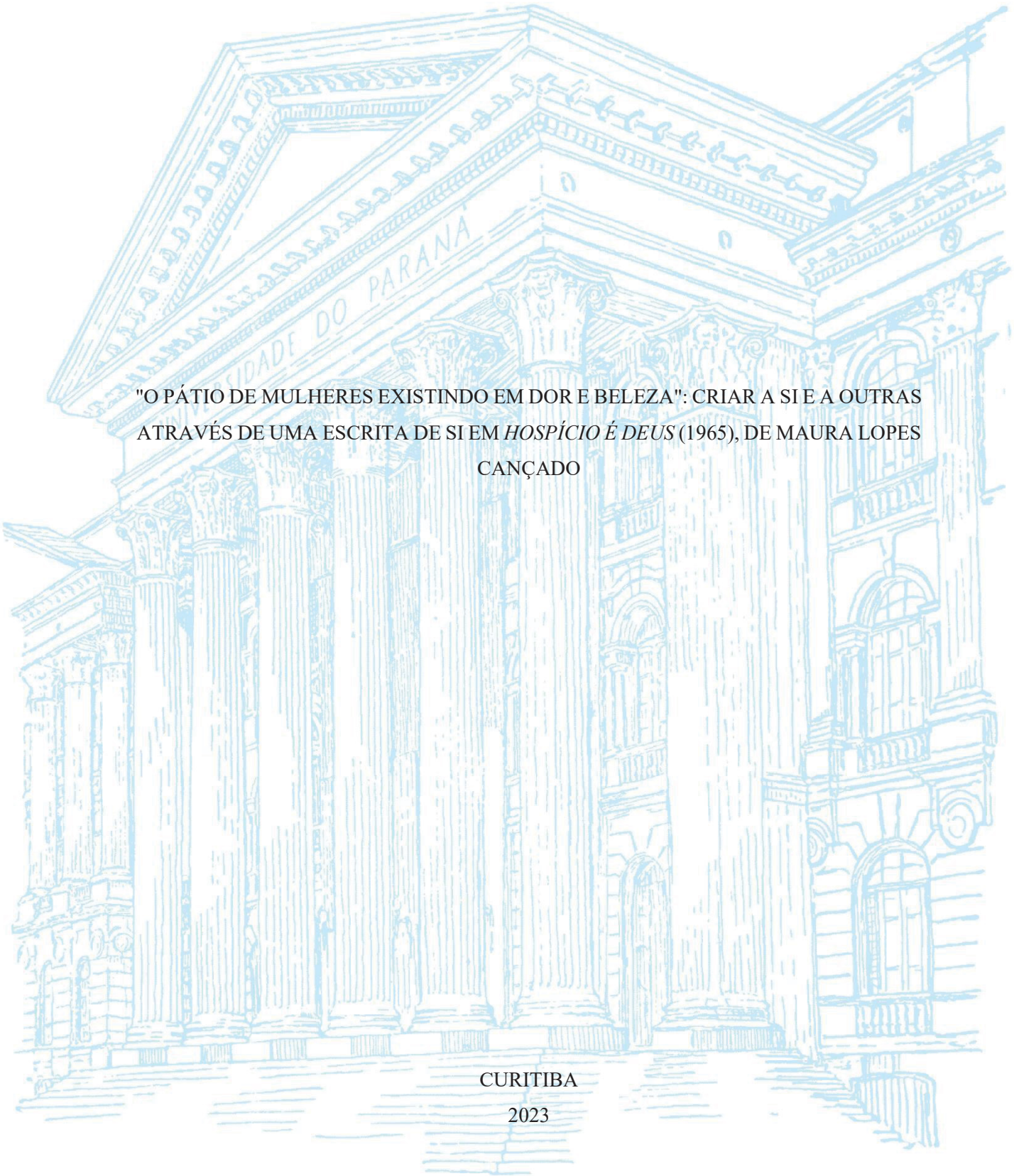
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA PAULA BRANCO DE MELO



"O PÁTIO DE MULHERES EXISTINDO EM DOR E BELEZA": CRIAR A SI E A OUTRAS ATRAVÉS DE UMA ESCRITA DE SI EM *HOSPÍCIO É DEUS* (1965), DE MAURA LOPES CANÇADO

CURITIBA

2023

ANA PAULA BRANCO DE MELO

"O PÁTIO DE MULHERES EXISTINDO EM DOR E BELEZA": CRIAR A SI E A OUTRAS ATRAVÉS DE UMA ESCRITA DE SI EM *HOSPÍCIO É DEUS* (1965), DE MAURA LOPES CANÇADO

Dissertação apresentada à linha de pesquisa Intersubjetividade e Pluralidade: reflexão e sentimentos na História, ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História

Orientador(a): Profa. Dra. Priscila Piazentini Vieira

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Melo, Ana Paula Branco de
"O pátio de mulheres existindo em dor e beleza": criar a si e a outras através de uma escrita de si em *Hospício é Deus* (1965), de Maura Lopes Cançado . / Ana Paula Branco de Melo. – Curitiba, 2024.
1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História.
Orientador: Profª. Drª. Priscila Piazentini Vieira.

1. Maura Lopes Cansado. 2. Subjetividade. 3. Loucura e gênero. I. Vieira, Priscila Piazentini. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História. III. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA - 40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **ANA PAULA BRANCO DE MELO** intitulada: **"O pátio de mulheres existindo em dor e beleza": criar a si e a outras através de uma escrita de si em Hospício é Deus (1965), de Maura Lopes Cançado**, sob orientação da Profa. Dra. PRISCILA PIAZENTINI VIEIRA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 01 de Dezembro de 2023.

Assinatura Eletrônica
01/12/2023 19:57:01.0
PRISCILA PIAZENTINI VIEIRA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
04/12/2023 10:32:59.0
TONY HARA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

Assinatura Eletrônica
04/12/2023 09:50:57.0
RENATA SENNA GARRAFFONI
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Paraná e ao Programa de Pós-graduação em História desta universidade.

À Profª Priscila Piazentini Vieira, cuja orientação foi marcada pelo cuidado, confiança e apoio irrestrito.

À banca, Profª. Renata Senna Garraffoni e Prof. Tony Hara, pelo pronto aceite do convite e pelas generosas trocas na banca de qualificação.

Aos meus pais, Iomara Maria Branco e Juaires Matos de Melo, que me ensinam diariamente que o cuidado é a prática do amor.

Aos companheiros historiadores, Carolina Fernanda Antunes dos Santos, Jessica Brisola Stori e Rodrigo Bonato Dall'Asta, pelo afeto em forma de discussões teóricas, trocas de bibliografia, mensagens, áudios e chamadas de vídeo que ajudaram a atenuar ansiedades e medos decorrentes deste processo – mas não só dele.

Aos outros amigos que carinhosamente também participaram desse processo, Bruno Padilha, Flávia Lucena e Pedro Bragato.

[...] Saí da ala dos insanos com prazer e arrependimento – prazer por poder mais uma vez aproveitar a brisa fresca do céu. Arrependimento por não poder trazer comigo algumas das mulheres desafortunadas que viveram e sofreram comigo, e as quais, estou convencida, são tão sãs quanto eu era e sou agora.

Mas deixe-me dizer uma coisa: do momento em que entrei na ala dos insanos na Ilha, não fiz nenhuma tentativa de continuar a cumprir o papel de insana. Falei e agi da mesma forma como faço no dia a dia. No entanto, é estranho dizer que, quanto mais falava e agia como sã, mais louca todos pensavam que eu era [...]

Nellie Bly

RESUMO

Maura Lopes Cançado nasceu em 1929, na cidade de São Gonçalo do Abaeté (MG). Esta dissertação de mestrado analisa a sua escrita no livro *Hospício é Deus* (1965), produzido durante a internação da autora entre os anos 1959 e 1960, no hospital Gustavo Riedel, no estado do Rio de Janeiro. Maura é uma escritora e, portanto, utiliza-se da sua própria ferramenta artística, seja no texto autobiográfico ou autoficcional para conceber, organizar e criar sua vida e, de certa forma, das pessoas à sua volta, como suas companheiras de internação, quando faz sair para além dos muros do hospício suas palavras e contos de horror, de violência, de afetos e de resistências cotidianas. Maura olha para o passado e para o presente de forma analítica, o que não significa sempre pautar-se pelos códigos da racionalidade e da lógica. A partir de textos e conceitos de Michel Foucault, Donna Haraway, Leonor Arfuch, Serge Doubrovsky, Margareth Rago, Margaret McLaren, Carla Cristina Garcia, Norma Telles, entre outros, afirmamos uma perspectiva teórico-metodológica que leva em consideração o método histórico genealógico e a produção de saberes localizados que são guiados pela epistemologia feminista e os estudos de gênero, com atenção especial para as pesquisas que discutem a loucura feminina. Nesta pesquisa, assim, em primeiro lugar, ressaltamos algumas das recepções do trabalho de Maura pela crítica literária carioca, com destaque para Assis Brasil, principalmente para atentarmos para os perigos da essencialização da loucura na escrita de mulheres; em segundo lugar, discutimos e investigamos os modos de produção da subjetividade de Maura via escrita, enfatizando o papel das construções narrativas sobre si e sobre as outras na transfiguração de si e na estetização da própria existência de Maura; e, em terceiro lugar, compreendemos a escrita-criação de Maura sobre as outras internas no espaço manicomial como um deslocamento dos saberes *psi*, transformando os olhares que os médicos e os psiquiatras do período tinham sobre as mulheres ditas loucas. Com isso, defendemos que essa escrita-criação de Maura é uma estratégia de resistência – para si e para as outras – ao apagamento e aniquilação do eu, decorrente da psiquiatrização da produção normativa de gênero.

Palavras-chave: Maura Lopes Cançado; Escrita de si; Subjetividade; Loucura e gênero.

ABSTRACT

Maura Lopes Cançado was born in 1929 in the city of São Gonçalo do Abaeté (MG). This master's thesis analyzes her writing in the book Hospício é Deus (1965), produced during the author's hospitalization between 1959 and 1960 at the Gustavo Riedel hospital in Rio de Janeiro. Maura is a writer and, therefore, uses her artistic tool, whether in autobiographical or autofictional text, to conceive, organize, and create her life and, in a certain way, that of the people around her, such as her fellow inmates, when makes her words and tales of horror, violence, affections and everyday resistance come out beyond the walls of the asylum. Maura looks at the past and present analytically, which does not always mean being guided by the codes of rationality and logic. Based on texts and concepts by Michel Foucault, Donna Haraway, Leonor Arfuch, Serge Doubrovsky, Margareth Rago, Margaret McLaren, Carla Cristina Garcia, and Norma Telles, among others, we affirm a theoretical-methodological perspective that takes into account the genealogical method and the production of localized knowledge that is guided by feminist epistemology and gender studies, with particular attention to research that discusses female madness. In this research, firstly, we highlight some of the receptions of Maura's work by Rio's literary critics, with emphasis on that of Assis Brasil, mainly to draw attention to the dangers of the essentialization of madness in writing of women; secondly, we discuss and investigate the modes of production of Maura's subjectivity via writing, emphasizing the role of narrative constructions about herself and others in the transfiguration of herself and the aestheticization of Maura's existence; thirdly, we understand Maura's writing-creation about the other inmates in the asylum space as a displacement of psi knowledge, transforming the views that doctors and psychiatrists of the period had on so-called crazy women. With this, we argue that Maura's writing creation is a strategy of resistance – for herself and others – against the erasure and annihilation of the self, resulting from the psychiatrization of normative gender production.

Keywords: Maura Lopes Cançado; Self-writing; Subjectivity; Madness and gender.

LISTA DE SIGLAS

JB - JORNAL DO BRASIL

SDJB - SUPLEMENTO DOMINICAL DO JORNAL DO BRASIL

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 10

1.1. SOBRE O TRABALHO 10

1.2. METODOLOGIA 14

1.3. DA ORGANIZAÇÃO DOS CAPÍTULOS 24

2. A ESCRITA SOBRE MAURA 26

2.1. LENDO QUEM LEU MAURA 26

2.2. DOS PERIGOS DA LOUCURA GENIAL E DO BIOGRAFISMO 34

2.3. O SEXO NERVOSO ESCREVE 38

2.4. UM *BUREAU* TODO SEU 43

3. A ESCRITA DE MAURA 48

3.1. TRANSCENDER A AUTOBIOGRAFIA 48

3.2. SOU A MAIS BELA INVENÇÃO QUE CONHEÇO 52

3.3. A AUTOFICÇÃO E A ESCRITA DE SI 62

3.4. CRIANDO A SI, CRIANDO OUTRAS 68

3.4.1. DONA AUDA 70

3.4.2. DONA DALMATIE 74

3.4.3. DONA MARINA 78

3.4.4. DONA GEORGIANA 79

3.5. A VIDA DAS MULHERES INFAMES E DE GRANDEZAS INSUPORTÁVEIS .. 81

4. CONCLUSÃO 83

REFERÊNCIAS 85

1. INTRODUÇÃO

1.1. SOBRE O TRABALHO

Este trabalho analisa o livro *Hospício é Deus: Diário I*[1], de Maura Lopes Cançado. Publicada em 1965, a obra foi redigida durante a internação da autora no hospital psiquiátrico Gustavo Riedel, entre os anos de 1959 e 1960. O livro é composto por uma diversidade de tipos textuais, os quais se emaranham, formando algo único. Podemos encontrar narrações autobiográficas; digressões sobre si mesma, sobre sua vida e sobre a vivência no hospício e seus personagens; por fim, como o próprio subtítulo do livro sugere, os relatos dos acontecimentos vividos e observados por Maura no interior do hospício, no que se assemelha a um diário.

Maura Lopes Cançado nasceu em 27 de janeiro de 1929, em São Gonçalo do Abaeté, interior de Minas Gerais, mas cresceu em Patos de Minas, num contexto extremamente católico e conservador. Maura era a nona de 11 irmãos, filhos do fazendeiro José Lopes Cançado e Affonsina Álvares da Silva. Sua família tinha significativa relevância no contexto regional e nacional, tendo os Lopes Cançado grande expressão na política à época e os Álvares da Silva serem uma família tradicional de Minas Gerais, (supostamente) descendentes de uma grande matriarca que viveu entre fins do século XVIII e início do XIX, Dona Joaquina do Pompéu. Maura provinha de um contexto de muitos privilégios, tendo seus caprichos mais esdrúxulos atendidos pelos pais, além de acesso à melhor educação que o dinheiro poderia oferecer. Entretanto, não cumpriu com as expectativas da sociedade mineira da época quando tornou-se mãe aos quinze anos. Apesar de ter se casado com o então pai de seu filho, divorciou-se logo em seguida, fazendo com que fosse estigmatizada e causasse um grande incômodo moral na cidade. Esses acontecimentos abalaram, igualmente, os investimentos de Maura para com sua educação.

Desde criança, Maura sentia-se inadequada. Sentia como se, em suas próprias palavras, uma "parede de vidro"[2] a separasse das pessoas. Esse sentimento de "desajuste" fez com que começasse prematuramente a sofrer com processos de psiquiatrização, se internando pela

---

[1] CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus: Diário I*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015. e-book.

[2] Curiosamente, Sylvia Plath utilizou a redoma de vidro como uma metáfora de isolamento, alienação e claustrofobia em seu romance homônimo. Apesar de *A redoma de vidro* ter sido publicado em 1963 e *Hospício é Deus* apenas em 1965, o livro-diário de Maura foi escrito entre os anos de 1959 e 1960. Dessa forma, Maura jamais poderia ter sido inspirada pela obra de Sylvia Plath e vice-versa. Coincidentemente, ambas as obras também tratam de narrativas de si por suas próprias autoras, embora a obra da estadunidense seja um romance (PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Record, 1999).

primeira vez, voluntariamente, em 1949, aos 19 anos de idade, na Casa de Saúde Santa Maria, em Belo Horizonte. Em 1953, ela se mudou para o Rio de Janeiro.

Nessa cidade, tendo gasto todo o dinheiro que havia herdado do pai, levou uma vida que alguns poderiam classificar como "errante" ou "boêmia" – sobretudo se tratando de uma mulher. Também encontrou trabalho no *Jornal do Brasil*, tradicional jornal carioca. Ali fez amigos que possuíam grande relevância no cenário jornalístico e literário nacional, como Reynaldo Jardim, Carlos Heitor Cony e Ferreira Gullar. Durante o período em que ali esteve, de 1958 a 1961, Maura publicou vários contos no Suplemento Dominical do jornal.

Neste espaço de tempo, devido às difíceis crises mentais, Maura foi internada no hospital Gustavo Riedel, em Engenho de Dentro. Durante essa internação, que foi de 1959 a 1960, Maura produziu sua obra mais conhecida: o livro-autobiografia-diário *Hospício é Deus*, publicado em 1965. Mesmo internada, Maura continuou a contribuir literariamente para jornais, publicando mais contos e não apenas para o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, mas também para o *Correio da Manhã*. Em 1968, foi editada a coletânea *O Sofredor do ver*[3], contendo todos os contos que Maura produziu, de 1958 a 1965.

Em 1972, Maura cometeu um homicídio contra uma colega de internamento e foi enviada para um manicômio judiciário, saindo com supervisão na década de 1980. Continuou a vida muito solitária, vivendo com a ajuda de seu filho Cesarion, vindo a falecer em 1992.

Depois de praticamente 60 anos da publicação de suas obras e pouquíssimas reimpressões, *Hospício é Deus* (1965) e *O Sofredor do ver* (1968) foram republicados em 2015, pela editora Autêntica, permitindo maior acesso a seus únicos livros publicados. Assim, Maura Lopes Cançado foi redescoberta[4], surgindo cada vez mais leituras críticas e trabalhos acadêmicos sobre a autora desde o começo dos anos 2000.

Hoje, novembro de 2023, podemos verificar que, de 2002 a 2022, 34 trabalhos, entre dissertações e teses, tendo Maura como tema de pesquisa, foram publicadas e encontram-se disponíveis no banco de teses e dissertações da CAPES, sem contar a diversidade de artigos encontrados em periódicos tangenciando ou tendo como centro a obra da autora. Do repositório CAPES, a grande maioria se concentra na área das Letras, Linguística e Estudos Literários (25), sendo o resto distribuídos entre as áreas da Psicologia (4), Ciências Sociais (2), Comunicação (1), Artes (1) e História (1). Estas produções podem ser organizadas majoritariamente em

[3] CANÇADO, Maura Lopes. *O Sofredor do ver.* Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015. e-book.

[4] MEIRELLES, M. A mineira Maura Lopes Cançado começa a ter sua obra redescoberta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 abr. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-mineira-maura-lopes-cancado-comeca-ter-sua-obra-redescoberta-12184270> Acesso em 14 de julho de 2021.

algumas temáticas e abordagens comuns ou similares – levando em conta que frequentemente se interseccionam. São elas:

1) A relação de Maura e sua produção com questões de gênero.
2) A relação entre loucura e literatura na obra de Maura;
3) A escrita de Maura como estratégia de enfrentamento ao trauma;
4) O valor da escrita de Maura como testemunha e denúncia da realidade da psiquiatria e sobretudo da psiquiatria do Brasil na década de 1950/1960;
5) A construção da autoria consigo mesma;
6) A literatura como espaço de produção da subjetividade.

É esta última chave de leitura que guiou esta dissertação. Entendemos subjetividade tal como Foucault a definiu em 1984, ao escrever um verbete sobre si mesmo para o *Dicionário dos filósofos*, adotando o pseudônimo de Maurice Florence. Fazer uma história da subjetividade, nesse sentido, implica compreender a subjetividade como: "a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo".[5] Mas, também, apoiamos-nos em leituras de Foucault realizadas pelas feministas, tais como Margareth Rago e Margaret McLaren, entre outras. Com isso, adotamos deliberadamente um olhar feminista, entre muitos outros possíveis, como chave de leitura de uma autora que nunca se posicionou como feminista e, inclusive, mostrou antipatia pelas mulheres que determinavam a si mesmas dessa forma naquele período.[6] Isso porque sem os estudos feministas, que têm se esforçado imensamente nos últimos anos para privilegiar a retomada de muitas autoras, possivelmente não teríamos conhecido Maura. Então, inspiradas no feminismo pós-estruturalista, acreditamos ser possível contribuir com as pesquisas sobre Maura. Ou seja, nossa hipótese de trabalho foi formulada levando em consideração a perspectiva feminista pós-estruturalista, principalmente quando nos propicia perceber a escrita de mulheres como uma possibilidade de construção e transformação de si e de outras.

Outro feminismo, o de Donna Haraway, também foi fundamental para entendermos quais foram os "saberes localizados" produzidos por Maura sobre si e sobre suas colegas de

---

[5] FOUCAULT, Michel. Foucault. In: *Ditos e escritos IV: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004, p. 236.

[6] Em entrevista concedida a Carlos Freire, para o jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, Maura diz: “Não tenho a menor afinidade com as chamadas escritoras feministas. Na literatura feminista a mulher condiciona seu trabalho à uma superioridade inexistente no homem. Ao meu ver o problema da mulher é o mesmo do homem, ambos são parte de uma problemática maior ao ser humano. A escritora feminista é uma histérica. Quanto a mim, a única coisa que me incomoda é a menstruação. O resto é problema dos outros.”. (“O autor brasileiro êsse desconhecido”, *Tribuna da Imprensa* (RJ), 1 de novembro de 1967).

internamento. Dessa maneira, entendemos que Maura recorria aos discursos médicos e psiquiátricos para ler a si e a outras mas, ao mesmo tempo, deslocava e os transformava, já que Maura não partia somente do diagnóstico científico para descrever as mulheres, mas falava delas a partir de características que o contradizia, escapando da construção da anormalidade ao apostar em histórias de vida que envolvia essas mulheres cada vez mais em laços de afeto. Também por essa razão, optamos por não focar nos casos de violência sexual relatados no diário por Maura, pois são sempre material de decodificação e essencialização psiquiátrica e psicanalítica das mulheres. Isso não quer dizer que negamos o impacto desses abusos na construção da subjetividade de Maura e das outras internas. Mas, acreditamos ser fundamental destacar que suas existências não são definidas somente por essas experiências.

A diferença trazida por nossa leitura sobre Maura é, portanto, o diálogo que estabelecemos entre as reflexões realizadas por Foucault, pelo feminismo pós-estruturalista, mas, também, pelos estudos sobre a autoficção e as narrativas autobiográficas, tal como trabalhadas por Leonor Arfuch, Serge Doubrovsky, entre outros.

Por fim, propomos esta dissertação com o intuito de contribuir para uma produção historiográfica que se preocupa com a escrita literária, mas não se limita somente a ela. Em outras palavras, compreendemos que a literatura, como qualquer narrativa, não pode ser tomada e interpretada apenas por ela mesma e pelas suas pretensas genialidades. Ou seja, a formulação de um aporte teórico-metodológico explícito é fundamental para uma produção histórica localizada e responsável eticamente, assim como defende o próprio Foucault sobre a história genealógica, apoiando-se no perspectivismo nietzschiano: "Em vez de fingir um discreto aniquilamento diante do que se olha, em vez de aí procurar a sua lei e a isto submeter cada um de seus movimentos, é um olhar que sabe tanto de onde olha quando o que se olha".[7] Isso porque, longe de ser neutro, o conhecimento histórico sempre veiculará uma vontade de saber. Então, esta dissertação afirma uma perspectiva que compreende a escrita literária de Maura Lopes Cançado como uma escrita de si e das outras internas, que diverge dos olhares médicos e psiquiátricos do período sobre as mulheres. A sessão a seguir explicita essas escolhas.

1.2. METODOLOGIA

[7] FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 30.

Maura passou boa parte da sua vida entrando e saindo de manicômios. Durante esse processo, sua experiência com a loucura, situações, espaços e pessoas ao entorno foram os grandes temas da sua literatura, de forte caráter autobiográfico. Com isso, é inevitável que tenhamos em mente três aspectos primordiais a nortear nossas perspectivas quando pensamos em Maura Lopes Cançado: o gênero, a psiquiatrização e a escrita.

No século XIX, no Ocidente, foi criada uma imagem da mulher associada intimamente à natureza, em oposição ao homem, que era associado à cultura.[8] Essa divisão dicotômica do masculino e do feminino fez com que coubesse ao homem a razão e à mulher a loucura, a ambiguidade e o mistério. Esse discurso, alinhado às teorias biológicas e sociais, colocava o corpo da mulher como refém do saber médico e naturalizava as diferenças sexuais. A loucura construída como uma enfermidade predominantemente feminina. Essa associação esteve e permanece arraigada no imaginário cultural e social a estigmatizar o "feminino" à irracionalidade, ao silêncio e ao corpo.

Durante o século XX, a associação cultural e médica entre feminilidade e esquizofrenia trouxe interpretações peculiares para as obras literárias de mulheres que abordavam a loucura. Segundo Carla Cristina Garcia:

> Na lista dos trabalhos produzidos entre os anos 20 e 60, como narrativas de internas em hospitais que protestam contra os manicômios, romances com traços autobiográficos e também poemas, a esquizofrenia se tornou a principal metáfora através da qual as escritoras definem sua situação cultural.[9]

A palavra da mulher era tida como vazia, frívola e insignificante. Como afirma Garcia: "A não-afirmação social da mulher reproduz-se na sua não-afirmação pela palavra. Tanto na vida como na arte elas ficam confinadas às construções masculinas."[10] Ainda, segundo a autora: "qualquer tentativa de autonomia intelectual por parte das mulheres passa a ser vista como sintoma de algum distúrbio psíquico, pois o dom criativo é considerado masculino, restando à mulher (...) uma vida sem história própria".[11]

A narrativa de si de Maura Lopes Cançado pode ser vista como contraponto à essa "vida sem história própria" dos estudos tradicionais sobre a loucura que, usualmente, eram

---

[8] ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORE, Mary Del (org). *História das Mulheres no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2001. pp.322-361.
[9] *ibid*. p. 36.
[10] GARCIA, C. C. *Ovelhas na névoa: um estudo sobre as mulheres e a loucura.* Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994. p. 26.
[11] *ibid.*

provenientes dos discursos institucionalizados, sobretudo da psiquiatria, que se viam como guardiões da memória da loucura e dos loucos, justamente as instituições que os enclausuravam.[12]

Esta dissertação entende que a valorização da escrita de Maura Lopes Cançado só pôde ocorrer levando em consideração uma reviravolta na produção dos saberes sobre a loucura. No curso *Em Defesa da Sociedade,* na "Aula do dia 7 de janeiro de 1976"[13], Michel Foucault disserta sobre a importância dos saberes locais e da insurreição dos saberes sujeitados. O autor discorre como, durante a década de 60 até sua atualidade, ele havia notado uma falência e saturação de teorias totalitárias e globais, que se tentavam fazer universais. Em contrapartida, Foucault dizia enxergar a emergência de críticas mais específicas, de caráter local e, ao seu ver, consequentemente mais autônomas, que não se submetiam à legitimação de um regime comum. O filósofo francês nomearia esse movimento de "insurreição dos saberes sujeitados".[14] Para ele, estes seriam:

> [...] saberes que estavam desqualificados como saberes não conceituais, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, saberes hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível do conhecimento ou da cientificidade requeridos.[15]

Entre esses saberes, segundo ele, estariam os dos psiquiatrizados e dos delinquentes, por exemplo. Saberes estes que estariam presentes, porém ironicamente silenciados, dentro das próprias sistematizações formais já feitas e que a partir do aparecimento dos seus conteúdos históricos, permitiu se fazer uma crítica efetiva. Exemplo disso foi como o surgimento da semiologia da vida em hospício e da sociologia da delinquência possibilitaram posteriormente se fazer uma crítica aos hospícios e às prisões.[16] O que pode se extrair disso, como conclui o próprio autor, é que a retomada desses saberes sujeitados só pode ser feita a partir dos conteúdos históricos, através do que Foucault chamará de genealogia.

Esses saberes seriam compostos do que Foucault chama de "saber das pessoas" – o que, é importante ressaltar, não significa senso comum – e os saberes "eruditos" – relativo ao "saber

---

[12] WADI, Y. M. Quem somos nós, loucos!? Um ensaio sobre os limites e possibilidades da reconstituição histórica de trajetórias de vida de pessoas internas como loucas. *Anos 90 (UFRGS),* v.13, p. 287-319, 2006. pp. 288-289.
[13] FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade. Curso no Collège de France*. 1975-1976. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
[14] *ibid*. pp. 10-11.
[15] *ibid*. p. 12.
[16] FOUCAULT, M. *op. cit*. pp. 10-11.

teórico formal ou científico que foi enterrado ou ignorado"[17]. São estes saberes que servirão de base para a genealogia ou método genealógico. Esse método, segundo Margaret Mclaren:

> [...] oferece uma perspectiva sobre os saberes históricos que difere do estabelecido. O método genealógico não é apenas história, mas tem a função de crítica social. [...] Essa perspectiva pode desafiar a consideração histórica oficial e enfraquecer nossas presunções enraizadas relativas a como as coisas eram e como as coisas são.[18]

É assim que Foucault também desenvolve uma história que exerce uma "crítica do presente". Afinal, o presente nada mais é que resultado histórico das lutas, das relações de força que decidiam a imposição e a legitimação de alguns saberes ao mesmo tempo que sepultavam e desprezavam outros.

De forma sintética, o que Foucault pretende com o uso da genealogia é demonstrar que certos aspectos, hoje naturalizados em nossa sociedade, surgiram em determinado momento histórico e, justamente por isso, são passíveis de mudança. O que por consequência implica também em construir uma história crítica e um compromisso com a antidominação.[19]

Ler Maura, portanto, tem a ver com essa crítica do presente, recorrendo ao passado para encontrar elementos importantes destacados por ela sobre o ser mulher que não coaduna com os processos de essencialização e universalização do modo de produção das subjetividades femininas.

Em seu texto "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial"[20], publicado em 1988, Donna Haraway é consonante, em muitos termos, com a discussão de Michel Foucault sobre os saberes sujeitados. Ambos dialogam sobre o privilégio que perspectivas parciais ou locais possuem na construção de saberes não submissos. Haraway também propõe a construção de uma ciência feminista, em oposição a uma ciência "descorporificada", ou seja, pautada em noção de "objetividade" calcada numa suposta isenção e universalidade.

Privilegiar a criação de Maura sobre as mulheres é entender quais saberes sobre si e sobre as outras permeiam o processo de criação de si mesma e nos faz explicitar modos de

---

[17] MCLAREN, Margaret A. *Foucault, Feminismo e Subjetividade.* Milanez, Newtow. São Paulo: Intermeios, 2016. p. 47.
[18] *ibid*. pp. 47-48.
[19] *ibid*. p.48.
[20] HARAWAY, Donna. "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial", *Cadernos Pagu*, Vol.5, 1995. pp. 07-42.

produção da subjetividade e de literatura que escapam aos modelos científicos, cristão e, também, ao espaço canônico da literatura brasileira.

Haraway defende que todos os saberes são, de fato, parciais, uma vez que todo o conhecimento é situado social e historicamente.[21] Essa proposta de ciência feminista deve se valer do posicionamento ético e político ao defender a sua perspectiva, partindo da premissa epistemológica de escutar os que vem de baixo, ou seja, dos que não têm lugar na construção da tal ciência universal, e com um princípio de objetividade outro, que se desprenderia da noção de neutralidade:

> A perspectiva parcial pode ser responsabilizada tanto pelas suas promessas quanto por seus monstros destrutivos. (...). A objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto. Desse modo, podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver.[22]

No entanto, Haraway nos pede cautela. Assim como a totalização nos leva a equívocos, a total relativização também nos induz ao erro e também à falta de responsabilidade pelo que se elabora, como já foi apontado. Devemos estar atentos ao perigo de se romantizar esses olhares parciais. Segundo a autora:

> Os posicionamentos dos subjugados não estão isentos de uma reavaliação crítica, de decodificação, desconstrução e interpretação.[...] As perspectivas dos subjugados não são posições "inocentes".[23]

Michel Foucault e Donna Haraway compartilham de uma geração que viveu e procurou entender a prática intelectual frente às transformações do pós segunda guerra. Ambos observaram ali uma tendência de valorização dessas perspectivas e saberes subjugados, em oposição ao que Foucault chamou de "intelectual universal", portador de um conhecimento universal, que pretende falar e agir em nome das ditas massas. A ascensão das lutas antimanicomial, feministas, negra e gay, podem ser vistas por meio das lutas empreendidas pela figura do "intelectual específico", e seus ecos persistem até os dias atuais.[24]

O privilégio dado a essas perspectivas ocorre, justamente, por elas não se colocarem como universais e explicitarem seus posicionamentos. É, nesse sentido, que serão propostas

---

[21] *ibid*. p. 13
[22] *ibid*. p. 21.
[23] *ibid*. p. 23
[24] VIEIRA, Priscila P. A prática intelectual de Michel Foucault e a de Donna Haraway: saberes localizados e subjugados. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, (16), 2019, pp. 170-172.

tanto a maneira como a dissertação pretende ler a escrita de Maura, quanto o modo como sua escrita se coloca na relação entre criar a si, criando outras. Não vamos, portanto, tomar a escrita de Maura como um objeto intocável e não passível de crítica. Por exemplo, Maura, em muitos momentos, reproduz leituras e olhares pejorativos sobre as mulheres, vindos tanto da ciência psiquiátrica quanto da religião. Ela também entende que muitos homens do ambiente literário serviram como suporte e apoio ao longo de sua vida. Sem negar essas conexões, não podemos deixar de explicitar as relações de poder que perpassavam tanto as acolhidas dos trabalhos de Maura por seus colegas homens, quanto das próprias críticas formuladas sobre os seus textos, principalmente sobre a relação estabelecida com a loucura. Essa questão será novamente trabalhada na sessão "Dos perigos da loucura genial e do biografismo" desta dissertação.

De acordo com a autora Carla Cristina Garcia, em seu livro *Breve História do Feminismo*, é preciso destacar uma definição ampla do significado de "feminismo":

> [...] o feminismo pode ser definido como a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim. Partindo desse princípio, o feminismo se articula como filosofia política e, ao mesmo tempo, como movimento social.[25]

O movimento feminista – e todas as suas vertentes – teve importante papel no questionamento dos saberes e práticas estabelecidas e legitimadas ao longo da história. Por isso, não podemos deixar de lado as autocríticas feitas ao movimento como um todo, principalmente em relação à pretensão de estabelecer o conceito totalizador Mulher, deixando de lado uma série de outras opressões e hierarquizações sociais as quais refletem diretamente na materialidade da vida das mulheres. Se por um lado a homogeneização e unificação da categoria "mulher" contribuiu à legitimação e consolidação de identidade coletiva do movimento de mulheres no meio social e político na década de 1970[26], por outro, como complementam Rachel Soihet e Joana Maria Pedro no seu texto "A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero":

> Inúmeras foram as contradições que se manifestaram, demonstrando a impossibilidade de se pensar uma identidade comum. A fragmentação de uma ideia universal de "mulheres" por classe, raça, etnia, geração e sexualidade associava-se a diferenças políticas sérias no seio do movimento feminista. Assim, de uma postura

[25] GARCIA, Carla Cristina. *Breve História do Feminismo*. São Paulo: Claridade, 2015. p. 13.
[26] SOIHET Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, n. 54, 2007, p. 287.

> inicial em que se acreditava na possível identidade única entre as mulheres, passou-se a outra, em que se firmou a certeza na existência de múltiplas identidades.[27]

Buscando coerência com o que acabamos de discutir acerca do compromisso com a antidominação e a prioridade dada aos saberes subjugados e localizados, gostaríamos de deixar explícito a escolha por adotar o feminismo pós-estruturalista na presente pesquisa, principalmente ao escapar, na leitura da escrita de Maura, ao essencialismo tecido entre natureza feminina e loucura e propor a aproximação com a literatura de Maura por meio da sua criação de personagens femininos, refletindo sobre a relação que possuem em seus processos de construção e narração de si.

Sobre a adoção das teorias foucaultianas pelo feminismo, caras para esse trabalho, houve e há, sem dúvida, diversas contestações, como aponta Margaret McLaren em seu livro *Foucault, feminismo e subjetividade*, pelas feministas liberais, radicais, marxistas, socialistas, multiculturais e globais.[28] Logo no começo do seu livro, McLaren comenta as críticas dessas diversas correntes feministas estadunidenses a Foucault, ao mesmo tempo que faz o movimento de aproximar aspectos de cada linha teórica com o pensamento foucaultiano.

Porém, o foco de McLaren em seu livro é defender o uso das teorias de Foucault pelas feministas. Por que, portanto, a autora acredita que o uso de Foucault deva integrar a elaboração do pensamento feminista? Para citar alguns aspectos importantes para nossa argumentação: Foucault discorre sobre as imposições de normas e sobre a marginalização daqueles que não se conformam a elas – impactando a própria instância do corpo; ele desenvolve sobre a falência e a desconstrução do sujeito humanista universal – masculino, hétero, branco, europeu, ocidental; através da genealogia nos demonstra que grupos sociais marginalizados foram silenciados e apartados da formação dos saberes devido a resultados de lutas e forças contingentes historicamente; e, para além de tudo, diferente do que muitos afirmam erroneamente até hoje, colocando o filósofo francês como um fatalista do poder, Foucault no desenvolvimento de sua teoria, na qual o poder aparece como um elemento relacional, coloca a presença da liberdade e da resistência: "Na verdade, liberdade e poder estão conectados um ao outro. Se não há possibilidade de liberdade, então não há relação de poder".[29]

A contestação e emergência dos movimentos sociais, sobretudo entre as décadas de 60 e 80 do século XX, incluindo as mulheres e os feminismos dentro dos campos intelectuais,

---

[27] *ibid.* p. 287.
[28] MCLAREN, Margaret A. *op. cit.* p.17.
[29] *ibid*. pp. 69-70.

científicos, acadêmicos contribuíram historicamente tanto na desnaturalização e desessencialização dos saberes produzidos sobre as mulheres quanto no surgimento de novos sujeitos sociais e históricos e, com eles, segundo a historiadora Margareth Rago:

> O campo das experiências históricas consideradas dignas de serem narradas ampliou-se consideravelmente e juntamente com a emergência dos novos temas de estudo [...]. A ampliação do conceito de cidadania, o direito à história e à memória não se processavam apenas no campo dos movimentos sociais, passando a ser incorporados no discurso, ou melhor, no próprio âmbito do processo da produção do conhecimento.[30]

Cada qual em suas interseccionalidades, as mulheres no Ocidente foram silenciadas, tanto nas práticas patriarcais cotidianas quanto pela própria história, que por muitos séculos fez questão de apagar, esconder, sepultar e esquecer suas expressões e existências. Suas produções sobre os outros e sobre elas mesmas, saberes elaborados e desenvolvidos, foram relegados para os espaços do apequenamento e do esquecimento.

Dessa forma, as feministas, através do seu olhar perspectivo e pelo lugar social que ocupam, também demonstram o que Foucault e Haraway denominaram, respectivamente, de saberes sujeitados e saberes localizados: retomando mulheres silenciadas, suas produções e práticas. Essas mulheres trazem à tona a possibilidade de nos reinterpretar, reinventar e pensar novos saberes, modos de vidas outros, possíveis, que foram silenciados como resultado das lutas entre as forças históricas no passado. Mas são saberes que, a partir da segunda metade do século XX, emergem na cena pública – tanto na militância, quanto na escrita da história, transformando-as drasticamente.

Maura e sua escrita partem de lugares específicos e localizados, como escritora que foi medicalizada e associada à loucura. Ou seja, escreveu a maioria de seus textos de dentro de instituições psiquiátricas, produzindo literariamente e criando, conforme defendemos aqui, a si por meio da escrita, em especial quando cria tantas personagens femininas em suas histórias autoficcionais. Justamente por isso, sua escrita nos oferece perspectivas privilegiadas historicamente, tanto por suas criações, *insights* e discursos; os sujeitos com os quais se relaciona e os lugares pelos quais transita e retrata; e também pela oportunidade de repensarmos, academicamente, a construção de saberes através de novos olhares teóricos e metodológicos, auxiliando a ampliar o campo de estudos em torno do que Maura concebeu e provocou.

---

[30] RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria e GROSSI, Miriam Pillar. *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998, p. 14.

Segundo Ângela de Castro Gomes, já em 2004, ainda eram pouco comuns as pesquisas que se preocupam em analisar e investigar as produções narrativas de si, pois mesmo já sendo utilizadas como fonte: "apenas recentemente foi considerada fonte privilegiada e, principalmente, tornada, ela mesma, objeto da pesquisa histórica".[31] Como colocado por Yonissa Marmitt Wadi, mais raras ainda são as pesquisas que se preocupam em analisar as narrativas de si sobre o viver no espaço de internamento, pois "poucos, dentre os vários sujeitos anônimos ou famosos, que foram internados e viveram curtos ou longos períodos em asilos ou hospitais psiquiátricos, relataram em escritos [...] suas experiências no interior das instituições".[32]

Como a historiadora ou o historiador lida com documentações produzidas no seio da subjetividade, na exacerbação, se o que interessa nesses relatos, não é, como coloca a historiadora Ângela de Castro Gomes, em primeira instância, saber "a verdade dos fatos"? O que há de ser analisado pela pesquisadora ou pelo pesquisador, portanto, é a experiência do indivíduo frente ao ocorrido, de que formas ele se expressa através do relato do vivido e do uso da linguagem.[33]

A historiadora frisa que o empenho crítico à essa espécie de fonte não deve ser maior nem menor do que no trabalho com outro tipo de documentação, mas que é preciso deslocar e construir novas metodologias e categorias de análise, levando em conta as propriedades específicas da tipologia da fonte.[34]

Isto posto, a escrita autobiográfica como conhecemos tem como referência Rousseau e sua obra *Confissões* (1766), a qual fora inspirada por Agostinho em texto homônimo (fins do século IV). Embora com importantes rompimentos em favor da laicidade do texto, a obra de Rousseau ainda remetia a práticas confessionais de tradição cristã.[35] Segundo Chloë Taylor, esta forma de subjetivação confessional a qual caracteriza o ocidente moderno é contingente e negativa, razão pela qual a autora aponta a necessidade de se pensar formas alternativas de

---

[31] GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (org.) *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 10.
[32] WADI, Yonissa M. Um lugar (im)possível: narrativas sobre o viver em espaços de internamento. In: WADI, Yonissa Marmitt & SANTOS, Nádia Weber. (orgs.) *História e Loucura: saberes, práticas e narrativas*. Uberlândia: EDUFU, 2010, pp. 331-332.
[33] GOMES, Ângela de Castro. *op. cit*. pp. 14-15.
[34] *ibid.*
[35] TVARDOVSKAS, Luana S. Autobiografia nas artes visuais: Feminismos e reconfigurações da intimidade. *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.17, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys17/arte/luana.htm>. Acesso em 12 set. 2021.

construção da subjetividade[36]. Margaret McLaren complementa, afirmando que esse modelo confessional e masculino pode ser subvertido para se tornar uma prática feminista do eu, caso estes procedimentos ajudem a "determinar, manter e transformar a identidade".[37]

Referência na sistematização teórica das autobiografias, o francês Philippe Lejeune é o autor d'*O Pacto Autobiográfico*. O conceito desenvolvido nesta obra pode ser sumarizado em uma frase: "o engajamento de um autor em contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) num espírito de verdade"[38]. A ideia expande-se na especificidade de alguns detalhes, tal como a premissa de uma identidade entre autor, narrador e personagem e o pacto entre autor e leitor, baseado em dados verificáveis na realidade, mas também na confiança compartilhada entre autor e leitor.

A autora argentina Leonor Arfuch aponta as limitações das elaborações de Lejeune, assim como a sua perspectiva acerca do significado de relato verdadeiro. Arfuch compreende a necessidade de nos debruçarmos sobre as narrativas biográficas (que contam a vida) as quais têm surgido na contemporaneidade e que "parece[m] haver se transtornado em outros gêneros ou dissolvido na autoficção".[39] Sua intenção, na verdade, não é excluir as novas formas narrativas que surgem, mas construir um espaço que acolha essas espécies de produções textuais do eu. Arfuch se interessa também em compreender o produto da construção da narrativa, bem como seus processos.

Philippe Artières, por sua vez, no texto "Arquivar a própria vida", argumenta que a autobiografia é uma forma de organização da narrativa de nossa própria vida, na qual "a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas".[40] No que Artières chama de intenção autobiográfica, argumenta que o que inicialmente se dá como processo de objetivação e sujeição, dá lugar ao movimento de subjetivação.[41] Colocando a imagem construída socialmente e a sua imagem íntima, o sujeito constrói a si

---

[36] TAYLOR, Chloë. *The Culture of Confession: from Augustin to Foucault. A Genealogy of the "Confessing Animal"*. New York, London: Routledge, 2009, p. 191.
[37] MCLAREN, Margaret A. *op. cit.*. p. 190.
[38] LEJEUNE, Philippe *apud* PACE, A. A. B. C. Aspectos do pacto autobiográfico em "L'autobiographie en France". *Darandina Revisteletrônica*- Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF - volume 6 - número 1. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2013/08/artigo_ana-amelia.pdf> Acesso em 20 de setembro de 2020.
[39] ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. Tradução de Paulo César Thomaz. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH/USP, p.113.
[40] ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 11, jul. 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>. Acesso em: 19 de setembro de 2022.
[41] *ibid.*

mesmo e resiste.[42] Daí a importância da proposta desta dissertação em dar atenção ao modo como Maura cria diversas mulheres ao longo da escrita autobiográfica e ficcional e, com isso, podemos refletir sobre o modo de criar a si mesma.

É preciso atentar, ainda, em como fazer a análise crítica dessas narrativas de si, como os trabalhos que Maura produziu. No texto "A Invisibilidade da Experiência"[43], publicado nos anos 80, a historiadora Joan Wallach Scott, apesar de reconhecer a importância da história social e dos testemunhos como forma de dar visibilidade a grupos marginalizados, critica a forma do uso do conceito de "experiência" por estes historiadores. De acordo com Scott, o relato da experiência era utilizado com falta de rigor teórico e conceitual e ainda como um dado objetivo, uma "reflexão do real", limitando o potencial de análise.

Segundo a filósofa feminista Margaret McLaren, no livro já citado *Foucault, feminismo e subjetividade* há, a partir dos anos 70, uma espécie de *boom* nas publicações de autobiografias de mulheres. Como já comentamos, essas produções de si "permite[m] que a mulher fale por si mesma e desenhe sua própria experiência", pois estas escritas representam uma autoconstituição ativa do eu dando voz a perspectivas e experiências que até então não eram presentes nem na história e nem na literatura tradicionais – e, portanto, como já vimos, masculinas.[44] Porém, queremos destacar nesta dissertação que não pretendemos elevar a literatura de Maura a um suposto cânone, mesmo que feminino, pois acreditamos que precisamos explicitar os motivos de sua marginalização, em especial com os incômodos e provocações que produzia nas décadas nas quais escreveu.

A partir disso, pretendemos discutir a escrita de Maura enquanto uma narrativa de si como um projeto estético da própria vida. Faremos uso de conceitos foucaultianos acerca das práticas de si e escrita de si, para explicitar como Maura, através do relato autobiográfico e da vida de diversas mulheres que foram suas companheiras na experiência manicomial, produz a sua própria subjetividade. Além disso, Maura traz um olhar localizado – retomando a discussão proposta por Donna Haraway – sobre suas companheiras de internamento, subvertendo as perspectivas encontradas em discursos médicos e psiquiátricos.

Nesta dissertação, entretanto, não foi possível pesquisar os prontuários médicos de Maura e das outras internas produzidos pelo espaço hospitalar. Não foi possível, portanto, conferir se a cada mulher citada na escrita Maura podemos comprovar a existência "real" da

---

[42] *ibid.*

[43] SCOTT, Joan W. A Invisibilidade da Experiência. *Projeto História*, nº 16, São Paulo, 1998.

[44] MCLAREN, Margaret. *op. cit*. p. 199.

vida destas internas e de suas próprias histórias. No entanto, acreditamos que isso não inviabiliza o nosso estudo sobre o processo de produção da subjetividade, no qual a criação de si e das outras, com Maura, atinge valores estéticos tanto de um relato puramente autobiográfico ou ficcional. É na intersecção desses gêneros literários, inclusive, que valorizamos a diferença apresentada pelo trabalho de Maura.

1.3. DA ORGANIZAÇÃO DOS CAPÍTULOS

Para tal, dividimos o trabalho em dois capítulos. O primeiro capítulo tem como objetivo, a partir do contato com alguns discursos que foram produzidos sobre Maura na atualidade e no passado – nas décadas de 1950 e 1960 – analisar, desnaturalizar e desconstruir algumas visões fabricadas acerca de Maura e de alguns aspectos de sua vida. Ou seja, tratou-se de perceber e criticar o modo como Maura e sua escrita foram essencializadas. A partir disso, tentaremos discutir as formas pelas quais esses processos essencializantes – sobretudo ligados à associação entre mulheres e os processos de psiquiatrização, a loucura do artista-genial-sofredor e sobre as limitações trazidas pelo biografismo à leitura de Maura – acontecem, de onde eles partem, de que maneira Maura contornou alguns e como nós, consequentemente, analisando sua escrita, tentamos escapar dessas armadilhas, produzindo uma leitura sobre ela que potencialize sua obra, em vez de limitá-la a uma suposta natureza feminina louca instável, inconstante e desequilibrada. Essa visão que limitou a existência e a arte de Maura a uma loucura incontornável serviu, na maioria dos anos de sua vida, infelizmente, para encerrar Maura não em espaços de criação, como foi no caso de sua escrita de *Hospício é Deus* e *O Sofredor do ver*, mas de reclusão e violência em anos de Ditadura Militar Brasileira, quando passou quase uma década internada no Hospital Penal da Penitenciária Lemos de Brito, no Rio de Janeiro, sem escrever.

No segundo capítulo, entramos na discussão conceitual e teórica acerca das narrativas de si – autobiografia, autoficção e escrita de si – e os modos pelos quais estas operam na produção da subjetividade e discutimos também essas técnicas como práticas feministas do eu. Com isso, procuramos dessencializar Maura. Então partimos para a análise das descrições de mulheres que Maura realiza no livro e as formas como ela se constrói através delas. Por fim,

comentamos essas personagens à luz do texto "A vida dos homens infames"[45], de Michel Foucault.

[45] FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: *Ditos e escritos IV: Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, pp. 203-222.

2. A ESCRITA SOBRE MAURA

2.1. LENDO QUEM LEU MAURA

Alguns caminhos já foram traçados para analisar a escrita de Maura. Hoje, mais por nós, acadêmicos. Quais ambientes frequentou? Quais foram suas influências? Como foi recepcionada pela crítica especializada na época? Que apontamentos fizeram? Houve elogios ou críticas? No que se fundamentaram? Priorizaram a temática ou a técnica? São feitas correlações com outros escritores ou escritoras? Nesse primeiro momento, entendemos que, com fins de compreender as leituras das obras de Maura à época dos lançamentos, é fundamental mencionar os espaços culturais, literários, artísticos e intelectualizados com os quais Maura frequentou e foi associada e quais as referências literárias foram identificadas e/ou atribuídas à sua escrita.

Para tanto, recorremos aos jornais tanto contemporâneos às publicações originais dos livros de Maura quanto aos contemporâneos de edições publicadas postumamente, buscando entender como essas obras foram recepcionadas, os tons e as temáticas que compunham as críticas. Limitamos nossa busca ao período de 1960 a 1969, quando ocorrem os lançamentos dos seus livros e quando críticos passam efetivamente a comentá-la enquanto escritora. De acordo com os dados levantados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, foram encontradas menções à autora nos periódicos:

Cariocas:

A Noite (2)*, Correio da Manhã* (12)*, Diário Carioca* (2)*, Diário de Notícias* (4)*, Jóia: Revista Feminina Quinzenal* (3)*, Jornal do Brasil* (27)*, Jornal do Commercio* (9)*, Jornal dos Sports* (2)*, Leitura* (8)*, O Cruzeiro: Revista* (1)*, O Fluminense* (1)*, O Jornal* (9)*, Revista do Livro* (3)*, Tribuna da Imprensa* (18).

De outros estados:

A Cigarra (SP) (1), *Correio do Paraná* (PR) (1), *Diário de Notícias* (RS) (2), *Diário de Pernambuco* (PE) (3), *O Estado de Florianópolis* (SC) (1).

Naturalmente, o maior número de citações ficaria concentrado no estado do Rio de Janeiro, seu estado de residência e também de referência profissional e pessoal no período, o que dá uma noção dos círculos culturais e intelectuais que a autora frequentava e circulava. Dessa forma, é natural que o maior número de citações também se encontre no *Jornal do Brasil,* no qual Maura trabalhava. Com isso, consideramos relevante entender, primeiro, um pouco dos

espaços nos quais Maura circulava, porque eles revelam de onde partem as leituras das suas obras.

No ano de 1958, quando Maura passa a colaborar com o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (SDJB), inicia uma oportunidade para a autora adentrar e compor espaços literários e culturais. É no suplemento literário do jornal que Maura publica seus contos entre o final da década de 50 e da década de 60.[46] "No quadrado de Joana", "O Rosto", "Introdução a Alda" e "O sofredor do ver", "A rosa recuada", "Espiral ascendente", "Carta a Mao Tse-Tung", "A menina que via o vento" e "O espelho morto". Esses contos, com exceção de "Carta a Mao Tse-Tung", vieram a compor a coletânea *O Sofredor do ver*, publicada em 1968.

Ao escrever para o jornal pela primeira vez, Maura teve a oportunidade de atingir um número muito maior de pessoas com a sua escrita. É nesse ambiente e através dele que ela consegue se afirmar como escritora – e também por que não dizer enquanto pessoa – visto os impactos que a escrita teve na sua vida. Celia Musilli lê este processo da seguinte maneira: "a escritora ultrapassa os muros do manicômio para legitimar sua condição intelectual junto a uma sociedade que estigmatiza a loucura, mas que a valoriza como autora".[47]

O SDJB nasce no ano de 1956, em meio a uma efervescência cultural, rupturas e novas proposições dentro da literatura e da arte brasileira.[48] Compunham a publicação nomes conhecidos no mundo literário, jornalístico e da crítica, como Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Assis Brasil, Mário Faustino, José Louzeiro, Carlos Heitor Cony.[49]

Segundo Francigelda Ribeiro, citando Elizabeth Lorenzetti, houve no Brasil nos anos 1950 e 1960 uma prolífica produção cultural, possibilitada por um contexto de "ares democráticos e desenvolvimentistas"[50], viabilizando o surgimento, não apenas do SDJB, mas de vários suplementos literários pelo Brasil. Contudo, desde o início, o SDJB tornou-se um jornal importante e reconhecido nacionalmente pela divulgação das vanguardas artísticas no país.

Poucos anos após sua estreia, o SDJB passou por uma profunda reformulação. Com Amilcar de Castro – conhecido designer gráfico, arquiteto e escultor que também já havia

---

[46] É importante mencionar que estes contos seriam publicados simultaneamente no jornal *Correio da Manhã* (RJ).
[47] MUSILLI, Celia. *Literatura e loucura: a transcendência pela palavra*. Mestrado em Teoria e História Literária - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014, p.30.
[48] *ibid*. p. 48
[49] SCARAMELA, Maria Luisa. Maria Luisa. *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010, pp. 47-48.
[50] RIBEIRO, Francigelda. *Caminhos da crítica e da literatura sob a perspectiva de Assis Brasil*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG, 2014, p. 106.

trabalhado em vários outros importantes veículos jornalísticos como *Manchete*, *Correio da Manhã*, *O Globo*, *Última Hora*, *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*[51] – no comando dessa mudança, o *Jornal do Brasil* (JB) passou por intensa transformação visual. O Suplemento Dominical, sobretudo, serviu de laboratório e tornou-se um espaço de experimentação gráfica que posteriormente geraria mudanças na imprensa brasileira como um todo.[52]

A nova proposta trazida por Amílcar era fundamentalmente inspirada no movimento concretista, um proeminente movimento de vanguarda que se popularizou durante dos anos 1950[53] e influenciou diversas áreas, como as artes visuais, tal como a pintura, a escultura, a arquitetura e o desenho.[54]

Pode-se apontar a visualidade como característica mais marcante do concretismo. Há, então, a preocupação do poeta com a organização do espaço em branco, com a diagramação e a tipografia, comunicando sua mensagem em termos verbais e não verbais, pensando a "utilização inovadora do espaço branco da folha, rompimento da estrutura discursiva tradicional, utilização de recursos sonoros e visuais, síntese ideogrâmica".[55] Segundo o Manifesto Concretista, escrito por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, os principais representantes do movimento no Brasil:

> o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas, seu material: a palavra.
> (...) poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem realismo total, contra uma poesia de expressão subjetiva e hedonística, o poema- produto: objeto inútil.[56]

O concretismo também possui como proposta a racionalidade completa e objetiva, direta. Assim, o Suplemento em sua forma e no seu conteúdo – indissociáveis, como o próprio concretismo propõe – será um espaço de referência da experiência artística e sobretudo do concretismo, se tornando também um espaço privilegiado de discussão da vanguarda concretista e da arte contemporânea como um todo.[57]

---

[51] MUSILLI, Celia. *op. cit*. p.81
[52] ABREU *apud*. RIBEIRO, Francigelda. p.108.
[53] QUIRINO, Ana Maria. Do concretismo e neoconcretismo: dissidência poética de Ferreira Gullar. *Revista Contexto* (UFES). Vitória,. nº 18 - 2010/2, p.160.
[54] *ibid,* p.162.
[55] FARIAS. Herbert Denard Alvarenga. Signos do cobrador. incursão semiótica no conto de Rubem Fonseca. *Revista Contexto* (UFES), Vitória, º 18 - 2010/2, p. 167.
[56] CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-Piloto para Poesia Concreta, *Noigrandres*, no. 4, 1958.
[57] SCARAMELLA. op. cit. pp. 57-58.

Logo surgem divergências dentre os diferentes grupos artísticos que compunham a vanguarda concretista no Brasil. Em 1959 é publicado o *Manifesto Neoconcreto*, assinado por Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis:[58]

> A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa "geométrica" (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas "compreende" satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.[59]

O movimento neoconcreto, inspirado pelo existencialismo francês, vinha com a proposta de romper com o concretismo principalmente em sua fixação com a racionalidade e de até um certo dogmatismo com seus princípios geométricos e matemáticos, valorizando a forma em detrimento do conteúdo, e trazia de volta a tradição da subjetividade, o artista como ser no mundo e suas experiências e visões de mundo singulares e isso como marca na expressão da sua arte.[60] Então, sumarizando, durante os anos 1950, a discussão entre o concretismo e o neoconcretismo no Brasil se deu em grande parte no e através do SDJB. Ferreira Gullar foi um dos nomes mais proeminentes do concretismo e, possivelmente, o principal nome do neoconcretismo no Brasil. Inegavelmente, Maura fora tocada por essas discussões e não poderia ser diferente. Não defendemos que Maura reivindica a vanguarda concretista/neoconcretista como identidade da sua escrita, mas afirmamos como os espaços culturais e intelectuais que ela frequentava tornaram possível o acesso a um imenso número de referências, as quais impactaram Maura. Mas, podemos encontrar breves momentos de experimentação destas referências, principalmente em seus contos. Por exemplo, a autora inicia seu conto "Espiral Ascendente" da seguinte maneira, no ano de 1961:

> Por que não se dedica ao teatro?
> Por que não?
> Não Não
> Não
> Estou caindo
> indo
> indo
> (Dormindo talvez não morra)

[58] *ibid.* p. 57.
[59] *Manifesto Neoconcreto apud.*. SCARAMELLA, *op. cit.* p. 69.
[60] SCARAMELLA. op.cit. 69-71.

NÃO
Emerjo……(...).[61]

Ao final do mesmo conto:

- Não me deixem. Quero falar. Tenho medo. Tenho de falar.
Dançam carregados de distância, na
TARDE
SEXO
MAMÃE
MEDO.[62]

Ocorrências como essas, na maioria mais discretas, aparecem tanto em seus contos quanto em *Hospício é Deus* (1965), seu livro-diário. Tanto nos primeiros contos quanto no último, brincadeiras com a configuração da página, parágrafo ou linha aparecem. Caixas altas e travessões também ocorrem com alguma frequência em lugares atípicos. Aliás, a presença de travessões nos impactou tanto que, em algumas das partes da escrita desta dissertação, o mesmo recurso foi utilizado.

O que queremos apontar é que é nesse meio diferenciado culturalmente que ela se desenvolve como escritora, circulando em espaços de vanguarda, tendo contato privilegiado com incontáveis influências e referências de outros artistas, escritores, poetas, lendo e também, é muito importante destacarmos, sendo lida. E como Maura foi lida ou, ao menos, recepcionada?

Consultando as citações de Maura nos jornais dos anos 1960 até 1969, pudemos constatar que a grande maioria se trata de: 1) Informações sobre os lançamentos das publicações; 2) Recomendações de leitura das obras; 3) Pequenas notas sobre os livros, no geral elogiosas, que reforçam a qualidade técnica do trabalho. Podemos dizer que Maura foi praticamente unânime frente à crítica, sendo extremamente elogiada, e colocada como uma das promessas da literatura brasileira da época. No entanto, existem alguns pontos específicos nessas críticas que gostaríamos de apontar e, em certa medida, problematizar. Por isso, analisaremos apenas uma das críticas, principalmente para refletir sobre o perigo da essencialização da loucura.

Assis Brasil, crítico literário, escritor e jornalista, um dos maiores admiradores da literatura de Maura, tentou projetar Maura através de seu trabalho.[63] Talvez seja o maior

[61] CANÇADO, Maura Lopes. *O Sofredor do ver*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015. e-book. não paginado.
[62] *ibid.* p. 14.
[63] RIBEIRO, Francigelda. *op.cit.* p. 98.

comentador de sua obra. A primeira crítica relevante sobre Maura e seu trabalho é escrita por ele em 1961. Tendo o acesso ao material bruto do diário quatro anos antes de sua publicação, Brasil publica uma crítica no JB intitulada "O agreste da sensibilidade". Sua crítica seria, mesmo nos anos seguintes, uma unanimidade entre seus pares, trazendo aspectos que seriam também apontados por outros críticos. Elogiando o tom cru e existencial da sua literatura, ele compara-a a Katherine Mansfield e Kafka, como uma imersão no "mundo dos neuróticos e psicopatas".[64] Ainda, compara-a também a André Gide e Lautrèamont, com suas visões masoquistas, pessimistas e obscuras de mundo.

Algumas outras referências são atribuídas à escrita de Maura pela crítica da época. A maioria exaltava sua bagagem literária e a qualidade de sua escrita. Foi comparada por Carlos Heitor Cony também com Mary McCarthy e Clarice Lispector.[65] Assis Brasil é outro que também compara a beleza da linguagem de Maura à de Clarice.[66]

No entanto, há um ponto central que afasta Cançado de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, suas contemporâneas: a escrita autobiográfica aliada à temática da loucura.[67] Esses fatores interferiram na sua recepção crítica, tal como defende Custódio:

> Contudo, se sua obra, construída de forma híbrida (memória e diário), afetou negativamente na sua aceitação nos círculos literários, tal escolha conferiu-lhe uma expressiva autonomia na criação, delineando, assim, um novo perfil de escritora feminina na literatura brasileira: o da escritora louca.[68]

Apesar de concordarmos sobre a diferença entre Cançado, Lispector e Telles, acreditamos que o perfil da escritora feminina como louca pode trazer armadilhas na reflexão sobre a literatura de Maura Lopes Cançado. Ribeiro destaca que a coincidência entre autor, narrador e personagem[69] era algo mal visto pela crítica no geral, como algo que limitaria a criatividade do texto. Por outro lado, como já dito, o recurso foi exaltado por Assis Brasil, colocando a técnica como potencializadora da capacidade de criar e transfigurar.[70] É na chave da criação e da transfiguração que leremos a literatura de Maura, como um meio de produzir a

---

[64] BRASIL, Assis. O agreste da sensibilidade, *Jornal do Brasil* , 20 de julho de 1961, p. 5.
[65] CONY, Carlos Heitor. Maura Lopes Cançado. Academia Brasileira de Letras. 2007. Disponível: <https://www.academia.org.br/pesquisar?termo=maura%20lopes%20can%C3%A7ado&type=All&page=1>. Acesso em 27 de janeiro de 2024.
[66] RIBEIRO, Francigelda. *op.cit.* p. 98.
[67] CUSTÓDIO, Márcia Moreira. JARDIM, Alex Fabiano Correia. Maura Lopes Cançado: Considerações em torno do início da literatura feminina autobiográfica no Brasil. *Revista Graphos* (UFPB), vol. 21, n° 3, 2019, p. 81.
[68] *ibid.*
[69] RIBEIRO, Francigelda. *op. cit*. p. 161.
[70] *ibid.*

si e as outras, no caso desta pesquisa das internas, possibilitando construir a si mesma diferentemente. Porém, problematizamos a leitura de Assis Brasil já que, em sua crítica, ele colocou a autora como expoente do *Novo conto*[71] brasileiro, que está inserido no que ele chamava de *Nova Literatura*. As características dos autores que integram essa classificação e que Assis Brasil faz corresponder à escrita da Maura são sobretudo os componentes subjetivo, inventivo e que foge ao racional:

> 1) a poiesis tem gênese sacrossanta que lhe garantiria um caráter mágico, transcendental, desde as expressões artísticas primitivas até as contemporâneas, permitindo sempre a revivescência da "experiência primordial"; 2) a criação literária não deve convergir para si mesma, pois, ao interligar finito e infinito, remete a algo além do próprio texto, pelo poder de transfiguração da linguagem; 3) sendo um modo específico de conhecimento que integra o sensível e o racional, a Forma literária se efetiva como unidade de sentido.[72]

Outros adjetivos utilizados por Brasil para caracterizar a linguagem da autora como "primitiva", "pura", "íntima"[73], expressando através desse seu lugar particular a condição humana também nos chama bastante a atenção. Mesmo que, para Scaramella, o que Brasil quer dizer é que a escrita de Maura foge das convenções e dos padrões acadêmicos[74], ainda assim, não nos parece produtivo lê-la por meio de uma linguagem que "foge ao racional", "pura" ou "íntima", pois essas características podiam acabar, também, naquele período e na atualidade, por remeter a essencializações que estão associam a pretensa condição natural do feminino à loucura e, portanto, por isso, o irracional feminino seria passível de controle e de domínio racional masculino, questões já discutidas anteriormente nesta dissertação.

A atribuição da pureza pode remeter a figuras associadas à ingenuidade. Pensamos, talvez, na figura da criança – que podemos, também, associar ao louco. Assis Brasil fala na crítica que escreveu à *Tribuna da Imprensa* em 29 de janeiro de 1969[75], que Maura, quando escreve, parece estar vendo o mundo pela primeira vez e que sua arte é "pura" e "não intelectualizada". Brasil a compara também com pintores ingênuos. Também, uma imagem frequente nas críticas é a imagem da lucidez. É perceptível o jogo que se faz na tentativa de inverter os lugares da loucura e da razão na sociedade ocidental contemporânea. No entanto, esse movimento pode vir a reforçar com uma percepção essencialista do louco como detentor

---

[71] *ibid.* p. 156
[72] *ibid.* pp. 72-73.
[73] BRASIL, 1973. *apud.* SCARAMELLA, *op. cit*., p. 77.
[74] SCARAMELLA, Maria Luisa. *op. cit*. p.77.
[75] BRASIL, Assis, Dois contistas novos, *Tribuna da Imprensa* , 29 de janeiro de 1969. p. 4.

de uma verdade inacessível, tal como já reparou Foucault em *A ordem do discurso*.[76] José Carlos Oliveira, em sua crítica publicada em 18 de agosto de 1965 no *Jornal do Brasil*, faz esse jogo de inversão com Van Gogh e Artaud. Segundo ele, para Artaud "lucidez é uma vereda da loucura".[77]

Apesar da exaltação do caráter criativo da loucura ser destacada como um componente criativo por uma parcela da crítica literária, não podemos deixar de mencionar como a loucura, vista como intrínseca à natureza feminina, também propiciou violências, adoecimento, exclusões e sofrimento para as escritoras. Voltamos a lembrar que Maura não produziu mais nada, pelo menos publicamente, depois de 1968, quando é internada em um manicômio judiciário.

Sobre a relação entre loucura e escritores, podemos remeter a casos masculinos exemplares, tal como o membro da geração beat Allen Ginsberg, o qual passou pela experiência da loucura, da psiquiatrização e do internamento e, ainda assim, viveu muitos anos sendo atribuído uma trajetória romantizada, especialmente por ter sido concedido a ele a chancela da genialidade. Mas vejamos sobre as escritoras que foram contemporâneas aos autores. Elise Cowen foi uma escritora da cena beat nos anos 50. Ela não ficou tão conhecida como seus companheiros – embora recentemente venha sendo re-vista também através de uma perspectiva feminista.[78] A escritora, assim como os outros beats, rejeitava normas sociais do período, o que se manifestava na sua escrita.[79] Como várias mulheres transgressoras da época, foi internada em hospitais psiquiátricos diversas vezes, até que abreviou a própria vida aos 28 anos de idade, em 1962. Após sua morte, seus pais, com os quais mantinha uma relação conturbada por questões religiosas – a autora provinha de uma família judia – e por suas escolhas de vida, queimaram toda a sua obra, sobrando apenas um caderno de poemas, os quais foram publicados postumamente.[80]

Assim como Elise, autoras famosas como Virginia Woolf e Sylvia Plath atravessaram sofrimentos psíquicos, processos de psiquiatrização e tiveram como seu fim o suicídio – histórias que muitas vezes são colocadas à frente da sua literatura ou como lentes limitantes

---

[76] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de fevereiro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1999, p. 11.

[77] OLIVEIRA, José Carlos. O livro de Maura, *Jornal do Brasil*, 18 de agosto de 1965. p. 3.

[78] Como nas referências que serão citadas a seguir.

[79] Consultar o trabalho de: SIQUEIRA, Emanuela Carla. *Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira: o caderno sobrevivente de Elise Cowen pela crítica literária feminista*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2019, p. 31.

[80] SIQUEIRA, E. C. Mulheres da Geração Beat - Elise Cowen. *Jornal Relevo*, 10 de março de 2016, pp. 16 - 17.

pelas quais são interpretadas. Contudo, tanto as existências como as produções dessas mulheres não podem se resumir à tragédia e ao sofrimento. Também é importante pensar suas vidas e obras de outras maneiras que ampliem as potencialidades de seus textos e que não as aprisionem mais uma vez em um lugar de passividade e silêncio, ou simplesmente como puros reflexos traumáticos dos abusos psíquicos e das violências sexuais que sofreram de seus familiares, vizinhos, maridos, companheiros, namorados, inclusive muitos deles com a chancela de "escritores de vanguarda".

A grande maioria das críticas ao livro *Hospício é Deus* exalta o teor de denúncia da narração de Maura acerca dos horrores do internamento, o que é inevitável, pela própria natureza do livro. Consideramos essa leitura legítima, mas não é a única possível. Até porque, em algumas conclusões apressadas, aparece com frequência a defesa dos lugares do sofrimento e/ou da loucura associada à natureza feminina como catalisadores ou até mesmo produtores espontâneos da arte. Assim, em certa medida, pode ser reforçado a ideia da necessidade do sofrimento para o surgimento da arte ou, pelo menos, da arte "genuína", "pura", "íntima", ou até mesmo da arte de Maura que "brotaria" de seus impulsos "primitivos", "irracionais", o que não nos agrada. Mas não temos a pretensão desta dissertação ser a primeira tentativa de desfazer essas essencializações, pois textos como os de Norma Telles[81] e Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva[82], entre outros, já explicitam claramente essa intenção.

2.2. DOS PERIGOS DA LOUCURA GENIAL E DO BIOGRAFISMO

Adiciono a essa discussão, também, o que acredito estar associado em certa medida à persistência do biografismo, sobretudo quando se trata de artistas que habitam as margens. Em seu ensaio "O artista como sofredor exemplar"[83], Susan Sontag divaga. Segundo Sontag, "o público moderno exige o autor desnudo"[84] e o diário é esse "caminho à alma do escritor".[85] O interesse do leitor advém também de uma "preocupação moderna com a psicologia, a mais nova herança da tradição cristã da introspecção, que equipara a descoberta do eu à descoberta do eu

[81] TELLES, Norma. As mulheres loucas da literatura. Sonhos e iluminações das mulheres loucas da literatura. Disponível em: <https://www.normatelles.com.br/mulheresloucas>. Acesso em: 27 de janeiro de 2024.
[82] SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. Literatura, loucura e autoria feminina: maura lopes cançado em sua autorrepresentação da escritora louca. *Pontos de Interrogação*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural Universidade do Estado da Bahia, Campus II — Alagoinhas. A invasão da cultura nos estudos de língua e literatura - Vol. 1, n. 1, jan./jun. 2011.
[83] SONTAG, Susan. O artista como sofredor exemplar. In.: *Contra a interpretação*. e-book. não paginado
[84] *ibid.*
[85] *ibid.*

sofredor."[86] O escritor, portanto, sendo o sofredor por excelência "profissionaliza" o sofrimento, transforma seu sofrimento em arte, e é esse o apelo.

Maura e alguns outros escritores são citados em uma coluna sobre literatura no Jornal do Brasil acerca da autenticidade da arte. Em um trecho se lê:

> Por isso não há literatura autêntica sem essa abordagem que aciona os sofrimentos e as paixões, que remexem o universo interior, tentando refletir e esclarecer a vida.[87]

No texto "A loucura ao delírio como força política: Arthur Bispo do Rosário"[88], a autora Tania Rivera chama a atenção para o olhar romantizado acerca do artista Arthur Bispo do Rosário, construindo sua figura como a do gênio louco e marginal. Rivera discorre sobre os efeitos nocivos desse tipo de representação, que acaba por naturalizar sua patologia, assim como, no caso particular de Rosário, ocultar outras categorias de opressão, como a de raça e de classe[89] – sendo, ainda, possível pensar em outras categorias não normativas, como sexualidade e gênero.

Dessa forma, a autora abre uma discussão interessante. A loucura do artista tende a ser romantizada e essencializada, fazendo esquecer que a loucura é um produto histórico, cultural e social e que reforçar tal visão romântica nos faz fugir de um olhar mais complexo e talvez não tão "mágico" ou "artístico".

A relação em que se aproxima artista e loucura, assim como a noção do binômio arte/vida vêm do que se chama de "visão romântica do mundo", segundo Annita Costa Malufe, em seu livro *Territórios Dispersos: a Poética de Ana Cristina César*. É daí que decorrem concepções em relação à arte, artista e loucura até os dias de hoje:

> [...] O artista louco, aquele que possui uma sensibilidade exacerbada, delirante, um comportamento excêntrico, exagerado; aquele ser revolucionário, que quebra padrões, que é o diferente, o que rompe limites, questiona a sociedade e não consegue adequar-se a ela. O louco e o artista como seres que vivem à margem, que não pertencem à ordem social estabelecida, sendo marginalizados pela sociedade por serem "improdutivos" - lembremo-nos que o período ao qual corresponde a visão romântica é aquele da ascensão da sociedade industrial, fundando a moral burguesa.[90]

---

[86] *ibid.*

[87] JORNAL DO BRASIL. Literatura & participação. Rio de Janeiro, 09 set. 1967, p. 5.

[88] RIVERA, T. C. Da loucura ao delírio como força política: Arthur Bispo do Rosário. Arte&Ensaios, v. 37, pp. 89-99, 2019.

[89] *ibid*. p. 89.

[90] MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006. não paginado.

A via de interpretação de uma obra é, usualmente, segundo Barthes, através da biografia do artista. Ou, ainda mais, Barthes afirma que a obra *é* o artista e vice-versa:

> [...] a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowsky o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua "confidência".[91]

Neste ensaio de Roland Barthes, "A morte do autor", de 1967, o pensador promove uma crítica à ênfase excessiva dada à figura do autor, como aquele que exclusivamente carrega o significado de um texto. Segundo Barthes:

> Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.[92]

Para Barthes, é a partir do momento em que a figura do autor é colocada de lado que o texto se abre e suas potencialidades interpretativas surgem, com as leituras múltiplas que são possibilitadas por esse afastamento. Para ele, impor um autor à obra fecha o texto a um significado último. Como o pensador francês mesmo coloca: "[...] sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor".[93] Então, focar na biografia do artista louco, para além de gerar a possibilidade da despotencialização da produção, pode reforçar estigmas.

Michel Foucault, em "O que é um autor?" (1969), fala sobre o desaparecimento do autor na escrita contemporânea.[94] Suas ideias conversam de uma maneira muito próxima a Barthes. O filósofo discute nesta conferência a concepção de autoria, destacando sua natureza contingente e historicamente construída, além de explorar as implicações dessa noção para a interpretação e o poder na produção textual.

---

[91] BARTHES, Roland. A morte do autor. *O rumor da língua,* p. 50. *apud.* MALUFE, Annita Costa. *op. cit.* não paginado.
[92] BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. não paginado.
[93] ibid. não paginado.
[94] FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III: Estética - literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, pp. 264-298.

Desafiando essa perspectiva tradicional de autoria como uma figura estável e centralizada, Foucault propõe uma abordagem mais descentralizada, colocando ênfase no texto, nas práticas discursivas e nas condições sociais e históricas que moldam o significado. Ele sugere que a autoria é uma construção social e histórica que pode ser analisada criticamente para entender melhor como o significado é produzido e regulado no discurso. Assim, o filósofo defende que a centralização na autoria restringe nossa compreensão dos textos ao confiná-la a uma abordagem biográfica, cujo objetivo é decifrar o significado de uma obra exclusivamente com base nas intenções do autor.

Na introdução da obra já citada *Territórios Dispersos,* discorrendo acerca das imagens midiáticas que persistem sobre Ana C. – o potencial de uma bela jovem escritora perdido para o suícidio –, Annita Malufe se pergunta: "Como encontrar a potência de seu texto sem se perder neste emaranhado de imagens trágicas, tristes, pesadas?".[95] A autora fala, então, do trabalho crítico como a maior parte do trabalho do escritor. A organização do trabalho, as maneiras que acionam o seu conhecimento histórico, literário e como opera com suas técnicas.[96] Um processo ativo e consciente na produção de uma obra. Acreditamos que frisar isso em autoras que foram atravessadas por questões ligadas às patologias mentais é importante para deixarmos claro que a "loucura" não produz a literatura dessas mulheres, e afirmar que são essas mulheres que produzem a própria literatura. A literatura pode aparecer no texto como uma construção consciente, ou como uma ferramenta organizada de forma intencional, mas temos que tomar cuidado com esse tipo de essencialização, que volta ao começo da discussão deste tópico. Tanto Ana C. quanto Maura elaboram seus próprios projetos estéticos. Tal como coloca Guilherme Gonzaga Duarte Providello e Silvio Yasui no artigo "A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão":

> Pode-se muito bem delirar com a voz das árvores ao se passar por um bosque, mas não existem só bosques, ou seja, existem momentos de "sanidade" em qualquer esquizofrênico. E é essa a questão que nos faz pensar sobre o portador de distúrbio mental se relacionando com a arte, pois o fazer arte, por mais que se relacione com uma dimensão desarrazoada, é um trabalho de razão.[97]

[95] MALUFE, Annita Costa. *op. cit.* não paginado.
[96] *ibid.* não paginado.
[97] PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte; YASUI, Silvio. A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.20, n.4, out.-dez. 2013, p.1515-1529.

A separação e a junção das categorias vida e obra devem ser operadas, dentro da medida do possível, de maneira intencional, ao serem realizados esforços para situarmos nossos olhares enviesados, pensarmos interpretações outras, afastando e aproximando biografia e criação. É por esse olhar que procuramos enxergar Maura e sua escrita.

2.3. O SEXO NERVOSO ESCREVE

O sexo no século XIX se torna objeto central de perscrutação dos corpos. É através do esquadrinhamento do corpo feminino que os modelos teóricos da diferença sexual surgem e se legitimam. Estes modelos, portanto, se utilizavam da chancela médico-científica para a difusão de discursos naturalistas acerca do papel social da mulher e suas atribuições.

A investigação da anatomia feminina serviu como instrumento de justificativa a uma inferioridade física e intelectual em relação ao homem e seus processos biológicos vistos como determinantes sociais.[98] Para ginecologistas e obstetras e, posteriormente, psiquiatras, os organismos femininos tendiam à patologia, ou seja, eram potencialmente doentes.[99] São esses processos, como a maternidade, o parto, a menstruação e a menopausa, e as especificidades dos órgãos sexuais femininos, que demonstravam a instabilidade no complexo organismo das mulheres e que, assim como estavam associadas a perturbações físicas, também estavam ligadas a problemas nervosos e desequilíbrio mental, tal como o vocabulário científico da época.

A maternidade em especial ganhou status com a normalização da família burguesa e foi através e em torno dela que se naturalizaram os papéis sexuais, as normas e lugares socialmente designados às mulheres. A dita "condição feminina"[100] atrelava-se uma "idealização masculina da mulher: do lar, genitora, higiênica, integrada pelo casamento"[101]. A centralização da maternidade como um discurso naturalista foi defendida não apenas por homens, mas também por mulheres. Uma valorização da maternidade, trazendo a mulher como administradora da casa, era entendida como uma peça central no funcionamento social. A boa mulher cuida da

---

[98] MARTINS, Ana Paula Vosne. Um sistema instável: As teorias ginecológicas sobre o corpo feminino e a clínica psiquiátrica entre os séculos XIX e XX. In: WADI, Y. M. (Org.); SANTOS, N. M. W. (org.). *História e loucura: saberes, práticas e narrativas*. Uberlândia: Ed. da UFU, 2010, pp. 19-21.

[99] ibid. p.27.

[100] Assim como o termo "mulher", aqui utilizamos o termo "condição feminina" de acordo com o texto utilizado como referência, levando em conta as noções do que significava "ser mulher" dentro de uma norma burguesa, vitoriana e cientificamente descorporificada. Nosso pensamento vai num sentido contrário à normalização e essencialização das mulheres, como poderá ser verificado no texto.

[101] YOSHIDA, L. L.; SUGIZAKI, E. Aproximações entre gênero, loucura e Michel Foucault: uma revisão de literatura. *Expedições: Teoria da História e Historiografia*, 2022. p. 4.

casa, do marido – que sai de casa para constituir o espaço público – e dos filhos, que serão futuros maridos e das filhas, que serão futuras esposas e mães.

No entanto, essas construções acerca da maternidade tornavam-se armadilhas, pois reforçavam categorias binárias, complementares e hierarquizadas como masculino e feminino, cultura e natureza, razão e emoção, mente e corpo, público e privado, as quais possuíam um frágil equilíbrio e caso fossem desrespeitados, trariam desequilíbrio a todo o sistema. Comportamentos desviantes relacionados à autonomia feminina e à sexualidade, a recusa à maternidade e à família foram tratados como sintomas de uma patologia e para tal foram criados e recomendados "tratamentos morais". Segundo Ana Paula Vosne Martins:

> Alguns médicos defenderam os tratamentos morais para a sexualidade feminina patológica, como a proibição da leitura de romances, o controle sobre as companhias e amizades e em alguns casos vigilância restritas do comportamento.[102]

A histeria em particular surge como uma enfermidade potencialmente feminina estreitamente relacionada ao comportamento rebelde e à anorexia nervosa, uma das formas em que se apresentava, possuía conexões com o movimento feminista e a busca das mulheres por desevolvimento intelectual, inclusive no cenário literário, o que as tornaria extremamente egocêntricas e insubmissas.[103] Charcot, o mais conhecido médico e pesquisador da histeria faria da bruxaria assunto de neuropatologia na segunda metade do século XIX. O médico utilizou de processos de bruxaria e possessões demoníacas para fazer um diagnóstico retrospectivo das bruxas medievais e aproximar essas manifestações patológicas da época em que falava.[104]

Estas teorias e práticas referentes aos conhecimentos médicos e científicos resultaram em exclusão social, em um roubo da independência e da liberdade. Mulheres que escapavam às normas e recomendações eram enclausuradas – em espaços como quartos e hospitais psiquiátricos – postas sob cuidadosa vigilância. Um dos tratamentos que surgem no *fin de siècle* para a histeria e outras patologias nervosas das mulheres era a chamada "cura pelo repouso" (*rest cure*) e desenvolvida pelo neurologista estadunidense S. Weir Mitchell, que consistia em confinamento – em casa ou nos hospitais –, nenhum acesso a visitas, alimentação regrada e repouso absoluto - inclusive intelectual: o acesso a livros, à pena e ao papel era proibido ou, no mínimo, extremamente desencorajado.[105]

---

[102] *ibid*. p. 35.
[103] GARCIA, Carla Cristina. *Breve História do Feminismo*. *op. cit.,* p. 58.
[104] *ibid.* p 58-6
[105] MARTINS, Ana Paula Vosne. *op. cit.* pp. 37-38 e p. 69.

Foi submetida a esse tratamento a escritora Charlotte Perkins Gilman, autora de *O Papel de parede amarelo* (1892), obra importante, muito cara ao movimento feminista, que aborda a relação entre loucura feminina e os papéis sexuais. A autora, sofrendo de depressão, assim como a sua personagem, foi internada em um sanatório e teve como orientação médica dedicar-se ao ambiente doméstico, à filha e nunca tocar em uma caneta, um lápis ou pincel enquanto vivesse.[106] Tendo o seu quadro de depressão agravado pelo tratamento, Gilman ficcionaliza sua experiência criando uma interessante metáfora da opressão social e médica como verdadeiras causas da loucura das mulheres.

Antes de Gilmam, a teórica feminista Mary Wollstonecraft, autora de *A vindication of the rights of women* (1792), deixou inacabado o seu romance *Maria; or, The Wrongs of Woman.* Nele, Wollstonecraft conta a história de Maria, a protagonista que é trancada em um hospício pelo marido abusivo para que ele mesmo possa correr atrás de fortuna, liberdade e seus desejos sexuais. A autora faz da "mansão de desespero" em que Maria é enclausurada uma metáfora das instituições fabricadas pelo homem, como o casamento e a lei, e como elas aprisionam as mulheres e as enlouquece, como aponta Elaine Showalter.[107] Presa nesse lugar, Maria sente a sua sanidade indo finalmente embora e com ela a sua capacidade de resistência. Maria questiona: "Não seria o mundo uma vasta prisão e as mulheres nascidas escravas?".[108] Para Wollstonecraft, a loucura feminina era produzida pela sociedade e não uma condição inata.

No fim dos anos 1840, Florence Nightingale, fundadora da enfermagem moderna, após recusar um casamento com um homem desejável aos padrões da época e da família e ao enfrentar a recusa da mãe em aceitar sua escolha pela enfermagem, sofre um grave colapso e tinha a certeza de que estava ficando louca. Nesse período, também, a autora foca em executar um processo literário, falando sobre a própria experiência e sobre suas observações da sociedade.[109]

Em 1852 é publicado o ensaio intitulado "Cassandra". Nele, a protagonista homônima, chega aos 30 anos e percebe como suas paixões e intelecto se perderam em meio às convenções e aos ditames sociais e religiosos impostos às mulheres. Cassandra, assumindo um arquétipo de Cristo, toma para si a missão de acordar as outras mulheres sobre sua condição, mas tem

---

[106] HEDGES, Elaine R. Posfácio. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
[107] SHOWALTER, Elaine. *The female malady: women, madness, and English culture, 1830-1980*. London: Penguin Books, 1985, p. 1.
[108] *ibid.*.
[109] SHOWALTER, Elaine. *op. cit*. pp. 62-63.

consciência do alcance de sua voz enquanto designada mulher e louca: “Cristo, se tivesse sido mulher, não teria passado de um grande revoltado”.[110] Não à toa, a autora se apropria da figura de Cassandra, uma das princesas de Troia: recusando o amor de Apolo, é amaldiçoada por uma profecia lançada por ele: enquanto recebe o dom de prever o futuro, ninguém acreditaria em suas profecias.[111]

Através da escrita literária, essas escritoras questionaram, direta ou indiretamente, a associação feita entre loucura e mulheres, bem como colocaram em xeque papéis de gênero. Como diz Norma Telles: “Ao livrar-se do modelo de como deveria ser, ao tomar da pena e escrever, a mulher consciente ou inconscientemente rejeitava valores sociais.”[112]. Se nem a loucura e nem os estereótipos de gênero estão naturalmente ligados a uma determinação biológica do sexo, então quer dizer que ele é historicamente, culturalmente e socialmente construído e não fruto de uma natureza biológica e/ou atemporal. Mulher, portanto, não é uma categoria estável e também existe em múltiplas expressões. Segundo Butler:

> O gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. [...] Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. [...] não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias "expressões" tidas como seus resultados.[113]

A escrita e vida de Maura, tal como refletimos com as escritoras mencionadas anteriormente, também desafiaram os discursos normalizadores de gênero. Aos 14 anos se casa, mesmo contra a vontade do pai.[114] A idade para o casamento em si não era um problema durante os anos de 1940, mas os problemas começaram quando ela engravida e logo se divorcia, um ano depois. Após isso, Maura vira uma espécie de incômodo moral na sociedade mineira daquela época, que era extremamente tradicional e conservadora. Ela nos conta:

> Desfeito o casamento, que só se realizou na Igreja, por minha pouca idade, julguei possível recomeçar minha vida como se nada houvesse acontecido. Morávamos numa cidade próxima à fazenda, São Gonçalo do Abaeté. Diziam-me a moça mais bonita e prendada da cidade. Lamentavam que me tivesse já casado. Aquilo me irritava

---

110 *ibid*. p. 65.
111 *ibid*. p. 63.
112 TELLES, Norma. *op.cit.*
113 BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 10ª ed. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 56.
114 CANÇADO, Maura Lopes. *op. cit*., não paginado.

> deveras. Lera muito sobre os costumes de outras terras, julgava-me na situação de uma divorciada (ou menos comprometida). Por que privar-me das diversões comuns às moças da minha idade? Mas as pessoas pensavam diferente. Atravessei nesta época uma fase completamente nillista. Li todos os filósofos que me caíram às mãos. Não possuindo ainda grande defesa, deixei-me impregnar de negativismo apenas. Pensei pela primeira vez em me matar. [...] Mulheres me olhavam pensativas: 'Tão nova já com este drama'. Que drama? Me perguntava irritada. Os homens se aproximavam violentos, certos de que eu devia ceder: "Por que não, se já foi casada?". Moças de "boas" famílias me evitavam. Mulheres casadas me acusavam de lhes estar tentando roubar os maridos. Os tais maridos tentavam roubar-me de mim mesma: avançavam. Eu tinha medo.[115]

Maura sofre aqui com a retaliação das construções de gênero que produzem as performances masculinas e femininas esperadas. Está marcada, manchada, irreversivelmente estigmatizada pelo divórcio e pela maternidade. Os tratamentos que recebe a partir do rompimento que faz com as expectativas sociais a levam a uma perturbação mental importante, que incluiu pensar em tirar a própria vida.

Maura também possuía interesses considerados pouco comuns para uma mulher daquela época. Entra num aeroclube e entende como uma mulher piloto desafia convenções. Ela diz:

> Entre meus colegas do aeroclube sentia-me bem. Portava-me como um rapazinho, falando de aviação, aparentemente integrada. Ainda assim aquela insegurança. Como única moça da turma, e única a possuir um avião, devia sentir-me muito vaidosa, ainda mais que estava muito bonita: de macacão branco e bonezinho de lado. Entanto não era o que acontecia. Sabia que minhas atitudes de aviadora, consideradas "livres", agrediam a falsa moral (que naquele tempo eu não ousava chamar de falsa).[116]

A escritora dizia se sentir bem no aeroclube e diz se portar lá “como um rapazinho”. Mas tinha consciência de que não era. Maura associava a aviação à liberdade, então sabia que o fato de querer se tornar aviadora entrava em choque com a moral da época e reforçava a sua inadequação. Nesse trecho, Maura de certa forma tensiona as fronteiras entre masculino e feminino. A performatividade de gênero é uma forma de agência e resistência contra as normas sociais e Maura aqui parece se colocar e se sentir dessa forma por duas razões: por compreender que o ser homem e a masculinidade possui como característica o privilégio da liberdade e também como uma forma de deboche, desafiando a moral.

A primeira internação de Maura fora voluntária, o que não diminui a importância do processo de psiquiatrização pelo qual foi submetida durante praticamente toda a sua vida. De qualquer forma, o que a impulsionou a tomar essa decisão é acima de tudo a inadequação, sobretudo a inadequação de gênero. Na escrita de Maura, a tese da “loucura feminina” enquanto

---

115 *ibid.* pp. 25-26.
116 *ibid.* p. 26.

produto social pode não ser tão direta como nas outras obras citadas, mas é definitivamente um caminho importante de reflexão para a autora e principalmente para nós.

2.4. UM *BUREAU* TODO SEU

No prefácio intitulado "Em defesa da escrita feminina"[117], do livro *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX,* de Norma Telles, Margareth Rago pontua que na atualidade ainda não temos um conhecimento maior sobre nosso passado enquanto mulheres e uma conexão mais estreita com a cultura feminina produzida por nossas antepassadas. Segundo Norma Telles em seu texto "As mulheres loucas da literatura":

> A mulher é negada a autonomia - a subjetividade - que a criação representa. É-lhe atribuída somente a procriação. Ela está simbolicamente excluída da cultura e torna-se encarnação dos extremos da alteridade, aquele misterioso e intransigente Outro confrontado com veneração e medo, com amor ou ódio. Demônio ou fantasma, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. Ela é musa ou criatura, não criadora.[118]

Rago afirma que a imaginação tem uma enorme força potencializadora e que a "escrita feminina pode ter efeitos contestadores e desestabilizadores, já que trata de imediato de um desafio, de uma desobediência pela palavra". [119]

Ria Lemaire, nome fundamental da crítica literária feminista, discorre sobre literatura e o lugar de homens e mulheres no cânone em seu artigo "Repensando a história literária", de 1987. Nele, Lemaire objetiva criticar o que ela chama de história literária tradicional, a qual consistiria em uma "história literária [que] criam a ilusão de uma só história, de uma única tradição" sobretudo masculina, que "desqualificam e isolam, como marginais e inimigos, indivíduos que, por uma razão ou outra (ideias, raça, sexo nacionalidade) não se adequam ao sistema construído.[120]

---

[117] RAGO, Margareth. "Em defesa da escrita feminina" in: TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil - século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2012.

[118] TELLES, Norma. *op. cit.*

[119] RAGO, Margareth. *op. cit.* pp. 15-18.

[120] LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 54.

A formação de um cânone está ligada à gestão da memória e do esquecimento.[121] Se definindo através de uma suposta qualidade de superioridade, atemporalidade e genialidade, servindo de modelo, fazendo nascer assim também uma crítica literária que o legitima.[122] Esse tipo de construção, que individualiza a "genialidade" do autor, pensando em uma "experiência estética individual", deslocada do contexto cultural, social e histórico, privilegia o sujeito "universal", ou seja, masculino, branco, heterossexual, eurocêntrico e com alto nível de formação.[123] Isto é, a construção de uma genealogia e de um cânone[124] predominantemente masculino coloca as produções de mulheres em lugares fragmentados na história, prejudicando e dificultando qualquer espécie de genealogia dessa literatura. Mulheres, portanto, durante boa parte da história, ficaram suscetíveis a construções e representações masculinas sobre elas, sem que elas pudessem elaborar a si mesmas.

No ensaio "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision"[125], publicado em 1972, em meio à expansão do movimento feminista, Adrienne Rich destaca a importância da re-visão no momento de retomar obras de mulheres do passado, de modo a dar novos significados às experiências criadas na escrita por elas. Percebe-se, também, na re-visão, a escrita como um ato de sobrevivência para as mulheres, sendo a busca por autoconhecimento uma maneira de recusar a dominação masculina.[126] Antes mesmo de Rich, Virginia Woolf falou sobre os efeitos da falta de referências na literatura escrita por mulheres:

> Mas, seja qual for o efeito que o desencorajamento e a crítica tenham tido sobre a escrita delas - e acredito que tenham tido um efeito bem grande -, foi desimportante se comparado a outra dificuldade que as acometia (ainda considerando as romancistas do começo do século XIX) quando se tratava de colocar os pensamentos no papel - isto é, o fato de que não havia nenhuma tradição para ampará-las, ou a tradição era tão recente e parcial que de pouco servia.[127]

Mesmo tendo falado isso em 1929 e embora esses efeitos tenham se reduzido de forma importante nos últimos anos, ainda é importante a re-visão dessas obras não simplesmente como

---

121 GROSSO, Carlos Eduardo Millen. Contextos, histórias e mulheres: a formação dos cânones literários no Brasil. História, debates e tendências. *Passo Fundo*, V. 21, N. 2, P. 103 - 116, Mai/Jul 2021, p.5.
122 *ibid.* p.6.
123 *ibid.*
124 Embora não reivindiquemos qualquer tipo de cânone, consideramos importante a citação para entender a sistema de legitimação literária masculino.
125 RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. College English, Vol. 34, No. 1, *Women, Writing and Teaching* (Oct., 1972), pp. 18-30.
126 *ibid.* p.20.
127 WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014. e-book. não paginado.

compilação de textos, mas para pensar novas formas de organizar e analisar essas produções e a literatura em si a partir de novos regimes de conhecimento, como propõe Donna Haraway.[128]

Em seu conhecido ensaio *Um teto todo seu*[129], publicado em 1929, Virginia Woolf irá discorrer acerca das condições materiais necessárias às escritoras para produzir literatura. Woolf aponta as formas como historicamente as mulheres foram excluídas e barradas da literatura, tendo sua presença banida dos espaços intelectuais e até mesmo, de forma mais radical, imobilizando as mulheres em uma trama social, partindo de papéis designados ao seu sexo, as impedindo de construir uma vida material independente. Essa vida materialmente independente, com o seu *teto todo seu,* com uma tranquilidade e liberdade para deixar fluir a criatividade, seria o cenário necessário ideal para o desenvolvimento da escrita das mulheres, segundo Woolf.

Pode-se pensar que, nascida em uma família extremamente rica, com conexões políticas e aristocráticas, além de ser cuidada e protegida pelos pais, dispondo da melhor educação que o dinheiro pôde oferecer, Maura deteria as condições ideais para escrever e fazer disso uma profissão - o que, durante um curto tempo, consegue realizar. No entanto, devemos levar em conta o desenrolar de sua trajetória: se quando muito jovem Maura usufruiu do seu privilégio familiar, quando da morte do pai e do início das internações, a escritora, em seus descontroles e falta de orientação, consumiu rapidamente sua herança, ficando à própria sorte. Mesmo com alguma mínima ajuda que recebia da mãe, vivia em situações pouco ideais. A partir do aumento da frequência das internações, a situação financeira de Maura começa a piorar ainda mais, por mais que colegas do jornal tentassem a manter vinculada ao jornal produzindo algo de alguma forma, mesmo dentro do hospital. Maura vai assim se vulnerabilizando socialmente, pauperizando-se.

Por boa parte da sua vida, o teto que cobriu a cabeça de Maura foram os tetos das instituições psiquiátricas pelas quais passou. Poderia chamar esse teto de seu? E quais são as condições encontradas sob esse teto? O mais perto disso acontece quando colocam, a pedido de dr. A, o psiquiatra de Maura, um pequeno *bureau*[130] no quarto que pertencia a ela e a sua colega Auda, e que parece ter mais uma função simbólica para Maura do que necessariamente prática.

Em uma passagem do livro, Maura nos diz assim: “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

---

[128] HARAWAY, Donna. Saberes localizados. *op. cit.*
[129] WOOLF, Virginia. *op. cit.* não paginado.
[130] Uma versão antiga do que hoje chamamos de escrivaninha ou mesa de escritório.

escrever vi-me em pânico."[131] Essa passagem nos lembrou no que fala Gloria Anzaldúa em seu texto "Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo":

> Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador — você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever.[132]

Então, se algo é tão custoso, por que escrever? Anzaldúa também nos responde:

> Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.[133]

Esse trecho de Anzaldúa conversa muito com Maura, pois a escrita é central em sua vida e é através dela que se articula. Maura utiliza a escrita para escapar do espaço do hospício, da psiquiatrização, das construções convencionais do gênero feminino, da pobreza, dos estigmas. É o colete salva-vidas que não a deixa afundar de vez no mar do silêncio, do apagamento, do torpor. É via escrita que Maura produz sua subjetividade, estetizando a própria existência. Maura escreve como um exercício à sua autonomia. Por exemplo, sobre os críticos literários, Maura os encara por meio de um olhar crítico em *Hospício é Deus*: "Mas os tais eruditos. Os críticos literários são sobretudo parasitas. Não saberiam existir se outros não lhes dessem pasto. Ruminam, ruminam, depois lançam palavrório".[134] Enquanto imagina a recepção que sua obra teria, fala sobre o quanto a angustia o seu processo de escrita, muitas vezes duvidando da

---

131 CANÇADO, Maura. *Hospício é Deus*. *op. cit*. p. 182.
132 ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta às mulheres escritoras do terceiro mundo. R*evista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. p. 233.
133 *ibid,* p. 232.
134 CANÇADO, Maura. *Hospício é Deus*. *op. cit*. nao paginado.

validade do gênero que seu texto se associa – o diário íntimo – e alargando-o, para tentar validá-lo publicamente, como o diário de uma hospiciada:

> Meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas – depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas. Justamente nestas relações está contida toda minha pobreza e superficialidade. Não sei como alguém, como eu, pode reagir da forma com que faço. Será deveras lastimável se este diário for publicado. Não é, absolutamente, um diário íntimo, mas tão apenas o diário de uma hospiciada, sem sentir-se com direito a 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.[135]

Já sobre as razões que possui para escrever, os olhares dos outros sobre a sua escrita e a escrita das internadas, Maura reflete:

> 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. Sou uma que veio voluntariamente para esta cidade — talvez seja a única diferença. Com o que escrevo poderia mandar aos "que não sabem" uma mensagem do nosso mundo sombrio. Dizem que escrevo bem. Não sei. Muitas internadas escrevem. O que escrevem não chega a ninguém — parecem fazê-lo para elas mesmas. Jamais consegui entender-lhes as mensagens. Isto talvez não tenha a menor importância. Mas e eu? Serei obrigada a repetir sempre que não sei? É verdade: "NÃO SEI". Estou no Hospício.[136]

É falando sobre essas construções narrativas de si, especialmente no caso das mulheres, suas funções e suas possibilidades de liberdade e criação de mundos outros que nos encaminhamos agora para o segundo capítulo, para a escrita de Maura sobre si e sobre as internadas. Mesmo que não tenha entendido as mensagens escritas das que experienciaram o internamento, Maura escreveu sobre muitas destas mulheres. A seguir, destacaremos algumas destas vidas relatadas por Maura. Vidas que, na caneta de Maura, entrelaçavam-se com a sua. Ou, ainda, criava e transfigurava a sua, falando de outras.

---

135 *ibid*, p. 132.
136 *ibid*, pp. 33-34.

3. A ESCRITA DE MAURA

3.1. TRANSCENDER A AUTOBIOGRAFIA

Iniciamos com a provocação de Foucault sobre a relação entre a experiência estética e a transformação de si, que nos guiará ao longo de todo este capítulo. Ele diz: "A transformação de si pelo próprio conhecimento é, penso eu, algo bastante próximo da experiência estética. Por que um pintor deveria pintar se não para ser transformado pelo seu próprio trabalho?".[137] Com isso, perguntamos: como Maura se transformou pela sua própria escrita sobre si e sobre as internadas?

Convencionalmente, o texto autobiográfico se resume a uma narrativa inconclusa - uma vez que o futuro do indivíduo ainda não se realizou e o passado não pode ser plenamente lembrado - na qual o sujeito elabora um relato retrospectivo da sua vida até o presente, como uma forma de se construir, se analisar, numa tentativa de dar coesão e legitimidade à sua existência, como explana Luana Tvardovskas.[138]

Retomando as discussões iniciadas na introdução desta dissertação, um estudo pioneiro e referência para várias áreas do conhecimento, *O Pacto Autobiográfico*[139], foi publicado pela primeira vez por Philippe Lejeune em 1975 e representou um grande marco nos estudos relativos à autobiografia. É ele quem estabelece o gênero enquanto literatura e o eleva ao status de arte, motivo que atraiu uma porção de críticas.[140] Segundo Jovita Maria Gerheim Noronha, a obra possui a "intenção política em teorizar um gênero até então banido do cânone".[141] A autobiografia é definida por Lejeune da seguinte maneira:

> DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.[142]

---

[137] Tradução própria da citação: "The transformation of one's self by one's own knowledge is, I think, something rather close to the aesthetic experience. Why should a painter work if he is not transformed by his own painting?", encontrada em: FOUCAULT, Michel. An Ethics of Pleasure. *Foucault Live: Collected Interviews, 1961-1984*. New York: Semiotext(e), 1996, pp 371-381.

[138] TVARDOVSKAS, Luana S. Autobiografia nas artes visuais: Feminismos e reconfigurações da intimidade. *op. cit*., p. 8.

[139] LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

[140] FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17. pp. 30-46. dez, 2016. Disponível em: <http://revista.usp.br/criacaoecritica> Acesso em 15 de maio de 2023.

[141] NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação in: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. *op. cit*., p. 8.

[142] LEJEUNE, Philippe. *op. cit.,*. p. 14.

Lejeune estabelece como condição inegociável à viabilidade da autobiografia a relação entre *autor*, *narrador* e *personagem*[143], juntos, dividindo uma mesma identidade, a qual se vincula e se ratifica através de um nome próprio real e que pode ser documentalmente comprovado.[144] A narrativa autobiográfica em si pretende fazer referência a uma realidade que também é passível de verificação[145], e que intenciona não apenas ser verossímil, mas se aproximar o máximo possível do verdadeiro.[146] No pacto autobiográfico, o autor firma o compromisso em oferecer ao leitor uma narrativa que aluda ao que "realmente aconteceu" na história da própria vida. Por outro lado, é também outorgada ao leitor a responsabilidade em acreditar no que fora exposto, estabelecendo assim uma relação intersubjetiva entre esses atores.[147] A autobiografia tem um compromisso irrevogável com a realidade, sem permissão para sequer se aproximar do território da ficção, quanto mais atravessá-la.

Lejeune critica de forma enérgica aqueles que relativizam o conceito de verdade dentro da escrita autobiográfica (coisa que irá tentar flexibilizar muitos anos depois). Ele reprova aqueles que problematizam a memória e defendem a ideia de que toda narrativa é fruto de fabricação.[148] Para ele, não há meio termo entre realidade e ficção. Uma autobiografia que relativiza a realidade de forma consciente ou inconsciente é, primeiro de tudo, uma ficção que não se aceita como tal, que produz uma ficção "ingênua ou hipócrita" e, ainda, por pretender-se autobiografia, limita-se dos recursos da criação.[149]

Para justificar-se, o autor argumenta que a distinção entre verdade e mentira constituem a base de todas as relações sociais[150], sendo que, mesmo que seja impossível chegar à verdade, a intenção de alcançá-la define problemáticas reais.[151] Para Lejeune:

> A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística. É um ato que tem consequências reais.[152]

---

143 *ibid.* p.15.
144 *ibid;*
145 *ibid*. p. 36.
146 *ibid.*
147 *ibid.*
148 *ibid.* p. 103.
149 *ibid.* p.104.
150 *ibid.*
151 *ibid.*
152 *ibid.*

Lejeune faz questão de frisar o ponto sobre as consequências e os perigos do jogo entre a verdade e a mentira no campo da realidade e das tramas sociais. Por fim, defende:

> Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de "identidade narrativa", como diz Paul Ricoeur que consiste em qualquer vida. É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam de pé na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar de pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção.[153]

A obra seria nos anos e nas décadas seguintes criticada por teóricos que a consideraram engessada e demasiadamente baseada em modelos, o que se aplica de certo ponto de vista. A imprescindibilidade de um modelo fechado, da relação entre uma identidade estanque na junção autor-narrador-personagem e a promessa do relato verdadeiro, contrastavam com o perspectivismo e com a desconstrução propostos pelos pós-estruturalistas.

Leonor Arfuch, também já mencionada anteriormente, reflete sobre a crescente obsessão recente - cerca de dois séculos - em deixar marcas e impressões no e para o mundo, no desejo em singularizar-se e ainda assim buscar a transcendência.[154] Ela também observa um interesse crescente, tanto na academia como na indústria cultural, por esses discursos.[155] Talvez justamente os tempos incertos e imprevisíveis que vivemos sejam os motivos por trás dessa busca por referenciais sólidos, como o desejo de identidade, de certa forma quando do surgimento da autobiografia e do sujeito moderno.[156]

Mas essa é a questão, não somos os mesmos. A autobiografia moderna não dá mais conta do sujeito. O gênero autobiográfico canônico teve seus limites extrapolados. E é daqui que a autora parte para construir o que ela chama de *espaço biográfico.* Partindo de Lejeune, porém o criticando e excedendo os limites de sua "especificidade", Arfuch cria um espaço que privilegia a intertextualidade e a hibridização discursiva em detrimento de formas puras e estanques, propondo dessa forma realizar "uma leitura transversal, simbólica, cultural e política das narrativas do eu e de seus inúmeros desdobramentos na cena contemporânea".[157] A autora

---

153 *ibid*.
154 ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 15.
155 *ibid.*
156 ARFUCH, Leonor. "O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea". Tradução de Paulo César Thomaz. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia.* São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH/USP, p.113.
157 ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. *op. cit*., p. 16.

entende o *espaço biográfico* "como horizonte de inteligibilidade para interpretar, sintomaticamente, certas tendências que operam na (re)configuração da subjetividade contemporânea".[158]

Arfuch inspira-se muito em Mikhail Bakhtin, primeiro, enquanto a concepção dos gêneros discursivos, que integram conjuntos diferentes e que compartilham algumas características e sistemas de valoração, mas que estão também em "constante hibridismo" e que estão sob constante reavaliação.[159] O caráter relacional e dialógico da produção simbólica a inspirou na criação do espaço biográfico: "um espaço biográfico aberto à multiplicidade, onde cada presente da atualidade – do relato – desenha-se sobre o pano de fundo das genealogias narrativas, sobre a temporalidade da própria vida, da vida dos outros, da *vida* em geral".[160]

Ainda utilizando-se das contribuições do autor russo, Arfuch disserta sobre a questão da organização da vida via narração. É a distância entre o que é a vida e o que é o discurso. A organização da vida em um narrativa por si só a faz algo que não existe em outro lugar que não dentro da própria narrativa. Apesar disso, essa ordenação imposta de sentido não precisa possuir apenas os mesmos objetivos da autobiografia canônica, como coloca Arfuch, como autojustificação e autocomplacência, mas pode se abrir para criação de significados novos e sentidos outros.[161]

A autora argentina articula o pensamento do pensador francês Paul Ricoeur para pensar a dimensão ética e valorativa da reorganização da própria vida em trajetória, a qual se ordena em função dos afetos, das emoções e paixões de quem escreve. E, justamente por isso, nunca consegue alcançar uma totalidade, uma completude. Esse é um dos motivos também pelos quais, segundo a autora, que o espaço biográfico está sempre em constante ampliação.[162]

O uso da definição de *Espaço Biográfico* de Arfuch é consonante à escrita de Maura em *Hospício é Deus,* que contorna e contempla as peculiaridades do livro, o qual, como supracitado, não guarda apenas uma espécie de gênero literário do eu. Apesar do que o subtítulo do livro – *Diário I* – sugere, na leitura encontramos a reprodução de modelos narrativos diversos ao longo da obra.

---

158 ARFUCH, Leonor. "O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea", *op.cit.*, pp. 114-115.
159 *ibid.* p.115.
160 *ibid* [grifo da autora].
161 ARFUCH, Leonor. *op. cit.* p.117.
162 *Ibid.*

Pierre Bourdieu em seu famigerado texto “A ilusão biográfica”[163] de 1986 discorre sobre a construção de narrativas biográficas. Para ele, essas narrativas possuem estruturas específicas, como uma história ordenada cronologicamente, com começo, meio e fim, funcionando como um mecanismo produzido para munir de sentido histórias de vida, de modo retrospectivo, mas também prospectivo. No entanto, ele coloca a impossibilidade da existência do sujeito único nessa narrativa, um indivíduo coerente e não fragmentado, o qual atravessaria esse trajeto contínuo chamado vida.[164]

Segundo o autor, é com o advento do romance moderno que há um questionamento da “existência como dotada de sentido [...] e a definição da vida como uma anti-história”.[165] É a partir de então que há a descoberta de que o “real é descontínuo" e permeado por aleatoriedades.[166] Ainda assim, Bourdieu fala que a construção dessas narrativas e a tentativa em produzir um sentido de unificação do eu tratam-se de um esforço por formar e afirmar uma identidade que seja lida como dentro da normalidade. O mecanismo central dessa identidade é o nome próprio, que irá ser a constante tanto na sociedade, institucionalmente, quanto na história de vida narrada.

3.2. SOU A MAIS BELA INVENÇÃO QUE CONHEÇO

Maura, no início do livro, insere como epígrafe uma citação de autoria do filósofo francês Jean-Paul Sartre, em seu livro *A Náusea*:

> Mas lá chegaria o momento em que o livro estivesse escrito e ficasse atrás de mim - um pouco de claridade cairia sobre o meu passado. Talvez então eu pudesse, através dele, recordar da minha vida sem repugnância.[167]

Quando analisamos essa passagem reproduzida por Maura, podemos arriscar uma interpretação que nos leva a implicar que esse trecho trata sobre uma maneira de elaborar eventos passados – possivelmente traumáticos – e colocá-los em um lugar de elucidação, de esclarecimento através da escrita. Um movimento que Maura tentaria emular na escrita de seu

---

163 BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, pp. 183-191.
164 *ibid* p. 183-184.
165 *ibid* p.185.
166 *ibid.*
167 CANÇADO, Maura Lopes. *op. cit*., não paginado.

livro. Se retornarmos ao mesmo livro de Sartre, citado por Maura, encontramos a seguinte passagem:

:

> Eis o que pensei: para que o mais banal dos acontecimentos se torne uma aventura, é preciso e basta que nos ponhamos a narrá-lo. É isso que ilude as pessoas: um homem é sempre um narrador de histórias, vive rodeado por suas histórias e pelas histórias dos outros, vê tudo o que lhe acontece através delas; e procura viver sua vida como se a narrasse.[168]

Assim como fala Antoine Roquetin, o protagonista sartriano, Maura narra a própria vida ressignificando-a, seja como uma aventura, uma tragédia, e, em certos momentos, até mesmo uma comédia. com uma urgência existencial, Maura revive sua vida através de suas narrativas, recriando sua existência, acertando contas e escrevendo a própria história em seus termos.

Nas primeiras 25 páginas da obra, Maura produz uma narrativa tipicamente autobiográfica, se tomarmos Lejeune como referência. Há unificação entre a persona do autor, narrador e personagem na mesma identidade, assim como há uma intenção de referenciar ao que foi verdadeiramente vivido através do relato retrospectivo da própria vida. Mas acreditamos que isso não espelha a sua vida tal como ela foi. Defendemos que Maura vai caracterizar sua trajetória e relações familiares de modo bastante inteligível à autobiografia confessional e à leitura psiquiatrizante, trazendo algumas armadilhas, também, para dissolver esse pacto entre a escrita e o que foi verdadeiramente vivido.

A narrativa de Maura tem início na infância, como a maioria das autobiografias, e foca bastante em suas relações familiares. Como exemplo, apresentaremos alguns trechos em que Maura articula suas relações com sua família através do texto autobiográfico. Nessa narrativa, algumas figuras se destacam: Judite, sua irmã mais velha; Selva e Helena, suas irmãs mais novas; seu pai; sua mãe; e Pabí, seu padrinho. Sobre Judite, Selva e Helena, Maura escreve:

> (...) Didi é Judite, minha irmã mais velha, eu a achava linda como uma estrangeira. Verdade que não conhecia nenhuma estrangeira, mas sabia como eram, pelos livros e revistas que folheava. Pensava num lugar bem longe chamado Estranja, onde viveriam os estrangeiros. Didi não vinha da Estranja, vinha de Belo Horizonte, mas era a mesma coisa, pois eu nem ao menos costumava vê-la muitas vezes. Chegava à fazenda acompanhada de amigas, todas bonitas e alegres, que me punham no colo e exclamavam excitadas: 'Então esta menina bonita é Maura, Judite?'. Envergonhada, eu levantava a saia do vestido até o rosto, tentando ocultá-lo. Mais tarde começava a entregar-me aos poucos, aquela mornidão que sempre me caracterizou, perguntava coisas, depois mais coisas, as frases saindo quase em carícia, finalizadas sempre: "Mas por quê, hein?". Me olhavam intrigadas: "Onde esta menina aprendeu isto?"
> A mais bonita era Didi. Unhas longas, pintadas, rosto de Greta Garbo com cabelos negros, ao chegar usava chapéu e seus vestidos eram diferentes daqueles que eu estava

[168] SARTRE, Jean Paul. *A náusea*. Tradução Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

> acostumada a ver. Ela só se parecia mesmo com as moças estrangeiras das revistas. Contavam a seu respeito, entre outras coisas: era a mais bonita do seu colégio e uma das mais lindas e elegantes de Belo Horizonte. Gastava rios de dinheiro em roupas e sapatos, possuía uma legião de admiradores. E me amava. Achava-me linda e inteligente. Linda e inteligente não tinham muita importância para mim, mas isto a levava a uma certa maneira de demonstrar me querer bem. Jamais me deixava sem resposta, a mim, uma menina rica, expondo-lhe minha pobreza. Porque então, como era vasto e desconhecido o mundo.[169]

Nestes trechos podemos perceber traços das relações com suas irmãs. A irmã mais velha, Judite (Didi) aparece como uma referência fundamental para Maura. A escritora a admira extremamente e também possui estima pela atenção e afeto que a irmã dispensa a ela. Cançado vê na irmã um modelo de beleza e feminilidade modernos, aparentando ser diferente do que estava acostumada a ver como modelos no interior, inclusive percebe a irmã como "estrangeira", pois trazia na sua aparência e modo de vida aquilo que vivia na capital, Belo Horizonte. Ela continua a sua narrativa remetendo à infância e às figuras paternas e maternas, aparentando que Hospício é Deus poderia ter servido como um meio de Maura demonstrar aos seus médicos o quanto absorvia os rituais da confissão e das explicações psiquiatrizantes do eu e da constituição da subjetividade:

> Nasci numa bela fazenda do interior de Minas, onde meu pai era respeitado e temido como o homem mais rico e valente da região. Fui uma criança bonita, todos dizem, e sei pelos retratos. Há sete anos mamãe não tinha filhos quando se deu meu nascimento. Daí tornar-me objeto de atenção de toda família e o orgulho de meu pai. Depois de mim nasceram mais duas meninas: Selva e Helena. Mas nenhuma conseguiu me tomar o lugar, nem fez diminuir o brilho do qual vim revestida e me impôs à admiração dos que me cercavam. As pessoas, mesmo as desconhecidas, jamais deixavam de me prestar atenção, ainda quando papai se esquecia de me mostrar, glorioso, como era seu costume. Eu era morna, doce e presente - o que se toma no colo deixando o coração macio e feliz. Sobretudo em mim havia a surpresa: esperavam apenas uma menina, e subitamente me mostrava mais. Creio que em nada desapontei. Ao contrário, como criança fui excessiva. Sou muito parecida com minha mãe - a quem meu pai amou até morrer, de forma apaixonada e difícil nos casamentos.
> Estas são as lembranças mais remotas - as únicas despidas de angústia. Eu devia ser uma menina bem pequena, fácil e protegida.[170]

Em relação às irmãs mais novas, mais do que descrevê-las, Maura realiza comparações o tempo todo. A escritora se põe em um lugar acima delas, se colocando no centro das atenções da família toda e como uma criança intensa, muito mais do que as outras. Maura também coloca a sua infância como um lugar de conforto, ou como ela mesmo diz, um lugar onde suas

---

169 CANÇADO, Maura Lopes. *op. cit.*, não paginado.
170 *ibid.* não paginado..

lembranças são "despidas de angústia".[171] Nesse ponto, aparentemente, ainda não vê em si mesma sinais da loucura.

Segundo Michelle Perrot, diferentemente das relações verticais pais-filhos, as relações entre irmãos deveriam ser idealmente horizontais. No entanto, vários fatores, como "o sexo, a posição, a idade, às vezes também os talentos ou a predileção dos pais introduzem desigualdades e até uma verdadeira rivalidade."[172] Podemos verificar essa questão na relação de Maura com suas irmãs mais novas, apresentando certos ciúmes e uma competição pelo centro das atenções: a qual Maura já se considera vencedora. No entanto, não podemos também esquecer que essas relações proporcionam também coisas importantes na infância, como as brincadeiras e a união contra o poder dos pais.[173] Há, também um outro lado, a construção de irmãs mais velhas como instrutoras e protetoras dos menores.[174] Judite, de alguma forma, cumpre esse papel de exemplo, no qual Maura enxerga um referencial. Maura conta:

> 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. Sim, andando pelos currais da fazenda, rasgando os macacões que lhe vestiam, sua morte, antecedida de vários ataques, o caixão, as flores, mamãe chorando e eu não entendendo bem.[175]

Aqui é interessante notar que ela já aponta para um caso de loucura na família, sua desorientação frente àquela situação – também pela pouca idade – e o quanto essa condição incompreendida do seu irmão causou desespero à sua mãe. Em relação ao seu pai, Maura reflete:

> Sempre ouvi dizer que muitas de suas fazendas lhe eram desconhecidas por estarem distantes. Filho de família rica, gastou toda sua herança quando jovem, casando-se depois com mamãe e recomeçando a vida nos sertões de Minas Gerais, onde a única lei era a do revólver. Antes de tudo meu pai foi um bravo. Mas também um romântico, um sentimental. Vivia cercado por homens que matavam, junto aos quais cresci. Mamãe conta que não lhe agradava a fama de estar cercado por jagunços, mas estes homens permaneciam na fazenda, eram leais a meu pai, matariam a um gesto seu, de mamãe ou de meus irmãos. Hoje reconheço-lhe um temperamento paranoide. Além de sua sensibilidade e inteligência herdei-lhe este temperamento. Costumava vê-lo em crises de grande agressividade, mamãe e outras pessoas segurando-o, enquanto ele gritava com um fuzil na mão - e alguém fugia em disparada pelos currais da fazenda. Estava constantemente em grandes demandas de terras. Eu o ouvia na sala, falando a pessoas que o escutavam atentas e sérias. 'Eu faço e aconteço. Para isso tenho dinheiro e coragem.' Aquilo me soava familiar, sabia exatamente o significado de 'fazer e acontecer'. Muitos fatos se perdem no longe da minha memória. Contavam coisas,

---

171 *ibid.* não paginado.
172 PERROT, Michelle. "Funções da família" PERROT, M (Org.) *História da Vida Privada IV*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.p. 167.
173 *ibid.* p.168.
174 *ibid*. pp. 168-170.
175 CANÇADO, Maura Lopes. *op. cit.,* não paginado.

> crimes nos quais meu pai não estava envolvido de certa forma, mas acontecidos na fazenda, ou próximo. Sempre, por longos períodos, tínhamos hóspedes, refugiados da Justiça, homens ricos (lembro-me de um, o Coronel). Nossa Cidadela. Naquele tempo meu mundo me parecia indestrutível.[176]

Podemos captar aqui o quanto ela se compara com o pai e não há como não perceber as caraterísticas em torno de gastar todo o dinheiro, a agressividade, etc. Os sinais de excesso de Maura, ela parece justificá-los por meio do pai - ou seja, ela vai tecendo essas conexões com a família no intuito de tentar compreender/elaborar suas atitudes. Ou, podemos perguntar, no intuito de mostrar aos seus psiquiatras o quanto já entendia as causas de sua loucura decorrente de suas relações familiares?

> Papai era generoso, bom e honesto. Profundamente honesto, lúcido e inteligente. Acredito que tivesse uma vida solitária e incompreendida. Uma das minhas irmãs fez um casamento que não lhe agradou; a princípio quis matá-la e ao noivo. Depois se trancou numa dor surda, não mais fez alusão ao fato, passou, aparentemente, a ignorar a existência dela. Após quinze anos sem vê-la, sem lhe falar o nome, nem permitir que o fizessem em sua presença, consentiu em recebê-la. Mamãe contou-me que ele não a encarou uma vez sequer mais, não voltou a ver-lhe o rosto. Era muito religioso, mas não frequentava igrejas. Se íamos a Patos de Minas, cidade próxima à fazenda (não deixava de levar-me), e passávamos por uma Igreja Protestante, papai, que não aceitava os protestantes, por negarem virgindade à Virgem Maria, falava-me assim: 'Vamos entrar um pouco para ouvir os hinos. Cantam tão bem, é tão belo. Fico feliz escutando'. Entrávamos. Lá dentro, tocados pelo misticismo reinante, a música, sentíamos Deus conosco. Ou era meu pai, se mostrando na sua imensa e desconhecida sensibilidade? A música levava-o a um templo que não era o seu. A qual Deus ele adorava? Aquele homem, vivendo à margem da civilização, aquele homem temido e forte, possuía uma dimensão desconhecida a si mesmo. Podia ter sido um Wagner, um Nietzsche ou um Napoleão. Não fora a limitação do seu meio, seria o maior homem do mundo. Mas dentro do seu mundo, foi o maior personagem que conheci.[177]

É nítida a grande admiração que ela sente pelo pai – comparando a gênios, alguns incompreendidos – além desta questão da religiosidade, que inclusive será importante para o título do texto. Mas, novamente, o excesso de sensibilidade, violência e postura dura diante das pessoas parecem ser características que ela repara no pai e nela - no exercício de constituição de si isto é bastante significativo. O pai de Maura, assim, é a maior figura de destaque nesse momento do livro, ocupando um espaço maior do que os outros familiares. Maura vê no pai a clássica imagem do provedor e protetor da família. Dele vem a posição econômica privilegiada da qual provém Maura. Ela relata:

> Uma vez vi papai bater num homem. Eu era bem pequena. O homem apanhava sem reagir, seu rosto sangrava. A cena mostrou-se-me brutal, imobilizando-me em estranho fascínio. Fui dominada por profundo terror, seguido de ódio. Eu estava ali, sem desviar os olhos, sentindo-me pequena, pequena. O homem não me inspirava

[176] *ibid.* não paginado.
[177] *ibid*. não paginado.

> pena, nem meu pai, discriminadamente, ódio. Pareciam-me os dois peças de uma engrenagem brutal (aquele sangue escorrendo). Dias mais tarde ainda chorava ao me lembrar, corria para mamãe, não permitia que papai me tocasse - o que o deixava muito aflito (experimentei este sentimento mais tarde, em relação a papai e minha irmã menor, Helena: meu quarto era pegado ao de meus pais. Acordava à noite com os berros de minha irmã, suas birras, e as ameaças de meu pai. Ela quase sempre batia-lhe, provocando maiores reações. Aquilo me era insuportável, odiava-os - e não sentia nenhuma pena dela. Eram-me os dois de tal maneira insuportáveis que dificilmente conciliava o sono, depois que se acalmavam).
> Não tivemos guerras nem ele possuía algum vício; mas depois de sua morte a fortuna foi distribuída entre os dez filhos, alguns ficaram muito ricos, outros pobres, como mamãe e eu. Ela por haver dado para alguns de nós o que possuía. Eu por não ter sido orientada, gastando o que herdara - que afinal não correspondia ao merecido.
> A família de papai, Lopes Cançado, tem grande prestígio financeiro, social e político em nosso estado; é chata, conservadora, intransigente, como todas as 'boas' famílias mineiras. Brrrrrrrrrr.[178]

A autora demonstra em sua escrita a "natureza" violenta do pai, compatível com a moral e as expectativas de masculinidade da época, ainda mais se tratando de um contexto interiorano e conservador. Ela fala das violências físicas que praticou, mas também simbólicas, como quando uma de suas irmãs casou de maneira contrária à vontade do pai. Maura enxerga com admiração e fascínio a potência da força do pai e, mais que isso, se enxerga nela em certa medida, como em relação ao comportamento "paranoide"; da mesma forma, Maura demonstra medo e fragilidade frente a essa faceta do pai. Ao mesmo tempo, como alguém que observava de maneira tão próxima, Maura também via sensibilidade no pai, apesar de tudo. Uma sensibilidade atrelada de maneira muito significativa à religiosidade. Maura reitera a preferência que a família e o pai possuíam por ela. Admite a natureza conservadora e intolerante de sua família. No entanto, a partir daqui parece indicar certo grau de distanciamento e ruptura com tais valores, enquanto antes tentava ver o que deles tinha nela.

Sobre sua mãe, ela comenta:

> Seu nome é Santa. É modesta, generosa e quieta. Talvez a mais modesta pessoa que conheço. Jamais em minha vida ouvi mamãe julgar alguém. É Álvares da Silva, família aristocrata, de sangue e espírito (ainda se pode falar sem constrangimento em aristocracia?). Descende de barões e coisas engraçadas. Possuo pouco conhecimento de nossa árvore genealógica. Sei que sou descendente de Joaquina de Pompéu, mulher extraordinária - que durante o Império manteve o poder político em Minas, entretendo com Dom Pedro II relações políticas e amistosas. Conta-se que mandou-lhe uma vez, de presente, um cacho de bananas feitas de ouro. De Joaquina de Pompéu nasceram oito filhas e um filho. Apenas este filho conservou de seu marido, Oliveira Campos. As oito filhas casaram-se em diferentes famílias, como Álvares da Silva, Maciel, Ribeiro Valadares, Vasconcelos Costa - e outras. Daí sermos parentes das principais famílias mineiras. Já se escreveu mesmo um livro sobre isto, Os Gregos de Minas Gerais. Somos descendentes de nobres belgas, parece-me.[179]

---

[178] *ibid.* não paginado.
[179] *ibid.* não paginado.

Esta é uma das descrições mais breves acerca dos personagens familiares que a autora apresenta. Percebe-se que Maura apresenta a mãe, mas se importa em demorar mais explicando a conexão da família de sua mãe com a aristocracia mineira. Em geral, descreve a mãe como "modesta, generosa e quieta" e alguém livre de julgamentos. Em outras palavras, uma pessoa discreta, correspondente ao código de feminilidade de uma mãe de família do período e certamente diferente dela e de suas irmãs.

Com o surgimento da família burguesa, o papel feminino é redefinido e os sentimentos são reelaborados para reforçar "a importância do amor familiar e do cuidado com os filhos"[180], sendo a mulher de elite considerada a base moral da sociedade. A mulher estava sempre à mercê da opinião alheia, portanto, com sua conduta vigiada, deveria aprender a comportar-se e a apresentar-se de maneira educada, valorosa e auto vigilante. [181]

Maura descreve o seu padrinho da seguinte maneira:

> Seu nome era Antônio. Cresceu em nossa casa e meus pais o amaram como a um filho. Era meu padrinho e me adorava. Eu o chamava Pabí. Quando morreu, mamãe ficou muito apreensiva, temendo que o houvessem enterrado vivo por não estar de todo rígido, nem totalmente frio.
> Esta dúvida de mamãe teria dado começo à minha neurose de morte? Tudo terá começado aí? Alguns dias depois de sua morte, meu irmão, José, alarmou toda a casa contando que o vira numa aparição, ouvindo dele as seguintes palavras: "Diga a minha madrinha que não chore tanto por mim, pois não estou sofrendo. Brevemente voltarei para buscar a Maura". Mamãe, sua madrinha, mostrou-se muito assustada, recomendou-me rezar por sua alma, implorando-lhe que não me viesse buscar. Todos me pareceram intrigados, não sei se senti algum medo (eu devia ter quatro anos). Creio que não. Mas era estranho. Acreditava morrer também em breve. 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 longos, soltos, selvagens). Prestaram atenção em mim exageradamente. De certa forma isso me trouxe grande solidão - por não me sentir bem uma menina.[182]

Em relação ao seu padrinho, Pabí, Maura não diz muito sobre ele. Diz mais sobre o que decorreu do episódio de sua morte. Mais uma vez, vemos Maura colocando-se no centro da dinâmica familiar, agora por conta de uma profecia de morte e também por uma fragilidade de saúde. Percebe-se, também, o grande apego religioso da família. Na digressão de Maura, como

---

[180] D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família na sociedade burguesa. PRIORE, Mary DEL; BASSANEZI, Carla (Orgs.). *História das mulheres no Brasil*. Editora Contexto, 2004. p.230.
[181] *ibid.,* p.230.
[182] CANÇADO, Maura Lopes. *op. cit.,* não paginado.

já referido, encontramos a busca de justificativas no passado para explicar o seu estado no presente, demonstrando o papel de episódios passados na sua formação.

Podemos, portanto, falar que a família é responsável por deixar um legado, uma herança simbólica, que não se limita apenas à esfera patrimonial de origem econômica, mas também "uma agenda de relações, um capital simbólico de reputação, uma posição, um estatuto, uma 'hereditariedade das obrigações e das virtudes.'"[183] Maura parece ir além e vê na constituição das relações familiares uma oportunidade de refletir sobre sua própria condição subjetiva, sugerindo um processo de autoanálise. Poderíamos ver esse início de o *Hospício é Deus*, também, com uma tentativa de cura terapêutica por meio da escrita segundo os saberes *psi*-confessionais?

As autoras Isabela Farah Valadares e Luiza Helena Soalheiro no artigo "Um olhar foucaultiano sobre o poder nas relações familiares", elaboram sobre como analisar as relações de poder no âmbito familiar. Para isso, é fundamental, segundo elas, iniciar pela análise constitutiva do sujeito.[184] Segundo as autoras, baseando-se em Foucault, a psicanálise, quando do seu surgimento, aparece como uma ferramenta muito importante para a teoria do sujeito e que, de certa forma, graças a ela temos a perspectiva do indivíduo não como um ser pré-determinado, mas como um ser formado e constituído pela história e no interior da história mesma.[185] É possível, então, respondendo à pergunta deixada por nós no parágrafo anterior, que Maura esteja recorrendo aqui a uma espécie de escrita terapêutica, aos moldes dos saberes médicos psiquiatrizantes, dado que sua loucura deveria ser explicada, de algum modo, pelas suas relações familiares. Cumprindo as expectativas e modelos de análise e narrativas de si dos saberes psi, a escrita seria parte de seu tratamento.

Os filhos têm contato com determinada educação e sistemas de valor e estes vão influenciar suas vidas no futuro. Portanto, a maneira e os códigos pelos quais crianças são educadas, como, por exemplo, os papeis de gênero, irá culminar nos processos de sujeição e subjetivação do indivíduo. E isso irá ocorrer seja na reprodução, seja na transgressão desse conjunto de regras. Em contraste com as primeiras dinâmicas familiares que Maura presenciou e viveu, Maura irá romper com as expectativas criadas pela herança simbólica familiar deixada

---

183 PERROT, Michelle. *op. cit.,* p.114.

184 VALADARES, Isabela Farah; SOALHEIRO, Luiza Helena Messias. Um olhar foucaultiano sobre o poder nas relações familiares*.* XXIV Encontro Nacional do CONPEDI - UFS. Florianópolis: CONPEDI, 2015, p. 521.

185 FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003, p. 10 *pud.* VALADARES, Isabela Farah; SOALHEIRO, Luiza Helena Messias. Um olhar foucaultiano sobre o poder nas relações familiares*. op. cit.*, p. 521.

para ela, bem como os padrões sociais e historicamente estabelecidos em relação ao casamento, à sexualidade e à maternidade, por exemplo. Ela escreve:

> Aos quatorze anos quis ser aviadora, entrei para um aeroclube, pretendendo obter brevet de piloto. 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. Todos esperavam dele uma reação violenta. Mas quando falou-me a sós, não disse mais que algumas palavras - porque chorava. Deixei-o depressa. Não queria me comover. Só queria casar-me, e o fiz. (Minha monstruosidade de adolescente ou minha monstruosidade, apenas.)
> Casada, pensei logo em me descasar, tão imediata foi a decepção. Talvez oito dias depois. Papai podia tudo, pensava tranquila.
> Vivi durante cinco meses em casa de meus sogros, todo este tempo acreditando-me apaixonada pelo pai do meu marido, homem forte, alto, muito bonito, de quarenta anos, coronel da Polícia Militar e comandante do batalhão existente na cidade onde morávamos. Diziam-me parecida com uma sua ex-amante. Isto me excitava deveras. Minhas insinuações foram, porém, tão discretas, que ele jamais percebeu. Meu médico deu-me uma explicação para este fato, está registrada neste diário. Sexualmente amava meu marido, possuía uma concepção severa da moral de uma mulher casada. Mas sempre vivia em choques com meus princípios morais - PORTANTO.
> Em mocinha discutia com mamãe, dizia detestar nossa casa: queria voltar depressa para o colégio. No colégio escrevia me queixando: não o suportava. Casada, passava os dias pensando em deixar meu marido, comprar uma mansão, de salas imensas, escadarias, lustre, vasta biblioteca - viver triste e só. Eu me imaginava vestida com longos vestidos de veludo, geralmente verdes ou cor de vinho, descendo lentamente as escadas, os passos abafados pelos tapetes. Às vezes recebendo visitas: o jantar, a luz das velas me iluminando o rosto jovem e branco, enquanto do outro lado da mesa seria contemplada pelo moço bonito que fora meu namorado desde a infância. O mistério da minha solidão deixando-o embaraçado e surpreso quando o tratasse cerimoniosamente pelo nome próprio, evitando o apelido por mim tão conhecido.
> Mais tarde, ainda casada, desejei ardentemente voltar para o colégio, estudar, namorar - e me casar de novo.[186]

Aqui suas indecisões talvez possam ser lidas como marcas de expectativas históricas que as mulheres deveriam cumprir e dos desejos dela de escapar, sonhar outros caminhos. É interessante notar como os espaços que antes eram vistos como de liberdade - casamento - logo perde sua atração e outros, como o colégio e o namorado de infância, ressurgem com outro significado. Isso mostra menos a inconstância mental de Maura – e nesse trecho vemos ela recorrer à explicação médica via o problema com a sua sexualidade – mais suas tentativas frustradas de escapar dos papéis femininos esperados. Ela vai tentando experimentar o que está ao alcance dela - o casamento parecia ser uma boa ideia de fuga, mas acaba não se revelando desta maneira:

---

[186] CANÇADO, Maura Lopes. *op. cit.,* não paginado.

> Evidentemente aquele casamento não podia durar: nossa pouca idade, diferença de educação. Os doze meses da vida conjugal marcaram de modo negativo, mesmo brutal, a fase mais importante da minha existência. Então casamento era aquilo? Me perguntava atônita. Meu marido tudo fez para a nossa separação, mas independente do que fez, havia para separar-nos: minha mansão senhorial, meu ideal soberbo e distante de castelã - e principalmente minha solidão.[187]

Podemos perceber nessa passagem o amargor em relação ao evento que era considerado por todas as mulheres – ou do que a sociedade considerava para elas – o momento mais importante da vida: o casamento. Também parece haver um sentimento muito grande de decepção. O que é compreensível, depois que toda a crítica feminista já demonstrou as implicações do casamento para as mulheres: obrigações, cerceamento de liberdade, perda de direitos, etc. Ainda assim, este sentimento de solidão parece estar relacionado ao fato de, segundo o olhar dela, ter conseguido preencher as imensas expectativas que todos tinham – inclusive as próprias expectativas que tinha sobre si.

A narração só ocorre assim, de forma contínua, até 1946. Nesse momento, aos 17 anos, a escritora crava um marco e realiza uma ruptura. Dali pra frente, na leitura da escritora, teve início sua derrocada. Ela nos fala sobre como o sofrimento adentrou a sua vida naquele momento. Também desabafa conosco sobre a condição de ser uma mulher adolescente em uma sociedade burguesa e conservadora, como era a sociedade mineira da época. A partir desse momento, rompe-se o modelo que consideramos tradicionalmente autobiográfico e inicia uma digressão sobre a loucura: ela fala sobre o que a assombra na loucura, sobre a eternidade, sobre a morte. Então, Maura dá um salto: vai de 1946 para 1959. A partir daqui, Maura se encontra no seu presente: "É a terceira vez que me encontro no hospital".[188] Que virada no gênero narrativo autobiográfico!

Sabendo que a escritora se internou pela primeira vez em 1949, podemos criar a hipótese de que, após adentrar o espaço que serve de residência à loucura (o hospício/manicômio/casa de saúde) pela primeira vez, ela mentalmente e simbolicamente nunca mais saiu de lá. Como quem viveu, a partir daquele momento, um tempo sem sentido, descontínuo, quase infinito. Só houve a loucura, até o momento em que é forçada a transfigurar o vivido em uma narrativa inteligível para nos contar. Em parte, ela consegue, mas quando precisa falar sobre quando a loucura se impôs na sua vida de forma mais material, através da primeira internação, ela parece optar ou conseguir elaborar apenas via experimentação – orbitando a loucura. Esses relatos

---

[187] *ibid.* não paginado.
[188] *ibid.* não paginado.

autobiográficos, assim como as abstrações, estão espalhados pelo livro de maneira completamente arbitrária.

Em seguida, Maura introduz o gênero diário íntimo, que é recorrente em todo livro e possui características comuns: o registro cronológico, data, escrita em primeira pessoa. O que podemos perceber aqui é que, em *Hospício é Deus*, Maura vai tentar reconstruir seu passado através da escrita de forma que ele gere sentido – ao menos para ela. Ao mesmo tempo que também tenta organizar o presente via escrita. Ora de maneira mais convencional, ora divagando e experimentado, escrevendo peças mais abstratas. Podemos identificar formas nos textos de Maura para estabelecer padrões, mas sua escrita é fragmentada. Maura organiza sua escrita de maneira descontínua. Demonstra que essa é a sua forma particular de se entender, se elaborar e criar. Com isso, ela esfacelaria não somente o relato tradicional autobiográfico, mas, também, os próprios saberes *psi*?

3.3. A AUTOFICÇÃO E A ESCRITA DE SI

Permeada quase sempre pelo tema da loucura – mas é importante reforçar que não é a loucura que cria a sua literatura –, Maura nos conta sobre suas relações com os outros e as outras: com a sua família, com os médicos, com enfermeiros, com suas companheiras de internamento, com seus amigos do *Jornal do Brasil.* Essas pessoas irão aparecer em vários momentos da obra: ora verossímeis, ora borrando a linha que separa realidade e ficção. E, ainda: alguns desses personagens, situações e lugares irão aparecer nos contos publicados no *Jornal do Brasil* (RJ) e no *Correio da Manhã* (RJ), que mais tarde iriam ser reunidos na coletânea *O Sofredor do Ver* (1968).

Agora podemos dizer que temos dois espaços: um livro/autobiografia/diário que, a princípio, *propõe* narrar o real, mas que em certos momentos flerta com a "ficção". Outro que reúne textos que *pretendem* ser completamente ficcionais, mas trazem personagens e elementos "reais" para o interior do texto. Segundo Norma Telles, sobre a Maura Lopes Cançado e sua escrita:

> É uma jovem, ela mesma, que opta pela insanidade, não conseguindo viver no mundo, nem abandonar o asilo/castelo de onde narra as peripécias de sua vida num texto definido como diário. Usa, no entanto, técnicas narrativas ficcionais, círculos concêntricos com digressões significativas, disjunções irônicas entre perspectivas diferentes para o mesmo evento. Usa prosa e verso, descreve delírios coerentes sem nunca devassar sua intimidade. Entremeia as seqüências com citações de escritores ou pensadores e busca sempre referências escritas, até mesmo os diagnósticos, sugerindo, talvez, mais do que muitas novelas, um trabalho literário consciente. A autora-

> personagem se faz e desfaz numa linguagem elaborada que ela própria diferencia do que escrevem suas companheiras e que ninguém, nem ela, consegue entender.[189]

O autor Nelson Luís Barbosa, em seu livro *Infinitamente pessoal, a autoficção de Caio Fernando Abreu* (2019), comenta a complexidade ainda existente nas discussões em torno da escrita autobiográfica. Em relação à "autoficção" esses problemas aumentam e, ainda, ele salienta uma grande precariedade desse conceito no Brasil.[190]

O surgimento do termo e conceito da autoficção nasce de um "desdobramento", ou, como posto por alguns, a partir de uma "lacuna" deixada pelo autor Philippe Lejeune em seu *pacto*.[191] Barbosa consulta o verbete "autoficção" no *Dictionnaire Internacional De Termes Littéraires.*[192] Neste, atribui-se o neologismo "autoficção" ao crítico literário e romancista Serge Doubrovsky, tendo como marco o seu romance *Fils* (1977). Segundo o dicionário, a definição de autoficção para Doubrovsky é: "Narrativa cujas características correspondem a da autobiografia, mas que declara sua identidade com o romance, reconhecendo congregar fatos tomados à realidade com elementos fictícios".[193]

Num primeiro momento, Doubrovsky considera a ficcionalização do texto autobiográfico não como um ato de inventar a si mesmo, mas puramente a transposição da autobiografia dentro do formato romance. Num próximo momento, o autor já repensa o conceito de ficção, o compreendendo como o ato de criar e que, em acordo com Arfuch e Bakhtin, já abordados nesse texto, cria uma "história" que existe apenas no discurso, mas nunca na realidade.[194] Em um último momento, num acúmulo e crítica dessas ideias pré-existentes, Doubrovsky passa a enxergar *toda* narrativa de si enquanto ficção. Autoficção, portanto. Toda intenção de verdade, o desejo de sinceridade, se perde uma vez que as histórias que contamos a nós mesmos não são fiáveis e as lacunas das lembranças de uma memória passível de falhas. O que, por conseguinte, inviabiliza a autobiografia.[195]

Como previamente comentado, Doubrovsky se aproxima de Arfuch no que concerne à opinião de que o modelo de autobiografia clássica já não dá conta do que nos tornamos. O

---

189 TELLES, Norma. *op. cit.*
190 BARBOSA, Nelson Luís. *Infinitamente Pessoal: A Autoficção de Caio Fernando Abreu.* São Paulo: Alameda, 2019, p. 165.
191 *ibid*. p. 166.
192 Dictionnaire International des Termes Littéraires. Disponível em <http://www.ditl.info/arttest/art7628.php>. Acessado em 30 de janeiro de 2007. *apud. ibid.* pp. 166-167.
193 BARBOSA, Nelson Luís. *op. cit*. p. 166-167.
194 FAEDRICH, Anna. *op. cit*. p. 37.
195 *ibid.* p. 37.

sujeito tornou-se "quebrado, dividido e incoerente", assim como a narrativa que produz.[196] Encontra-se de acordo com a atualidade de onde fala, de acordo com Barbosa.[197]

Vários autores surgiram trabalhando sobre a ideia de autoficção de Doubrovsky. Um importante exemplo e útil para a nossa análise, é o também francês Vincent Colonna. Em sua tese defendida em 1989, o autor desdobra e complexifica o conceito, defendendo que a autoficção "é uma projeção do autor em situações imaginárias"[198], ou seja, sem compromisso com a verossimilhança, o autor tem a liberdade de metamorfosear a si mesmo no fictício.

Voltando a Barbosa, após o que foi discutido aqui acerca do conceito de autoficção, é interessante retomar um debate que, inclusive, se deu anterior a todas essas proposições. Retornamos então ao texto do crítico Dante Moreira Leite, "Ficção, biografia e autobiografia" (1962). O texto tem como objetivo primeiro discutir a biografia de Freud e escrita por Ernest Jones, que também intencionava escrever sua própria autobiografia na sequência - o que não foi possível, devido ao seu falecimento. Mas o que nos interessa aqui é a discussão que trava Leite acerca dos temas referenciados no título do texto.[199]

O autor percebe a biografia/autobiografia como um texto passível de interpretação, variando assim infinitamente o seu significado, independentemente do quão verossímil ele possa parecer. Indo além, Leite, apoiado em Nietzsche, acredita que a verdade só poderia ser obtida através da ficção: "a ficção é reveladora porque se aproxima do sonho, dessa região intermediária entre o dizer e o esconder".[200] O ato de inventar revela o verdadeiro eu, o que não seria possível se mantendo sob o domínio da racionalidade e da lógica. É na criação que o inconsciente se revela.[201] No entanto, o autor também aponta a necessidade de cautela. O ato da criação dá conta apenas de parte de nós mesmos. O eu nunca se transfere na totalidade ao personagem, sendo importante saber distanciar a personalidade do autor do personagem.[202]

Com o objetivo de organizar uma perspectiva da história da sexualidade no ocidente, Foucault lançou, em 1976, o I tomo de quatro volumes. O momento em que o primeiro livro – *A Vontade de Saber* – foi lançado, fez com que ele fosse associado mais com a vertente genealógica do poder que os demais, que foram introduzidos em 1984, e que se identificam

---

196 *ibid*. p. 38.
197 *ibid.* p. 39.
198 BARBOSA, Nelson Luís. op.cit., p.40.
199 ibid., p. 153.
200 LEITE, D. M. Ficção, biografia e autobiografia. In: *O amor romântico e outros temas.* São Paulo: Ed. Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1979, pp. 25-33. *apud*. BARBOSA. *ibid.* p. 154.
201 BARBOSA, Nelson Luís. *op. cit*. pp. 154-155.
202 *ibid.*

muito mais com a fase ética do filósofo. Assim como foram lançados com oito anos de diferença, o recorte temporal dos volumes I e II/III também se modificaram.[203]

Foucault desloca-se à Antiguidade greco-romana, para compreender "as formas e as modalidades da relação consigo através das quais o indivíduo se constitui e se reconhece como sujeito"[204], na intenção de elaborar o que ele chamaria de "história do homem de desejo", através do estudo da formação de uma hermenêutica de si pelos antigos.[205] O filósofo se volta neste momento à análise das relações de si para consigo e das formas possíveis de elaborar a si mesmo, através do que ele chamaria de "práticas de si". O autor demonstra como os antigos possuíam um forte cuidado ético relativo às condutas sexuais e como esses comportamentos realizavam-se mais através de prescrições morais do que necessariamente por interdições, dando a entender a autonomia que o indivíduo possuía em relação àquela e outras problemáticas morais.[206]

Interessado em entender como esse movimento ético ocorre, Foucault se depara com um certo conjunto de práticas as quais cunhou "artes da existência" e/ou "técnicas de si", através das quais os homens modificam e transformam suas próprias vidas, de acordo com regras de conduta prescritivas, que correspondam e carreguem certo valor estético, fazendo o sujeito pensar sua vida e a si mesmo como obra de arte passível de elaboração e transformação.[207] Voltamos ao conteúdo do trecho que citamos no início deste capítulo, portanto.

Mas o que são essas técnicas de si? Qual o seu funcionamento? De que maneira e em que circunstâncias essa reflexão de si para consigo seria possibilitada? Como afirma Foucault:

> Nenhuma técnica, nenhuma aptidão profissional pode adquirir-se sem exercício; também não se pode aprender a arte de viver, a *tekne tou biou*, sem uma *askesis*, que é preciso entender como um adestramento de si por si mesmo: aí residia um dos princípios tradicionais aos quais, desde há muito, os Pitagóricos, os Socráticos, os Cínicos tinham dado grande importância.[208]

Há, portanto, um esforço e uma disposição voluntária nessas práticas. Dentre essas técnicas o autor destaca a escrita. O ato de escrever – para si e para o outro – é vista como um

---

[203] O quarto livro da série, *As confissões da carne*, foi publicado em 2018.
[204] FOUCAULT, M. *História da sexualidade II: O uso dos prazeres.* (trad.) ALBUQUERQUE, M. T. C. 1ª ed. São Paulo, Paz e Terra. 2014, pp. 10-11.
[205] *ibid.* p. 11.
[206] *ibid.* p. 16
[207] *ibid.*
[208] FOUCAULT, M. Escrita de Si. *Ditos e escritos V: ética, sexualidade e política.* Trad. Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. 2. ed.Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p.146.

importante exercício, "muito associada à meditação, ao exercício do pensamento sobre ele mesmo"[209] e que prepara o indivíduo para "encarar o real".[210] Nesse caso, a escrita é uma etapa no processo da ascese e se apresenta no entremeio do refletir e a ação propriamente dita.[211]

No texto "O que são as luzes?" (1984), Foucault propõe a ideia de modernidade enquanto uma atitude frente ao presente, em detrimento da ideia da modernidade apenas como um período histórico. Dito isso, o filósofo propõe essa atitude como uma "maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa".[212] Para ele, Baudelaire é o epítome do significado dessa atitude de modernidade, que rompe com a tradição e é contingente e fugaz. Mais que isso, a atitude de modernidade é definida pela não-passividade frente ao presente, como daquele que "flana" sobre ele, um mero observador. A atitude de modernidade demanda o comportamento assertivo, pró-ativo e, também, imaginativo.[213]

Para Baudelaire, o artista é justamente o oposto daquele que flana, é aquele que transfigura a realidade do presente sem comprometê-la, que trabalha nas fronteiras.[214] Para o artista, a atitude de modernidade também se aplica na relação consigo mesmo. Enxergar a si mesmo como algo passível de transformação, rebelar-se contra a passividade e ser uma força agente na própria elaboração. Baudelaire, via Foucault, resume: para o poeta a ARTE é o único meio "[d]Essa heroificação irônica do presente, esse jogo de liberdade com o real para sua transfiguração, essa elaboração ascética de si".[215]

No entanto, nem toda escrita é escrita de si, em termos foucaultianos. De um modo mais geral, o termo escrita de si pode remeter a diferentes tipos de narrativas de si, mais tradicionais e canônicas, como memórias, autobiografias, diários, testemunhos, mas também entrevistas, artes visuais. etc. A escrita de si foucaultiana não engloba toda sorte de narrativas de si, como a escrita confessional sobretudo. No entanto, tanto Rago como McLaren, enquanto estudiosas foucaultianas e feministas, enxergam o potencial de práticas femininas de si nas narrativas autobiográficas de mulheres. Para Rago:

---

209 *ibid.* pp.146-147.
210 *ibid.*
211 *ibid*. p. 147.
212 FOUCAULT, M. O que são as Luzes. In: *Ditos & Escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Coleção Ditos & Escritos, vol. II.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, pp. 335-351. p. 341-342.
213 *ibid.* p. 343.
214 *ibid.* pp. 343-344.
215 *ibid.* p. 344.

> Ao contrário da necessidade de purificação pela escrita confessional que desenrola o filme da vida, como nas autobiografias clássicas masculinas, que visam zerar o passado e aliviar a alma, essas narrativas feministas visam romper o isolamento feminino na vivência da dor e, portanto, acentuam a dimensão do testemunho, apontando para a denúncia das violências sofridas pelo terrorismo do Estado, pelo autoritarismo do partido político, pela Igreja ou pelos preconceitos sexuais e sociais. Ao contrário de um mea-culpa, afirmam a necessidade e a importância das rupturas subjetivas realizadas e buscam legitimá-las, apesar das diferenças que caracterizam a maneira como olham para si mesmas e redesenham suas trajetórias pessoais.[216]

McLaren defende que, mesmo que Foucault não tenha imaginado isto dessa forma, as escritas de registros diários e autobiografias também podem ser considerados escrita de si, uma vez que esses escritos assumiram um lugar de importância para as mulheres no surgimento do movimento feminista, pois a incentivava a escrever sobre as suas vivências.[217] Não obstante, McLaren atenta que, mesmo que as autobiografias produzidas por mulheres possam ser consideradas práticas contemporâneas e feministas do eu, elas também podem, a depender do contexto histórico e cultural, ter aspecto confessional:

> Assim, a liberdade do escritor em representar a si mesmo é restringida por estas condições. Autobiografias de mulheres podem ser vistas como uma tecnologia feminista do eu porque o sujeito desempenha um papel ativo em sua própria constituição. A autobiografia também pode ser confessional, em que se reiteram os discursos normalizadores e se amarram à própria identidade. A autobiografia, portanto, pode ser um exercício de sujeição - se produz a verdade exigida sobre si mesmo - ou pode ser um processo de subjetivação - se examina criticamente como se vem a ser, como se é, em referência aos discursos normalizadores. Não há garantias de que a autobiografia será um exercício de liberdade. Não obstante, a autobiografia claramente contribui para a individualização e autoconstituição do sujeito .[218]

Com a inviabilidade da transposição da realidade para dentro do texto, Maura transfigura sua realidade, estetizando-a. Maura não se preocupa só em criar um mero registro do passado e do presente como quem o olha "através de uma parede de vidro" – utilizando a metáfora da própria escritora –, como aquele que assiste a um filme. Ela cria uma realidade própria, que não extingue a anterior, mas que a critica e a revê. Maura é uma escritora, portanto, utiliza-se da sua própria ferramenta artística, seja no texto autobiográfico ou autoficcional para conceber, organizar e criar sua vida e, de certa forma, das pessoas à sua volta, como suas companheiras de internação, quando faz sair para além dos muros do hospício suas palavras e contos de horror, de violência, de afetos e de resistências cotidianas. Maura olha para o passado

---

[216] RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. e-book. não paginado

[217] MCLAREN, Margaret A. *Foucault, Feminismo e Subjetividade.* Tradução de Newtow Milanez. São Paulo: Intermeios, 2016. p. 198-199.

[218] *ibid.*

e para o presente de forma analítica, o que não significa sempre pautar-se pelos códigos da racionalidade e da lógica.

Há, a partir dos anos 70, uma espécie de boom nas publicações de autobiografias de mulheres. Para Rago, essas produções ocupam um lugar muito especial no cânone feminino, pois, em primeiro lugar, "permite que a mulher fale por si mesma e desenhe sua própria experiência". E, segundo, pois estas escritas representam uma autoconstituição ativa do eu – tema o qual daremos maior atenção no decorrer desse trabalho – dando voz a perspectivas e experiências que até então não eram presentes nem na história e nem na literatura tradicionais – e, portanto, como já vimos, masculinas.[219] Como coloca Margareth Rago, em seu artigo "A coragem feminina da verdade: mulheres na ditadura militar no Brasil":

> Não é demais notar o silêncio sobre a produção autobiográfica feminina, área relativamente recente, já que a teoria da autobiografia focalizava apenas os homens, de Agostinho a Montaigne, de Rousseau a Barthes.[220]

Mesmo sendo produzida cerca de uma década antes do boom feminista e que não possamos atribuir à autora tal posição política, podemos perceber na escrita de Maura uma preocupação coletiva, uma postura crítica em relação ao próprio mundo, principalmente no que diz respeito a outras mulheres que viviam em situação análoga a ela, mas também a si mesma. Essa preocupação coletiva a levou a fazer com que seu livro e seus contos ficassem conhecidos pelo seu teor de denúncia aos maus tratos aos denominados doentes mentais e aos horrores do sistema psiquiátrico no Brasil. Por mais que sua obra tenha tido uma projeção significativa na época, por que passou praticamente 50 anos esquecida?

3.4. CRIANDO A SI, CRIANDO OUTRAS

As mulheres compõem a maioria dos personagens em *Hospício é Deus.* Entre internas, enfermeiras, guardas, família e referências literárias, contabilizamos 64 mulheres (d)escritas por Maura. A maioria delas são as habitantes do hospício, lugar que a escritora chama de "cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos".[221] Maura descreve o hospital também como "este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o

---

219 *ibid.* p. 199.
220 RAGO, Margareth. *op. cit.*
221 CANÇADO, Maura Lopes. *op. cit.,* não paginado.

recebemos: trêmulo, exangue e sempre outro".[222] A presença desse tipo de comentário por parte da autora é comum. Como no trecho seguinte:

> 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. Algumas mulheres sonâmbulas andam vagas pelos corredores cinzentos. Outras, sentadas no cimento fresco, olham nada, perdendo-se em distâncias incomensuráveis brancas. Às vezes uma guarda sobe a escada, entra na seção conduzindo uma mulher rasgada e sangrando: "Brigou no pátio". Diz com indiferença. Ando pelo corredor. Meu rosto fica quieto. Desço as escadas. Embaixo algumas mulheres falam alto, discutem ou cantam. Nada encontro e volto. Um rosto pálido me olha, longo, sem falar. De cócoras, no corredor, ela tem o infinito nos olhos. Por um momento quase indago, mas me limito a sorrir-lhe. Continua longe, sem se mover. 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. O médico, tocado pelo que trouxe de fora e na impaciência de voltar, atende apressado. Cada vestido cinzento é a repetição monótona de tantos casos por ele observados.[223]

É interessante perceber o uso das cores e outras metáforas que Maura faz para descrever o espaço asilar no geral. As cores das vestimentas e dos espaços, as texturas incômodas, o neutro, o vazio, a indiferença, o opaco, o silêncio, o torpor. O hospício é esse lugar suspenso, asséptico, estéril, apático. Sem tempo, sem medida e sem vida.

As mulheres sonâmbulas como que parte dormindo, parte acordadas; anestesiadas por medicamentos e/ou pela clausura. Sonâmbulas porque talvez se encontrem no ponto de intersecção entre estar consciente de si mesmo ou ser absorvida por um coletivo amorfo.

Maura compara os dormitórios vazios e impessoais com cemitérios "onde se guardam passado e futuro de tantas vidas": a escritora fala da morte em vida dessas mulheres, que foram em certa medida tomadas de quem eram e também o que poderiam vir a ser. O entorpecimento da existência.

Em *Manicômios, prisões e conventos*[224], Erving Goffman fala sobre o que ele chama de instituições totais (como os hospitais psiquiátricos) e sobre o conceito de internação total, que

---

222 *ibid.* não paginado.
223 *ibid.* não paginado.
224 GOFFMAN, Erving. *Manicômios, Prisões e Conventos.* Tradução de Dante Moreira Leite. 7ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

consiste no processo em que os sujeitos passam ao se conformar a estas instituições, o que desencadeia, entre outras coisas, em desumanização e perda de identidade dos internados.

Maura descreve esses processos e mecanismos em vários termos e várias formas, mas em contraponto a um sistema que faz histórias de vida se tornarem ruídos indistinguíveis, ela nos narra uma multiplicidade de personagens. Dessa forma, escolhemos algumas destas para analisar a maneira como elas foram construídas e a maneira como Maura se reelabora através da escrita sobre elas. Visto a inviabilidade de analisarmos todas essas mulheres, escolhemos nos baseando na proximidade ou convivência, mas principalmente nas descrições onde há uma disputa entre o significado de loucura/sanidade, anormalidade/normalidade e também uma espécie de jogo em torno dos diagnósticos.

3.4.1. DONA AUDA

É interessante observar que Maura também comenta em *Hospício é Deus* sobre inspirações e processos de escrita de alguns dos seus contos, já que a escritora continua produzindo e sendo publicada mesmo internada.

Alguns dos contos que vemos Maura comentar foram "No quadrado de Joana" e "O sofredor do ver". O caso mais emblemático e direto parece ser o de "Introdução a Alda". Quando apresentado ao conto, Dr. A., o médico que a acompanha e a trata em boa parte da internação, pergunta para Maura: "será que você não se vê nessa Auda?"[225]

Auda, e não Alda, como julgava Maura a princípio, é citada 64 vezes ao longo de *Hospício é Deus.* Auda é sua colega, sua amiga, e representava uma espécie de figura de conforto para Maura dentro do hospício, tendo conhecido e dividido um dormitório com ela três anos antes. Como ela mesmo disse, Dona Auda parece ter sempre existido ali. Maura afirma também ser Auda "a doente de quem mais gosto no hospital"[226], tendo até mesmo um olhar protetivo e de admiração em relação a ela:

> - O senhor não acha uma beleza Dona Auda? - perguntei ao dr. A.
> Olhou-a pela porta do consultório, ela estava sentada em frente, costurando na máquina.
> - Ela me parece demente. É. Deve ser bem demente.
> Tive vontade de matá-lo: ele não alcançara e jamais alcançaria a nobreza de dona Auda. Olhei-o desanimado e com desprezo. Ele não compreendeu.
> (...)

[225] *ibid.* p. 42.
[226] CANÇADO, Maura Lopes. *op. cit.,* não paginado.

> Dr. A não me alcançou quando fiz a pergunta acerca da dona Auda. Ele dificilmente me alcança. É simplista. Suas palavras científicas irritariam até uma pedra. Não vai além…[227]

Nos parece aqui, também, que Maura assume a impossibilidade da linguagem científica – e seus representantes – em apreender as linguagens da loucura, o que os impede de empatizar e sensibilizar com esse outro louco ou, no caso de D. Auda, essa outra louca.

O conto "Introdução a Alda"[228] foi publicado em agosto daquele ano (1959), antes de Maura ser internada novamente – a internação da qual resultou *Hospício é Deus.* Nele, Maura narra uma personagem, Alda, e a situação em que ela se encontra: enquanto doente mental, Maura descreve a anulação da pessoa, o apagamento da voz e personalidade, através das imposições e correções morais e de comportamento:

> Dizem que ninguém mais a ama. Dizem que foi uma boa pessoa. Sua filha de doze anos não a visita nunca e talvez raramente se lembre dela. Puseram-na numa cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos, de onde não pode mais sair. Lá todos gritam-lhe irritados, mal se aproxima, ou lhe batem, como se faz com sacos de areia para treinar os músculos. [229]

Maura então narra uma cena de conflito entre internas que acontece no refeitório, no qual Alda é provocada a um surto por uma outra paciente, mas também é de certa forma fomentado por uma enfermeira, que trata Alda de forma desumana. Então, as consequências alcançam Alda:

> Depressa seguia, sentindo os puxões de cabelos, as gravatas lhe tirando a respiração, e a necessidade de se defender, enquanto lhe amarravam um pano branco no rosto, imobilizaram-lhe os braços, jogando-a num pontapé final no quarto forte.[230]
> (...)
> Então, presa pelos braços, atravessava uma como primeira porta. Ela sabia, ela sabia que andaria de volta, sofrendo repetido todas as fases, como num trabalho noturno rotineiro. Para ela, ela se sustentara de variações, gastando-se tanto, quanto depois de cantar até o céu ficava inerte e fria, terminadas as últimas contrações de eletrochoque.[231]

---

[227] *ibid.* não paginado.

[228] No caso de Auda, tomamos a liberdade de utilizar o conto "Introdução a Alda" como material de análise também, o considerando como uma espécie de "continuidade" do livro, já que Maura afirma que a Auda do livro e a Alda do conto se tratam da mesma figura, ou que surgem de um lugar comum.

[229] CANÇADO, Maura Lopes. *op. cit.*, não paginado.

[230] *ibid.* não paginado.

[231] *ibid.* não paginado.

Nessa passagem, Maura descreve as repressões extremamente violentas aos comportamentos de Alda, considerados desviantes e inconvenientes. Maura aqui utiliza a figura de Alda para projetar a imagem do tratamento ao doente mental "louco" como um todo.

No fim do conto, a autora nos fala sobre quando, após o ocorrido, Alda volta para o seu dormitório. Segundo descreve Maura, Alda está tranquila e até mesmo risonha. Feliz, sorri baixinho embaixo do cobertor[232]. Maura comenta carinhosamente, mas com melancolia os trejeitos de dona Auda:

> Minha coleção de bilhetes de dona Auda está bem grande. Vou chamar-me bilhetomaniaca. Guardo-os carinhosamente e até lhes arranjei uma pasta de papel. Formidável é que ela se abre cada vez mais comigo. Hoje entrou no meu quarto, muito naturalmente, apanhou uma caixa de fósforos, acendeu o cachimbo de uma senhora. Fê-lo como se o quarto e os fósforos "nos pertencessem", como diz, referindo-se às minhas coisas. Além de prestar favor a uma doente nova, a quem não conhece, porque é recém-chegada. Isto faz pensar.
> Também hoje esteve durante longo tempo sentada na salinha fora da seção, perfeitamente sentada e muito maquilada. Achei-a linda de pernas cruzadas, fazendo crochê, os cabelos avermelhados. Parei embaixo da escada para admirá-la: uma lady. Há mais ou menos três dias atrás, sentada no chão fazendo crochê, juntei-me a ela. Estávamos sós e falou-me como jamais o fez até hoje: "- Oscar meu marido ameaçou trazer-me para este hospício se eu continuasse fazendo maluquices. Estive antes nos Sanatórios Santa Alexandrina e Santa Helena". "Gostou deles? As enfermeiras eram boazinhas?" perguntei. - A mesma coisa. Algumas boas, outras más. Mas sabe, aqui parece que a gente fica pior, não acha? Eu era completamente diferente; sabia receber, freqüentava festas, bailes. Agora sou uma boba. Nem sei falar, não vê?
> - Não, que nada.
> - É sim, menina. Pensa que não sei?
> Sim, dona Auda, sei que sabe disto e muito mais. Se só temos uma vida, quantos anos a senhora perdeu desta vida. Vinte e tantos anos de ---------, de quê? A quem pediremos conta do seu tempo roubado? Quem a lesou, e por que, dona Auda? [233].

Nos dois trechos, Maura parece elogiar a resiliência de dona Alda/Auda frente a situações extremamente desumanizadoras, ao mesmo tempo que percebe o aparente processo de perda de sua identidade. A perda das vidas que teve e também das que não teve. Maura fala sobre o comportamento errático de Auda no sanatório, mas também seus modos frugais. Vendo-a ser agredida, desprezada, negligenciada e abandonada – fisicamente e emocionalmente. Como já posto, Maura solidarizava-se muito com Auda. Supunha, a partir de algumas percepções, que Auda havia sido uma mulher "alegre e divertida, antes de adoecer", mas que, estando ali, ela não parecia "muito viva mais".[234] Depois que começou a ter um tratamento um pouco mais humanizado e ser incentivada a se relacionar com os outros, Maura fala de

---

[232] *Iibid.* não paginado.
[233] *ibid.* não paginado.
[234] *ibid.* não paginado..

encaminhamento para voltar a ser "Auda"[235], e termina os apontamentos do dia com a seguinte reflexão:

> Acredito nisso como acredito que Auda não tenha desaparecido nunca - apenas se escondia na Alda[236], que usa ainda, quando necessita. Para mim só o amor e a compreensão farão o milagre se descobrir Audas, desarmadas e autênticas".[237]

Acerca do trecho, adiciono esta passagem sugestiva sobre o que Maura escreve sobre dona Auda:

> Ando muito ajuizada e introspectiva. Penso Muito. Mas não deixo de falar com ele [dr. A]. Contei-lhe um triste episódio de minha vida, depois, ele, lendo um pedaço de meu diário onde falo de dona Auda: " - Você se acha detrás disto. Fala de si própria. Renegada. Seu pai, que a amava muito mais do que às outras filhas, morreu, deixando-a muito jovem. Separada do marido, voltando a estudar, viu-se renegada pelas colegas. Sua família, que não compreendia muito bem sua posição, renegava-a também. Renegada sempre, e até aqui, no hospital, sente-se assim, sabendo que não a recebem bem". É verdade, e esta palavra ressoa dura e fria: RENEGADA.[238]

Levando em consideração a linguagem supostamente utilizada pelo médico, podemos talvez deduzir que ele não tenha falado isso, pelo menos não dessa maneira. Parece muito mais uma digressão de Maura a respeito do tema, talvez engatilhada por dr. A., mas desenvolvida pela própria Maura. De que forma se enxerga? Como se enxerga em suas companheiras de internação? Como se enxerga na escrita? Como as enxerga na escrita? Essas perguntas se entrelaçam formando uma trama em que Maura compõe sua relação consigo e com as outras. Foi a pergunta feita de Dr. A. para Maura sobre dona Auda que nos fez também perguntar se Maura não se vê nessas mulheres que ela nos conta. Maura estaria, ao escrever sobre elas de modo a enxergá-las diferentes dos diagnósticos médicos, enxergando-se a si mesma de forma mais acolhedora? Ao ficcionalizar sobre a vida destas mulheres, dentro e fora do hospício, Maura também não estaria ficcionalizando a própria vida e, com isso, transformando-se? Maura não estaria, neste processo de criar sobre outras, criando a si mesma e, assim, transfigurando-se em outra pela criação de outras? Tal como acreditava o médico, a escrita de Maura sobre Auda poderia falar sobre si, mas, em uma outra direção. Tentando aproximar-se de Auda, Maura não se sente RENEGADA, mas desarmada e autêntica. Essa transfiguração de si pela escrita das outras não foi percebido pelos diagnósticos médicos e seus métodos confessionais, prontos

---

235 *ibid.* não paginado.
236 Friso na mudança da Auda para Alda.
237 CANÇADO, Maura Lopes. *op. cit.*, não paginado.
238 *ibid.* não paginado.

a enxergar sempre o sofrimento, o recalque ou a mortificação de si, pela falta de interesse de outros – do pai, do marido, dos médicos. Mas, apoiando-nos em todo referencial teórico-metodológico que viemos insistindo até aqui, abriu-se essa possibilidade.

3.4.2. DONA DALMATIE

Dona Dalmatie é a mulher mais citada no livro (83 vezes). Enfermeira do hospital, é uma referência dentro do hospício para Maura em vários aspectos. É, nas palavras de Maura, sua amiga. Ela acolhe Maura, lhe oferece conforto, a aconselha. É graças a ela que Maura consegue novamente uma vaga no hospital, embora não achasse que fosse realmente bom para Maura voltar e inclusive coloca à disposição seu sítio e se oferece para ajudá-la a arrumar um emprego.[239]

Para Maura, Dalmatie é um suporte muito importante, principalmente naquele contexto. Maura a coloca como um conforto naquela "cidade triste", a sua maior referência de humanidade naquele lugar hostil. É fundamental lembrar que, dentro da hierarquia institucional, dona Dalmatie estava acima de Maura, sendo responsável pelo gerenciamento das internas e parte integrante de um sistema que frequentemente violentava, calava e apagava pessoas, sobretudo mulheres. A autoridade da enfermeira era uma das únicas a ser verdadeiramente respeitada pelas internas, inclusive Maura:

> Ela é a funcionária mais desajustada em todo o Serviço Nacional de Doenças Mentais. E a enfermeira mais criticada e combatida do Brasil. Seu crime é digno da pena máxima num Tribunal de Justiça: ama sua profissão, ama os doentes e luta por eles. Jamais se alia a seus colegas, e sempre que surgem "casos" no hospital, vê-se envolvida ou se envolve, entrando em choque com funcionários, até médicos. Aponta o que reconhece ser injusto, arbitrário e SADICO. Defende o pouco que ainda resta de direitos humanos nos psicopatas (ou como tais considerados). [...] Dona Dalmatie é adorada pelas internadas. Trabalha há vários anos nesse serviço, e, se médicos, enfermeiras e guardas não a apreciam, desconheço um doente que não lhe queira bem. Combatida, hostilizada, punida, continua trabalhando, apesar de possuir uma situação financeira assegurada: é muito bem casada. Não posso imaginá-la em outra situação senão esta: discutindo, argumentando, dando conforto, até se expondo, para ajudar pessoas que não contam com ninguém mais além dela.[240]

A empatia praticada pela funcionária não era bem vista por outras enfermeiras e pelos psiquiatras:

---

239 *ibid.* não paginado..
240 *ibid.* não paginado..

> Dr. A. parece não achar dona Dalmatie muito equilibrada. Conversamos sobre as intrigas que surgem com seu nome, do quanto dona Júlia e sr. Alberto a perseguem (houve um incidente entre ela, dona Júlia, sr. Alberto e mais uma guarda, por causa de uma tesoura, tirada da sua sala por uma paciente. Acusam-na de ter deixado a tesoura com a paciente, o que não acredito.) Disse a dr. A. de como ela é querida pelas internadas. Ele mostrou-se reticente, alegando que é muito desorganizada e todo doente mental aprecia desorganização. Daí ser bem aceita pelas doentes, pois a indisciplina é mútua. Disse rindo que há um ditado sobre uma casa desarrumada: parece casa de louco. Perguntei-lhe então se esta deficiência em dona Dalmatie é tão grave, e ela tão inteligente, porque não se faz analisar. Respondeu-me irônico que não sabe.[241]

A impressão que Maura passa é o incômodo do médico com um certo abalo ou rachadura na hierarquia ortodoxa das relações tradicionais de poder do hospital e na própria psiquiatria. Como coloca Foucault citando Basaglia: "A característica dessas instituições (escola, fábrica, hospital) é uma separação nítida entre aqueles que detêm o poder e aqueles que não o detêm".[242] Maura ironiza o diagnóstico arbitrário da loucura, jogando com a relação entre o local em que se nasce e o ser louco:

> Dona Dalmatie é mineira, e assegura-me que todo mineiro é louco esquizofrênico. Saímos as duas pelo pátio, perguntando às doentes: "De qual Estado você é?" Oitenta por cento de Minas.[243]

Dona Dalmatie talvez possa representar - até em termos literais - esse momento, durante os anos 1950 e 1960, em que se intensificam as discussões sobre os estigmas e a violência aplicada ao louco/doente mental - podemos apontar referências nesses debates como Nise da Silveira no Brasil, Franco Basaglia na Itália, Michel Foucault na França, entre outros. Assim, aos poucos, começavam a ser adotadas novas práticas de cuidado, colocando no centro a humanização do paciente. O que Maura diz sobre a Ocupação terapêutica do hospital, coordenada por Dona Dalmatie, é o seguinte:

> Foi criado neste hospital um Serviço de Ocupação Terapêutica dirigido por dona Dalmatie (não me refiro à Ocupação Terapêutica de todo o Centro Psiquiátrico que atende doentes de todos os hospitais, ou devia atender). Falo de um serviçozinho criado aqui, para as internadas do Hospital Gustavo Riedel. Dona Dalmatie está lutando bravamente para conseguir mantê-lo, desapontando todo o pessoal do hospital, que, evidentemente, esperava vencê-la desta vez. [...] Está dirigindo a Ocupação Terapêutica que dr. Paim criou para nós. Não havia verba nem colaboração nenhuma. Assim, esta mulher extraordinária partiu da estaca zero, contando com a

---

241 *ibid.* não paginado.
242 FOUCAULT, Michel. *O poder psiquiátrico*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 51.
243 CANÇADO, Maura Lopes. *op. cit*. não paginado.

> amizade das doentes e realizando o que de melhor já se fez neste hospital em matéria de Terapêutica. Trouxe todo o material de casa: sacos desfeitos, linhas, tesouras, até máquina de fazer café. No pátio que lhe foi dado para o serviço, numa espécie de galpão, iniciou os trabalhos sob a zombaria dos colegas. As internadas bordam, fazem tricô e crochê, sobretudo conversam. Dona Dalmatie atende a todas com carinho e muita compreensão. É uma Ocupação Terapêutica muito humilde, mas prefiro-a à do Centro. Lá tem música, muito material para trabalho, pintura, museu, mas as funcionárias não possuem nenhum preparo para lidar com os pacientes. Tratam todos como se tivéssemos mesmos problemas, não indagam o grau de instrução de nenhum, tentam obrigar-nos a fazer trabalhos chatissimos: bordado, tricô e outras cretinices. Que detesto. Estão sempre aos cochichos, são vulgares, comentam "casos" umas das outras, são ignorantes, até inconvenientes. (Dra. Nise Silveira é a fundadora e diretora da Ocupação. O que se sabe dela é francamente positivo, dizem ser uma mulher excepcional. Não creio que ela tenha conhecimento de como se portam suas auxiliares. Mas não ignoro que estas se portem de maneira diferente na sua presença).[244]

Nise da Silveira, psiquiatra brasileira que revolucionou os tratamentos e formas de cuidado em saúde mental, a partir dos anos 1940, foi contra métodos como eletrochoques, coma insulínico e psicocirurgias - tal como a lobotomia - ela desenvolveu o que chamaria depois de *métodos não agressivos.*[245] Inspirada em movimentos educacionais, artísticos, os que já vinham pensando de alguma forma na expressão artística e desenvolvimento do "louco" e na psicanálise, criou espaços e modelos de aplicação para o desenvolvimento da espontaneidade e da autoexpressão.[246] A frase: "É necessário se espantar, se indignar e se contagiar, só assim é possível mudar a realidade"[247] de dra. Nise diz muito sobre como Maura enxerga Dona Dalmatie, com admiração por suas atitudes de comprometimento com o outro e com a outra e da sua resiliência frente à falta de apoio alheia quando se trata de olhar pelo outro e pela outra. Para Maura:

> Dona Dalmatie é confortadora. Evidentemente não sou a única a quem dá atenção. Isto me aborrece e impacienta. Chego a brigar seriamente com ela. Hoje, a propósito de nada, joguei-lhe no rosto uma escova de dentes que lhe pedira para comprar. Disse-lhe alguns desaforos também. Isto de súbito, à sua saída, ela nada me respondeu. Sorriu meneando a cabeça, mandou que apanhassem a escova e me entregassem mais tarde. Por que agi assim? Procuro analisar-me: justamente ela saía do hospital para casa. Dona Dalmatie voltava para o lar, livre da gente.[248]

---

244 *ibid.* não paginado.

245 MELO, Walter. Nise da Silveira e o campo da Saúde Mental (1944-1952): contribuições, embates e transformações. *Mnemosine,* v. 5, n. 2, 2009, p. 31.

246 CANÇADO, Maura Lopes. *op. cit.*, não paginado.

247 Muros nunca mais: IX Encontro de Psicologia. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/noticias_ler.php?codigo_noticia=5757>. Acesso em: 02 de novembro de 2023.

248 *ibid.*

Mais do que admiração, Maura demonstra verdadeiro apego a Dona Dalmatie. Sem dúvida, Maura tem Dalmatie como uma referência familiar e, acreditamos, até mesmo materna. Essa passagem lembra muito a relação de Maura com a sua família. Maura cresceu acostumada a ser o centro da dinâmica familiar. Ser o Sol, orbitada pelas pessoas que ama e que a amam. Maura fala:

> Muito cedo aprendi que tudo me era devido. O julgar que tudo me era devido deve ter o nome frio de egoísmo (ainda mais que exerci sobre minha irmã menor, Selva, grande tirania). Por algumas pessoas sentia-me excessivamente amada: papai, mamãe, Pabí, Didi etc. Por uma pequena minoria, antipatizada. Sim, costumava mostrar-me demais manhosa, ninguém ousava contrariar-me, o que seria contrariar papai.[249]

Quando Maura conta sobre a briga, começa dizendo como dona Dalmatie é confortadora. Logo depois, fala como não ser a única a receber esse afeto lhe é motivo de aborrecimento e, então, entra em conflito com Dalmatie. Parece também que Maura faz o movimento de testar o outro sobre o afeto que recebe. Existe? É legítimo? Como pode alguém me amar também amando outro ou outra? Maura não consegue e não finge conseguir lidar com isso, se autoanalisa. É recorrente à Maura citar a questão da importância para ela em ser amada:

> Às escondidas andei lendo a minha ficha aqui no hospital. Diz mais ou menos isto: "Extremamente sensível, nota-se nela grande necessidade de afeto que procura, se insinuando com muito tato e inteligência. Esta busca de amor é denunciada em todos os seus atos…"[250]

Aqui, Maura cita o conteúdo da ficha no que parece uma associação entre a necessidade de ser amada e a patologia, como se fosse parte de um diagnóstico. Toda a criação de dona Dalmatie como alguém que a acolhe, assim como acolhe a outras, mostra que o ambiente do internamento não era somente composto por forças assujeitadoras. Destaca, também, que os modos de cuidar dos e das pacientes estavam em disputa. E que, adotando um método menos invasivo, não agressivo, avanços no tratamento e o apreço das pacientes eram conquistados. Para Maura, saber que se podia, em um lugar tão indiferente, contar com alguém com essa constituição ética, era algo que transformava a relação com a sua própria condição. Dona Dalmatie inspirava Maura a olhar e escrever sobre outras, inclusive uma enfermeira, de maneira diversa. Esse gesto cotidiano de Dona Dalmatie de cuidar das outras e de Maura de outra forma,

---

249 CANÇADO, Maura Lopes. *op. cit*., não paginado.
250 *ibid.* não paginado.

possibilitava à Maura, por meio da escrita sobre as mulheres no espaço manicomial, cuidar de si e das outras diferentemente, transformando a sua existência.

3.4.3. DONA MARINA

Dona Marina é uma das companheiras de internação de Maura e também sua colega de quarto de Maura por um tempo:

> - 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.
> Eu aparentava entender. Dona Marina sorria, em dúvida.
> Agora minha companheira de quarto é ela. Não a obrigam mais a freqüentar o pátio, jamais deviam tê-lo feito. Acredito que se abstraísse como dizia: é esquizofrénica. Mas como lhe deve ter custado permanecer junto àquelas mulheres, ela, tão fina, educada e culta. Considerada doente, há mais de vinte anos. Nasceu no Rio Grande do Sul, de família rica e tradicional. Antes de vir para aqui passou por sanatórios caros. Caso crônico, a família recorreu ao último recurso, internando-a em hospital do Governo, derradeira etapa da doença mental. Os sanatórios particulares são caríssimos, verdadeiros trustes da indústria psiquiátrica. Dificilmente alguma família está em condições de manter, por muitos anos, um doente internado em sanatórios desse tipo. Daí encontrarmos pessoas de alto nível social, cultural, até artístico, em meio a indigentes para os quais o hospital oferece conforto nunca antes experimentado.[251]
>
> Presa ao passado como sua única realidade, despreza o presente. Para ela, o presente não é. Finge aceitá-lo, um pouco irônica, condescendente diante da pequenez das pessoas que a cercam (pessoas?). Dona Marina é bem educada a ponto de aparentar ser iludida: - Pessoas? - Dona Marina sorri.[252]

A temática do hospício como um lugar onde não existe vida e nem história aparece bastante em *Hospício é Deus,* não apenas quando Maura se refere a si mesma, mas quando fala das outras internas, como é possível verificar no trecho. Uma espécie de sou apenas o que eu era, aqui apenas não sou. Ou tudo o que eu era e o que podia vir a ser é sugado por esse lugar, um presente morto.

Neste trecho sobre dona Marina, Maura estabelece uma relação bem próxima à história de sua vida: vindas de família rica, ambas frequentaram os melhores sanatórios e casas de repouso, até parar num hospital público - por um processo de pauperização no caso de Maura, no caso de dona Marina não sabemos. Vindas de famílias tradicionais, ambas parecem ter usufruído de uma criação e de educação formal tradicional. Dessa forma, quando Maura

---

[251] *iibid.* não paginado.
[252] *iibid.* não paginado.

caracteriza Marina como “tão fina, educada e culta”, a colocando acima das outras internas, é porque se enxerga da mesma maneira, assim como se vê quando fala sobre as “pessoas de alto nível, social, cultural, até artístico” que se encontram em hospitais do governo. Maura a enxerga como uma igual. A escritora continua:

> Dona Marina tem 54 anos. Não aparenta a idade. E muito parecida com Marlene Dietrich. Estudou violino e piano durante quatorze anos, fala francês, inglês e um pouco de alemão. Nada esqueceu do que aprendeu, é um caso raro de memória. Somos amigas desde a primeira vez em que estive aqui, quando veio, muito gentilmente, falar-me: "- Maura é bonita, fina. Eu já andava cansada dessas caras feias do hospital. Maura trouxe um toque de finesse para aqui". Fiquei intrigada, passei a observá-la. Na verdade, creio ser ela a responsável pela finesse, que me atribuía. Agora somos companheiras de quarto. Me parece calma, conversa com lucidez, só se deixa trair pelos papéis que carrega na cabeça, presos por grampos e com anotações, as mais diversas, algumas escritas em alemão, francês ou inglês, além das muito bizarras em português mesmo. Fora disto é delicada, discreta, encantadora. Nunca confessa estar internada em hospital de doentes mentais:
> - Os quartos estão caros, você não imagina. Aqui pago barato, as despesas saem mais em conta.
> - Por que a senhora não está morando com sua irmã?
> - O apartamento dela é pequeno.
> - A senhora não pretende se mudar nunca?
> - Não disse? Preciso fazer economia, menina.
> Não acredito que se iluda tanto. Diz assim para mentir-se a si própria e não dar satisfação de sua vida particular. Sempre procura justificar as atitudes de sua família, nunca se queixa se não recebe visitas, mostra-se apreensiva, teme que algum mal seja a causa. Aparenta ignorar o descaso de que é vítima, e me parece mais lógico. As familias, por mais dedicadas, terminam se cansando dos parentes loucos, a morte deles sendo mesmo um alívio. E importante este lado da coisa. Mais importante ainda é a humildade imposta ao doente crônico, obrigando-o a coisa alguma esperar, a não ser uma hora ou pouco mais ao lado de quem lhe é tão caro. Li qualquer coisa a respeito de Esquizofrenia: "Perda total de afetividade". Não acredito. Dona Marina é esquizofrênica e desconheço alguém mais afetivo do que ela. Naturalmente evita contatos aqui dentro, já que despreza essas pessoas: mal-educadas, pertencentes a níveis social e intelectual inferiores. Não faz amizades. Mas com quem fazer? Com as guardas? Absurdo.[253]

É comum Maura fazer essa espécie de perfil biográfico quando vai falar de suas colegas internas. O faz também em um estilo anamnésico, tentando compreender suas trajetórias e características emocionais e até mesmo psíquicas. No entanto, no uso desse instrumento médico, o subverte, pois coloca em cheque diagnósticos. Como podem falar que esquizofrênicos não possuem afetividade? Esta mulher nos mostra o contrário, estas mulheres nos mostram o contrário. Maura, assim, também poderia se ver desta outra forma: criar a si, criando outra.

3.4.4. DONA GEORGIANA

[253] *ibid.* não paginado.

Maura apresenta Dona Georgiana associando-a à arte. No caso específico dela, pelo canto:

> Eu a conheci da primeira vez em que estive aqui. Parece-me que é esquizofrénica, caso crônico, doente há mais de vinte anos - não estou bem certa. Foi transferida para a Colônia Juliano Moreira e nunca mais a vi. Italiana, cantora lírica, eu a achava lindíssima, apesar de não ser jovem. Possuía olhos azuis brilhantes, todo o rosto bonito e expressivo, aquele rosto surpreendente de louca. Estava sempre em grandes crises de agitação, andando desvairada pelo pátio, incomunicável, os pés descalços, geralmente suja de lama seminua. Eu não freqüentava obrigatoriamente o pátio. À tarde, quando ia lá, pedia-lhe para cantar a ária da Bohème, Vaisa da Museta, Dona Georgiana, recortada no meio do pátio, cantava - e era de doer o coração. As dementes, descalças e rasgadas, paravam em surpresa, rindo bonito em silêncio, os rostos transformados. Outras, sentadas no chão úmido, avançavam as faces inundadas de presença - elas que eram tão distantes. Os rostos fulgiam por instantes, irisados e indestrutíveis. Me deixava ímóvel, as lágrimas cegando-me. Dona Georgiana cantava: cheia de graça, os olhos azuis sorrindo, aquele passado tão presente, ela que fora, ela que era, se elevando na limpidez das notas, minhas lágrimas descendo caladas, o pátio de mulheres existindo em dor e beleza, A beleza terrífica que Puccini não alcançou: uma mulher descalça, suja, gasta, louca, e as notas saindo-lhe em tragicidade difícil e bela demais - para existir fora de um hospício.[254]

Quando Maura nos apresenta a suas colegas – e também o faz quando fala diretamente de si – e logo depois o diagnóstico que lhes fora atribuído – para ser subvertido, reproduzido ou ao menos discutido –, percebemos como o diagnóstico tem parte nos processos de subjetividade. Frente aos diagnósticos que foram feitos sobre ela, que nunca são precisos, e aos que são dados a suas companheiras, Maura tenta se organizar e se entender, fazer correlações, ir no sentido contrário, ou mesmo se identificar, muitas vezes, para mostrar que mesmo assim há algo além.

Maura nos apresenta à dona Georgiana. Não nos diz muito sobre ela para além desse trecho – mas que nos comunica tanto. Numa passagem extremamente emotiva, Maura nos conta sobre essa figura aparentemente contraditória: uma mulher lindíssima, de talento avassalador, ao mesmo tempo que aparenta ser apenas mais uma figura "louca" do pátio, suja, seminua, em crises, completamente "incomunicável". No entanto, alcança o outro quando canta. O pátio parando, as outras "dementes" sendo atravessadas pela beleza e o afeto na voz de Georgina. Essas mulheres existem em dor e beleza. Uma realidade violenta e desumanizante, mas na qual também existem momentos de manifestação de graciosidade e afetos – até mesmo como forma de resistir aos processos de aniquilação do eu.

---

254 *ibid.* não paginado.

Quando Maura fala sobre dona Georgiana ser “bela demais para existir fora do hospício”[255], aprendemos e somos tocadas e transformadas pelas suas palavras – assim como o canto de Dona Georgiana impactava a vida cotidiana das idas ao pátio de Maura e das internas. Com a escrita de Maura, percebemos que essas mulheres existem apenas no hospício porque suas grandezas não são suportadas pelo lado de fora do muro. Ao privilegiar o encanto e o talento na escrita sobre Dona Georgiana, Maura reconhecia seu próprio talento como artista, enxergando-se como uma escritora que o lado de fora não poderia suportar. O lado de fora via a sua vida e as das outras mulheres internadas como infames.

3.5. A VIDA DAS MULHERES INFAMES E DE GRANDEZAS INSUPORTÁVEIS

Podemos dizer que, entre outras coisas, *Hospício é Deus* é uma antologia de existências. Para pensar a vida dessas mulheres trazidas a nós aqui por Maura, nos inspiramos de forma muito livre no texto “A vida dos homens infames”[256], de Michel Foucault. Enquanto Foucault se deparou com as cartas régias de ordem de prisão (*lettres de cachet),* nós cruzamos com as denúncias das violências produzidas por certos saberes psiquiátricos nas experiências que impactaram a vida de Maura que, por fim, se deparou com a vida das mulheres consideradas infames no interior do hospício.

Gostaríamos de deixar claro que sabemos dos distanciamentos entre as tipologias de documentação e temporalidade que envolvem essa aproximação entre as *lettres de cachet* e a escrita de Maura. Em Foucault, há o registro jurídico de outro sentido de denúncia, de apelo aos mecanismos de poder. Com Maura, nós temos o seu relato literário sobre essas vidas. Porém, ainda se tratam de vidas que, caso não fossem registradas, não seriam publicizadas e, portanto, não iriam nos alcançar.

Infelizmente não tivemos acesso aos prontuários produzidos pela instituição psiquiátrica sobre as internas – e que são de difícil acesso –, mas Maura fala da perspectiva "de dentro", como paciente e relata um tipo de experiência, de crueza das relações e de um embate constante com o poder. É via Maura que alcançamos esse contato com a vida das internas. Por isso afirmamos que Maura escreveu uma antologia de existências das mulheres internas.

---

[255] *ibid.* não paginado.

[256] FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *Ditos e escritos IV*: *Estratégia, poder-saber.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, pp. 203-222.

Maura também traz um olhar diferente sobre o relatado. Ela se sensibiliza com essas mulheres, as humaniza, denuncia os maus-tratos sofridos por elas, com o intuito de transformar as instituições psiquiátricas e os modos de cuidado e tratamento dentro destas, o que é muito diferente das denúncias presentes nas *lettres de cachet* analisadas por Foucault, que demonstravam descontentamento com parentes, vizinhos, pessoas próximas e demandavam do poder supremo alguma resolução. Ou seja, tais denúncias entregavam de bandeja para o rei o seu próximo objeto de punição, reforçando o poder central do monarca e as relações assimétricas do Antigo Regime. Ao contrário, a denúncia de Maura contra as más condições presentes nos manicômios brasileiros clama para que existências e vidas infames parem de ser punidas.

Em outras palavras, enquanto o objetivo das *lettres de cachet* era denunciar e fazer uma queixa contra o outro, o intuito de Maura era publicizar as condições vivenciadas por essas mulheres e por ela dentro do hospício, espaço, tal como a prisão, que pouco explicitava seus modos de gestão. A denúncia de Maura escancara os horrores da instituição, enquanto as cartas régias buscavam conseguir o apoio das instituições e penalizar. A natureza idiossincrática do documento que Maura produz, de uma outra forma, faz com que essas mulheres fiquem conhecidas de formas diferentes que elas possam aparecer em outras documentações mais parecidas em natureza com as *lettres de cachet,* como, por exemplo, os prontuários médicos. Tragicamente, assim como os homens infames dos registros de prisão, se elas não adentrassem à instituição, provavelmente nunca ouviríamos falar sobre elas. Mas Maura, em *Hospício é Deus*, publiciza a vida dessas mulheres por um outro olhar que não o da infâmia. Mulheres infames fora e dentro dos hospícios. Ou, como Maura escreveu, mulheres de grandezas insuportáveis para os que estão do lado de fora e, por isso, foram confinadas no lado de dentro. Este capítulo procurou publicizar as histórias de vida de algumas mulheres que Maura criou em situação de internamento, afirmando que, em sua escrita literária, estão implicadas a criação de outras e a transfiguração de si mesma.

4. CONCLUSÃO

Maura Lopes Cançado forneceu importantes contribuições para a literatura brasileira do século XX. Ainda assim, teve sua produção quase que completamente esquecida por cerca de 50 anos. A retomada da sua produção segue aumentando e, no entanto, ainda tem se limitado à área acadêmica. Podemos criar hipóteses sobre os motivos pelos quais esse processo de esquecimento se deu e, ao que nos parece, se relaciona de maneira muito próxima aos processos de marginalização aos quais a escritora foi submetida.

Nesse trabalho pudemos demonstrar os modos pelos quais Maura, através de sua escrita, resistiu aos processos psiquiátricos, de normatividade de gênero, de pauperização, entre outros. "Onde há poder, há resistência"[257], disse Michel Foucault, e Maura nos mostrou maneiras muito inventivas e potentes de resistir e se reinventar através da escrita como um exercício de autonomia.

Não existe a possibilidade de um esgotamento completo das formas de se investigar uma obra, mas, voltando ao que dissemos anteriormente, Maura foi retomada recentemente e começou, assim, a ser estudada pela academia. Portanto, durante o processo da pesquisa, nos deparamos várias vezes com informações interessantes, novas ou ainda pouquíssimo exploradas – e que não foram incorporadas a esse trabalho pois não foram compatíveis com os nossos recortes, e/ou objetivos, e/ou tempo hábil. O ponto é que ainda há muito a ser explorado no que concerne à autora e suas obras, acerca de temas como gênero, loucura, religião e sexualidade.

Nosso estudo sobre a escritora pôde avançar com o suporte dos estudos sobre os modos de produção da subjetividade, apoiados nas reflexões de Foucault, mas também de feministas tais como Margareth Rago, Margaret McLaren e Donna Haraway. Percebemos, assim, com a escrita de Maura, não somente a produção de saberes localizados sobre a sua experiência e de outras sobre a loucura, contrastando com os saberes médicos e psiquiátricos, mas, também, um exercício realizado por Maura sobre si e sobre as outras, que produziu uma leitura que nos sensibilizou sobre as condições manicomiais no período estudado. Com isso, foi possível tomar contato com a criação de Maura sobre muitas das internas que, além disso, diziam, também, respeito à escrita que criava sobre si, modificando-se, bem como, transformando as nossas próprias existências, já que produz de forma diferente o conhecimento sobre a loucura, as mulheres estigmatizadas como insanas e sobre a literatura escrita por mulheres consideradas

[257] FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber.* Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 105.

loucas. Maura, ainda, ao construir a memória da vida destas mulheres de um modo que não encontramos nos documentos oficiais, transforma a própria história da loucura no Brasil, colocando no centro de sua literatura personagens infames aos olhos do período.

Escrevendo sobre si, Maura recorreu muitas vezes a repertórios de análise confessional, apoiando-se em sua história familiar para encontrar a loucura em seu corpo e na sua história. Com isso, de certa maneira, adequou-se aos saberes *psi*, demonstrando que aprendeu a se olhar pela lente dos outros. Mas, ao relatar sobre a vida das outras internas como Dona Auda, Dona Georgiana, Dona Marina e, até mesmo, de uma enfermeira adepta de métodos não agressivos, Dona Dalmatie, afastou-se e criticou os diagnósticos médicos, propôs fazer relatos de vida das mulheres que destacavam seus talentos artísticos, suas habilidades, seus saberes, suas belezas, enfim, suas grandezas que o mundo de fora não suportava. Com isso, transfigurou a si, pois, por meio de sua criação literária, enxergou-se de outra forma, zombou dos médicos e dos julgamentos externos, compreendendo-se, também, tal como algumas das mulheres que criou, como uma artista e uma escritora que havia incomodado o mundo de fora e, por isso, encontrava-se do lado de dentro.

Esta dissertação, acima de tudo, procurou acolher Maura e as internas sobre as quais escreveu e ficcionalizou, em um processo de criação de si. Pois, se os anos 50 e os posteriores que ela vivenciou internada dentro de instituições e ao longo de uma Ditadura Militar não se sensibilizaram com a história destas mulheres, silenciando-as, nossas existências são outras, depois de ler Maura escrevendo sobre si e sobre as outras. Se Maura foi trancada em instituições psiquiátricas durante boa parte de sua vida e, quando saiu, já não conseguia mais se manifestar pela escrita, tamanha foi a violência desta experiência, sua arte atravessou o muro das instituições, saiu do lado de dentro e transformou o lado de fora.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta às mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

ARBEX, Márcia. A visualidade na poesia: os precursores do Concretismo. *Rev. de Letras*, Fortaleza, v. 19, n. 1/2, p. 92-97, jan./dez. 1997.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. Tradução de Paulo César Thomaz. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia.* São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH/USP.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 11, jul. 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>. Acesso em: 19 Set. 2021.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral.* (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BRASIL, Assis, Dois contistas novos, *Tribuna da Imprensa*, 29 de janeiro de 1969. p. 4.

BRASIL, Assis. O agreste da sensibilidade, *Jornal do Brasil*, 20 de julho de 1961, p. 5.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 10ª ed. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-Piloto para Poesia Concreta, *Noigrandres*, no. 4, 1958.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus: Diário I*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015. e-book.

_____. *O Sofredor do ver*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015. e-book.

CONY, Carlos Heitor. Maura Lopes Cançado. Academia Brasileira de Letras. 2007. Disponível: <https://www.academia.org.br/artigos/maura-lopes-cancado> Acesso em: 25 de março de 2023.

CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada IV*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp. 419-501.

CUSTÓDIO, Márcia Moreira. JARDIM, Alex Fabiano Correia. Maura Lopes Cançado: Considerações em torno do início da literatura feminina autobiográfica no Brasil. *Revista Graphos* (UFPB), vol. 21, n° 3, 2019.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família na sociedade burguesa. PRIORE, Mary Del; BASSANEZI, Carla (Orgs.). *História das mulheres no Brasil*. Editora Contexto, 2004.

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

FARIAS. Herbert Denard Alvarenga. Signos do cobrador. incursão semiótica no conto de Rubem Fonseca. *Revista Contexto* (UFES), Vitória, nº 18 - 2010/2.

FERRARI, Sonia Campaner Miguel. Imagens de sonho e despertar. *Revista Paralaxe*, São Paulo, v. 7, n. 1. 2020.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, pp. 129-160.

_____. *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de fevereiro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. *Ditos e Escritos III: Estética - literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, pp. 264-298.

_____. A vida dos homens infames. In: *Ditos e escritos IV*: Estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, pp. 203-222.

_____. Foucault. In: *Ditos e escritos IV: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004.

_____. An Ethics of Pleasure. *Foucault Live: Collected Interviews, 1961-1984*. New York: Semiotext(e), 1996, pp. 371-381.

_____. *Em Defesa da Sociedade. Curso no Collège de France*. 1975-1976. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. O que são as Luzes. In: *Ditos & Escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Coleção Ditos & Escritos, vol. II.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, pp. 335-351.

_____. *O poder psiquiátrico*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *História da sexualidade II: O uso dos prazeres.* (trad.) Albuquerque, M. T. C. 1ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 2014.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve História do Feminismo*. São Paulo: Claridade, 2015.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (org.) *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Vol.5, 1995. pp. 07-42.

HEDGES, Elaine R. Posfácio. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

JORNAL DO BRASIL. Literatura & participação. Rio de Janeiro, 09 set. 1967.

LEITE, D. M. Ficção, biografia e autobiografia. In: *O amor romântico e outros temas.* São Paulo: Ed. Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1979, pp. 25-33.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet.* Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006. não paginado

MARTINS, Ana Paula Vosne. Um sistema instável: As teorias ginecológicas sobre o corpo feminino e a clínica psiquiátrica entre os séculos XIX e XX. In: WADI, Y. M. (Org.); SANTOS, N. M. W. (org.). *História e loucura: saberes, práticas e narrativas*. Uberlândia: Ed. da UFU, 2010.

MCLAREN, Margaret A. *Foucault, Feminismo e Subjetividade.* Tradução de Newtow Milanez. São Paulo: Intermeios, 2016.

MEIRELLES, M. A mineira Maura Lopes Cançado começa a ter sua obra redescoberta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 abr. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-mineira-maura-lopes-cancado-comeca-ter-sua-obra-redescoberta-12184270> Acesso em 14 de julho de 2021.

MELO, Walter. Nise da Silveira e o campo da Saúde Mental (1944-1952): contribuições, embates e transformações. *Mnemosine,* v. 5, n. 2, 2009.

Muros nunca mais: IX Encontro de Psicologia. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/noticias_ler.php?codigo_noticia=5757>. Acesso em: 02 de novembro de 2023.

MUSILLI, Celia. *Literatura e loucura: a transcendência pela palavra*. Mestrado em Teoria e História Literária - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

OLIVEIRA, José Carlos. O livro de Maura, *Jornal do Brasil*, 18 de agosto de 1965. p. 3.

PACE, A. A. B. C. Aspectos do pacto autobiográfico em “L'autobiographie en France”. *Darandina Revisteletrônica*- Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF - volume 6 - número 1. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2013/08/artigo_ana-amelia.pdf> Acesso em 20 de setembro de 2022.

PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Record, 1999.

PERROT, Michelle. Funções da família. In: PERROT, M (Org.) *História da Vida Privada IV*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte; YASUI, Silvio. A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.20, n.4, out.-dez. 2013, p.1515-1529.

QUIRINO, Ana Maria. Do concretismo e neoconcretismo: dissidência poética de Ferreira Gullar. *Revista Contexto* (UFES). Vitória, nº 18 - 2010/2.

RAGO, Margareth. A Coragem Feminina da Verdade: mulheres na ditadura militar no Brasil. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia. v. 28, n. 2, 2015. pp. 103-122. P. 103.

_____. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. e-book.

_____. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria e GROSSI, Miriam Pillar. *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

_____. Em defesa da escrita feminina. In: TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil - século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2012.

RIBEIRO, Francigelda. *Caminhos da crítica e da literatura sob a perspectiva de Assis Brasil*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG, 2014.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. College English, Vol. 34, No. 1, *Women, Writing and Teaching* (Oct., 1972), pp. 18-30.

RIVERA, T. C. Da loucura ao delírio como força política: Arthur Bispo do Rosário. *Arte & Ensaios*, v. 37, p. 89-99, 2019.

ROCHA, Anna. ANDRES, Fernanda Sagrilo. Surrealismo: a arte do século passado presente na era contemporânea. *XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*, Joinville. 2015.

SCARAMELLA, Maria Luisa. *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <http://acervus.unicamp.br/index.asp?codigo_sophia=479398>. Acesso em: 19 out. 2022.

SCOTT, Joan W. A Invisibilidade da Experiência. *Projeto História*, nº 16, São Paulo, 1998.

SHOWALTER, Elaine. *The female malady: women, madness, and English culture, 1830-1980*. London: Penguin Books, 1985.

SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. Literatura, loucura e autoria feminina: maura lopes cançado em sua autorrepresentação da escritora louca. *Pontos de Interrogação*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural Universidade do Estado da Bahia, Campus II — Alagoinhas. A invasão da cultura nos estudos de língua e literatura - Vol. 1, n. 1, jan./jun. 2011.

SIQUEIRA, Emanuela Carla. *Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira: o caderno sobrevivente de Elise Cowen pela crítica literária feminista*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2019.

_____. Mulheres da Geração Beat - Elise Cowen. *Jornal Relevo*, 10 de março de 2016, pp. 16 - 17.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, pp. 281-300, 2007.

SONTAG, Susan. O artista como sofredor exemplar. In.: *Contra a interpretação*. São Paulo: Companhia das Letras. 2020. e-book.

TAYLOR, Chloë. *The Culture of Confession: from Augustin to Foucault. A Genealogy of the "Confessing Animal"*. New York, London: Routledge, 2009.

TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil - século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2012.

_____. As mulheres loucas da literatura. Sonhos e iluminações das mulheres loucas da literatura. Disponível em: <https://www.normatelles.com.br/mulheresloucas>. Acesso em 02 de novembro de 2023.

TVARDOVSKAS, Luana S. Autobiografia nas artes visuais: Feminismos e reconfigurações da intimidade. *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.17, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys17/arte/luana.htm>. Acesso em 12 set. 2021.

VALADARES, Isabela Farah; SOALHEIRO, Luiza Helena Messias. Um olhar foucaultiano sobre o poder nas relações familiares. *XXIV ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI - UFS*. Florianópolis: CONPEDI, 2015.

VIEIRA, Priscila P. A prática intelectual de Michel Foucault e a de Donna Haraway: saberes localizados e subjugados. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, (16), 2019.

WADI, Yonissa Marmitt. Quem somos nós, loucos!? Um ensaio sobre os limites e possibilidades da reconstituição histórica de trajetórias de vida de pessoas internas como loucas. *Anos 90* (UFRGS), v.13, p. 287-319, 2006.

_____. Um lugar (im)possível: narrativas sobre o viver em espaços de internamento. In: WADI, Yonissa Marmitt & SANTOS, Nádia Weber. (orgs.) História e Loucura: saberes, práticas e narrativas. Uberlândia: EDUFU, 2010.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014. e-book.

YOSHIDA, L. L. ; SUGIZAKI, E. Aproximações entre gênero, loucura e Michel Foucault: uma revisão de literatura. *Expedições: Teoria da História e Historiografia*, 2022.