimento compulsório; glossolalia divina encontrando a língua do louco. É por ele que a memória perde seu poder de reinscrição (Lacan, 1988) e passa a se referir a este Mesmo funcionando como experiência da repetição obsessiva, constantemente também recaindo no sistema pergunta-resposta; este objeto na qual a psiquiatria se apoiou para elaborar seu levante sintomatológico. O diário de Maura busca retirar o véu apolíneo da loucura e prestar contas à própria máscara das fixações:

Quem me roubou o direito de provar que sofro?

Respondo:

- O pátio.
- Que vivo?
- O pátio.
- Que quero?
- O pátio.

- Quem me ouviria?
- O pátio.
- Quem não me ouviria?
- O pátio.
- Quem sabe?
- O pátio.
- Quem não sabe?
- O pátio.

PÁTIOOOOOOOOOO. (Cançado, 2016a, p. 160).

A esquizofrenia então, no diário de Maura, é dado como o retorno ao unidimensional, de modo que esta ab-negação restrinja também qualquer outro tipo de retorno. Da esquizofrenia se vai a dois pés para não voltar. É por isso que ela aparece como fixação neste grau zero, mas já repleta de figuras comuns que são investidas contra as intensidades caóticas que habitam o louco. As figuras comuns são as representações que funcionam como pontos de fixação: não que o louco não possa inaugurar fixações mais longínquas, mas é com o poder de sugestão geralmente atribuído a seu tratamento que ele começa por frequentar esses móveis. A loucura assume estes dois aspectos distintos: ela é a irremediável fixação no despedaçamento, mas ela mesma já se encontra povoada na medida em que os “seus” signos (os signos que a cultura lhe dedicou) são remetidos a ela. Sob este segundo ponto de vista, encontra-se a suposição da cura do louco pela sua neurotização, ou seja, na sua entrega a uma circularidade significativa. Se ele não é neurotizado, então a sua palavra não contém valor de verdade: é delírio perceptivo. O hospício é o campo da desterritorialização das pacientes mas ele mesmo está em constante reterritorialização, encontrando maneiras das mais distintas para bloquear seu emissário submerso: “E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue e sempre outro” (Cançado, 2016a, p.26).

A clausura no pátio encerraria o louco a desempenhar o papel que lhe é entregue pela casta médica: “Viver esquizofrenicamente me parece viver também; apenas esquizofrenicamente.” (Cançado, 2016a, p.162). O louco então, se até a chegada ao pátio não era propriamente o louco efetuado, mas aquele que está em tendência para o desatino, passa a assumir este caráter de monomania que reveste sua percepção destemporalizada; o louco é não só o esquizofrênico, mas o paranoico, o obsessivo, o depressivo, isto é, ele está posto num

jogo de infinitas forças que o impelem para a destruição de seus móveis, bem como trazem à rês da pele suas intensidades: “Há uma experiência esquizofrênica das quantidades intensivas em estado puro, até um ponto quase insuportável, estados de intensidade pura e crua despidas de sua figura e forma.” (Silva, 2005, p.118).

Em suma, Maura procura empreender um retorno da profundidade. Seu projeto de antimemória consiste em estabelecer devires com as zonas de vizinhança: não só com o despimento das internas, mas com as figuras comuns que são direcionadas à imagem habitual do louco. Não à toa nada parece bem encerrado em seu diário: seu comportamento em vias de alteração não quer aportar, mas mantém-se em ressonância com os estados intensivos que lhe cercam, dado que é esta a sua matéria primordial de escritura. Encarnação das mais variadas formas de perturbação psíquica; introjeção do sofrimento alheio, sem com isso dar resposta para o seu próprio. Daí a questão “em que língua dirigir-se a si mesmo?” (Cançado, 2016b, p.86), fazendo com que se torne necessária esboçar um rosto, que sirva de meio para seu reconhecimento, seu descobrimento e sua própria desfiguração.

2.3. ROSTIDADE DA PERSONAGEM: FANTASMA DE GRUPO NOS FLUXOS DE DESTERRITORIALIZAÇÃO

2.3.1 O hospício como prelúdio para um rosto

Como dito, o diário de Maura procura desvelar a experiência das internas, e para isso faz-se adequado processar um descolamento das vozes. Tentativa de descontinuar o coro das prisioneiras. Antes o rosto escapando na imagem-lembrança do que a nomeação de um grupo das “doentes mentais”: os corpos todos referenciados na mulher-louca figurativa. As personagens têm relações distintas com a imersão no pátio, e, se formam um bando, é justamente porque estão sob a mesma força de descaracterização; bando sem-terra sob a penumbra do grande rosto de Deus. O diário torna aparente as reações particulares que se estabelecem com o passado ao modo e à fala de cada uma das personagens. Esta é a forma que Maura encontra de se pôr contra o estatuto do espaço manicomial em que todas estão representadas pela repetição vazia; o semblante serial do louco.

O hospício é o espelho da terceira margem onde, à deriva, sob a influência dos movimentos concêntricos de certo estado de liquidez em que se encontram estes corpos, nós somos remetidos à nau dos loucos. Essas personagens, que regurgitam cada uma a seu modo seus blocos de memória, estão constantemente carregadas pelo inominável; como o livro de Beckett em que se tem a impressão de encontrar a palavra sempre no meio de alguma coisa que não se sabe de onde vem, para onde vai. Essa intensidade da qual não se pode desvencilhar vai adquirir significados no presente: no entanto, este passado não morre com a sua nomeação. Assentar a memória num território não implica no seu desvanecimento; ao contrário, resta sempre uma sombra que não foi tocada pelo refletor do pátio. O passado servirá de ponto de encontro com um mundo não-nascido, como dona Alda investindo olhares para a vida pregressa, alheia às guardas, ou como a própria Maura em sua reconstituição diarista. A questão é que não vemos a autora à procura de pintar uma caricatura das internas, mas, contrariamente, desliga-las da figuração que lhes imputa uma camisa de força. Há essa procura de um rosto perdido, que se interpõe em pensamento na medida em que a experiência de anulação no presente faz remontar a um passado sensível.

Se não há propriamente um retorno saudoso do rosto, inventa-se uma máquina de recomposição; engendrada já com a percepção pura num processo de fruição memorial. Desatar a imagem fantasmática, torna-la coletiva. Maquiar-Maquinar: não o disfarce sutil, camuflado, de uma dor profunda – elegante, leminskiana – mas compor com os traços um outro reconhecimento e uma outra mobilidade; em suma, liberar as marcas da sua aparência significativa. Trata-se de uma dor muito própria, ainda que faça casa nas tantas presenças do diário. O agenciamento que esbarramos na escritura da obra é de produzir novos focos de proliferação através destas marcas; ponto-nascituro. Recolhimento dos pedaços para lançá-los, amargos, recurvados ao solo. As internas vagam pelo pátio como o decaído Filoctetes: secretam suas armas, fecham-se no silêncio, sabendo que o inimigo quer convencer de que o melhor seria entregá-las.

A empreitada de Maura se faz com a conjunção entre a imagem fantasmática do passado e o presente que a aprisiona, e que torna seu inquilino refém de uma imagem idealizada. A torre da sentinela devindo a goiabeira da infância. O rosto do pai no rosto da autoridade, comunhão mais do que comum no século das neuroses. O passado atualizado no presente de sofrimento, evidentemente, deverá guardar do tempo anterior algum alicerce,

algum reconforto afetivo; e por pior que o passado tenha sido, por mais que dele só se tenha um brevíssimo ramo de lembranças solares.

Há sempre um ponto de apoio que a psiquiatria e mesmo a psicanálise procuram sustentar: uma imagem em que se possa deitar; uma felicidade que passou e pode estar em vias de ser reassistida pela contramão. Uma felicidade estagnada pelo retratista, alegórica, figurativa. Um álbum de família anti-Nelson Rodrigues. O tempo nos escapa mas não se escapa dele, e é “como que circundado pelo nada” (Ricoeur, 1994, p. 47); é a visão que incendeia a solitária das internas. Não é o devir que reaparece, mas o realizado demarcando o promontório de todas as coisas. As internas convocadas pelo diário, na tutela dos médicos e das funcionárias, nem mesmo são aquilo que se poderia chamar de “seu” passado; há sempre a suspeita de que algo no discurso delas falte à verdade factóide. Lacan já colocava em questão a noção de entendimento na clínica com os sujeitos psicóticos; procurar compreender e interrogar o seu discurso seria fazer com que se calem (Castro, 2015). De fato, o fora-de-sentido do discurso delirante retira o sujeito dos centros de comunicação em que prevalece a moeda de troca significativa, o que, por outro lado, não significa, primeiramente, que o louco em *Hospício é Deus* coincida mesmo com a Loucura (Pelbart, 1991) e, secundamente, que extrapolar um certo jogo de sentido implique no rompimento absoluto do sujeito com a cadeia enunciativa que ele traça. É por essa separação entre o enunciador e seu discurso que o delírio das internas será posto à disposição do regimento hospitalar; quando não mais há valor comunicativo, adquire valor indicativo, e em favor do diagnóstico, servindo mais uma vez à anamnese clínica. Com isso não se pretende aludir ao engajamento raso entre o sujeito individuado e sua enunciação (“eu” digo), mas dizer que por ali também as intensidades passam; também se forma enunciação, nos mais diversos níveis: do delirante conjugador de gradientes de diferentes naturezas ao conturbado remoedor de ecos, isto é, o violentado violentador: corpo organizado pelo dejetado-desejo-dejeto.

2.3.2. Contextos de rosto, de cena, de fundo

Resta então, uma vez mais que as internas percorrem incansavelmente as ruas do passado, e, procuram muitas vezes garantir contornos fotográficos para tais imagens (que se manifestam numa fala monofásica, conservando seus registros mais distantes para substituir um ontem datado), o retorno desenfreado de seus fantasmas, sem com isso ter estabelecido um campo de atração, isto é, um presente vivificador para tais aparições. Maura parece

realocar as imagens-lembrança tentando dialogar com estes elementos desprendidos que se mantiveram num suposto passado: por isso seu diário promove a redescoberta do tempo se esquivando de operar uma malha de registros. Seu livro não é a *hypomnemata*: não procura dar testemunho da memória, nem mesmo servir de auxílio à rememoração; mais do que uma escritura voltada à “(...) memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas.” (Foucault, 2002, p. 135) ela é a própria formação de um expresso material com base no encontro entre relato e criação. Por isso não nos conduziria em muito manter os pés entre o ficcional e o não-ficcional. Não há um lado ou outro atestando o factível ou o infactível, mas coexistência das vozes paralelas, linhas telefônicas que fazem com que as palavras se pendurem umas nas outras formando uma escritura analógica ao palimpsesto; a percepção pura encontrando a imagem-lembrança, jogos de sobreposição. A narradora-Maura, junto de sua personagem-Maura, não deve ser resignada aos papéis que assume (sobretudo, o da esquizofrênica) sem que com isso se perca inevitavelmente o potencial de evasão de seu diário e crônicas. Mais do que preparar papéis que auxiliem na sua fuga mediante as circunstâncias, Maura procura alterar a sua posição num palco já dado. Há um efeito de paralaxe na medida em que as internas são convocadas em sua escrita, mas, ainda além, uma tentativa de designar uma temporalidade através da sombra destes corpos; a antimemória é este processo de apreender o passado sem com isso remeter a subjetividade a uma organização nostálgica dos eventos familiares e afetivos. Pelo contrário, *Hospício é Deus* constantemente figura uma crítica da imagem-lembrança nas vias da reterritorialização psiquiátrica. Não mais uma memória que lhe é entregue de bandeja fixando o atual no seu contínuo ausente do qual nada se pode de dizer, mas reestabelecimento das formas, destituição do figurativo. O presente do diário denuncia um passado, e este passado presentificado passa a enunciar um rosto.

Inconscientemente fujo a tudo que possa ligar-me a meus parentes. Ignoro qual seja a minha família. Só me refiro a uma família que possui a muitos anos e não sei onde encontrá-la. Daí falar da minha infância com frequência, como se fosse ontem. Esta perda de afetividade veio marcando minha vida progressivamente. Escrevi uma carta, que seria dirigida a estas pessoas, pessoas a quem eu talvez já tenha querido.

“Sinto muito – estou diante de uma realidade e não posso fugir-lhe. Não me adiantaria continuar escrevendo-lhes, o que seria inútil, porquanto vocês não estão na minha vida, não me tocam, não os amo. (...)” (Cançado, 2016a, p. 161).

O trecho em questão se refere à distância entre Maura e seus parentes que já não lhe correspondiam há pelo menos quatro anos. Ela mesma chega a dizer que sua família, tendo

permanecido longe, já se encontra morta; se sua escrita sinaliza para o passado, não é para habitar novamente seu encaixe. Antes de tudo, é o passado que em intimidade volta a interrogar o pensamento. Há, no entanto, um caso particular do passado em sua obra publicada: no conto “O rosto” de *O sofredor do Ver*, dedicado ao filho Cesarion, Maura coaduna sua enunciação com a imagem que, distanciada, sem poder travar maior contato, fazia do filho. O personagem principal é o próprio Cesarion descobrindo o mundo pelos olhos da infância, questionando ao mesmo tempo a ausência física da mãe:

Ela era a mesma, sabia, por cartas e rápidas visitas. Talvez as pessoas ficassem melhores quando estivessem distantes. “Também, eles a viram tantos anos antes de mim, e parece que só eu a conheço. Deve ser porque gosto dela, ninguém me parece melhor. Será que só conhecemos a quem gostamos? Então, é melhor gostarmos de muita gente. Ou de todo mundo? (Cançado, 2016b, p.102).

Maura se faz a paisagem do filho, como faz da imagem do filho seu reduto de afeto. Contudo, para além da tentativa de reestabelecer a ligação com a criança de Cesarion, há também a delimitação de um outro rosto da infância. Se no diário a infância de Maura está perpetuada pelo adoecimento, pelo medo da morte e pelos traumas que encenam uma vida em constante retirada, isto é, não-fixada; a infância do filho propõe a questão: “quanto tempo pode o rosto de um menino resistir? ” (Cançado, 2016b, p.103). Tendo Maura permanecido alguns períodos relativamente longos sem ter em vista a criança de seu filho, passa a repercutir em si a imagem que poderia encontrar de um semblante envelhecido, um estrangeiro que não mais aquele, familiar, verossímil, que se despediu.

No conto, o menino responde a um interlocutor – que lhe acusa a indiferença materna – dizendo que possui ainda o rosto que sua mãe ama. Vê-se que o rosto atribui também um estado de tempo, um recorte que se busca, uma imagem remetendo à sensação. Quer dizer, o rosto mantém sua função de reconhecimento na medida em que as distâncias se intercalam e a visão não mais alcança, mas ele serve ainda mais de um salto, de um nível temporal para outro. A sentença “isso é como aquilo” que ilustra o projeto de rostificação não é propriamente o que se encontra na obra de Maura. Ao invés disso, o rosto está sempre tomando vias de acoplamento, explorando regiões de assimilação, capturando um estilo, regurgitando uma força bastarda: “Andava pela casa à Marlon Brando, num filme em que este fazia o papel do corso. Chegou a pensar seriamente em tirar um retrato na pose clássica do ídolo” (Cançado, 2016b, p.99). Vale lembrar os relatos de infância da própria Maura, o ter-se-

feito outra nacionalidade, a recusa inclusive do cenário que lhe pranteia um rosto devidamente conformado.

Aos doze anos, por influência de uma amiga bem mais velha que eu (minha admiradora), julguei tornar-me nazista, passei a estudar alemão com uma freira luxemburguesa, Mère Esperance, dispus-me a me tornar espiã a favor do Eixo – à espera de uma oportunidade para me pôr à disposição do *Fuhrer*. (Cançado, 2016a, p.20).

O choque promovido pela fantasia de sua autoimagem “nazista” contrasta diretamente com o perfil que lhe fora delegada até os sete anos de idade, quando era vestida de azul e branco, com os longos cabelos comuns às mulheres perpetradas pela posição fundamentalista: “(...) eu preciso cortar os cabelos da minha alma” (Piva, 2011, p.72). Aparar o cabelo, habitualmente significa mobilizar a vaidade, dar à cabeça e ao rosto uma organização erótica; destituir um estado de pureza. A primeira organização que Maura articula, no entanto, é a da fantasia conspiratória; tornar-se espiã, manter-se infiltrada entre os tantos que não podem reconhecer sua identidade ameaçadora. Familiar infamiliar. Insígnia de morte, o “perigo na esquina” da canção. Crueldade às avessas que traz à vista a guerra de todos os homens. Alucinação vingativa de Ajax, o assassino de imagens. E é como devir-mulher que essa sede se traduz: “A maior maldição que pesa sobre a mulher é estar excluída das expedições guerreiras. (...) a superioridade é outorgada não ao sexo que engendra e sim ao que mata.” (Beauvoir, 1970, p. 84). A autoimagem da narradora procurando a dissociação da promessa de seus pais, do pacto de sangue. Por outro lado, a criança de “O rosto” carregando os traços de sua mãe em seu devir-imperceptível: dissociação do mundo e formação de um plano-cúmplice.

Em outra circunstância retratada no diário, a irmã mais velha de Maura vai visitar a fazenda de São Gonçalo e oferece à caçula um dos chapéus que trouxera na bagagem; entre o branco e o vermelho há a opção de Maura pelo segundo. Os tons branco e azul - a matiz que encena a Virgem Maria e seus signos correlatos - assumem para os pais a função de anticonvulsivo. Assumindo o desejo pela quebra do espelho é que Maura obtém um desligamento; a ruptura com o sinal da santidade casta, a borra sob o retrato familiar expurgando um rosto, ele mesmo, convulsivo, fronteiro: “Conheço muito bem as “auras” epiléticas. Elas me são cotidianamente familiares, impedem-me grandes trabalhos intelectuais. Estes sintomas indescritíveis formam quase que meu dia a dia.” (Cançado, 2016a,

p. 134). Neste sentido, voltando à citação anterior, não é que Maura procure objetivamente se avizinhar de uma máquina semiótica do nazi-fascismo, por se dizer, restrita e dominante, ou de seu regime de estratos privados e pureza, então, racial (embora, em mais de uma ocasião, a narradora trace uma visão explicitamente racista acerca de algumas internas e mesmo de Dr.A.), mas, principalmente, ela se aproxima do potencial de radicalização destas forças destrutivas. Um devir sorrateiro que em determinado ponto se estilhaça; um rosto desfigurado que toma lugar do rosto de menina, embora ele não seja de fato jamais destruído. O diário de Maura é redigido a partir da ruína de sua infância; e seus blocos de memória se alternam sem entregar de volta um rosto dominado pelas figuras da família, do hospício, da santidade etc.

Evidente que estas figuras participam ativamente da construção da narrativa, são e residem nos fantasmas de modo a lhes imputar uma consistência corporeificada. Talvez aí um sentido cartográfico do diário; o próprio retorno do figurativo do pai, do louco, da santa empreendendo uma incursão para o rosto de Maura. Decorre daí as viagens adjacentes à incursão ao rosto, desferindo um sentido cada vez menos linear no contínuo da obra. A narradora procurando também constituir para si um rosto movediço: “Meu retrato é uma tela em branco” (Cançado, 2016a, p.143); isto é, como insistimos, um “por fazer-se” que a escritura perfura.

2.3.3. O provisório da imagem: miragem

Ao fundo da questão: se trata ou não de um rosto por detrás do diário? Falamos ou não de identidades e de reconhecimento? Que máscaras são essas que suplicam por um rosto, por formas já alcançadas? Se nos propomos incitar uma relação entre a obra de Maura e uma certa indeterminação que lhe corresponde, podemos dizer que há prefigurado, desde o seu início, uma narrativa que retoma os blocos de memória fazendo com que estes constituam um organismo parcial. O aspecto memorial serve para providenciar órgãos provisórios, constituições de escape. O diário descreve uma trajetória rizomática indicando as figuras com as quais Maura estabelece pontes, sejam elas pontes comunicativas, pontes identitárias, pontes estratégicas etc.:

A análise do inconsciente deveria seguir – com seus riscos e perigos – todas as linhas do rizoma que constituem um agenciamento, sejam quais forem as matérias de expressão de seus componentes e os efeitos de buraco negro que eles

desencandeiam, sejam quais forem as rupturas ou as reações em cadeia que um tal processo pode implicar... Ela não dirá, por exemplo, no caso de Swann, que a identificação não é nada! Mas a considerará simplesmente como um procedimento particular funcionando no quadro de agenciamentos particulares e a partir de componentes e de matérias de expressão particulares. (Guattari, 1985, p.152).

De certo modo, a obra assume seus tantos fantasmas de rotina para distanciar-se de uma fantasmagoria infinita, tão cara, por exemplo, às cartas de Artaud. Se para o dramaturgo marselhês a via frequentemente se encontra numa radicalização das potências do caos, tornando-as abertamente destrutivas, Maura, por outro lado, radicaliza sua experiência fazendo uma reconstituição a partir das séries caóticas sem com isso atolar os pés na nadificação de sua memória, no outro lado: “Como veem as pessoas do outro lado? Não esse existir sem momentos: luz fria avançando lenta, uniforme, enquanto o corpo é um carro blindado. A ausência do inimigo eleva o perigo a proporções desconhecidas. ” (Cançado, 2016a, p.77). E o que vem a ser o outro lado? É a regionalização do Fora, onde a clausura parece mais convidativa para quem se encontra perdido pelas correntezas memoriais: enxurrada de imagens na cisterna, a morte pela água de Flebas, o fenício, contra as forças da metamorfose criadora, contra Proteu. Neste sentido, a escritura diarista procurando detalhar aspectos diversos da intimidade, dando-lhe forma, se dá repetidamente através da parede de vidro que Maura evoca em várias passagens do texto; por isso pode-se falar em uma Dobra, operando sob o espectro do vidro. Imagem que se produz no embaçamento.

De alguma maneira, a obra de Maura parece se virar para a miragem de Deus, antes de pretender destruir seu juízo; se Artaud quer a destruição do que é frágil, do que é vivo por modo e não por fim, *Hospício é Deus* parece ter por necessidade dar consistência a este “um” mundo no qual o sentido não está assentado. Por vezes agredi-lo, até mesmo pelo amor, pois também o amor agride. Tornar-se com os corpos, recobrar lentamente uma orientação espacial: “Dançar como os que me cercam. É o que procuro em vão, minha preocupação permanente – porque não me agrada ser vítima de um erro do destino”. (Cançado, 2016a, p. 171). Tapear o destino mais do que traçá-lo, insubmissa ao que não se evita. Dar um corpo de carne ao acontecimento, investigar o campo da sensibilidade e dos órgãos, trocar os pés pelas mãos. A ruína é a condição primeira de onde seu diário partirá, tendo o caos como primeiro ato, antes de um fim:

O caos e a catástrofe, é o desmoronar de todos os dados figurativos, já é assim uma luta, a luta contra o clichê, o trabalho preparatório (mais necessário o quanto somos mais “inocentes”). E é do caos que saem, a princípio, a “geometria cabeçada”, as “linhas lógicas”; e esta geometria ou geologia deve ela mesma por sua vez também passar por catástrofes, para que as cores subam, para que a terra suba em direção ao sol. (Deleuze, [s.d.], p. 58).

A catástrofe é o evento criador do diário. Há uma fuga individuante que a narrativa marca, mas juntamente ocorre a evasão do “expresso”, do “relatado”, por todos os lados. Daí *Hospício é Deus* fugir do esquema diarista embora assuma certa estrutura privilegiando uma concepção temporal (contagem dos dias), bem como estabelecendo uma posição referencial diante do passado. Significa dizer que Maura distingue o passado no presente da escritura; e justamente porque procura inferir um rosto para seus fantasmas. Os órgãos provisórios servem para esquemas provisórios de reconhecimento; é conferir à realidade um correlato de intensidades quando ela se encontra em sucessivas distâncias. É desta disponibilidade, e não de seu “produto final” (se se considera possível pensar realmente nestes termos) que se faz a realidade móvel de seu texto: “Só sou autêntica quando escrevo.” (Cançado, 2016a, p. 169). Há um organismo que salta da pele de Maura; uma organização transiente, que já desde o seu salto não se confunde com o sujeito individuado:

(...) o corpo é precisamente sentido sob os órgãos, os órgãos transientes são precisamente sentidos sob a organização dos órgãos fixos. Além do mais, este corpo sem órgãos e seus órgãos transientes serão eles mesmos vistos, em fenômenos de “autoscopia” interna e externa: não é mais minha cabeça, mas eu me sinto em uma cabeça, eu vejo e eu me vejo em uma cabeça; ou bem eu não me vejo em um espelho, mas me sinto em um corpo que eu vejo e que eu me vejo neste corpo nu quando estou vestido... etc. (Deleuze, [s.d.], p. 26).

Mais uma vez, a sua escrita marca não somente essa encarnação (sentir-se numa cabeça, torna-la autêntica) mas também uma inscrição fundamental no tempo. O diário acompanha uma perspectiva de calendário, mas não são as datas propriamente que inscrevem uma temporalidade, mas os acontecimentos que vem participar da escritura inaugurando-a enquanto acontecido. Alguns dos dias registrados são dedicados a descrever situações externas, demarcar a imagem-lembrança, colher delas um sinal de fumaça; outros destes dias buscam realizar a luta contra o caos imediato; transtornar sua passagem pelos corpos: “Diríamos que a luta contra o caos implica em uma afinidade com o inimigo, porque uma luta

se desenvolve e toma mais importância, contra a opinião que, no entanto, pretendia nos proteger do próprio caos.” (Deleuze; Guattari, 2010b, p. 239).

O caos está lá onde toda inscrição é engolida; o trabalho da escritura é fazer como que estas inscrições sejam cuspidas pra fora de seu centro, exercendo sobre seu sentido um efeito distorcivo. Os acontecimentos orbitam a malha caótica; são atraídas por ela, distendem parte de suas propriedades, assumem outras formas na medida em que estão sendo repuxadas por esta energia de conjunção. Queremos dizer que assim também é que os acontecimentos adquirem forma: “Quem deve enfrentar monstros deve permanecer atento para não se tornar também um monstro. Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti.” (Nietzsche, 2001, p. 89), isto é, por contiguidade entre a criatura e sua parteira. Estar entregue ao caos qualifica uma espécie de transborde da liberdade; daí o hospício se apresentar como clausura e como fuga. É com o seu potencial desterritorializante que se flerta, mas, simultaneamente, é por ele que se foge da força de atração exercida pelo abismo:

Aqui estamos nesta sarabanda alucinada. Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. Ou não choramos, como suprema força – quando o coração se apequena a uma lembrança no mais guardado do ser. Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades – em excesso de liberdade. (Cançado, 2016a, p. 76).

A liberdade que Maura cita talvez não seja correlata daquela liberdade sartreana, embora aponte para uma questão de escolha (escolher despir-se, escolher cantar), mas trata-se de uma liberdade achada a partir do esvaziamento das forças. A personagem livre não como liberta, mas livrada; livre de todas as coisas e, portanto, ausente de possibilidades. O conjunto das “coisas” em estado de livramento se refere às codificações externas. O melhor a fazer é deixá-las à míngua do lado do Fora. Se há um “queremos” ele insiste como produção desejante contra a coerção dos meios, atravessa os conjuntos moleculares devindo, então, uma reação molar.

O engenho do hospício fabrica verdadeiramente um lugar idealizado dos virtuais: onde o coração recua, “se apequena” diante da lembrança. Há um efeito de reminiscência que aponta o momento da virada; como se o adoecimento psíquico das pacientes fosse

desencadeado numa seção do tempo. Ramificação do tronco maior do tempo; encruzilhada que dobra o caminho. A história contada ao psiquiatra deve instigar a circunstância que fez eclodir um acontecimento de ruptura, onde não se era mais o mesmo; isto é, encontrando o que supostamente teria sido o auge da sanidade e sua derrocada. Vinga a ideia causal de que o louco nasce de uma ebulição a ser preescrita pela sua trajetória individuada.

2.3.4. Do rosto da loucura e da loucura do rosto

O hospício delimita um rosto-paisagem como a negação primária dos traços singulares. Trata-se de um projeto da aparência (por se dizer, aparência significativa) em que há um atrelamento da consciência à territorialidade no qual o rosto retoma. Primeiro o rosto é subsumido, aparelhado a uma política de desvencilhamento dos pontos de inserção da aparência capitalista; em seguida ele é aplainado, reduzido a sujeição aos esquemas semióticos que carregam a imagem recortada do hospício. Não é que o aparelho psiquiátrico retire do paciente suas marcas, mas é que ele as organiza numa corporeidade totalizada. Todos os corpos estão reunidos numa mesma facialização redundante. Abandonar o hospício é procurar desequilibrar este grande-rosto; mas não se pode correr com ele se as suas linhas de referência (suas conexões, suas desambiguações) dão ainda nos corredores das sessões do hospital psiquiátrico. É por isso que frequentemente Maura entrevê uma saída: sua chance de retorno à redação do Jornal do Brasil, seus passeios com Dr.A. pelas ruas do Rio, seu diário dando mostras de todos estes caminhos, mas o que se mantém é essa absoluta dificuldade em superar a rostificação psiquiátrica. O tempo fora do hospício se converte num estado de desmoronamento tal que apenas a condição de louca parece poder restituir um jogo de aparências garantindo então sua consistência individual. O hospício é o seu calendário e sua transposição para um rosto-armadilha impenetrável.

Encontramos então dois planos distintos de homogeneização: um através do mundo externo, outro através do hospício. O que faz com que Maura retorne à internação repetidas vezes é a correlação estabelecida simbolicamente entre seus modos, ditos desajustados, ditos extravagantes, e a imagem-estigma da louca (a mãe-louca, a divorciada-louca, a escritora-louca); o mundo externo se mostra muito menos receptivo, com ainda menos ouvidos, do que o hospital psiquiátrico. Não que sua palavra realmente seja celebrada entre os ouvidos das funcionárias, mas é ali que a autora se depara com a imagem e semelhança de sua desfiguração. Evidentemente não se trata de uma identificação espontânea, mas programática.

Embora alguns personagens como Dr.A. pareçam incitar Maura a experimentar a regra da vida comum nos momentos em que a narradora parece estar aliviada de seus sintomas, o que se mantém no decorrer da narrativa é o convite próprio para um retorno toda vez em que a saída é realidade de fato. De algum modo, o hospício é afirmado como (único) seu lugar.

No manicômio, o louco não necessariamente é sinônimo de transtornado mental, mas aquele de quem se pode capturar a desrazão que se configura como o “exercício, no seio do próprio pensar e das práticas sociais, de uma nova forma de relacionar-se com o Acaso, com o Desconhecido, com a Força e com a Ruína. ” (Pelbart, 1991, p. 136). Essa captura visa assentar estes conjuntos semióticos numa matéria dualista que justamente não entrevê saída: há tão somente o que é da ordem da saúde pública e aquilo que lhe é devidamente contrária, no caso, o estatuto do louco. Antes de que os agenciamentos apareçam nas relações dentro do hospício, pode-se dizer que há a prerrogativa de conceber um campo dos possíveis, uma aparência significante pragmática que certifica o limite; método pelo qual a interdição nascerá como interdição do fantasioso, logo, do irreal, daquilo que não está em posição de vir-a-ser.

A aparência capitalista nos ensina a não ver, a fazer abstração da riqueza das coisas, a adotar um ponto de vista-limite, aquém do qual a identificação se torna impossível. A aparência “se interpõe” entre as multiplicidades intensivas, as delimitações mutáveis e heterogêneas, tais como elas são semiotizadas pelos componentes a-significantes, e o mundo “bem coordenado” das semiologias significantes. (Guattari, 1988, p. 94).

Há, entretanto, uma paranoia constantemente reforçada entre as guardas e demais funcionárias: aquela que procura alçozes por toda parte, e que procura zelar por uma realidade na qual as internas não devem participar. Funcionam como agentes de sectarização. Elas interpelam o delírio dos corpos com base no processo de codificação do qual são também íntimas. São censuradas (e censuráveis) na medida em que são obrigadas a dizer (Barthes, 2002) e proferir palavras de ordem. Evidentemente que não podem expulsar as internas do sanatório, mas expulsam a vida que entranha sempre pelas tubulações, pelos canais de fuga. O que elas expulsam é o externo.

Mesmo seus superiores reconhecem uma loucura nas funcionárias; o que, entretanto, parece condizente com o “estilo” psiquiátrico. Elas não seguem por estrito um certo conjunto de regras de convivência, e isto já é parte da regra geral. Pelo menos três estratos que podemos encontrar no movimento disruptivo descrito no diário de Maura: 1) o do diretor e do

médico, em que se configura uma lei burocrática sobrepondo qualquer dispositivo moral ou ético, reino das parcas que, no entanto, está sob domínio de uma força sempre terceira, a das organizações molares; 2) a das guardas enfermeiras e funcionárias, impondo um poder de extração, a princípio desligado de qualquer mérito objetivo como mesmo de qualquer legislação superior, tratando-se de um poder autônomo, desorganizado; 3) a das internas, terra desprovida de lei, série ruído-branco implosiva que não faz palavra de alcance para as outras instâncias, mensagem pincelada a muitas mãos contida na velha garrafa.

Pode-se pensar numa correspondência metodológica, embora se corra o risco de uma compreensão arbitrária se avaliarmos tal suposição como um dado de imediata aplicação rigorosa, sem levar em conta os transitivos fundamentais do diário. Supomos: o primeiro estrato como o plano das territorializações mais invisíveis, virtuais, campo que desde já projeta um funcionamento de seus complexos; o segundo como o plano das reterritorializações, como a máquina de guerra em ato por excelência; o terceiro como a desterritorialização absoluta, que, no entanto, não suprime uma desterritorialização relativa, isto é, não suprime os devires. Ao contrário, os devires parecem ainda mais comprometidos (quer dizer, adormecidos) no estrato das funcionárias. Elas constituem uma máquina de reterritorialização porque implicam as internas numa automutilação de seus corpos; é neste sentido, e possivelmente só neste, que elas sobrecodificam. No que concerne à sua própria existência, se pode dizer que elas não reterritorializam, mas deliram com suas pequenas conspirações de poder. Trancafiam as internas mais reativas no quarto-forte, perseguem as que fomentam relações de bando. Maura se torna aos poucos a principal figura de perigo; as punições que lhe são dadas procuram obter a restituição de um aliciamento, como para servir de exemplo para as demais internas:

A promiscuidade é absoluta. As funcionárias, quase todas, não têm a menor compostura. Usam linguagem irrepetível; qual será a vida que levam certas guardas lá fora? Dr.A. assegurou-me ser premetente a recuperação das funcionárias, tratará disto, antes da recuperação das ditas doentes. Considero utópico o que disse: vinte ou mais anos de enfermagem viciada devem ter tornado crônica a moléstia da má enfermagem. A não ser que entrassem em regime sério de tratamento: eletrochoque-quarto-forte. Eletrochoque – quarto-forte. Assim sucessivamente. Pensarei nas mais necessitadas, farei uma lista e darei a dr.A. (Cançado, 2016a, p.93).

São elas que na verdade não podem possuir outro rosto; que estão prefiguradas, que não podem arrancar os olhos, a boca, a testa sem que isso não implique numa transformação

imediate de posição. A carcereira – porque é assim que são em *Hospício é Deus* – não é somente aquela que aprisiona o outro na uniformidade, mas é quem já se encontra em estado irreconciliável de prisão com a sua autoimagem. Ainda além, autoimagem tal que produz uma imagem de pensamento colado ao delírio da interdição, delírio de fantasma:

A imagem é, por definição, uma parada nas intensidades. A imagem é extensão. E quando as intensidades, de uma só vez, transbordam em extensão, se estendem para formar uma cena. É o que se chama um fantasma. (Deleuze, 2018, p. 225).

A rostificação das funcionárias é uma rostificação fantasmática: suspensa na imagem de sua neurose particular (e, necessariamente, coletiva). Tratamos então de duas loucuras distintas: uma loucura do sem-lugar, característico das pacientes que procuram estabelecer sua *vox* ante o *Verbum* do hospício; outra advinda do seu lugar-de-ser propriamente, aquela em que as funcionárias concentram forças para tornarem-se ao fim, o fantasma mesmo que alimentam com sobras. São elas que barganham a morte com o tempo e que, em seu exercício, extraviam a imagem-impressão das internas. O que está em vias de subjetivação na experiência das internas, isto é, o que está para ser dito, passa a ser acoplado ao poder emergente de reterritorialização das guardas; mas essas forças se reterritorializam num fora do tempo. Este tempo aos pedaços é aquele que será servido às sem-lugar.

Falamos de um tempo mutilado que prolifera imagens tais que, ora se interpelam e se ferem, ora, se fixam nas máquinas de estratificação. Esta temporalidade intervém continuamente na afecção de outrem. A escolha de Maura em construir uma narrativa cronológica, sem com isso implicar seu diário numa estrutura aparelhada, operando por sucessão genérica dos tempos, tem a ver com a necessidade de espacializar um presente; elemento fundamental para o desenlace de uma temporalidade tendo por fim sempre um presente das modalidades de tempo. Não o presente como tal porque não possui extensão, mas o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro (Ricoeur, 1994). Há sempre um risco nessa reconstituição, o de tornar-se com a eternidade; fundir-se de tal modo com as lacunas do passado (este ponto onde se procura a passagem do presente) de maneira a ampliar seu caráter de esvaziamento.

É o que encontramos muitas vezes em Maura: “Se interrogada, não saberia explicar a razão do meu choro.” (Cançado, 2016^a, p. 53); porque o choro mesmo não está concentrado em lugar, mas em estado de fuga. A dificuldade em estabelecer um presente vem de sua

natureza transitória. Ele é a própria passagem. Não há contrato com o presente, mas com o presente do passado; é o passado que age e não o presente da hora. Daí o diário oferecer uma curvatura onde o passado dobra o presente e a imagem irrompe como motor dos devires.

3. O TEMPO DOBRANDO ESPELHOS

3.1. DAS RECORRÊNCIAS DE UMA PAREDE DE VIDRO

Desde o início de seu diário, vemos Maura acusando a existência de uma “parede de vidro” que lhe separa do mundo. As situações se desenrolam mas a própria narradora se encontra relativamente ausente dos acontecimentos; ela os testemunha mas não pode interferir diretamente no seu curso. Atravessamento duplo, mas ainda mais, uma questão relativa a natureza da imagem-tempo. No texto homônimo de Gilles Deleuze, temos a aparição dos cristais de tempo: aqui é que encontramos a dupla face da imagem-cristal, uma vez que ela é passado e presente. A barreira que separa Maura do acontecimento é justamente uma barreira temporal. O diário não se limita a descrever os acontecimentos, mas a reinvesti-los numa ópera maquínica, isto é, numa obra que se familiariza com um “desobramento” do conteúdo memorial. Temos uma resposta provisória para a questão da ausência de obra (Foucault, 2017) que se encontra ligada à imagem da loucura.

Falamos de ausência de obra não como algo que se recusa a vir ao mundo, mas como aquilo que sobrevive sem modelo de totalidade, sem acabamento, mais que inacabada, “desacabada”. Falamos de uma fratura do sentido, que se relaciona diretamente com aquilo que viemos a chamar de “anti-memória”. O diário de Maura está marcado por um processo de falência de obra; por isso utilizamos a palavra “desobramento”, porque a reconstituição dos fatos implica necessariamente na destituição de seu espelho como objeto central de reconhecimento. As máscaras de Maura falam e não entram em acordo. Aquela mesma personagem que narra o amor por Dr. A. também diz: “Fiquei furiosa: respondi que um médico é muito micha para mim. Seria, neste caso, um conde, um lorde, um príncipe, um rei. Mas médico?” (Cançado, 2016a, p.183). Onde há falência da identidade há falência de tempo, e, conseqüentemente, falência de obra. A “antimemória”, isto é, o devir, aparece como o vaso comunicante entre as imagens-lembrança sem que se submeta estes conteúdos a uma memória rastreadora; há esta persistência da indeterminação em seu diário, embora ele se pretenda muitas vezes funcionar como um rastro de experiências. O que designamos então por essa expressão “ausência de obra”, como ponto relevante da pesquisa de Foucault acerca da

loucura, mas que não possuiria um estatuto claro em seus escritos? “(...) este sentido de interrupção ou de uma margem exterior que, de certo modo, assim como ameaça a constituição acabada do mundo moderno, também ameaça o acabamento de toda obra. ” (Galantin, 2016, p.15). São as duas coisas que fogem no diário de Maura: seu mundo e sua obra, onde um se encontra no outro.

Maurício Meirelles responsável pelo perfil biográfico da autora nas edições pela Editora Autêntica, retoma de início a aparição da parede de vidro citando uma das cartas de Maura direcionadas à Vera Brant, cujo trecho original reproduzimos na íntegra:

Há outro sonho terrível: eu me vejo a mim mesma, muito bonita e cercada por pessoas. Estou saindo de uma escola de teatro. Mas entre mim e eu, há uma parede de vidro. Vejo-me de perfil. Sou loura, bonita e uso casaco de lã bem largo. Súbito, viro-me em minha direção. E me vejo feia, horrível. Sinto-me angustiada, quero falar-me, mas eu não me vejo e desço uma rua, inteiramente indiferente e ignorando minha presença do outro lado da parede. Então, desço também, gritando-me, gritando-me: “Você precisa fazer uma operação plástica”. Mas não me posso ouvir, há uma parede de vidros muito grossos. Acordo suando, é terrível. (Brant, p. 4).

Para o jornalista, a parede de vidro se refere à separação de “uma, que era ela mesma; a outra, uma mulher loira e bonita, vista de perfil, vestida em um casaco de lã. ” (Meirelles, perfil biográfico de *Hospício é Deus*, 2016a, p. 203). É importante notar que Maura vê-se do outro lado, a princípio com admiração, e em seguida com repulsa pela aparência tomada. Não há, como se poderia supor, uma identificação unilateral entre a parte da narradora que assiste e a personagem repulsiva assistida, ao contrário, é por essa disparidade entre quem vê e quem é visto que Maura procura recorrer ao grito. Não poderíamos, portanto, afirmar uma Maura que fosse “ela mesma”, mas apontar os levantamentos psicológicos que fazem suas máscaras; por isso, mais do que uma separação lacônica das identidades, preferimos trabalhar com a ideia de um tempo cindido expulsando suas imagens mais opostas, mais supostamente inconciliáveis.

Há duas circunstâncias enumeradas, uma produzindo um acontecimento (a figura do casaco de lã, cercada de pessoas) e outra que procura alertar sobre uma realidade infiltrada, isto é, a “feitura” da personagem. Procura-se estabelecer uma comunicação entre as duas imagens; o que nada mais é do que uma memória que não armazena imagens-lembrança, mas que possui a função de trazê-las à consciência, alertar. Uma memória, portanto, que se produz em ato (Bergson, 1999). A barreira transparente que contém o grito da personagem é aquela

que faz com que as imagens-lembrança se distanciem, quando antes pareciam pertencer a um mesmo escopo. Mais ainda, é uma barreira que não bloqueia as imagens do sonho, mas que permite que elas se exibam. É por isso que Maura está atormentada por uma paisagem em que estas partes se encontram cada uma dotada de certa autonomia; o risco de não se ver e assim ser vista em público, como alguém que não se reconhece, daí a necessidade de estancar um rosto dessa descontinuidade que as imagens oferecem.

A fixação pela beleza rostificada tem por meio a experiência traumática enquanto mulher-mãe, mulher-esposa, mulher-louca. O casaco de lã não denota uma simples vaidade, mas ilustra uma convivência social; uma projeção, sempre desejante, de evadir-se do uniforme. O fato de repente ver-se feia e, sobretudo, não podendo se ouvir como alguém por detrás dos mais extensos muros, inaugura o momento em que se percebe que todas as formas estão em fuga. Porque uma imagem do rosto não se agarra é que uma deformidade vem se insinuar quebrando então a configuração do espelho. A parede de vidro então não reflete um real imediato, mas se pronuncia sobre ele. Se há um delírio narcísico em Maura ele se encontra intimamente ligado ao retorno incessante das imagens, sua semelhança e eternidade: “(...) Narciso, al ver la imagen que él no reconoce, está viendo en ella la parte divina, la parte no viviente de la eternidade (porque la imagen es incorruptible) (...). ” (Blanchot, 1990, p. 110). É o passado do rostificado, dado que é imagem, que não para de passar.

Ele, o passado, reinveste lugares, e existe como fundamento para o tempo. Se Maura coloca à mostra seus fantasmas não é para privilegiar o já inscrito do acontecido; não se trata de passado faltante a ser revelado mas o presente em excesso é que procura designar novos circuitos. A lembrança pura não é nunca a marca d’água do presente, mas é a imagem-lembrança que lhe dá o estatuto; o presente faz passar as imagens sem interrogar sobre a sua natureza: se são imagens “falsas” ou “verdadeiras”, se se organizam ou não num limite. Trata-se de uma invenção do tempo onde ele intervém ainda sem forma:

“Estou brincando há muito tempo de inventar, sou a mais bela invenção que conheço. Antes me parecia haver um depois. Agora não me parece haver além de agora. Há muito tempo o tempo parou – Onde? Sou o marco do esquecimento. ” (Cançado, 2016a, p. 149).

O que é este depois que parecia existir, mas não é mais? É a identidade do presente, seu lugar no tempo. Na medida em que ele se afirma cada vez mais como passagem é que as

imagens perdem sua força de retorno. Há uma velocidade que faz com que as imagens corram simultaneamente sem que possam ser, *a priori*, distinguíveis umas das outras. Este turbilhão concentra os elementos imagéticos e os despeja no conjugado informe, irrepresentável, fora ainda de um mapa de tempo; é nele que encontramos os espaços de indeterminação. Eis aí o operador do diário, um fora de consciência que procura expandir os limites do memoriado, redesenhá-lo: “O esquecimento é o agente ativo da formação das memórias; tal como o mar que esculpe a terra que o rodeia, o esquecimento dá às memórias a sua forma e o seu relevo” (Suleiman, 2019, p.283). O diário de Maura trata então deste esquecimento, nesta “anti-memória”, pois o devir é aquilo que se constitui a partir da dobra das imagens-lembrança e que desliza do Fora para uma interioridade que se cria também sob uma dobra: a articulação das forças individuadas com as forças arruinadas (assim chamaremos este “sem-lugar”); a extração que o corpo realiza sobre as coisas extensas, formando ele mesmo um meio pelo qual as intensidades passam se devorando.

O trecho afirma esta posição de um “marco do esquecimento”, sê-lo ou não. Mas daí ser também o cenário deste presente onde as forças passam e o tempo da percepção pura se encontra estagnado. É preciso constituir o chão do “antes” para dar o passo à frente. Neste sentido, Maura é também aquela que se encontra num Fora da memória porque Fora de possibilidade.

(...) o esquecimento apresenta uma dupla dimensão. De um lado ele é necessário a tudo aquilo que concerne à possibilidade e a um poder: é porque podemos esquecer que podemos falar utilmente, trabalhar, nos lembrarmos; enfim, estarmos vinculados a uma presença. Por outro lado, contudo, o esquecimento também escapa, e neste desvio ele desliza para fora da possibilidade. (Galantin, 2016, p.19).

Interessante notar que é pela oscilação entre o material da lembrança e aquele não-dito realizado no esquecimento, que a obra de Maura será usada para constituir sua imagem pública, ainda mais do que sua própria obra. Os laudos psiquiátricos, os autos do processo e também a fala de alguns de seus antigos colegas de SDJB e conhecidos dos círculos literários. A autora entrega sua escritura a uma força de esquecimento para produzir uma memória ondulante; é esse pensamento que implica na crítica da própria reconstituição dos fatos. O documento não está numa relação de lembrança, mas de usurpar imagens, reconstituir a multiplicidade da memória a partir de uma única camada discursiva: o que houve, contra aquele que ouve, como poderia dizer também Oswald de Andrade. Não há passado puro que

possa ser retornado, mas é a ele que o documento se direciona. Por isso a tese de Benjamin contra o passado acabado da cultura, por isso dizer que seus documentos são documentos de barbárie; os documentos oficiais que citam Maura Lopes Cançado têm por fim reproduzir a visão normativa geral da literatura jurídica e psiquiátrica dos anos de chumbo, mas o que ainda espanta é a sua aparição notadamente sugestiva em parte de sua fortuna crítica anexada as edições mais recentes de seus trabalhos. Trazer à tona o perfil publicado pelos jornais da época, bem como colocar a par de seu diário (com o claro intuito de obter um referencial satisfatoriamente “seguro”) as atas e fichas de seu processo, é, no mínimo, fazer com que seu discurso permaneça enterrado. Evidente que não basta mencionar uma qualquer literatura para que ela seja reassistida; é preciso fazer com que ela entre em circulação, isto é, que ela tenha um funcionamento mais do que vestir as dores de uma época. O atual - no sentido mesmo de Bergson – do diário de Maura está no potencial de evasão que dobra a sua linguagem: uma lucidez contida na palavra árida, um delírio apaixonado (contra delírios bem menos apaixonantes), uma solidão do rosto desfigurado, uma comunhão pela dor de um outrem no espelho; todas estas forças coexistindo, porque uma só não bastaria para testemunhar as mortes e os rebentos de uma vida como a de Maura.

Os registros mencionados por Meirelles dão cabo de uma análise que se totaliza num panorama bem menos comprometido com a experiência viva da autora nos sanatórios. Volta-se à palavra “funcionamento”; porque os documentos atestam também um perfil biográfico, isto é, também fazem funcionar as palavras de Maura, mas organizadas para sustentar um veredicto antecipador, interpelativo. Se o diário não se compromete com a formação de um único rosto biografado, os autos, ao contrário, procuram justificar o rosto de sua pessoa jurídica. Toda essa literatura analítica teve como uma de suas bases mais fundamentais os registros institucionais conferidos na situação de internamento de Maura, que por sua vez mostrou a discrepância entre o fato documentado e o fato vivido:

Isabel e eu roubamos o livro de ocorrências da seção MB, arranquei-lhe várias páginas. Li e reli estas páginas. Constatei a desonestidade das guardas, enfermeiras e médicos. Não registraram o que podia comprometê-los. Carmelita não registrou me haver jogado no quarto-forte, com uma caixa de fósforos na mão, quase me deixando morrer sufocada: incendiei as vestes e a fumaça não tinha saída. Também não registrou que estive nua, sem alimento nem água, durante 24 horas neste quarto. (Cançado, 2016a, p. 189).

Notavelmente, as situações que Maura enfrenta desde a infância até os primeiros anos da vida adulta já no Rio de Janeiro demonstram a tendência moral da sociedade em produzir armadilhas para a vida íntima das mulheres. Há um manicômio mental (Pelbart, 1991) antecedendo um manicômio físico. A violência que lhe fora apresentada na infância de menina segue como emblema de seu diário; como penitência e como resposta. A loucura que lhe é constantemente apontada provém de um comportamento agressivo mais do que de uma linguagem delirante, isto é, de uma linguagem fundada num autoreferencial, fora de jogo. Acontece que é sob o signo da violência que sua linguagem, e, também o seu delírio, serão edificados sobretudo no diário; uma violência que tem por hábito não somente atingir seus alvos imediatos, mas que se volta contra a enunciativa.

O esquecimento desde já um recurso de reescrita da violência: a escritura ultrapassa o curso da memória e vai de encontro com uma indeterminação, como o corpo alheio que procura ser tomado por uma gerência desastrosa; desprendimento da malha biográfica, relação de trapos e fiapos excedendo a linha dos registros. Um exercício de contragolpe, no sentido de desde já manifestar uma resposta, que tem por fim perverter o testemunho medido sob duas formas: 1) a perversão do testemunho de si, na medida em que seu reconhecimento volta e meia atesta um sentido de desconhecimento, de desastre; 2) a perversão do testemunho de outrem, que procura incessantemente obter uma confissão falada da loucura em seu discurso. Por isso dizer que a rostificação de Maura não encontra uma subjetivação plana do discurso, mas coloca todo o rosto (enquanto espécie de rosto, enquanto modelo de rosto) em suspensão na medida em que seus traços são desalinhados, remontados, inventados sob um tempo próprio de expressão: “O desejo embaralha os traços de um rosto. ” (Cocteau, 2019, p. 144). Há um rosto do futuro se desprendendo do passado:

Visitei-me no futuro: a memória não tem culpa.

Sou a desocupada no tempo, a não fixada.

Gota a gota esvaiu-se sangue róseo: estou branca, confundível.

Perdi meus pés na areia – e choro os sapatos roubados.

Não importa a estação – amoras machucadas ameaçam tingir-me os dedos. (...)
(Cançado, 2016a, p. 142).

A memória, o tempo e a estação colocam em cena esta necessidade do rosto de sobressair de uma paisagem; estar “confundível” significa estar em consonância com a memória, o tempo e a estação sumindo neles. Tratamos então de acontecimentos errantes, acontecimentos sem lugar. O tempo procura se afastar: Maura se equilibra no fio de Aracne que vai sendo desatado aos poucos de suas “antimemórias”; trata-se de um tempo dobrando um espelho, e espelho que já é Fora. O que surge é uma capacidade mútua da imagem de ser atual e virtual, interior e exterior, transitória e eterna; imagem-miragem tal como se apresenta o reflexo de Narciso, mas também como a trajetória sonora que faz o expresso da ninfa Eco buscando os ouvidos de seu amado: uma voz que sempre adiante engambela, disfarça seu ponto de origem, e operando como uma repetição que responde seu interlocutor com algo que é, presentemente, um duplo de seu próprio fantasma.

Por este percurso faz-se importante ressaltar o aspecto da imagem-cristal que tanto o diário quanto o livro de contos de Maura assumem; no primeiro poderíamos afirmar a prevalência das imagens-lembrança designando então um processo de reconhecimento (por se dizer, contínuo, dispersivo), enquanto no segundo poderíamos falar de uma imagem-sonho que se apresenta mobilizando também o passado no presente, desta vez sem a preocupação em registrar os fatos de acordo com uma organização cronológica, transparente. A autora chega a se lamentar pelo diário se encontrar muitas das vezes comprometido com a exposição de certo caráter factual de sua experiência: “Considera meu diário simplista. Sou muito mais do que aparento ser neste diário. (...). Ao escrever, limito-me quase sempre a registrar fatos. É pena.” (Cançado, 2016a, p. 197), o que, de nenhum modo, pareceu diminuir o ímpeto criativo-conjugador presente na obra. Questão é que ambas as maneiras de se transpor imagens (no diário, da “memória” para a escritura; em seus contos, do “sonho” para a escritura) estão dispostas a partir da ideia de uma imagem-cristal:

A imagem-cristal quebra a possibilidade desse centramento, não trabalha mais no encadeamento de imagens, que se sucedem numa lógica do tempo linear, mas opera com paralisações, desencadeamentos, tateamentos. Não havendo mais a realidade orgânica, a imagem oscila em sua paradoxalidade, em sua ponta mais contraída, que lhe dá lugar no presente, em sua dilatação plena na virtualidade. O presente é sempre a ponta mais contraída de uma imagem dentro de uma operação, enquanto o passado é o dilatado, e, por isso, o evocável. (Canabrava, 2008, p. 340).

Dizer que não há mais a realidade orgânica significa atestar o papel limitado que a percepção pura desempenha nas questões relativas à memória. O fio que reveste o passado interessa muito mais ao presente do que a própria matéria do presente, porque a passagem do tempo apenas se efetiva neste processo de equiparar distâncias: “segue-me e deixa para os mortos o que é dos mortos”; deixar os mortos para trás mas para que nunca descansem. Há muitos mortos, futuros e passados, no diário de Maura, mas nenhum dos cadáveres é mais recorrentemente evocável do que ela própria: a Maura narradora. O seu pânico de morte tão recorrente na infância não deixa de aparecer na vida adulta; é por essa ameaça constante que sua obra passa, pelo risco da falência.

Nota-se que a princípio a sua ideia de morte era marcada por um evento de perda do sentido de presença, que é, entre tantas formas, uma perda significativa de registro: “Somos dez irmãos vivos: oito mulheres e dois homens. Três mortos. Um deles, João, era louco. Ficou doente aos quatro anos, em consequência de uma meningite, morreu aos quatorze e quase não me lembro dele.” (Cançado, 2016a, p. 9). O temor de Maura é pelo caráter definitivo da morte, a morte absoluta pelo apagamento. Voltamos aos poucos a algumas questões do primeiro capítulo deste trabalho: a “neurose de morte”, o medo e o adoecimento decorrente deste estado de crescente desespero quanto à própria anulação. O apagamento se difere do esquecimento, porque o último é um mecanismo concernente a memória, enquanto que o apagamento é o mais direto oponente da memória. O Funes de Jorge Luis Borges é o sujeito incapaz de esquecer, portanto incapaz de criar a si mesmo. A sua memória enciclopédica reduz toda experiência a um labirinto de comparações de traços; é a memória esgotada na sua função de preenchimento. Trata-se de uma memória castradora, ela mesma castrada. Mas se há, como diria Proust devorado por Benjamin, uma “memória involuntária”, então é preciso admitir que há um passado que nos assalta, mais do que o passado talhado que visitamos pela fotografia.

De pano de fundo para uma “memória involuntária”, também um motor involuntário. Deleuze fala muitas vezes de uma gagueira em sua literatura (vale lembrar também o *Gago Apaixonado* de Noel Rosa, e sua obra consonante com a fragilidade física do compositor; sua tuberculose fatal a prestações), como Proust insere a asma em sua *Busca do Tempo Perdido*: “A asma entrou em sua arte. Sua sintaxe imita o ritmo de suas crises de asfixia. Sua reflexão irônica, filosófica, didática é sua maneira de recobrar o fôlego quando se liberta do peso de suas reminiscências.” (Benjamin, 1986, p. 48). Na obra de Maura encontramos o mesmo

entrelaçamento entre uma saúde crítica e sua literatura, um encontro entre sua condição epilética e, sobretudo, o seu diário. A oscilação de seu discurso, as muitas camadas pelo qual Maura se encarrega de contar a nuvem dos fatos e a tempestade que se disfarça nela, replica, acompanha, os efeitos imediatos de suas crises epiléticas. Não tratamos assim da “dança epilética”, nem, muito menos, de atividade cerebral ou fenômenos crônicos, mas da implicação empírica, social, em relação a necessidade de ter em vista o autocontrole do corpo. Há um problema imediato do tempo e de seus intervalos; as crises acometem o corpo em períodos irregulares, sem anúncio. Há aí algo da ordem do desastre que mencionamos anteriormente.

Não é a crise epilética um apagamento provisório? Uma interrupção do tempo? Mas a epilepsia não pode ser uma morte como esta que falamos, mesmo que momentânea. A morte é, tal como o presente, uma passagem, uma transição (mais lenta do que se supõe) entre estados, do orgânico para o inorgânico. É o corpo que se desliga de uma função e de um território vital, mas o apagamento é lacuna. Não há memória diante dessa lacuna. Neste caso, o corpo está onde a consciência não aparece; e por isso ele se coloca, perante o acontecimento, num estado de vulnerabilidade: “(...) a característica do doente mental é o medo (não o medo das guardas, dos médicos. O medo de se perder de todo antes de se encontrar. ” (Cançado, 2016a, p.26). Acrescentaríamos, e ao mesmo tempo, o medo de se perder de todo antes que outros já nos encontrem: “Deixei de falar há tanto tempo. Estou sozinha e assim foi sempre. Não quero dormir. Foi dormindo que permiti que se construísse essa teia que me envolve e me perde. É a vergonha muito anterior. Não vergonha; é o medo. ” (Cançado, 2016b, p. 14).

Escribir su autobiografía, ora para confersarse, ora para analizarse, o para expornerse ante todos, como una obra de arte, tal vez sea tratar de sobrevivir, pero mediante um suicidio perpetuo – muerte total por ser fragmentaria.

Escribirse es dejar de ser para entregarse a un huésped – los otros, el lector cuya única misión y vida será entonces la propia inexistencia de uno. (Blanchot, 1990, p. 59).

Embora como dissemos, não tenhamos *Hospício é Deus* na estima de uma autobiografia em seu sentido estrito, as dimensões evocadas por Blanchot aparecem no decorrer das páginas do diário: a confissão, a análise e a exposição, mas principalmente a ideia de um suicídio perpétuo: “(...) tentei o suicídio como a única maneira de sobreviver. ”

(Cançado, 2016a, p. 184). É justamente por não se tratar de uma autobiografia que podemos percorrer as palavras de uma Maura que se escreve sem a pretensão de entregar as chaves para o hóspede. Sem dúvidas, é um livro em que a confissão, a análise e a exposição aparecem de modo pungente, mas eles não são suficientes para delimitar o quadrado de Maura. Falamos de uma chave engolida: de confissões que correm do confessional, de uma análise pendular, ora à beira do divã, ora à beira do precipício, se bem que nem sempre diferentes. Mas é ainda uma exposição dos efeitos engendrados numa personagem também exposta; é uma maneira de fazer morrer um estigma, uma imagem-rainha, buscando proliferar saídas de emergência: “Disposições imemoriais começam. A Morte tem, primeiramente, a figura dos Arrependimentos. Uma desolação soberana dá o tom a tantos sonhos que não demandam senão se despertar.” (Artaud, 2021, p. 75). Nenhuma saída induzida pode ser confiável, ninguém é saída. As guardas induzem Maura às enfermeiras, as enfermeiras induzem aos médicos, os médicos induzem à papai e mamãe; somente as internas é que colocam a saída às costas em seus passados remotos, em personagens amarelados. A enunciação de Maura contendo suas mortes é a carta coringa nas mangas.

3.2. DO QUADRADO EM QUE SE MORRE AO MUNDO EM QUE MAURA MATOU

O diário de Maura Lopes Cançado, embora atrelado a uma visão multifocal da autora, está comprometido com uma intenção de descrever, desde seus dias no quarto-forte até seus momentos de vida fora do hospício. Sua fugacidade esbarra sempre com os limites da narrativa ordenada de acordo com essa base descritiva; o diário funciona como um caderno contendo menções aos acontecimentos do dia, mas é constantemente furado por intervenções: versos no meio dos registros, observações cáusticas, transições narrativas “espontâneas”, presença de sonhos. Nos contos de *O Sofredor do Ver* é que vemos muitas dessas interferências tomando dimensão própria, seus furos de discurso convertendo-se em saídas. Pode-se perceber um rigor distinto da primeira obra, como se as máscaras presentes no diário ganhassem corpos nos contos de Maura; embora sejam de fisionomias estilísticas diferentes, não é difícil se acercar das semelhanças entre determinados momentos de seus relatos e as

passagens que vivem as personagens de seus contos. Propomos um olhar para o conto “No quadrado de Joana”, considerando algumas possíveis relações entre Joana e os temores de Maura quanto à perda de si.

Há essa oposição entre duas formas geométricas, o quadrado e o círculo. Mais ainda do que o próprio quadrado, mas a aparição de um sentido do enquadramento; são as horas que enquadram e Joana tem por objetivo integrar-se à ordem deste tempo: “Vê-se parada imaginando as horas. Isto vem justamente aliviá-la da sensação incômoda de que um corpo redondo ilumina o pátio. ” (Cançado, 2016b, p. 15). É o enquadramento que surge como configuração segura, como correspondência entre sujeito e seu ambiente fechado. O Fora, como vimos também em alguns momentos do diário, é ameaça; daí manter uma solidão que acompanhe Joana, o Fora é a intrusão do não-idêntico que vem a significar a desintegração de sua unidade fechada: “Agora o rosto sente a quentura do muro (...). ” (Cançado, 2016b, p. 15); o muro assumindo o papel de divisor, mas também arregimentado como corpo. Se o espelho reflete a imagem daquele que observa, o muro resguarda o calor dos corpos, é ele mesmo corpo-limite que encarcera o Fora numa prisão lógica: “Ela não se desviaria tanto da lógica, mesmo pensando, num momento de descuido, e a lógica está no quadro. Precisa pensar certo. ” (Cançado, 2016b, p.16). Ocorre a inversão sintomática dos códigos da “normalidade”: a sociedade expulsando sua indesejada para o leprosário, para o manicômio, para fora dos limites da cidade (Foucault, 2017); e a indesejada, anômala aninhada aos muros da cidade, expulsando de sua interioridade os dispositivos responsáveis pelo seu exílio. A cidade então como clausura no Fora, e o hospício se processando como interioridade, um fazer-se trincheira.

A imagem evocada por Maura para delinear esse corpo fechado na sua interioridade é a da pedra: “Perfeitamente integrada. Em forma. Uma pausa completa. Como na pedra. ” (Cançado, 2016, p. 15). O devir-imperceptível aos poucos se enrodilhando na pedra, Joana criando para si uma organização de defesa, uma máquina de guerra; acontece que esse arranjo de forças excluirá todo devir. Em um dos últimos momentos de *Hospício é Deus*, a narradora dirá:

Penso justamente o contrário: as coisas não me atingem realmente porque não creio nelas. Felicidade ou dor são palavra; talvez nem isto, se quiser – e geralmente não quero. Não amo a vida. Apenas ela não tem existido para mim, e sendo assim,

como destruí-la? É que dificilmente estou disposta a brincar de viver. Afirmar gasta energia. Não gosto de pensar também em energética.

Não me comovo absolutamente com o feito dos homens. As árvores devem filosofar e sua filosofia não vai além de suas copas. O pensamento de pedra deve ser compacto. (Cançado, 2016a, p. 185).

A introjeção da personagem na figura da pedra consiste no contrário de uma afirmação de vida. Se é a partir de uma diferença negada que o louco se faz enquanto personagem socialmente indesejado, agora esta diferença vai desenhando uma estrutura de indiferença onde todas as coisas passam por uma exterioridade; não há mais porosidade ou corpo-coador, mas é o despedaçamento cada vez mais próximo de instituir o corpo dissociado da esquizofrenia. Não há mais mundos “compossíveis” porque não há mais síntese de mundo possível (Deleuze, 2015), as diferenças caem numa profundidade absoluta.

Há um problema de linguagem que os registros do diário procuram dar conta, e que também é preponderante no conto: “Não lhe foi dada ainda uma linguagem adequada e não consegue pensar sem palavras. Sente-se incompleta, sem os instrumentos necessários. Não pensar, em posição de sentido, é a ordem por enquanto. ” (Cançado, 2016a, p. 16). A linguagem aparece como insuficiente para pôr em jogo as intensidades que atravessam a personagem Joana; sua falta consiste no sentimento de impotência em tornar-se expressa. Lembramos a frase: “Efetuar-se é também ser expresso”. (Deleuze, 2015, p. 114), mas no caso as duas posições estão negadas. O receio que a personagem sente das formas circulares designa também uma estrutura da linguagem, por se dizer, circular, operando por espirais, privilegiando um retorno compulsório aos objetos de fixação, cujo a interpretação fica à cargo do analista, do exame médico-legal, das polícias, mas também de seus interlocutores. É a linguagem que vai se fechando numa forma cada vez menos comunicativa, ou mesmo cifrada, para tornar-se um grunhido do pestificado: “há o grito do pestificado na rua quando ele corre com o espírito bêbado de imagens, e o grunhido particular do pestificado na agonia. ” (Artaud, 2021, p. 124). A lógica do ângulo sobrepõe-se à lógica da circularidade. Uma linguagem fechada, desdobrando um tempo também fechado. Em outras palavras, a personagem do conto inaugura um tempo que lhe é próprio a custo de toda e qualquer abertura; há um processo de isolamento que implica na formação de um espectro de pureza. Para lembrar outro momento deste trabalho, há uma radicalização que nasce deste espectro de pureza, mas aqui ele recai numa nova forma pura: a de uma singularidade restritiva, imersiva. O mundo se torna insuportável em sua multiplicidade invasora, daí a necessidade de reduzir

todas as coisas a uma certa organização da profundidade, quando o que há de fato é o fim da superfície. O caráter esquizo do delirante, sua capacidade de fuga se converte na esquizofrenia:

Um marco no novo tempo. Cumprindo um dever; fortalecida e distanciada das curvas, o pensamento quadrado no ar, quase sólido, reto como lâmina, sofrendo o impacto, voltando e enquadrando-se nos olhos impossíveis. ” (Cançado, 2016b, p. 16).

Mas onde é que esse “novo tempo” se inscreve se já não há mais superfície, ou, se, pelo menos, ela agora começa a desmoronar? Numa interioridade sem parêntesis, isto é, num espaço de trânsito em que antes a fronteira e a fissura se faziam: “Como um espelho o corpo reflete sem aberturas. ” (Cançado, 2016b, p. 16); trata-se então do corpo tornado pedra, um signo correspondendo a si mesmo. Em outra passagem, Maura afirma a condição da pedra de ser somente pedra, enquanto compara as pessoas às moscas que seguem “(...) caindo esfaceladas, sem significação. ” (Cançado, 2016b, p. 17). A significação então passa a consistir neste sentido geométrico que Joana atribui a sua visão recriando a realidade que a cerca; o não-sentido é que pertence às substâncias das coisas. Passar por elas sem se deixar ser passado, mesmo que isso signifique tornar-se também coisa; “coisificação” que não se confunde com a reificação lukácsiana, considerando que a coisa não possui aqui a atribuição de mercadoria ou mesmo de valor objetivo, cambiável. Ao contrário, trata-se de uma marca individuada sem valor determinado que assume toda a inscrição do corpo; tentativa de preservação do corpo que exige que o espírito não seja cooptado pelo acontecimento que lhe toma o tempo quadrado: “No tempo quadrado vive-se sem elas na perfeição das coisas” (Cançado, 2016b, p. 17). O corpo e o tempo perpetrados nas formas mudas, em estado de equivalência como na estátua. A figura da estátua então como a tristeza de um corpo que abnega a mudança e que procura uma eternidade impassível.

Duas implicações mais graves parecem acompanhar a personagem Joana na tentativa de estabelecer para si este novo tempo, a solidão e o “perigo de ser levada para a cama” (Cançado, 2016b, p. 18), também citado anteriormente. Para não se entregar é que ela precisa encerrar-se num pensamento quadrado: “Uma pocinha seria o seu afogamento. Foge do círculo. Mas a linha é formada por pontos. Não no seu tempo; raciocina rápido, quadrando o pensamento. ” (Cançado, 2016b, p. 18); é um mecanismo de extração simbólica que se orienta num sentido de constituir a autonomia de voz. Segundo *A Lógica do Sentido* de Gilles

Deleuze, a boca é ao mesmo tempo o órgão das profundidades, mas também a zona oral superficial; isto significa dizer que nela são inscritos os processos transitórios da profundidade – a passagem do ruído à voz – como também os da sexualidade – da voz à palavra -. O processo de Joana passa pelo dismantelamento de uma organização sexual que pré-figura os esquemas de linguagem, ou seja, da submissão da voz à palavra organizada, do *Verbum* socializado tornado razão eterna: “A organização sexual já nos apresenta todo um sistema ponto-linha-superfície; e o falo como objeto = x e palavra = x tem o papel do não-sentido distribuindo o sentido às duas séries sexuais de base, pré-genital e edipiana.” (Deleuze, 2015, p. 249). Por outro lado, Joana quer converter a *Vox* num *Verbum* próprio: aqui é que Hospício e Deus, enquanto profundidade e superfície, passam a querer designar uma mesma entidade criadora e onisciente; a de um tempo que não pode ser mediado, mas que é constituído do ser das intensidades.

A linguagem de *Hospício é Deus* indica também uma força que propulsiona a palavra: ela é evocada num conjunto de imagens sobrepostas que propulsiona seu sentido para além do seu significado a rigor. A palavra supera a própria palavra porque evoca uma imagem derruída, que se encontra entre um acender e um apagar das imagens vizinhas (Didi-Huberman, 2012) que não cessa de inventariar novos recursos para arranjar um registro de tempo. Daí que, apesar de se tratar de uma obra, a princípio, de compreensão razoável, não se poder dizer que ela se encerra na disposição das palavras designando objetos, sensações, localizações; o sentido vai se produzindo numa ação inteira. Não é possível, portanto, destilar de sua escritura uma certa organização linha-dura sem com isso comprometer já o sentido de oscilação que o texto procura fazer como sobrevida. A personagem Joana é um pouco de uma Maura radicalizada em sua fuga, inspecionando a realidade a partir de uma cisterna interior; a consequência imediata é o desmoronamento de sua autoimagem: “Na melhor das hipóteses Joana ficará no arranha-céu, sem a marcha, que ainda lhe é permitida. E nem haverá esperança de uma nova linguagem, tendo a boca fixa.” (Cançado, 2016b, p. 19). Há o “pensamento quadrado” decorrente de sua experiência de isolamento que vem a anteceder a “boca fixa” da personagem; o que Maura procura é não ruir por meio de sua solidão, é, então, compartilhá-la. O temor de ser carregada, ou melhor, “levada para a cama”, com as direções que a expressão pode suscitar, advém da compreensão de que o estado de exceção do hospício, isto é, sua regra, é o esgotamento das pacientes até alcançar os termos da catatonia: As catatônicas são aquelas que se encontram investidas do horror do pátio; são os rostos vigilantes que constituem a paisagem morta. A palavra “catatonia” sinaliza a ruína de uma

interna através do olhar do Outro enquanto autoridade, funcionando como a tentativa de exercer sua outra língua negada: “O que existe ele [o caráter destrutivo] converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. ” (Benjamin, 1987, p. 237). Acontece que a evasão desse novo corpo discursivo recai na ativação dos dispositivos de controle; a partir daí o enquadramento já não é mais uma orientação subjetiva da interna, ela mesma já não pode fugir de seu inferno coletivo-particular:

Os olhos enfrentam rostos impacientes. Paira 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, 2016b, p. 19).

Catatonía é a desmedida que encerra Joana em seu estado de consciência arrebatada. A língua vertida para dentro, engolida. Essa nova língua cristaliza uma perda onde ainda reside a imagem-lembrança, mas de maneira em que ela não pode exercer presença sob a forma de linguagem reconhecida. Em outros termos, a linguagem perde seu poder de expropriar o acontecimento, embora ele mesmo não esteja morto. A preocupação contida no diário é a de sangrar a escritura sem com isso desmantelar o corpo que sangra. A mesma inquietação se coloca na pergunta: “Em que língua falar-lhe? ” (Cançado, 2016a, p.33). Na passagem em questão, Maura procura meios de se dirigir a guarda Maria de Oliveira, uma das figuras atozes do sanatório cujo a mãe havia morrido como louca no mesmo hospital. A guarda é considerada por Maura uma “psicopata” que satisfaz seu ímpeto violentador através da punição aplicada às internas. Não se trata de um grau de loucura que redime a língua, mas muito mais de uma posição desempenhada.

Vê-se que o problema de uma língua a ser desempenhada se estende para todo o decorrer de sua narrativa; é também, afinal, uma questão dirigida já na suposição de um interlocutor do diário. O problema de uma língua ferida que procura traduzir seu peso e dispersá-lo numa escritura. O problema de uma língua que habita um mundo também ferido. O problema de se entrever um mundo em que essa ferida da língua e do mundo não passam incólumes.

Na noite de 11 de abril de 1972, uma paciente da Casa de Saúde Dr. Eiras é encontrada morta:

Era uma jovem de dezenove anos, cabelos curtos, estatura baixa, tez morena, que dormia em uma das enfermarias. Segundo o laudo do Instituto de Criminalística, a jovem foi morta por estrangulamento, tendo sido utilizado uma faixa de tecido rasgada de um lençol, mas não apresentava sinais de luta. Ao se deparar com o corpo sobre a cama, a servente avisou sua colega, que chamou o médico de plantão. Chegando à enfermaria, o médico encontrou a paciente e, logo em seguida, Maura. Segundo ele, Maura aproximou-se e, assumindo a responsabilidade pela morte da jovem, teria dito, em tom de justificativa, que: *queria mudar de casa de saúde e que havia chegado à conclusão que matando alguém seria a melhor maneira de conseguir isto uma vez que assim teria certeza de que seria transferida para um manicômio judiciário* (Processo penal, fl. 25). (Scaramella, 2010, p. 26).

As últimas páginas de *Hospício é Deus* datam de março de 1960. Consta na mesma referida tese do qual extraímos o trecho acima, que, um ano depois, Maura teria sido admitida como escrevente datilógrafa no Ministério da Educação. Permaneceu oito anos no emprego alternando entre a vida fora dos sanatórios e as diversas reentradas a qual voltou a se submeter e a ser submetida. Havia dado entrada na mesma noite do incidente: dessa vez a internação havia sido realizada por seu filho. A partir de então um inquérito é instaurado para apurar o ocorrido, tendo já por base tanto o grau de periculosidade atribuído a Maura como sua condição “inimputável”. Os autos do processo oscilam entre os dois tratamentos; o único documento em que Maura aparece em primeira pessoa é uma carta endereçada ao juiz em que a mesma pede uma liberação provisória para frequentar um curso semanal sobre teatro grego, e para que recebesse a visita de professores de inglês e alemão na carceragem feminina do presídio de São Judas Tadeu, onde até então se encontrava. Ao observar a narrativa da documentação jurídica, vê-se que a intenção mais imediata é a de alocar Maura no manicômio judicial do estado; acontece que era inexistente uma ala feminina até então, fazendo com que o processo se desenrolasse sem sucesso quanto a circunstância:

No caso de Maura, quando o juiz determinou que fosse encaminhada ao manicômio judiciário, ele sequer sabia que não havia uma ala feminina. Se, por um lado, a situação masculina estava, aos olhos da justiça do Estado da Guanabara, resolvida, as mulheres erravam de um lugar a outro. Algumas vezes ficavam internadas nas enfermarias de presídios ou eram levadas aos hospitais psiquiátricos, de onde acabavam saindo sem receber o tratamento que deveriam. (Scaramella, 2010, p. 22).

Por ser dada como inimputável, o que excluiria a possibilidade de que recebesse uma pena formal, a resolução acaba por indicar uma medida de segurança que deveria garantir a Maura uma reclusão para tratamento. No decorrer dos anos o que sucede, na verdade, é a sua constante realocação em diferentes presídios do estado. É com a matéria de Margarida Autran para *O Globo* que a situação de Maura se tornará pública: “Cega, presa num cubículo de um metro imundo e infestado de percevejos, abandonada pelos amigos, esquecida pelos que a apontavam como a melhor escritora de 68 por seu livro ‘O sofredor do ver’, ela é um ser humano em desespero. ” (Autran, posfácio de *Hospício é Deus*, 1991). O mundo em que Maura matou acaba como o mundo em que ela morre.

4. CONSIDERAÇÕES

O diário de Maura repercute um projeto de sobrevoo. Para dizer uma expressão já conhecida, uma incitação de re-existência, como diria Zé Celso. A personagem-narradora se compõe reunindo rastros seus e alheios, regurgitando-os pelo caminho: tal como a boneca russa que guarda em seu oco as suas sucessivas criaturas, seus simulacros. É, no entanto, sempre uma busca por tornar esse mundo vivo, visível e extenso, a partir de seu imprevisível. Se podemos inferir uma única consideração, seria a de que é no movimento pendular da narrativa que conhecemos um pouco de Maura Lopes Cançado. Se há uma verdade a ser levada em consideração, ela se encontra nesse ritmo discursivo. As palavras de seu diário englobam pontos-nascituros por onde as intensidades passam. São elas, as palavras, peso e livramento; porque são remetidas para cumprir uma duração, e porque carregam essa força de existir que as supera. Tempo quebrado. Medi-lo custa nunca alcançar sua estatura de onda.

Descrever com exatidão a sociedade londrina daquele ou mesmo de qualquer outro tempo ultrapassa os poderes do biógrafo ou historiador. Só aqueles que necessitam do pouco da verdade, e não a respeitam – poetas e romancistas –, se acham em condições de fazê-lo, pois este é um dos casos em que a verdade não existe. Nada existe. Tudo é evaporação – miragem. (Woolf, 1978, p. 207).

Tempo, lugar e rosto designando a miragem. Maura não faz (auto) biografia; se há escrita de si ela salta para outra casa a todo momento, se trata de um diário de paredes finas, convidando a vizinhança à escuta. Quanto à loucura, seu estatuto permanecerá esvaziado enquanto a saúde mental for patenteada pela operacionalização dos corpos. *Hospício é Deus* soa contemporâneo de nossos sofrimentos porque deixa às claras uma obscuridade intocada; de que a normalidade e as nossas polícias lógicas nos fazem encurralados. Ninguém está a salvo, nem mesmo nossas suposições da normalidade, nem mesmo nossas polícias. O agente do sofrimento é ele mesmo sujeito e objeto do sofrimento. O fato de se tratar de uma mulher em seu tempo marca uma lacuna a mais: já não se trata de uma personagem anômala mas de uma terra anômala, movente. Nem a prisão, nem o manicômio, nada é devido. Presença de um

emparelhamento sem lugar, algo de uma eternidade em vida que sopra aos ouvidos sem dizer endereço.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **Escritos de um louco**. [19--?]. Disponível em: <http://www.geocities.ws/unigalera1/antonin.pdf>. Acesso em 28/02/23.
- ARTAUD, Antonin. **Escritos Místico-Políticos 1**. Tradução de Fabiano Lemos. 1. ed. Rio de Janeiro: Via Verita, 2021.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Tradução de J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BARRETO, Lima. **Diário do hospício e Cemitério dos vivos**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: 1. Fatos e Mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. 1970.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas; 1).
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense. 1987. (Obras escolhidas; 2).
- BERARDI, Franco. **Asfixia: Capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem**. Tradução de Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Traducción de Pierre de Place. 1. ed. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1990.
- BRANT, Vera. **Cartas de Maura Lopes Cançado à Vera Brant**. [s.d.] Acesso em 05/02/22. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/232928415/Cartas-de-Maura-Lopes-Cancado-a-Vera-Brant>
- CANABRAVA, V. L. G.. A recusa do tempo e suas implicações na subjetividade. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 28, n. 2, p. 330–343, 2008.
- CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus: Diário 1**. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.
- CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus**. São Paulo: Círculo do Livro. 1991.

CANÇADO, Maura Lopes. **O Sofredor do Ver.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b.

CASTRO, Júlio Eduardo de. A presença do objeto a na neurose e na psicose e o desejo do psicanalista. **Tempo psicanalítico.**, Rio de Janeiro, v. 47, n. 2, p. 45-68, dez. 2015. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382015000200004&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 30 maio 2023.

COCTEAU, Jean. **O Potomak:** precedido de Prospecto. 1. ed. São Paulo: Autêntica, 2019.

CUSTÓDIO, M. M.; JARDIM, A. C. Maura Lopes Cançado: considerações em torno do início da literatura feminina autobiográfica no Brasil. **Revista Graphos**, v. 21, n. 3, p. 77-90, 30 jan. 2020.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** Tradução Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Cartas e outros textos.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon:** Logique de La Sensation. Paris: aux éditions de la différence. [s.d.] Acesso em 01/12/22. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5433647/mod_resource/content/1/bacon-logica%20da%20sens%20%28trad%29.pdf

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido.** 5. ed. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka:** por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo:** Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** Capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34. 2011a. Vol. 1.

DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** Capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34. 2011b. Vol. 2.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012a. Vol.3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** Capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução de Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b. Vol. 4.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DE MAN, Paul. **The rhetoric of romanticism**. Tradução de Joca Wolff. Nova York: Columbia University Press, 1984. pp. 67-81. Acesso em 01/03/23. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.ZAeONXbMLrd>

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

DUTRA, Wagner Honorato; COUTO, Luís Flávio Silva. Maquinando Lacan: uma análise dos usos que Deleuze e Guattari fazem do ensino lacaniano em O Anti-Édipo. **Tempo psicanalítico**, Rio de Janeiro, v. 49, n. 2, p. 50-83, dez. 2017. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382017000200004&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 09 out. 2020

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

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

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Pontinha: Nova Vega, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GALANTIN, D. V. Foucault e Blanchot: um diálogo possível a partir da ausência de obra e do esquecimento. **Griot : Revista de Filosofia**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 13–36, 2016. DOI: 10.31977/grirfi.v13i1.699. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/699>. Acesso em: 15 jun. 2023.

GENET, Jean. **Nossa Senhora das Flores**. Tradução de Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. Tradução de Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1988.

HIDALGO, Luciana. **Autoficção brasileira: Influências Francesas, Indefinições Teóricas**. Alea, Rio de Janeiro, vol. 15, n.1, p. 218-231, jan-jun, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 07 jan. 2023.

LACAN, Jacques. **O seminário: Livro 3, As Psicoses**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1988.

LAING, R.D. **A política da família**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

LEJEUNE, Phillippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968.

MARTINS, Viviane. A Foraclusão do Nome-do-Pai: Lógica do Significante e Topologia dos Nós. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, Rio de Janeiro, vol. XXII, n.3, p.290-298, setembro, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro**. Tradução de Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural LTDA, 1999.

PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PELBART, Peter Pál. **Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: Loucura e Desrazão**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2019.

PELBART, Peter Pál. Manicômio mental: a outra face da clausura. In: LANCETTI, Antônio. **Saúde Loucura**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1991. p. 129-138.

PIZARNIK, Alejandra. **Os trabalhos e as noites**. 1. ed. Tradução de Davi Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

PLATÃO. **Fedro**. 1. ed. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

REED, Lou. **Atravessar o fogo: 310 letras de Lou Reed**. Traduzido por Christian Schwartz e Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: tomo 1**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno e Iluminações**. Tradução de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A., 1982.

ROLNIK, Suely. Pensamento corpo e devir – uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico. In: **Cadernos de subjetividade**. São Paulo: PUC 1993, nº 2.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCARAMELLA, Maria Luisa. **Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado**. 2010. 269 p. Tese (doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1611645>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SILVA, Laura Belluzzo de Campos. Três questões sobre as psicoses: uma leitura de O Anti-Édipo. **Mental**, Barbacena, v. 3, n. 4, p. 115-133, jun. 2005. Disponível em

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272005000100008&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 20 jul. 2023.

SILVEIRA, Nise. **Imagens do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SULEIMAN, Susan. **Crises da memória e a Segunda Guerra Mundial**. Tradução de Jacques Fux e Alcione Cunha da Silveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

SZASZ, S. Thomas. **Ideología y enfermedad mental**. Traducción Leandro Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. 5. ed. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.