

A expressão e a linguagem carnalizada de Maura Lopes Cançado em *Hospício é Deus*

Alex Fabiano Correia Jardim

Universidade Estadual de Montes Claros

Márcia Moreira Custódio

Universidade Estadual de Montes Claros

RESUMO: Este artigo discorre sobre a escrita expressiva de Maura Lopes Cançado como desdobramento do corpo e o corpo como desdobramento carnalizado do mundo em sua obra metaficcional *Hospício é Deus – diário I*. A abordagem se fundamenta na corrente de pensamento da fenomenologia de Merleau-Ponty que vê a linguagem como gesto expressivo, numa relação ambígua entre fala e pensamento, sentido e palavra, significante e significado. A escrita autobiográfica de uma louca produtiva, cuja presença da autora no texto representa o próprio corpo do texto, revela-se a projeção de um ser para fora de si em estado caótico. Desse modo, Maura apresentará o estilo de uma linguagem corpórea fragmentada, de um valor expressivo singular da loucura. O tempo, no diário de Maura, nasce de sua relação com as coisas, sua consciência se desdobra e constitui seu próprio tempo. A recordação traz o passado para o presente e transforma o fundo em figura, trazendo a vivência das emoções que se acham em estado latente. Ao se instalar no mundo do leitor, pela linguagem falada, leva-o a tocar e a escutar os sons e os ruídos no tempo presente e a participar do mundo através da linguagem falante.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita autobiográfica brasileira. Maura Lopes Cançado – *Hospício é deus – Diário I*. Literatura – Linguagem corpórea. Loucura – Tema literário.

ABSTRACT: This article discusses about expressive writing Maura Lopes Cançado as unfolding as the body and the body as unfolding carnalizado of the world in his meta-fictional work *Hospício é deus – diário I*. The approach is based on the current thinking of the phenomenology of Merleau-Ponty that sees language as expressive gesture in an ambiguous relationship between speech and thought, word and meaning, signifier and signified. The autobiographical writing of a crazy woman productive, whose presence of de author in the text, represents the own body of the text, reveals the somebody projection in a chaotic state. Thus, Maura will submit the style of a fragmented body language, of a value expressive singular of the madness. The time in Maura's diary, comes of her relationship with things, your consciousness unfolds and forms her own time. The memory brings the past into the present and what is in the background turns figure, bringing the experience of emotions that find themselves in a latent state. While installing himself in the reader world, through spoken language, takes him to touch and listen to the sounds and noises in the present tense and participate in the world through of the language that speaks.

KEYWORDS: Brazilian Autobiographical Writing. Maura Lopes Cançado – *Hospício é deus – Diário I*. Literature – Body Language. Madness – Literary Theme.

O presente texto visa mostrar o lugar da escrita de *Hospício é deus – diário I* (1965), de Maura Lopes Cançado (1929-1993), no projeto filosófico da *Fenomenologia da percepção*, de Maurice Merleau-Ponty, tendo em conta as reflexões sobre o gênero autobiográfico, o espaço manicomial e o quadro de loucura da autora.

Compreendida como uma obra representante da literatura nacional contemporânea que traz como tema central a loucura, *Hospício é deus* revela-se peculiar por duas razões: constituir-se um diário e ser escrito por uma louca. Sendo uma metaficção¹, seu espaço ficcional permite a pluralidade identitária entre autor e narrador que, nesse caso, é reforçado pelo processo de esquizofrenia de Maura. Em seu diário, encontramos o ponto de vista do insano que escreve sobre si mesmo – algo pouco comum na literatura brasileira, uma vez que o louco costuma aparecer através da visão mais ou menos idealizada de quem é “normal”.

A obra, como experiência estética, engendra um modo específico de subjetivação no qual Maura, mediante essa mesma percepção experiencial, busca doar sentido para o mundo e para si mesma. Assim, Maura se desdobra em outra, mediada pela imaginação criativa, numa compreensão da subjetividade como devir, abrindo uma estética da existência, na qual a própria vida pode se (re)criar. Esse gênero confessional se revela, enquanto forma textualizada, a do tempo vivido. Sua narrativa nos oferece um tempo múltiplo que se

¹ A obra de Maura acolhe essa característica pela transferência do contexto extraliterário, como autor e a própria criação artística, para o universo ficcional. Em *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1993) Patrícia Waugh explica que o autor produz o texto e, ao mesmo tempo, é produzido por ele, ampliando a inter-relação entre realidade e ficção.

superposiciona, diferenciando-se dos marcos gerais da história oficial, com novos marcos plenos de significados, capazes de constituir uma outra história para aqueles que os compartilham. Leonor Arfuch, ao discorrer sobre o gênero autobiográfico, evidencia a acepção de Raymond Williams:

O autor distinguia ali, de um lado, o conhecimento obtido de acontecimentos passados e, de outro, um tipo particular de consciência podendo implicar tanto “razão” quanto “conhecimento”, o que assinala também a relação estreita que persistia, mesmo no início do século XVIII, entre “experiência” e “experimento”. Em nosso século, esse tipo de consciência passa a significar uma “plena e ativa ‘informação’ (*awareness*) que inclui tanto sentimento como pensamento”. Assim, a noção de “experiência” aparece como testemunho subjetivo, como o mais autêntico tipo de verdade, como “fundamento de todo (subsequente) raciocínio e análise”, mas, além disso, numa forma externa, como reação a influência ou percepções do meio em discordância (ARFUCH, 2010, p. 118-119).

Neste outro lugar, as diferenças sociais assumem uma força de expressão e geram a instauração de signos sensíveis para os que integram a narrativa. Na obra, Maura inscreve-se não como uma espectadora imparcial frente à vida, mas participante dela ativamente, por meio de seu corpo, com seus movimentos, afetos, pensamentos, percebendo, sendo percebida e se autopercebendo, reconhecendo-

se como autora e co-autora de sua história, ao lado dos outros significativos com os quais convive no ambiente hospitalar.

O processo da escrita autobiográfica está mais fortemente ligado ao exercício do corpo, porque, no ato de lembrar, o escritor-narrador-personagem executará o trabalho de ressuscitar para logo, em seguida, matar, refletir o que foi vivido e que jamais voltará. A violência do lembrar suscita as fortes emoções do viver. Maurice Blanchot, em sua obra *A conversa infinita*, afirma que escrever “evoca uma operação cortante, uma carnificina talvez: uma espécie de violência” (BLANCHOT, 2001, p. 66), visto que a escrita libera o pensamento, exigindo o máximo de imersão no significante e significado. O mergulho na ordem ou na desordem do pensamento aflora plena de matizes, carregado de conflitos e incoerências, pois a escrita humanizada não se isenta das contradições inerentes ao escritor. No excerto abaixo a narradora deixa sua impressão sobre o lugar, sobre si mesma e sobre a própria escrita:

Aqui estou de novo nesta “cidade triste”, é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei estas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Não sei se têm algum valor. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento (CANÇADO, 1991, p. 31).

É notável o uso de palavras e expressões que remetem aos sentidos, como “cidade triste”, “sofrimento” e “sombrio”. A escrita surge aqui como uma exteriorização de uma necessidade do corpo, cujo fim ainda não foi definido. Não há um jorro inconsciente de palavras, há uma sequência de ideias concatenadas que revelam o esta-

do de angústia, de vazio e desesperança da narradora. É a expressão de uma reflexão corporal. Os sentidos, sempre aguçados, formam uma unidade com o corpo de Maura, desvelando uma dupla inscrição: do dentro e o do fora.

Faz muito frio. Estou em minha cama, as pernas encolhidas sob o cobertor ralo. Escrevo com um toquinho de lápis emprestado por minha companheira de quarto, dona Marina. O quarto é triste e quase nu: duas camas brancas de hospital. Meu vestido é apenas o uniforme de fazenda rala sobre o corpo. Não uso *soutien*, lavei-o, está secando na cabeceira da cama. Encolhida de frio e perplexidade, procuro entender um pouco. Mas não sei. É hospício, deus – e tenho frio (CANÇADO, 1991, p. 32).

Nesse contexto, o frio comunica mais que um sentir táctil, é o reconhecimento carnal do hospício. O espaço não é representado sob o signo do entendimento, mas de imagens ou metáforas que, mais do que estéticas, ou exatamente por isso, delineiam, pela percepção, o ambiente vivido. Essa relação com o mundo ultrapassa o sensorial, deflagrando-se em uma relação total e afetiva com o meio. A significação do mundo confunde-se com a do conhecimento: o corpo sente frio, sentir frio machuca o corpo, o hospício machuca o corpo, o hospício é frio. É esse contexto inter-relacional, fenomenologicamente manifesto, que Merleau-Ponty visa conferir um estatuto filosófico decisivo na medida em que

Portanto, nós não reduzimos a significação da palavra e nem mesmo a significação do percebido a uma soma de “sensações corporais”, mas dizemos que o corpo, enquanto tem “condutas”, é este estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo, e através do qual, por conseguinte, podemos “frequentar” este mundo, “compreendê-lo” e encontrar uma significação para ele. (MERLEAU-PONTY, 2011, p.317).

Como Merleau-Ponty deixa entrevisto, a linguagem expressiva é o modo pelo qual o sujeito falante² adquire o sentido que quer exprimir. Não há um pensamento exterior à expressão nem existência dele que ela se concretize, seja em palavras, gestos, sons ou cores.

No espaço da escrita de Maura, a existência humana e as relações sociais transpostos sob o olhar particular da escritora em seu espaço vivido são responsáveis pela densidade do conteúdo, da forma literária e também por suas características que abrigam outras temporalidades. A linguagem literária de Maura é a de corpo-vivido ou corpo-próprio, não há dicotomia entre realidade e consciência, ou seja, entre o corpo da narradora e o meio, resvalando, para uma perspectiva fenomenológica merleau-pontyana, com um novo modo de conceber o corpo.

² Merleau-Ponty diferencia a fala falante da fala falada. Aquela emerge no ato instituinte e criativo da linguagem, ou seja, quando não se sabe exatamente o que vai ser comunicado, mas já existe um querer dizer. Esta constitui a base da comunicação social, visto que é o próprio saber sedimentado na linguagem. Na fala falante a fala falada se mobiliza em benefício da expressão.

Para Merleau-Ponty, antes de ser um objeto, o corpo é nosso modo próprio de ser-no-mundo. É o corpo que realiza a abertura do homem ao mundo: “O corpo é nosso meio geral de ter um mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 203). Ora, na *Fenomenologia da percepção*, o filósofo afirma que esse tipo de comunicação é uma apreensão sensível na base da compreensão da fala e do gesto corporal: “...eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não me faz pensar na cólera, ele é a própria cólera” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 251), recorrendo à expressão emocional dos gestos para encontrar aí os primeiros indícios da linguagem como fenômeno autêntico.

A escrita de Maura emerge como gesto de um corpo que é toda relação de sentido com o ambiente manicomial onde está internada. Assim, pode-se destacar o caráter eminentemente corpóreo de sua expressão em articulação com sua apreensão de sentido do ambiente como um espaço completamente hostil. O corpo fala, mas não fala sozinho, fala com alguém, fala para um outro, uma vez que a sua essência é dialógica:

Não continuarei. Sairei louca gritando. Até quando haverá pátios? Mulheres nuas, mulheres vestidas – mulheres. Estando no pátio não faz diferença. Mas esta mulher, rasgada, muda, estranha, um dia teria sido beijada. Talvez um bebê lhe sorrisse e ela o tomasse no colo, por que não? Não aceito nem compreendo a loucura. Parece-me que toda a humanidade é responsável pela doença mental de cada indivíduo. Só a humanidade toda evitaria a loucura de cada um. Que fazer para que todos lutem contra isto? Não acho que os mé-

dicos devam conservar ocultos os pátios dos hospícios. Opto pelo contrário; só assim as pessoas conheceriam a realidade lutando contra ela. ENTRADA FRANCA AOS VISITANTES: não terá você, com seu egoísmo, colaborado para isto? Ou você, na sua intransigência? Ou na sua maldade mesmo? (CANÇADO, 1991, p. 147-148).

Sobressai, a essa maneira, um tom de denúncia e desabafo marcante nesse excerto. Ao mesmo tempo em que fala de si, a autora personagem desvenda o outro, colocando em questão as dificuldades diárias, de modo que o cotidiano aparece como artifício narrativo. Assim, a capacidade expressiva do corpo transcende os mecanismos de sua fisiologia, revelando sua segunda natureza: o social. No fragmento abaixo é possível observar a projeção de uma linguagem que é o próprio sentir exterior:

Estou de novo aqui, e isto é _____ Por que não dizer? Dói. Será por isto que venho? – Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue – e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro – como o que ainda não se pode compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde – paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus (CANÇADO, 1991, p. 28).

A primeira pessoa e o tempo verbal no presente revelam a experiência de um agora agônico de um sujeito falante construindo o pensamento de hospício pela percepção carnal com que este se lhe apresenta. Operam, para isso, especialmente a visão e o tato. Embora marcado por datas, o tempo se revela em perpétuo fluxo, carregado de síntese das vivências da consciência.

Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa do instante em que vesti este uniforme amorfo, ou, depois disto nada existindo – a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? – Cada momento existe independente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadradinhos sofrem alteração, se observados isolados. Entretanto, formam um todo (CANÇADO, 1991, p. 32).

Percebe-se, desde então, que o tempo para Maura é sempre o presente. Registrá-lo em datas é menos uma clausura do que a chance de lançar um novo olhar sobre o texto. Não há uma conservação corporal do passado. Ocorre uma nova percepção do fato. Merleau-Ponty, ao explicar esse fenômeno, ilustra da seguinte maneira:

Esta mesa traz traços de minha vida passada, inscrevi nela as minhas iniciais, nela fiz manchas de tinta. Mas por si mesmos estes traços não remetem ao passado: eles são presentes; e, se encontro ali signos de algum acontecimento

“anterior”, é porque tenho, por outras vias, o sentido do passado, é porque trago em mim essa significação (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 553).

Assim, cada leitura acarretará em novos significados. A percepção é sempre de um agora, o olhar é sempre pelo presente, nunca pelo passado: “um fragmento conservado do passado vivido no máximo só pode ser uma ocasião de pensar no passado, não é este que se faz reconhecer; o reconhecimento, quando se quer derivá-lo de qualquer conteúdo que seja, sempre se precede a si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 554).

A leitura caracteriza-se em desdobramento de corpos. Há uma parceria no processo de leitura do texto. O autor apresenta signos e o leitor os ultrapassa, apalpa as imagens e escuta seus sons, transformando-os em linguagem falante. A apalpação pelo olhar rompe a fronteira do corpo do autor atingindo o corpo do leitor. Pela leitura ocorre a apalpação pelo olhar numa experiência tanto do leitor quanto do seu texto, mesclando-se pela articulação da fala de Maura e a do leitor, realizando um fenômeno corporal transcendental.

Para Merleau-Ponty, “o corpo é o veículo do ser no mundo [...] meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 122). Assim como Maura expressa o mundo, o mundo também se expressa.

O hospício é árido e atentamente acordado. Em cada canto, olhos cor-de-rosa e frios espiam sem piscar. Os dias neutros. As tardes opacas, vazias, quando um ruído assusta, como

vida, surgida rápida, logo apagada – extinta. As mulheres presas no pátio deixam as seções quase vazias; poucas permanecem, como eu, aqui dentro o dia todo. Não frequento o pátio e isto me dá, ainda aqui, e usando o uniforme do hospital, a sensação de estar à margem (CANÇADO, 1991, p. 71).

Nesse trecho, o hospício fala num tom árido, frio e assustador. Longe do pátio, espaço da alienação, a narradora percebe-se à margem, distante do enredamento do sistema. Maura tem pleno conhecimento da necessidade de não juntar-se às outras no “pátio”. É preciso estar atenta para não se perder. O hospício emerge com vida, um ser brutal que espia, sempre atento, ávido por levá-la ao “pátio”. Seu corpo expressa-se com negatividade. Ela recusa, sabendo que são poucas as que permanecem fora do pátio. O hospício, terrível e temível, é também um corpo expressivo.

À hora do almoço o refeitório vibra, frenético e nauseante. Uma, rasgada, dança com o prato na cabeça. Outra come ávida, mastigando de boca aberta, a gordura escorrendo-lhe pelo queixo. Falam, cantam, brigam, riem. A guarda grita. As mulheres por um instante mantêm-se assustadas e despertas; logo recaem no sono lerdo – movimentado e denso onde vozes brotam pesadas, cheias de esquecimento. O refeitório sacudido sustenta-se fantástico (CANÇADO, 1991, p. 72).

Maura sente o hospício e se recusa a aceitá-lo. Não quer “dormir”, como as outras mulheres. Seus olhos assistem ao movimento

frenético e seu corpo sente náusea. Impossível manter-se neutra e impassível diante dessa imagem. Pela via da ficção criativa, Maura se liberta temporariamente, transcendendo os limites e imposições da realidade de maneira esteticamente carnal. Com essa manobra, a linguagem verbal surge como significante que embute um significado vivo, com o qual constitui um indissolúvel signo. Ela se inscreve na forma de linguagem, e suas elocuições não são neutras, carnalizam-se do real, porém brotam impregnadas de subjetividade e de tonalidades contextualizadas.

Esta cidade tem meus olhos.
Sabem por que me perdi?
Quando a cidade cresceu,
morei no terceiro andar;
o dia brigou com a luz –
eu, incoerente, juntei-me às palavras
subindo de elevador (CANÇADO, 1991, p.163).

O espaço e o outro vão existir pelos olhos da narradora. Assim, além de revelar o seu rosto na narrativa, revela o rosto do outro, ou dos outros, num processo de polifonia. Inserindo-se no texto, Maura agrega-se à plurivocalidade, formando um feixe de eus numa intersubjetividade explícita. Delineia-se, assim, uma narrativa plural na qual a narradora se mistura a outros sujeitos, dando-lhes visibilidade e comungando com o outro, ainda que não se sinta igual: “Gosto deste uniforme. Gosto de me ver vestida como muitas outras. O que me aproxima das pessoas, ainda que na aparência, me conforta” (CANÇADO, 1991, p. 117).

Sou um número a mais. Um prefixo humilde no peito do uniforme. Quando falo, minha voz se perde na uniformidade que nos confunde. Ainda assim falo. Falo a dona Dalmatie, ao médico, às internadas como eu. Falo comigo. E falo a _____ que não existe para mim. A inutilidade do meu falar constante. Cerca-me o Nada. O Nada é um rio parado de olhar perdido. Não creio, mas se cresse seria bonito. Não creio, e tenho o Nada – e o Hospício (CANÇADO, 1991, p. 55-56).

Desse modo, a significação expressa na conduta do outro vem encontrar em Maura a legitimação do seu sentido e vice-versa. Maura vê no outro um reflexo de suas próprias possibilidades, intenções que podem fazer parte de sua própria conduta. Isto significa que o comportamento tem uma conotação intersubjetiva.

A visão e o tato são os órgãos mais utilizados enquanto modo de percepção. Como principal sentido no processo de percepção, a visão alcança um predomínio quase absoluto da cena. Os olhos são extensão do corpo de Maura e do corpo do hospício. Eles veem o que o corpo sente.

Não amo meus olhos negros.
Esta noite dancei um balé fantástico, cego.
Meus olhos?
Misturaram-se ao negrume das suas pupilas
(CANÇADO, 1991, p. 37).

Negros estão seus olhos porque negros são seus dias. Nada de planos: “– Cada momento existe independente [...]” (p. 32). Cega-

mente expõe-se ao fora. Negativamente deixa suas impressões. Pelo olhar, o espaço toma cor, tingido de subjetividade.

Sou leve, sílfide, e no vôo, pareço rosa recuada.
Ninguém me salvará da mentira que sou.
Senhor de vestes cinzentas, quantos mundos visitei?
Minha'alma nua, ela se permuta com a rocha.
Se alguém perguntar por mim, não pertença a ninguém.
Senhor, quero um breviário, de contos infantis.
("Carochinha", para ler no pátio cinzento, prisão da Rainha)
Senhor, falo coisas da vida, vim do sonho ou da loucura?
(CANÇADO, 1991, p. 162).

Seu corpo/alma, nu, enquanto aberto à vida, absorve o cinza da rocha, parte do mundo que a cerca, real, sem a fantasia das histórias infantis. Ela é sílfide, ser mitológico portador de sentidos muito mais aguçados que dos seres humanos. Sua cor possui uma tonalidade de um rosa variando para o violeta. Entretanto, o poema revela uma fada que absorve a cor dos mundos que visita. Sua fala é a expressão de sua vida, que também não está presa a um mundo particular, é a linguagem do tempo vivido, por isso ela não pertence a ninguém. Ela é o próprio tempo. Por perceber-se em constante mudança, não detém nenhuma verdade absoluta. A verdade do ontem, amanhã já não o será. Confundindo-se com o tempo, torna-se impossível salvar-se da mentira que é.

Possuir um corpo abre a possibilidade da experiência metafísica. A temporalidade é a própria essência do humano e a sua transcendência. A esse respeito, diz Merleau-Ponty:

Nós não somos temporais porque somos espontâneos e porque, como consciências, nos afastamos de nós mesmos, mas pelo contrário o tempo é o fundamento e a medida de nossa espontaneidade, a força de ultrapassar e de ‘anular’ quem habita em nós, que somos nós mesmos, nos é ela mesma dada com a temporalidade e com a vida (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 573).

Segundo o filósofo, a existência do tempo está condicionada à existência humana:

Nosso nascimento, ou como diz Husserl em seus inéditos, nossa ‘generatividade’ fundamenta ao mesmo tempo nossa atividade ou nossa individualidade, nossa passividade ou nossa generalidade, esta fraqueza interna que nos impede de obter a densidade de um indivíduo absoluto. Nós não somos, de uma maneira incompreensível, uma atividade unida a uma passividade, um automatismo dominado por uma vontade, uma percepção dominada por um julgamento, mas todos ativos e todos passivos, porque somos o surgimento do tempo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 573).

Assim, a concepção de que somos o surgimento do tempo, faz sentido se entendermos o tempo na perspectiva da consciência que se tem dele, atributo humano.

Todas as nossas experiências, enquanto nossas, se dispõem segundo o antes e o depois, porque a temporalidade, em linguagem kantiana, é a forma do sentido íntimo, e porque ela é a ca-

racterística mais geral dos ‘fatos psíquicos’. [...] Não digamos mais que o tempo é um ‘dado da consciência’, digamos mais precisamente que a consciência desenvolve ou constitui o tempo. Pela idealidade do tempo ela deixa, enfim, de estar enfeixada no presente (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 555).

Sob tal prisma, a temporalidade, condição de quem percebe a inevitável tragédia existencial, transporta o ser aos desdobramentos do tempo. Na obra de Maura, o tempo é marcado pelo espaço e matizado pelas cores em que predominam os tons negros, cinza e branco. Embora o azul contraste, em sua rara presença no texto, apontando e sinalizando esperança: “Fizeram muros altos, cinzentos – esconderam a terra / mas o quadro azul está presente sempre” (p. 162), o branco, preponderante, emerge numa conotação negativa, de inesperado e vazio: “Hospício é este branco sem fim [...]” (p. 28), “O quarto é triste e quase nu: duas camas brancas de hospital” (p.32), “O teto branco quadrado” (p. 32), “Fixei o olhar na colcha branca [...]” (p. 35), “É alta, longa, branca, branca, longa, alta, branca. Não me agrada vê-la” (p. 76). O branco acompanha o tempo. Sobre o branco um tempo incerto se desenha:

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

Sou a desocupada no tempo, a não fixada.

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

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

Não importa a estação – amoras machucadas ameaçam

tingir-me os dedos.

Esta grinalda de cerejeiras não tem pátria: o Japão está ali, onde meu

braço alcança.

Entre num salão de festas, dancei ao lado de um rei. À meia-noite saí

[(brincava de Cinderela).

O pintor para quem posei desistiu das linhas, abandonou as tintas:

Meu retrato é uma tela branca (CANÇADO, 1992, p. 131).

Seu tempo não é fixo. Ele ressurge esvaindo o que era para, então, formar o que é: o branco confundível, anulante. O passado já não pode, foi perdido na areia da ampulheta do tempo. A memória e a infância são sapatos roubados. Simbolizando a luz, a esperança e a alegria, a infância é descrita na cor amarela:

Como estou presa à infância. Nego realidade ao que me veio depois. Até as pessoas, não são – porque não as aceito.

Meus sapatos amarelos

um passo adiante da minha solidão.

Eu os vi mil vezes através de lágrimas,

na sua ingenuidade gasta, resignada,

conduzindo pés que fizeram dança.

Ó, meu sapatos – amarelo-girassol

(CANÇADO, 1991, p. 37).

Em várias situações não só a visão, mas também o tato mostram-se ativados. O próprio ato da escrita exige a utilização da visão e do tato. Em uma passagem do diário a autora-narradora reclama da falta de energia e do tamanho reduzido do lápis, marcando a visão e o tato como indispensáveis para a sua escrita:

Mal posso escrever. O lápis está tão pequeno que não consigo segurá-lo bem. Não tivemos luz das sete horas até agora. Sem ler nem escrever vi-me em pânico. Todas estão dormindo bem quietas. Sou a mais maluca deste hospital: qualquer doida bem doida dorme. Eu não. E como sou complicada (CANÇADO, 1992, p. 166).

A leitura e a escrita corroboram para o bem estar do corpo. Visão e tato atuam nesse processo. Se algo interfere no bom funcionamento desses órgãos, o corpo entra em pânico. O tato não se resume ao contato que se tem com o mundo externo apenas pelas mãos, mas abrange todo o corpo, isto é, trata-se de toda sensação que se dá pela pele de modo geral. O corpo expressa, até mesmo em gestos, a sensação interior, do pensamento, contribuindo na descrição do espaço:

Hoje esbarrei em Maria de Oliveira, guarda. À saída do refeitório. Ela e outras guardas batiam palmas, apressando as doentes: 'Depressa, suas lesmas. Andem depressa com essa comida, suas filhas da puta. Todas para o pátio'. Esbarrei sem querer, mas senti medo. Um momento fosco se estendeu trêmulo, o alto-falante gritava música seca, fazendo o corredor dançar quieto e quase vazio, enquanto as mulheres se olhavam, andando lentas e sacudidas. (CANÇADO, 1991, p. 34).

O hospício é o mundo do branco e do cinza sobre o qual está o seu corpo: "Meu corpo exposto / ao frio vento / dos mundos mortos" (CANÇADO, 1991, p. 177). Espaço caracterizado também pela audição e olfato, órgãos responsáveis pelo seu estado de alerta, que

identificam o ambiente e sinalizam o perigo. Eles estão intimamente ligados a aspectos emocionais:

Não sei exatamente o número. Mais ou menos trezentas mulheres. Mal se entra no refeitório se sente o cheiro. Cheiro de gente, gente sem se lavar. Algumas mulheres denunciam nos vestidos manchados de sangue a higiene exigida e desprezada aqui. E o cheiro. Cheiro de mulheres. Mulheres menstruadas e sem asseio. Procuo comer às pressas, sem mastigar, os olhos baixos evitando ver. Geralmente, é quase infalível, há uma ou mais brigas. Voa tudo pelos ares: pratos, colheres, copos de leite. Algumas doentes sobem nas mesas, metem os pés nos pratos das outras. Comida pelo chão, guardas gritando. Arrrrr. Sempre aparecem homens, guardas ou doentes, seguram as doentes mais agitadas, torcem-lhes os braços para trás, dão-lhes gravatas, deixando-as roxas, sem respiração. As guardas andam tontas, soltando guinchos e berros. Mas quando a doente está presa, puxam-lhe os cabelos, ajudando a empurrá-la para o quarto-forte (CANÇADO, 1991, p. 46).

A narradora utiliza-se até de onomatopeia para ressaltar o intenso barulho no ambiente, reforçando o quadro de violência e de conflito entre as personagens. Nessa cena, é interessante notar como a audição toma o lugar de principal receptor a partir da percepção do autor-narrador e, em outros momentos, das próprias personagens. O barulho também surge para demonstrar o caráter autoritário-dominador das guardas. Estes receptores, considerados como recurso marcante para a construção de climas psicológicos no texto literário,

materializam e aproximam o leitor do ambiente ficcional narrado por Maura. Tal materialização ocorre exatamente pelas descrições realizadas tanto pelo narrador quanto pelas personagens no que se refere aos odores de determinados ambientes ou personagens presentes no enredo, o que pode fazer com que o leitor tenha uma percepção mais próxima do universo delineado.

Embora seja pouco utilizado, no que se refere à percepção do espaço, esse gradiente sensorial. Além de ser um sentido pouco frequente para a percepção do Outro e do espaço, também denota certa relação de distanciamento. No trecho abaixo, percebe-se que o alimento é um fator de distanciamento, visto que dele poderia advir a morte:

Recusava aceitar qualquer alimento. Temia que contivesse alguma droga para me fazer dormir, ou, quem sabe, matar-me. Ouvira contar que nos hospícios se matam doentes. Tinha sede. Muita sede. Não ousava beber água (quando se lembravam de dar-me), pela mesma razão (CANÇADO, 1991, p. 102).

O espaço onde ocorrem as experiências de maior frequência com o paladar presentes na narrativa é o refeitório. Esse espaço é fortemente marcado como zona de conflito, palco de acontecimentos dos principais confrontos.

Detesto o refeitório. Creio que todas o detestam. Imenso: duas mesas de pedra, cinzenta, os bancos também de pedra. As mesas nuas. Tem-se a impressão de necrotério, qualquer coisa relacionada com defunto. A fila de mulheres passa por

um balcão onde cada uma apanha seu prato, já preparado. Além do prato de alumínio (gorduroso e sujo), um outro menor de sobremesa e colher (a ninguém é permitido comer de garfo). Gostaria de não sentir fome. É humilhante, como nos chiqueiros. Isto mesmo: comparação exata: jeito de necrotério, sanha de porcos, necrofagia (CANÇADO, 1991, p. 46).

Em outro trecho, Maura prossegue descrevendo a comida:

A comida é infame e fria. Dizem ser a mesma dos funcionários mas não é verdade. Doutor Paim assegurou-me que esta comida é excelente. Por que não passa Sua Excelência o Diretor, a tomar refeições com as doentes? Pior é quando a meu lado limpam o nariz na saia com ruído. Catarro. Bhrrrrrr (eu que sinto tanto nojo de catarro) (CANÇADO, 1991, p. 47).

Como se nota, os aspectos negativos são recorrentes quando ocorre a percepção pelo paladar na narrativa, ainda que se refira à alimentação, algo tão inerente à sobrevivência.

A escrita de *Hospício é deus* sugere ser um meio encontrado por Maura para resguardar sua subjetividade. Diagnosticada como esquizofrênica, suas atitudes representativas de autossuficiente e onipotência são desconstruídas na escrita, espaço onde tenta preservar sua verdadeira identidade. Na obra não precisa esconder sua fragilidade:

Os dias deslizam difíceis – custa. Me entrego. E me esqueço. Ou não me esqueço? Às vezes as coisas ameaçam chegar até mim, transpondo as portas (mas não. Por quê? Hein? Quan-

do? NADA). Sinto medo. Parece reinar uma ameaça constante no ar. Ou sou eu quem se alerta o primeiro gesto? Ando pelo quarto. Completo um instante. Depois outro quadrado: penso fino e reto, sem ameaças, livre de pesar pelo que está guardado ou morto (CANÇADO, 1991, p. 32).

Encontrar-se num acontecimento estético, enquanto sujeito falante fragmentado, incorre em apresentar percepções múltiplas de mundo vivido. Na tentativa de encontrar-se, Maura se dilui na fala. No lugar de encontrar-se, afasta-se cada vez mais no espaço flutuante da autobiografia. Nesses desdobramentos, aparece o paradoxo da intersubjetividade. Há um eu que escreve e um eu que narra. Ocorre a polifonia vocal com expressividade encarnada que é o outro. É voltando a esse ponto que a obra de arte literária é apontada por Merleau-Ponty como fala falante:

Na verdade, à medida que uma palavra é a manifestação de uma experiência física, pragmática ou afetiva, sob o fundo de um mundo cultural do qual participamos, – ela própria – assume uma significação existencial, quer dizer, uma expressividade encarnada. Ela exprime, muito propriamente, a “mímica existencial” das experiências que primordialmente brotam do mundo perceptivo, graças à expressividade corporal (SILVA, 2009, p. 102).

Assim, *Hospício é deus*, como mímica existencial, tece-se na vida e confunde-se com a vida vivida, esclarecida em toda a sua plenitude. A obra torna-se, então, um privilegiado instrumento óptico do

mundo e da vida, instrumento que amplia e adensa o olhar e a visão, que alarga e devolve outros olhos e outras vidas. Instrumento que ensina e permite ver o que sem ele jamais veríamos. Instrumento que transforma e renova. Na verdade, depois de ver – ler ou escrever – nada mais poderá voltar a ser como era dantes.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é deus: Diário I*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

LANG, Ronald David. *O eu dividido: estudo existencial da sanidade e da loucura*. Tradução de Áurea Brito Weissenberg. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

MACIEL, Sheila Dias. *A literatura e os gêneros confessionais*. Disponível em: <http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/a_literatura_e_os_g%eaneros_confessionais.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2012.

WAUGH, P. *Meta-fiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

SILVA, Claudinei A. F. *A carnalidade da reflexão: ipseidade e alteridade em Merleau-Ponty*. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2009.

Recebido em 15 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013