

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Vinícius Marangon

**AS REPRESENTAÇÕES DE MEMÓRIAS SOBRE A LOUCURA E A
ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA NA NARRATIVA DE *HOSPÍCIO É
DEUS*, DE MAURA LOPES CANÇADO**

Santa Maria, RS
2024

Vinícius Marangon

**AS REPRESENTAÇÕES DE MEMÓRIAS SOBRE A LOUCURA E A ESCRITA
AUTOBIOGRÁFICA NA NARRATIVA DE *HOSPÍCIO É DEUS*, DE MAURA LOPES
CANÇADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosani Úrsula Ketzner Umbach

Santa Maria, RS
2024

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Marangon, Vinicius

As representações de memórias sobre a loucura e a escrita autobiográfica na narrativa de Hospício é deus, de Maura Lopes Cançado / Vinicius Marangon.- 2024.
178 p.; 30 cm

Orientadora: Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2024

1. Narrativa 2. Memória 3. Identidade 4. Escrita autobiográfica 5. Maura Lopes Cançado I. Úrsula Ketzer Umbach, Rosani II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, VINÍCIUS MARANGON, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Vinícius Marangon

**AS REPRESENTAÇÕES DE MEMÓRIAS SOBRE A LOUCURA E A ESCRITA
AUTOBIOGRÁFICA NA NARRATIVA DE *HOSPÍCIO É DEUS*, DE MAURA LOPES
CANÇADO**


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – área de concentração em Estudos Literários.

Aprovada em ____ de _____ de 2024

Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Prof.^a Dr.^a (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Pedro Brum Santos, Prof. Dr. (UFSM)

Altamir Botoso, Prof. Dr. (UEMS)

NUP: 23081.011190/2024-19	Prioridade: Normal	
Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação 134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação		
COMPONENTE		
Ordem	Descrição	Nome do arquivo
6	Ata de defesa de exame de qualificação de dissertação/tese (134.322)	ataDefesa_Vinicius Marangon.pdf
Assinaturas		
23/02/2024 11:11:27 PEDRO BRUM SANTOS (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR (Ativo)) 08.38.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS - DLTV		
23/02/2024 11:26:45 Altamir Botoso (Pessoa Física) Usuário Externo (100.***.***-**)		
23/02/2024 16:37:00 ROSANI URSULA KETZER UMBACH (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR (Ativo)) 08.37.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E MODERNAS - DLTE		
Código Verificador: 3868396 Código CRC: 55a19038 Consulte em: https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html		

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Salete, que, com seu amor e ensinamentos, estabeleceu um ideal de quem eu deveria ser que, embora nunca realizado, salvou-me de ser quem eu não era. Sem a sua dedicação incansável, eu nunca seria o autor desta dissertação. À minha irmã Fernanda, a personificação do amor incondicional e verdadeiro, minha parceira e guia nesta vida. Ao meu irmão Fernando, meu primeiro melhor amigo. Aos meus amados sobrinhos Nicolas, Anita, Vicente e Yasmyn, cujos olhares generosos de admiração e respeito sinalizam a pessoa que devo me tornar para, talvez um dia, merecê-los genuinamente.

Aos meus amigos de ensino médio, João Davi, Matheus, Victória, Júlia, Ihana, Natacha, Beatriz, Ana e Bruna, que, há mais de quinze anos, fazem parte da minha vida e foram, mais de uma vez, o único elo com os meus sonhos mais belos e puros da juventude, jamais deixando que eu me perdesse para sempre nas trevas da vida adulta. À Raisa, minha amiga desde a segunda série do ensino fundamental, com quem compartilho de forma tão particular e única a forma de existir nesse mundo e o amor pela arte, uma mensagem que só nós entenderemos: obrigado pelas divergências. À minha amiga Helen, pela doçura forte e coragem com que me inspira, pela parceria em momentos dos mais difíceis. À minha amiga Juliana, minha confidente mais íntima, com quem compartilhei os anseios durante a escrita desta dissertação: obrigado pela escuta diária, pela troca irrestrita, pela entrega, eu não chegaria até aqui sem a nossa parceria de vida. Ao E., por ter me apresentado à literatura.

Por fim, não posso deixar de agradecer a todos os mestres que me acompanharam durante a minha formação. À saudosa professora Livone, cuja paixão com que exercia o magistério, no ensino médio, me fez ter certeza de que seria professor de Literatura. À minha orientadora, a Profa. Dra. Rosani Úrsula Ketzner Umbach, pela confiança, disponibilidade e dedicação com que orientou durante o mestrado. Aos membros da minha banca examinadora, Prof. Dr. Pedro Brum Santos e Prof. Dr. Altamir Botoso, pelas valiosas sugestões desde a qualificação. Aos demais professores do curso de mestrado, pelos ensinamentos

valiosos. À CAPES¹, pela bolsa concedida, sem a qual este trabalho não seria possível.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001. This study was financed by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Finance code 001.

RESUMO

AS REPRESENTAÇÕES DE MEMÓRIAS SOBRE A LOUCURA E A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA NA NARRATIVA DE *HOSPÍCIO É DEUS*, DE MAURA LOPES CANÇADO

AUTOR: Vinícius Marangon

ORIENTADORA: Rosani Úrsula Ketzner Umbach

Esta dissertação situa-se entre os estudos que, inseridos no campo da literatura comparada, na América Latina, tendem a incluir, entre seus objetos de estudo, as manifestações literárias ignoradas pelos critérios de literariedade, alinhados a uma lógica etnocêntrica, que vigoraram no passado (Carvalho, 2003, 2006; Coutinho, 2010). Entre essas manifestações, ganham destaque aquelas que remontam a grupos sociais que foram alvo de processos de exclusão, tais como aqueles tidos como loucos ou doentes mentais. *Hospício é deus* (1968/2021), da brasileira Maura Lopes Cançado, objeto deste estudo, é uma obra que remonta a um quadro social em que o poder se coloca como regulador dos discursos que abordam a experiência da loucura. Ao representar suas memórias do ponto de vista íntimo de uma internada em um hospício, a narrativa de Maura estabelece importantes diálogos com a história oficial acerca dos processos pelos quais a loucura se recomendou, por muito tempo, a internação. Desse modo, o objetivo geral desta dissertação é investigar como se configuram e qual função assumem as memórias representadas em *Hospício é deus*, buscando identificar os valores biográficos com que tais representações investem a obra de Maura Lopes Cançado. Para tal, definimos, como objetivos específicos: Revisar as contribuições de autores relevantes para construir um aparato teórico interdisciplinar sobre a temática da loucura e as narrativas biográficas; Realizar uma leitura crítica de *Hospício é deus*; Investigar como estão configuradas as memórias presentes na narrativa e quais funções assumem; Investigar quais estigmas estão associados às figuras do louco ou doente mental, do médico e de outras personagens centrais nas memórias relatadas; Refletir, com olhar interdisciplinar e contrastivo, sobre a influência que as dimensões social, histórica e cultural exercem sobre o modo como as memórias são retomadas pela narrativa selecionada para estudo. Para cumprir com esses objetivos, esta dissertação é composta por três seções, excluídas as considerações finais, destinadas, respectivamente, à introdução, ao referencial teórico e à leitura crítica da obra. No referencial teórico, cumprimos com o primeiro objetivo específico acima mencionado ao retomarmos o pensamento de autores como Foucault (2002a, 2006, 2009, 2019), Goffman (2008), Jodelet (2001), Halbwachs (1990), Ricoeur (2007) e Arfuch (2010) para estabelecer importantes conceitos que orientaram a leitura crítica. Na terceira seção, destinada à leitura crítica da obra, o conceito “valor biográfico”, conforme entendido por Arfuch (2010), foi tomado como um vetor analítico que permite uma leitura transversal das narrativas que, assim como a de *Hospício é deus*, compõem o espaço biográfico. Orientada por esse vetor e em diálogo com o quadro social, cultural e histórico que recuperamos no referencial teórico, nossa leitura de *Hospício é deus* tornou evidente uma dimensão ética que organiza a seleção de memórias e experiências pela narradora-protagonista, que estabelece, por sua vez, relações com problemáticas sociais muito mais amplas que a singularidade das memórias narradas.

Palavras-chave: Narrativa. Memória. Identidade. Escrita autobiográfica. Maura Lopes Cançado.

ABSTRACT

AUTOBIOGRAPHICAL WRITING AND THE NARRATIVE REPRESENTATION OF MEMORIES ABOUT MADNESS IN *HOSPÍCIO É DEUS*, BY MAURA LOPES CANÇADO

AUTHOR: Vinícius Marangon

ADVISOR: Rosani Úrsula Ketzer Umbach

This master thesis takes place among those studies that, in the current scenario of comparative literature approaches in Latin America, tend to include literary manifestations that were ignored by past literariness criteria aligned with an ethnocentric orientation (Carvalho, 2003, 2006; Coutinho, 2010). Among those manifestations, the ones that report to social groups that were targeted with exclusion processes stand out, which is the case of those individuals labeled as mad or mentally ill. *Hospício é deus* (1968/2021), a novel by the Brazilian writer Maura Lopes Cançado and the object of this study, reports on a social frame in which power regulates the discourses about the experience of madness. By representing her memories from the intimate point of view of a person admitted to a mental institution, Maura's narrative establishes important dialogues with the official history about the processes through which madness was recommended, for a long time, to be hospitalized. Thus, the general objective of this master thesis is to investigate how the memories represented in *Hospício é deus* are configured and what function they assume, seeking to identify the biographical values with which such representations invest the work of Maura Lopes Cançado. To this end, we define the following as specific objectives: Review the contributions of relevant authors to build an interdisciplinary theoretical apparatus on the theme of madness and biographical narratives; Carry out a critical reading of *Hospício é deus*; Investigate how the memories present in the narrative are configured, and what functions they assume; Investigate which stigmas are associated with the figures of the mad or mentally ill individuals, and other central characters in the reported memories; Reflect, with an interdisciplinary and contrastive perspective, on the influence that social, historical and cultural dimensions have on the way in which memories are taken up by the narrative selected for study. To do that, this work is composed of three sections, excluding the final considerations, intended, respectively, for the introduction, the theoretical framework, and the critical reading of *Hospício é deus*. In the theoretical framework, we fulfilled the first specific objective mentioned above by returning to the thoughts of authors such as Foucault (2002a, 2006, 2009, 2019), Goffman (2008), Jodelet (2001), Halbwachs (1990), Ricoeur (2007) and Arfuch (2010) to establish important concepts that guided the posterior reading. In the third section, intended for the critical reading of the novel, the concept of "biographical value", as understood by Arfuch (2010), was taken as an analytical vector that allows a transversal reading of the narratives that, like *Hospício é deus*, share the biographical space. Guided by that vector and in dialogue with the social, cultural, and historical framework that we recovered in the theoretical framework, our reading of *Hospício é deus* sheds light on an ethical dimension that organizes the selection of memories and experiences by the narrator-protagonist, which establishes relationships with social issues much broader than the singularity of the narrated memories.

Keywords: Narrative. Memory. Identity. Autobiographical writing. Maura Lopes Cançado.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 MEMÓRIA, LOUCURA, EXCLUSÃO E NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS: ASPECTOS TEÓRICOS	18
2.1 REVISÃO DA HISTÓRIA CONCEITUAL DA LOUCURA E SUAS RELAÇÕES COM A ARTE	18
2.2 HISTÓRICO DA LOUCURA NO BRASIL E NA LITERATURA BRASILEIRA.....	52
2.3 O ESTIGMA, AS INSTITUIÇÕES TOTAIS E A CARREIRA DO DOENTE MENTAL.....	56
2.4 AS RELAÇÕES SOCIAIS DE EXCLUSÃO.....	72
2.5 MEMÓRIA, HISTÓRIA E ESQUECIMENTO	74
2.6 REFLEXÕES FOUCAULTIANAS SOBRE A AUTORIA.....	77
2.7 O CONCEITO DE ESPAÇO BIOGRÁFICO E AS FORMAS E ESTRATÉGIAS DAS NARRATIVAS BIOGRÁFICAS A PARTIR DE LEONOR ARFUCH (2010)	80
3 OS VALORES BIOGRÁFICOS DAS REPRESENTAÇÕES DE MEMÓRIAS SOBRE A LOUCURA EM <i>HOSPÍCIO É DEUS</i> (1968)	95
3.1 O VALOR BIOGRÁFICO DOS BIOGRAFEMAS SITUADOS NO CRONOTOPO DA INFÂNCIA	100
3.2 O VALOR BIOGRÁFICO TESTEMUNHAL/DE DENÚNCIA DOS BIOGRAFEMAS SITUADOS NO CRONOTOPO DO HOSPÍCIO	128
3.3 O VALOR BIOGRÁFICO DAS REPRESENTAÇÕES DE SUJEITOS LOUCOS	152
3.4 O VALOR BIOGRÁFICO DA ESCRITA DE SI.....	161
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177

1 INTRODUÇÃO

A literatura comparada percorreu um caminho de rupturas e transformações, desde a sua difusão, no século XIX, quando, contagiada pelas ciências naturais e suas comparações de estruturas e fenômenos análogos, adotou a comparação como método de estudo de textos literários. O comparativismo clássico francês, responsável pela consolidação do termo, priorizava o estudo das relações causais entre obras e autores, dedicando-se aos estudos de fontes e influências, identificando imitações e empréstimos e compreendendo a literatura comparada como um ramo da história literária. A escola americana foi responsável por uma ruptura com os comparatistas clássicos, contrapondo-se ao uso do método comparatista como um fim em si mesmo, reivindicando um olhar voltado para o texto como um todo e resguardando, à comparação, um lugar entre outras possibilidades metodológicas. Entretanto, apesar de reconhecer as relações interliterárias e interdisciplinares entre textos, ampliando o diálogo com outras áreas do pensamento, as tendências universalizantes e etnocêntricas permanecem no discurso da literatura comparada e da historiografia literária (Carvalho, 2006).

É somente a partir da década de 1970 que, na esteira de correntes de pensamento como a Desconstrução, a Nova História, os Estudos Culturais e Pós-Coloniais, a literatura perde, aos olhos do comparativismo, o seu lugar de nobreza e superioridade. Com isso, deixa-se de distinguir entre uma Literatura Nacional e os estudos comparatistas, o olhar para as questões de identidade nacional e cultural não é mais o do colonizador, e a tradição literária passa a ser vista como estrangeira. Questiona-se o etnocentrismo flagrante em questões envolvendo o relacionamento entre tradições locais e importadas, a influência cultural, o cânone literário e os critérios de periodização da história literária. Para ser considerado literário, o texto não mais precisa da chancela dos intelectuais e de critérios de filiação literária social e historicamente construídos para a manutenção dos interesses hegemônicos. Antes, passa a ser visto como uma prática intersubjetiva, como muitas outras, que se singulariza diante dos processos socioculturais que a cercam. Também são colocadas em xeque as noções de idioma e nação, cujos critérios de definição são altamente aleatórios e respondem a interesses políticos e hegemônicos. Com isso, a importância do contexto histórico-cultural é potencializada (Carvalho, 2003, 2006; Coutinho, 2010).

O historiador literário deixa de cumprir com o papel de registro e reprodução do passado e passa a estabelecer significados, para os eventos relatados do ponto de vista de um determinado grupo ou sociedade, a partir de um diálogo entre presente do relator e passado do relatado, com atenção à história da produção e recepção dos textos, no passado, e os sentidos que adquirem no presente. Com isso, a literatura comparada está, atualmente, diante de um número maior de textos a serem estudados. O interesse por determinadas obras, por conseguinte, varia de acordo com aspectos sócio-históricos (Carvalho, 2006; Coutinho, 2010).

Essa abertura ganhou força com o que Alós (2012) chamou de “momento da virada multiculturalista nos estudos de literatura comparada”, no começo da década de 1990, em resposta aos paradigmas reunidos no relatório de Charles Bernheimer, para a *American Comparative Literature Association* (ACLA), posteriormente publicado em um volume intitulado *Comparative Literature in the age of globalization*. Entre as principais mudanças originadas pelas reformulações do campo comparatista reunidas nesse relatório, está a “tomada de consciência com relação ao papel político da literatura no campo mais amplo dos debates acadêmicos das ciências humanas”, permitindo que a literatura comparada volte-se para objetos de estudo antes restrito a outras áreas do conhecimento. No Brasil, o VI Encontro Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), reverberou esses novos paradigmas comparatistas sob o tema “Literatura Comparada = Estudos Culturais?” (Alós, 2012, p. 10).

Na América Latina, plural e diversa em termos culturais, étnicos, identitários, linguísticos, entre outros, o quadro de análise da literatura comparada é heterogêneo. A ruptura com a lógica etnocêntrica das abordagens clássicas representa, nesse contexto, o acolhimento de literaturas ignoradas pelos critérios de literariedade que vigoraram no passado. Para Silvano Santiago (2000), a produção cultural da América Latina apresenta o potencial de, recusando recolher-se ao lugar de mera analogia à cultura dos colonizadores, com que foi tomada por muito tempo pelo discurso etnocêntrico e hegemônico e seus critérios, estabelecer enfaticamente sua presença e sua diferença em relação a essas culturas dominantes. Na literatura, essa posição desafiadora realiza-se pela constante assimilação devoradora de obras literárias canônicas que depois são recontextualizadas de forma crítica, a exemplo do nosso movimento antropofágico.

A literatura comparada constitui-se, nesse sentido, como uma área que se beneficia da interdisciplinaridade como recurso de leitura, análise e crítica, e na qual grupos historicamente marginalizados, silenciados ou ignorados podem ganhar voz e espaço (Carvalho, 2003, 2006; Coutinho, 2010). Desse modo, é um campo de estudos que permite refletir sobre os discursos narrativos a partir de perspectivas que extrapolam o texto para incluir questionamentos mais amplos que, evocados pelas representações literárias, relacionam-se com outras áreas do conhecimento, tais como a História (Carvalho, 2003, 2006; Coutinho, 2010).

Em *História da loucura na idade clássica* (2019), originalmente publicado em 1972, Michel Foucault aborda o fenômeno da loucura através da história. Para o autor, o sujeito tido como louco sempre foi alvo de aprisionamento e reclusão pelas culturas e sociedades, a partir de mecanismos que variaram de acordo com o contexto. Na raiz da interdição da loucura, esteve sempre, para além de uma interdição de ação ou comportamento, uma interdição de linguagem, originada do rechaço de qualquer linguagem inadequada à razão, considerada ilógica. Na história mais recente da loucura, a razão médica desempenha o papel crucial de desvincular loucura de doença mental e foi a avalista de procedimentos de internação e reclusão daqueles considerados doentes.

Nesse ponto, para Foucault (2002a, 2009, 2019), aproximam-se a literatura e a loucura, uma vez que ambas encontram espaço, modernamente, na ruptura com as tradições que as precederam e regularam. A experiência subjetiva da loucura, distante da objetificação da razão médica, encontra, na literatura, o espaço em que ainda pode existir como tal. Diante da atualização que a nova historiografia literária promove, as obras literárias passam a ser definidas e selecionadas, pelos comparatistas, igualmente, a partir de um lugar de ruptura com a tradição literária.

A partir dessa aproximação entre a experiência da loucura e a literatura, inserido no campo da literatura comparada, aqui entendido como “espaço pós-disciplinar permeado simultaneamente pelo saber e pelo poder articulados sobre a diferença cultural”, este trabalho toma por objeto de estudo *Hospício é deus* (1965/2021), da brasileira Maura Lopes Cançado, em que temos uma narrativa autobiográfica que apresenta a trajetória da narradora-protagonista em suas internações psiquiátricas, para pensar nas relações de poder e saber que tal narrativa instaura ao oferecer-nos um ponto de vista individual acerca da experiência da loucura no contexto brasileiro do século XX que desafia o discurso oficial e

histórico acerca de tal experiência (Alós, 2012, p. 12). São vários os estudos já realizados sobre a obra de Maura Lopes Cançado nos anos recentes, quando o meio acadêmico redescobriu a sua produção literária, cuja publicação havia sido interrompida alguns anos após a morte da autora e só foi retomada a partir dessa redescoberta, com a republicação, em 2012, dos contos de *O sofredor do ver* (1968) em uma edição limitada aos sócios da Confraria dos Bibliófilos, de Brasília (Meireles, 2021, p. 204). Mais recentemente, no ano de 2016, a editora Autêntica republicou seus dois livros, *Hospício é deus* (2021) e *Sofredor do ver* (2021). A versão que utilizamos para a leitura, de 2021, é a segunda reimpressão dessa edição da Autêntica. Entre esses vários estudos, a tese de autoria de Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva, intitulada *Olhando sobre o muro: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea* (2008), destaca-se pela relação que estabelece com esta dissertação. Nela, a autora dedica um capítulo à produção literária de Maura para pensar nas autorrepresentações de identidades deterioradas pelos mecanismos sociais de exclusão e no potencial que a escrita literária tem para representar a loucura em um viés humano, filosófico e estético.

Alinhada metodologicamente com essas atualizações no campo da literatura comparada, nossa proposta é realizar uma leitura crítica e analítica, a partir de uma perspectiva ampla e interdisciplinar que favoreça uma interpretação situada social, histórica e culturalmente dos valores biográficos identificados na narrativa em questão. Alguns estudiosos de outras áreas do conhecimento servem de referência para tal leitura. A saber: Michel Foucault, que abordou a loucura através da história, estabelecendo importantes relações com as questões literárias e de linguagem (Foucault, 2002a, 2009, 2019); Maurice Halbwachs, sociólogo francês cuja teoria aborda as memórias individual e coletiva (Halbwachs, 1990); Erving Goffman, que tratou de questões relacionadas a estigma social e formação da identidade de sujeitos em condição de internação (Goffman, 1974, 2008); Paul Ricoeur, filósofo francês que abordou a memória, a história e o esquecimento, a partir de perspectivas analíticas diversas (Ricoeur, 2007); Denise Jodelet, socióloga que aborda o conceito de representações sociais e considera a diferença como fundamental para abordar o tema da loucura e sua relação com a formação da identidade e da alteridade dos sujeitos vistos a partir de sua diferença em relação ao grupo social (Jodelet, 2001).

As contribuições fundamentais de Leonor Arfuch em *O espaço biográfico* (2010) fundamentam nossas reflexões sobre os valores biográficos identificados na narrativa de *Hospício é deus*, bem como oferecem uma contextualização das narrativas (auto)biográficas ao longo do tempo. Para pensar a narrativa, também recorreremos às contribuições de Foucault acerca da escrita de si e da autoria, bem como ao pensamento de outros autores, tais como Gadamer, Auerbach e Bakhtin. Algumas questões de pesquisa guiam nosso percurso de leitura:

- De que forma as memórias representadas na obra de Maura Lopes Cançado, cuja narrativa recupera o fenômeno da loucura de um ponto de vista íntimo, o de uma internada em uma instituição psiquiátrica, estão configuradas e quais valores assumem no diálogo com os contextos social, cultural e histórico a que remetem a experiência da loucura na modernidade?
 - Quais estigmas associados ao louco estão presentes na obra e como se relacionam com a representação das personagens e a organização das memórias individuais e coletivas presentes na narrativa?
 - Se, a partir de Foucault, o que presenciamos, a partir do surgimento da psicanálise, foi um processo de desenlace entre loucura e doença mental, a partir do qual a última, controlada pela medicina, ocupa uma categoria à parte, legando à literatura o espaço em que a loucura pode ainda desenrolar-se, como a narrativa em leitura aborda a relação entre as experiências da loucura que integram as memórias da narradora-protagonista e os discursos oficiais, tais como o da historiografia e da razão médica, acerca do fenômeno da loucura?
 - Quais são as estratégias de autorrepresentação adotadas pela autora para narrar a si mesma e quais valores biográficos são identificáveis na narrativa?

A partir desses questionamentos, o objetivo geral desta dissertação é investigar como se configuram e qual função assumem as memórias representadas na obra selecionada para análise, buscando identificar os valores biográficos com que tais representações investem a obra de Maura Lopes Cançado. Como objetivos específicos, definem-se:

- Revisar as contribuições de autores que fundamentam teoricamente a leitura proposta, com vistas a construir um aparato teórico interdisciplinar sobre a temática da loucura e as narrativas biográficas.
- Realizar uma leitura crítica de *Hospício é deus*, visando identificar de que forma se dá a abordagem narrativa do fenômeno da loucura, levando em conta elementos internos e externos à obra, tais como os contextos socioculturais e históricos em que se insere, as escolhas narrativas e estilísticas, a representação das personagens e o tratamento das dimensões de tempo e espaço.
- Investigar como estão configuradas as memórias, coletivas ou individuais, presentes na narrativa, quais funções assumem e com quais imaginários coletivos, ideologias e grupos sociais dialogam, se contrapõem ou contribuem.
- Investigar quais estigmas estão associados às figuras do louco ou doente mental, do médico e de outras personagens centrais nas memórias relatadas, buscando por indícios de estereótipos e preconceitos socialmente construídos e atribuídos a estes.
- Refletir, com olhar interdisciplinar e contrastivo, sobre a influência que as dimensões social, histórica e cultural exercem sobre o modo como as memórias são retomadas pela narrativa selecionada para estudo e como reconstróem e atualizam o fenômeno da loucura.

Para cumprir com esses objetivos, esta dissertação divide-se, além desta primeira seção introdutória, em outras três seções. Na segunda seção, apresentamos um referencial teórico que, dividido em algumas subseções destinadas aos pensamentos dos autores supracitados, procura cumprir com o primeiro objetivo específico listado acima. Entendemos que, ao abordar uma narrativa autobiográfica que tem a experiência da loucura como temática central, faz-se necessário recuperar a evolução histórica tanto do conceito de loucura como de sua manifestação nas dinâmicas sociais e culturais. Por isso, o pensamento de Foucault, em *História da loucura na idade clássica* ocupa boa parte dessa seção, acompanhado de contribuições de outros autores no campo da Sociologia e da Psicologia Social. Além disso, buscamos, no referencial teórico, reunir contribuições acerca dos conceitos de memória e esquecimento, das formas autobiográficas e da escrita de si, bem como apresentamos os conceitos de espaço autobiográfico, valor

biográfico e biografema, conforme recontextualizados por Arfuch (2010) no diálogo com autores como Bakhtin, Benveniste e Lejeune e centrais para a leitura que apresentamos na terceira seção desta dissertação, em que nos debruçamos sobre *Hospício é deus* para localizar os valores biográficos que as memórias narradas suscitam através das estratégias de autorrepresentação que permitem situar a obra como uma narrativa autobiográfica. Essa terceira seção está, por sua vez, dividida em quatro subseções, nas quais abordamos, respectivamente, tomando o conceito de valor biográfico como vetor analítico: o valor biográfico dos biografemas situados no cronotopo da infância; o valor biográfico testemunhal/de denúncia dos biografemas situados no cronotopo do hospício; o valor biográfico das representações de sujeitos loucos; e o valor biográfico da escrita de si. Por fim, na quarta e última seção, apresentamos nossas considerações finais sobre a leitura apresentada.

2 MEMÓRIA, LOUCURA, EXCLUSÃO E NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS: ASPECTOS TEÓRICOS

Nesta seção, como mencionamos na introdução, estabelecemos as bases teóricas que fundamentam a leitura de *Hospício é deus* que empreenderemos na terceira seção, com o objetivo de delinear um aparato teórico e conceitual multidisciplinar a partir do qual serão tecidas relações críticas e analíticas. Na primeira subseção, a seguir, revisamos a história conceitual da loucura e suas relações com as representações artísticas ao longo da história. Na segunda, lançamos olhar para a experiência da loucura no contexto brasileiro e mencionamos algumas obras literárias que a tematizam. Na terceira, abordamos o pensamento sociológico de Goffman acerca do estigma, das instituições totais e do conceito de carreira do doente mental. Na quarta, discutimos brevemente, a partir do pensamento de Jodelet (2001), a dinâmica das relações sociais de exclusão. Na quinta, revisamos as reflexões de Maurice Halbwachs (1990) e Paul Ricoeur (2007) acerca das noções de memória, história e esquecimento. Na subseção seguinte, apresentamos as reflexões de Foucault (2002b) acerca do conceito de autoria e da função do autor. Na sétima e última subseção, abordamos os conceitos de Arfuch que, centrais para nosso estudo, exercem influência organizadora nas reflexões que apresentaremos na terceira seção desta dissertação, destinada à leitura crítica de *Hospício é deus* (2021).

2.1 REVISÃO DA HISTÓRIA CONCEITUAL DA LOUCURA E SUAS RELAÇÕES COM A ARTE

Em *História da loucura na Idade Clássica* (2019), originalmente publicado em 1972, Michel Foucault guia um passeio detalhado pela história da loucura no ocidente, demonstrando que, desde a Idade Média, à loucura sempre foi reservada uma forma ou outra de exclusão. Antes do período de Internamento, que teve lugar a partir da metade do século XVII, a loucura já fazia parte do imaginário da Renascença, com a *Nau dos Loucos* (1494)², obra literária que encontrava

² *Narrenschiff*, de Brant (1494), uma composição literária que se insere no tema mítico dos argonautas, com personagens heróis, modelos éticos ou tipos sociais, reanimado à época (Foucault, 2019).

correspondência no real, uma vez que os loucos eram frequentemente expulsos de suas cidades e, quando não eram deixados a delirar pelos campos, eram confiados a barqueiros que os abandonavam em portos estranhos. Navios financiados pelas cidades ou pelos hospitais também eram usados para levar grupos de sujeitos insanos a locais de peregrinação. Acerca desse processo, diz Foucault:

Essa navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido, ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semirreal, semi-imaginária, a situação liminar do louco no horizonte das preocupações do homem medieval — situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser fechado às portas da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra prisão que o próprio limiar, seguram-no no lugar de passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente. Postura altamente simbólica e que permanecerá sem dúvida a sua até nossos dias, se admitirmos que aquilo que outrora foi fortaleza visível da ordem tornou-se agora castelo de nossa consciência (Foucault, 2019, p. 11–12).

Dessa forma, o louco torna-se “o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem”. Essa não era, contudo, a realidade em todos os casos, sendo que, antes mesmo do internamento atingir proporções mais abrangentes, ainda na Idade Média, já existiam, ao largo de toda a Europa, hospitais que recebiam e tratavam os insanos, ao que Foucault levanta a hipótese de que o mar era o destino, principalmente, de loucos estrangeiros às cidades de que eram expulsos, que se eximiam da responsabilidade para com os visitantes. Esse ritual eterno de passagem estende-se ao imaginário de toda a cultura ocidental, de modo que “a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu” (Foucault, 2019, p. 12). É esse imaginário, tão vasto quanto são as águas, que está insinuado no disfarce de louco recém-chegado do mar com que Tristão se apresenta ao rei Marcos; nos escritos de De Lancre, um juiz francês que conduziu uma caça às bruxas no começo do século XVI, de que o mar era a origem da “vocaçãõ demoníaca de todo um povo”; na melancolia inglesa que se atribuiu, durante a era clássica, ao clima marinho; e nas análises de Heinroth, que

fazem da loucura como que a manifestação do homem de um elemento obscuro e aquático, sombria desordem, caos movediço, germe e morte de todas as coisas, que se opõe à estabilidade luminosa e adulta do espírito (Foucault, 2019, p. 13).

Como forma de dar vazão a essa água subterrânea, durante toda a Idade Média, a chamada Festa dos Loucos, antecessora do carnaval contemporâneo, era um período no qual a identidade cristã era deixada de lado, dando lugar a certas práticas e costumes pagãos, uma espécie de válvula de escape que era incentivada pela Igreja, tendo em vista a intensificação das cobranças religiosas durante a quaresma. Segundo Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na idade média e no Renascimento* (1987):

Os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca, e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, o outro cômico ... No entanto ... uma fronteira interna delimita os dois aspectos: mesmo existindo lado a lado, eles não confundem, não se misturam (Bakhtin, 1987, p. 83).

Essa dualidade do homem medieval está representada nas artes plásticas e na literatura, a exemplo de *O Combate do Carnaval e a Quaresma* (1559), de Pieter Bruegel, ou o conto *La Bataille de Caresme et de Charnage* (séc. XIII, autoria desconhecida). Esse lugar de exceção, de temporário desligamento de um conjunto de valores socialmente valorizados, acaba por reservar um espaço e um tempo para a loucura que há em todos os homens, seguido por um período quaresmal de privação e penitência. Essa ritualização da loucura, aliada à profusão de representações literárias e morais do louco e da loucura que dela decorrem, alça, no final da Idade Média, a figura do louco a um lugar de destaque decorrente da ambiguidade que encerra. Segundo Foucault, nesse período, “a denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica” (Foucault, 2019, p. 14). No século XV, por exemplo, o teatro passa a ser o lugar em que as festas dos loucos ocorriam, com o sujeito louco exercendo o papel central de porta-voz da verdade velada para os demais, ao contrário do que acontecia nos contos e sátiras (Foucault, 2019).

Para além da *Nau dos Loucos* (1494), de Brant, uma série de obras literárias e acadêmicas orbitam em torno da loucura durante a Renascença, a exemplo de *Contre Fol Amour*, de Corroz, *Débat de folie et d’amour* (1555), de Louise Labé, e outras tantas obras filosóficas ao redor do embate entre a loucura e a razão (Foucault, 2019). Para Foucault, esse lugar de centralidade que a loucura e o louco passam a ocupar aproveita-se da inquietude já existente acerca da figura da morte, que assolou a humanidade até a segunda metade do século XV:

E eis que nos últimos anos do século essa grande inquietude gira sobre si mesma: a desrazão da loucura substitui a morte e a seriedade que a acompanha. Da descoberta dessa necessidade, que fatalmente reduzia o homem a nada, passou-se à contemplação desdenhosa deste nada que é a própria existência.

[...] Não é mais o fim dos tempos e do mundo que mostrará respectivamente que os homens eram uns loucos por não se preocuparem com isso; é a ascensão da loucura, sua surda invasão, que indica que o mundo está próximo de sua derradeira catástrofe; é a demência dos homens que a invoca e a torna necessária (Foucault, 2019, p. 15–16).

Se a *Dança dos Mortos* do cemitério dos Inocentes foi um marco artístico literário no começo do século XV, seguida da *Dança Macabra* de Marchand, da escrita da *Narrenschiff* de Brant e da composição da *Nau dos Loucos* de Bosch, o século XVI se inicia com a publicação de *Elogio da Loucura*, marcando essa sucessão do tema da morte pelo da loucura (Foucault, 2019, p. 15). Esse processo de ascensão da loucura ao imaginário da Renascença está estreitamente relacionado à ruína do simbolismo gótico, cujos símbolos se esvaziaram da potência que antes os animava. De forma paradoxal, esse esvaziamento é decorrente justamente da proliferação de sentidos ao redor desses símbolos, saturação que abre as portas para que a linguagem insensata e desmedida da loucura se estabeleça como a única capaz de dar conta da multiplicidade e onipresença de sentidos. Para Foucault:

O sentido não é mais lido numa percepção imediata, a figura deixa de falar por si mesma; entre o saber que a anima e a forma para a qual se transpõe, estabelece-se um vazio. Ela está livre para o onirismo.

[...] Tantas significações diversas se inserem sob a superfície da imagem, que ela passa a apresentar apenas uma face enigmática. E seu poder não é mais o do ensinamento, mas o do fascínio (Foucault, 2019, p. 18–19).

O autor vê, na figura monstruosa do *grylle*, um exemplo dessa transformação do grotesco para o fascinante, uma vez que, durante boa parte da Idade Média, ela representava o aprisionamento da alma do homem pelo animal, o “aviltamento do espírito na loucura do pecado”, mas, no século XV, torna-se fonte de tentação, passando de artefato do pesadelo para objeto de poderosa atração, uma fera que guarda o segredo da verdade dos homens. Segundo Foucault, “a loucura fascina porque é um saber”, e “esse saber, tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvoíce inocente”. De figura do ridículo a objeto de fascínio, a loucura, no final do século XV, é melhor representada, segundo Foucault, pelas imagens da “esfera intacta” e “cheia de um saber invisível”, ou da “árvore proibida”, agora arrancada do

paraíso e utilizada como “mastro do navio dos loucos”, como bem ilustrado na *Stultiferae naviculae* de Josse Bade (Figura 1) (Foucault, 2019, p. 20–21).

Figura 1 - *Stultiferae naviculae* de Josse Bade (1462-1535)



Fonte: Imagem da internet.

O fascínio que exerce a loucura, a partir de então, está relacionado com uma renovação do próprio Apocalipse, da morte e do fim, que deixam de ser representados pela vitória divina sobre a Besta e os males e passam a ser símbolo da aniquilação de qualquer sabedoria, deixando saber, ao homem, que os males que teme são também ele mesmo. É o prenúncio desse saber maldito que está presente no princípio da Renascença (Foucault, 1972/2019, p. 22). Contudo, essa visão da loucura relacionada com o fim não é a tônica de todo o imaginário da Renascença, apenas o estopim que marca a transição entre a visão cômica da loucura, que reinou durante boa parte da Idade Média, para uma muito mais íntima aos homens. Do assombro da loucura que vem das entranhas da terra para revelar o fim de toda a sabedoria divina e externa ao homem, a loucura passa a ser o centro do relacionamento do homem consigo mesmo. Se a loucura anuncia o fim da sabedoria, também estabelece um relacionamento estreito com o conhecimento, de

modo que, a partir da Renascença, em consonância com “o tema durante muito tempo familiar à sátira popular, a loucura aparece [...] como a punição cômica do saber e de sua presunção ignorante” (Foucault, 2019, p. 24).

Nas artes, essa mudança, que se conclui entre o final do século XV e o princípio do XVI, é bem ilustrada pelas diferenças entre a *Nau dos loucos*, de Bosch, e o *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdã. Não é à toa que essa transição se dá entre duas modalidades artísticas distintas, a pintura e a literatura, uma vez que o deslocamento da experiência da loucura consiste em deixar o silencioso universo das imagens de caráter revelador, através do qual se fortaleceu, para habitar o universo mais íntimo e verborrágico do discurso. Para Foucault, “tudo o que pôde ser sentido sobre a loucura e formulado a seu respeito”, no princípio da Renascença, tem origem no confronto entre a *trágica loucura do mundo*, representada através das imagens oníricas e apocalípticas que representavam a desordem máxima em que se perdia a verdade do mundo, e a *consciência crítica do homem*, representada através de um discurso que subjuga a loucura à sabedoria eleita como a verdade do mundo e a toma como objeto do riso (Foucault, 2019, p. 28). Contudo, não se trata de um extermínio definitivo da experiência trágica da loucura pela consciência crítica do homem, mas de uma “ocultação”. A esse respeito, reflete Foucault:

A experiência trágica e cósmica da loucura viu-se mascarada pelos privilégios exclusivos de uma consciência crítica. É por isso que a experiência clássica e, através dela, a experiência moderna da loucura, não pode ser considerada como uma figura total, que finalmente chegaria, por esse caminho, à sua verdade positiva; é uma figura fragmentária que, de modo abusivo, se apresenta como exaustiva; é um conjunto desequilibrado por tudo aquilo de que carece, isto é, por tudo aquilo que o oculta. Sob a consciência crítica da loucura e suas formas filosóficas ou científicas, morais ou médicas, uma abafada consciência trágica não deixou de ficar em vigília (Foucault, 2019, p. 29).

No cerne desse rompimento com a experiência trágica, a consciência crítica que se alastra com a Renascença tem por condições algumas mudanças paradigmáticas resumidas por Foucault. Ao mesmo tempo em que o florescimento de tal consciência permite aos homens configurarem àquilo a que chamam de razão, também acaba por delimitar à loucura, que se torna, portanto, “uma forma relativa à razão” (Foucault, 2019, p. 30). A razão do homem, desse modo, é também uma loucura quando comparada à sabedoria divina. A razão divina, por sua vez, torna-se loucura diante da razão limitada dos homens, de modo que não há razão sem

loucura, tampouco loucura sem razão – ambas estão inextricavelmente relacionadas em nível mutuamente definidor. Essa interdependência ontológica entre razão e loucura marca o derradeiro fim da experiência trágica da loucura que estava associada aos assombros e revelações cristãos da Idade Média, quando o caráter revelador atribuído à voz do sujeito louco servia muito bem ao expediente da Igreja, que, em seus esforços para suprimir crenças e mitologias da antiguidade, tornando profanos seus símbolos e sacralizando novos, ora atribuía à fala do louco o caráter de possessão demoníaca, ora de mensagem divina. No domínio da consciência crítica,

a loucura não é um poder abafado, que faz explodir o mundo revelando fantásticos prestígios; ela não revela, no crepúsculo dos tempos, as violências da bestialidade, ou a grande luta entre o Saber e a Proibição. Ela é considerada no ciclo indefinido que a liga à razão; elas se afirmam e se negam uma à outra. A loucura não tem mais uma existência absoluta na noite do mundo: existe apenas relativamente à razão, que as perde uma pela outra, enquanto as salva uma com a outra (Foucault, 2019, p. 33).

Como resultado do condicionamento exercido pela razão, a loucura se torna uma de suas formas e “só tem sentido e valor no próprio campo da razão” (Foucault, 2019, p. 33). Partindo das reflexões de Pierre Charron, Montaigne e Blaise Pascal, Foucault reflete que, uma vez que a relação razão-loucura é de interdependência, o próprio caminho que leva até a razão depende do domínio da loucura, já que ambas fazem parte do mesmo contínuo. Não se trata de negar a loucura para que a razão impere, mas de, através da razão, reconhecer a loucura intrínseca a todos os homens, delimitá-la e, assim, situá-la. A sanção que tal reconhecimento exerce sobre a razão indica que a loucura é parte essencial do esforço empregado em alcançar a razão, pois “Não há razão forte que não tenha de arriscar-se à loucura a fim de chegar ao término de sua obra” (Foucault, 2019, p. 35–36). A partir da contribuição de Pascal, Foucault resume a curva de interiorização da loucura pela razão:

descoberta de uma loucura imanente à razão; depois, a partir desse ponto, desdobramento: de um lado, uma ‘loucura louca’, que recusa essa loucura própria da razão e que, rejeitando-a, duplica-a, e nesse desdobramento cai na mais simples, na mais fechada, na mais imediata das loucuras; por outro lado, uma ‘loucura sábia’, que acolhe a loucura da razão, ouve-a, reconhece seus direitos de cidadania e se deixa penetrar por suas forças vivas, com isso protegendo-se da loucura, de modo mais verdadeiro do que através de

uma obstinada recusa sempre vencida de antemão (Foucault, 2019/1972, p. 36).

É assim que, no princípio da Renascença, “a verdade da loucura é ser interior à razão” (Foucault, 2019, p. 36). Uma vez que esse cerceamento da loucura pela razão se dá, como vimos anteriormente, no domínio discursivo, justifica-se a ampla abordagem da loucura na literatura produzida durante a transição do século XVI para o XVII, que também refletirá o processo de validação da razão através da loucura discutido por Pascal. Para falar da loucura na literatura desse período, Foucault caracteriza quatro figuras literárias: a *loucura pela identificação romanesca*; a *loucura da vã presunção*; a *loucura do justo castigo*; e a *loucura da paixão desesperada* (Foucault, 2019).

Para Foucault, a obra que melhor ilustra a *loucura pela identificação romanesca* é *Dom Quixote*, de Cervantes. Aquilo que, nos romances de invenção, era fantasia, transforma-se, na experiência romanesca inaugurada por Cervantes, em fantasmas capazes de dar conta da “inquietação a respeito das relações, na obra de arte, entre o real e o imaginário, e talvez também acerca da confusa comunicação entre a invenção fantástica e as fascinações do delírio” (Foucault, 2019, p. 37). A literatura assume, portanto, potencial de expressão da loucura intrínseca a todos os homens, o que se realiza através do questionamento dos valores que antecederam o crivo da consciência crítica e da manifestação da imaginação humana em suas mais variadas formas.

A *loucura da vã presunção*, por sua vez, representa a relação imaginária do homem consigo mesmo, e está relacionada à capacidade do louco em atribuir a si mesmo as qualidades que, na realidade, não possui. Essa relação estará representada na construção de personagens com manias de grandeza, a exemplo do Osuma, de Cervantes, e das personagens em *Sir Politik*, de Saint-Évremond (Foucault, 2019).

Avançando, a *loucura do justo castigo* dá conta do prenúncio do destino factual que está contido na experiência delirante da loucura. Desorientado em meio aos fantasmas, o louco antevê seu crime e seu castigo, depara-se com a verdade que resiste em meio aos gritos. São exemplos dessa figura a perseguição de Erasto pelas Eumênides, e sua posterior condenação por Minos, bem como o papel revelador das palavras delirantes de Lady Macbeth (Foucault, 2019).

Por fim, a *loucura da paixão desesperada* é aquela que decorre do extremo amor frustrado em decorrência da morte. A ausência do objeto de amor deixa espaço apenas para a loucura, como é, na obra de Shakespeare, o destino final de Ofélia, em *Hamlet*, e do Rei Lear.

Em Shakespeare, estão “as loucuras que se aparentam com a morte e o assassinato”. Em Cervantes, as que “se entregam à presunção e a todas as complacências do imaginário”. Para Foucault, esses autores estão mais próximos da experiência trágica da loucura do século XV do que da “experiência crítica e moral do Desatino”, da qual são contemporâneos (Foucault, 2019, p. 39). Contudo,

é comparando suas obras e aquilo que elas mantêm com as significações que nascem em seus contemporâneos ou imitadores que se pode decifrar o que está acontecendo, nesse começo do século XVII, na experiência literária da loucura (Foucault, 2019/1972, p. 39).

Em Shakespeare e Cervantes, os extremos da loucura flertam com a morte sem, todavia, encontrar a paz. Apesar de encontrar a “alegria suave”, Ofélia não se reconcilia com a felicidade, mas se aproxima do anúncio da morte da rainha em *Macbeth*. Quando o Quixote, às fides do fim, toma consciência de sua loucura, logo questiona se tal conscientização seria apenas mais uma forma da loucura, e a morte não é suficiente para instaurar a paz (Foucault, 2019, p. 39). Na literatura do século XVII, que os sucede, porém, o caráter trágico da experiência literária da loucura, que remanesca nesses autores, sucumbe. Segundo Foucault, nesse período, a loucura:

Não é mais considerada em sua realidade trágica, no dilaceramento absoluto que a abre para um outro mundo, mas sim, apenas, na ironia de suas ilusões. Ela não é um castigo real, mas a imagem do castigo: portanto, uma aparência falsa. Só pode ser relacionada com a aparência de um crime ou com a ilusão de uma morte (Foucault, 2019, p. 40).

Em narrativas como a de Ariosto, em *Loucura do Sábio*, ou a de Corneille, em *Mélite*, a loucura ocorre diante de uma ilusão dramática: o pai que enlouquece devido à falsa morte da filha; Erasto perseguido pelas Eumênides por um crime que não cometeu. Contudo, é a partir da loucura provocada pela ilusão que a personagem se depara com a verdade: “ela é a falsa sanção de um falso feito, mas por virtude própria faz surgir o verdadeiro problema que pode ser assim verdadeiramente levado a seu termo” (Foucault, 2019, p. 41). Outros exemplos de narrativas citadas por Foucault, nas quais essa dinâmica se apresenta, são *Molhe*,

na qual as mentiras do herói se voltam contra ele mesmo, fazendo com que ele se dê conta do erro cometido ao inventá-las, e *Hospital de Loucos*, em que uma jovem travestida do sexo oposto, em meio a um delírio dissimulado, levanta a hipótese de que seja uma mulher e, como consequência, acaba revelando a verdade. Para dar conta desse caráter ilusório que é característico das formas assumidas pela incipiente experiência clássica da loucura, o autor francês recorre a termos como “*quiproquó*” e “*trompe-l’oeil*”, em alusão à técnica de ilusão de ótica barroca:

a forma mais rigorosamente necessária do quiproquó na economia dramática, pois não necessita de nenhum elemento exterior para chegar ao verdadeiro desfecho. Basta-lhe impelir sua ilusão até o ponto da verdade.

[...]

Essa brusca vivacidade, o acaso dos gestos e das palavras, esse *vento de loucura* que, de repente, os empurra, quebra as linhas, rompe as atitudes e amarrota os panos – enquanto os fios são segurados de um modo ainda mais firme – é o próprio tipo do *trompe l’oeil* barroco. A loucura é o grande *trompe l’oeil* nas estruturas tragicômicas da literatura pré-clássica. (Foucault, 2019, p. 41–42. Grifo do autor).

Esse “toma lá dá, dá cá” entre verdade e ilusão, delírio e sabedoria, vã presunção e realidade é muito bem ilustrado pelo teatro de Georges Scudéry, que, em *Comédie des comédiens*, representa o teatro dentro do teatro, com uma parte dos atores representando os espectadores, e outra, os atores. Para Foucault, tem-se, aí, um “Duplo jogo no qual cada elemento é ele mesmo desdobrado, constituindo assim essa troca renovada entre o real e a ilusão que é, ela mesma, o sentido dramático da loucura” (Foucault, 2019, p. 42). É assim que a experiência da loucura se configura nos primórdios da Renascença:

A loucura deixou de ser, nos confins do mundo, do homem e da morte, uma figura escatológica: a noite na qual ela tinha os olhos fixos e da qual nasciam as formas do impossível se dissipou. O esquecimento cai sobre o mundo sulcado pela livre escravidão de sua Nau: ela não irá mais de um aquém para um além, em sua estranha passagem; nunca mais ela será esse limite fugidio e absoluto. Ei-la amarrada, solidamente, no meio das coisas e das pessoas. Retida e segura. Não existe mais a barca, porém o hospital (Foucault, 2019, p. 43).

Acomodada no interior de uma razão que depende dela para validar-se, a loucura deixa o não lugar de eterno passageiro para hospedar-se, no século XVII, nas instalações hospitalares da razão. Ao processo pelo qual, à loucura, passou categoricamente a ser recomendada a internação, Foucault atribui o espaço sagrado e distante que outrora fora ocupado pela lepra como receptáculo. Assim que a lepra,

enfermidade que havia sido responsável, durante toda a alta idade média, pelo licenciamento de numerosos prédios destinados a separar os doentes dos sãos, se extinguiu, os leprosários, assim como os valores sociais associados à personagem do leproso, tornaram-se ociosos. O lugar ocupado pela lepra era sagrado porque indicava a bondade e a cólera de deus, que oferecia, magnanimamente, a doença como forma de redenção dos pecados do enfermo, que deveria ser grato pela sua condição precária. Antes de a loucura ocupar esse espaço sacramentado, entretanto, as doenças venéreas foram as responsáveis por lotar os quartos dos antigos leprosários. Contudo, a doença sexual não demorou a ser considerada como qualquer outra doença, e só veio a assumir o estigma que, até hoje, é-lhe associado quando passou a dividir esses espaços com os pacientes loucos, no século XVII (Foucault, 2019).

Em ensaios como *A loucura, a Ausência da obra* (2002a) e *Linguagem ao infinito* (2009), Foucault evidencia que o grande Internamento do século XVII corresponde a uma interdição de linguagem, o rechaço do insensato. Esse banimento inicial repudia qualquer linguagem que se origine na ausência da razão, de modo que a loucura só se define a partir da existência da razão. Inicialmente, a exclusão do louco se deu pela ausência da razão, mas, a partir do século XVIII, ela se dará cada vez mais a partir da percepção científica do louco, configurado como paciente, conferindo à voz médica uma posição de poder. Os loucos são internados para que a eles se comunique a sua doença, e para que dela tomem consciência. Nessa relação de poder, a loucura é domesticada e controlada pelo saber médico. Aí se incluem todas as formas de linguagem associadas a comportamentos como a “heterodoxia, a blasfêmia, a bruxaria, a alquimia (...)”, de modo que “a loucura é a linguagem excluída, aquela que contra o código da língua, pronuncia palavras sem significação” (Foucault, 2002a, p. 215).

Com o advento da psicanálise, a percepção da loucura assume ainda outra mutação e passa a ser vista não como uma linguagem cuja significação inexistente, mas como uma que contém uma “reserva de sentido”, tornando-se, para Foucault, uma não linguagem, uma vez que é uma “língua que não existe senão dentro dessa fala, fala que não diz senão sua língua”, é uma língua que, ao enunciar-se, enuncia a própria língua a partir da qual seu sentido, que reside abaixo da superfície do enunciado, pode ser acessado (Foucault, 2002a, p. 216). Isso faz com que a linguagem ocidental consista em uma dobra da linguagem sobre si mesma, na qual

repercutem os duplos de linguagem e que abre um espaço vazio, correspondente à “ausência da obra”.

É nesse sentido que, ao redor do surgimento da psicanálise, há uma transição do que Foucault (2002) chama de “obra de linguagem” para obra de literatura. A primeira, apesar de já se duplicar, o fazia a partir de modelos ditados pela Retórica, pelo Tema, pelas Imagens; era fruto de uma rasgadura na linguagem que antecedia à morte de deus e, apesar de preservar possibilidades infinitas, dava-se em imitação e existia com o propósito único de restituir ao divino a detenção da ordem e da literatura. A obra de literatura, por sua vez, diante do vazio deixado pela morte de deus, já não admite a existência de obras que se fechem em si mesmas, uma vez que, deparado aquele que escreve com o vazio deixado pelo indicativo da morte, só pode se empenhar em uma profanação vazia, que, na ausência do valor positivo do sagrado, constitui-se unicamente como transgressão, conduzindo-se ao “extremo do possível” (Foucault, 2009, p. 53).

Na abordagem foucaultiana, esse espaço vazio em que a literatura pode, numa rasgadura de linguagem, existir, é também o espaço onde a loucura, como linguagem interdita que, na sobreposição, enuncia a si mesma, preenche de silêncio. Para Foucault, delirar e escrever, num futuro não muito distante, serão duas atividades muito próximas, posto que, com o controle cada vez mais preciso da medicina sobre a doença mental, esta desvencilhar-se-á da loucura, que encontrará, tão somente no espaço da literatura, onde redobrar-se silenciosamente.

Foucault também postula que o papel da crítica, diante da literatura, não é o mesmo que assumia diante das obras de linguagem. A saber, de simplesmente elaborar interpretações e julgamentos e estabelecer relações entre a obra e suas relações com suas referências, literárias e de mundo. Antes, a crítica precisa mergulhar nesse vazio que a literatura instaura, desempenhando um movimento que, apesar de necessário, é também incompleto.

Na transição da Renascença para a era clássica, em terreno cartesiano, a loucura é exilada da razão, visto que, para acessá-la, é preciso afastar-se do domínio racional. Nesse sentido, “o internamento dos alienados a estrutura mais visível na experiência clássica da loucura” (Foucault, 2019, p. 49). A fundação do Hospital Geral de Paris, em 1656, dá início ao período que Foucault chama de grande internamento. Durante os primeiros anos do Hospital Geral de Paris, estima-

se que 1% da população parisiense estivesse internada (Foucault, 2019). Essa instituição possuía um caráter mais jurídico e administrativo do que médico:

o Hospital Geral é um estranho poder que o rei estabelece entre a polícia e a justiça, nos limites da lei: é a terceira ordem da repressão; (...) o Hospital Geral não se assemelha a nenhuma ideia médica. É uma instância da ordem, da ordem monárquica e burguesa que se organiza na França nessa mesma época. Está diretamente ligado ao poder real que o colocou sob a autoridade única do governo civil (Foucault, 2019, p. 50).

A posterior propagação dos hospitais gerais, que deviam estar presentes em cada cidade do reino e cujos diretores eram nomeados pelo governo, resulta na perda do caráter eclesiástico que o Dispensário Real assumia diante da função assistencialista, agora delegada ao governo civil. A Igreja, inicialmente deixada à parte do processo, reorganiza-se, redistribui seus bens e cria congregações com propósitos análogos às dos hospitais gerais, o que resulta no caráter amalgamado do internamento e suas instituições, forjados numa dinâmica de concílio e concorrência entre poder e Igreja, no contexto da Contrarreforma (Foucault, 2019).

Nesse contexto, a percepção do homem clássico articula-se entre uma "nova sensibilidade à miséria e aos deveres da assistência" e o "sonho de uma cidade onde a obrigação moral se uniria à lei civil, sob as formas autoritárias da coação" (Foucault, 2019, p. 55). Essa mudança na percepção da miséria, que deixa de possuir qualquer significação mística, aproxima-se do ensejo protestante de não diferenciação entre a pobreza e a riqueza quando se trata da presença de deus, que se realiza na perda de valor das obras de caridade, agora laicizadas. O protestantismo também culminou na profanação dos bens da igreja, com direito a petições para suprimir conventos e confiscar bens. Os espaços do convento suprimidos, na Alemanha e na Inglaterra, serão aproveitados para os asilos (Foucault, 2019).

A substituição da Igreja pelos estados na função assistencial envolveu impostos, coletas e doações incentivadas, a exemplo da *poor rate* e dos *guardians of poor*³ na Inglaterra, medidas responsáveis por distribuir as arrecadações para as casas de correção. A igreja incorpora a percepção protestante da miséria. Só é possível que o louco ocupe esse espaço de sujeito moral devido a uma mudança,

³ A *poor rate* era uma taxa cobrada de cada propriedade e destinada às medidas assistenciais. Os *guardians of poor* eram organizações civis de assistência aos necessitados (Foucault, 2019).

depois de alguma hesitação, no pensamento católico, que dessacraliza a visão da miséria como oportunidade para que os cristãos exerçam a caridade e sejam salvos, acatando a internação prescrita por Luis XIV, e alinha-se ao pensamento protestante (Foucault, 2019).

Em vez de exaltar a miséria no gesto de ajuda, a intenção é suprimi-la, de modo que o primeiro dever dos ingleses cristãos é contribuir para a erradicação da miséria. O par medieval humilhação-glória que envolvia a pobreza de certo misticismo é substituído pelo par desordem-ordem, a partir do qual, ao mesmo tempo em que é dever do estado e dos cidadãos erradicar a pobreza, torna-se possível a culpabilização da pobreza. Assim, ocorre uma transição na percepção da pobreza, que, de "experiência religiosa que a santifica", passa a "concepção moral que a condena" (Foucault, 2019, p. 58). Segundo um manifesto de 1607, os hospícios deveriam ser lugares onde os miseráveis encontrassem "a vida, a roupa, uma profissão e o castigo" (Foucault, 2019, p. 59). Contudo, em vez de uma só pobreza santificada, como ocorria na idade média, instauram-se dois tipos: a pobreza insubmissa e a pobreza submissa, os maus e os bons pobres. Ao assumir essa nova posição, que se contrapunha àquela de santificação da miséria adotada pela Igreja na Idade Média, o pensamento católico passa a dividir a pobreza em duas regiões: a do bem, com a pobreza submissa, e a do mal, com a pobreza insubmissa. Nesse sentido, o internamento é um movimento que se justifica duplamente: justa recompensa para aqueles que aceitam de bom grado o que é oferecido pelo estado e devida punição para aqueles que o recusam. Nesse sentido, "todo interno é colocado no campo dessa valoração ética - e muito antes de ser objeto de conhecimento ou piedade, ele é tratado como sujeito moral" (Foucault, 2019, p. 61).

A Igreja entende que, quando há instituições destinadas a acolher os miseráveis, a mitologia cristã da caridade que fora adotada durante a Idade Média perde seu sentido, mesmo quando se pensa na imagem do cristo que se aproximava dos mais vulneráveis e condenáveis sujeitos, assumindo, por vezes, ele mesmo a condição de moribundo, uma vez que tais atitudes eram necessárias justamente pela ausência de qualquer previdência estatal ordenada para suprir essa carência. Jesus sequer encontraria a pobreza a vagar nas ruas. Com isso, a miséria perde "seu poder de manifestação" (Foucault, 2019, p. 62).

Foucault ressalta que a adjetivação da concepção medieval da loucura como sagrada não é uma verdade, uma vez que esse potencial se devia à sua inserção no campo da miséria. Tristão, no papel de um louco, ainda precisou do sinal da cruz gravado nos cabelos para adentrar a Cornualha pela última vez. É a condição de, mais do que louco, miserável que lhe dá passagem. A dessacralização da miséria no século XVII discutida pelo autor tem mais a ver com a degradação da miséria, que, de mística e envolta em poderes de manifestação da presença divina, assume um caráter meramente moral. Sobre essa mudança, diz Foucault:

Se o louco aparecia de modo familiar na paisagem humana da Idade Média, era como que vindo de um outro mundo. Agora, ele vai destacar-se sobre um fundo formado por um problema de "polícia", referente à ordem dos indivíduos na cidade. Outrora ele era acolhido porque vinha de outro lugar; agora, será excluído porque vem daqui mesmo, e porque seu lugar é entre os pobres, os miseráveis, os vagabundos. A hospitalidade que o acolhe se tornará, num novo equívoco, a medida de saneamento que o põe fora do caminho (Foucault, 2019, p. 63).

Instaura-se, assim, um imperativo de trabalho que torna o combate à ociosidade central e envolve medidas de exclusão violentas e puramente negativas. O Estado passa a assumir a tutela dos desempregados e improdutivos, mas cobra de volta sua liberdade: "Entre ele e a sociedade, estabelece-se um sistema implícito de obrigações: ele tem o direito de ser alimentado, mas deve aceitar a coação física e moral do internamento " (Foucault, 2019, p. 65). O contexto econômico também moldou a relação entre trabalho e assistencialismo durante o internamento:

As raízes europeias do internamento têm a ver com uma crise econômica enfrentada no século XII, cujo princípio se deu na Espanha. Com os postos de trabalho em queda, adotou-se o processamento jurídico daqueles em situação de mendicância, ordenando que fossem todos enviados para casas de correção, que incluem o Hospital Geral. Fora dos períodos de crise, contudo, a tônica da internação deixava de ser a mera retenção daqueles que perturbavam a ordem pública, e a força de trabalho dos que estavam presos passa a ser valorizada. Sem coincidências, 'as primeiras casas de internamento da Inglaterra surgem nas regiões mais industrializadas' (Foucault, 2019, p. 67).

Na Inglaterra, essa exigência do trabalho só se consolida, de fato, com o advento do Ato de Navegação, em 1651, responsável pela recuperação econômica do país. O projeto de John Carey para as *workhouses* coloca o trabalho como prioridade. Contudo, essa tática sai pela culatra, uma vez que a mão de obra barata

dos internados acaba por resultar em desemprego para aqueles que, livres, desempenhariam a função antes da criação das *workhouses* (Foucault, 2019).

Na França, diferentemente, a criação do Hospital Geral de Paris tem por objetivo a erradicação da mendicância, legando à ocupação dos internos papel coadjuvante. Todavia, havia a recomendação, na voz de Colbert, de que os internos trabalhassem para evitar a ociosidade, bem como acordos nos quais a mão de obra dos internos era oferecida à iniciativa privada, de modo que tentativas de transformar os Hospitais Gerais em locais produtivos para diversas manufaturas existiram aos montes. Por um lado, o internamento reabsorvia o desemprego, e, por outro, exercia controle sobre os preços, devido à sua ação tanto sobre o "mercado da mão de obra" quanto sobre "os preços de produção" (Foucault, 2019, p. 69). Ao dispor da mão de obra barata dos internos, contudo, aumentava-se o desemprego nas regiões do entorno.

No século XIX, porém, o fim do internamento de indigentes e pobres marca o fracasso da "criação das casas de internamento" (Foucault, 2019, p. 70). Apesar do fracasso, a concepção de trabalho como diametralmente oposto à pobreza, como solução absoluta para todas as carências sociais, que colocava uma "consciência ética do trabalho", com a qual se pudesse decidir pela mão de obra dos internos sem calcular os gastos gerados pelo próprio internamento ao considerar a real influência dessa estratégia sobre os preços, é colocada à frente das dificuldades inerentes aos "mecanismos econômicos". Essa concepção, entretanto, não está fundamentada em uma noção de trabalho como natural ao homem, mas como uma maldição, uma obrigação decorrente do pecado original. Sem a intervenção do homem para semeá-la, a terra está disposta à esterilidade, e a fertilidade não depende, tampouco, do trabalho do homem, que não produz seus próprios frutos. Antes, depende da benevolência de Deus. Em vez de natural, a obrigatoriedade do trabalho é moral. A escolha pelo ócio representaria, portanto, uma segunda revolta contra deus, uma vez que dela se depreende que o ocioso está a esperar pela generosidade da natureza e pela bondade de deus. Se o pecado de Adão se deu por orgulho, o do homem medieval, pela soberba, e o do homem da renascença por avareza, o pecado do homem clássico se dava pela preguiça (Foucault, 2019, p. 71).

A partir dessa dicotomia entre trabalho e ociosidade, a exclusão que antes se dirigia aos leprosos passa a ser direcionada àqueles em situação de internação, uma atualização da excomunhão no "mundo da produção e do comércio" (Foucault,

2019, p. 72). Apesar de terem sido destinados à internação junto à massa de desempregados, indigentes, pobres e ociosos, os loucos se distinguirão dos demais quando confrontados com a regra do trabalho compulsório, em decorrência de sua indisposição intrínseca ao mesmo. Mais tarde, no século XIX, isso resultará em que esses espaços de internação se tornem exclusivos para os loucos. Assim, da relação direta com as transcendências imaginárias que, na Renascença, estabeleceu-se com a loucura, esta passa a ser "percebida através de uma condenação ética da ociosidade e numa imanência social garantida pela comunidade de trabalho". É devido a não corresponder a essa dinâmica burguesa, cujo epicentro estava na valorização do trabalho, que, na idade clássica, a loucura é percebida com estranhamento suficiente para ser considerada como "de outro mundo" (Foucault, 2019, p. 73).

O que ocorre, na idade clássica, é uma equiparação das leis morais às leis civis através de uma intervenção coercitiva destinada a reformar aquela parcela da população que impedia o bom funcionamento da cidade burguesa ideal, bem como a apartá-la para que a engrenagem corresse sem obstruções. Compreendendo a pobreza como oriunda da indisciplina e do abandono dos bons costumes, os princípios religiosos da Igreja são assimilados pelos estatutos éticos que regem a conduta dos diretores das casas de internamento, cujas estratégias envolviam o trabalho compulsório e exaustivo e a punição dos desobedientes. A função de "ordenação da vida e das consciências", visando permitir a edificação da cidade perfeita", será central para o internamento durante os séculos XVII e XVIII. Foucault sintetiza essa dinâmica:

Para a Igreja Católica, bem como para os países protestantes, a internação representa, sob a forma de um modelo autoritário, o mito da felicidade social: uma polícia cuja ordem seria inteiramente transparente aos princípios da religião, e uma religião cujas exigências seriam satisfeitas, sem restrições, nas regras da polícia e nas coações com que se pode armar. Existe, nessas instituições, como que uma tentativa de demonstrar que a ordem pode ser adequada à virtude (Foucault, 2019, p. 77).

Esses novos significados do trabalho e da pobreza, com seus princípios éticos e civilizatórios, regerão também a experiência da loucura, que, incapaz de ser administrada facilmente, sofrerá a reclusão, deixando a "liberdade imaginária" representada por Shakespeare e Cervantes e adentrando o terreno da moral institucionalizada pela razão (Foucault, 2019, p. 78).

O gesto do internamento precisa ser compreendido como criador de alienação e de alienados. A instauração desse espaço que reuniu um grupo diverso de sujeitos e personagens nunca antes relacionados passa pela reforma de nível ético, com novas concepções de bem e mal. Ao falar sobre o mundo correccional inaugurado pelo internamento, Foucault se contrapõe à visão de alguns historiadores, para os quais o internamento representou um movimento espontâneo de reclusão dos "a-sociais", que, até então, não haviam sido distinguidos, embora já existissem, o que representaria uma "ortogênese que fosse da experiência social ao conhecimento científico", ou seja, uma descoberta de identidades desde sempre presentes, mas só então reconhecidas pela razão (Foucault, 2019, p. 80). Para o autor, antes de descobrir essas identidades, o internamento é responsável por criá-las, deformando figuras já conhecidas ao ponto do estranhamento suficiente para merecer a internação. É a partir do internamento que se instaura um "campo da alienação" que corresponde ao espaço em que o internamento se alicerça, e conhecer a sua formação é essencial para compreender a constituição da experiência da loucura no classicismo (Foucault, 2019, p. 81).

Assim, o internamento "aproximou, num campo unitário, personagens e valores entre os quais as culturas anteriores não tinham percebido nenhuma semelhança", retomando uma série de experiências que, no século XVI, foram aceitas, recusadas ou mesmo negligenciadas, para bani-las. Esse banimento é que aproxima essas experiências da loucura, intervindo na relação que a loucura estabelece com o "domínio da experiência ética", sobretudo nos campos da sexualidade e da família, da libertinagem e da profanação (Foucault, 2019, p. 83).

No campo da sexualidade, os portadores de doenças venéreas foram alvo dessa nova forma de segregação. Se, durante a idade média, esses doentes eram tratados como quaisquer outros doentes, e seu mal era visto como castigo divino numa perspectiva universal, também eram castigos as demais enfermidades. No final da Renascença, contudo, uma moralidade específica passa a reger o tratamento destinado àqueles que haviam adoecido em decorrência do pecado da luxúria, sendo enviados para os hospitais gerais. Sob uma única "intenção purificadora", administram-se "as chicotadas, os medicamentos tradicionais e o sacramento da penitência". Amparadas na noção de um "castigo individual, atrelado a uma "culpabilidade", as medidas de intervenção previstas nos regulamentos dos

hospitais gerais destinavam-se apenas àqueles que haviam contraído suas doenças através de atos deliberadamente pecaminosos (Foucault, 2019, p. 85–86).

As práticas de purificação aplicadas na época revelam uma "cumplicidade da medicina com a moral", de modo que "A percepção médica é de longe comandada por essa intuição ética" (Foucault, 2019, p. 86). A dinâmica de enfrentamento das doenças venéreas partia do princípio de que, mais do que tratar a doença, era preciso castigar a carne, uma vez que um corpo mais frágil seria menos propenso aos pecados da carne. Segundo Foucault:

O "tratamento" dos doentes venéreos é desse tipo: trata-se de remédio ao mesmo tempo contra a doença e contra a saúde - em favor do corpo, mas às custas da carne. E essa é uma ideia importante para compreender-se certas terapêuticas aplicadas, em gradação, à loucura, no decorrer do século XIX (Foucault, 2019, p. 87).

A proximidade que se estabeleceu entre os doentes venéreos e os insanos, em decorrência do compartilhamento do espaço de internação, resultaria num estigma com o qual os primeiros contaminaram os segundos. Segundo Foucault, o "parentesco entre as penas da loucura e a punição da devassidão não é um vestígio do arcaísmo na consciência europeia", mas uma invenção do século XVII, à beira da modernidade (Foucault, 2019, p. 87). Sobre essa proximidade entre devassidão e loucura, diz o pensador francês:

Ao inventar, na geometria imaginária de sua moral, o espaço do internamento, a época clássica acabava de encontrar ao mesmo tempo uma pátria e um lugar de redenção comuns aos pecados contra a carne e às faltas contra a razão. A loucura começa a avizinhar-se do pecado, e é talvez aí que se estabelecerá, por séculos, esse parentesco entre o desatino e a culpabilidade que o alienado experimenta hoje, como sendo um destino, e que o médico descobre como verdade da natureza. Nesse espaço fictício, criado inteiramente em pleno século XVII, constituíram-se alianças obscuras que cento e tantos anos de psiquiatria dita "positiva" não conseguiram romper, alianças que se estabeleceram pela primeira vez, bem recentemente, na época do racionalismo (Foucault, 2019, p. 87).

Assim, é o racionalismo do homem clássico que equipara o gesto de punição e o gesto de cura, para aqueles que foram alvo do internamento, numa articulação entre medicina e moral que, embora já existisse desde os gregos, ganha materialidade através do gesto bruto que a internação, a coação e as práticas purificadoras representam.

Houve, por exemplo, uma aproximação na punição das práticas da sodomia e da homossexualidade, envolvendo a atenuação das condenações à fogueira que eram costumeiras para os praticantes de sodomia, que agora eram internados. A condenação da sodomia deixa de ser penalizada pelas mesmas razões que a magia e heresia, e passa agora a ser julgada, assim como a homossexualidade, a partir de um crivo moral. Isso ocorre em um momento no qual a homossexualidade deixa de ser tema de um certo lirismo erudito, sob a permissividade da Renascença, e passa a ser encarada com escândalo digno de um enquadramento moral compartilhado com a sodomia.

No interior dessa unidade moral, o amor renova suas relações com o desatino. Se, na "cultura platônica", "o amor havia sido dividido segundo uma hierarquia do sublime que o aparentava, segundo seu nível, seja a uma loucura cega do corpo, seja a uma grande embriaguez da alma na qual o Desatino é um poder do saber", na modernidade, a divisão se dá entre amor racional e amor desatinado, grupo ao qual passa a pertencer a homossexualidade, com um forte incentivo da psicanálise (Foucault, 2019, p. 89–90). Como observa Foucault:

À luz de sua ingenuidade, a psicanálise viu acertadamente que toda loucura se enraíza em alguma sexualidade perturbada; mas isso só tem sentido na medida em que nossa cultura, por uma escolha que caracteriza seu classicismo, colocou a sexualidade na linha divisória do desatino. Em todos os tempos, e provavelmente em todas as culturas, a sexualidade foi integrada num sistema de coações; mas é apenas no nosso, e em data relativamente recente, que ela foi dividida de um modo tão rigoroso entre a Razão e o Desatino, e logo, por via de consequência e degradação, entre a saúde e a doença, o normal e o anormal (Foucault, 2019, p. 90).

Aplicado a toda forma de devassidão e prostituição, internando todos aqueles que se desviassem do moralmente aceito, "o internamento e todo o regime policial que o envolve servem para controlar uma certa ordem na estrutura familiar, que vale ao mesmo tempo como regra social e norma da razão" (Foucault, 2019, p. 90). Com isso, ocorre "o grande confisco da ética sexual através da moral da família", que traça seu próprio limite da razão, além do qual se encontra apenas o desatino das escolhas que contrariam a sua ordem e seus interesses (Foucault, 2019, p. 91). É assim que "devassidão, prodigalidade, ligação inconfessável, casamento vergonhoso" são as justificativas para boa parte dos internamentos. A sanção da monarquia contribuiu muito para que a família exercesse esse poder de solicitar a internação, que só será questionado no final do século XVIII. Durante o

internamento, era uma questão de ordem pública que o rigor da estrutura familiar fosse respeitado, o que permitiu que a família fizesse parte do "tópos dos conflitos onde nascem as diversas formas da loucura" (Foucault, 2019, p. 92).

Para Foucault, essas aproximações da homossexualidade, da sodomia, da prodigalidade, entre outras experiências que foram tratadas com o internamento, representa a descoberta da insanidade como "denominador comum [...] para experiências que, durante muito tempo estiveram bastante afastadas umas das outras". A união dessas "condutas condenadas" sob a mesma percepção moral forma um "halo de culpabilidade em torno da loucura" cujos resquícios permanecem na base do "conhecimento científico e médico" da loucura na atualidade (Foucault, 2019, p. 92–93).

Reunião semelhante se deu com as diversas experiências da profanação, que, até metade do século XVI, eram circunscritas ao terreno da punição religiosa e tomadas como sacrilégio, sendo alvo de punições tais como "golilha, pelourinho, incisão nos lábios com ferro em brasa, seguida pela ablação da língua e enfim, no caso de nova reincidência, a fogueira". Contudo, essas condenações diminuem quando o internamento passa a ser recomendado também nesses casos, de modo que o perigo associado a tais atos é atenuado. Mais uma vez, o domínio religioso abre mão da administração de uma categoria de excluídos, e a blasfêmia passa a ser vista como uma ameaça à ordem da cidade burguesa. O campo da profanação, contudo, ainda é, neste ponto, indefinido, uma vez que abarca uma série de faltas envolvendo "a impiedade, a irreligião, a desordem na razão e no coração". Para Foucault, o domínio da insanidade clássica, que parte de uma recusa ética fundamental, ao reagrupar as formas excluídas da sexualidade e as formas excluídas da profanação, corresponde, "ao mesmo tempo", a "um novo sistema de opções na moral sexual e novos limites nos interditos religiosos" (Foucault, 2019, p. 93–94).

O mesmo também ocorre com o suicídio, que, no século XVII, era abordado como crime e sacrilégio, sendo a pena de morte aquela destinada aos que fracassavam em tirar a própria vida. Apesar da manutenção de ordenanças rigorosas para o julgamento do suicídio, este foi, assim como aconteceu com as sexualidades excluídas e as profanações, tornando-se cada vez menos condenável e mais próximo das desordens da alma, solucionável pela coação. O internamento designa aos suicidas "um regime que é simultaneamente uma punição e um meio de

impedir qualquer outra tentativa". No século XVIII, "aparelhos de coação" como a "jaula de vime, com um buraco feito na parte superior para a cabeça, e à qual as mãos estão amarradas, ou o 'armário' que fecha o indivíduo em pé, até o pescoço", serão utilizados para tratar os suicidas. Assim, o suicídio também se aproxima da insanidade e, por conseguinte, no futuro, de uma abordagem psicológica (Foucault, 2019, p. 95).

As condenações por feitiçaria e magia diminuem drasticamente no final do século XVII, em decorrência de uma mudança na percepção do que era condenável nessas práticas. Se antes a mágica profanava, agora ela apenas ilude, uma vez que perde a credibilidade diante do sistema que a pune, passando a ser vista como mero engodo discursivo através do qual pessoas são iludidas. Ou seja, as práticas de magia e feitiçaria perdem seu estatuto criminoso e sua pretensa eficácia do passado, e a crença na magia torna-se culposa, o que abre caminho para que sejam encaradas apenas como patológicas. É nessa fronteira "entre o profanatório e o patológico" que tais simbologias e práticas prescritas permanecerão até que, no século XIX, passem a ser vistas como sintomas de uma doença (Foucault, 2019, p. 98).

O internamento "tem um sentido preciso, e deve representar um papel particular: o de conduzir de volta à verdade através da coação moral" (Foucault, 2019, p. 99). Nesse sentido, a libertinagem é condenável não mais como descrença ou heresia, mas como fraqueza de sentimentos ou confusão da vida, e a internação serve como uma "reforma moral em prol de um apego mais fiel à verdade" (Foucault, 2019, p. 100). A libertinagem que existia no começo do século XVII, antes do internamento, ainda atrelada à interdependência constitutiva entre razão e loucura, passível de punições tão severas quanto a morte pelo fogo, deixa de existir dessa maneira. No contexto coercitivo do internamento, que manejava a libertinagem de forma a constrangê-la para o reconhecimento da verdade e a abdicação da descrença, ela só pode existir na forma de um "racionalismo onde toda insanidade assume o aspecto do irracional" ou na forma de "um desatino do coração que dobra os discursos da razão aos ditames de sua lógica desatinada" (Foucault, 2019, p. 101).

Durante o século XVIII, o termo libertinagem só será utilizado nos registros dos internamentos significando não a liberdade de pensamento e de costumes, mas um "estado de servidão no qual a razão se torna escrava dos desejos e servente do

coração". Essa lógica está expressa na obra de Sade, que, apesar de esboçar uma visão coesa da libertinagem, representa o libertino como aquele cuja razão alienada está à mercê dos desejos desatinados de seu coração (Foucault, 2019, p. 101).

É assim que se aproximam, com o internamento, a imoralidade e o erro: tanto aquele que se entrega às volúpias de seu coração em ações quanto aquele que professa uma via alternativa ao sistema moral e racional vigente, como era o caso dos protestantes, são encarados como igualmente desertores morais. Para Foucault, a variedade das frentes de atuação do internamento faz com que este não tenha mais uma "unidade institucional" além do seu "caráter de 'polícia' " (Foucault, 2019, p. 103). Essa deflagração, seguida de exclusão e punição, de tantas variadas formas de existência do insano representa como que o apagar do assombro que a loucura exercera durante a Idade Média e um rompimento com a razão, até então sempre constituída na dialética mista de fascínio e espelhamento com a loucura. Localizada, a insanidade, através da sentença de silêncio à qual é submetida por séculos, é circunscrita a dimensões de objeto de estudo psiquiátrico.

Todos esses meandros pelos quais transitou a loucura são fundamentais para compreender a percepção moderna que se tem dela. Ao mesmo tempo em que o internamento permitiu que a razão se apartasse de toda espécie de desatino, agrupou um conjunto diverso de sujeitos moralmente reprováveis. E o fez, a princípio, sem o objetivo de lançar sobre eles olhos clínicos ou científicos, mas de educá-los, através da coação e da punição, o que resulta em que a experiência moderna da loucura tenha seus alicerces sobre esse amálgama de cumplicidades estabelecidas no contexto da internação. Com isso, a loucura é associada "a todo um reajustamento ético onde o que está em jogo é o sentido da sexualidade, a divisão do amor, a profanação e os limites do sagrado, da pertinência da verdade à moral" (Foucault, 2019, p. 106).

Para Foucault, o que está em jogo é uma transição, no mundo ético, entre a unidade trágica, que imperou, até a Renascença, com a divisão entre Bem e Mal e o imperativo do "destino", da "previdência" e da "predileção divina", para a sua dissolução no conflito entre a razão e o desatino, através da instauração de um espaço, com o gesto do internamento, onde "um imenso conteúdo concreto de erotismo, profanações, ritos e magias, saberes iluminados secretamente investidos pelas leis do coração" será associado à loucura (Foucault, 2019, p. 107). É por conta

dessa carga semântica diversa que alguns resquícios do sagrado negado na idade clássica serão encontrados nas experiências da loucura moderna:

Há gestos obsessivos que soam hoje como velhos rituais mágicos, conjuntos delirantes que são colocados sob a mesma luz das antigas iluminuras religiosas; numa cultura da qual desapareceu há muito tempo a presença do sagrado, encontra-se por vezes um apego mórbido à profanação. Essa persistência parece interrogar-nos sobre a obscura memória que acompanha a loucura, condena suas invenções a serem apenas retornos e designa-a frequentemente como a arqueologia espontânea das culturas. O desatino seria a grande memória dos povos, a maior fidelidade deles para com o passado; nele, a história lhes será indefinidamente contemporânea (Foucault, 2019, p. 107).

Apesar de preservarem, obviamente, essa memória cultural, Foucault considera superficial apegar-se apenas à relação de continuidade e preservação de uma memória, seja ela coletiva ou individual, ao abordar as diversas identidades e experiências que integram a unidade da loucura que o internamento instaurou, uma vez que essa preservação se dá, justamente, porque ocorreu uma “transformação do campo da experiência”, a partir da qual essas condutas devassas, blasfemas e libertinas foram, simultaneamente, exiladas e selecionadas (Foucault, 2019, p. 107). Segundo o autor:

Anexando ao domínio do desatino, ao lado da loucura, as proibições sexuais, os interditos religiosos, as liberdades do pensamento e do coração, o classicismo formava uma experiência moral do desatino que serve, no fundo, de solo para nosso conhecimento “científico” da doença mental. Através desse distanciamento, através dessa dessacralização, a loucura atinge uma aparência de neutralidade já comprometida, dado que só é alcançada nos propósitos iniciais de uma condenação (Foucault, 2019, p. 108).

Se esse caráter condenatório e punitivo é definidor para a transformação das experiências abrigadas sob o rótulo da loucura, também o é para a definição da própria experiência correcional do internamento, de modo que a instituição e os sujeitos que interna definem-se mutuamente. Para o homem clássico, era fascinante que a angústia, como experiência comum a todos os homens, pudesse regular o espectro tão vasto que reunia sujeitos tão diversos em um domínio neutro onde todos compartilham um mesmo modo de existência, orientada pelo desatino, que poderia culminar tanto em doença quanto em crime. Para Foucault, é essa experiência geral do desatino que rege “os 150 anos que separam a grande Internação da ‘liberação’ de Pinel e Tuke” (Foucault, 2019, p. 109).

Foucault ressalta que, apesar de uma minoria dos hospitais oferecerem, já no século XVII, cuidados de caráter médico, a vasta maioria das instituições em que são internados os loucos têm caráter apenas correccional. Assim, a presença de médicos nesses locais destina-se muito mais a tratar doenças não relacionadas com a condição de insanidade, frequentemente decorrentes das próprias condições de internamento, como era o caso dos hospitais gerais da França. Os poucos locais que recebem os loucos com a intenção de curá-los, mesmo que os tratamentos oferecidos sejam de caráter punitivo e moralizante, só acolhem aqueles passíveis de cura, destinando os demais para os locais puramente prisionais. Aliás, a criação dos primeiros locais europeus destinados aos loucos, na Espanha, data ainda do século XV, pelas mãos dos Irmãos Mercê, sob uma provável influência do mundo árabe, que já possuía locais do tipo desde o século VII (Foucault, 2019, p. 120).

Apesar de, no século XVII, existirem recomendações de cunho jurídico exigindo alguma espécie de atestado médico comprovando o grau de incapacitação dos futuros internos dos hospitais exclusivos para os insanos, a realidade é que a maior parte das decisões de internamento se dão por vias administrativas e judiciárias e dependem quase que exclusivamente do depoimento da família manifestando-se favorável ao internamento. Assim, a prática do internamento se desloca para um domínio muito mais social e jurídico do que médico, de modo que, curiosamente, após o abandono progressivo dos critérios médicos do século XVIII, é das formulações da jurisprudência do século XVII que a psicologia do XIX se servirá para construir suas classificações das doenças mentais (Foucault, 2019).

No século XVIII, é empregado grande esforço para conciliar “a velha noção jurídica de ‘sujeito de direito’ com a experiência contemporânea do homem social”, percepção que será aproveitada pela medicina positivista do século XIX, com a obrigatoriedade da jurisprudência da alienação coincidindo com a abordagem mais humana e de libertação protagonizada por Pinel. Para Foucault, a posição muito confortável assumida pelo discurso médico que se instaura no século XIX, de que está apenas a trazer à tona uma realidade natural, a dar nome a doenças há muito existentes, mas não reconhecidas, é equivocada, uma vez que esse discurso deve a abertura de seu campo de atuação às práticas, muito mais jurídicas e sociais, que nortearam o internamento clássico:

A psicopatologia do século XIX (e talvez ainda a nossa) acredita situar-se e tomar suas medidas com referência num *homo natura* ou num homem normal considerado como dado anterior a toda experiência da doença. Na verdade, esse homem normal é uma criação. E se é preciso situá-lo, não é num espaço natural, mas num sistema que identifique o *socius* ao sujeito de direito; e, por conseguinte, o louco não é reconhecido como tal pelo fato de a doença tê-lo afastado para as margens do normal, mas sim porque nossa cultura situou-o no ponto de encontro entre o decreto social do internamento e o conhecimento jurídico que discerne a capacidade dos sujeitos de direito (Foucault, 2019, p. 133, grifo do autor).

O que Foucault defende é que o positivismo médico do século XIX só tem a possibilidade de abordar o louco como objeto graças à delimitação ética fundamental através da qual o classicismo alienou a loucura junto a todos os desatinados, desfigurando-a a ponto de neutralizá-la negativamente através da atribuição da culpabilidade àqueles que deliberadamente se afastavam da razão. Para o homem clássico, a loucura nada mais era do que o homem indo de encontro à sua essência mais reclusa, aquela que está no exterior da própria razão e, portanto, no exterior do próprio homem normal (leia-se racional). Se a loucura é a natureza do homem quando não se afilia à razão, a loucura se aproxima da animalidade, num processo que autorizará as práticas coercitivas e os tratamentos controversos que se deram no contexto do internamento. Essa neutralização, apesar de negativa, conferirá ao louco uma singularidade entre os desatinados:

Estranha contradição: a era clássica envolve a loucura numa experiência global do desatino; assimila suas formas singulares, bem individualizadas na Idade Média e na Renascença, numa apreensão geral onde ela constitui vizinhança com todas as formas do desatino. Mas ao mesmo tempo ela aplica a essa mesma loucura um índice particular: não o da doença, mas o do escândalo exaltado (Foucault, 2019, p. 150).

É esse lugar de “escândalo exaltado” que fomentará a função de entretenimento que os insanos adquirem durante o período clássico. Na esteira de um hábito herdado da Idade Média, era comum, até o começo do século XIX, uma forma ou outra de espetacularização da loucura – seja pela cobrança de ingressos para observar os loucos nos locais de internação ou pela promoção de peças teatrais protagonizadas por eles (Foucault, 2019, p. 150). As condições insalubres também são características nos locais de internação da idade clássica, aproximando-se das instalações destinadas a animais em um zoológico. Segundo Foucault:

A animalidade que assola a loucura despoja o homem do que nele pode haver de humano; mas não para entregá-lo a outros poderes, apenas para estabelecê-lo no grau zero de sua própria natureza. A loucura, em suas formas últimas, é, para o classicismo, o homem em relacionamento imediato com sua animalidade, sem outra referência qualquer, sem nenhum recurso (Foucault, 2019, p. 154).

Uma vez que animalidade com a qual é percebido o louco, no classicismo, é uma que o devolve a sua própria natureza, o louco não é notado sob o signo da doença. Pelo contrário, é considerado como alguém capaz de suportar a adversidade física e fisiológica em níveis muito além daqueles suportáveis para o homem normal. Assim, a loucura não é manejada pela medicina, da qual não precisa, uma vez que não é uma doença, mas por métodos que se aproximam da “domesticação” e do “embrutecimento”, exemplificados pelo caso, citado por Foucault, de um fazendeiro que tinha a fama de curar a mania através da submissão dos alienados ao trabalho forçoso que era desempenhado pelos animais de carga. O sentido de tais práticas “não consiste em elevar o bestial até o humano, mas sim em restituir o homem àquilo que ele pode ter de puramente animal”, conduzindo-o à sua verdade animal, que não é mais, como fora na Idade Média, motivo de assombro, mas princípio neutralizador que anima a prática da domesticação que anula o homem através de uma negatividade natural – para que o homem racional exista, é preciso que reconheça essa animalidade como essencial e a isole (Foucault, 2019, p. 155).

É sobre esse alicerce da animalidade vista como negatividade natural, capaz de reduzir a loucura e o desatino à condição de objeto, que o positivismo médico do século XIX, com a psiquiatria, construirá seu conhecimento objetivo sobre a loucura. Para Foucault, o que está em jogo nesse processo é uma separação clara entre uma consciência crítica, aliada a uma consciência prática, que corresponde ao internamento e sua segregação ampla, e uma consciência analítica, que corresponde ao conhecimento científico e ou médico. Enquanto a consciência crítica que anima o internamento está amparada em uma “concepção política, jurídica e econômica do indivíduo na sociedade”, a consciência analítica da ciência e da medicina está comprometida, de um modo ou outro, em dominar os sintomas e as causas de uma doença (Foucault, 2019, p. 179). De um lado, suprime-se a loucura, e o desdobramento teórico-prático dessa consciência resulta em um ser dramaticamente constituído na opressão de sua existência. De outro, partindo desse

não ser constituído pelo movimento do internamento, constitui-se um saber dito natural acerca desse ser cuja existência foi anteriormente negada. Em ambos os processos, a desrazão aparece como a experiência que justifica tanto o internamento e seu apartamento quanto o conhecimento positivo que se fortalecerá no século XIX:

A partir da primeira metade do século XVIII, e é isto que lhe dá seu peso decisivo na história do desatino — a negatividade moral do louco começa a constituir apenas uma única e mesma coisa com a positividade daquilo que dele se pode conhecer: a distância crítica e patética da recusa, do não reconhecimento, esse vazio de características torna-se o espaço no qual vão serenamente aflorar as características que aos poucos esboçam uma verdade positiva (Foucault, 2019, p. 191).

A noção de doença que emerge desse espaço de negatividade no qual era abordada a loucura na idade clássica, ao mesmo tempo em que procura se distanciar da metafísica do mal cujos ecos medievais ainda reverberavam, é uma que procura dissociar-se de noções clássicas como o das substâncias morbíficas, conceito de definição algo sobrenatural para designar uma espécie de veículo do mal que seria responsável pelas enfermidades; ou como a compreensão, flagrante no século XVII, de que certas falhas ou privações eram a origem das doenças (“falhas do parto, de suor, de concepção, de movimento vital”) (Foucault, 2019, p. 194). No final do século XVIII, com o progressivo distanciamento de tais concepções, concebe-se a doença através de uma metodologia sintomática, valorizando, doravante, as manifestações positivas e facilmente elencáveis das doenças. Em vez de uma abordagem filosófica, adota-se uma abordagem histórica, cronológica, que, baseada em fatos, permita a reconstituição da doença com a maior precisão possível.

Para além do compromisso com o histórico e o factual, a nosologia⁴ que se esboça no século XVIII está comprometida com a metáfora da classificação botânica como modelo para ordenar as doenças segundo classe, gênero e espécie. Através da transposição das patologias humanas para a ordem botânica, as doenças passam a habitar o “jardim das espécies – tanto patológicas quanto botânicas”, que “pertence à sabedoria da providência divina”. Apesar de nocivas para os homens, as doenças que outrora acreditava-se enviadas por deus são, para ele, uma “vegetação racional”:

⁴ A nosologia é uma área da medicina dedicada à descrição e classificação de patologias.

a doença, na menor de suas manifestações, se verá investida da sabedoria divina; ela exporá, na superfície dos fenômenos, as previsões de uma razão toda-poderosa. A doença será obra da razão, e razão em ação. Obedecerá à ordem, e a ordem estará secretamente presente como princípio organizador de cada sintoma (Foucault, 2019, p. 196–197).

A nosologia do século XVIII encontra, contudo, uma limitação ao descrever a loucura, sobretudo quando se trata de abordar o sujeito louco. Involuntariamente, boa parte das tentativas de aproximação da loucura em seu nível mais concreto, o do sujeito, esbarram na experiência moral do desatino, construída através do internamento e da desrazão e, portanto, nos retratos morais. Embora definir ordens mais amplas, tais como a divisão da loucura em “alucinações, bizarras e delírios”, fosse uma tarefa fácil, classificar a loucura na sua manifestação concreta era difícil, uma vez que a loucura não se apresenta de forma óbvia e depende da intervenção dos julgamentos morais ou das causas físicas (Foucault, 2019, p. 205). Em decorrência disso, ocorre um deslizamento para a percepção carregada de negatividade que esboçava, em vez de espécies, retratos morais.

Para unificar essas ordens mais amplas com a particularidade do sujeito louco, faz-se necessária uma “teoria geral da paixão, da imaginação e do delírio”, um “obscuro poder de síntese que os reúne todos – desatino, loucura e loucos”, uma “transcendência do delírio”. O delírio permanecerá sendo eixo organizador de temas que sobreviverão bastante influentes até o final do século XVIII, tais como a mania, a melancolia, o frenesi, a estupidez, abordados, ao final do XVII, por autores como Willis, e identificáveis, no século XVIII, em estudos como o de Colombier e Doublet, que só fazem substituir o conceito de estupidez pelo de demência, ou de Giraudy, que acrescentou a hipocondria e o idiotismo à lista (Foucault, 2019, p. 206–208).

Paralelamente a essa insuficiência de classificação da realidade concreta da loucura, desenrola-se o percurso independente da terapêutica, que traz à tona resistências e desenvolvimentos próprios da prática médica, que, à época, consistia em “práticas ao mesmo tempo arcaicas pela origem, mágicas pela significação e extramédicas pelo sistema de aplicação”. No domínio da terapêutica, surge a definição das “doenças dos nervos”, cuja descrição envolve conceitos muito mais práticos, que dão origem a classificações num espaço que pressupõe o diálogo entre médico e paciente, uma vez que são distinguidas de acordo com o mecanismo de “perturbações” e “localização” dos vapores, os “temperamentos, as

predisposições e as alterações do sistema nervoso”, ou mesmo levando em consideração “perturbações que podem atingir as funções maiores do organismo e distinguem-se umas das outras conforme as funções perturbadas”, o que coincide com uma “dupla projeção – a do mal, pelo doente, e a da supressão do mal, pelo médico” (Foucault, 2019, p. 211–213). Esse diálogo associado à prática será o terreno onde técnicas tais como a “de aquecimento ou resfriamento, de contração ou expansão” serão desenvolvidas, tornando cada vez mais difícil a inserção da loucura na nosologia do século XVIII.

A desrazão encapsulada na própria concepção do desatino e da loucura a partir desse sistema de negação impede o encaixe desta na “ordem racional das espécies”. Faz-se necessário, portanto, esse deslize para o “mundo imaginário da terapêutica”, que se alicerça sobre a concepção da transcendência da paixão, da imaginação e do delírio como categorias fundamentais no processo de naturalização e racionalização da loucura, o que permite constituir um conhecimento ordenado da loucura como doença mental e banir a desrazão. Foucault utiliza a expressão transcendência do delírio para falar desse período em que a terapêutica assume a tarefa que a nosologia não foi capaz de levar a cabo: o delírio corresponde, segundo a concepção clássica, à natureza mais profunda da loucura, e suas manifestações, sejam elas oriundas do descontrole da imaginação ou da paixão, são delírio transbordado em ações. Diz Foucault:

Assim entendido, o discurso abarca todo o domínio de extensão da loucura. A loucura, no sentido clássico, não designa tanto uma mudança determinada no espírito ou no corpo como a existência, sob as alterações do corpo e a estranheza da conduta e dos propósitos, de um discurso delirante. A definição mais simples e mais geral que se pode dar da loucura clássica é exatamente a de delírio: Essa palavra deriva de lira, sulco, de modo que deliro significa exatamente afastar-se do sulco, do caminho reto da razão (Foucault, 2019, p. 246).

Apesar de o delírio possuir uma dimensão em que sua desordem se torna manifesta e apreensível pela mera observação, há um delírio secreto, muito mais profundo, que habita a dimensão discursiva. Se o delírio de um assassino, exemplo citado por Foucault a partir de Diemberbroek, consiste em temer a figura de um demônio, é porque um discurso religioso associado ao castigo divino foi-lhe dirigido repetidamente ao longo de toda a vida. Do mesmo modo, a causa para a ninfomania de uma jovem observada por Bienville é o discurso contido nos romances que leu

precocemente e na influência da libertinagem de uma criada que contamina a imaginação da jovem e a faz renunciar aos aprendizados morais, com os quais fora criada, para se entregar aos desejos amorosos (Foucault, 2019).

Em busca de responder o que, nessa linguagem delirante subjacente a toda forma de loucura, a constitui enquanto loucura, Foucault busca um parentesco com as noções de sonho e de erro. É na aproximação distintiva desse par que a justificativa para a loucura será elaborada na idade clássica. O sonho, em si, não contém o erro. A mera irrupção das imagens oníricas que povoam o delírio do louco não é o suficiente para constituir a loucura: é preciso aceitar essas imagens errôneas como mediação válida entre o homem e a verdade. Trata-se do estabelecimento de uma relação com a verdade que é simultaneamente um rompimento com ela. O louco é, portanto, aquele que se engana, que se deixa tomar pelo delírio, que deixa o sonho assumir caráter de verdade (Foucault, 2019).

É diferenciando as formas deturpadas de acesso à verdade que se distinguirão tipos de loucura, tais como o delírio, a alucinação e a demência. O delírio e a alucinação correspondem, respectivamente, a alterações no relacionamento com a verdade nos níveis da percepção e da representação. Já a demência constitui, antes de alterações nessa relação, um enfraquecimento das faculdades que permitem o relacionamento com a verdade. Por sua vez, ao diferenciar a verdade física da verdade moral, é possível distinguir entre duas formas maiores da loucura: uma “que envolve as ilusões, as alucinações” e “todas as formas de perturbação da percepção”; outra que corresponde a “loucuras do caráter, da conduta e das paixões” (Foucault, 2019, p. 251).

Análoga à cegueira em sua essência, a loucura, na idade clássica, está esvaziada de sentido pela justaposição entre esses pólos da ordem e da desordem, entre a noite do sonho e o dia verdadeiro. Contudo, apesar de existir nesse vazio, a loucura se realiza na figura do louco, manifesta-se como desrazão, razão ofuscada, visão noturna e onírica do mesmo dia que o homem de razão vê claramente:

Dizer que a loucura é ofuscamento é dizer que o louco vê o dia, o mesmo dia que vê o homem de razão (ambos vivem na mesma claridade), mas vendo esse mesmo dia, nada além dele e nada nele, vê-o como vazio, como noite, como nada; as trevas são para ele a maneira de perceber o dia. O que significa que, vendo a noite e o nada da noite, ele não vê nada. E, acreditando ver, permite que venham até ele, como realidades, os fantasmas de sua imaginação e todos os habitantes das noites. Aí está por que delírio e ofuscamento estão num relacionamento que constitui a

essência da loucura, exatamente como a verdade e a clareza, em seu relacionamento fundamental, são constitutivas da razão clássica (Foucault, 2019, p. 253).

É nesse sentido que “A desrazão mantém o mesmo vínculo com a razão que o ofuscamento com o brilho do dia”, uma vez que, contrapondo-se à cosmologia renascentista dominada pelos astros, com suas imagens, mensagens e simbologias internas, o homem clássico, cartesiano, orienta-se pela lei abstrata “do dia e da noite”, cinde-se entre a claridade e as trevas, administrando-as com a exatidão da “ciência matemática”. Pela letra dessa lei, a verdade torna-se possível na ordem inevitável e fundamental da alternância entre luz e escuridão. Contudo, ao mesmo tempo em que torna positivo o conhecimento sem limites que seu universalismo permite ordenar, deixa existir a “divisão descompromissada da existência trágica” (Foucault, 2019, p. 254).

Para Foucault, o homem trágico encenado no teatro de Racine, ou representado nas pinturas de George de La Tour, e a figura do louco são duas extremidades de uma mesma ordem. O primeiro leva a noite para a luz do dia, o segundo encontra no dia apenas a noite e suas figuras, deixa que o sonho invada a vigília. Enquanto o homem trágico, como em Fedra, “desvenda sob o impiedoso sol todos os segredos da noite, [...] o louco é completamente excluído do ser”. O “homem-tragédia” e o “homem-loucura” estão incomunicáveis na era clássica (Foucault, 2019, p. 255–256).

Para o pensador francês, é significativo que o desaparecimento da loucura esteja representado na última cena de Andrômaca, de Eurípides, que corresponde ao último movimento trágico do teatro pré-clássico. A única aparição possível para a loucura na tragédia é justamente aquela na qual ela desaparece, sua ausência constituindo o prenúncio de sua subsequente verdade clássica. A luz que incide sobre o assassinio cometido por Pirro e a traição de Hermione é também aquela que marca o avanço da escuridão: a “noite vazia do *erro*” leva Orestes a se perguntar: “Mas que espessa noite de repente me envolve?”. Noite essa que é condição para que o delírio do sonho invada o dia com suas Erínias: “Deuses! Que rios de sangue correm à minha volta!”. Nesse movimento, é para a noite da morte que Orestes, em seu delírio, se destina. Para além das imagens alucinatórias que denunciam publicamente a loucura de Orestes, após a aparição das Erínias, é a vez de Hermione, o delírio apaixonado que subjaz a todas essas realizações, a verdade

latente que se materializa em instância última quando Orestes oferece o coração para que ela o devore: a loucura “só pode mergulhar numa terceira noite, aquela da qual não há retorno, a da contínua devoração” (Foucault, 2019, p. 257–258, grifo do autor).

De outro modo, apesar de a loucura também fazer parte do desfecho nas tragédias do século XVII, o faz libertando a verdade e relegando, ao desaparecimento da loucura, penúltimo lugar. A tragédia, portanto, já havia destinado, em sua representação, o silêncio à loucura, preparando o terreno para a experiência de exclusão que o desatino consolidou, na experiência real da loucura, com o internamento. É assim que:

o internamento não visa tanto suprimir a loucura, ou escorraçar da ordem social uma figura que aí não encontra lugar; sua essência não é a conjuração de um perigo. Ele apenas manifesta aquilo que a loucura é em sua essência: uma revelação do não ser. E manifestando essa manifestação, por isso mesmo ele a suprime, pois a restitui à sua verdade de nada. O internamento é a prática que melhor corresponde a uma loucura sentida como desrazão, isto é, como negatividade vazia da razão; nele, a loucura é reconhecida como sendo nada. Isso significa que de um lado ela é imediatamente sentida como diferença, donde as formas de julgamento espontâneo e coletivo que se pede, não dos médicos, mas dos homens de bom senso, a fim de determinar o internamento de um louco. Por outro lado, o internamento não pode ter por finalidade outra coisa que uma correção (isto é, a supressão da diferença ou a realização desse nada que é a loucura na morte) (Foucault, 2019, p. 259).

Foucault traça um vasto panorama da evolução nosológica e terapêutica do século XVIII, associado sempre, é claro, a um mergulho nas experiências sociais, políticas e jurídicas, para explicar o alicerce sobre o qual o positivismo do século XIX se instalará. Uma vez que não é objetivo deste trabalho abordar as minúcias nosológicas pelas quais os pares demência e frenesi, mania e melancolia, histeria e hipocondria passaram nesse período, o que nos interessa é a transformação na percepção da loucura que eles operam paralelamente ao processo de internamento, que apenas reduzia o louco a um espaço de negatividade plena.

A abordagem desses pares, durante o século XVIII, corresponde a um positivismo incipiente que tornará possível que o positivismo do século XIX se instaure, com seus asilos que adentrarão o século XX. Nessa incipiência, estabelece-se um campo de percepção que, no diálogo entre imagens, sintomas e faltas morais, sintetiza aspectos fisiológicos e morais: o castigo é natural, mas o mal é moral. A demência, por exemplo, corresponde a uma incapacidade na

transformação de impressões em noções, pelo cérebro, originada no mal funcionamento das fibras; a origem desse mal funcionamento pode ser tanto inata ou ocasionada por outra doença quanto resultado do estilo de vida entregue às paixões. O frenesi está relacionado a uma inflamação do tecido nervoso do cérebro que pode ser tanto ocasionada pela exposição da cabeça ao sol, pela ingestão de determinados venenos, quanto pelas paixões. Os sintomas da melancolia são, em verdade, altamente qualitativos e amparados na observação de um conjunto de comportamentos, tais como a tristeza e a reclusão, mas também guiados pela lógica das temperaturas e do movimento. A melancolia é fria, úmida e imóvel. A mania é quente, seca e inquieta, uma espécie de furor sem febre de comportamento imprevisível e onde o delírio pode ser completo. A histeria é muito mais frequente nas mulheres porque é doença dos nervos ligada ao funcionamento simpático dos órgãos, cujos sistemas são desregulados por sentimentos empáticos mais intensos, tais como aqueles provocados pelas paixões e seus delírios, aos quais elas são mais propensas.

Ficam justapostos, assim, tanto observações puramente fisiológicas quanto um conjunto de imagens e valores morais que são mutuamente as causas e os efeitos uns dos outros. Ao mesmo tempo que o louco é mais inocente diante das perturbações do sistema nervoso, das temperaturas, de tudo que lhe é exterior, é mais culpado na medida em que essas irritações do sistema nervoso possuem causas que envolvem um espectro infinito que vai da leitura de romances aos afetos, à imaginação, à entrega às paixões, à vida sedentária. Essa justaposição é responsável pelo amalgamento dos efeitos psicológicos e das faltas morais na concepção básica das doenças mentais, e é a partir dele que a psiquiatria do século XIX se construirá, muito embora não tenha consciência de todo o processo que envolveu a preparação do terreno para sua chegada.

Distanciando-nos do contexto mais amplo em que se funda a experiência da loucura e os processos de internação psiquiátrica ao redor do mundo, apresentamos, na subseção a seguir, um breve panorama destinado a situar a experiência da loucura no contexto brasileiro, bem como recapitular algumas das obras que a tematizam em língua portuguesa.

2.2 HISTÓRICO DA LOUCURA NO BRASIL E NA LITERATURA BRASILEIRA

No Brasil, o processo de reclusão da loucura aconteceu muito mais tarde que na Europa, apenas no século XIX, quando os loucos, vistos como perturbadores da ordem e da paz social, são isolados em prisões públicas e nas Santas Casas de Misericórdia. Já influenciados, contudo, pelos movimentos liderados por Pinel e Esquirol, os médicos, unidos aos administradores das instituições em que se encontravam os loucos, misturados aos criminosos e em condições precárias, reivindicam a criação de lugares específicos para o tratamento da loucura: os hospícios (Batista, 2014).

Talvez por conta de seu processo recente de colonização, no Brasil, os movimentos do internamento que, na Europa, culminaram, após dois séculos, no positivismo que ensejou a libertação protagonizada por Pinel e Esquirol, ocorreram de forma concomitante ou acelerada. O ímpeto que levou à criação do Hospício de Pedro II, em 1841, guiava-se pelo modelo de Pinel e Esquirol, contudo, devido ao fato de sua construção e administração ficarem a cargo da Santa Casa, instituição administrada por religiosos, a presença dos médicos, em vez de central, como foi no caso da reforma que se deu na França, ainda exercia menos influência do que os valores religiosos e morais da Igreja. O protagonismo do discurso médico-psiquiátrico só terá lugar na República; até lá, diversas instituições semelhantes ao Hospício de Pedro II foram criadas e regidas a partir de um discurso religioso (Batista, 2014).

A partir da República, a loucura passa a ser vista como doença mental e o número de hospitais psiquiátricos públicos aumenta. À semelhança do que aconteceu na Europa, essa transição de status da loucura consiste, sobretudo, num processo que vai da indiferenciação entre os loucos e os demais indesejados pela sociedade burguesa, que eram internados com pretensões mais morais do que terapêuticas, para uma objetificação da loucura como doença mental cuja justificativa para o internamento tem por fundamento o propósito de curar, que se beneficiaria do isolamento do doente de sua família e de outros fatores externos que pudessem impedir sua conscientização acerca de sua doença. A estrutura do Pedro II foi pensada para facilitar a vigilância sobre os internados e separá-los de acordo com classe, gênero e estágio da doença. Lá, o trabalho era visto como terapêutico e consistia na principal ocupação dos pacientes (Batista, 2014).

Conforme observa Foucault (2019), ao final do século XIX, há uma crise cuja base está na contestação de que o saber psiquiátrico tenha descoberto a doença mental. Antes, segundo o discurso daqueles que contestarão o fazer psiquiátrico e proporão a reforma ou a extinção da psiquiatria, o conceito de loucura e a alienação destinada aos considerados loucos são anteriores à psiquiatria. Embora mais tardiamente, nas décadas de 1960 e 1970, o Brasil também viu eclodirem os movimentos antimanicomiais e antipsiquiátricos que a Europa presenciou no pós-guerra (Batista, 2014).

Na década de 1950, a precariedade das instituições psiquiátricas e as crescentes denúncias de violação de direitos humanos nas suas dependências levaram a críticas ao modelo de internação psiquiátrica que culminaram em reformas no setor. As propostas de reforma dividiam-se segundo duas orientações. De um lado, estavam aqueles que defendiam uma reformulação institucional com vistas a tornar os hospitais psiquiátricos verdadeiramente terapêuticos e aqueles que propunham uma psiquiatria comunitária, que extravasasse os limites dos locais de internação. De outro lado, estavam aqueles que propunham um rompimento radical com as propostas vigentes da psiquiatria, seja pelo viés da antipsiquiatria que ganhou força na Inglaterra dos anos 1960, seja pela proposição da chamada Psiquiatria Democrática, defendida por vozes como a do italiano Franco Basaglia (Batista, 2014).

Para Basaglia (2005), não bastava apenas que os manicômios fossem extintos, era necessário também questionar o conhecimento, a prática e o discurso da psiquiatria. O autor chamou a atenção para a violência exercida através dessas instituições de caráter paternalista, opressivo e arbitrário, bem como questionou a essência discriminatória dos diagnósticos de doença mental e o impacto das desigualdades sociais no enfrentamento da doença mental. Tais desigualdades fazem com que, para o rico, que tem acesso a instituições particulares, o prognóstico de cura seja muito mais promissor do que o daqueles que, vítimas do descaso e da desumanização prevalentes nas instituições públicas, em vez de curados, são excluídos da sociedade como improdutivos ou explorados como mão de obra barata (Basaglia, 2005).

É Basaglia que introduz, na Itália do começo da década de 1960, o conceito de comunidade terapêutica, a partir do qual pretendia-se que o hospital psiquiátrico fosse apenas uma etapa transitória no processo de cura, cujos resultados deveriam

resultar em que o paciente pudesse receber acompanhamento com serviços alternativos à internação, na contramão do que acontecia em países como Inglaterra e França, cujas renovações se davam ainda articuladas com a hospitalização. Apesar de a Lei Mariotti, de 1968, já prever que, ao contrário do que a psiquiatria estabelecia, o internamento deveria ser voluntário, não compulsório, a realidade que Basaglia encontra quando se torna diretor do Hospital Psiquiátrico de Trieste é ainda de caráter fortemente manicomial e orientada por um determinismo biológico. Aqueles que, como Basaglia, lutavam por uma psiquiatria democrática conseguiram que o hospital encerrasse suas atividades e que o prédio fosse ocupado para outros propósitos. A partir daí, o cuidado com a saúde mental seria oferecido por uma série de outras estruturas distribuídas pela cidade, e uma lei seria criada, com o nome de Basaglia, para incluir a doença mental como questão sanitária e regular o tratamento obrigatório como substituto da internação (Basaglia, 2005; Batista, 2014).

No contexto brasileiro, é só no final da década de 1980 que o Movimento de Trabalhadores em Saúde Mental organiza-se para contestar o número cada vez maior de hospitais psiquiátricos privados em um contexto de precariedade crescente nas instituições públicas destinadas à saúde mental. Na academia, o debate sobre a desinstitucionalização da doença mental enseja, em meados dos anos 1980, o fechamento de alguns manicômios e a criação dos primeiros Centros de Atenção Psicossocial (CAPS). Segundo Batista (2014), esses movimentos deram origem à chamada Luta Antimanicomial. A partir dos anos 1990, as primeiras “mudanças promovidas nas áreas legislativa, jurídica e administrativa” acontecem, envolvendo a regulamentação de “serviços de atenção diária” como aqueles oferecidos pelos CAPS. Nos anos 2000, seguindo uma trajetória com o claro propósito de substituir tanto quanto possível o modelo de internação hospitalar por intervenções e acompanhamentos extra-hospitalares, a reforma psiquiátrica torna-se oficialmente uma política do Sistema Único de Saúde (SUS), para a qual o CAPS é central. Há, a partir daí, uma inversão de prioridades que envolve o fechamento de diversos hospitais e “a abertura de residências terapêuticas, ambulatórios, centros de convivência e hospitais de semi-internação” (Batista, 2014, p. 400).

A busca por estudos acerca da temática da loucura em obras brasileiras permite elencar alguns autores que receberam atenção dos estudos literários. Em seu levantamento, Reis (2012) aponta a novela *O alienista*, de Machado de Assis, como “a primeira obra literária brasileira a figurar o hospício e questionar o status da

psiquiatria” (Reis, 2012, p. 7). Contudo, a temática da loucura já aparecia em contos de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, e *O seminarista* (1872), de Bernardo Guimarães. Um autor sobre cuja obra há muitos estudos é Lima Barreto, que viveu em manicômios durante a vida e tematiza a loucura em obras como *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), o inacabado *Cemitério dos vivos* (1920) e *Diário do hospício* (1953). Outro autor que também viveu a experiência manicomial é Austregésilo Carrano Bueno, cujo romance *Canto dos Malditos* (1993) foi transposto para o cinema no filme *Bicho de sete cabeças* (2001), dirigido por Laís Bodanzky. Para Reis (2012), o romance *A lua vem da Ásia* (1963), de Campos de Carvalho, é pioneiro na apresentação de um narrador insano, à semelhança do que fizeram Gógol, em o *Diário de um louco*, Maupassant, em *Le Horla*, e Dostoiévski no conto *Bóbok*. Em *A lua vem da Ásia*, há um apelo de contestação do poder em suas mais diversas manifestações institucionais, como a Igreja, o Estado e a ordem burguesa. Segundo Reis (2012):

Inicialmente iludido pelas aparências do hospício onde se encontra, o protagonista perceberá crescentemente os reais motivos – políticos – de estar enclausurado, terminando por atribuir a violência que sofre a um sistema de poder que imagina ser “a mesma nova Ordem de sempre”, identificada ao longo da narração, ainda que de maneira difusa, ao capitalismo norte-americano mencionado quatro vezes ao longo do relato (Reis, 2012, p. 10).

Dessa forma, a obra de Campos e Carvalho se aproximaria da de Lima Barreto na empreitada de esboçar “uma sociologia da instituição”, o que *O Alienista* de Machado de Assis não chega a fazer, uma vez que o espaço de internação da Casa verde não é o palco da maioria dos acontecimentos importantes do enredo. Na opinião de Reis (2012), isto se deve ao fato de que a pretensão de Machado não era “representar a realidade do hospício, e sim usar o discurso da loucura como instrumento para denunciar a farsa da razão” (Reis, 2012, p. 10).

Reis (2012) aborda com maior detalhe três romances da década de 1970: *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Santanna, *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos Sussekind, e *Quatro-Olhos* (1977), de Renato Pompeu. Esses romances compartilhariam a composição fragmentária, uma característica recorrente em obras originadas no contexto da ditadura militar, que pode ser atribuída tanto à necessidade de tornar o conteúdo cifrado para a censura quanto à dificuldade de representar as experiências traumáticas vividas no período sem recorrer a

elementos que traduzam a incoerência, a contradição e o dilaceramento que as acompanham (Reis, 2012).

Nos enredos de Carlos Sussekind e Renato Pompeu, a manicomialização está subordinada a crises maiores, como aquelas envolvendo a política nacional e os valores e padrões de vida burgueses, de modo que a crítica às instituições manicomiais é feita de forma indireta. Já o romance de Sérgio Santanna estabelece sua crítica ao manicômio através de uma “sucessão de peripécias algo contracultural cujos momentos marcantes são principalmente atos subversivos de Ralfo”, o protagonista (Reis, 2012, p. 11). É importante ressaltar que o romance de Carlos Sussekind, diferentemente dos romances de Sérgio Santanna e Renato Pompeu, não se passa durante o período da ditadura militar, mas nos anos 1950.

Na subseção a seguir, revisaremos algumas das mais importantes contribuições de Goffman (2008), na Sociologia, acerca do conceito de estigma e a natureza das instituições totais. Além disso, revisamos a elaboração do autor acerca das trajetórias de sujeitos submetidos à alienação em contextos institucionais opressivos e o processo a que chama de “mortificação do eu”, bem como algumas das estratégias de adaptação desses sujeitos no enfrentamento de suas cruéis realidades. Essas contribuições nos importam sobretudo para a subseção de leitura crítica em que nossa atenção se dirige para a representação narrativa de sujeitos loucos em *Hospício é deus* e as relações que tais representações estabelecem com tais conceitos de Goffman (2008).

2.3 O ESTIGMA, AS INSTITUIÇÕES TOTAIS E A CARREIRA DO DOENTE MENTAL

O termo estigma foi criado pelos gregos para designar sinais corporais feitos a ferro ou fogo no corpo daqueles que, por diversas razões, eram encarados como perigosos ou indesejáveis, tais como os escravos, os criminosos e os traidores. Na era cristã, o mesmo termo designava marcas cujos significados poderiam ser tanto positivos, quando flores eram gravadas na carne daqueles considerados portadores da graça divina, quanto negativos, mantendo a função condenatória e alienante do mundo antigo (Goffman, 2008).

Segundo Goffman, os referentes atuais de estigma, embora não se encontrem codificados em uma marca imputada na carne, apontam para um sentido

muito similar. Além de terem perdido sua manifestação singular e ritualística, os referentes do estigma também se alteraram, ou, pelo menos, passaram a integrar uma lista mais diversa. Para o autor, o estigma corresponde a uma discrepância entre a identidade social virtual, construída a partir de uma série de pré-concepções que se constituem em expectativas normativas depositadas no outro, amparadas em estereótipos socialmente construídos, e a identidade social real, aquela que se averigua num contato mais aprofundado com o outro (Goffman, 2008).

Nesse sentido, os ambientes sociais estariam estabelecidos de forma a categorizar as pessoas conforme a probabilidade de, observados os seus atributos, pertencerem a determinadas identidades sociais virtuais esperadas para tais contextos. O encontro com o outro, portanto, está fundado em uma previsão de sua categoria e seus atributos, ou seja, no seu endereçamento a uma identidade social previamente estabelecida e genérica para todos os sujeitos que, a partir de determinados marcadores, regula o quão adequado a tal categorização sumária o sujeito está. No encontro com a alteridade, essas pré-concepções transformam-se em expectativas normativas. Muito embora não se tenha consciência de estar orientado por tais exigências, elas podem ser percebidas quando começamos a questionar determinados atributos, comportamentos e escolhas do outro, justamente porque não são compatíveis com tais expectativas, com a identidade social virtual que estamos confrontando com a identidade social real: aquela que, de fato, o sujeito prova ter (Goffman, 2008).

Quando há divergência entre essas duas identidades, estamos, para Goffman, diante do estigma, um atributo que, designado àquele cujas características impedem que seja incluído confortavelmente em uma categoria social virtual, leva-nos a deixar “de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída” (Goffman, 2008, p. 12). Contudo, nem toda discrepância entre a identidade social virtual e a identidade social real constitui um estigma, de modo que algumas discrepâncias podem levar à recategorização do indivíduo como pertencente a uma categoria social virtual positiva diferente daquela que, inicialmente, foi para ele imaginada (Goffman, 2008).

O estigma, portanto, “é uma linguagem de relações e não de atributos”, uma vez que um atributo que serve para estigmatizar alguém pode validar a normalidade de outro (Goffman, 2008, p. 13). Ou seja, o caráter depreciativo não é intrínseco ao estigma, que se constitui a partir de uma série de relações com outros atributos e

categorias socialmente estabelecidos. Como exemplo, o autor cita dois contextos em que uma formação universitária se constitui como atributo positivo ou negativo. No primeiro contexto, o sujeito ocupa um posto de trabalho para o qual a formação universitária é considerada fundamental, então é incentivado a esconder que não a possui, para não ser estigmatizado como inferior aos colegas. No segundo, ocupa um posto de trabalho para o qual a formação universitária é completamente dispensável e é incentivado a esconder que a tem, para não ser estigmatizado como fracassado (Goffman, 2008).

Em termos gerais, Goffman entende o estigma como “um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo” (Goffman, 2008, p. 13). O autor faz a ressalva de que existem alguns atributos que são motivos de descrédito em quase todos os ambientes sociais, de modo que se faz necessário distinguir entre duas condições que o sujeito alvo do estigma pode assumir: a de desacreditado, quando a característica responsável pelo estigma que carrega é conhecida e evidente ao primeiro olhar; e a de desacreditável, quando tal característica estigmatizante não é conhecida, tampouco prontamente perceptível por aqueles que o cercam. Avançando, o autor distingue três tipos de estigmas:

Há as abominações do corpo – as várias deformidades físicas. Em segundo, as culpas de caráter individual, percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade, sendo essas inferidas a partir de relatos conhecidos de, por exemplo, distúrbio mental, prisão, vício, alcoolismo, homossexualismo, desemprego, tentativas de suicídio e comportamento político radical. Finalmente, há os estigmas tribais de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos através de linhagem e contaminar por igual todos os membros de uma família (Goffman, 2008, p. 14).

Todos esses tipos de estigma constituem, afinal, um traço que afasta o sujeito dos demais atores de um grupo social por corresponder a uma quebra de expectativa em relação àquilo que era esperado, de modo que todos aqueles que não possuem esse ou qualquer outro traço capaz de torná-los desacreditáveis ou desacreditados de seu pertencimento a determinado ambiente podem ser chamados de normais. Parte-se do pressuposto que aquele que porta um atributo estigmatizante não é “completamente humano”, o que autoriza uma série de discriminações que acabam por reduzir as “chances de vida” dos estigmatizados. Constrói-se uma “teoria do estigma”, cuja principal função é comprovar que o perigo representado pelo estigma é grande o suficiente para justificar as atitudes

discriminatórias e, por vezes, bélicas para com aqueles que se estigmatiza (Goffman, 2008, p. 15).

Além disso, é comum que uma série de outros estigmas sejam associados ao estigma original para reforçar tal justificativa e, com isso, afastar a culpa daquele que estigmatiza para atribuí-la a quem é estigmatizado. Dentre esses estigmas adicionais, aqueles de aspecto sobrenatural não são intrinsecamente indesejáveis ou fonte de descrédito, mas ambíguos, reveladoramente assombrosos. Goffman exemplifica essa dinâmica no encontro com um sujeito cego, situação na qual alguns evitam tocar-lhe ou oferecer-lhe auxílio, outros o consideram simplesmente incapaz, acrescentando-lhe uma série de incapacidades que não estão relacionadas com o estigma original da cegueira e agindo como se ele fosse, por exemplo, surdo ou aleijado. Outros podem recorrer a lógicas sobrenaturais e acreditar que o cego é alguém dotado de alguma espécie de “sexto sentido”, “percepção” ou canal de informação privilegiado e indisponível para os videntes. Se esse sujeito estigmatizado reage a tais investidas com agressividade, por exemplo, a força do atributo de “violento” pode ser suficiente para que seja considerado merecedor da cegueira e de qualquer outro atributo desviante que possa vir a apresentar, num movimento que, ao mesmo tempo em que culpabiliza o estigmatizado, exime o sujeito tido como normal de toda culpa por sua animosidade (Goffman, 2008, p. 15).

O autor ressalta que é possível uma pessoa considerada normal apoiar um padrão de julgamento que não se aplica a ela. Por exemplo, um homem pode esperar um determinado comportamento das mulheres sem que o mesmo comportamento seja esperado dele. Por outro lado, é possível que um sujeito estigmatizado não tenha consciência de seu estigma, considerando-se, a partir de “crenças de identidade próprias”, normal. Um exemplo seriam os ciganos, cuja cultura vê como normal uma série de traços estigmatizados por aqueles que não são ciganos. Contudo, segundo Goffman:

Na América atual, entretanto, os sistemas de honra separados parecem estar decadentes. O indivíduo estigmatizado tende a ter as mesmas crenças sobre identidade que nós temos; isso é um fato central. Seus sentimentos mais profundos sobre o que ele é podem confundir sua sensação de ser uma “pessoa normal”, um ser humano como qualquer outro, uma criatura, portanto, que merece um destino agradável e uma oportunidade legítima. (Na realidade, não obstante a forma em que se expresse, ele baseia suas reivindicações não no que acredita seja devido a todas as pessoas, mas apenas a todas as pessoas de uma categoria social escolhida dentro da qual ele inquestionavelmente está incluído, como, por exemplo, qualquer

indivíduo de sua idade, sexo, profissão etc.). Além disso ainda pode perceber geralmente de maneira bastante correta que, não importa o que os outros admitam, eles na verdade não o aceitam e não estão dispostos a manter com ele um contato com “bases iguais”. Ademais, os padrões que ele incorporou da sociedade maior tornam-no intimamente suscetível ao que os outros vêem como seu defeito, levando-o inevitavelmente, mesmo que em alguns poucos momentos, a concordar que, na verdade, ele ficou abaixo do que realmente deveria ser. A vergonha se torna uma possibilidade central, que surge quando o indivíduo percebe que um dos seus próprios atributos é impuro e pode imaginar-se como um não-portador dele (Goffman, 2008, p. 16–17).

A sincronia entre as expectativas do grupo social no qual o sujeito se insere, como característica ocidental, possibilita que ele deduza o seu estigma sem, necessariamente, estar em contato com aqueles que reúnem todos os atributos necessários para uma determinada normalidade. Ao se comparar com o padrão amplamente divulgado, o sujeito reconhece os atributos negativos que possui, ou os positivos de que carece, e se conscientiza da sua insuficiência, envergonha-se de sua identidade. Nesse sentido, estamos diante de uma relação regulada pela aceitação, que, quando negada, leva o sujeito a identificar em si as justificativas pelo descrédito (Goffman, 2008).

Segundo Goffman, o sujeito estigmatizado pode reagir de diferentes maneiras diante da não aceitação pelo grupo social. Por exemplo, pode tentar corrigir o atributo pelo qual é estigmatizado, recorrendo a cirurgias plásticas ou corretoras, aprendendo a ler e a escrever, buscando terapias de cura para sua orientação sexual, etc. Essa busca por corrigir-se envolve que o sujeito se coloque numa dinâmica de “vitimização” que permite sua adesão a uma série de intervenções, muitas vezes sem qualquer embasamento científico. De outra forma, o estigmatizado por buscar corrigir-se indiretamente, buscando validar sua aptidão em atividades para as quais o estigma, a princípio, os incapacita. Os atletas paraolímpicos seriam um exemplo dessa atitude do estigmatizado que busca “romper com aquilo que é chamado de realidade”, tentando “obstinadamente empregar uma interpretação não convencional do caráter de sua identidade social” (Goffman, 2008, p. 20).

Alguns podem utilizar seus estigmas para “ganhos secundários”, apegando-se à desvantagem que lhe foi apontada como justificativa para todas as outras formas de fracasso ou incapacidade que venha a ter, ao que Goffman exemplifica com o caso de um sujeito com lábio leporino que tem o problema solucionado cirurgicamente e sente-se despreparado para encarar os desafios da vida sem a

prerrogativa de sua desvantagem. Outros podem ver no seu estigma uma espécie de “bênção secreta”, fonte de um aprendizado que, fossem normais, não seria possível, como alguém que, depois de passar muito tempo hospitalizado por uma doença grave, acredita que a experiência serviu para aguçar sua consciência acerca daqueles que o cercam; ou alguém que, apontando defeitos naqueles considerados normais, minimiza a importância do seu estigma, como um aleijado que se considera em vantagem em relação às pessoas sem qualquer deficiência, cuja presunção de serem normais os cega para os defeitos que, não obstante, possuem ou para as coisas boas que os cercam. De modo que, de aleijado e desacreditado, o sujeito se acredita superior (Goffman, 2008, p. 20).

No contato entre a pessoa normal e o estigmatizado, gera-se uma incerteza, para o estigmatizado, acerca de seu status perante os membros do grupo social. A cada novo encontro, a insegurança diante da reação do outro é renovada e, por vezes, permanece mesmo que sua colocação seja favorável e o estigma que sabe ou acredita ter não seja reconhecido pelo grupo. É por isso que, segundo Goffman, o estigmatizado tende a recluir-se ou adotar uma postura “desconfiada, deprimida, hostil, ansiosa e confusa”, porque, independentemente da real atitude do outro para com ele, sente-se tão incapacitado pelo estigma que carrega a ponto de manter-se em constante desconfiança (Goffman, 2008, p. 22).

Outra dinâmica descrita por Goffman (2008), ao abordar o contato entre pessoas normais e estigmatizadas, é uma certa mudança na forma de interpretação de eventos rotineiros balizada pela presença do estigma. Essa mudança pode tanto potencializar a importância de certas demonstrações de competência que, se não fossem protagonizadas pelo estigmatizado, não provocariam a mesma comoção daqueles que a presenciaram, quanto levar a identificar o estigma como causa de cada pequeno erro que, não fosse cometido pelo portador de um atributo estigmatizante, seria tomado como corriqueiro ou fruto do acaso. Como exemplo do primeiro caso, o autor cita a surpresa diante de um criminoso cujas leituras são canônicas ou consideradas complexas, o que não condiz com a expectativa socialmente construída para alguém com esse estigma, ou a admiração diante de um cego com autonomia para alimentar-se, deslocar-se ou desempenhar pequenas atividades manuais. Outro exemplo dessa potencialização do erro cometido pelo estigmatizado apresentado por Goffman (2008) é um doente mental que apresenta dificuldade para desempenhar uma tarefa que a maioria daqueles considerados

normais também teriam dificuldade em desempenhar, mas, no seu caso, essa incapacidade é tomada como mais uma manifestação da loucura e uma comprovação do estigma.

Essa mudança de interpretação que, de certa forma, orbita em torno do espectro da capacidade, medindo-a previamente com base em uma série de pré-concepções oriundas do estigma que lhes é imediatamente visível, tal como uma deficiência física, pode resultar em um comportamento de hiper-reatividade por parte daqueles cujos corpos não apresentam qualquer desvio da normalidade. Por exemplo, uma atleta paraolímpica que cai durante uma competição por uma razão alheia à sua deficiência e é imediatamente cercada por inúmeras pessoas solícitas, que jamais cogitariam a possibilidade de que a causa da queda não tivesse nada a ver com a deficiência da atleta. Ao abordar esses tipos de estigmas que tornam o sujeito desacreditado, ou seja, aqueles que são imediatamente identificáveis, Goffman descreve algumas situações que justificam a atitude de reclusão e desconforto daqueles que carregam tais estigmas em situações sociais:

Esse desagrado em se expor pode ser aumentado por estranhos que se sentem livres para entabular conversas nas quais expressam o que ela considera uma curiosidade mórbida sobre sua condição, ou quando eles oferecem uma ajuda que não é necessária ou não é desejada. Pode-se acrescentar que há certas fórmulas clássicas para esses tipos de conversas: “Minha querida, como você conseguiu seu aparelho de surdez?”; “Meu tio-avô tinha um, então acho que sei tudo sobre o seu problema”; “Sabe, eu sempre disse que esses aparelhos são amigos excelentes e solícitos”; “Diga-me, como você consegue tomar banho com seu audífono?” Por isso se infere que o indivíduo estigmatizado pode ser abordado à vontade por estranhos, desde que eles sejam simpáticos à sua situação (Goffman, 2008, p. 25–26).

A consequência da discrepância entre as identidades virtual e social de um indivíduo é a ruína de sua identidade social e a alienação. O estigmatizado, entretanto, pode encontrar acolhimento entre aqueles que possuem o mesmo estigma que o seu e, munidos de suas experiências, podem facilitar o aprendizado das relações sociais transformadas pelo estigma e oferecer-lhe um espaço de compartilhamento do sofrimento. Assim são formados “pequenos grupos sociais” que costumam possuir “agentes” ou “agências” encarregados de representar o grupo diante da sociedade (Goffman, 2008, p. 32).

Esses agentes podem ser um membro que ganhou destaque por sua capacidade de adaptação e superação das limitações associadas ao estigma ou

alguém externo ao grupo de estigmatizado, como é o caso, segundo Goffman (2008), da maioria dos presidiários ou doentes mentais, cuja tutela das autoridades jurídicas ou médicas geralmente inclui que sujeitos considerados normais e dotados de autoridade advoguem por eles diante da sociedade. Uma das tarefas desses representantes dos estigmatizados seria flexibilizar ou contestar os rótulos sociais atribuídos aos estigmatizados, como forma de abrir caminho para que a concepção social de determinado estigma se torne mais objetiva que moral e, por conseguinte, menos hostil.

Os representantes “nativos” de um grupo de estigmatizados geralmente são pessoas que desfrutaram de mais oportunidades de expressão ou estão mais articuladas do que os demais membros do grupo e, muitas vezes, ocupam-se integralmente do movimento por direitos, representação e assistência ao grupo. Esse envolvimento, contudo, leva ao contato com representantes de outras categorias, tanto de estigmatizados quanto de normais, o que, por vezes, os leva à assimilação por outros grupos e ao distanciamento das experiências que constituem a experiência dos seus iguais. A notoriedade que alguns desses representantes podem alcançar tem um impacto direto na vida de todos aqueles que compartilham de seus estigmas, para os quais os olhos dos normais se voltarão para transferir o crédito ou o descrédito que atribuem àquele que está, no momento, em evidência.

Ao falar sobre esses grupos de estigmatizados, Goffman (2008) chama a atenção para a importância que as publicações assumem para expressar os sentimentos compartilhados pelos membros e consolidar a existência do grupo e das relações construídas no seu interior. Além disso, essas publicações teriam o papel de formular a ideologia dos membros, incluindo “suas queixas, suas aspirações, sua política”, bem como tecer críticas à sociedade dos normais, seja apontando os defeitos ou virtudes de determinados indivíduos em comparação com outros, seja manifestando discordância diante do tratamento conferido aos estigmatizados (Goffman, 2008, p. 34). Outro conteúdo recorrente são as narrativas cujos heróis são estigmatizados que conquistaram, por mérito próprio, a aceitação dos normais. Ao lançar olhos para o contexto americano, Goffman reflete acerca da centralidade das representações discursivas ou literárias para a cultura de sujeitos estigmatizados, sobretudo aqueles que se integram a grupos de iguais:

É importante enfatizar que, na América pelo menos, não importa se uma categoria particular de estigmatizados é pequena ou está em má situação: o ponto de vista de seus membros terá provavelmente algum tipo de representação pública. Pode-se, então, afirmar que os americanos estigmatizados tendem a viver num mundo definido literariamente por menos cultos que sejam. Se eles não lêem livros sobre a situação de pessoas como eles próprios, pelo menos lêem revistas e vêem filmes; e, quando não podem fazê-lo, escutam os membros do grupo, porta-vozes do problema, em sua localidade. Uma versão intelectualmente elaborada de sua perspectiva é, assim, acessível à maioria das pessoas estigmatizadas (Goffman, 2008, p. 34–35).

Para além desses pequenos grupos sociais, os estigmatizados ainda podem encontrar acolhimento nos sujeitos a que Goffman chama de “informados”, aqueles que, apesar de não compartilharem do estigma, simpatizam com os estigmatizados e os aceitam como pessoas comuns. Segundo o autor, os informados passariam por uma “experiência pessoal de arrependimento” que pode ou não ser seguida do reconhecimento e da aceitação pelo grupo de estigmatizados. Alguns sujeitos que, devido às funções profissionais que exercem, tendem a torna-se aliados de grupos estigmatizados são as “enfermeiras”, “terapeutas”, “empregados atenciosos”, “garçons de bares de homossexuais”, “empregadas das prostitutas”. Outros são “informados” porque possuem, com o estigmatizado, uma relação que estabelece, perante a sociedade, um vínculo suficientemente forte entre eles para que o descrédito do estigma seja transferido para aquele que, apesar de não o carregar em si mesmo, é visto como demasiadamente íntimo do desacreditado para ser tratado de forma plenamente normal (Goffman, 2008, p. 39).

Goffman utiliza a expressão “carreira moral” para designar a semelhança entre as trajetórias daqueles que compartilham o mesmo estigma. Para o autor, durante a socialização, os indivíduos estigmatizados passam, primeiro, por uma fase de incorporação do ponto de vista dos normais, “adquirindo [...] as crenças da sociedade mais ampla em relação à identidade e uma ideia geral do que significa possuir um estigma particular”, e, depois, por uma fase de aprendizado das consequências de possuir tal estigma (Goffman, 2008, p. 41).

Essas duas fases, que acontecem de forma simultânea, dão origem a modelos de carreiras morais disponíveis para que os estigmatizados possam desenvolver-se em sociedade. O autor elenca alguns modelos dessas carreiras morais. O primeiro modelo é aquele em que o sujeito nasce com determinado estigma e, portanto, seu aprendizado acerca do estigma é acompanhado pelo aprendizado dos padrões que não atende, como acontece com um órfão que,

apesar de crescer sem pais, aprende o sentido da paternidade, tornando-se apto para desempenhar o papel que não teve presente (Goffman, 2008).

Outro modelo é aquele pelo qual um estigmatizado é mantido em um contexto familiar que, controlando a informação, o protege do tratamento socialmente reservado àqueles que possuem o mesmo estigma que ele, de modo que o estigmatizado se sente normal, até que, em determinado ponto, precise entrar em contato com a concepção social acerca do seu estigma. Isso geralmente ocorre na sua entrada na escola, o que pode ser adiado mais ainda quando a família o matricula em uma escola exclusiva para pessoas que compartilham de seu estigma.

Há também o modelo de socialização em que o indivíduo se torna estigmatizado ou descobre que sempre foi estigmatizado e desacreditável de forma tardia. Por fim, há aquele modelo em que a socialização se dá “fora das fronteiras geográficas da sociedade” e envolve o aprendizado das exigências sociais através das quais, no novo ambiente, algum de seus atributos o levará ao descrédito (Goffman, 2008, p. 44). No caso daqueles que sempre conviveram com o atributo responsável pelo estigma, porém só se descobrem estigmatizados muito depois, o contato com seus iguais, mesmo que breve, permitirá a identificação. No caso daqueles que passam à estigmatização por um atributo recém adquirido, o encontro com aqueles que convivem há mais tempo com a condição frequentemente leva a um processo de aprendizagem e adaptação. Nesses casos, é frequente que, ao presenciar as conquistas e aptidões daqueles com o mesmo defeito que o seu, o aprendiz faça prognósticos de suas próprias possibilidades. De acordo com Goffman, quando esse processo de aprendizagem se dá em um contexto institucional, como é o caso, por exemplo, dos loucos, dos criminosos e dos órfãos, o aprendizado do indivíduo acerca de seu estigma se dará, sobretudo, através do “prolongado contato íntimo com aqueles que irão transformar-se em seus companheiros de infortúnio” (Goffman, 2008, p. 46).

Em *Asylums: essays on the social situation of mental patients and other inmates* (1961), traduzido para o português como *Manicômios, prisões e conventos* (1974), Goffman estabelece o conceito de “instituições totais” para designar aquelas instituições cujo “fechamento” é mais intenso, restringindo as relações com a sociedade externa. Um fato distintivo de tais instituições é a inseparabilidade das esferas do descanso, do lazer e do trabalho, cujas atividades se dão em um espaço compartilhado com outros sujeitos e são regidas por uma autoridade única que

segue um plano destinado a contemplar os interesses da instituição. O controle burocrático das necessidades dos internos envolve uma separação primordial, nesses espaços, entre dirigentes e internados. Os primeiros possuem contato com o mundo externo, enquanto os segundos são alienados. Contudo, o contato entre esses dois grupos se dá de forma oficial e com pouca troca, sobretudo devido às visões estigmatizadas que têm uns dos outros e à hierarquia institucional e moral que subordina internados a dirigentes.

Com isso, o autor divide essas experiências nas noções de “mundo do internado” e “mundo da equipe dirigente”. A separação entre esses dois mundos é garantida por uma constante contraposição entre o mundo institucional e o mundo doméstico, utilizada como forma de controle dos indivíduos. Esse controle é atingido através de um processo de “mortificação do eu” que começa na admissão do internado e envolve uma série de opressões destinadas a constranger a “concepção de si mesmo” e a “cultura aparente” do sujeito, tais como o “despojamento” das posições que ocupava na sociedade decorrente da restrição do contato com o mundo externo (Goffman, 1974, p. 23). Além disso, o internado está sujeito a uma série de regras de conduta impostas pela instituição, inseridas num “sistema de privilégios” que premia os obedientes e pune os insubordinados (Goffman, 1974, p. 49).

Todo esse processo de reorganização do eu imposto pela internação leva o internado a adotar “táticas de adaptação” que envolvem, segundo Goffman, “ajustamentos primários”, quando o internado coopera com as ordens, e “ajustamentos secundários”, quando o internado infringe as regras para fugir da realidade imposta pelo internamento. O autor classifica essas táticas como: “afastamento da situação”, quando o sujeito adota uma postura indiferente e desconectada da realidade imposta; “intransigência”, quando o interno viola as regras deliberadamente; “colonização”, quando o sujeito passa a perceber o contexto institucional como mais seguro e agradável que o mundo externo; “conversão”, quando o sujeito reproduz o entendimento oficial dos motivos pelos quais está internado; “viração”, uma mistura de estratégias para evitar represálias físicas ou psicológicas; e “imunização”, quando o sujeito se habitua ao mundo institucional e passa a encará-lo como cotidiano (Goffman, 1974, p. 59–63).

Pouco a pouco, esse processo intenso de reorganização do eu, através das várias estratégias identificadas por Goffman, gera, no sujeito, um sentimento de

fracasso e angústia oriundo tanto da comparação de sua condição atual com a de antes do internamento, que, já sabe, está fora de seu alcance, quanto da sensação de incapacidade de retorno ao convívio social provocada pela “desculturação” pela qual passou, que suprimiu habilidades e modos de existência que só são possíveis fora do espaço institucional. No contexto da internação, a relação com a equipe dirigente se dá, sobretudo, no contexto de “cerimônias institucionais” e é regida por princípios de “impermeabilidade” e “permeabilidade” (Goffman, 1974, p. 85). O princípio da “impermeabilidade” é aquele que orienta a supressão do contato e da influência da sociedade externa, estabelecendo uma conduta considerada legítima e adequada para o interno, de acordo com a condição que justifica sua presença na instituição. Já o princípio da permeabilidade é aquele pelo qual os padrões sociais da sociedade externa são reproduzidos no mundo interno, de modo que as cerimônias institucionais seriam oportunidades de reabilitação do sujeito para a eventual vida em sociedade; ou quando estabelecem-se relações ilícitas, entre internados e dirigentes, que ultrapassam os limites rituais da hierarquia institucional. Para Goffman (1974), a oscilação entre esses dois princípios, que vetam o contato com o mundo externo ao mesmo tempo que o reproduzem de forma reduzida no contexto institucional, dá pistas da relação entre a instituição e a sociedade. Nesse sentido, as instituições totais seriam realidades fechadas onde todas as esferas da vida social realizam-se simultânea e coletivamente. Contudo, o caráter de benfeitoria que poderia ser atribuído à tentativa de reabilitação dos internados cai por terra diante da discrepância frequente e flagrante entre aquilo que a instituição professa como propósito, geralmente orientado por valores humanitários, e o autoritarismo opressor que, na realidade, tem lugar entre os muros institucionais.

Ao abordar a carreira moral do “doente mental”, Goffman volta o olhar para as mudanças que essa trajetória exerce sobre o ego do sujeito e sobre o seu julgamento de si e dos outros. Assim como Foucault, Goffman entende que a categoria “doente mental” está inexoravelmente ligada ao processo de hospitalização, de modo que a doença mental não é um achado da ciência médica, mas um resultado do processo pelo qual estabeleceu-se um afastamento daqueles que, agora, são tidos como doentes, mas que, outrora, faziam parte de uma massa indiferenciada de alienados por razões muito mais diversas do que podem contemplar a sintomatologia psiquiátrica ou a classificação nosológica. Nesse sentido, para o sociólogo americano, os internados em hospitais psiquiátricos

constituem uma comunidade excluída tanto quanto aquelas organizadas em torno de pautas raciais, sociais ou de gênero (Goffman, 1974, p. 112).

Esse percurso é composto pela fase pré-paciente e pela fase de internado, que se realizam através de uma série de eventos, a começar pela publicização da “transgressão” que resulta na internação e o conseqüente ingresso, voluntário ou involuntário, no ambiente institucional (Goffman, 1974, p. 119). Nesse momento, o sujeito abre mão de sua civilidade e assume o lugar do paciente, desvinculando-se do mundo externo, ao que geralmente segue um período de sentimentos negativos, perturbações e visão desintegradora de si mesmo, em grande parte decorrentes da “história de caso” que o círculo médico e administrativo constrói para o paciente, ressignificando seu passado em função do diagnóstico. Uma vez admitido no hospital psiquiátrico, é comum que o indivíduo se sinta traído, ludibriado ou coadjuvante nas decisões, sobretudo aquelas que lhe dizem respeito, já que passa a ser tutelado por diversos agentes. Além disso, é possível que, em decorrência de ter sua transgressão denunciada, o paciente dê início a uma “cerimônia de degradação”, sentindo-se na obrigação de realizar alguma “extensa ação reparadora diante da testemunha” (Goffman, 1974, p. 120). Finalmente, o paciente pode vir a compreender seu distanciamento do mundo externo e a perda das relações sociais do passado.

É por conta dessa compreensão que, durante a fase de internado, o paciente recorre a estratégias tais como a reclusão, a recusa de visitas ou mesmo a adoção de um comportamento maníaco para eximir-se de qualquer compromisso para com uma comunicação razoável e, talvez, para preservar certos imaginários acerca de relações sociais que se modificaram para sempre em decorrência da internação. É comum que esses pacientes adotem uma postura de “anonimato”, evitando situações que poderiam colocá-los em contato com sujeitos do seu passado. Enfim, em decorrência das diversas “experiências de mortificação” que vivencia, como a clausura, a restrição de seus movimentos, a vida coletiva imposta e as manifestações autoritárias da equipe dirigente, o paciente entra em “aceitação” e passa a integrar a rotina hospitalar, o que envolve o aprendizado do que Goffman chama de “sistema de enfermarias” (Goffman, 1974, p. 125–127).

Para Goffman (1974), os ambientes das enfermarias hospitalares, onde são acomodados os internados, apresentam uma gradação, no que concerne ao oferecimento de serviços piores ou melhores, orientada por uma lógica meritocrática,

segundo a qual àqueles que desobedecem às normas institucionais são reservadas as instalações com menores regalias e confortos. Segundo o autor:

A institucionalização desses níveis radicalmente diversos de vida esclarece as consequências, para o eu, dos ambientes sociais. E isto, por sua vez, afirma que o eu surge, não apenas através da interação com os outros significativos, mas também de disposições que se desenvolvem numa organização, em benefício de seus participantes (Goffman, 1974, p. 127).

Nesse sentido, alguns ambientes estariam mais alinhados com a imagem que o sujeito tem de si mesmo, como sua casa, enquanto outros ambientes lhe seriam mais estranhos, tais como um bairro pobre de uma cidade estrangeira. Ambientes como o local de trabalho seriam um caso à parte, uma vez que, neles, embora o “status ocupacional” do sujeito seja expresso, este é controlado, mesmo que de forma sutil, pelo empregador (Goffman, 1974, p. 127). No entendimento de Goffman, os hospitais psiquiátricos seriam um exemplo extremo da categoria de ambientes à qual pertence o local de trabalho, o que se deve ao fato de que o espaço da enfermaria torna explícita, assim que o paciente é admitido, sua significação, “de forma penetrante, persistente e total” (Goffman, 1974, p. 128). As restrições que o paciente encontra nesses ambientes são atribuídas às necessidades apresentadas por sua condição, como parte do tratamento de que precisa, de modo que, se reivindica melhores condições, é informado de que as melhorias dependem de sua capacidade de comportar-se de forma adequada em uma enfermaria com melhores condições.

Em suma, “sua colocação em determinada enfermaria é apresentada, não como um prêmio ou castigo, mas como uma expressão de seu nível geral de atuação social, seu *status* como uma pessoa” (Goffman, 1974, p. 128). É através da negociação e da imposição de regras que o espaço da enfermaria é utilizado para “modelar a concepção que uma pessoa tem de si mesma” (Goffman, 1974, p. 128). Além disso, a autoridade conferida aos médicos é responsável por ataques diretos, geralmente verbais, contra a autoimagem do internado, que será constantemente lembrado que seu passado e seu comportamento são os responsáveis pela situação em que se encontra e incentivado a provocar mudanças em si mesmo para ser novamente considerado uma pessoa normal.

Esse processo leva, muitas vezes, a uma conscientização do paciente acerca da interpretação psiquiátrica de si mesmo, a partir da qual ele pode adotar

estratégias de adaptação tais como uma atitude apologética, com a qual tenta reinterpretar sua situação presente valorizando aspectos positivos do seu passado ou perspectivas mais promissoras de futuro. Outros podem negar o *status* de doentes, construindo narrativas tristes nas quais as atitudes e escolhas de terceiros são o motivo do comportamento que levou ao diagnóstico, por vezes reforçadas com uma situação profissional de relativo mérito que tenha ocupado ou diga ter ocupado no passado (Goffman, 1974).

Contudo, é vantajoso, para os membros da equipe dirigente, desmentir essas versões melhoradas ou fantasiosas que os pacientes criam de si mesmos, o que podem fazer como forma de mitigar comportamentos indesejados e conquistar a cooperação dos internos. Embora seja muito comum que os membros da equipe dirigente tenham informações privilegiadas, muitas vezes fornecidas pelas famílias dos pacientes, estas não são essenciais para invalidar os discursos que os pacientes elaboram sobre si mesmos. Para dar início ao processo de ressignificação do passado do paciente, basta amparar-se na autoridade dos estudos psiquiátricos, que encontram, nos primeiros anos de vida dos sujeitos, as raízes das doenças mentais (Goffman, 1974).

Se a narrativa que o paciente apresenta sobre si é prontamente desconsiderada, as histórias de caso são construídas e registradas diariamente. Segundo Goffman, um dos objetivos desses registros é

mostrar as maneiras pelas quais se revela a “doença” do paciente e as razões pelas quais era correto interná-lo e continua a ser correto mantê-lo internado; isso é feito ao tirar, de toda a sua vida, uma lista dos incidentes que tiveram ou poderiam ter tido significação “sintomática”. Podem ser citadas infelicidades de seus pais ou irmãos que podem sugerir uma “tara” de família. São registrados atos iniciais em que o paciente parece ter mostrado mau julgamento ou perturbação emocional. São descritas oportunidades em que agiu de uma forma que o leigo consideraria imoral, sexualmente pervertida, com vontade fraca, infantil, indelicada, impulsiva ou “louca”. Os seus últimos erros que alguém considerou como a última gota, como a causa para ação imediata, tendem a ser descritos minuciosamente. Além disso, o registro descreve o estado em que chega ao hospital – e esse não é provavelmente um momento de tranquilidade e facilidade para ele. O registro pode também descrever a tática que utilizou para responder a perguntas perturbadoras, mostrando-o como alguém que faz afirmações evidentemente contrárias aos fatos (Goffman, 1974, p. 133).

Essas histórias de caso circulam pelos ambientes hospitalares, e o pessoal da enfermaria sente-se no direito de saber as informações sobre o passado do paciente, uma vez que são ferramentas de controle e negociação. Nesse sentido, as

informações que o paciente gostaria de manter confidenciais são justamente aquelas que se faz questão de manter ao alcance de todos os membros da equipe dirigente. É comum, por exemplo, que conferências sejam realizadas, com o pessoal de todos os setores do hospital, para que diretores e médicos apresentem suas opiniões sobre os pacientes, e uma estratégia de abordagem de cada um é estabelecida coletivamente. Essas informações podem ser usadas para contrapor declarações dos pacientes e confrontá-los com a realidade, indo ao encontro da essência da prática psiquiátrica: conduzir o sujeito à racionalização adequada de si mesmo e do mundo. Isso pode ocorrer através da constante apresentação, em momentos como as terapias de grupo, das evidências que comprovam a doença mental do paciente quando este insiste em negá-la: todos os comportamentos desviantes registrados no passado, antes e durante a internação, são evocados. Trata-se, portanto, de uma incessante conscientização do sujeito acerca de sua nova identidade de doente mental (Goffman, 1974).

O paciente aprende a viver em constante revisão moral, degradando e reconstruindo o eu incessantemente, de modo que esse processo se torna cotidiano. A oscilação na escala de privilégios do sistema de enfermagem se torna um jogo fundamental ao qual o sujeito está subordinado e que, de certa forma, o insensibiliza. As mudanças drásticas que enfrenta conforme seu status no ambiente hospitalar ascende ou descende já não assumem a mesma seriedade que teriam no mundo externo, de modo que o sujeito abre mão de suas defesas e assume uma certa indiferença diante das “desconstruções e reconstruções do eu”, assim como faz a equipe dirigente (Goffman, 1974, p. 139). Goffman sintetiza a constituição do eu no âmbito das carreiras morais:

Cada carreira moral e, atrás dela, cada eu, se desenvolvem dentro dos limites de um sistema institucional, seja um estabelecimento social – por exemplo, um hospital psiquiátrico – seja um complexo de relações pessoais e profissionais. Portanto, o eu pode ser visto como algo que se insere nas disposições que um sistema social estabelece para seus participantes. Neste sentido, o eu não é uma propriedade da pessoa a que é atribuído, mas reside no padrão de controle social que é exercido pela pessoa e por aqueles que a cercam. Pode-se dizer que esse tipo de disposição social não apenas apóia, mas constitui o eu (Goffman, 1974, p. 142).

Para Goffman, algumas situações são exemplos dessa “fadiga moral”. Quando os pacientes estabelecem relações amorosas no espaço hospitalar e essas são toleradas por todos, a despeito das relações que esses pacientes possuam no

mundo externo, por exemplo, temos uma manifestação extrema da alienação do ambiente hospitalar do mundo externo. Essas situações deixam claro que o paciente está sujeito a um código moral próprio do internamento, além de reforçarem sua separação do mundo exterior, cujas regras morais não mais o contemplam: pode receber as visitas da esposa e “casar-se” com uma colega de internamento. Além disso, no que concerne à ascensão ou derrocada no sistema de enfermarias, é comum que tanto os pacientes que estão nos melhores níveis quanto aqueles que estão nos piores níveis avaliem os riscos envolvidos em uma mudança de *status*. Ou seja, aqueles que estão nos piores níveis talvez optem por não perseguir um nível mais alto, já que a situação de rebaixamento o deixa inatingível por certos mecanismos de controle: já não pode ser mais humilhado, nada mais lhe pode ser tirado. Já aqueles que estão nos níveis melhores, apesar das regalias que sua reputação possui, permanecem em constante vigilância porque uma derrocada seria muito mais trágica (Goffman, 1974).

Ultrapassando os níveis mais privilegiados das enfermarias, há ainda aqueles pacientes que recebem alta sob a custódia de alguma pessoa próxima que, em outras condições, não teria nenhum poder sobre ele. Assim, mesmo fora dos muros do internamento, esses pacientes seguem sob tutela e precisam abrir mão de sua autonomia e de parte de sua identidade para permanecerem livres, uma forma cruel de alienação pela qual o sujeito se aproxima ao máximo do mundo normal sem, contudo, poder de fato pertencer a ele. A seguir, importa-nos abordar brevemente o pensamento de Denise Jodelet (2001), na Psicologia Social, acerca das relações de exclusão que permeiam também os contextos totalitários que abordamos com Goffman.

2.4 AS RELAÇÕES SOCIAIS DE EXCLUSÃO

A Psicologia Social tem a pretensão de abordar a exclusão de forma a contemplar as diversas formas que ela assume, tais como o racismo, o desemprego, o conflito entre as nações e as várias incapacidades que levam um sujeito à exclusão social. Para Jodelet (2001), a exclusão está sempre relacionada às “relações interpessoais ou intergrupos” e traduz-se de forma “material” ou “simbólica”, inaugurando um tipo específico de relação social decorrente de um estado estrutural propício na organização social, em cuja conjuntura a justificativa

para a exclusão se insere (Jodelet, 2001, p. 53). Tais manifestações, segundo a autora, podem se dar:

no caso da segregação, através de um afastamento, da manutenção de uma distância topológica; no caso da marginalização, através da manutenção do indivíduo à parte de um grupo, de uma instituição ou do corpo social; no caso da discriminação, através do fechamento do acesso a certos bens ou recursos, certos papéis ou status, ou através de um fechamento diferencial ou negativo (Jodelet, 2001, p. 53).

A abordagem das relações sociais, na Psicologia Social, procura unir a observação das “dimensões ideais e simbólicas” e dos “processos psicológicos e cognitivos” que lhes são subjacentes e, ao mesmo tempo, o olhar para o espaço de interação entre pessoas ou grupos no qual tais dimensões e processos “se constroem e funcionam”. Sendo assim, ao tomar as relações de exclusão social como objeto de estudo, a Psicologia Social leva em conta as interpretações psicológicas, sócio-históricas, culturais e econômicas para compreender como se dá a construção de uma categoria apartada para aqueles que são tratados com distinção. Nesse contexto de estudos, conceitos como os de “preconceito, estereótipo, discriminação, identidade social” são fontes de questionamento, e a análise dos discursos sociais, das representações sociais e das ideologias é um método frequente de abordagem (Jodelet, 2001, p. 54).

Para Jodelet (2001), o fascismo ocasionou que os questionamentos dos psicólogos sociais acerca da exclusão aumentassem, uma vez que estava em ascensão desde o intervalo entre as duas grandes guerras mundiais e atingiu seu ápice com o nazismo e a blindagem contra a imigração adotada pelos Estados Unidos em meio aos intensos conflitos sociais que lá ocorriam. Do olhar para as relações raciais, o escopo desses estudiosos precisou alargar-se para dar conta das diversas relações sociais e políticas que, da cooperação ao conflito, estabeleciam-se entre os mais variados grupos, cuja diferenciação se dava por critérios igualmente numerosos.

Cientes de que as análises “históricas, macro-sociais ou econômicas” não eram suficientes para compreender os motivos pelos quais a injustiça, a intolerância e a discriminação são aceitas e se difundem em sociedades cujos valores professos são os de democracia e igualdade, os estudiosos da Psicologia Social debruçaram-se sobre aspectos psicológicos e sociocognitivos envolvidos nas relações

intergrupais, tomando, como primeiro objeto, aqueles “comportamentos hostis que dão à exclusão manifestações extremas”, tais como os “linchamentos e os ‘pogroms’” (Jodelet, 2001, p. 55).

A seguir, estabeleceremos alguns conceitos fundamentais para pensar no fenômeno da loucura a partir de *Hospício é deus*. Como veremos na seção dedicada à leitura crítica da obra, as memórias que tematizam a experiência pessoal da narradora-protagonista com a loucura e a internação psiquiátrica orientam-se por uma lógica que as coloca em contraposição ao discurso oficial daqueles que, investidos de autoridade e da prerrogativa de racionalidade, elaboram a memória coletiva a que temos acesso com mais facilidade, assumindo o potencial de ressignificar esse passado através de uma narrativa testemunhal e com tons de denúncia.

2.5 MEMÓRIA, HISTÓRIA E ESQUECIMENTO

O sociólogo francês Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (1990), originalmente publicado, após a sua morte, em 1950, parte da intersecção entre Psicologia social e Sociologia para construir uma teoria sobre a memória coletiva e individual. Para o autor, a memória é sempre construída, a um tempo, em grupo e pelo sujeito, uma vez que todo indivíduo está inserido em grupos de referência. Assim, a conversão de uma mera lembrança em lembrança viva depende da presença ou ausência desses grupos de referência. Para que a atualização da mentalidade de grupo seja possível, essa comunidade precisa também ser afetiva, de modo que a preservação do apego afetivo com o grupo permite a formação de lembranças, e o desapego leva ao esquecimento. Mesmo que, após o esquecimento, o indivíduo reencontre alguém do grupo que descreva os acontecimentos esquecidos, tal descrição será tomada como dado abstrato, posto que não há recuperação, mas substituição por uma narrativa sem correspondência interna (Halbwachs, 1990).

A lembrança envolve a reconstrução, na medida em que não repete linearmente os acontecimentos e vivências do passado, mas os resgata e atualiza segundo um quadro atual de interesses, diferencia-se dos demais acontecimentos e está localizada num quadro espaço-temporal, mediada por um conjunto de relações sociais. Existindo ainda o grupo de referência, o reconhecimento, que depende da

retomada das relações sociais da época, torna-se possível. A memória, portanto, é um trabalho que envolve o reconhecimento e a reconstrução e atualiza os quadros sociais em que as lembranças se perpetuam e se articulam entre si (Halbwachs, 1990).

Esse trabalho da memória torna-se mais preciso no encontro com o testemunho. Em primeiro nível, o testemunho tem lugar no confronto do indivíduo consigo mesmo, na comparação entre sua visão atual e as experiências passadas e opiniões anteriores, apoiando-se no depoimento de outros. Em segundo nível, dá-se no diálogo com outros indivíduos, fisicamente presentes ou internalizados, quando o trabalho da memória corresponde à contraposição dos diferentes pontos de vista abrigados pelo indivíduo. Se, para viver o presente, testemunhos de suas experiências anteriores e de outros estabelecem interlocução entre si, o futuro envolverá essa mesma retomada, de modo que a memória é uma atualização desses testemunhos em um diálogo mais atual (Halbwachs, 1990).

Sendo assim, a dinâmica que se estabelece entre memória individual e memória coletiva se dá em uma via de mão dupla, em que lembranças são evocadas tendo quadros sociais como pontos de referência, para reconstruir ao que se chama memória, e as recordações pessoais servem como testemunho que regula os limites das imagens coletivas. A partir disso, as experiências individuais servem de ancoragem para que a memória coletiva se construa, ao mesmo tempo em que recordações pessoais podem ser confrontadas com a ditadura de imagens coletivas. Além disso, essa relação de atualização constante entre memória individual e coletiva implica em que o passado deixe de ser visto como imutável, para ser percebido como em constante reconstrução e resignificação (Halbwachs, 1990).

O filósofo Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), abordou a memória a partir de uma perspectiva fenomenológica, a história a partir da epistemologia das ciências históricas, e o esquecimento a partir da hermenêutica das condições históricas. A partir da compreensão de que a imaginação desempenha um papel fundamental na conversão de lembrança em memória, coloca-se em xeque a verdade da memória e sua fidelidade ao passado. Isto se dá porque a memória, ao mesmo tempo em que estabelece o reconhecimento do passado, apresenta deficiências intrínsecas ao desempenho dessa função, dentre as quais a mais reconhecível é o esquecimento. Apesar de que, tanto a imaginação, mecanismo subjetivo que está sujeito à ficcionalização, quanto o arquivo, sistema

com critérios próprios de organização, produzem distorções na memória, a legitimidade a ela frequentemente atribuída dá-se na presunção de que a legitimidade do observador é suficiente para assegurar a verdade de sua memória em relação ao que se deu, de fato, no passado. Assim, o testemunho se torna, muitas vezes, a própria noção de verdade, uma realidade narrada em primeira pessoa (Ricoeur, 2007).

Ao tratar do esquecimento, Ricoeur parte das concepções neuronais para refletir sobre a fenomenologia da memória, tratando, em seguida, do esquecimento e o apagamento ou persistência dos rastros, os quais categoriza como escritos e psíquicos. Aborda as figuras do esquecimento presentes nas culturas, tradições e saberes. Em nível psicológico-terapêutico, a memória impedida se apresenta, uma vez que as lembranças traumáticas impedem a conversão do fato traumático que reproduzem em lembrança, de modo que o esquecimento, ao mesmo tempo, é a repetição doentia que impede a rememoração do trauma e levanta a possibilidade do trauma indicar um passado inesquecível e inacessível (Ricoeur, 2007).

Para Ricoeur, a existência coletiva ampara-se na ideia de que a violência promove os vínculos contratuais entre os sujeitos, a exemplo das guerras que fundam todas as comunidades históricas, e cujos atos violentos são validados pelo estado de direito. A partir disso, o autor trata da memória manipulada, que é possível a partir desse poder de agir legitimamente sobre a lembrança e o esquecimento. A problemática da identidade, então, cruza com a da memória coletiva e pessoal, uma vez que essa inconfiabilidade da memória manipulável, apenas presumível, alegável e pretensa, estende-se às identidades coletiva e pessoal, igualmente fragilizadas. Da relação entre identidade pessoal e coletiva, emerge o fenômeno da ideologia, que opera nos níveis de distorção da realidade, de legitimação do sistema de poder e de integração do mundo comum (Ricoeur, 2007).

A ideologia pode, portanto, servir para justificar e legitimar a ordem e o poder que coagem os costumes em uma determinada sociedade e influir na função narrativa da memória, uma vez que cada narrativa resulta de uma seleção originada no confronto entre lembrança e esquecimento. Por vezes, o pacto não é de assumir uma determinada memória como legítima e ensinável, doutrinante, mas de esquecimento deliberado pelo desejo de não saber (Ricoeur, 2007).

Na subseção a seguir, adentramos, a partir do pensamento de Foucault, na reflexão acerca da autoria para iniciar nosso percurso de aproximação da narrativa

de *Hospício é deus*. Tais reflexões são produtivas para a leitura da obra, sobretudo, pelo caráter autobiográfico da narrativa de Maura Lopes Cançado, o que nos leva, em alguns momentos da leitura crítica, a refletir sobre sua situacionalidade social para compreender o contexto de produção.

2.6 REFLEXÕES FOUCAULTIANAS SOBRE A AUTORIA

Ao refletir sobre a questão “O que é um autor?”, Foucault deixa de lado os aspectos históricos e sociais vinculados à personagem do autor para dar atenção exclusiva à relação do texto com o autor, para abordar os indicativos que, presentes no texto, apontam para a figura “exterior e anterior” do autor (Foucault, 2009, p. 267). Ao redor de uma citação de Beckett (“Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.”), o autor destaca um ‘princípio ético fundamental da escrita contemporânea’, a partir do qual a escrita é tomada como prática, antes de resultado. Esse princípio seria exemplificado, na literatura contemporânea, por dois temas: a libertação do “tema da expressão” e o parentesco da escrita com a morte.

Segundo o primeiro tema, “a escrita (...) se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade: ela se identifica com a sua própria exterioridade desdobrada”. Trata-se de um “jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante”. Ainda:

essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual ela se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (Foucault, 2009, p. 268).

Ao abordar o segundo tema que baliza a escrita contemporânea, o do “parentesco da escrita com a morte”, Foucault entende que se, na narrativa clássica, a morte do herói significava tamanha consagração de sua vida que o levava à imortalidade do exemplo a ser seguido pela posteridade, e, na narrativa árabe, exemplificada por Shehrazade e *As mil e uma noites*, a narrativa tentava evitar o encontro terminal com a morte, na literatura moderna, estamos diante do exato

contrário: “a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da via; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor” (Foucault, 2009, p. 269). Se, por vezes, a morte do autor reflete-se em uma biografia trágica (a exemplo de Flaubert, Proust e Kafka), por outro, também está marcada pelo apagamento do autor em sua obra, que passa a desempenhar o “papel do morto no jogo da escrita”, o que se dá através de diversos artifícios que criam uma distância entre a pessoa do autor e a do narrador. No caso de Maura Lopes Cançado, na obra que é objeto de nossa leitura na terceira seção desta dissertação, trata-se de um apagamento da autora que condiz com um apagamento de sua identidade honrosa no mundo para dar lugar à loucura que lhe é atribuída.

O pensador francês ainda problematiza, na sua reflexão acerca da autoria na literatura moderna, duas noções que, no seu entendimento, vêm a substituir o protagonismo da autoria no âmbito da crítica e da filosofia que tomam a morte do autor como um ponto de partida: a de obra e a de escrita. Em termos gerais, o autor questiona o que se pode considerar por obra ao se excluir a pessoa do autor da equação: uma obra não é assim considerada justamente por pertencer a determinado autor, a tal ponto que, muitas vezes, qualquer escrito desse autor, com ou sem pretensões literárias, passa a ser considerado como parte de sua obra? Quais são os critérios utilizados para discernir entre anotações banais e o conjunto de textos a que se chama obra de um determinado autor?

No que concerne à escrita, Foucault questiona se, partindo-se do pressuposto do apagamento do autor e do olhar exclusivamente voltado para a materialidade da obra literária, apagando os índices empíricos, não se estaria voltando a conferir à escrita um estatuto transcendental, regido por duas modalidades de caracterização (crítica e religiosa), inserindo-a novamente no terreno do que religiosamente se toma como “sentido oculto”, “sentido obscuro”, reconhecendo um “excesso enigmático em relação ao autor”?

A partir dessas reflexões, Foucault propõe o conceito de “função autor”, segundo o qual o nome de um autor não é apenas um elemento do discurso, substituível por epítetos, pronomes ou outros índices de referencialidade, mas exerce uma função classificatória em relação ao discurso. Nesse sentido, “a função autor é (...) característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”, exercendo um papel organizador

a partir do qual textos são selecionados, relacionados e agrupados entre si (Foucault, 2009, p. 274).

Para Foucault, embora todo texto contenha um conjunto de elementos ou signos que remetem ao autor, tais como pronomes pessoais e marcas de conjugação verbal, no caso dos textos literários, diferentemente dos textos desprovidos da função autor (tal como uma correspondência oficial, por exemplo), esses

signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um *alter ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da mesma obra (Foucault, 2009, p. 278-279, grifo do autor).

Nesse sentido, haveria uma “pluralidade de ego” em todos os discursos dotados da função autor, ao que Foucault exemplifica com um hipotético tratado matemático que, no prefácio, possui um ego que indica as circunstâncias de composição do texto, mas, na seção destinada à demonstração, possui um ego que ‘conclui’ e ‘supõe’ em um certo plano de demonstração que poderia ser ocupado por qualquer sujeito que dispusesse daquele mesmo conjunto de pressupostos teóricos e métodos, e, na seção destinada às considerações finais, há um ego que se situa no “campo dos discursos matemáticos já existentes ou ainda por vir”. Não existe, entre esses três egos, uma relação de dependência, em que cada um desses três discursos só pode existir na presença dos outros, mas “a função autor atua de tal forma que dá lugar à dispersão desses três egos simultâneos” (Foucault, 2009, p. 279).

Como mencionamos anteriormente, a seção a seguir dá continuidade ao nosso esforço de aproximação teórica de alguns conceitos fundamentais para pensar na narrativa de *Hospício é deus*. No pensamento de Arfuch (2010), encontramos as bases para o método de abordagem e organização de nossa leitura crítica da obra de Maura Lopes Cançado.

2.7 O CONCEITO DE ESPAÇO BIOGRÁFICO E AS FORMAS E ESTRATÉGIAS DAS NARRATIVAS BIOGRÁFICAS A PARTIR DE LEONOR ARFUCH (2010)

Em *O espaço biográfico*, Leonor Arfuch propõe, a partir do reconhecimento de que o surgimento dos gêneros autobiográficos coincide com uma reconfiguração da subjetividade contemporânea, o conceito de espaço biográfico como um “espaço comum de inteligência” das diversas narrativas que são tomadas como biográficas. Sua proposta é, após revisitar as abordagens clássicas em torno da autobiografia como eixo organizador de um sistema de gêneros, apresentar uma perspectiva teórica nova e mais ampla, posto que se desenvolve no domínio da cultura, para compreender “a disseminação atual de gêneros discursivos que focaliza, com maior ou menor intensidade, a narrativa vivencial” (Arfuch, 2010, p. 37).

Em busca de definir o que seria essa narrativa vivencial, a autora retoma algumas distinções conceituais de Hans-Georg Gadamer, que, numa linha hermenêutico-fenomenológica, entende o uso recorrente do termo “vivência” (*Erlebnis*) no contexto alemão, a partir de 1870, como decorrente do uso do termo na literatura autobiográfica. Para Gadamer, desde Goethe, o termo *Erleben* possuía dois usos com sentidos diversos: de compreensão imediata de algo real, funcionando como um atestado de uma vivência própria, e de designação definitiva de um conteúdo vivido. A vivência, portanto, é entendida como “uma totalidade de sentido em que intervém uma dimensão intencional, é algo que se destaca do que desaparece na corrente da vida” (Arfuch, 2010, p. 38).

Arfuch parte da discussão acerca do “processo de civilização”, proposto por Norbert Elias, para compreender a formação de uma nova subjetividade originada dos esforços dos Estados em promover a pacificação social, através da “imposição de códigos de comportamento coercitivos que, a partir da corte, seriam assumidos pelas demais camadas sociais”, fundando uma esfera do privado erigida a partir do controle cada vez maior da vida íntima, transformando, por conseguinte, “radicalmente as estruturas da personalidade” (Arfuch, 2010, p. 39). Arfuch utiliza os termos “literatura autógrafa” e “escrita autógrafa” para se referir aos textos que, no contexto do final do século XVII, constituem os primeiros exemplares da articulação entre “leitura, escrita e conhecimento de si”, os antecedentes do que hoje designamos como gêneros autobiográficos. Para a autora, a escrita íntima também projetou espaços dedicados à prática, tais como “a alcova, o estúdio” e “a biblioteca”

(Arfuch, 2010, p. 40). Esses espaços são inaugurados ao mesmo tempo em que a solidão se democratiza - conforme lembra Arfuch, com base em Ariès, é só no final do século XVII que, diante da redução da densidade social, a possibilidade de dispor de um cômodo inteiramente para si se torna acessível a um maior número de pessoas.

Nesse período a que Arfuch metaforicamente se refere como “infância da subjetividade”, ao final do século XVII, convivem tanto as memórias clássicas de figuras públicas, sobretudo aquelas que protagonizaram acontecimentos históricos, quanto as memórias com maior teor subjetivo, por vezes na forma de narrativas inesperadamente confessionais em meio aos “cadernos de contas ou registros de tarefas”, assim como os diários íntimos de caráter confessional que passam a abarcar a esfera afetiva dos autores (Arfuch, 2010, p. 40).

Num espectro que tem como extremos o sagrado e o profano, essas escritas autógrafas pioneiras exercem um papel crucial na formação do imaginário da modernidade. De um lado, as *Confissões* (séc. IV) de Santo Agostinho, com seu apelo à conversão ainda ecoavam, e ecoam, como modelo para as escritas autobiográficas, uma vez que, mais do que registrar a conversão, realizaram uma, instaurando como modelar um caráter de confissão e autoexame ao diário íntimo, construindo o que Arfuch chama de “espiritualidade do que hoje aludimos como ‘vida interior’” (Arfuch, 2010, p. 43). O argumento da conversão, ao propor que todo conflito da vida humana pode ser resolvido quando colocado diante da verdade divina, faz das *Confissões* de Santo Agostinho algo como uma “autobiografia de todo cristão” (De Mijolla, 1994, [s.p.], apud Arfuch, 2010, p. 42, grifo do autor).

De outro lado, a que Arfuch chama de profano, a biografia de Samuel Pepys, um homem de classe média com cargo no Almirantado de Londres, é utilizada como exemplo de um primeiro diário íntimo que dá conta de múltiplas esferas da vida cotidiana, incluindo a intimidade conjugal, a confissão de adultérios, elementos afetivos, gostos e costumes. Em nota de rodapé, Arfuch lembra que, diferentemente dos diários franceses - que, além de muito menos comuns, resumiam-se aos chamados *livres de raison*-, entre os ingleses, o diário íntimo já era uma prática de escrita bastante difundida ao final do século XVI, e o conteúdo desses escritos era muito menos “pudoroso” quando se trata de abordar a afetividade. Outra particularidade é que há, nesse período, muito mais mulheres autoras de diários na Inglaterra, a exemplo do Diário de Gilles Gouberville, uma mulher que viveu em

território rural na segunda metade do século XVI (Arfuch, 2010, p. 43). Para Arfuch, a instauração desse “espaço da *privacy*”, por textos como os diários de Pepys e Gouberville, escritos sem a pretensão de serem lidos, situada no contexto de língua inglesa, faz parte de uma

espiral ininterrupta e ascendente da “economia psíquica”, que leva hoje a intimidade do leito à arena do *talk show* ou alimenta escândalos midiáticos diante de olhos tão treinados como complacentes (Arfuch, 2010, p. 44, grifo da autora).

Ao lado desses diários sem pretensão de publicação ou leitura, com personagens anônimos e com vidas que, não fossem registradas e revisitadas na posteridade, não seriam alvo do interesse coletivo, Arfuch lista ainda outra forma de escrita autógrafa consumida e publicada no século XVII, dedicada à “narração de vidas ilustres da ótica próxima, e às vezes obsessiva, de um testemunho privilegiado”, da qual seria exemplo raro o *Diário de Héroard* (1602-1629), que era médico de Luís XIII, através do qual se narra a vida do príncipe. A autora considera essa forma de narrar a vida de um outro, em vez da própria, envolta na devoção do exercício de uma função ao longo da vida, como uma das prováveis influências para aqueles que, nas gerações seguintes, dedicariam-se à escrita de biografias. Outra forma presente no final do século XVII eram as “histórias secretas”, cujas narrativas pretendiam revelar, acerca de acontecimentos e personagens públicos ou históricos, explicações ocultas (Arfuch, 2010, p. 44). É o caso de obras como a *História secreta de Maria de Borgonha*, que, para Arfuch, seriam antecedentes do que hoje chamamos de biografias não autorizadas.

Retomando o pensamento de Habermas, Arfuch entende que tanto a presença desses “sujeitos reais”, nas narrativas acima citadas, quanto o emprego da primeira pessoa nas obras sob o rótulo de *fiction*, que culminaria no surgimento do romance, fazem parte de uma “trama de inteligência para a análise da produção literária do século XVIII” (Arfuch, 2010, p. 44). O que acontecia, nesse período, era a proliferação da subjetividade nas mais variadas manifestações literárias, a substituição da figura mítica ou imaginária por representações mais próximas do homem médio, que coincide também com um distanciamento relativo da moral em relação aos princípios teológicos. Tal avanço das escritas com teor subjetivo refletiu-se na popularização da escrita epistolar, e o hábito de escrever sobre si para o

outro, no século XVII, convoca um exercício de auto-observação que está em conexão com um terceiro, ultrapassando a forma despreziosa de leitura do diário.

O modelo da carta ultrapassará os limites da epistolografia e invadirá as estruturas narrativas do romance - a ficcionalização do manuscrito e da carta servirá como estratégia para o estabelecimento da verossimilhança em romances ingleses do século XVIII, como os de Defoe e Richardson - o primeiro recorre à estrutura da autobiografia em *Robinson Crusoe*, o segundo utiliza a troca de cartas como recurso narrativo em *Pamela* e *Clarissa*.

Para Habermas, romances como *Pamela* preparam o terreno para o que posteriormente se chamaria de romance psicológico e exerceram papel central na formação da subjetividade burguesa. A popularização e capitalização das escritas íntimas ou epistolares estabeleceu também uma nova forma de relação entre o autor, a obra e o público, “que adquiriam assim um caráter de ‘inter-relações íntimas’ entre pessoas interessadas no conhecimento do ‘humano’ e, conseqüentemente, no autoconhecimento” (Arfuch, 2010, p. 46-47). Esboça-se aí a participação do leitor como destinatário da obra literária, um que se identifica com o conteúdo humano, frequentemente banal, que é motivo de curiosidade. A literatura torna-se uma violação do privado que só adquire sentido mediante aquele para quem se revela, no conforto de sua intimidade e privacidade, o que não deveria ser visto. Para Arfuch, essa “visibilidade do privado, como requisito obrigatório de educação sentimental”, estende-se, enquanto tônica, até a atualidade, muito embora nossas ferramentas de acesso à esfera privada já ultrapassem em muito os limites da literatura (Arfuch, 2010, p. 48). A intimidade indiscriminada resulta em que o teor dessas narrativas se distancie do positivo e do heroico:

a retórica da autenticação, do apagamento das marcas ficcionais, parece ter se desdobrado de maneira incansável através dos séculos, prometendo uma distância sempre menor do acontecimento: já não se tratará apenas de vidas “ao vivo”, mas também de mortes (Arfuch, 2010, p. 48).

Avançando na discussão, Arfuch entende, em concordância com uma quase unanimidade entre os estudiosos, as *Confissões* de Rousseau como um marco a partir do qual se construiria “a topografia do espaço autobiográfico moderno”. Mais do que apenas um novo gênero literário, a autobiografia assume um papel filosófico e “introduz a convicção íntima e a intuição do eu como critérios de validade da razão”,

uma vez que, na dinâmica do “eu contra os outros”, entendida por Elias como etapa do processo civilizatório, o alto grau de reserva a que o sujeito foi socialmente condenado resulta em que este, altamente alienado em relação à sociedade, contendo em si mesmo uma série de “reações afetivas” e “inibições”, reservando muitos de seus instintos ao domínio do privado, ao tomar a palavra para falar de si, o faça já na busca pelo diálogo, pela resposta, pela identificação com o outro. Nesse sentido, as *Confissões* de Rousseau conteriam um apelo de contestação de fundamentos filosóficos, sobretudo no que concerne à noção de verdade. Com uma retórica que sugere que a verdade pode emergir do íntimo, em caráter de “visão” ou “revelação” de uma voz interior com potencial para guiar a vida de um sujeito, essa obra de Rousseau empresta em muito ao papel transgressor da literatura moderna que se utiliza do autobiográfico como parâmetro de verossimilhança (Arfuch, 2010, p. 51).

Para Arfuch, o pensamento de Mikhail Bakhtin constitui o elo perdido para a abordagem da autobiografia, uma vez que este propõe não haver “coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’”, de modo que o próprio enunciador desenvolve uma relação de estranhamento diante de sua história de vida (Arfuch, 2010, p. 56). Essa distância que causa o estranhamento, para Bakhtin, é a mesma que o narrador literário, ou mesmo o biógrafo, assume diante de qualquer conteúdo. Mesmo que se trate de narrar a própria vida, ainda se narra a vida de um “outro”:

um valor biográfico não só pode organizar uma narração sobre a vida do outro, mas também ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida. (Bakhtin, 1972,1982, p. 134, apud Arfuch, 2010, p. 55).

O valor biográfico constitui-se em uma ordem para a vida, para dar conta da vivência “fragmentária e caótica da identidade”. Ordem fundamental para entender o gênero e o espaço autobiográfico (Arfuch, 2010, p. 56). Para Arfuch, o modelo de Lejeune, ignorando o pensamento de Bakhtin, encontra limites característicos da perspectiva estrutural: diante de exemplares muito definidos, específicos, é preciso encará-los como exceções. É essa limitação que impediria as primeiras tentativas de definição do gênero, por Lejeune, de dar conta, por exemplo, de formas autobiográficas heterodiegéticas (narradas em segunda ou terceira pessoa). O conceito de espaço autobiográfico vem, então, para substituir a tarefa de

classificação, definindo-se como um espaço em que o leitor pode integrar as diversas focalizações, conciliar o verídico e o ficcional, de modo que:

Nesse espaço, podemos acrescentar, com o treinamento de mais de dois séculos, esse leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura (Arfuch, 2010, p. 56, grifo da autora).

Instaurado o espaço biográfico, Lejeune percebe que, apesar de o número de textos autobiográficos aumentar incessantemente, não é possível encontrar um padrão que permita agrupá-los. Aproximando-se da ideia de Starobinski, para o qual, no caso das autobiografias, “o estilo será obra do indivíduo”, o pensamento do autor aponta para uma direção em que se poderia compreender cada texto autobiográfico como um gênero em si mesmo (Arfuch, 2010, p. 57). Esse paradigma é que vai provocar uma abertura de campo nos seus estudos, que, a partir de *Je est un autre* (1980), transcendem o terreno da literatura e dedicam atenção para formas midiáticas, testemunhais e relatos de pessoas comuns:

É a forma de circulação das vidas tanto como a forma das vidas mesmas o que quis apreender, para contribuir um pouco para a história do espaço biográfico, do qual o desenvolvimento da autobiografia moderna é só um aspecto. (Lejeune, 1980, p. 9, apud Arfuch, 2010, p. 58)

Para Arfuch, mesmo quando se abandona a pretensão de classificar, não se elimina a necessidade de estabelecer relações entre obras, aproximando-as tanto por suas diferenças quanto por suas semelhanças. Essas aproximações, na proposta da autora, não precisam se dar por uma ordem hierárquica, taxonômica ou de inquestionável ligação. O sentido de articular as reflexões de obras que compõem esse espaço autobiográfico está justamente no fato de que, apesar de múltiplas e singulares, tais obras compartilham desse “espaço/temporização”, desse “clima de época”. É assim que a compreensão de espaço autobiográfico se atualiza em Arfuch, uma vez que, diferentemente de Lejeune, a autora se dispõe a, mais do que elencar uma série de exemplos de narrativas autobiográficas, lançar olhos para essas relações entre as diversas escritas autobiográficas. Assim, entende o espaço biográfico como “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa” (Arfuch, 2010, p. 58). Tal definição

Permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação. Se a adoção da fórmula de Lejeune tem para nós um sentido um tanto metafórico, já que não nos atemos à sua “letra”, resgatamos, no entanto, o critério de um funcionamento pragmático da leitura, talvez menos “contratual”, no sentido forte, do que dialógico, ligado a certos procedimentos retóricos, como constituinte essencial do atributo “autobiográfico” (Arfuch, 2010, p. 59).

Merece destaque, nessa concepção de espaço biográfico, a tendência para o dialógico mais que para o contratual, ponto chave da superação do modelo de Lejeune. Nessa perspectiva, a autora propõe estudar essas múltiplas formas que confluem para o espaço biográfico compartilhado em duas dimensões: a da intertextualidade e a da interdiscursividade. Arfuch retoma o pensamento de Marc Angenot, que, ao falar da concepção de interação generalizada dos discursos, de Bakhtin, entenderá a dimensão da intertextualidade como “circulação e transformação de ideologemas, ou seja, pequenas unidades significantes dotadas de aceitabilidade difusa em uma determinada doxa” e a de interdiscursividade como “interação e influência das axiomáticas do discurso” (Marc Angenot, 1989, p. 17, apud Arfuch, 2010, p. 59. Tradução nossa.). O entendimento de Arfuch, a partir do pensamento de Angenot, é de que a intertextualidade corresponderia a uma região à “deriva irrestrita dos ‘ideologemas’ no nível da doxa (modelos de vida, de sucesso, de afetividade etc.)”, enquanto a interdiscursividade corresponderia a uma dimensão de “interatividade formal e deontológica dos discursos envolvidos (procedimentos criativos, pontos de vista, esquemas enunciativos, viradas retóricas, modalizações do ser e do dever-ser etc.)”. Para a autora, esse olhar relacional permite, antes de uma classificação, a “definição de tendências e regularidades cuja primazia as torna suscetíveis de caracterizarem certo cenário cultural” (Arfuch, 2010, p. 59-60). Há, nesse espaço biográfico composto por um conjunto heterogêneo de obras em diversas modalidades, sejam elas literárias ou midiáticas, um

crecendo da narrativa vivencial que abarca praticamente todos os registros - numa trama de interações, hibridizações, empréstimos, contaminações - de lógicas midiáticas, literárias, acadêmicas (em última instância culturais), que não parecem se contradizer demais (Arfuch, 2010, p. 63, grifo da autora).

Arfuch entende que, apesar dessa diversidade crescente de manifestações do biográfico e do autobiográfico, que torna desafiadora a tarefa de compreender como

está composto o espaço biográfico contemporâneo, bem como definir os parâmetros que regulam o valor biográfico dessas variadas formas, é necessário recuperar o trajeto pelo qual tais formas autobiográficas foram consideradas ao longo da história e em relação umas às outras, o que envolve revisitar os estudos que se dedicaram a descrevê-las, a partir, sobretudo, das semelhanças entre elas, enquanto gêneros discursivos. Ou seja, a perspectiva que adota é tanto histórica (na medida em que essas formas foram se transformando ao longo do tempo e em decorrência do contato com públicos e contextos culturais diversos) quanto dialógica (no sentido das múltiplas intertextualidades).

Mesmo declarando um posicionamento epistemológico alinhado à compreensão bakhtiniana de que não há correspondência entre autor e narrador nem mesmo quando o nome próprio é utilizado com o propósito de estabelecer tal correspondência, Arfuch compreende que, dadas as diversas formas autobiográficas que emergiram ao longo dos séculos, bem como as “mutações sofridas pelo gênero”, é possível falar em uma forma “clássica”, “canônica” e uma que possui um “predicado ficcional”. A autobiografia canônica seria, assim, aquela que explicitamente propõe uma coincidência empírica entre autor e narrador e busca dar sentido ou justificar a própria vida.

Arfuch recorre à teoria dos gêneros discursivos, de Bakhtin, para pensar o espaço biográfico. Para Bakhtin, cada enunciado, produzido por um participante de uma esfera da práxis humana, reflete, através do conteúdo temático, do estilo verbal, dos “recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua”, de sua composição e estruturação, “as condições específicas e o objeto de cada uma das esferas”, conjugando conteúdo temático, estilo e composição:

Cada enunciado separado é, evidentemente, individual, mas cada esfera do uso da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados aos quais denominamos gêneros discursivos (Bakhtin, 1982, p. 248, apud Arfuch, 2010, p. 65).

Diante da heterogeneidade desses gêneros discursivos, Bakhtin divide-os em primários, ou simples, e secundários, ou complexos. Os primários seriam aqueles gêneros orais ou imediatos, do cotidiano (diálogos, conversas, cartas trocadas entre familiares), enquanto os secundários seriam aqueles mais complexos, que se relacionam a formas de produção escrita inseridas na lógica de produção cultural e

comunicação da sociedade (textos jornalísticos, literários, jurídicos, científicos). Esses gêneros também são heterogêneos na medida em que se misturam e produzem hibridizações, sendo comum que os gêneros primários se recontextualizem em gêneros secundários, transformando-os, a exemplo da transposição da carta e do diário íntimo para o romance.

Do conceito de dialogismo, por sua vez, Arfuch atenta para o fato de que um enunciado é “essencialmente *destinado*, marcado por uma prefiguração do destinatário (...) e por uma atitude a respeito dele, que é, por sua vez, uma *tensão à resposta*”. Para além do destinatário, a presença de outras vozes atravessa a enunciação: os pensamentos que se tornaram senso comum, os ditados, os sentidos e crenças que culturalmente foram passados, através do uso, de geração em geração, “palavra alheia” da qual o sujeito “deverá se *apropriar* pelo uso combinatório peculiar que dela faça, pelos gêneros discursivos que escolher e, sobretudo, pelas *tonalidades de sua afetividade*” (Arfuch, 2010, p. 67, grifos da autora). Nesse sentido, o enunciador, apesar de essencial, não é mais importante que os outros participantes do discurso, trata-se de uma “*simultaneidade* na atividade de inteligência e compreensão entre os participantes”, uma “*interação em presença, midiática ou de escrita*” (Arfuch, 2010, p. 67, grifo da autora). Emprestando-se desse conceito de simultaneidade, Arfuch propõe o espaço biográfico como espaço de confluência simultânea das subjetividades envolvidas, espaço de intersubjetividade, em vez de um pacto a partir do qual o autor, enquanto enunciador, estabelece os limites para a leitura.

A partir da concepção bakhtiniana de que “a linguagem participa da vida através dos enunciados concretos que a realizam, assim como a vida participa da linguagem através dos enunciados”, Arfuch fala de um “vínculo não mimético entre a linguagem e a vida”, particularmente notável nas formas artísticas que se propõem a expressar as vivências de um sujeito (Bakhtin, 1982, p. 251 apud Arfuch, 2010, p. 69). A autora ainda chama atenção para o fato de que, dada essa relação de transformação constante e recíproca entre linguagem e vida, todo enunciado, uma vez que seleciona um tema, uma composição e um estilo, terá uma dimensão estética e uma dimensão ética, indissociáveis entre si.

Para Arfuch, essa imbricação das dimensões ética e estética no discurso está diretamente relacionada com o conceito bakhtiniano de valor biográfico, entendido como “extensivo ao conjunto de formas significantes em que a vida, como

cronotopo, tem importância - o romance, em primeiro lugar, mas também os periódicos, as revistas, os tratados morais”. A atribuição de valor biográfico a um determinado texto, oral ou escrito, no entendimento de Arfuch a partir de Bakhtin, é resultado da associação entre uma “ordem narrativa” e uma “orientação ética” (Arfuch, 2010, p. 69, grifo da autora). Bakhtin aponta alguns tipos de valores biográficos:

um valor heroico, transcendente, que alimenta desejos de glória, de posteridade; outro cotidiano, baseado no amor, na compreensão, na imediatividade; e ainda é perceptível um terceiro, como ‘aceitação positiva do fabulismo da vida’, ou seja, do caráter aberto, inacabado, cambiante, do processo vivencial, que resiste a ser fixado, determinado, por um argumento (Bakhtin, 1982, p. 140, apud Arfuch, 2010, p. 69-70)

Desse modo, a autora entende valor biográfico como vetor analítico para uma leitura transversal capaz de articular não apenas diversos gêneros discursivos, mas diversos modelos que se interpenetram e alteram uns aos outros:

não há modo de narrar uma biografia, em termos meramente descritivos, expondo simplesmente uma lógica do devir ou uma trama de causalidade, por fora da adesão a - ou da subversão de - algum desses modelos, em suas variadas e talvez utópicas combinatórias (Arfuch, 2010, p. 70).

Para a autora, o valor biográfico a que Bakhtin chama de “fabulismo da vida” é uma terceira via capaz de dar conta do “imaginário hegemônico contemporâneo”, uma vez que, mais do que oscilar entre o heróico e o cotidiano, ou interpô-los, a biografia como a entendemos atualmente tem a ver com essa conciliação entre experiências positivas, negativas, incompletas, com esse caráter disruptivo que, em última instância, é característico da própria vida. Para a autora, “é a fábula da (própria) vida, narrada uma e outra vez, o que constitui em verdade o objeto de toda biografia” (Arfuch, 2010, p. 71). Ainda:

Se o valor biográfico adquire sua maior intensidade nos gêneros classificáveis como tais, é possível inferir seu efeito de sentido quanto ao ordenamento das vidas no plano da recepção. São laços identificatórios, catarses, cumplicidades, modelos de herói, “vidas exemplares”, a dinâmica mesma da interioridade e sua necessária expressão pública que estão em jogo nesse espaço peculiar onde o texto autobiográfico estabelece com seus destinatários/leitores uma relação de diferença: a vida como uma ordem, como um devir da experiência, *apoiado na garantia de uma existência “real”* (Arfuch, 2010, p. 71, grifo da autora).

Essa garantia de uma existência real, “a imediaticidade do ‘vivido’”, traduzida “numa voz que *testemunha* algo que só ela conhece” vai além da mera relação contratual em que se estabeleceria, segundo Lejeune, uma identificação entre leitor e autor ou a promessa de correspondência plena entre o vivido e o relatado (Arfuch, 2010, p. 72, grifo da autora). Em consonância com o pensamento bakhtiniano, o central, para entender o espaço biográfico como propõe Arfuch, é a posição enunciativa que, modulada pela alteridade antecipada, tende a uma resposta enquanto realiza a tarefa de dar sentido à fábula da própria vida. Para a autora, o que faz com que ainda seja necessário distinguir entre os gêneros ficcionais e autobiográficos, apesar de todas as aproximações entre ambos que se tem feito nos mais diversos campos do pensamento - os estudos literários, por exemplo, já reconhecem a não correspondência entre autor e narrador (mesmo nos textos com pretensões biográficas declaradas) e os procedimentos de ficcionalização compartilhados por obras ficcionais e autobiográficas -, é “o suplemento de sentido que se espera de toda inscrição narrativa de uma ‘vida real’”, que “remete a outro regime de verdade, a outro horizonte de expectativa” (Arfuch, 2010, p. 73).

Dentre os procedimentos compositivos das formas narrativas que integram o espaço biográfico, aqueles que dão conta da categoria do tempo são os mais importantes. Ao tomarmos a narrativa como “dimensão configurativa de toda experiência”, estabelece-se uma relação entre os tempos do mundo da vida, do relato e da leitura. Por razões óbvias, há distância entre esses tempos: não importa o quão simultânea seja a narrativa, ela ainda estará atrasada em relação à narração e ao tempo vivencial, na mesma medida em que a tomada de consciência sobre uma experiência vivida está atrasada em relação a vivê-la. Nesse sentido, o relato não está relacionado à mera tarefa mimética de dispor dos acontecimentos em busca de um efeito estético atrelado a um modelo sequencial e a uma ordem específicos, mas constitui a “forma por excelência de estruturação da vida e, conseqüentemente, da identidade” (Arfuch, 2010, p. 112). Ou seja, experiência e narração estão mutuamente relacionadas porque, em nível subjacente, linguagem e vida estão da mesma forma relacionadas.

Retomando as reflexões de Benveniste, Arfuch discorre sobre a distinção entre o “tempo físico do mundo”, o “tempo psíquico dos indivíduos”, o “tempo crônico” e o “tempo linguístico”. O primeiro é uniforme e contínuo, o segundo, variável em relação à interioridade humana, envolvendo a subjetividade e a

administração das emoções. O tempo crônico, por sua vez, corresponde ao tempo dos calendários, aquele instituído socialmente como forma de cômputo e organização cronológica dos acontecimentos. O tempo linguístico é o tempo da enunciação, uma manifestação intersubjetiva da temporalidade. Mesmo quando organizado em relação ao tempo crônico de uma data, por exemplo, o tempo linguístico é compartilhado, uma vez que o tempo crônico possui esse caráter coletivo (a data, marco temporal no calendário, é um tempo compartilhado pelo conjunto dos homens vivos que compartilham dessa convenção de cômputo do tempo). É essa coletividade intrínseca ao tempo linguístico que torna o relato, a narrativa, possível (Arfuch, 2010, p. 113).

Para avançar na discussão da relação entre temporalidade e narrativa, a autora relaciona as ideias de Benveniste e Paul Ricoeur. Para o primeiro, a enunciação, ao instaurar a temporalidade, instaura também a “categoria do presente”, configurando-se como “fonte do tempo” (Benveniste, 1983, p. 86, apud Arfuch, 2010, p. 114). Para Ricoeur, “a temporalidade não se deixa dizer no discurso direto da fenomenologia, mas requer a mediação do discurso indireto da narração” (Ricoeur, 1985, p. 435, apud Arfuch, 2010, p. 114). A narrativa faz a mediação entre o mundo e o relato através da refiguração da experiência no tempo narrativo⁵. Esse tempo constituído no relato, resultado do entrecruzamento entre história e ficção elaborado por Ricoeur (1985), conforme mostra Arfuch, resulta também em uma identidade narrativa, conceito para o qual é cara a distinção entre *idem* e *ipse*, termos utilizados pelo filósofo para dar conta da inescapável cisão entre o eu real no mundo e o eu que se constrói narrativamente. Na narrativa, por mais que se busque uma equivalência entre o eu do narrador e eu do narrante, não há correspondência direta entre a “identidade substancial” (*idem*) e a “identidade narrativa” (*ipse*), que, diferente da primeira, está sujeita “ao jogo reflexivo, ao devir da peripécia, aberta à mudança, à mutabilidade, mas sem perder de vista a coesão de uma vida” (Arfuch, 2010, p. 116). Isso é verdade especialmente para os textos que se propõem à

⁵ Ao discorrer sobre a Mímesis, entendida como revelação do real como ato narrativo, Ricoeur divide-a em três momentos: prefiguração do mundo (mímesis I), configuração (mímesis II) e refiguração (Mímesis III). O primeiro relaciona-se com a compreensão de aspectos fundamentais do mundo: suas “estruturas inteligíveis”, “recursos simbólicos” e “caráter temporal”. O segundo está relacionado com a mediação narrativa que se faz desses fundamentos em função de um contexto cultural. O terceiro momento engloba a recepção dessa narrativa, ou seja, o conjunto significativo que resulta da mediação da experiência temporal através do ato de narrar, de modo que tempo e narrativa se constituem mutuamente: através da narrativa damos significado à experiência temporal, que só se configura narrativamente (Ricoeur, 1985).

reconstrução da narrativa da identidade de um sujeito real, como é o caso dos diários. Desse modo, se a narrativa é configuradora da experiência, é possível presumir um caráter narrativo da experiência.

Arfuch retoma o pensamento de Joan Scott acerca do conceito de experiência, na atualidade, para entendê-la enquanto informação ou consciência plenas tanto acerca de pensamentos quanto sentimentos, um testemunho subjetivo que corresponde à verdade mais genuína. Essa concepção de experiência atualiza aquela que imperou até o início do século XVIII, para a qual a experiência estava estritamente relacionada com o experimento. Além da dimensão subjetiva e voltada para o interior, a experiência contemporânea possui uma dimensão externa que se relaciona fortemente com uma dinâmica de reação a “influências ou percepções do meio em discordância”. No entendimento de Arfuch, o conceito de experiência na contemporaneidade, conforme explicado por Scott, envolve o protagonismo do indivíduo, o que vai ao encontro do conceito de Teresa de Lauretis, para quem a experiência corresponde ao “trabalho da ideologia”, entendendo que, se a subjetividade é construída como resultado da dinâmica das relações nas mais variadas esferas da vida humana (social, material, econômica, interpessoal), cada indivíduo é uma fonte confiável de acesso ao real (De Lauretis, 1992, p. 251, apud Arfuch, 2010, p. 119).

A partir desses reflexões, amparadas pelo diálogo com os pensamentos de Benveniste, Ricoeur, Scott e De Lauretis, Arfuch entende a identidade narrativa como a estratégia de autorrepresentação que consegue conciliar o tempo da narração, o tempo da vida e a experiência individual numa “lógica das ações com o traçado de um espaço moral”, permitindo orquestrar as dimensões estética e ética na reconfiguração narrativa da identidade e alcançando, então, o conceito bakhtiniano de *valor biográfico*, que pode ser definido como “extensivo ao conjunto de formas significantes em que a vida, como *cronotopo*, tem importância - o romance, em primeiro lugar, mas também os periódicos, as revistas, os tratados morais etc.” (Arfuch, 2010, p. 69, grifo da autora).

No caso das narrativas autobiográficas, a identidade narrativa instaura uma posição enunciativa particular, além de conjurar, por consequência, um espaço-tempo narrativo em que situar essa identidade, dá-se sentido à coleção de acontecimentos com valor biográfico selecionados para compor o relato através de um horizonte ético e afetivo. Uma vez que, a partir do pensamento de Benveniste e

Bakhtin, a enunciação é intrinsecamente dialógica e tende à resposta, pressupondo um enunciatário, é na leitura, no olhar hermenêutico, que mundo do texto e mundo do leitor serão conjugados. O diário íntimo, para a autora, corresponde, para o leitor, se comparado às demais formas autobiográficas, a uma aproximação ainda maior do eu que se narra:

Se a autobiografia pode se desdobrar dilatadamente da estirpe familiar à nação, o diário íntimo promete, em vez disso, a maior proximidade à profundidade do eu. Uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros da linguagem e do colecionismo - tudo pode encontrar lugar em suas páginas: contas, bilhetes, fotografias, recortes, vestígios, um universo inteiro de ancoragens fetichistas -, sujeita apenas ao ritmo da cronologia, sem limite de tempo nem lugar. O diário cobre o imaginário de liberdade absoluta, cobiça qualquer tema, da insignificância cotidiana à iluminação filosófica, da reflexão sentimental à paixão desatada (Arfuch, 2010, p. 143).

Mesmo nos casos de diários que, escritos com o propósito de publicação, passarão por “ajuste, apagamento, reescrita total ou parcial”, estaremos diante de um “espetáculo da interioridade” (Arfuch, 2010, p. 143). Essa maior proximidade permite dar conta de intimidades com caráter menos episódico, como se dá em narrativas autobiográficas cujo assunto principal são acontecimentos pontuais da vida que se narra, tais como a “angústia, o medo, o erotismo” (Arfuch, 2010, p. 144). Para a autora, essa tendência a “mostrar”, mais do que “dizer”, a intimidade permite situar o diário como precursor dos gêneros midiáticos audiovisuais, uma vez que prefigura uma proximidade análoga àquela proporcionada pela câmera nas entrevistas, documentários, *reality shows* etc. Esse esforço de registro do cotidiano que é característico do diário, do fútil ao existencial e filosófico,

mais do que expressar um excesso de individualidade, uma obsessão do rastro, vem salvar, pelo contrário, do perigo de se alienar na ficção: nesse “diário de falatórios em que o eu se expande e se consola”, retorna-se à futilidade do dia “perdido” na escrita - perdido para o “eu” que teve de desaparecer - e se “resgata” uma vida própria, testemunhável, com aparência de sólida unidade (Arfuch, 2010, p. 144).

Nesse sentido, para Arfuch, o interesse do leitor nos diários é justamente essa proximidade que permite acesso ao cotidiano bruto, imberbe, a um “excedente, aquilo que não é dito inteiramente em nenhum outro lugar ou que, assim que é dito, solicita uma forma de salvação” (Arfuch, 2010, p. 145). O diário, portanto, tem lugar

ao registrar narrativamente aquilo “que ocupa um espaço intersticial, que assinala a falta” (Arfuch, 2010, p. 146).

Com essas considerações acerca do pensamento de Arfuch (2010), encerramos o referencial teórico que serve de base para a leitura de *Hospício é deus* a que nos dedicaremos na seção seguinte, na qual essas contribuições teóricas serão convocadas para conduzir e complementar nossas reflexões.

3 OS VALORES BIOGRÁFICOS DAS REPRESENTAÇÕES DE MEMÓRIAS SOBRE A LOUCURA EM *HOSPÍCIO É DEUS* (1968)

Os críticos literários são sobretudo parasitas. Não saberiam existir se outros não lhes dessem pasto. Ruminam, ruminam, depois lançam palavrório. Por que falar tanto de Dostoiévski, se Dostoiévski está feito? Só posso dizer isto, acerca de qualquer livro: é bom, é ótimo. Se digo ser mau, o problema é meu, ou do escritor - que não soube escrever (Cançado, 2021, p. 148).

Tentou-se esboçar, até aqui, um aparato teórico sobre a temática da loucura, a história da instituição que é cenário da narrativa autobiográfica, bem como definições importantes sobre as questões envolvendo a narrativa, a memória e os processos de subjetivação pelos quais identidades são construídas, tanto na narrativa quanto na vida. Esses diversos conceitos e categorias, que refletem o percurso de pesquisa prévio imprescindível para esta dissertação, compõem um plano de fundo para a leitura que será apresentada a seguir, resultante desse esforço em acrescentar mais uma narrativa, de caráter crítico e interpretativo, ao espaço autobiográfico que se configura como resultado e causa da escrita de si presente em *Hospício é deus - diário I* (2021). Apesar da sinalização de continuidade que o subtítulo da obra apresenta, o segundo diário foi extraviado antes de chegar a ser publicado. Conforme nos informa Meireles, no perfil biográfico que acompanha a edição mais recente da obra: “Ninguém sabe qual foi o destino do segundo volume. Uma das lendas mais famosas, espalhada por décadas, conta que José Álvaro, seu editor, esqueceu os originais em um táxi” (Meireles, 2021, p. 203).

A narrativa a que temos acesso pode ser dividida em duas partes. A primeira, na qual a narradora apresenta vivências que compreendem um período que vai da primeira infância até os dezessete anos, constitui uma espécie de prólogo, termo que, doravante, será utilizado para referir a esse segmento da narrativa cuja estrutura, pela ausência de entradas datadas, num primeiro olhar, não é a de um diário. A segunda e mais volumosa parcela da obra é composta por 109 entradas de diário que narram, sobretudo, vivências da narradora no contexto de suas internações psiquiátricas. Nos diários, são narrados tanto episódios do período de internação que corresponde ao tempo da narração quanto alguns que, convocados em diálogo com reflexões e acontecimentos atuais, remetem às internações anteriores ou ao passado pré-internação.

A prosa impera, apesar dos versos e citações que costuram pontualmente a narrativa. Alguns diários apresentam citações logo abaixo da data. Há riqueza de referências a obras literárias, em sua maioria apenas mencionadas pelo título, enquanto algumas são citadas direta ou indiretamente. A intertextualidade com a própria obra literária da autora é frequente: personagens que inspiraram ou figuram nos contos reunidos em *O sofredor do ver* (1968) fazem parte dos episódios narrados pelos diários; ou conta-se o processo de produção e publicação dos contos, por vezes de dentro do hospício. A narradora-protagonista oscila entre a primeira e a terceira pessoas, transitando entre o relato de vivências e seus sentimentos, percepções e comentários acerca delas.

Como vimos, o espaço autobiográfico reúne não apenas uma pluralidade de gêneros, mas uma infinidade de possíveis hibridizações e ocorrências, por vezes recorrendo aos procedimentos de ficcionalização do romance. Contudo, a divisão entre ficção e gêneros autobiográficos ainda é necessária, uma vez que o horizonte de expectativa instaurado por uma obra que se propõe autobiográfica corresponde a um suplemento de sentido que se ampara na crença persistente e presumida de uma correspondência com as vivências de um sujeito real. Para Arfuch, nas obras que compõem o espaço biográfico, mais do que o conteúdo do relato, importam “as estratégias - ficcionais - de autorrepresentação”:

não é tanto o conteúdo do relato por si mesmo - a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes-, mas precisamente as *estratégias - ficcionais - de autorrepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro* eu. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante* (Arfuch, 2010, p. 73, grifos da autora).

Se *Hospício é deus* fosse um edifício, o prólogo corresponderia a uma antessala cuja decoração prenuncia a que se encontrará nos demais aposentos. Nele, a narradora reúne um conjunto de temas, motivos e momentos biográficos, os quais podemos chamar de biografemas, sem os quais o leitor não compreenderia boa parte do conteúdo presente na narrativa dos diários. À imediaticidade dos registros cotidianos, a narradora antepõe uma galeria de biografemas que selecionam aquelas vivências do passado infantil que importam, como matéria prima, para estabelecer a autorrepresentação narrativa de si mesma. O que une a

pluralidade desses elementos justapostos é o valor biográfico, que, segundo Arfuch, “permite pensar, dialogicamente, os processos de subjetivação envolvidos nas formas narrativas dissimilares” (Arfuch, 2010, p. 74). É o “cronotopo da vida”⁶ que une as mais diversas narrativas autobiográficas. Para Arfuch, é por isso que não se pode considerar o

espaço biográfico uma espécie de macrogênero, que albergaria simplesmente uma coleção de formas mais ou menos reguladas e estabelecidas, mas antes um cenário móvel de manifestação - e de irrupção - de motivos, talvez inesperados (Arfuch, 2010, p. 74, grifo da autora).

Em *Hospício é deus*, os motivos estão constantemente a serviço da empreitada de reconstruir a identidade da promissora escritora de família burguesa que buscou internar-se voluntariamente em hospícios durante a vida, um recorte que seleciona claramente as vivências durante as internações psiquiátricas como tema principal, o que está expresso desde a presença do termo “Hospício” no título da obra. Nesse sentido, tudo aquilo que, da vida pré-internação da narradora, é tematizado no prólogo, o é para oferecer-nos uma explicação de si mesma e das circunstâncias em que se encontra no presente da narração, dos seus motivos para escrever, ou assinalam a busca de compreensão e registro da realidade vivenciada pelos loucos e doentes mentais nos hospícios dos quais foi paciente. Esse movimento característico das narrativas autobiográficas, nas palavras de Arfuch, amparada no conceito de *ipseidade* de Paul Ricoeur, “permite ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que *chegou a ser*, isto é, a construção imaginária de ‘si mesmo como outro’” (Arfuch, 2010, p. 54-55, grifo da autora).

Para a narradora de *Hospício é deus*, a loucura, a vivência do hospício e Maura Lopes Cançado são termos que, igualmente misteriosos, abastecem o esforço que engendra o modelo da narrativa autobiográfica. No esforço de escrita, cada motivo é convocado na exata medida de sua necessidade para que se possa

⁶ O termo “cronotopo” será utilizado, neste trabalho, com o sentido atribuído por Bakhtin, em sua teoria do romance, para dar conta da relação inextricável entre as dimensões do tempo e do espaço na sua manifestação literária, em analogia com a relação espaço-temporal proposta pela Física de Einstein. No entendimento que esta dissertação faz do conceito, a assimilação dessas dimensões, na narrativa autobiográfica, pressupõe um investimento afetivo que reflete as esferas humanas que, para seguir no empréstimo bakhtiniano de termos da teoria da relatividade Einstein, adquirem gravidade, ou importância singular em relação ao cronotopo universal da vida humana; ou seja, que adquirem valor biográfico.

responder àqueles questionamentos ontológicos ao redor da natureza da loucura, do hospício e de si mesma. Contudo, não há uma separação entre os momentos dedicados a constituir ou reconstituir uma identidade para o eu da narradora, aqueles que buscam compreender a loucura enquanto fenômeno social ou existencial e aqueles que refletem sobre o sentido da instituição psiquiátrica. Para narrar a Maura internada no Gustavo Riedel é que se narra a Maura do passado, que se remonta ao cronotopo da infância, que se busca uma moldura que remeta ao curso estereotípico de uma vida. Para narrar a Maura internada é que se debate a prática médica dos psiquiatras, que se especula os diagnósticos possíveis, que se relata as experiências com a psicoterapia. Para dar sentido à própria experiência é que a narradora denuncia as condições das demais internadas, mesmo que seja poupada por seu status social. Tudo converge para a constituição do espaço biográfico a partir de uma relação em que linguagem e vida se espelham, e valores biográficos são convocados através do relato de vivências positivas, negativas e fragmentárias que são articuladas tanto para narrar a si mesma quanto para testemunhar os traumas e violências vividos ou presenciados, em consonância com o entendimento de Arfuch do espaço biográfico como “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa” (Arfuch, 2010, p. 58).

A pluralidade de temas e motivos abordados através da narrativa de *Hospício é deus* (1979/2021) instaura um espaço biográfico vasto, sobretudo quando se pensa na relação com a história da loucura no contexto brasileiro, para a qual, diante dos novos paradigmas historiográficos, a obra de Maura assume uma importância ímpar, dada a escassez de narrativas que se propõem a narrar a loucura, a internação psiquiátrica e a doença mental de um ponto de vista tão íntimo, do lado de dentro dos muros do hospício. Essa vastidão se estabelece, nos termos de Gadamer, pela relação inextricável entre a vivência representada esteticamente e a totalidade da existência daquele que a constrói apartando-se de si mesmo:

A experiência estética não é apenas uma espécie de vivência ao lado de outras, mas representa a forma de ser da própria vivência. Como a obra de arte, como tal, é um mundo para si, assim o vivenciado esteticamente, como vivência, distancia-se de todas as correlações com a realidade. Parece, por assim dizer, que a determinação da obra de arte é a de se tornar uma vivência estética; ou seja, que arranque a um golpe aquele que a vive do conjunto de sua vida, por força da obra de arte e que, não obstante, volte a referi-lo ao todo de sua existência. Na vivência da arte há presente uma pletora de significados que não somente pertence a este conteúdo específico ou a esse objeto, mas que, antes, representa o todo do sentido

da vida. Uma vivência estética contém sempre a experiência de um todo infinito. E seu significado é infinito justamente porque não se conecta com outras coisas para a unidade de um processo aberto de experiência, já que representa o todo imediatamente (Gadamer, 1999, p. 131)

Diante dessa infinitude significativa originada no diálogo entre vivência e existência que subjaz a autorrepresentação estética, a leitura de *Hospício é deus* a que nos propomos nesta dissertação delimita-se, tomando o conceito de “valor biográfico” enquanto vetor analítico, conforme o entende Arfuch a partir de Bakhtin⁷, nos seguintes eixos de reflexão, instaurados pela identificação, durante a leitura crítica da obra, de diferentes valores biográficos: *o valor biográfico dos biografemas situados no cronotopo da infância*, que remetem ao cronotopo maior da vida e, por isso, assumem valor pelo esforço da narradora em passar a limpo a própria vida, retemporalizando-a segundo a lógica cronológica prototípica da vida humana, num esforço de reconstrução de sua própria identidade através da representação de si na linearidade de uma identidade narrativa que confira sentido às memórias, positivas ou negativas, a que somos apresentados no conjunto da obra; *o valor biográfico testemunhal e com caráter de denúncia dos biografemas situados no cronotopo do hospício*, que estabelece relações com a história da loucura para contrapor o ponto de vista mais íntimo das memórias de uma narradora tida como louca sobre a realidade do hospício; *o valor biográfico das representações de sujeitos loucos*, que, sob o olhar próximo da narradora, desafiam o discurso oficial da razão médica acerca de suas existências e diagnósticos; *o valor biográfico da escrita de si*, situado sobretudo nos incursos subjetivos com que a narradora narra a si mesma, no cronotopo do hospício, enquanto objeto em constante transformação, reativo às vivências, experiências, pensamentos, percepções e relações narrados, construindo uma identidade narrativa que busca estabelecer causalidade entre quem *era*, no passado figurado pelos biografemas da infância que compõem o prólogo, e quem é no presente da narração, na excepcionalidade da condição de interna em uma instituição psiquiátrica.

⁷ Para a autora, o valor biográfico, ao conjugar as dimensões narrativa e ética, transforma-se “num interessante vetor analítico”, um “modo de leitura transversal suscetível de articular não apenas gêneros discursivos diferentes, mas também os diversos ‘modelos’ que emigram de uns aos outros, nos quais se plasmam as vidas ideais, do eco aristotélico da ‘vida boa’ às várias peripécias heróicas cujos traços sobrevivem em nosso tempo, incluídas evidentemente as mais recentes do ‘anti-herói’” (Arfuch, 2010, p. 70).

3.1 O VALOR BIOGRÁFICO DOS BIOGRAFEMAS SITUADOS NO CRONOTOPO DA INFÂNCIA

Nesta subseção, a leitura se volta para as passagens de *Hospício é deus* que evocam temas e motivos estereotípicos da infância, ou biografemas da infância. Para além da recorrência de temas e motivos que remontam, nos termos de Arfuch, a “situações emblemáticas e o anedotário do lugar-comum (o desejo dos pais, a traição, os apoios ou oposições)”, cuja universalidade permite estabelecer uma forte identificação com o público leitor, a presença desses biografemas na obra em questão exerce um papel organizador em nível de narrativa, uma vez que:

A lógica biográfica, que é uma ética, deverá reciclar temas e motivos estereotípicos - os biografemas - não somente quanto à sua temática, mas também quanto à sua pragmática (narrativa): qual é o “início” de uma história - de uma vida? Como se “deve” falar ao falar de si mesmo? Qual é a ordem obrigatória da narração? (Arfuch, 2010, p. 177).

O prólogo que abre a obra desenrola-se majoritariamente no cronotopo da infância e princípio da vida adulta, e o esforço da narradora-protagonista em estabelecer uma ordem narrativa mais ou menos cronológica e atrelada a um modelo de *cursus vitae* é evidente. Em primeiro lugar, sabemos que ela escreveu o prólogo após a escrita dos diários, que constituem a maior parte do texto, o que fica evidente em trechos do prólogo em que prenuncia o que será encontrado nos diários⁸. Em segundo lugar, temos a estruturação narrativa em forma de diário, com datações que estabelecem um compromisso com a realidade, muito embora a narradora reconheça não ter controle absoluto sobre as datas dos diários⁹.

Com isso em mente, a leitura aqui proposta tentará, inserida no espaço autobiográfico estabelecido pela narrativa em questão, abordar esses biografemas da infância como uma estratégia de autorrepresentação ancorada no valor biográfico

⁸ “Procurei retratar-me até os dezessete anos, embora fatos ocorridos dentro desta idade estejam registrados neste Diário, em minhas conversas com o médico”/ “Meu médico deu-me uma explicação para este fato, está registrada neste diário” (Cançado, 2021, p. 21, 24).

⁹ “(Um domingo qualquer – não sei a data, mas é domingo. Amanhã, se me lembrar, corrigirei todas as datas erradas do meu diário. Ou, eliminarei todas as datas. Não tem importância: ‘Todos os cabelos são mais ou menos verdes, mais ou menos verdes’, segundo Saint - Beuve. Todas as datas são mais ou menos a mesma coisa. Pode ser até mesmo que estejam certas. Sempre que me lembro, pergunto a dr. A. ou a alguma guarda. É que não encontro a página do diário de ontem. Faça de conta que estou em 17-2-1981.)” (Cançado, 2021, p. 184).

que a infância possui, enquanto “tempo nunca insignificante, cujo conhecimento é necessariamente iluminador” (Arfuch, 2010, p. 199). Por um lado, a narradora-protagonista busca, em episódios da infância, envolvendo as personagens do núcleo familiar e outras que então a cercavam, explicações para traços de sua identidade atual (no presente da narração), bem como estabelece relações de causalidade entre escolhas, comportamentos e desejos do presente com eventos do passado.

A narrativa inicia em terceira pessoa, porém o sujeito é "Mamãe", já marcando uma autorreferencialidade. Logo passa à primeira pessoa, posicionando-se enquanto narradora autodiegética e testemunha, e introduz um diálogo com a mãe, no contexto da espera pela chegada de sua irmã mais velha, Didi:

Mamãe estava na janela de seu quarto olhando a estrada por onde chegaria o automóvel, trazendo papai e Didi. Era de tarde. Continuei deitada em sua cama grande, perguntando a todo instante: “Ainda não vê nada?”. Respondia sempre que não (Cançado, 2021, p. 7).

Importa-nos pensar a função dessa cena inicial no estabelecimento do espaço autobiográfico da obra, o que se dá tanto através das escolhas formais quanto dos motivos evocados. Para refletir acerca das questões formais que podem ser identificadas nesse trecho inicial da narrativa, alguns conceitos da sintaxe do discurso, conforme apresentados por Fiorin (1995), serão utilizados para pensar na construção narrativa do passado como uma estratégia enunciativa. No trecho acima, o uso do pretérito imperfeito produz um efeito de imediatidade, levando o leitor para um tempo que, embora anterior à narração, possui um aspecto durativo. A narradora se insere como testemunha da cena em que a mãe está na janela, instaurando um espaço (“Era de tarde”) e um tempo divergentes do presente da narração, mas deixando subentendida a mediação, o que se dá tanto pela nomeação do sujeito do enunciado de acordo com o vínculo familiar existente para com a narradora quanto pela rápida tomada da primeira pessoa, realizando as *debreagens* enuncivas temporal e espacial (está junto da mãe, no quarto, deitada na cama), mas preservando a correspondência entre actante da enunciação e actante do enunciado (eu, que narro agora, continuei, então, naquele lugar). Nos termos de Fiorin, trata-se de uma “*debreagem enunciativa do enunciado*”, “quando o narrador se identifica com uma das personagens, naquilo que concerne ao enunciado enunciado, ou seja,

ao *eu* actante da narrativa” (Fiorin, 1995, p. 37, grifo do autor). A narrativa prossegue:

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?” (Cançado, 2021, p. 7).

Se, nos primeiros enunciados, o uso do pretérito imperfeito tinha valor descritivo, ou seja, remontava a um passado durativo mas contínuo, uma cena específica na qual se desenrola um diálogo, o trecho acima marca uma transição para um uso do pretérito imperfeito com valor iterativo, uma vez que os fatos apresentados são durativos mas descontínuos: narra-se não um evento pontual do passado, mas a percepção do eu narrado (neste caso, a Maura criança) sobre a irmã e uma síntese das diversas vezes em que Judite chegou de Belo Horizonte para visitar a família, através das quais a narradora deixa conhecer seus comportamentos quando criança - de inicialmente inibida diante das amigas da irmã, passava a fazer muitas perguntas.

Tanto o uso do pretérito imperfeito descritivo quanto o uso do pretérito imperfeito iterativo buscam representar a vida como ela era então (naquele tempo). O primeiro, contudo, restringe-se a um momento que, embora durativo, faz parte de uma continuidade de eventos identificável: narra-se um momento específico em que a narradora-personagem esteve, junto da mãe, esperando pela irmã mais velha. O segundo uso é durativo, porém descontínuo, corresponde a uma série de eventos que não estão continuamente relacionados entre si, mas se relacionam por um aspecto subjetivo: a impressão de Maura sobre a irmã, que a leva a compará-la com uma estrangeira, não é pontual, mas resultado de uma reflexão que, inclusive, se narra: vendo nas revistas e livros as mulheres estrangeiras, imaginava um lugar chamado Estranja em que viveriam essas mulheres com as quais sua irmã se parecia.

Além disso, a introdução da personagem de Judite é feita, novamente, estabelecendo o vínculo familiar (“Didi é Judite, a minha irmã mais velha, eu a achava linda como uma estrangeira”). O aposto explicativo que caracteriza Judite (“a minha irmã mais velha”) sublinha a presença do eu narrante, sobretudo pela presença do pronome possessivo, efeito que se acentua pelo enunciado seguinte, em que o “eu” corresponde ao eu narrado (“eu a achava linda como uma estrangeira”). Nos termos de Fiorin (1995), temos, com “a minha irmã mais velha”, um procedimento de embreagem que depende, justamente, da existência de uma debreagem prévia, a qual, por sua vez, corresponde à disjunção entre a pessoa da enunciação e a pessoa do enunciado, sem a qual não há discurso. Nesse pequeno trecho, suspende-se momentaneamente a debreagem actancial que colocava o “eu” de “Continuei deitada...” fora da instância da enunciação e, num processo de embreagem, retorna-se à enunciação, estabelecendo uma identificação entre o sujeito do enunciado (aquele de “eu a achava linda como uma estrangeira”) e o sujeito da enunciação (que o gesto de explicação instaura em “a minha irmã mais velha”).

No parágrafo seguinte, a narradora prossegue com o uso do pretérito imperfeito iterativo, informando-nos sobre a beleza que percebe da irmã, como ela costumava se vestir e os hábitos de consumo extravagantes pelos quais era conhecida. Mais do que isso, deixa saber qual a impressão da irmã sobre ela e vice-versa:

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 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 (Cançado, 2021, p. 7-8).

Em ambos os trechos acima, esses usos do pretérito imperfeito, bem como as marcas da enunciação que suspendem momentaneamente o distanciamento do tempo da narração, deixando entrever o narrador de forma sutil, produzem um efeito, para o leitor, de aproximação do momento da narração - é como se estivesse

ao lado da narradora, cúmplice da atividade de selecionar vivências da infância e costurá-las afetivamente ao mesmo tempo em que constrói uma identidade narrativa. Nesse espaço biográfico em que confluem a subjetividade do narrador e do leitor, este “estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura” (Arfuch, 2010, p. 56, grifo da autora).

Nessa posição de enunciatário, o leitor é apresentado à imagem que a Maura criança fazia daqueles que a cercavam, o que perpassa uma dimensão avaliativa particular que permite colocar a menina como metaforicamente pobre em relação à irmã, dada a ignorância em relação ao mundo que, naquele tempo, preservava. É assim que, representando uma figura da irmã condicionada pelo olhar da Maura infantil, a diferença que estabelece em relação à figura fraterna começa a esboçar a identidade da narradora-protagonista a partir da lógica da inocência - falta-lhe toda a experiência que a irmã representa.

Como veremos mais adiante, o prólogo, no qual vemos a configuração de um cronotopo infantil, vai avançar justamente por essa trajetória de transformação da criança inocente em adulta problemática, de modo que, nesses primeiros momentos da narrativa, ao situar a identidade narrativa em relação a esses vínculos afetivos e familiares, sinalizando para a pureza infantil, estabelece-se tanto uma ordem narrativa quanto uma orientação ética. Estabelece-se uma ordem narrativa porque a instauração do cronotopo da infância deixa saber que estamos diante de uma ordem sequencial alinhada à trajetória cronológica prototípica de uma vida humana. Estabelece-se uma orientação ética porque narra-se essa história de vida de um ponto de vista subjetivo que faz a mediação entre mundo da vida e mundo do texto, ao relatar tanto a experiência quanto seus efeitos na constituição de uma identidade narrativa particular, orientada por uma valoração ética. Os dois parágrafos que encerram a breve cena que dá início ao prólogo estão no pretérito perfeito:

Perguntei a mamãe por que Didi ficava sempre em Belo Horizonte. Respondeu-me que estava estudando e que eu também iria, quando crescesse. Pensei cerradamente, com medo e tristeza, respondi não poder ir – era muito longe. Não a deixaria nem a papai. Permaneci durante muito tempo quieta na cama, o coração pesado, aquela coisa que um dia viria escurecendo-me o rosto livre de menina. Então mamãe falou com brandura da necessidade, todas tínhamos de ir. “Eu não, mamãe”, murmurei olhando-a na janela, os cabelos negros e rosto bonito. Já eu chorava baixinho, a

brandura da sua voz traindo o que para ela e papai estava há muito determinado. Não percebeu meu choro. Calamo - nos. Ela olhava a estrada. Passou-se muito tempo, senti sono e pedi - lhe:
 – Se eu dormir você me acorda quando Didi chegar?
 – Sim – respondeu-me.
 Acordei em minha cama. Era de manhã.
 – Judite chegou – diziam-me.
 Corri a seu quarto. Acordei-a, beijou-me e mostrou-me duas caixas:
 – O branco é seu e o vermelho, da Selva (Cançado, 2021, p. 8).

Neles, narra-se, no diálogo inicial, introduzido de forma indireta, o questionamento da narradora-protagonista à mãe sobre os motivos da irmã morar em Belo Horizonte, cuja resposta empacota uma profecia para o destino de Maura (ela também precisaria, quando crescesse, morar longe para estudar), recebida pela criança com pesar. É interessante perceber que o uso do pretérito perfeito é interrompido para narrar as expectativas subjetivas da menina diante da possibilidade de abandonar o lar (“Não a deixaria nem a papai”), recorrendo ao futuro do pretérito, marcando a onisciência e, conseqüentemente, a presença da narradora. Esse tratamento temporal difere nos enunciados que seguem, quando o retorno ao pretérito perfeito expressa os sentimentos da menina de forma mais acabada, externa e pontual: “Permaneci durante muito tempo quieta na cama, o coração pesado, aquela coisa que um dia viria escurecendo-me o rosto livre de menina”.

Essa alternância entre temporalidades durativas e acabadas, entre colocar-se subjetivamente no discurso (o uso do pretérito imperfeito e do futuro do pretérito remetem, por seu aspecto de continuidade e inacabamento, a uma imediaticidade em que se tem acesso não apenas ao desenrolar dos acontecimentos, mas à percepção interna simultânea deles pela narradora - como eram todas as chegadas da irmã para a Maura infantil; como a Maura infantil sentia-se diante da perspectiva de sair do lar) e colocar-se objetivamente no discurso (o uso do pretérito perfeito oferece-nos um evento acabado), produz um efeito de passagem e imobilização do tempo narrativo, ou aceleração e desaceleração do tempo narrativo, se tomarmos o conceito de duração de Genette (Nunes, 1995). Enquanto o uso descritivo do pretérito imperfeito estabelece uma certa correspondência de duração entre tempo narrativo e tempo da história, apresentando uma cena, o uso iterativo, tanto do pretérito imperfeito quanto do futuro do pretérito, estabelece a noção de frequência, conforme observado por Benedito Nunes (1995) tendo por base a narratologia de Genette:

Aspecto essencial da temporalidade narrativa, a *frequência*, para Genette a capacidade do discurso de “reproduzir” os acontecimentos recorrentes, é condição da iteração generalizante, própria das formas verbais durativas, em que assenta um procedimento estilístico corrente, que depois de Flaubert, Proust utilizaria, de maneira intensiva, no *Em busca do tempo perdido* (Nunes, 1995, p. 36, grifo do autor).

Toda vez que o leitor é levado para a temporalidade mais subjetiva e inacabada, com uso de formas verbais durativas de valor iterativo, suspende-se o andamento linear do tempo narrativo para introduzir esses acontecimentos que se estendem tridimensionalmente, convocando uma série de eventos que adquirem valor narrativo mais por sua recorrência e repetição do que pela singularidade de um acontecimento singular. Toda vez que o passado volta a apresentar limites relativos, seja pelo uso de formas verbais durativas com valor descritivo ou de formas verbais com valor perfectivo, retoma-se o andamento narrativo.

No diálogo que aparece ao final do trecho acima, introduzido de forma direta, a menina pede para ser acordada quando a irmã chegasse, produzindo-se uma aceleração da passagem do tempo quando a próxima fala da mãe atende a esse pedido - “Judite chegou”. É manhã do dia seguinte e temos então a entrega dos presentes para Maura e a irmã mais nova, Selva. Após essa cena inicial, há uma quebra em que se marca o esforço da narradora em buscar um enquadramento temporal típico das biografias canônicas, com propósito de recontar a vida, remontando ao seu nascimento:

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 (Cançado, 2021, p. 8-9).

A voz narrativa passa à primeira pessoa e temos o uso de duas temporalidades: o passado da narrativa e o presente da narração, realizados formalmente pelo uso do pretérito perfeito, do pretérito imperfeito e do presente do indicativo. Com o uso do pretérito perfeito, a narradora-protagonista apresenta o contexto de seu nascimento, suas características e a configuração familiar. Ficamos

sabendo que nasceu em uma fazenda, que seu pai era rico, que sua concepção se deu após um hiato de sete anos sem filhos novos e, por isso, era o centro das atenções, mesmo após o nascimento das irmãs mais novas. Novamente vemos o uso iterativo do pretérito imperfeito para relatar a atitude das pessoas em relação à Maura criança e o caráter e comportamento desta nesse período da vida:

Eu era morna, doce e presente – o que se toma no colo deixando o coração macio e feliz. Sobretudo em mim havia a surpresa: esperavam apenas uma menina, e subitamente me mostrava mais. Creio que em nada desapontei. Ao contrário, como criança fui excessiva (Cançado, 2021, p. 9).

A alternância, em “Creio que em nada desapontei”, para o presente funciona como um comentário que remete ao presente da narração, seguido novamente do uso do pretérito perfeito para emitir uma opinião conclusiva e generalista acerca da identidade narrativa que constrói para a menina que foi (“Ao contrário, como criança fui excessiva”). Seguindo no presente da narração, a narradora fala de sua semelhança com a mãe e informa sobre o grande amor do pai por esta - trecho que, se pensarmos nos vários diálogos com seu psicoterapeuta nos diários, que abordam a projeção da figura paterna em suas relações românticas da vida adulta, sobre os quais daremos atenção posteriormente, adquire um significado mais amplo.

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. 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 (Cançado, 2021, p. 9).

Falávamos anteriormente sobre uma leitura do prólogo como o esboço desse *cursus vitae* orientado pela representação, através da seleção das experiências relatadas, de uma identidade narrativa que percorre uma trajetória da inocência à mácula. Essa trajetória também é uma trajetória que vai de uma identidade coesa, íntegra, para uma identidade deteriorada, atravessada por eventos traumáticos e sintomas, como veremos ao avançar na leitura do prólogo. Nesse sentido, é bastante ilustrativo que a narradora diga: “Estas são as lembranças mais remotas - as únicas despidas de angústia. Eu devia ser uma menina bem pequena, fácil e

protegida”, marcando, em primeiro lugar, a distância para com essa identidade inocente, segura e descomplicada da infância, e renunciando a angústia que se seguiria (Cançado, 2021, p. 9). Apresenta-nos, por fim, a configuração do núcleo familiar: treze irmãos, ao todo, dos quais dez estão vivos, oito mulheres e dois homens. A ênfase para o irmão louco vitimado por uma meningite é a primeira menção à loucura na obra.

Os procedimentos de instauração da temporalidade nesses momentos iniciais da narrativa se repetem, promovendo essa alternância entre o presente da narração e o passado narrado, entre os movimentos enunciativos, em que embrea-se o eu que enuncia, e os movimentos enuncivos, em que o eu, projetado num espaço-tempo anterior à narração, é visto de fora. O passado acabado avança no tempo narrativo da vida, o passado durativo suspende a passagem do tempo e nos leva para o tempo da enunciação, faz-nos cúmplices do ímpeto autobiográfico, do jogo avaliativo de si mesma no passado, da seleção e convocação de memórias que dão sentido ao curso da vida que se narra.

Após os trechos analisados acima, a narradora dá continuidade ao prólogo segmentando a narrativa em trechos dedicados aos personagens do pai, da mãe e do padrinho Pabí. Esses trechos são introduzidos em novo parágrafo e seguidos de dois pontos, como uma espécie de título (“Papai:”; “Mamãe:”; “Pabí:”). No trecho dedicado ao pai, a narradora apresenta a origem rica do pai, bem como seu caráter e o comportamento, o que faz recorrendo, mais uma vez, ao uso iterativo do pretérito imperfeito, ao qual intercala o presente para emitir opiniões, nesse movimento de vai e vem entre tempo da narração e passado da narrativa. Esses comentários também são responsáveis por estabelecer aproximações explicativas para a identidade da Maura adulta:

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 (Cançado, 2021, p. 9).

No trecho acima, a embreagem do presente em meio ao uso do passado, reforçada pela presença do advérbio hoje (“Hoje reconheço-lhe um temperamento paranoide”), atualiza o sentido de suas lembranças acerca do comportamento explosivo do pai a partir de um aparato subjetivo da Maura que narrará os diários, já

imersa no campo discursivo médico e psiquiátrico do hospício. Descreve ao pai e suas condutas como forma de, a partir da diferença e da semelhança, narrar a própria identidade, em termos de herança ("Além de sua sensibilidade e inteligência herdei-lhe este temperamento").

Ao mesmo tempo, o mundo associado ao pai - de poder e autoridade - é retomado com nostalgia e distanciamento pela narradora ("Naquele tempo meu mundo me parecia indestrutível"), sinalizando, pela constatação dessa segurança, a sua falta no presente da narração, como prenúncio do desabamento dessa estrutura de apoio conjurada pela personalidade do pai, que, outrora, no cronotopo infantil, parecia-lhe "indestrutível". No trecho dedicado ao pai, também ficamos sabendo que era religioso, mas não praticante, e somos apresentados a uma cena de violência protagonizada por ele cujos efeitos sobre Maura são relatados:

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 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. Ele quase sempre batia-lhe, provocando-lhe 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) (Cançado, 2021, p. 10-11).

Temos, no segmento acima, a representação de contatos primitivos da narradora-protagonista com a violência. Essa representação se dá, formalmente, através da alternância entre os usos, no passado da narrativa, do pretérito imperfeito, iterativo ou descritivo, e do pretérito perfeito, produzindo, respectivamente, os efeitos, já mencionados anteriormente, de suspensão da passagem do tempo para oferecer uma perspectiva interior dos acontecimentos, suas impressões e sentimentos, ou retorno ao encadeamento sequencial. Além disso, merece destaque a metáfora utilizada para emitir uma avaliação da cena violenta ("Pareciam-me os dois peças de uma engrenagem brutal (aquele sangue escorrendo)"), justaposta à descrição dos efeitos provocados no comportamento da criança ("Dias mais tarde ainda chorava ao me lembrar, corria para mamãe, não

permitia que papai me tocasse - o que o deixava muito aflito”), que remete ao potencial que a representação de um evento traumático possui para reconstruir um “espaço simbólico de vida”, retemporalizando um evento de difícil comunicabilidade, conforme apontado por Seligmann (2008), a partir de Piralian (2000).

Para o autor, a representação narrativa do trauma permite transformá-lo, de figura plana, em figura tridimensional, o que se dá através da “linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas” (Seligmann-Silva, 2008, p. 69). O uso da metáfora citada parece ter exatamente esse valor biográfico relativo ao trauma - a narradora recorre a uma imagem bastante inespecífica, porém muito significativa. O termo “engrenagem”, para substituir metaforicamente o episódio do espancamento, é bastante geral - a narradora toma emprestado o sentido universal do contato mecânico - e, associado ao adjetivo “brutal”, adquire o sentido do conflito, cujo resultado, entre parênteses, é o “sangue escorrendo”. A percepção narrativa do evento traumático resume-se a duas imagens justapostas (a engrenagem e o sangue), não há intenção explicativa, apenas expositiva, remetendo à parcialidade resultante da impossibilidade de representar o trauma de forma tão cabal a ponto de erradicar o estranhamento para com a experiência rememorada.

No segmento encabeçado pelo título “Mamãe”, o presente do indicativo é empregado tanto para caracterizar a matriarca, na terceira pessoa, quanto para caracterizar a narradora em relação ao quadro genealógico que apresenta. O nome da mãe condiz com seus atributos: “Seu nome é Santa. É modesta, generosa e quieta. Talvez a mais modesta pessoa que conheço”. Ficamos sabendo da origem aristocrática da mãe, descendente de Joaquina de Pompéu, uma mulher com ligações políticas importantes durante o Império, relatando que a família materna foi assunto de um livro chamado “Os gregos de Minas Gerais” (Cançado, 2021, p. 12).

Em ambos os segmentos dedicados à introdução dos genitores, o relato reúne informações que sinalizam certo orgulho da narradora por sua descendência abastada. A presença dessas informações em um prólogo que antecede o relato de seus dias enquanto interna remete às estratégias de compensação identificadas, por Goffman (1974), no campo da Sociologia, na carreira do doente mental em situação de internação, que busca em posições de prestígio do passado maneiras de amenizar seu status social estigmatizado do presente. Assim como o doente mental busca agarrar-se ao vínculo com o mundo pré-internação pelas vias do reforço de todo privilégio que permita-lhe amenizar socialmente as consequências do estigma,

a identidade narrativa que a narradora constrói como preâmbulo do relato de sua internação psiquiátrica busca estabelecer esse alicerce capaz de conferir alguma integridade à sua identidade deteriorada pelos traumas que, logo adiante na narrativa, serão relatados. Ao mesmo tempo, busca instaurar um sentido para sua trajetória de vida, elencando acontecimentos capazes de explicar, através de eventos traumáticos do passado, os conflitos que a levaram à internação psiquiátrica na vida adulta.

É assim que, a partir do trecho dedicado ao padrinho, sob o título “Pabi”, seremos apresentados a uma galeria de acontecimentos traumáticos ou emblemáticos que ilustram um conflito interno e uma determinada conduta da narradora-protagonista. Essa seleção de vivências na “corrente da vida” conjugam, no prólogo de *Hospício é deus*, o cronotopo da infância e começo da vida adulta como uma fonte inesgotável de temas e motivos com que figurar a vida: “o ‘caminho’ da realização pessoal, das paixões, da felicidade, da vontade, da pulsão, do medo, da decepção, da angústia, do terror do vazio, da morte, do reconhecimento” (Arfuch, 2010, p. 342). Esses temas e motivos não estão ali por acaso: lembremos que a autora escreveu o prólogo após a escrita dos diários (ou, pelo menos, de parte deles). Antes, assumem um caráter explicativo e exemplificador para a construção da identidade narrativa, conforme pontua Arfuch ao discorrer sobre a articulação, nas obras que compõem o espaço autobiográfico, entre um “olhar identificatório na constituição do sujeito” e o “jogo especular - e secular - do *valor biográfico*”:

Estão em jogo aqui de maneira diversa os imaginários da época, as figuras do herói, o sucesso, a representação social, as trajetórias, as vidas desejáveis e impossíveis, as quedas, as éticas da cotidianidade, os modos de emprego, usos e costumes, um verdadeiro mapa da adequação sentimental (os “bons” e “maus” sentimentos), terapêuticas do corpo, da “alma” e da sexualidade, autoajudas, identificações, mitos, ritos, emblemas, valorações, infrações... Variantes modelizadoras infinitas que alimentam a ordem social. Narrativas que desenham essa tensão entre destino - ou acaso - e decisão, sem dúvida o dilema de toda existência, aportando um saber, que é também uma forma exemplificadora, quanto ao próprio caráter de protagonista (Arfuch, 2010, p. 342).

Ao relatar a morte de seu padrinho, Antônio, que havia sido criado pela sua família, Maura cita a apreensão da mãe ao perceber que o corpo não estava “de todo rígido, nem totalmente frio”, diante da qual se pergunta: “Esta dúvida de mamãe teria dado começo à minha neurose de morte? Tudo terá começado aí?” (Cançado, 2021, p. 12). Esse medo da morte é potencializado, segundo o relato, pelo fato de a

narradora já conviver, nesse período da infância, com uma série de doenças (motivo da promessa à Virgem Maria responsável por só a vestirem de branco e azul). O motivo da morte, pela primeira vez figurado narrativamente nesses questionamentos internos e percepções da narradora acerca da morte de Pabí, reaparecerá na narrativa com alto teor psicologizante e existencial que constitui os diários. Novamente, a apresentação dos eventos da infância é guiada por uma ordem narrativa e ética que estabelece exemplos e origens biográficas dos conflitos internos que povoarão as vivências no hospício, deixando entrever o esforço, característico de narrativas autobiográficas, em dar sentido à vida que se narra através da seleção e do relato de vivências com valor biográfico no horizonte ético que simultaneamente estabelece.

Além da morte, a narradora tematiza, nesse trecho dedicado ao padrinho, a solidão resultante da superproteção com que a tratavam, tanto em decorrência do contexto especial de seu nascimento (após anos inférteis da mãe) quanto pelas doenças graves que a acometeram na infância. Merece destaque a quebra formal pela qual a narradora introduz versos que tematizam essa solidão:

Onde está a Margarida?
- Num castelo encantado
onde um rei pôs cinco pedras
que ninguém pode tirar (Cançado, 2021, p. 12).

Essa quebra formal confere aos versos acima uma função de ilustração na narrativa, um enunciado situado fora do tempo narrativo principal, do tempo da enunciação e do tempo imaginário da história de vida que se narra, em relação ao qual a narrativa em prosa se organiza. Esse efeito de suspensão da passagem do tempo remete o leitor a uma temporalidade neutra, não circunscrita aos marcos temporais do passado narrativo ou do presente da narração, interrompe o andamento e introduz outro tempo narrativo que, apesar de isolado pela forma, estabelece, para com a narrativa principal, uma relação metafórica. Em termos de enunciação, trata-se de uma debreagem enunciativa que projeta no enunciado um ator, um espaço e um tempo nos quais a narradora-protagonista não está inserida a não ser pela metáfora que a imagem de Margarida presa no castelo encantado estabelece para com a identidade narrativa da Maura criança. Essa quebra formal também exerce a função de separar os trechos dedicados aos familiares da incursão

narrativa em primeira pessoa que sucede os versos, em que o uso iterativo do pretérito imperfeito prevalece para narrar, oscilando entre pontos de vista externos e internos, vivências e percepções que dão prosseguimento à construção da identidade narrativa da narradora-protagonista:

Não creio ter sido uma criança normal, embora não despertasse suspeitas. Encaravam-me como a uma menina caprichosa, mas a verdade é que já era uma candidata aos hospícios onde vim parar. O medo foi uma constante em minha vida. Temia andar sozinha pela casa, ainda durante o dia. Sofria mais que o normal se me via obrigada a separar-me de mamãe ou papai, ainda que por alguns dias. Temia ser enterrada viva. Voltava sempre ao assunto, perguntando o que se podia fazer para evitar meu enterro (Cançado, 2021, p. 13-14).

No trecho acima, a conjugação do presente da narração com o passado da narrativa serve para que a narradora reavalie seus comportamentos infantis a partir de uma lógica de sua realidade no presente da narração, encontrando indícios de sua secreta “anormalidade” no medo que, pelo uso do pretérito imperfeito com valor iterativo, reconhece como constante na infância narrada. Relata a percepção dos outros sobre si mesma apenas para contrapô-la a sua opinião atual, no presente da narração, num esforço claro de recompor sua formação psicológica e encontrar as origens de sua loucura no passado narrativo com alto teor biográfico projetado no texto. Retorna aqui a tematização da morte como um dos fantasmas da infância da narradora-protagonista, estabelecendo um nexos com a previamente narrada morte do padrinho e o questionamento sobre as origens de sua “neurose de morte”, suscitada pela hipótese de que Pabí tivesse sido enterrado vivo, reforçando a tendência de, ao procurar um sentido que invista de valor biográfico a identidade narrativa, posicionar os conteúdos biográficos em relação de causalidade e explicação, estabelecendo um horizonte ético e afetivo que é característico das narrativas autobiográficas.

Com estratégias semelhantes, a narradora avalia a criança que fora, deixando saber do seu egoísmo (“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”); do tratamento paterno (“papai costumava ter comigo atenções de um namorado [...], trazendo as melhores frutas por ele encontradas [...], dando-as a mim, apenas [...].”); de seus incursos imaginários infantis como forma de escape ao convívio social (“Formou-se no meu ser séria

resistência às pessoas e coisas conhecidas. Então inventei o brinquedo sério do FAZ DE CONTA.”); de seus privilégios na conjuntura familiar (“Jamais fui punida por faltas durante minha infância. Minhas irmãs apanhavam, às vezes.”).

Num trecho altamente existencial, a narradora utiliza principalmente o pretérito imperfeito com valor iterativo para narrar sua relação com as noites e, ao mesmo tempo, narrar o conjunto dos seus sentimentos e percepções fundamentais na infância, tematizando mais uma vez a solidão de experienciar a angústia e o medo secretamente, num mundo particular e distante do mundo dos adultos. Esses procedimentos de autorrepresentação envolvem a pausa no andamento da narrativa principal e o deslocamento para um tempo psicológico e existencial que abarca um contínuo de eventos organizados em torno de uma referência temporal ampla (as noites da infância) e, portanto, neutra, dando conta de um estado prolongado de coisas:

O pior eram as noites. À tarde começava minha angústia. E à noite me encontrava, pequena e branca de olhos escuros, ardentes, um pedaço trêmulo de medo cintilando pela casa imensa, onde os lampiões iluminavam um pouco de cada aposento, deixando indefinido o espaço entre a luz e o escuro. Sentia-me vaga, perdida, pronta a ser tragada pela noite que pesava lá fora. Deslizava atenta, calada, profundamente séria, à espera. Então ansiava ardente por crescer, viver um pouco cega e surda como as pessoas grandes: que não percebiam rumores, não enxergavam o escuro, na sua densidade e perigo (Cançado, 2021, p. 14).

A inauguração da luz elétrica na fazenda dos pais quebra essa relação com a noite (“Ao ser inaugurada a luz elétrica na fazenda senti-me menos comprometida com a noite. Passei a andar sozinha pela casa iluminada, ainda assim, quase em desafio”) e, então, narram-se as experiências recorrentes que essa mudança implicava - as luzes dos automóveis, as notícias de guerra nos rádios, o hábito de “permanecer deitada na cama, de manhã”, que envolvia o exercício da imaginação (“Imaginava um irmão louro, de olhos azuis, um menino lindo, maior e mais forte que eu, com quem brincasse e despertasse inveja e admiração”).

No trecho a seguir, ao falar de seu processo de alfabetização praticamente autodidata, Maura introduz uma informação que a coloca em posição de capacidade cognitiva superior, remetendo mais uma vez às atitudes apologéticas através das quais os sujeitos estigmatizados pela loucura procuram reinterpretar o presente através da valorização de aspectos positivos de seu passado, problematizadas por Goffman (1974) no campo da Sociologia.

Aprendi a ler aos cinco anos. Não sei como, nem acredito que alguém em casa saiba. Perguntava, davam-me explicações rápidas e aborrecidas sobre o valor das letras e sílabas. Costumava passar horas com um livro de fadas na mão - já que ninguém estava, a todo instante, disposto a ler-me histórias. Acabei lendo-as, eu mesma (Cançado, 2021, p. 15).

Parece também uma forma de estabelecer algum equilíbrio entre a avaliação desse eu narrativo infantil a partir de atributos positivos e negativos, como forma de compensação: há a angústia, a solidão, o egoísmo, os eventos traumáticos, mas também há a beleza, a sagacidade, a inteligência avançada para a idade. Logo após o trecho citado acima, uma citação de Nietzsche interrompe novamente a narrativa em prosa: "Quase no berço nos dotam de pesadas palavras e pesados valores: 'bem' e 'mal' - assim se chama o patrimônio" (Cançado, 2021, p. 16)¹⁰. A citação prenuncia o trecho final do prólogo (se considerarmos os versos e a citação como separadores estruturais), em que a narradora convocará, no seu relato de acontecimentos da infância, uma série de biografemas¹¹ que remetem a esferas da vida humana fundamentais na constituição do sujeito, tais como a sexualidade e a religiosidade, incluindo o testemunho de experiências traumáticas.

Antes de nos determos nos biografemas presentes no segmento destacado abaixo, é importante notar a marcação temporal representada pela narração da idade, com que a narradora abre o parágrafo ("Aos 5 anos"), e observar que, pelas marcas presentes no texto, não é possível dizer que todos os acontecimentos narrados anteriormente se passaram antes dessa idade¹², incompatibilidade entre tempos da história e da narrativa que é totalmente compreensível tanto por se tratar da manipulação de lembranças da infância quanto pelo conteúdo traumático que muitas dessas lembranças comportam. Importa notar, contudo, que, apesar da imprecisão e do frequente uso de formas verbais iterativas que convocam eventos não pontuais (embora saibamos que a maior parte deles desenrolam-se no

¹⁰ Na edição a que tivemos acesso, a passagem está assim traduzida: "Quase no berço já nos dão pesados valores e palavras: 'bem' e 'mal' - é como se chama esse dote. Por causa dele nos perdoam que vivamos" (Nietzsche, 2011, p. 167).

¹¹ Entendidos aqui, a partir de Arfuch (2010), como temas e motivos estereotípicos.

¹² No trecho em que relata a morte de Pabí, narra-se: "(eu devia ter quatro anos)" (Cançado, 2021, p. 12). No trecho em que narra o aprendizado da leitura, também identifica a idade ("Aprendi a ler aos cinco anos") (Cançado, 2021, p. 15). Ao relatar seus hábitos na fazenda logo após o advento da energia elétrica, a narradora diz: "E pecava (isto mais tarde, creio)" (Cançado, 2021, p. 15). Embora não se possa estabelecer o vínculo direto, os trechos em que se narra o abuso talvez sinalizem que esses pecados referem a tais eventos traumáticos, que só serão narrados após a citação acima, acentuando a imprecisão da narradora sobre a ordem cronológica dos acontecimentos biográficos.

cronotopo da infância da narradora-protagonista, não é possível precisar seu encadeamento sequencial com precisão), o padrão crescente das idades não deixa dúvidas quanto ao esforço de construir uma narrativa predominantemente cronológica em relação ao tempo da história de vida. Ao texto:

Aos 5 anos, talvez antes, travei conhecimento com o sexo, vendo os animais na fazenda e ouvindo meninas, filhas de empregados. Ensinarame a encará-lo como coisa feia e proibida. Passei a sentir-me constantemente em falta, por ser grande minha curiosidade sexual. "É pecado fazer coisas feias", diziam-me. E eu sentia grande prazer nas coisas feias". Mais ou menos nesta época me impuseram deus, um ser poderoso, vingativo, de quem nada se podia ocultar. A resistência em me preocupar com a imortalidade da alma. Por que temia ser enterrada viva, ao invés de temer algo mais sério, o Julgamento Divino? O inferno me estava reservado, tinha quase certeza, entanto meu verdadeiro medo era imaginar-me sob os sete palmos da terra, sem me mover ou respirar. Não fui além de um misticismo biológico, se posso assim dizer. E minha ambivalência (Cançado, 2021, p. 16).

Seguindo a mesma linha de um relato que reconstitui seus sentimentos e aprendizados a partir de uma perspectiva bastante voltada para a interioridade, o que se marca pela alternância entre o uso do pretérito imperfeito ao questionar-se sobre sua reação diante das vozes de terceiros que introduzem a noção de pecado associada à sexualidade, a narradora tematiza o binômio do bem e do mal, a partir do qual faz um esforço para compreender as origens de seus sentimentos de culpa e inadequação na infância. Ao relatar o aprendizado do divino e do misterioso, equipara, em seu relato, as figuras de deus e dos anjos àquelas do folclore relatado por pessoas próximas como experiências verdadeiras ("mulas sem cabeça, lobisomem, um caminhão que se aproximava da fazenda à noite, por muitos visto, e nunca chegando"). Nunca tendo experienciado nada sobrenatural, Maura, no entanto, é impelida a um mundo interior que também não corresponde ao mundo ordinário. Sente-se apartada da transcendência e da normalidade ao mesmo tempo, habita um mundo solitário resultante dessa subjetivação constrangida pelas normas de conduta e valores do coletivo.

Esse conflito entre a percepção subjetiva da pequena Maura e os "pesados valores" que lhe são apresentados na infância encontra uma representação importante em trecho que narra a sua relação com a figura de deus. O medo, que outrora fora tematizado, na narrativa, pelos motivos da morte, da noite e da violência, liga-se agora à figura divina:

Diziam-me que os maus iam para o inferno e o sexo era uma vergonha, um ato criminoso. Era sensual, e má, portanto. Então Deus se me afirmou em razão da maldade. Adquiri uma insônia incomum para minha idade. Se dormia, sonhava com o demônio. Passava as noites chamando por papai e mamãe. Não permitia que apagassem a luz do meu quarto. Creio ter tido várias alucinações à noite. Eu crescia e cresciam meus temores: o escuro, a noite, a morte, o sexo, a vida - e principalmente Deus: de quem nada se podia ocultar. Costumava pensar: “Cristo veio à Terra em forma de homem; Cristo teria sexo? Mas sexo? Pensar isto de Jesus? – Já pensei e Deus sabe. Ele sabia, mesmo antes de eu pensar”. Meu complexo de culpa tornou-se tanto, que ficava chorando pelos cantos da casa, todos indagando intrigados: “Que tem esta menina, está doente?”. E foi esta Divindade que me ensinou a mentir: diziam: “Devemos amar a Deus sobre todas as coisas”. Sim, concordava com veemência e mentira. Amá-lo como, impiedoso e desconhecido, me espionando o dia todo? Ia matar-me quando quisesse, mandar-me para o inferno. Amar a Deus? Deus, meu pai? Ora, a meu pai eu abraçava, pedia coisas, tocava. Como podia ser meu pai um ser de quem só tinha notícias – além de tudo terríveis? Minhas relações com Deus foram as piores possíveis - eu não me confessava odiá-lo por medo da sua cólera. Mas a verdade é que fugia-lhe como julgava possível - e jamais o amei. Deus foi o demônio da minha infância (Cançado, 2021, p. 17).

No início do trecho acima, temos o uso do pretérito imperfeito iterativo para narrar o conjunto dos dizeres de terceiros não identificados, presumidamente os adultos com os quais a narradora-protagonista tinha contato, acerca da lógica de punição cristã para condutas sexuais condenáveis (“Diziam-me que os maus iam para o inferno e o sexo era uma vergonha”). Ao assumir a primeira pessoa, ainda utilizando o pretérito imperfeito iterativo, a narradora justapõe uma extrapolação em que, a partir da máxima da punição para os maus, grupo que inclui aqueles que se interessam pelo sexo, considera-se logicamente má (“Era sensual, e má, portanto.”). A consequência lógica dessa leitura de mundo é narrada no pretérito perfeito, cujo aspecto perfectivo produz, pelo encadeamento dos enunciados, um efeito de apresentação do resultado desse processo de subjetivação: “Então Deus se me afirmou em razão da maldade. Adquiri uma insônia incomum para minha idade”. As consequências a longo prazo são representadas com o retorno ao pretérito imperfeito iterativo para narrar o desconforto emocional e psíquico da menina durante as noites. No restante do segmento acima, a alternância entre as temporalidades durativas e descritivas segue uma lógica de apresentação de causas e efeitos, apresentando atividades seriais que representam comportamentos, pensamentos e dizeres recorrentes. A narradora assim estabelece, pouco a pouco, uma relação de culminância entre esses valores fundamentais (acerca do bem, do

mal, da figura divina) que, a partir de estímulos externos, internalizava na infância e seus efeitos subjetivos (“Eu crescia e cresciam meus temores [...] Meu complexo de culpa tornou-se tanto, que ficava chorando [...] E foi esta Divindade que me ensinou a mentir [...]).

Narra-se, ainda, no prólogo, com recursos semelhantes de tratamento da temporalidade da voz narrativa, os abusos sexuais dos quais a narradora foi vítima na infância, os ataques convulsivos de que era acometida, seus estudos de aviação e o casamento precoce, aos quatorze anos, com um aviador de dezoito anos de idade, seu igualmente precoce divórcio aos quinze, já mãe de um filho, e os conflitos no enfrentamento do estigma social para com as mulheres divorciadas. Paralelamente ao andamento cronológico que tem por referencial esses acontecimentos do passado, interpõe-se recorrentemente a descontinuidade dos incursos subjetivos que espelham os efeitos dessas vivências na formação do caráter da narradora-protagonista, o que se dá pela alternância entre formas verbais perfectivas e durativas e entre focos narrativos. No segmento abaixo, em que são narradas as memórias dos eventos traumáticos envolvendo os abusos sexuais dos quais a narradora-protagonista foi vítima na infância, pode-se perceber esse movimento narrativo que vai do relato pontual aos efeitos prolongados na subjetividade da narradora-protagonista:

Na fazenda tínhamos uma loja. O rapaz, empregado da loja, sempre se recusava a nos dar balas, a mim e minhas irmãs menores. Uma tarde fui sozinha. Pedi-lhe. Disse que sim. Sentou-me no balcão e teve relação sexual comigo, nas minhas pernas. Não tive nenhuma reação, creio haver sentido prazer e nojo. Sentindo-me molhada, julguei que ele houvesse feito pipi nas minhas pernas (eu devia ter cinco anos). Deu-me as balas e fui para casa. Era de tarde. Todos se achavam sentados na varanda. Mamãe também. Usava um vestido branco, parece-me. Ao ver-me, tentou pôr-me no colo. Recusei-me. Achei-a limpa, inocente e bonita. Corri para casa, deitei-me sob os lençóis, sem me lavar. Mais tarde, durante muito tempo, ao me deitar para dormir, à noite, olhando mamãe andar pelo quarto, lembrava-me do que acontecera e chorava (o rapaz desaparecera na madrugada do dia seguinte, deixando a impressão de que ficara louco. Não compreendi a razão de sua fuga, nada revelei a ninguém). Mais tarde, dois outros empregados repetiram o mesmo. A sensação que me dominava nestes momentos era sempre de náusea e prazer. Porém, não cheguei a ver o órgão genital de um homem até meu casamento. Contaram-me que quem faz “bobagens” tem um neném. Julgava-me grávida, então. Esta quase certeza me deixava estupefata, imaginava o que aconteceria se papai viesse a saber. Tudo tão violento e extraordinário (Cançado, 2021, p. 17-18).

Vemos, no segmento acima, como o uso das formas verbais perfectivas é empregado para narrar o acontecimento traumático de forma objetiva, enquanto as formas durativas exprimem os sentimentos da narradora nesses momentos, bem como as crenças que derivou a partir do seu conhecimento parcial acerca das consequências do exercício da sexualidade que fora-lhe apresentada na forma da violação, com brutalidade (“A sensação que me dominava nestes momentos era sempre de náusea e prazer [...] Contaram-me que quem faz “bobagens” tem um neném. Julgava-me grávida, então.”).

No relato de seu casamento precoce, a narradora aborda sentimentos românticos pelo sogro e, num movimento narrativo interessante, antecipa um diálogo dos diários, no qual seu psiquiatra, em contexto de tratamento psicanalítico, oferece uma interpretação para esse sentimento:

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. 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 (Cançado, 2021, p. 20-21).

Essa antecipação, além de projetar um outro passado narrativo, mais próximo ao tempo da narração e, portanto, cronologicamente posterior em relação ao tempo da história de vida, permite confirmar, como pontuamos anteriormente, que a escrita do prólogo se deu, pelo menos parcialmente, após a escrita dos diários, reforçando o nexos explicativo que une a narração de acontecimentos biográficos à reconstituição de uma identidade já deteriorada pelo caráter traumático desses episódios e pelos outros tantos que serão narrados no contexto de internação psiquiátrica. A soma desses eventos traumáticos e os complexos sentimentos da narradora diante de sua trajetória de vida, que envolvem nostalgia pelas fases da vida que “pulou” com o casamento precoce e o desejo que a impele a retomar o estudo da aviação, interrompido definitivamente pela queda do avião que ganhara de presente dos pais, pilotado por um colega do aeroclube, culmina na reflexão que a narradora faz, valendo-se de uma metáfora, acerca dos seus sentimentos de inadequação social: "Desde menina experimentei a sensação de que uma parede de

vidro me separava das pessoas. Podia vê-las, tocá-las - mas não as sentia de fato” (Cançado, 2021, p.24). Essa imagem metafórica da “parede de vidro” retornará mais de uma vez como motivo, nos diários, para falar desse distanciamento subjetivo da narradora-protagonista para com os demais, dessa internação que precede a internação física entre os muros do hospício, resultante da corrupção de si, da deterioração identitária que, paulatinamente, os acontecimentos biográficos que compõem o prólogo atestam. O segmento abaixo encerra esse esforço inicial da narradora em revisitar o seu passado biográfico pré-internação psiquiátrica:

Procurei retratar-me até os dezessete anos, embora fatos ocorridos dentro desta idade estejam registrados neste Diário, em minhas conversas com o médico. Desde então tudo tomou caráter mais grave e penoso; passei a sofrer com brutalidade os reflexos do condicionamento imposto a uma adolescente numa sociedade burguesa, principalmente mineira – e principalmente quando esta adolescente julga perceber além das verdades que lhe impõem, e tem, ela mesma, sua própria verdade. É, portanto, a metade do meu álbum: apresentei a moça de dezesseis anos, bonita, rica, aviadora; sem futuro – mas uma grande promessa (Cançado, 2021, p. 24).

Em primeiro lugar, interessa-nos, no trecho acima, a escolha verbal (*retratar-me*) que convoca o motivo do retrato para ilustrar o propósito de escrita do prólogo, explicitando tanto a ordem narrativa alinhada aos estágios naturais da vida humana quanto a ordem ética que orienta a seleção dos biografemas que remetem ao cronotopo da infância como dotados de valor biográfico para a construção de uma identidade narrativa cujo desdobramento opera seguindo uma ordem do menos para o mais grave, numa trajetória que vai da inocência imaculada da primeira infância à perversão que as vivências traumáticas narradas no prólogo, condicionadas pela situacionalidade social da narradora-protagonista, primeiro instauram. Há também o prenúncio de agravamento dos eventos posteriores a esse marco temporal dos dezessete anos de idade.

De maneira análoga, interessa-nos, em segundo lugar, a figura do álbum como explicitação narrativa das estratégias de autorrepresentação com as quais a narradora está comprometida. Essas estratégias envolvem a multiplicidade de formas e focos narrativos mobilizados para dar conta de retratar a si mesma como o conjunto desses vários “eus” capturados em biografemas e justapostos segundo uma ordem ética que dá conta de explicar o ‘eu que chegou a ser’ em relação ao ‘eu que era’, servindo-se do passado narrativo para dar sentido ao presente da narração (Arfuch, 2010). Estamos, contudo, segundo a narradora, à vigésima quarta página

do total de 201 (da edição referenciada), diante de “metade” desse “álbum”, o que evidencia a relevância das vivências narradas no cronotopo da infância para a narrativa de si que, situada no cronotopo do hospício, ocupa a maior parte da obra. A relação entre tempo linguístico e tempo físico do mundo, para usar a distinção de Benveniste, nessas duas “metades” de *Hospício é deus* (a que nos referimos, respectivamente, como prólogo e diário), é inversamente proporcional. Enquanto, no prólogo, a narrativa principal dá conta de um tempo físico do mundo que corresponde a dezessete anos da vida da narradora-protagonista em 24 páginas, nos diários, de forma inversa, a narrativa principal compreende o período de quatro meses e dez dias, se tomarmos as datações das entradas (de 25 de outubro de 1959 a 07 de março de 1960) como referência, apesar da imprecisão cronológica que outrora pontuamos.

Essa relação de inversa proporção remete ao caráter de manancial remissivo que o prólogo assume para o todo da obra, representando memórias desse passado narrativo, situado no cronotopo infantil, que fulgurarão, de forma esparsa, no passado narrativo posterior (em relação ao tempo físico do mundo/da vida da narradora-protagonista) e mais próximo do presente da narração, situado no cronotopo do hospício. Para ilustrar: se tomarmos emprestada a analogia da narradora e imaginarmos *Hospício é deus* como um retrato, veríamos as memórias representadas nos diários como traços que sobrepõem-se ou vão ao encontro daqueles esboçados no prólogo, numa relação de complementaridade sobrepositiva. Poderíamos imaginar, então, Maura a esboçar, com o prólogo, as linhas que guiarão os contornos, nos diários, progressivamente mais fortes de um rosto cuja materialização, se escaparmos da metáfora, se dará na leitura, no espaço biográfico compartilhado por enunciador e enunciatário, a partir do qual este poderá conciliar as múltiplas representações de si da narradora de forma multidimensional. Multidimensional porque a identidade narrativa que se plasmará na leitura será resultado não apenas das relações traçáveis, avançando e recuando na linearidade do discurso narrativo, entre os biografemas, mas sobretudo do significado que essas interpolações adquirem a cada leitura, do mesmo modo que, por mais evidentes que sejam as conexões entre os traçados do esboço e os contornos finais para quem assistiu à pintura de um autorretrato, restará, como resultado de ter presenciado esse percurso durativo da criação, o quadro final. A diferença que separa os dois domínios dessa metáfora talvez seja o fato de que não estamos, de fato, ao lado da

criadora durante a composição, mas já diante de um retrato desse momento - um retrato de um eu que retrata a si mesmo.

Entre o último trecho destacado e a primeira entrada datada, em forma de diário, temos um segmento que, ao retomar a primeira pessoa e o presente da narração, sendo o presente do indicativo a forma verbal principal, é responsável, na leitura que aqui fazemos, pela transição entre o cronotopo da infância e o cronotopo do hospício. Transição, portanto, entre o passado narrativo mais anterior, em relação ao presente da narração, e o passado narrativo mais próximo que prevalece nos diários. Para conduzir-nos às portas do hospício, a narradora tece reflexões sobre os loucos e a loucura. Começa por estabelecer um contraponto entre morte e loucura:

O que me assombra na loucura é a distância – os loucos parecem eternos. Nem as pirâmides do Egito, as múmias milenares, o mausoléu mais gigantesco e antigo possuem a marca de eternidade que ostenta a loucura. Diante da morte não sabia para onde voltar-me: inelutável, decisiva. Hoje, junto dos loucos, sinto certo descaso pela morte: cava, subterrânea, desintegração, fim. Que mais? Morrer é imundo e humilhante. O morto é náuseo, e se observado, acusa alto a falta do que o distinguia. A morte anarquiza com toda dignidade do homem. Morrer é ser exposto aos cães covardemente. Conquanto nos dois estados encontro ponto de contato – o principal é a distância. Ainda que só diante do louco tenha experimentado a sensação de eternidade. Nele não encontramos a falta. Nos parece excessivo, movendo-se noutra espécie de vibração. Junto dele estamos sós. Não sabendo situá-lo fica-se em dúvida: onde se acha a solidão? O louco é divino, na minha tentativa fraca e angustiante de compreensão. É eterno (Cançado, 2021, p. 25).

O retorno do motivo da morte nesse segmento de transição entre cronotopos, outrora evocado, no relato de memórias infantis, na relação com a angústia, o medo e a solidão resultantes da iminência suposta pela narradora-protagonista a partir da morte de Pabí, dá-se na comparação com a apresentação do motivo da loucura: tanto a morte quanto a loucura correspondem ao distanciamento do mundo, embora a primeira represente uma ausência vazia, enquanto a segunda representa uma plenitude excessiva. Tanto o louco quanto o morto afastam-se dos homens de razão: o primeiro porque, deixando de existir, já não pensa; o segundo porque, apesar de existir, não pensa - ou, pelo menos, não o faz na dimensão racional - move-se em outra “espécie de vibração”.

Essa interpretação ganha reforço de sentido se tomarmos o conceito de “mortificação do eu” que envolve a carreira do doente mental, conforme descrito por Goffman (1974), como um processo pelo qual o sujeito despoja-se da identidade

que, antes da imposição dos estigmas da loucura e da vivência da internação psiquiátrica, possuía. Aqueles que completam essa trajetória até as últimas instâncias acabam por deixar de debater-se contra o sistema autoritário que cerceia sua liberdade e aceitam o manejo totalitário que representa o hospício. Para a narradora de *Hospício é deus*, como podemos ver no segmento seguinte ao acima transcrito, enquanto o deixar de existir pela morte conduz à finitude que “anarquiza com toda a dignidade do homem”, o deixar de existir pela entrega plena e sem resistência à loucura conduz à eternidade que eleva o louco ao patamar da divindade (“O louco é divino”) e da santidade:

Estar internado no hospício não significa nada. São poucos os loucos. A maioria compõe a parte dúbida, verdadeiros doentes mentais. Lutam contra o que se chama doença, quando justamente esta luta é que os define: sem lado, entre o mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros. Não conseguem transpor o “Muro”, segundo Sartre. É a resistência. Também se luta contra a morte, quando morrer talvez seja realizar-se. Se existe vergonha é na luta: perder o lugar no mundo, afetividade, direitos (direitos?). Então encontramos doença, morbidez, imensa soma de deficiências que se recusa a abandonar. Transposta a barreira, completamente definidos, passam a outro estado – que prefiro chamar de Santidade. A fase digna da coisa, a conquista de se entregar. Como os mortos, nada fazem para voltar ao seu estado primitivo – e embora todos tenhamos de morrer um dia, poucos alcançam a santidade da loucura (e quem prova estar o louco sujeito à morte, se passou para uma realidade que desconhecemos) (Cançado,, 2021, p. 25–26).

Não podemos deixar de mencionar a intertextualidade, no trecho acima, com o conto *O muro*, de Sartre. Em poucas palavras, o conto narra a história de três prisioneiros durante a noite que antecede a manhã de seu fuzilamento. Diante da certeza da morte, cada um dos homens terá uma reação. Pablo, o narrador-personagem, apesar de compartilhar de muitas das reações fisiológicas e psicológicas dos companheiros, como a sudorese e o pensamento obsessivo e prospectivo sobre o momento derradeiro do fuzilamento, em determinado momento passa a rever tanto o mundo quanto seu passado com uma desconexão oriunda da certeza de morte. Essa desconexão é tamanha que leva o narrador a adotar uma postura tão indiferente ao seu destino que ser salvo já não teria mais sentido (“No estado em que me achava, se viessem me avisar que eu poderia voltar tranquilamente para casa, que a minha vida estava salva, eu ficaria indiferente”) (Sartre, 2015, *e-book*). Essa postura estabelece, no conto, contraste com a de Juan, um dos homens com os quais o narrador compartilhava o destino:

Correu por todo o porão, levantando os braços, depois atirou-se, soluçando, sobre uma esteira. Tom olhava-o com um olhar pesado, sem desejo de consolá-lo. Não valia mesmo a pena. O garoto fazia mais barulho que nós, mas sofria menos; era como um doente que combate o mal com a febre. Quando não se tem nem febre, é muito mais grave (Sartre, 2015, *e-book*).

A analogia é clara: enquanto a narradora de *Hospício é deus*, sob o mesmo signo da doença do narrador de *O muro*, coloca doentes mentais e loucos em dois extremos da escala de aceitação da loucura, em que os primeiros, debatendo-se contra a doença, encontram a “vergonha” de “perder o lugar no mundo, afetividade, direitos”, encontrando “doença, morbidez, imensa soma de deficiências que se recusa a abandonar”, e os últimos, a “santidade” e a eternidade, o narrador de Sartre coloca Juan, que se debate contra a morte iminente, em um extremo de menor aceitação da morte em relação àqueles que não o fazem. A diferença está entre a morte e a loucura, já que uma representa o deixar de existir finito e vazio, enquanto a outra representa o “não ser” eterno e pleno, de modo que, se para o narrador de *O muro* debater-se contra a morte é menos grave que entregar-se totalmente a ela, para a narradora de *Hospício é deus* entregar-se plenamente à loucura corresponde a uma conquista que alcança a santidade, enquanto debater-se contra ela leva à miséria.

Se retomarmos o pensamento de Foucault (2019) que, ao situar, na idade clássica, as origens da compreensão que hoje temos da loucura, estabelece uma analogia, relevante pela relação entre luzes e trevas que abstratamente subjazia o pensamento do homem clássico, entre loucura e cegueira, podemos entender essa aproximação entre loucura e morte que confere à primeira um valor positivo de eternidade e, à segunda, um valor negativo de finitude. No quadro traçado por Foucault, a loucura, como desrazão, define-se nessa metáfora da cegueira, uma vez que tanto o homem de razão quanto o louco estão diante do mesmo dia, da mesma claridade, porém a cegueira da loucura distancia-se da verdade iluminada pela razão.

A morte, contudo, pertence à noite eterna, fora da órbita da razão. A visão, nessa analogia, com que o homem de razão, o homem normal, discerne o mundo em sua realidade, é, para aquele a que a narradora de *Hospício é deus* chama de “doente mental”, origem de sofrimento, uma vez que, por mais que busque agarrar-se ao mundo ao qual não mais pertence desde a internação, deparar-se-á com o

muro, com a realidade da instituição totalitária, para usar o termo de Goffman, que é o hospício. A cegueira da loucura, contudo, eleva o sujeito ao patamar de verdadeiro louco, somente alcançado por aqueles que entregam-se plenamente. Para Goffman (1974), essa postura indiferente e desconectada da realidade imposta pela internação corresponde a uma das “táticas de adaptação” do sujeito no processo de mortificação do eu que tal internação instaura, a que designa como “afastamento da situação”.

No encerramento do prólogo, a narradora abordará esse processo pelo qual alguns alcançam a loucura verdadeira (“O número de doentes é grande e poucos são os loucos. Dona Auda, dona Marina, Isaac, Rafael, estes sim, e mais outros”) como um “noviciado”. Nos diários, as personagens de Dona Auda e Dona Marina serão descritas e situadas a partir desse nexos de distanciamento total da realidade, de ausência de reação diante do tratamento que recebem no hospício, já iniciadas:

É a terceira vez que me encontro no hospital. O número de doentes é grande e poucos são os loucos. Dona Auda, dona Marina, Isaac, Rafael, estes sim, e mais outros. Dona Auda me parece um símbolo – sempre existido. Observo sua liberdade – de estar presa. Move-se independente, há uma certa dignidade intraduzível, nem sempre alcançada, em sua presença. Eles, de tão grandes, esmagam-nos. É minha impressão constante e humilhada.

Estar no hospício não significa ser superior. O doente, ainda preso ao mundo de onde não saiu completamente, tratado com brutalidade, desrespeito, maldade mesmo, reage. Tenta agarrar-se ao mundo de onde não saiu completamente. Apega-se a seus antigos valores, dos quais não se libertou tranquilo. Principalmente teme: a característica do doente mental é o medo (não o medo das guardas, dos médicos. O medo de se perder de todo antes de se encontrar). Considero um noviciado, depois do que as provas perdem a razão de ser. Quem consegue corromper dona Auda? (Não creio que venha a me tornar louca. Sou demais pequena e covarde. Mesmo, não possuo muita paciência e o noviciado é longo.) (Ou serei noviça há muito tempo?)

De novo: o que me assombra na loucura é a eternidade.

Ou: a eternidade é a loucura.

Ser louco para mim é chegar lá.

Onde? – pergunto vendo dona Maria. As coisas absolutas, os mundos impenetráveis. Estas mulheres, comemos juntas. Não as conheço. Acaso alguém tocou o abstrato? (Cançado, 2021, p. 25–26).

Para além de situar as personagens de Auda, Marina, Isaac e Rafael como iniciados na loucura, Maura reconhece seu distanciamento dessa condição: ainda é noviça no aprendizado da loucura. Como veremos na narrativa dos diários, a narradora-protagonista jamais concluirá o despojamento de sua identidade no “mundo dos normais”, de modo que a visão que nos oferece, do interior dos muros

do hospício, está condicionada a uma série de privilégios decorrentes de sua classe social, suas relações fora do contexto hospitalar e sua posição de escritora que publica enquanto está internada. A meio caminho entre razão e desrazão, temos um testemunho que se torna possível justamente a partir desse distanciamento que os privilégios de que desfruta instaura, o que remete às reflexões de Seligmann-Silva (2008) ao abordar as narrativas que tematizam o trauma. Para o autor, quando se trata de narrar memórias que se configuram como testemunhos no contexto das grandes catástrofes humanas, a excepcionalidade dos eventos narrados “trava a simbolização”, tornando as narrativas de sobreviventes que retomam suas experiências traumáticas suscetível à ficcionalização, o que, embora terapeuticamente eficaz, é tomado, sobretudo pelo discurso jurídico, como uma ameaça ao teor de verdade do testemunho.

Refletindo sobre o contexto do holocausto a partir de *É isto um homem* (1947), o autor entende a posição de Levi, um químico que testemunha sobre os eventos que presenciou nos campos de concentração, como uma que, igualmente, possuía um distanciamento suficiente para preservar a lucidez necessária para o testemunho. A posição de Maura, contudo, é de internada e está mais próxima da realidade do hospício. A narradora está sujeita a boa parte do tratamento que recebem as demais pacientes, de modo que narra, por exemplo, episódios em que é punida com a solitária e agressões e assédios sexuais por parte de funcionários e enfermeiros. Contudo, punições mais severas, tais como o eletrochoque e a lobotomia, são narradas com distanciamento. Assim como aqueles que, no contexto do holocausto, tornaram-se incapazes de testemunhar em decorrência da severidade das circunstâncias (seja porque perderam a lucidez ou a vida), há, no hospício, aqueles que não podem mais falar por si, a exemplo de Dona Auda e Dona Marina, como veremos na seção destinada ao valor biográfico contido nas representações de sujeitos loucos em *Hospício é deus*.

A transição entre o cronotopo da infância e o cronotopo do hospício, que, nesta leitura, localizamos nos trechos da obra acima citados, nos quais a narradora-protagonista anuncia o encerramento momentâneo do relato sobre seu passado pré-internação, realiza-se narrativamente, em primeiro lugar, pela explícita projeção de um presente da narração situado no espaço-tempo do hospício (“É a terceira vez que me encontro no hospital”) e, em segundo lugar, pela tematização com viés ontológico do louco, da loucura e da morte, que abordamos anteriormente.

No cronotopo do hospício, ou da internação psiquiátrica, recém-instaurado, vemos surgir também personagens contra cujas identidades, narradas pela lógica de uma escala de entrega e aceitação da realidade brutal do hospício que abordamos anteriormente, esboça-se a identidade narrativa dos diários: a da promissora escritora de família burguesa que buscou internar-se voluntariamente em hospícios durante a vida. No espaço autobiográfico conjurado pelo encontro desses dois universos narrativos, o da infância e o da internação psiquiátrica, os nexos se estabelecerão direta e indiretamente, tanto pela retomada de acontecimentos narrados no prólogo quanto pelo retorno de temas e motivos que permitem, ao leitor, relacionar acontecimentos narrados no cronotopo da infância e aqueles narrados no cronotopo do hospício. Essa relação entre esses dois cronotopos e essas duas identidades, a da Maura criança e a da adulta internada no Gustavo Riedel, parece anunciada desde o título da obra, que, ao igualar Hospício e deus, prenuncia a correspondência entre o terror que os valores religiosos e morais reunidos na figura divina representavam, na infância, para a narradora e o terror que a instituição psiquiátrica representa para a Maura adulta.

Na leitura de *Hospício é deus*, para além da derivação hermenêutica de uma identidade narrativa para a personagem, resultante da justaposição dessas vivências fragmentárias selecionadas para o relato de si a que a narradora se dispõe, muitos são os valores biográficos que se apresentam na dimensão da tendência, apontada por Arfuch (2010), no espaço autobiográfico contemporâneo, de resgatar, através de narrativas com o teor testemunhal tais como o que apontamos para a obra em questão, memórias individuais que adquirem um valor coletivo na medida em que foram renegadas pela historiografia, se tomarmos os termos de Halbwachs (1990). Sobretudo quando, conforme abordamos ao referir o trabalho de Seligmann-Silva (2008), esses testemunhos reportam a eventos trágicos que constituem marcos para a humanidade, como é o caso do holocausto e também o do tratamento desumano que, com suas raízes no grande internamento ocorrido na idade clássica, ofereceu-se historicamente aos loucos.

Nesse ponto de contato entre história e ficção, a narrativa de *Hospício é deus* adquire um valor biográfico oriundo dessa visão da realidade do hospício que, embora parcial, é rara. Como veremos na subseção a seguir, a narradora enunciará a potência que seu relato adquire por, justamente, trazer à luz pelo menos uma parcela da realidade, na qual está inserida com privilégios, que, para as reais

vítimas, aquelas que foram insensibilizadas pelo manejo totalitário a que foram submetidas, já não é mais discernível ou relatável.

3.2 O VALOR BIOGRÁFICO TESTEMUNHAL/DE DENÚNCIA DOS BIOGRAFEMAS SITUADOS NO CRONOTOPO DO HOSPÍCIO

Para Leonor Arfuch, se pensado “Como lugar da memória, o diário se aproxima do álbum de fotografias [...], cuja restituição da lembrança, talvez mais imediata e fulgurante, solicita também um trabalho à narração”. Nesse sentido, o diário constitui, mais do que um gênero, uma “*situação (um fechamento de escrita)*” (Arfuch, 2010, p. 145-146, grifo da autora). Essa situação de escrita, que, por vezes, pode ser tão banal quanto um hábito cotidiano de registro descompromissado, em alguns casos corresponde a um “pesadelo existencial”, ao que Arfuch exemplifica com o diário de Victor Klemperer, um judeu que, casado com uma “ariana”, sobreviveu ao holocausto em uma aldeia e registrou seu cotidiano à sombra do nazismo (Arfuch, 2010, p. 145). Nesses casos, os diários podem ser encarados como “tábuas de salvação”, expressão que consideramos extremamente significativa para pensar nos diários que compõem *Hospício é deus*.

Se, na leitura do prólogo, nosso olhar voltou-se para as estratégias narrativas de autorrepresentação da narradora-protagonista, bem como para biografemas que, situados no cronotopo da infância, constituem o que chamamos de “manancial remissivo” para o todo da obra, dado o retorno desses temas e motivos reconfigurados no cronotopo da internação psiquiátrica que a narrativa dos diários instaura, na leitura desses diários, nossa prioridade será a representação de memórias sobre a loucura que assumem valor testemunhal. Esse valor testemunhal está relacionado ao potencial que essas memórias individuais da narradora têm para remontar a um quadro social coletivo, o da internação psiquiátrica no século XX, cujos registros historiográficos carecem de narrativas do ponto de vista do interno.

Nesse sentido, pretende-se, tomando as experiências narradas como ancoragem para pensar a memória coletiva da loucura e da internação psiquiátrica, refletir de forma interdisciplinar acerca desse valor biográfico que se origina da relação que a narrativa estabelece para com a história e a natureza da loucura, do louco e do hospício. Essa abordagem é especialmente fértil porque, na grande miscelânea de registros da linguagem, na hibridização que é característica dos

gêneros que compõem o espaço biográfico e, sobretudo, dos diários, a narrativa de *Hospício é deus* transita entre incursões íntimas nas quais a narradora procura esboçar uma identidade que é resultado das relações sociais no contexto da internação, evocando, portanto, acontecimentos que envolvem uma série de personagens e espaços. Em outras palavras: ao representar narrativamente àqueles que considera “loucos verdadeiros”, dos quais se diferencia, àqueles que considera “doentes mentais”, dos quais se aproxima e se afasta nos questionamentos acerca de seus possíveis diagnósticos, àqueles que ocupam posição de autoridade no contexto institucional e, ao mesmo tempo, representar a si mesma no diálogo reflexivo e interno que essas experiências narradas suscitam, as memórias individuais da narradora adquirem um valor biográfico que assume tanto a forma da denúncia e da indignação quanto da especulação ontológica acerca de si mesma, da loucura, da doença mental e do espaço do hospício.

É assim que, ao longo dos diários, o leitor se depara com as memórias da narradora acerca dos períodos em que esteve internada em instituições psiquiátricas, que se apresentam com pluralidade de temas, motivos, formas e modalidades narrativas. Convém, porém, divisar algumas aproximações entre essas memórias tão diversas. A primeira dessas aproximações é possível ao reconhecermos, na dinâmica das relações humanas narradas em *Hospício é deus*, o caráter configurador que o contexto do hospício, suas relações de poder e hierarquias, enquanto situação de escrita, estabelece. Como vimos a partir de Goffman (2008), as instituições totais são aquelas que apresentam um “fechamento” mais intenso em relação à vida fora do contexto institucional, envolvendo o controle absoluto das necessidades dos internados, protagonizado por aqueles que compõem a “equipe dirigente”.

Além do fechamento para o mundo externo, contudo, essas instituições implicam na instauração de dois mundos: o “do internado” e o “da equipe dirigente”, cisão através da qual se impõe o aprendizado do sistema de enfermarias, de caráter altamente meritocrático e alienante. No confronto com essa nova ordem, o internado adotará estratégias de adaptação diversas, que podem envolver ou não a cooperação (Goffman, 2008). Como vimos com Foucault (2008), a relação profunda que, desde a idade clássica, os processos de constituição dos ambientes de internação psiquiátrica estabelecem, nas esferas jurídica e moral, com o erro, com a falta, a partir da qual a decisão da internação representa, muitas vezes, uma

condenação, reflete-se, no manejo da psiquiatria moderna, em um esforço de conscientização do paciente acerca da interpretação psiquiátrica sobre ele mesmo. Em outras palavras, a figura do médico, no contexto da internação psiquiátrica, é uma que deve conduzir o paciente à realização de sua própria doença. O diagnóstico da doença mental, se retornarmos ao pensamento de Goffman, constitui um estigma, porém um estigma que se materializa na conduta, no comportamento e no discurso do sujeito e, portanto, depende da adesão deste à razão médica que o define. Trata-se de um estigma muito menos sólido, portanto, que aqueles empiricamente evidentes, tais como uma cicatriz.

Esse aprendizado envolve uma constante reelaboração de si, uma reconfiguração da identidade como reação a esses discursos vindos de figuras com autoridade no contexto hospitalar. Para a narradora de *Hospício é deus*, seu diário é uma “tábua de salvação” nesse quadro social de violências físicas e subjetivas. Neles, os incursos subjetivos, com valor durativo ou iterativo, suspendem o encadeamento sequencial das cenas narradas com o uso de temporalidades perfectivas, intercalando diálogos e interações com médicos, enfermeiras, guardas, internadas e trechos altamente existenciais, citações literárias e filosóficas, versos e retornos ao passado pré-internação.

Ao narrar os diálogos com o seu psicoterapeuta, Dr. A., vemos ressurgir temas profundos e íntimos como a sexualidade, o erotismo, a morte, o medo, a angústia e as vivências infantis. Além disso, narram-se, nesses diálogos com o médico: especulações diagnósticas, tanto da parte da narradora-protagonista quanto do médico; questionamentos sobre a natureza das relações entre equipe dirigente e internadas; o tensionamento crítico entre a teoria em que se funda a terapêutica psiquiátrica e o manejo desumano e violento que, na realidade do hospício, ambos presenciam.

Nas memórias narradas em que são personagens os demais membros da equipe dirigente, tais como enfermeiras e guardas, a narradora-protagonista oscila entre momentos de maior ajuste à reorganização subjetiva imposta e maior reatividade, agindo com intransigência ou de forma desafiadora. Há também as memórias que narram experiências de outras internadas, nas quais o distanciamento da narradora é maior, dentre as quais destacam-se aquelas que narram episódios envolvendo tratamentos já proscritos ou cujo uso é, atualmente, excepcional - tais como o eletrochoque e a lobotomia -, nas quais se pode flagrar de forma bastante

explícita o caráter mais moralizante e punitivo que terapêutico que assombra esses manejos psiquiátricos no sistema de enfermarias, conforme vimos ao revisar o pensamento histórico de Foucault sobre o nascimento da psicanálise e da psiquiatria moderna.

Na leitura que aqui fazemos, o valor biográfico testemunhal/de denúncia presente em *Hospício é deus* está, portanto, nessa capacidade que sua narrativa tem de lançar luz a experiências íntimas e bastante reveladoras do quadro social que envolve a internação psiquiátrica, estabelecendo um nexos com esse passado histórico que, salvo os esforços de autores como Foucault, que procurou resgatar a história dos homens infames, e de outros tantos que se inserem, assim como Maura, no espaço biográfico para abordar a loucura de forma íntima, silenciou as vozes daqueles que viveram essas experiências do lado mais fraco. Como aprendemos com Foucault (2008), a vasta maioria dos registros historiográficos a que temos acesso para reconstituir uma memória coletiva sobre a loucura resumem-se àqueles que, justamente, condenavam esses sujeitos à alienação (os registros de internação, os autos dos julgamentos, as petições de internação elaboradas pelas famílias dos pacientes).

O propósito de registrar memórias que, de outra forma, jamais chegariam ao conhecimento público e a posição privilegiada da narradora para a tarefa são, inclusive, enunciados por ela:

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. O desconhecimento me cerca por todos os lados. Percebo uma barreira em minha frente que não me deixa ir além de mim mesma. Há nisto tudo um grande erro. Um erro? De quem? Não sei. Mas de quem quer que seja, ainda que meu, não poderei perdoar. É terrível, deus. Terrível (Cançado, 2021, p. 30-31).

O trecho acima, narrado em primeira pessoa, em que prevalece o uso do presente do indicativo, é bastante conveniente para nossa leitura. Nele, a aproximação com o leitor se dá tanto por remontar ao tempo da narração e adotar o

ponto de vista em primeira pessoa quanto pela referência ao próprio texto e seu propósito, produzindo, para o leitor, o efeito de inacabamento e a sensação de cumplicidade na escrita. Essa sensação de cumplicidade torna-se ainda mais latente pelas diversas indeterminações pelas quais a narradora aborda seu objeto de escrita, que, lembremos, inclui a si mesma, o que se torna explícito, no segmento destacado, pela justaposição de dois enunciados em que a mesma percepção avaliativa indefinida estende-se tanto para a narradora quanto para o texto que tece (“Não sei se [as páginas] têm algum valor. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento”). Essa justaposição através da qual a narradora representa a incerteza sobre o valor de si e de suas palavras também é significativa se pensarmos nas definições de espaço autobiográfico e de escrita de si que anteriormente abordamos, em que os processos de constituição subjetiva de uma identidade narrativa espelham os processos de constituição da identidade para um sujeito que, inserido em um quadro social, constitui a si mesmo enquanto escreve sobre si e o mundo.

No encontro entre o estabelecimento, no plano da recepção, dessa cumplicidade, que se instaura pela indefinição que a narradora atribui tanto à própria identidade quanto ao texto, e do esforço, no plano da narrativa, de dar conta daquilo que não se sabe, assinalando a falta e instaurando um “espaço intersticial”, vemos surgir o apelo que o diário, ao tematizar o que não tem lugar, assume (Arfuch, 2010, p. 146). Em *Hospício é deus*, esse apelo intensifica-se diante dos motivos da loucura, da doença mental, do louco e do hospício, uma vez que, como vimos, as concepções de loucura e doença mental, a subjetividade daqueles a que se atribuíram os estigmas associados à loucura ou à doença mental e a constituição histórica dos espaços de internação psiquiátrica remontam justamente ao manejo daqueles com os quais a sociedade não sabia o que fazer, daqueles que, às margens da razão ou da moral, escapavam ao poder definidor da razão.

Apesar da incerteza acerca do valor e do propósito da sua escrita, é interessante notar como a narradora tateia em busca desse valor no potencial de tornar seus escritos uma “mensagem” para aqueles que, no mundo externo ao hospício, embora dotados de razão e tidos como normais, desconhecem o “mundo sombrio” dessa “cidade triste”. Torna-se explícita, aí, a tendência à resposta que Arfuch identificou, no pensamento de Benveniste acerca da enunciação, como uma das fundações do espaço (auto)biográfico. Escrevendo um diário, gênero em constante transformação que costuma tomar por objeto o excedente de sentido que

não teria lugar em outras formas narrativas, um interlocutor em potencial é convocado como estratégia para lidar com o “desconhecimento” que, no contexto do hospício, a “cerca por todos os lados”, tanto acerca de sua própria identidade, agora definida pela condição de internada e sujeita às intervenções autoritárias do sistema de enfermarias, quanto acerca do sentido dessa nova “cidade”. Assim, o termo “mensagem”, no segmento destacado, ao instaurar essa interlocução em potencial, instaura também uma ordem ética que se refletirá na tessitura narrativa dos diários. Como veremos, não se trata de uma mensagem em discurso direto, endereçada aos normais, mas de uma exposição que, alternando entre pontos de vista, temporalidades, temas e motivos, mostrará, em sua ubiquidade e diversidade de formas e estratégias narrativas, um conjunto de experiências, ou vivências que, protagonizadas pela narradora ou por outras personagens, e justapostas às observações e incursões subjetivas, bem como a paratextos de outros gêneros textuais, evoca, em sua singularidade vivencial, a totalidade da vida da narradora, outrora “esboçada” no prólogo, e a totalidade da experiência moderna da loucura. Esse potencial da narrativa que relata vivências de evocar um quadro social e histórico muito mais amplo do que o seu conteúdo foi observado por Gadamer:

Cada vivência é trazida para fora da continuidade da vida e está, ao mesmo tempo, relacionada com o todo da própria vida. Não apenas porque, enquanto vivência, somente há de continuar viva na medida em que ainda não esteja inteiramente elaborado, no contexto da própria consciência da vida. Também o modo como ‘é subsumido’, pela sua elaboração, no todo da consciência vital, é algo que vai fundamentalmente além de qualquer ‘significado’, do qual alguém propriamente pensa saber. Na medida em que a vivência fica integrada no todo da vida, este todo se torna também presente nela (Gadamer, 1999, p. 130-131).

Como vimos antes, para o autor, “A experiência estética não é apenas uma espécie de vivência ao lado de outras, mas representa a forma de ser da própria vivência” (Gadamer, 1999, p. 131). Tendo em vista o quadro histórico e social da loucura e da internação psiquiátrica, revisado no referencial teórico desta dissertação, essa elaboração da narradora acerca do propósito que, em meio à alienação do hospício, divisa para sua escrita esbarra no questionamento acerca do “erro”, ou das balizas morais pelas quais a instituição psiquiátrica e seus manejos desumanos se justificam.

No segmento da obra destacado acima, o motivo da “barreira” que se interpõe entre a narradora e o mundo recupera a angústia da inadequação ao grupo social

que, no prólogo, a narradora abordou pela metáfora da “parede de vidro”. Instaure-se, assim, como que um distanciamento subjetivo de segundo nível em relação ao mundo: se, no mundo exterior, inserida no contexto familiar, do casamento ou do trabalho na redação do *Jornal do Brasil*, a parede de vidro já representava a sensação de não pertencimento da narradora e uma existência interior em conflito com o meio social, estar no hospício faz dessa parede uma barreira dupla - à inadequação que internamente já vivenciava, acrescenta-se a alienação externamente imposta pela internação psiquiátrica, cujas constantes investidas autoritárias procuram desestabilizar a concepção que um sujeito tem de si para remodelá-la a partir da lógica psiquiátrica.

Ao concluir essa reflexão acerca de sua situação no contexto do retorno ao hospício, a narradora reconhece a existência de um “grande erro”. Apesar de esse erro constituir um mistério para a narradora, a punição que a realidade do hospício representa o torna evidentemente imperdoável (“Um erro? De quem? Não sei. Mas de quem quer que seja, ainda que meu, não poderei perdoar. É terrível, deus. Terrível.”). Esboça-se, assim, uma relação bastante importante com a descrição de Goffman acerca da carreira do doente mental e do sistema de enfermarias, em que uma das estratégias de controle e tutela da concepção que o internado tem de si mesmo depende do estabelecimento da “culpa” pelas circunstâncias a que está sujeito no hospício.

Ao narrar suas memórias individuais desse momento inicial na sua carreira dentro do hospício, o incurso subjetivo que a narradora faz para buscar o sentido de sua nova situacionalidade social esbarra justamente na ideia de que há um erro que ainda não se sabe qual é, cuja culpa ainda não foi atribuída. Trata-se, portanto, de uma autorrepresentação extremamente significativa na medida em que, ao representar os desdobramentos subjetivos que a realidade cruel e desumana do hospício instauram em si mesma, esse “excedente de sentido” que não poderia ser registrado pela historiografia, a narradora torna explícito o fantasma do poder e do julgamento moral que, como apontado por Foucault (2008), subjaz a prática psiquiátrica nas instituições modernas de internação, revestida de um falso olhar objetivo e biológico sobre a loucura e do ainda frágil propósito humanizador inaugurado por Pinel e Tuke.

Delimita-se assim, o valor biográfico que está associado ao potencial de testemunho e denúncia que a narrativa de *Hospício é deus* possui: ao buscar

reconstituir sua identidade obliterada pelo despojamento de si que a internação impõe, ao abordar as vivências traumáticas e atravessadas pela violência subjetiva e física, a narradora convoca um quadro social e histórico muito mais amplo para ressignificá-lo a partir de suas memórias individuais, oferecendo um ponto de vista interno da instituição psiquiátrica que estabelece contraponto com a narrativa historiográfica. Essa denúncia alcança, inclusive, esse silenciamento histórico do louco e do doente mental, quando a narradora reconhece que os escritos das demais pacientes não chegariam a ninguém. Só ela pode narrar essas experiências, tanto porque possui perspectiva de publicação, em razão de sua ligação com o *Jornal do Brasil*¹³, quanto porque dispõe das habilidades de escrita necessárias e ainda preserva a lucidez, remontando ao que Seligmann-Silva (2008) apontou acerca do distanciamento inevitável que aqueles que testemunham grandes tragédias, como o holocausto, apresentam, justamente por preservarem a lucidez e encontrarem-se em uma posição estratégica.

Esse é também o caso da narradora de *Hospício é deus*, como mencionamos anteriormente: sua internação foi voluntária, pertence a uma classe social abastada, tem contatos com um importante veículo da imprensa e, portanto, desfruta de uma série de privilégios a que as demais internas não têm acesso. Se partirmos da reflexão de Foucault (2009) acerca da autoria, o fato de que Maura já era uma escritora de sucesso quando internou-se no hospício é mais um dos privilégios que permitiram que, apesar das adversidades, sua escrita fosse tomada enquanto obra literária e sobrevivesse ao apagamento que se aplicava aos escritos de suas colegas de internação.

Apesar de sua relativa parcialidade diante da situação, Maura, diferentemente do autor de *É isto um homem*, escreve na condição de interna e, portanto, mais próxima da realidade cruel do hospício do que Levi estava das práticas mortais que presenciava no campo de concentração. Embora saiba dos privilégios de que desfruta, a narradora ainda está, na escala hierárquica, sujeita a tornar-se vítima do que testemunha enquanto escreve seus diários. Essa maior proximidade também se dá pelo fato de que Maura escreve o seu testemunho em forma de diário, e escreve, apesar das posteriores edições, de dentro do contexto excepcional do hospício,

¹³ “Reynaldo sugeriu-me escrever um diário. Respondi que já registro todas as minhas impressões. Ele gostaria de publicar o diário no jornal” (Cançado, 2021, p. 61). Refere-se a Reynaldo Jardim, jornalista e poeta de quem Maura foi colega na redação do *Jornal do Brasil* e personagem de alguns dos diários.

enquanto Levi o fez já com certo distanciamento temporal dos eventos que busca reconstruir em sua narrativa.

Como vimos com Seligmann-Silva (2008), no testemunho de eventos traumáticos, a absurda, brutal e violenta realidade dos acontecimentos narrados confere, ao mundo externo, um “teor de irrealidade” oriundo do caráter total que o contexto do trauma adquire. Ao obliterar a realidade do mundo externo (no campo de concentração, no hospício), desfaz-se também a ligação com o passado daquele que testemunha, de modo que, “Na situação testemunhal, o tempo passado é o tempo presente” (Seligmann-Silva, 2008, p. 69). Uma vez que a constituição da identidade depende também do acesso ao repertório íntimo do sujeito, às suas memórias de vida, essa suspensão da ligação com o mundo externo reflete-se, na narrativa de *Hospício é deus*, em uma subjetividade deteriorada pela situação total do hospício, que busca tanto encontrar algum sentido para a absurda realidade que agora a cerca quanto reconstituir a si mesma a partir desse despojamento forçado de si que é característico da carreira do doente mental. Essa presentificação do eu e do mundo torna-se explícita no segmento destacado a seguir:

Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa do instante em que vesti este uniforme amorfo, ou, depois disto nada existindo – a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? – Cada momento existe independente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadradinhos sofrem alteração, se observados isolados. Entanto formam um todo. Agora escrevo. Antes fui ao banheiro, abri a torneira da pia e tomei água. Eu tomava água. Deitada, olhei longamente o quadrado branco do teto. O teto branco quadrado. De manhã bem cedo virei-me na cama, lenta: um momento. Mantive-me atenta e quieta durante muito tempo – olhos bem abertos. No corredor a guarda gritava com as mulheres. A guarda gritava (Cançado, 2021, p. 31).

Vemos representado, acima, tanto o rompimento com o mundo externo e com o passado que o contexto do hospício impõe à narradora quanto os reflexos subjetivos dessa alienação: a identidade da narradora também está sujeita a uma reformulação tão constante e total que já não é mais que sua versão mais recente, ressignificada pela sua situação atual (“Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos.”).

Além disso, deixa-se ver, no segmento acima, o caráter fragmentário da narrativa dos diários, ilustrado pelo motivo da “colcha formada de retalhos

diferentes”, cujos “quadrinhos” adquirem um significado diverso se observados isoladamente, apesar de, juntos, formarem um todo. Assim, a representação das memórias da narradora enquanto interna do hospício se configuram em função desse esforço de, registrando uma sucessão de momentos presentes, a partir dos quais estabelece ligações com seu passado pré-internação, manter alguma coerência diante do despojamento de si imposto pelo contexto totalitário em que se encontra.

Para a narradora, a escrita do diário é, assim como o foi para Victor Klemperer, uma “tábua de salvação” para lidar com o “pesadelo existencial” em que se encontra no presente da narração. Uma vez que, como vimos na reflexão de Arfuch, a narrativa é configuradora da experiência, dotando a própria experiência de uma essência narrativa, a escrita de *Hospício é deus* pode ser compreendida como uma forma de resistência à mortificação do eu que o contexto do hospício impõe justamente pela imposição dessa alienação para com o mundo externo, o que envolve a supressão dos vínculos do internado para com sua identidade prévia e, por conseguinte, com o seu passado e qualquer perspectiva para um futuro, já que tudo que existe é o presente da internação. Ao introduzir o hábito da escrita de si na sucessão de instantes desconexos que constitui a experiência de internação, a narradora consegue apreender o presente para transformá-lo em um ponto de referência a partir do qual organiza sua subjetividade apesar da desorientação que essa experiência instaura. A partir desse ponto de referência, a lógica do tempo narrativo, que alude à lógica do tempo cronológico, faz com que o diário se constitua como a única e frágil ligação da narradora para com o mundo além do hospício. Ao projetar um presente narrativo, pode igualmente instaurar um passado e um futuro em que situar tanto suas experiências anteriores à internação quanto suas perspectivas para o futuro, burlando a completa cegueira que a alienação do hospício representa.

A referência ao propósito de testemunhar a realidade do hospício a partir de da representação de suas vivências na condição de paciente deixa-se entrever em outros momentos nos quais a narradora faz referência ao próprio texto e ao ato de escrita:

Gostaria de escrever um livro sobre o hospital e como se vive aqui. Só quem passa anonimamente por este lugar pode conhecê-lo. E sou apenas um prefixo no peito do uniforme. Um número a mais. À noite, em nossas

camas, somos contadas como se deve fazer com os criminosos nos presídios. Pretendo mesmo escrever um livro. Talvez já o esteja fazendo, não queria vivê-lo (Cançado, 2021, p. 58).

Devo escrever sempre no princípio de cada página do meu diário que sou uma psicopata. Talvez essa afirmação venha despertar-me, mostrando a dura realidade que parece tremular entre esta névoa longa e difícil que envolve meus dias, me obrigando a marchar, dura e sacudida - e sem recuos (Cançado, 2021, p. 75).

No primeiro trecho, a narradora expressa o desejo de que seus escritos se tornem “um livro sobre o hospital” que dê conta das vivências de uma interna, condição singular para conhecer, de fato, o hospício. Também vemos representada a relação entre escrever e viver, quando a narradora enuncia que talvez já esteja escrevendo o livro que deseja, mas que gostaria de não vivê-lo, de forma a estabelecer uma reciprocidade inexorável entre as vivências que registra pela escrita e o todo de sua experiência no hospício. No segundo trecho, vemos como essa escrita de si no contexto da internação envolve a reorganização subjetiva característica das instituições totais, quando a narradora enuncia o dever de, a cada entrada de seu diário, registrar seu diagnóstico (nesse caso, a psicopatia), o único sentido oferecido, por aqueles investidos de autoridade, para justificar suas atuais circunstâncias. Nessa afirmação constante do diagnóstico de doença mental, a narradora vê a possibilidade de encontrar alguma lucidez em meio à irrealidade que, como uma “névoa”, se impõe pelo absurdo do que vivencia. Como vimos com Foucault, o único retorno à integridade que a terapêutica psiquiátrica moderna, assim como a psicanálise, oferece é, justamente, que o sujeito coloque-se objetivamente diante de si, reconhecendo, através da tomada de consciência acerca do seu diagnóstico, aquelas condutas e comportamentos inadmissíveis que o levaram à internação.

Essa limitação imposta pela instituição total que é o hospício reflete-se, conforme antes mencionado, em um identidade narrativa especificada pela vivência traumática da internação psiquiátrica, que acaba por também balizar a natureza de sua escrita: “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” (Cançado, 2021, p. 132). É por isso que, na estrutura instável e fragmentária do diário, ao selecionar, do todo de sua vida, as vivências que adquirem sentido diante da lógica da internação, sejam elas mais próximas do presente da narração ou remissões a memórias de sua história familiar, no

cronotopo da infância e começo da vida adulta, a narradora de *Hospício é deus* oferece-nos uma narrativa que, apesar de singular e intimista, está sempre em diálogo com a narrativa histórica e sociológica acerca da loucura, da doença mental e da internação psiquiátrica.

Enquanto leitores, estamos, por um lado, interessados no desconhecido que a prerrogativa dessa identidade narrativa implica: a excentricidade de uma voz situada entre os coadjuvantes de um processo histórico (o da internação psiquiátrica) em cujo centro estão as narrativas judiciais, moralizadoras ou investidas de razão médica. Por outro lado, uma vez que fomos introduzidos, no prólogo, à Maura do passado pré-internação, estamos interessados, com certo reconhecimento, no desdobramento dessa identidade no cronotopo do hospício. Sentimo-nos íntimos da narradora dos diários porque fomos apresentados à intimidade de suas memórias infantis, às quais seremos reportados ininterruptamente pelas referências a esses índices biográficos que estão espalhadas ao longo dos diários, nos quais o cotidiano do hospício é protagonista:

Considero meu diário simplista. Sou muito mais do que aparento ser neste diário. Meus diálogos com o médico revelam uma inteligência rápida, brilhante, ele confessa sempre que sou mais inteligente do que ele. Ao escrever, limito-me quase sempre a registrar fatos. É pena (Cançado, 2021, p. 197).

Tendo em vista que, como pontuamos anteriormente, a escrita do prólogo se deu posteriormente à escrita dos diários, já com o propósito de publicação, oferecendo, ao leitor, um *background* biográfico que recupera a ordem prototípica de uma vida, essa diferença de intimidade nos conteúdos do prólogo e dos diários instaura-se em função da liberdade da autora-narradora no presente da enunciação.

No prólogo, diferentemente dos diários, temos acesso às “enormidades”, “belezas” e “verdades” recuperadas pelas memórias de um tempo em que, apesar da interposição de acontecimentos traumáticos, a narradora-protagonista desfrutava da liberdade proporcionada pelo contexto familiar e os privilégios dele decorrentes. Além disso, o fato de que a autora sabia que compunha o prólogo para antepô-lo aos diários explica, como destacamos antes, o caráter remissivo que aquele assume para com o todo da obra - a narradora desfruta da ausência do controle ilimitado que a instituição hospitalar possuía sobre a sua subjetividade para transcender o cotidiano conclusivo dos acontecimentos de seu passado e projetar incursos

subjetivos, existenciais e reflexivos, bem como retoma iterativamente a totalidade de sua vida *como era* antes da internação. Nos diários, de outro modo, o registro de acontecimentos pontuais é prevalente, embora incursões igualmente íntimas e subjetivas se apresentem de forma mais esparsa.

A narradora do prólogo, portanto, é uma sobrevivente dos acontecimentos narrados nos diários, e seleciona as memórias narradas como forma de explicar ou contextualizar o conteúdo plural, fragmentado e multifacetado dos diários. Ao fazê-lo, instaura narrativamente o cronotopo do hospício e, portanto, situa sua narrativa individual no contraste com a narrativa coletiva da história, trazendo à tona lembranças que os registros oficiais sonegam. Uma das entradas do diário de Maura é especialmente ilustrativa desse potencial de se contrapor aos interesses do discurso oficial, que não quer que suas atrocidades sejam trazidas à luz, constituindo-se enquanto um testemunho que, recorrendo à representação narrativa, reivindica a “integração do passado traumático” à história oficial que o descredibiliza pela sua singularidade e teor imaginativo (Seligmann-Silva, 2008, p. 75). Nessa entrada, Maura transcreve páginas do livro de ocorrências da seção do hospício em que se encontra, às quais tem acesso illicitamente:

Isabel e eu roubamos o livro de ocorrências da seção MB, arranquei-lhe várias páginas. Li e reli estas páginas. Constatei a desonestidade das guardas, enfermeiras e médicos. Não registraram o que podia comprometê-los. Carmelita não registrou me haver jogado no quarto-forte, com uma caixa de fósforos na mão, quase me deixando morrer sufocada: incendiei as vestes e a fumaça não tinha saída. Também não registrou que estive nua, sem alimento nem água, durante 24 horas neste quarto. As páginas que contêm referências a mim estão comigo. Vou mostrá-las a Reynaldo, Heitor Saldanha e Maria Alice Barroso. É triste saber que nossos dramas são encarados com tamanha indiferença: apenas uma a mais que toma eletrochoque, sofre no quarto-forte, e outras coisas. (Cançado, 2021, p. 188-189).

Vemos representada, no trecho acima, a dinâmica que se estabelece entre vítimas e algozes, conforme descrita por Seligmann-Silva (2008) ao abordar os contextos excepcionais do holocausto, das guerras e das ditaduras, em que, diante da irrealidade dos fatos experienciados de dois lados opostos do poder, os primeiros, apesar de experienciarem a culpa de sobreviver à barbarie, precisam lutar para que essas lembranças da violência e da desumanidade permaneçam vivas, enquanto os segundos buscam encobrir seus crimes registrando, ou relembando, os acontecimentos de forma breve e parcial. Ao apropriar-se literalmente da

narrativa objetiva e repleta de esquecimentos providenciais do livro de ocorrências da seção em que está internada, a narradora-protagonista assume o papel de edição do discurso oficial sobre a realidade que vive no hospício. Mais do que isso, retoma a posse do discurso sobre si mesma, constantemente elaborado por terceiros que pertencem à equipe dirigente. De forma muito simbólica, arranca as páginas que mencionam seu nome, de modo que, do registro oficial e cheio de lacunas sobre as ocorrências envolvendo a narradora, supondo a veracidade do que se narra, resta-nos apenas essa cópia acrescida de comentários e esclarecimentos:

“Ocorrência do dia 3 para o dia 4/4 de 1959.

A doente Maura Lopes Cançado tomou 2cc de Promazionon por ordem do dr. João Carlos Teixeira Brandão. As doentes passaram bem. Só esteve alterada Maura Lopes Cançado.

Ass. Augusta”

Ela não registrou que passei a noite no quarto-forte, infecto e cheio de baratas. [...]

“Ocorrência de 6/4/59.

Foi feito 2cc de Promazionon na paciente Maura Lopes Cançado que se achava no quarto-forte. Dados dois comprimidos de Fenobarbital à mesma.

Ass. Augusta”

A senhora não anotou em que circunstâncias me aplicou a injeção, mas lembro-me bem. Devia ter anotado: encontrei a paciente Maura Lopes Cançado no quarto-forte inteiramente despida e sem colchão. Carmelita, a guarda de plantão, seguiu-me até o quarto, acompanhada por dois doentes da seção dos homens; que, sem necessidade, seguraram Maura, enquanto ela protestava. Percebi que um deles abusava de sua nudez, tocando-lhe os seios, enquanto a segurava. Fingi não perceber, mandei-a ficar quieta, enquanto lhe aplicava injeção. Em seguida a levamos, ainda despida, até o chuveiro. Pusemos os homens de guarda na porta, enquanto ela tomava banho. Eles riam da sua recusa em se expor nua e Carmelita gritou-lhe que “doido não tem vergonha”. Terminado o banho, os homens trouxeram novamente Maura para o quarto-forte, a despeito de seus protestos. (A ocorrência deveria ter sido feita assim.) (Cançado, 2021, p. 189-190).

Não se trata, portanto, da mera contraposição do discurso de uma interna ao discurso oficial daqueles que detêm o poder no contexto do hospício, como acontece nos rituais de anistia, em que confissões e testemunhos são ouvidos em pé de igualdade, mas de uma rasura desse discurso, cujas páginas a narradora toma para si para reescrevê-las, impondo seu relato pessoal sobre esse discurso, agora parte do seu diário, pelo qual busca a integração do passado traumático que suas vivências como interna representam. Esse gesto da narradora-protagonista, de arrancar as páginas do livro de ocorrências para reescrevê-las pela inserção narrativa de suas memórias individuais sobre os acontecimentos registrados, expõe ao máximo o conflito entre esses dois discursos, o do testemunho e o oficial: o

historiador que, imaginemos, tem acesso a esse livro de ocorrências em que faltam algumas páginas, mas logo fica sabendo que a narradora de *Hospício é deus* transcreveu parte delas nos diários em que narra suas memórias na condição de interna, poderia ter dificuldades em considerar a narrativa testemunhal dos diários como via de recuperar parcialmente o conteúdo daquelas páginas que, de outra forma, pela autoridade conferida aos seus autores, já considerava um documento confiável para reconstruir o que se passou no Gustavo Riedel.

Se a primeira observação da narradora sobre a ocorrência registrada por Augusta, uma das enfermeiras, é construída de forma objetiva e breve, esclarecendo o contexto em que o comportamento alterado apontado pela enfermeira se deu, estabelecendo uma justificativa para tal comportamento, a segunda adota estratégias narrativas mais elaboradas. Dirigindo-se diretamente à enfermeira, estabelecendo-a como enunciatária, a narradora aponta o esquecimento providencial de Augusta acerca das circunstâncias em que a injeção de Promazionon foi administrada para em seguida afirmar que ela, pelo contrário, lembra-se com clareza. A seguir, a narradora sugere uma reformulação, projetando a enfermeira como narradora da ocorrência como, aos olhos de Maura, “deveria ter sido feita”. Nessa nova narrativa, para a qual a imaginação vem prestar grande serviço, a brevidade com que o episódio foi narrado pela enfermeira dá lugar à minúcia dos detalhes com os quais a narradora imaginada por Maura descreve os eventos. Se tomarmos a última versão como a mais verdadeira e detalhada, o que tendemos a fazer enquanto leitores, os motivos pelos quais a narrativa de Augusta é tão sucinta tornam-se óbvios: esquece-se de todas as atitudes reprováveis que possam incriminá-la.

Na fala de outra funcionária, Carmelita, dirigida aos internos que presenciavam a nudez de Maura e protagonizaram um abuso sexual, numa conduta claramente antiética por parte das funcionárias, já que a separação em alas masculinas e femininas deveria ser respeitada, vemos justificado o absurdo dos fatos pela expressão “doido não tem vergonha”, o que remete à aproximação entre loucura e animalidade, cujas bases, segundo Foucault (2008), estão na concepção clássica de loucura como uma não filiação do homem à razão que, por conseguinte, implica em uma desumanização, já que essa não aderência à lógica racional constitui um distanciamento do homem normal, o único a quem, na lógica jurídica de nuances morais que distingue loucos e normais, os direitos são reservados. Ao

mesmo tempo, a narrativa presente no segmento acima é ilustrativa para o caráter total da instituição psiquiátrica e do manejo por aqueles que integram o sistema de enfermarias, cuja tutela suprime uma série de direitos, incluindo o direito à privacidade, ao pudor e à integridade física.

Em uma entrada do diário anterior àquela em que a narradora transcreveu partes do livro de ocorrências para esclarecê-las com as suas memórias individuais, esse mesmo episódio de abuso sexual por parte de pacientes homens, que lá estavam com a permissão das enfermeiras, é mencionado em um diálogo da narradora-protagonista com Dr. J., então responsável por uma seção diferente daquela em que Maura estava internada. Na cena, narrada com o uso alternado do pretérito perfeito e do pretérito imperfeito, a narradora prolonga a duração do momento da chegada de Dr. J. no consultório de Dr. A. (o médico responsável pela seção de Maura e seu psicanalista) para introduzir comentários acerca de suas impressões sobre o comportamento de ambos os médicos.

De um lado, temos Dr. J., que, com sua atitude altiva, parece ignorar completamente a presença da narradora. Maura, por um lado, encara essa postura com naturalidade, uma vez que este é o comportamento esperado para médicos no contexto do hospício (“Não me cumprimentou (nada de extraordinário em um psiquiatra)”, e, por outro, vê com certa estranheza esse distanciamento tão amplo que dá a impressão de que o médico esteja falando sozinho (“Falava quase sozinho (pareceu-me estranho, mesmo em se tratando de psiquiatra)”). Ao mesmo tempo, a narradora vê, na figura de Dr. A., certo descontentamento diante da interrupção da sessão de psicoterapia e da atitude de Dr. J. para com Maura (“Ele parecia não se sentir bem diante da atitude de dr. J em relação a mim, mas até constrangido: dr. J. se portava como se eu fosse um objeto de sala”). Eventualmente, ainda sem dirigir-se diretamente à narradora, Dr. J. faz-lhe referência em uma fala dirigida a Dr. A., oferecendo um breve resumo do histórico da paciente, no qual destaca o sobrenome de prestígio da narradora (“Ela (eu) é Lopes Cançado.”), dá uma opinião tutelar de sua conduta (“Não é má menina.”), oferece sua versão atenuante de episódios negativos envolvendo Maura (“Realmente passou por maus pedaços aqui da outra vez em que esteve internada. Mas não se fie muito no que disser: nem tanto ao mar nem tanto à terra.”) e informa sobre o trabalho de Maura na redação do *Jornal do Brasil*, após ter deixado sua segunda internação, para recomendar, a Dr. A., uma

ocupação para a paciente (“Parece que andou trabalhando em jornal. Aproveite-a e dê-lhe seus trabalhos para bater à máquina.”) (Cançado, 2021, p. 42).

A resposta de Maura à sugestão de Dr. J. (“- Sinto muito. Não sou datilógrafa. Ainda que o fosse, não sou empregada de nenhum dos dois.”) já prenuncia a atitude desafiadora que assumirá no diálogo em que, como mencionamos anteriormente, a narradora recupera os acontecimentos envolvendo o abuso sexual de que foi vítima durante o período da segunda internação referida por Dr. J. Esse diálogo, citado a seguir, aparece logo após a narradora fazer comentários sobre a completa indiferença de Dr. J., que, mesmo quando referindo-se a ela, o fazia como se ela não estivesse presente (“Falava com dr. A. ‘de médico para médico’, portanto fora do meu alcance.”) (Cançado, 2021, p. 42):

Sentia-me aborrecida, tinha centenas de problemas para expor a dr. A. Então, resolvi agredir dr. J., sabendo que ele não me daria confiança (aparentemente: é completamente imaturo).

– O senhor é arbitrário e irresponsável. Deu-me um eletrochoque quando fui sua paciente, sei que há contraindicação no meu caso. Possuo dois eletroencefalogramas anormais, fui vítima de crises convulsivas até quinze anos. Um dos eletros está dentro da minha papeleta, ou ficha. Como meu médico, o senhor devia ter-se inteirado antes, e o respeitado. Fez o eletrochoque por vingança e para castigar-me. Este método é muito usado pelos psiquiatras, sei. Eletrochoque devia ser tratamento, e não instrumento de vingança em mãos de irresponsáveis. Mas, aqui, até as guardas ameaçam doentes com eletrochoques, trazendo-as em constante estado de tensão nervosa.

Olhou-me sarcástico do alto (ele é muito simpático, quase bonito); como não me respondesse, voltei à carga, desta vez mais agressiva.

– Quando estive aqui e o senhor foi meu médico, sofri coisas horrorosas, fui presa no quarto-forte várias vezes, fiquei vinte e quatro horas sem comer nem beber, nua no cimento. No dia seguinte as guardas mandaram que dois doentes me levassem para o banho, ainda nua, eles abusavam da minha nudez enquanto elas riam muito divertidas (Cançado, 2021, p. 43).

Ao episódio do abuso somam-se outras violações de direitos humanos das quais a narradora foi vítima, como a administração de eletrochoques apesar das crises convulsivas com que convivera a vida toda, comprovadas por “eletroencefalogramas anormais” aos quais os médicos têm acesso, e a privação de comida, água e a falta de acomodações próprias. Em sua fala, a narradora questiona o uso indiscriminado e com fins inapropriados de um tratamento tão agressivo quanto o eletrochoque, denunciando outra vez o abuso de poder ao qual está submetida. Na sequência dessa cena, o médico se defenderá dizendo que a única vez em que a mandou para o quarto-forte foi quando Maura jogou-lhe água no

rosto, salientando, como agravante, o fato de que ele usava, no dia, uma gravata nova. Em sua tréplica, Maura ainda acusará o médico de ter uma enfermeira do hospício por amante. A entrada do diário de que recortamos os segmentos acima encerra-se com a irônica inserção de um trecho que emula a forma de uma manchete:

EXTRA

O CRIME DA GRAVATA NOVA
 FACÍNORA AGRIDE MÉDICO INDEFESO E
 FRACO
 PRESA A AUTORA DO HEDIONDO CRIME DA
 GRAVATA NOVA

Na prisão a ré é cumprimentada por várias funcionárias, inclusive a enfermeira-chefe. – Lamentam que o crime não tenha sido perfeito: restou o copo, que deveria ser aproveitado, causando maiores transtornos. A ré se recusa a comentar o crime alegando cansaço e muito sono (Cançado, 2021, p. 44).

O segmento acima é bastante ilustrativo do caráter altamente hibridizado e experimental que é característico dos diários, conforme mencionamos antes a partir do pensamento de Arfuch (2010). É estratégico selecionar esse trecho porque ele nos permite abordar ainda outra forma narrativa utilizada, na entrada seguinte do diário, para abordar o mesmo episódio: introduzindo um título (“O crime da gravata nova”) logo após a datação do diário, em negrito na edição de leitura, temos uma estrutura análoga à de um conto narrado em primeira pessoa, no qual a narradora retoma com maior detalhe o episódio da água jogada contra o médico e o expande, narrando acontecimentos posteriores, como podemos ver no segmento abaixo, que narra o dia seguinte ao episódio transformado na manchete que transcrevemos acima:

Sem haver planejado coisa alguma, quando dona Dalmatie abriu a porta do quarto, no dia seguinte, tirei meu vestido com rapidez, atirei-o em seu rosto e gritei-lhe: “A gente dá o que tem e pode. Fique com este vestido sujo de presente”. E arranquei-me, completamente nua pelos corredores. Ouvia às minhas costas: “Pegue, segure, agarre”. Passei pelo corredor da seção, pelo outro, mais outro, alcancei o corredor de fora, cheguei ao gabinete do diretor. Sentei-me numa poltrona verde e fiz uma pose sensual. Dona Dalmatie apareceu à porta, sorriu e disse: “Bela pose”. Senti-me envergonhada então, escondi-me detrás da poltrona. Trouxeram um vestido, voltei para a seção – sem conseguir queixar-me ao diretor, como pretendia.

Dr. J. mandou chamar-me ao seu consultório. Julguei que fosse matar-me. Perguntou-me: “Quem te mandou atirar-me o copo d’água?”. “Ninguém”, respondi surpreendida com sua mania de perseguição. Em sua seção padeci no seguinte regime: quarto-forte. Injeção para dormir. Violência das guardas. Mais quarto-forte. Mais violência das guardas. Quarto-forte (às vezes dormindo no cimento frio). Assim sucessivamente. Fuga. Comunicação pelo telefone com Carlos Fernando, Maria Alice e Ferreira Gullar. Meu salvamento por Carlos Fernando (Cançado, 2021, p. 46-47).

Se partirmos do pensamento sociológico de Goffman (2008) acerca das táticas de adaptação do sujeito ao contexto opressor da internação, vemos representada, na cena acima, bem como no episódio da “gravata nova”, aquela estratégia a que o autor chamou de “conversão”, pela qual o sujeito busca reproduzir a compreensão oficial dos motivos pelos quais está internado, mesclada à tática da “intransigência”, pela qual o sujeito deliberadamente age contra as regras. No primeiro parágrafo, narrado em primeira pessoa, em que o tempo do discurso corresponde aproximadamente ao tempo dos acontecimentos, apesar da relativa aceleração gerada pela forma sucinta, temos a cena em que Maura decide, após a atitude desafiadora para com o médico, despir-se e ir até o gabinete do diretor, comportando-se, se tomarmos a distinção da narradora, no prólogo, entre os doentes mentais e os loucos genuínos a partir de uma escala de desconexão para com a realidade, como uma “verdadeira louca”. No restante do segmento, contudo, a narradora sumariza os eventos de forma a resumir todo o período da internação pregressa, em que esteve internada na seção de Dr. J, e avançar para a sua alta forçada com a ajuda de um de seus contatos do mundo externo.

Vemos como essa estrutura multimodal e de confluência de formas de diferentes gêneros textuais, apesar de conferir ao todo da obra o aspecto algo fragmentado de “uma colcha formada de retalhos diferentes”, para usar as palavras da própria narradora sobre sua obra, não impede que reconstruamos esse passado que a narradora coteja através de discontinuidades, afastamentos, aproximações, prolongamentos ou aceleração dos eventos que narra. Como leitores de *Hospício é deus*, experimentamos um efeito análogo ao que uma colcha de retalhos diferentes entre si poderia causar naquele que a contempla, de “desconexão conectada” entre os fragmentos recortados de tecidos diversos. Nessa bricolagem de tecidos, apesar dos indícios de outros tecidos inteiros, de outras totalidades, há uma unidade que, se extrapolarmos a metáfora, corresponde ao todo das memórias dessa identidade narrativa da escritora de sucesso e origens nobres que viveu de perto a realidade do

hospício. Apesar de fragmentado, esse todo só existe na medida em que a narradora remete a esses tecidos já deteriorados pelas vivências traumáticas que aqui e ali emergem na narrativa de si que nos oferece, nessa justaposição dos retalhos que, na forma de memórias, reúne com a intenção de oferecer uma versão jamais alcançável sem o seu trabalho artesanal, diligente e minucioso de recuperação e registro, sem a sua costura narrativa que lhe permite reconfigurar a si mesma e a suas vivências traumáticas com nova tridimensionalidade.

A esses trechos dos diários em que se narram episódios pontuais de violência explícita dos quais a narradora ou outras internas são alvos ou partícipes, somam-se, pelo seu caráter de denúncia, algumas outras passagens dos diários. Em uma delas, a narradora descreve, em primeira pessoa e com o uso do presente com valor durativo, a rotina do refeitório:

Já briguei duas vezes com as copeiras. São uns monstros de estupidez. Se falamos baixo, com delicadeza, respondem aos berros. Detesto o refeitório. Creio que todas o detestam. Imenso: duas mesas de pedra cinzenta, os bancos também de pedra. As mesas nuas. Tem-se impressão de necrotério, qualquer coisa relacionada com defunto. A fila de mulheres passa por um balcão onde cada uma apanha seu prato, já preparado. Além do prato de alumínio (gorduroso e sujo), um outro menor de sobremesa e colher (a ninguém é permitido comer de garfo). Gostaria de não sentir fome. É humilhante, como nos chiqueiros. Isto mesmo: comparação exata: jeito de necrotério, sanha de porcos, necrofagia (Cançado, 2021, p. 47).

É interessante notar como, no segmento acima, a descrição física do espaço é justaposta, em pé de igualdade, à descrição da rotina das internas. Em se tratando de uma instituição total, os espaços resumem-se às suas funções primárias, de modo que, para descrever o espaço do refeitório, a narradora precisa recorrer ao *modus operandi* que lhe é habitual. Afinal, trata-se de um espaço genérico, com mesas de pedra. A rotina que ali se desenrola de forma repetitiva também é genérica - a “fila de mulheres” é a mesma, os utensílios são os mesmos - e a repulsa com que a narradora percebe essa realidade, apesar de particular, parece-nos a única possível diante da descrição que nos oferece. Essa repulsa é acentuada pela descrição do cheiro do lugar (“Mal se entra no refeitório se sente o cheiro. Cheiro de gente, gente sem se lavar. Algumas mulheres denunciam nos vestidos manchados de sangue a higiene exigida e desprezada aqui.”), em que está contida mais uma denúncia, a do direito à higiene que, na prática, não é concedido às pacientes. Também são narradas as costumeiras brigas seguidas de uma paciente mandada

para o quarto-forte, as intervenções constantes das doentes mais graves e a péssima qualidade da comida oferecida. Mais adiante na mesma entrada do diário, lê-se:

Hoje briguei no refeitório. Atirei um prato de comida no rosto da copeira. Já fiz isto muitas vezes. Em nenhum lugar do mundo entenderia esta minha atitude a não ser aqui. Onde somos tratadas aos gritos e empurrões – razão de estarmos sempre de prontidão. Não gosto de feijão e pedi outro prato (muitos são preparados sem feijão). A copeira se negou a me dar, joguei-lhe um prato no rosto, ameacei atirar os outros no chão. Enquanto discutíamos a guarda deu-me o prato. É inútil tentarmos ser educadas, falar com delicadeza. Elas não compreendem. Quando estive a primeira vez internada, ainda no IP, sentia-me chocada, saía sem comer do refeitório. Às vezes chorava. Agora tenho um longo aprendizado. Revido imediatamente à agressão. Me deseduco dia a dia. Grito também, já tive o prazer de jogar vários pratos nas copeiras, além de canecas de café, mate, leite e até sapato. Em geral a internada não reage. Tudo passa despercebido (como tudo de errado aqui dentro), a vítima deixa o refeitório sem tomar refeição, não faz queixa, permanece com fome até o dia seguinte. São estas coitadas que as guardas classificam de “boazinhas” (Cançado, 2021, p. 48-49).

No segmento acima, que inicia pela narrativa de um confronto com uma copeira, a metáfora do aprendizado, a que a narradora recorreu, ao final do prólogo, para representar a escala que separa doentes mentais dos verdadeiros loucos, regulada pelo grau de aceitação da supressão de seus direitos e identidade prévios, é novamente utilizada como eixo de reflexão sobre os diferentes comportamentos e atitudes diante das atitudes autoritárias dos membros da equipe dirigente. Para situar sua conduta irreverente no presente da narração, a narradora a compara com aquela diametralmente oposta que, na sua primeira internação, em outra instituição, adotara: de choque, afetação e abdicação das refeições para evitar as circunstâncias desagradáveis. Já na sua terceira internação, a narradora atribui ao seu “longo aprendizado” a nova postura de ‘revidar imediatamente às agressões’. A falta de reação, é, contudo, mais comum entre as demais internas.

Se retomarmos as diferentes estratégias de adaptação previstas por Goffman (2008), em que o processo de reorganização do sujeito imposto pelo caráter opressivo da instituição total resulta em que o indivíduo faça uma série de ajustes, poderíamos entender a atitude da narradora-protagonista, no trecho acima, como uma representação narrativa daquela tática a que o autor identifica como “intransigência”, ou a deliberada violação das regras, enquanto as condutas daquelas pacientes que são encaradas, pela equipe dirigente, como “boazinhas” por não esboçarem reação corresponderiam à tática de “afastamento da situação”, em

que o sujeito desconecta-se completamente da realidade e passa a agir com indiferença diante das opressões, ou à tática da “imunização”, em que o sujeito acostuma-se com o ambiente institucional a ponto de encará-lo como corriqueiro (Goffman, 1974, p. 59–63). O segmento abaixo dá sequência ao transcrito acima e encerra a entrada do diário sobre a qual estivemos refletindo:

A verdade é que ninguém se incomoda com os maus-tratos dispensados aos doentes. As guardas dizem que devemos nos sentir felizes por termos o que comer. (Naturalmente não me dizem isso. Ah, se dissessem.) Médicos não sabem se comemos ou não. Sim: POR QUE O MÉDICO VAI SE PREOCUPAR COM A SENSIBILIDADE DO DOENTE MENTAL? ELES GOZAM DE PERFEITA SAÚDE, PRINCIPALMENTE MENTAL. GOZAM REALMENTE OS MÉDICOS DE PERFEITA SAÚDE MENTAL? É a questão.

Se me tornar escritora, até mesmo jornalista, contarei honestamente o que é um hospital de alienados. Propalam uma série de mentiras sobre estes hospitais: que o tratamento é bom, tudo se tem feito para minorar o sofrimento dos doentes. E eu digo: É MENTIRA. Os médicos permanecem apenas algumas horas por dia nos hospitais, e dentro dos consultórios. Jamais visitam os refeitórios. Jamais visitam os pátios. O médico aceita, por princípio, o que qualquer guarda afirma. Se é fácil desmentir um psicopata, torna-se difícil provar que ele tem razão. Em prejuízo de um considerado “não psicopata”. Que é um caso a estudar: as guardas deste hospital são quase todas loucas. Ou oligofrênicas (Cançado, 2021, p. 49).

O retorno ao tom de denúncia marca o segmento acima, em que a narradora, ao enunciar a verdade da qual é testemunha, graças à lucidez que ainda preserva, delata o descaso que está na base da rotina opressora do hospício, que estende-se ao desinteresse dos médicos pelas condições de seus pacientes. Ao estabelecer essa crítica, a narradora contrapõe mais uma vez a sua versão do que se passa no contexto de um “hospital de alienados”, desmentindo a ideia de que lá se ofereceria um tratamento adequado e destinado a diminuir o sofrimento dos doentes. Mais do que isso, coloca em questionamento os critérios que conferem o status de normalidade àqueles que integram a equipe dirigente.

Como vimos, o sujeito considerado normal é também aquele a quem a autoridade da razão confere o direito de declarar alguém louco. Nas dinâmicas de poder que regem as formas de manejo dos sujeitos aos quais a internação foi recomendada, a condição de internado implica na prerrogativa da falta de razão, de modo que, mesmo quando agem de forma insensata, aqueles que exercem papéis de autoridade no contexto do hospício não têm a sua sanidade questionada, o que também valida a sua versão dos acontecimentos (“Se é fácil desmentir um

psicopata, torna-se difícil provar que ele tem razão. Em prejuízo de um considerado ‘não psicopata’”).

Em várias outras entradas dos diários, a narradora problematizará as condutas dos membros da equipe dirigente a partir dessa crítica: agem desarrazoadamente, mas sua palavra, investida de autoridade, é a que conta. A exposição dessas incongruências entre a experiência opressora que relata e o suposto propósito terapêutico das instituições psiquiátricas vem a contribuir, então, para o valor biográfico que a narrativa de Maura Lopes Cançado assume enquanto narrativa testemunhal e com tons de denúncia, contrapondo-se ao discurso oficial sobre a experiência moderna da loucura.

Contrapostas a essas experiências negativas no contexto do hospício, algumas condutas mais humanas e positivas estão representadas em algumas entradas dos diários, sobretudo aquelas em que Dona Dalmatie, uma das enfermeiras, figura como personagem. Dalmatie é a responsável por um projeto de ocupação terapêutica no qual investe, por vezes, o próprio dinheiro.

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. Ela é a funcionária mais desajustada em todo o Serviço Nacional de Doenças Mentais. É 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 SÁDICO. Defende o pouco que ainda resta de direitos humanos nos psicopatas (ou como tais considerados). Dona Dalmatie é adorada pelas internadas. [...]

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 tivessem os mesmos problemas, não indagam o grau de instrução de nenhum, tentam obrigar-nos a fazer trabalhos chatíssimos: 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.) (Cançado, 2021, p. 55-57).

Na descrição que a narradora faz de Dona Dalmatie, acima, é importante destacar a referência que faz à Ocupação Terapêutica de maiores proporções que aquela dirigida por Dalmatie, comandada por Nise da Silveira, psiquiatra e pioneira no emprego da terapia ocupacional em contexto hospitalar, além de ativista também contra as internações manicomiais compulsórias e tratamentos radicais, populares à época, tais como o eletrochoque e a lobotomia (Cerqueira; Felgueiras, 2018). Nessa referência, a narrativa de Maura contrapõe-se à avaliação majoritariamente positiva dessa figura histórica cara para a luta antimanicomial, sugerindo que, mesmo no contexto de uma prática que está contraposta à terapêutica tradicional, o tratamento dispensado às pacientes estava desalinhado com os ideais humanitários da terapia ocupacional e da arte-terapia (abordagem pela qual Nise ficou sobretudo conhecida).

A narradora abordará os efeitos positivos das atividades comandadas por Dalmatie em si mesma e nas demais pacientes. Sobre dona Auda, por exemplo, uma das internas que, para a narradora, faz parte do grupo dos verdadeiros loucos, já insensíveis às agressões e em afastamento da situação, lemos:

Parece se sentir bem junto de dona Dalmatie. De manhã, muito cedo, logo que se levanta, já quer descer. Esta é a mulher que viveu tantos anos atirada no pátio do hospício como irrecuperável (Cançado, 2021, p. 70-71).

Na leitura que aqui fazemos, alinhada com as reflexões de Seligmann-Silva (2008) e Arfuch (2010), há um valor biográfico associado à seleção, pela narradora, desses eventos traumáticos, orientada por uma ética testemunhal de denúncia, de trazer à tona o que de negativo o discurso oficial, de autoria de seus algozes, ignora. Esse valor biográfico a que chamamos de testemunhal é decorrente, portanto, do potencial que qualquer narrativa testemunhal possui de conferir tridimensionalidade à figura plana do trauma pela integração da memória traumática à “linearidade da narrativa”, o que se dá através de diferentes estratégias narrativas, das quais mencionamos algumas. Através da representação do evento traumático, torna-se possível a “(re)construção de um espaço simbólico de vida” (Piralian, 2000, p. 21 apud Arfuch, 2010, p. 69), ou a “retemporalização do fato antes embalsamado” (Arfuch, 2010, p. 69).

Para Arfuch (2010), a historiografia muitas vezes descredibiliza a narrativa testemunhal por considerá-la imaginativa, ignorando, contudo, que, diferentemente

da literatura, cujo compromisso com a imaginação é óbvio, para o testemunho, a imaginação é uma potente aliada. Para a autora, o que se deve fazer é questionar justamente a natureza da literatura, uma vez que o testemunho a coloca em cheque, demonstrando que a literatura é, em verdade, indissociável da vida e tem um “compromisso com o real”, de modo que todo produto cultural poderia ser tomado como algo testemunhal, permitindo a “leitura dos traços do real no universo cultural” (Arfuch, 2010, p. 71).

Na narrativa de Maura Lopes Cançado, esse testemunho envolve a tensão contínua dos limites entre o relato comprometido com a veracidade do que se narra, o que se implica pela prerrogativa autobiográfica da obra, e a linguagem literária que é convocada como recurso para dar conta do excedente de sentido que a impossibilidade intrínseca de realização do testemunho do trauma implica. Dando continuidade à nossa leitura, discutiremos, na subseção a seguir, o valor biográfico identificado nas representações de sujeitos loucos na narrativa de *Hospício é deus*.

3.3 O VALOR BIOGRÁFICO DAS REPRESENTAÇÕES DE SUJEITOS LOUCOS

Nesta subseção, nossa atenção dirige-se para segmentos selecionados em que a narradora apresenta-nos algumas das internadas no hospício que figuram como personagens das memórias que narra. Olharemos para a representação narrativa dessas mulheres tidas como loucas para identificar de que forma e em que medida dialogam com os estigmas socialmente associados às figuras do louco e do doente mental.

Se, na subseção anterior, buscávamos o valor biográfico testemunhal e de denúncia que, na narrativa de *Hospício é deus*, instaura-se pela contraposição das memórias individuais da narradora ao discurso oficial acerca da internação psiquiátrica, oferecendo-nos uma versão íntima da realidade da instituição total do hospício e das formas de controle que, na dinâmica das relações de poder, está na constituição tanto dos espaços do hospício quanto de suas rotinas, nesta subseção buscaremos esse mesmo valor biográfico na contraposição entre as representações que a narradora faz de outras internas e o discurso oficial sobre os sujeitos loucos ou doentes mentais. Veremos como as memórias individuais da narradora, originadas pela convivência com essas personagens, oferecem-nos percepções que distanciam-se das interpretações da razão médica.

Começamos por Dona Marina, paciente de 54 anos diagnosticada com esquizofrenia que pertence a uma família tradicional e abastada do Rio Grande do Sul, o que não impediu que fosse internada em instituições públicas, dada a onerosidade dos sanatórios particulares. Para a narradora, a origem nobre de Marina e o repertório cultural que possui a colocam em lugar superior às demais internas, do mesmo modo que a própria narradora se coloca, ao longo dos diários, nesse lugar de inadequação que está relacionado a uma concepção de si engrandecida pela sua condição social e educação, de modo que a vê com os olhos carinhosos da identificação. Diferentemente da narradora, para quem a experiência da internação psiquiátrica constitui um presente esquivo que tenta apreender através de seu compromisso com a escrita, distanciando-se do seu passado e de qualquer perspectiva de futuro para concentrar-se no presente da internação, o que se deve, em parte, à lucidez que ainda preserva, Dona Marina, internada há muito mais tempo e incluída, para Maura, entre os verdadeiros loucos, distancia-se da realidade adversa pelo refúgio no passado ou em versões fantasiosas e mais confortáveis da realidade:

– 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.

[...]

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 isto 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 (Cançado, 2021, p. 50-51).

No diálogo acima, que dá início à entrada do diário da qual foi extraído, a resposta de Dona Marina ao questionamento da narradora, no qual fica implícita a superioridade que atribui à colega de internação, a quem considera inadequada para dividir o espaço do pátio com as demais internadas, permite-nos vislumbrar sua desconexão para com a realidade do hospício e a total indiferença adotada como estratégia de adaptação - não a importa que esteja em meio a pessoas

desagradáveis, pois refugia-se no passado pré-internação, a partir do qual dá sentido à sua versão fantasiosa da realidade: paga o aluguel de um quarto porque a irmã não dispõe do espaço para acolhê-la, está ali para economizar. Apesar dessa evidente desconexão com a realidade, e de outros comportamentos facilmente explicáveis pelo diagnóstico de esquizofrenia (“só se deixa trair pelos papéis que carrega na cabeça [...]”), a narradora encontrará lucidez em Dona Marina. Mais do que isso, como vemos no segmento destacado a seguir, questionará a definição médica de esquizofrenia contrapondo-a ao que percebe da internada:

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. Escrevo todo o dia. Julgo compreender: como passar o tempo? Também escrevo, e não me considero esquizofrênica. É musicista: o piano está todo o tempo mudo, na sala do hospital, só lhe permitem tocar aos domingos, durante meia hora. Ela o faz com medo, perguntando assustada onde está dona Júlia. Esse piano parece ser móvel decorativo do hospital – é pena. Só Alcina Xerife tem permissão de tocá-lo à hora que deseja (por quê? Este meu “por que” foi a maior cretinice que já disse, de todas as minhas cretinices até agora). O resto da semana dona Marina se repete – é terrível. Passa os dias sentada na rampa que liga nossa seção à seção Cunha Lopes. Quase sempre fala sozinha. Ó, mas com quem falar? (Cançado, 2021, p. 52).

Ao que o discurso oficial sobre o diagnóstico de Dona Marina diz sobre a sintomática da doença, que envolveria a perda da afetividade, Maura contrapõe a afetividade que atribui à interna. Ao mesmo tempo, estabelece um nexos causal entre as condições a que Dona Marina está submetida e a conduta que permite o diagnóstico médico: isola-se porque está cercada por pessoas com as quais não possui identificação, fala sozinha pelo mesmo motivo, é privada de atividades com potencial terapêutico, como tocar o piano existente na sala do hospital. Nas raras vezes em que a oportunidade é-lhe concedida, aos domingos, toca o instrumento temendo uma represália por parte de Dona Júlia, a enfermeira-chefe da seção em que se encontra.

Para Foucault, ao abordar o nascimento da psiquiatria moderna e o esforço nosológico de categorização dos desvios de comportamento daqueles que habitam os sanatórios, há uma falácia no positivismo em que o discurso médico do século XIX se assenta: não se trata, como no caso dos ramos da medicina que lidam com doenças fisiológicas, de trazer à tona a realidade natural de doenças sempre

existidas, mas nunca descritas com exatidão. Como vimos, quando a figura do psiquiatra assume a autoridade de dizer a verdade sobre a condição daqueles que já ocupavam, desde a idade clássica, os sanatórios, esses já estavam definidos pelos processos sociais e históricos de segregação que os colocaram junto a um conjunto diverso de sujeitos designados a esses espaços por razões muito mais orientadas por uma ética moral, validada pela esfera jurídica, do que por qualquer racionalização médica para suas condutas.

Desse modo, a representação que a narradora de *Hospício é deus* faz de Dona Marina, dado seu ponto de vista mais íntimo e situado no lado mais fraco da dinâmica hierárquica do hospício (é também paciente), oferece-nos o excedente de sentido que o discurso oficial sobre a loucura tende a ignorar. Enquanto leitores, é quase inevitável que nos perguntemos acerca de Dona Marina: sua desconexão para com a realidade, isolamento e comportamentos irracionais são a causa de sua internação ou os anos de internação, durante os quais a adaptação ao contexto opressor do hospício, o desligamento de sua identidade pré-internação e a alienação do meio familiar e social são a causa desta conduta tomada pela razão médica como mera sintomática?

A resposta não está ao nosso alcance, sobretudo se considerarmos, à luz do resgate histórico feito por Foucault (2006/2019), o papel decisivo que a opinião dos familiares possui na decisão pela internação, que muitas vezes está atrelada a critérios morais - internam-se, nesse espaço que ao longo da história alienou os diversos comportamentos delirantes (ou desviados do caminho racional), mulheres adúlteras, aquelas que lêem demais, aquelas que recusam-se a casar, homossexuais, entre tantas outras identidades transgressoras que preexistem ao quadro nosológico da psiquiatria. Na leitura que aqui fazemos, o valor biográfico da narrativa presente nos diários de Maura Lopes Cançado está em que, a partir do contato com a representação dessas mulheres loucas, essa pergunta seja possível.

Dona Georgiana é outra veterana do hospício que, como Dona Marina, carrega o diagnóstico de esquizofrenia. A narradora nos apresenta Georgiana relembando o momento em que se conheceram, inserindo um dos frequentes títulos que, entre anotações diversas, criam separações entre os registros mais intimistas, cotidianos e característicos dos diários e o uso de uma linguagem mais literária, por vezes com o distanciamento da terceira pessoa, para narrar pequenos episódios

com seus próprios conflitos. Transcrevemos, abaixo, o trecho em que somos introduzidos à personagem:

Dona Georgiana

Eu a conheci da primeira vez em que estive aqui. Parece-me que é esquizofrênica, 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 frequentava obrigatoriamente o pátio. À tarde, quando ia lá, pedia-lhe para cantar a ária da *Bohème*, “Valsa da Musetta”. 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 imóvel, 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 (Cançado, 2021, p. 61-62).

No trecho acima, a narradora intercala o uso do presente do indicativo e do pretérito imperfeito, da primeira e da terceira pessoa, para retomar o passado de sua segunda internação, também no Gustavo Riedel, e apresentar-nos Dona Georgiana através de uma cena que, pelo uso do pretérito imperfeito com valor durativo, condensa o conjunto de suas interações com Dona Georgiana no pátio do hospital, quando costumava pedir-lhe para cantar uma ária de Puccini. A paciente esquizofrênica “sempre em grandes crises de agitação, andando desvairada pelo pátio, incomunicável, os pés descalços, geralmente suja de lama - seminua”, na cena algo atemporal (pela ausência de aspectos verbais perfectivos) narrada por Maura, ao atender o pedido da narradora, deixa ver, na voz que conjura um “passado tão presente”, ao qual já não tem mais acesso na completa obliteração de si que é resultado da presentificação constante a que a internação convoca, quem “fora”, quem “era”. As demais pacientes que, de forma similar, já se mostravam indiferentes à realidade, retornam ao presente pelo efeito do canto de Dona Georgiana. Para a narradora, o valor estético da ópera de Puccini é potencializado pela realidade daquela que a executa, alcançando uma beleza que só existe nos palcos do hospício.

Ainda outra personagem que se destaca é Dona Auda, bastante mencionada na narrativa de *Hospício é deus*, o que se deve, em grande parte, ao fato de que foi inspiração para um dos contos de Maura, publicado no *Jornal do Brasil*¹⁴, citado nos diários:

Escrevi um conto, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil – “Introdução a Alda”. Esta pessoa, Alda, existe, está internada neste hospital. Deve ser doente há mais de vinte anos. Apenas, seu nome é Auda, minha querida dona Auda. E não Alda, como julguei. Quando a conheci, há três anos, dormíamos no mesmo dormitório. Não sei exatamente por que, me impressionava profundamente. Dr. A. perguntou-me a razão dessa simpatia, e respondi-lhe: “Não sei bem, mas ela parece não necessitar mais de ninguém”. (...)

Auda tinha medo, agredia antes de ser agredida. “É que ela dançaria um minueto por um toque de mão sem dor. Súbito, ela sabe, mataria o próprio medo se recebesse um beijo sem o momento que o precede.” (Do conto “Introdução a Alda”.) (Cançado, 2021, p. 113-114).

Como a narradora mesmo explica no segmento citado, o nome do conto é grafado com “L”, diferentemente do nome verdadeiro da internada, grafado com “U”. Mais adiante na mesma entrada do diário, a narradora se aproveita do equívoco com que deu título ao conto para diferenciar a Alda desconectada da realidade que lá representa da Auda com quem agora convive:

É a doente de quem mais gosto no hospital, e se escrever agora um conto inspirado nela o título será: “Introdução a Auda”. Porque Alda não me parece muito viva mais – a mulher que agora está se pintando na minha mesa caminha para outro nome. O nome que possuía antes: Auda. Acredito nisto como acredito que Auda não tenha desaparecido nunca – apenas se escondia na Alda, que usa ainda, quando necessita. Para mim só o amor e a compreensão farão o milagre de descobrir Audas, desarmadas e autênticas (Cançado, 2021, p. 115).

Se, no conto, Alda é representada como distante da realidade, vivendo no mundo próprio de sua total alienação, em *Hospício é deus* conhecemos também a Auda que volta e meia enuncia com extrema lucidez a realidade em que se encontra, como vemos nos segmentos destacados a seguir:

Dona Auda me chama de Maura. Gosto de ouvir. Ela jamais se dirige a alguém pelo nome. Ela, para ser franca, não se dirige a ninguém, não parece necessitar de ninguém. Trata Durvaldina de “Corcundinha”. Deve ser sua maneira de demonstrar afetividade. É dolorosamente irônica. Refere-se à nossa condição de “indigentes” e “dementes”, neste hospital: “Somos

¹⁴ O conto foi depois integrado à coletânea *O sofredor do ver* (1968).

indigentes neste hospício, menina”. “Verdade? Como a senhora sabe?” “Você não sabe? Hospital de doenças mentais. Somos indigentes e dementes”. Cala-se, não responde mais nada. Parece fazê-lo agredindo a si própria. Como dona Auda é desconhecida e só (Cançado, 2021, p. 86).

Há mais ou menos três dias, 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, frequentava 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? (Cançado, 2021, p. 167).

Apesar de Auda estar entre aquelas consideradas irrecuperáveis pela equipe dirigente, dada sua extrema desconexão com a realidade, Maura oferece-nos uma oportunidade de conhecer a versão dos fatos que não será ouvida por aqueles cujos ouvidos se fecham diante da redução à ilogicidade que o diagnóstico de esquizofrenia avaliza. Nos diálogos transcritos acima, nada do que a personagem de Auda enuncia é ilógico ou desconectado da realidade: pelo contrário, fala com extrema lucidez acerca de como veio parar ali e da realidade que a cerca. Se a narradora-protagonista, que buscou a internação voluntariamente e preserva um comportamento lúcido na maior parte do tempo, de modo que seu psicanalista inclusive descarta o diagnóstico de esquizofrenia, é reduzida à indiferença que, como vimos na cena envolvendo Dr. A. e Dr. J., costuma estar implícita na condição de interna. Nada do que Dona Auda venha a dizer será tomado como verdade por aqueles que, em posição de controle total sobre sua subjetividade, a reduziram à ilogicidade esquizofrênica.

Contudo, ao representá-la em sua narrativa testemunhal, Maura levanta uma hipótese que, nesta leitura, parece-nos uma versão tão plausível quanto a da razão médica: que o marido a tenha internado por considerar sua conduta insana. Novamente, assim como ocorreu ao nos depararmos com a representação de Dona Marina e Dona Georgiana, questionamo-nos sobre a ordem da relação causal que a levou a comportar-se de forma a ser diagnosticada com esquizofrenia, remontando mais uma vez ao valor biográfico que a narrativa de Maura assume na dimensão testemunhal com que procura representar esses excedentes de sentido que

permeiam a multifacetada experiência da loucura que o discurso oficial tende a planificar e abreviar no silenciamento dessas vozes desarrazoadas.

A transcendência com que a narradora de *Hospício é deus* investe essas personagens que integram o grupo daqueles a que chama de “verdadeiros loucos” é responsável por um distanciamento da realidade que potencializa o distanciamento que é característico da arte, enquanto modalidade que acolhe os discursos que não são regidos pela racionalidade. Ao representar, sob a prerrogativa de uma narrativa biográfica e, portanto, mais comprometida, no estabelecimento de sua verossimilhança interna, com a realidade do que a narrativa declaradamente ficcional, essas mulheres loucas “da vida real”, a narrativa de *Hospício é deus* provoca um efeito estético paradoxal de duplo distanciamento da realidade que também corresponde a uma dupla aproximação da realidade.

Isto se dá porque, por um lado, a suspensão voluntária da desconfiança de uma narrativa que se anuncia biográfica e assume caráter testemunhal é mais abrangente do que aquela convocada pela narrativa declaradamente ficcional, exigindo uma crença maior de que estamos diante de um discurso comprometido com a veracidade dos eventos narrados e, portanto, aproximando-nos duplamente do universo narrativo (Seligmann-Silva, 2008). Por outro, ao tematizar a loucura e os loucos, no cronotopo do hospício, aproxima-se, apesar da pretensão realista, do absurdo e do irreal que estão na base da experiência da loucura, que, como vimos com Foucault (2008), é regulada pelo afastamento da razão, pela transcendência delirante que se dá, antes de tudo, no discurso que se distancia da verdade do homem de razão.

Ora, de acordo com Foucault (2002a), na modernidade, a literatura e a loucura se aproximam pelo fato de que ambas se distanciam das tradições que as precederam e regularam: a primeira porque já não atende aos modelos que a permitiam fechar-se em si mesma, oferecendo-nos verdades sagradas e trajetórias heróicas nos cronotopos estáticos das formas épicas, mas desenvolve-se com caráter transgressor, desdobrando-se em formas cada vez mais hibridizadas, transitórias e inconclusas; a segunda porque, diante do controle cada vez mais preciso da medicina e da psicanálise, será reduzida a doença mental, deixando de existir a não ser na linguagem delirante da literatura.

Ao situar sua narrativa no cronotopo da loucura, do hospício, da internação psiquiátrica, a narradora serve-se desse excedente social que representa a

experiência subjetiva da loucura na modernidade para construir uma narrativa que, por conseguinte, expõe o excedente de sentido que reside nessas existências interditas, para as quais não há lugar entre os homens de razão. Por mais bela que fosse a ária de Puccini, jamais poderia alcançar, nos palcos do mundo externo, a beleza que, para a narradora de *Hospício é deus*, adquire ao ser interpretada por uma louca que, assim como a peça que interpreta, não pertence mais à realidade: seu palco é o hospício, a casa dos que não existem para além do seu diagnóstico, o não lugar que só pode ser explicado pela analogia com o divino.

Como leitores, estamos, portanto, diante de uma narrativa que, por mais que acreditemos testemunhal, ao situar-se no cronotopo reservado para o absurdo das existências delirantes, atravessado pela opressão e pela violência do manejo por aqueles investidos de autoridade no hospício, faz-nos oscilar entre a postura de quem toma conhecimento, a partir de um ponto de vista raro e íntimo, do que, *de fato*, se passava nas instituições de internação psiquiátrica, e a perplexidade desacreditada de quem presencia a irrealidade contida tanto no teor traumático das memórias narradas quanto no distanciamento da razão com que são representadas essas personagens cujo grau de loucura alça-as a uma dimensão eterna, santa, divina, misteriosa (“Me movo longínqua, tragada pela irrealidade que a todas confunde”) (Cançado, 2021, p. 76).

Em termos mais claros, o ponto que buscamos estabelecer nesta subseção, em que nossa leitura se deteve no valor biográfico de algumas representações de sujeitos loucos em *Hospício é deus*, é este: uma vez que loucura e literatura estão aparentadas pelo seu caráter transgressor e suas linguagens delirantes (ou desviantes), é impossível, por mais comprometida com a verdade que a narrativa se anuncie, narrar a experiência da loucura sem recorrer ao mesmo compromisso óbvio que a literatura declaradamente ficcional tem para com a imaginação.

De acordo com Seligmann-Silva (2008), “a “literalidade” da situação traumática traz consigo a sensação de singularidade absoluta. Esta não é nada mais do que o sintoma da ruptura com o simbólico. Na tentativa de cobrir essa lacuna com a simbolização, a testemunha se volta para o trabalho da imaginação. Tamanha excepcionalidade dos eventos narrados “trava a simbolização”, tornando-o suscetível à ficcionalização, o que, embora terapeuticamente eficaz, é tomado, sobretudo pelos discursos jurídico e historiográfico, como uma ameaça ao teor de verdade do testemunho. Singulares e excepcionais são também as existências de

Dona Marina, Dona Georgiana, Dona Auda e tantas outras personagens “reais” que figuram nos diários de Maura, o que explica que a linguagem literária se insinue com mais força quando a narradora busca representá-las.

3.4 O VALOR BIOGRÁFICO DA ESCRITA DE SI

Nas últimas duas subseções, nossa atenção se dirigiu para o valor biográfico contido nas representações da narradora-protagonista que tematizam o cronotopo do hospício com certo distanciamento. Nos segmentos que destacamos, os incursos subjetivos da narradora se deram como reação às descrições do espaço da instituição psiquiátrica, das relações sociais, permeadas pelo caráter autoritário e regulador das figuras de autoridade, num esforço de construir para si uma identidade narrativa a partir dos estímulos frequentemente negativos e orientados para um despojamento de sua identidade pré-internação, comparando-se a outras internadas e refletindo sobre os limites da razão que investe de poder aqueles que arbitram sobre a loucura.

Nesta subseção, de outro modo, nosso olhar se voltará para os incursos subjetivos mais íntimos, através dos quais a narradora coloca-se como objeto de sua narrativa e remonta, em suas reflexões, aos biografemas da infância sobre os quais refletimos na primeira subseção. Nesses momentos da narrativa, veremos como a narradora contrapõe duas identidades distintas para si mesma: aquela, já perdida, da infância, e aquela que divisa no presente da narração. Embora contrapostas, contudo, a narradora estabelecerá nexos que, como mencionamos anteriormente, procuram estabelecer certa causalidade explicativa entre os traços de ambas as identidades. Ao mesmo tempo, somos apresentados a um distanciamento interno, mais profundo que aquele entre quem é, no presente da narração, e quem fora no passado infantil, que se coloca como uma “barreira” ou “parede de vidro” entre a narradora e aqueles que a cercam. Atrás da barreira, temos acesso aos conflitos internos de uma subjetividade volátil e contraditória, capaz de demonstrar sua “vã presunção”, para usar o termo de Foucault (2008), em elogios e demonstrações de grandeza - é de família nobre, possui mais educação que as demais, é uma grande escritora, bela, mais sagaz que o psicanalista -, ou de considerar-se frágil, má, incompleta.

Esse tomar-se como objeto narrativo, na forma acolhedora de registros diversos que é o diário, como vimos, tem o potencial de impedir que a narradora perca totalmente o vínculo com seu passado e com o mundo externo. Na manutenção desse vínculo está sublinhado o desafio de lidar narrativamente com um objeto em constante transformação, remetendo-nos ao pensamento de Erich Auerbach (1971) quando debruçou-se sobre os *Essais* de Montaigne no capítulo intitulado *L'humane condition* (A condição humana), que integra seu renomado *Mimesis*:

Montaigne fala séria e enfaticamente quando diz que a sua representação, por mais cheia de mudanças e múltipla que seja, nunca erra caminho, e que, por vezes, pode se contradizer a si próprio, mas nunca à verdade. Nestas palavras fala de uma concepção do homem de caráter muito realista, originada na experiência e, sobretudo, na experiência de si próprio: precisamente, a que diz que o homem é um ente vacilante, sujeito às mudanças do mundo, do destino e dos seus próprios movimentos interiores; de tal forma, o modo de trabalhar de Montaigne, aparentemente tão volúvel, não dirigido por plano nenhum, que segue elasticamente as mudanças do seu ser, é, no fundo, um método rigorosamente experimental, o único que se adequa a tal objeto (Auerbach, 1971, p. 251).

Apesar de a narrativa dos *Essais* ser muito mais voltada para um cenário interno do que a de Maura, parecem compartilhar o método de adaptar suas formas de representação de acordo com o ritmo de constante mudança do mundo e de si mesmos. Maura, cujo contexto de narração, muito embora envolva outros personagens e assuntos que, superficialmente, não lhe dizem diretamente respeito, é aquele do hospício, alienante por natureza, tem o olhar para si como único método capaz de organizar suas vivências. Explicar o hospício é também explicar a si mesma, já que estar ali implica em um estigma, um diagnóstico, uma carreira moral segundo a qual a narradora organizará o conteúdo do discurso narrativo.

Parece relevante, antes de destacar segmentos que assumem valor biográfico em decorrência dessa tarefa de construção de uma identidade narrativa para si mesma a partir do necessário acolhimento dessa volatilidade intrínseca à condição humana, retomarmos o pensamento de Foucault (2002) em *A escrita de si*. Nesse texto, o autor retoma um texto de Santo Atanásio, um dos mais antigos a tratar da escrita no contexto da espiritualidade cristã a que temos acesso, no qual a prática é recomendada como forma de alcançar a ascese: manter o registro das ações cotidianas permite que a mesma vergonha que impede o sujeito de cometer

pecados com potencial de se tornarem públicos iniba pecados em contextos privativos. Em outros termos, o papel de controle sobre a conduta que a presença do outro opera em contextos públicos é relegado, em contextos íntimos, à escrita.

Contudo, a reflexão do autor retrocede para o período imediatamente anterior ao cristianismo para pensar o papel da escrita de si a partir de Sêneca, Plutarco e Marco Aurélio. A escrita foi uma das últimas formas a integrar o conjunto de práticas que compunham a ascese (*askesis*), o autoadestramento de si. Nesse contexto, Sêneca apregoava a importância de articular as atividades de leitura e escrita, enquanto Epicteto trata da escrita como parte de um processo que envolve, antes de escrever (*graphein*), meditar (*meletan*) e, depois, treinar (*gymnazein*), colocar à prova de uma situação real aquilo que se registrou. Esse processo também pode ser circular, com a escrita remetendo novamente à meditação. Para Epicteto, essas notas deveriam manter-se ao alcance do indivíduo, para que, no caminho da ascese, pudesse trazê-las à consciência. Foucault utiliza o termo *etopoiética*, de Plutarco, para definir a função da escrita nesse contexto: “um operador da transformação da verdade em *ethos*” (Foucault, 2002b, p. 134, grifo do autor).

Chamava-se de *hypomnemata*, nesse período, aos “livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda”. Entre alguns, como Plutarco, os *hypomnemata* eram “livros de vida”, destinados ao exercício da ascese através da escrita: neles deveriam ser registrados pensamentos, citações de obras, eventos importantes, reflexões e debates (Foucault, 2002b, p. 134-135). Longe de ser apenas um diário auxiliar à memória, esses escritos deveriam estar à disposição do autor como “um *logos boethikos*, um equipamento de discursos a que se pode recorrer”, que deveria, mais do que permanecer registrado no papel, estar gravado na alma. Para Foucault, essas anotações eram um “veículo importante” da “subjetivação do discurso”, um conjunto de discursos úteis para auxiliar na constituição de si, em vez de um caderno de confissões ou memórias. O contexto anterior ao cristianismo era um em que retomar discursos tradicionais pela citação era uma prática frequente, ao mesmo tempo em que se estimulava um movimento de “retirar-se para o interior de si próprio, alcançar-se a si próprio, viver consigo próprio, bastar-se a si próprio, tirar proveito e desfrutar de si próprio” (Foucault, 2002b, p. 138, grifo do autor).

Essa relação consigo mesmo, contudo, deveria ser buscada e trabalhada através da coleção de discursos validados e dotados de autoridade, de modo a

torná-la uma relação adequada às expectativas. Recorrer a esses discursos anteriores era uma forma de utilizar a escrita como combate à agitação do espírito (*stultitia*), atribuída, em grande parte, ao olhar para o futuro, que convoca desejos que desacomodam o sujeito a ponto de que não tire proveito do que já está à sua disposição. Dessa forma, os *hypomnemata* serviam como forma de olhar para o passado, para os discursos já cristalizados e comprovadamente úteis.

Outra característica desses escritos, apontada por Foucault, é o seu caráter heterogêneo e fragmentário. Os *hypomnemata* não são como os escritos filosóficos ou gramaticais, que buscavam esgotar um assunto, reunir discursos sobre um mesmo objeto. Não importava nessa escrita o quão enciclopédica seria a seleção de excertos a se preservar ou reflexões a anotar. Antes, esses registros, segundo Foucault, eram regidos por “dois princípios”: “a verdade local da máxima’ e ‘o seu valor circunstancial de uso” (Foucault, 2002b, p. 141). Ou seja, aquilo que se anota deve corresponder a uma máxima, a proposição selecionada contendo nela mesma um valor de verdade que torna aquele discurso conveniente para as circunstâncias específicas do momento da escrita.

A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso. “Lê pois sempre, diz Sêneca a Lucílio, escritores de reconhecida autoridade; e se te assaltar o desejo de fazer uma incursão pelos outros, volta depressa aos primeiros” (Foucault, 2002b, p. 141-142).

Por fim, o autor destaca o propósito de constituição do sujeito a que esses escritos se destinavam: era preciso que, através do exercício da escrita, o sujeito incorporasse esses fragmentos a tal ponto que se tornassem parte de sua própria identidade, uma apropriação desses discursos não pela transformação em um novo discurso coerente, mas pela constituição de uma verdade própria.

Foucault entende a escrita de correspondências, no mesmo período, como próxima da escrita dos *hypomnemata*, porém com uma função dupla, trabalhar em si mesmo enquanto dirige conselhos ao outro, e vice-versa. Além disso, a escrita de cartas permitiria ao remetente fazer-se presente de forma quase imediata:

os primeiros desenvolvimentos históricos da narrativa de si não devem ser procurados pelas bandas dos “cadernos pessoais”, dos *hypomnemata*, cujo papel é permitir a constituição de si a partir da recolha do discurso dos

outros; em compensação, é possível encontrá-los pelo lado da correspondência com outrem e da troca do serviço da alma (Foucault, 2002b, p. 152, grifo do autor).

Tomando as cartas de Sêneca e Marco Aurélio como ponto de reflexão, Foucault define essas narrativas de si destinadas ao outro como “narrativa da relação a si”, que orbita dois pontos estratégicos: “as interferências da alma e do corpo (mais as impressões que as ações) e os lazes (mais do que os acontecimentos externos); o corpo e os dias” (Foucault, 2002b, p. 153).

Em relação ao primeiro ponto, Foucault chama a atenção para a recorrência tradicional das “notícias da saúde” nas correspondências, das quais derivou-se, posteriormente, uma “descrição detalhada das sensações corpóreas, das impressões de mal-estar, das diversas perturbações”, muitas vezes elaboradas ao redor de uma dialética entre corpo e alma - os efeitos das doenças e sensações corpóreas desagradáveis sobre a alma, os efeitos do cuidado da alma para a cura de doenças, a importância da interlocução com amigos para o processo de cura física, a exemplo da atribuição de Sêneca, em uma das suas cartas, da cura de uma enfermidade à presença dos amigos (Foucault, 2002b, p. 153). Por vezes, esse exercício de relatar uma impressão subjetiva relacionada a sensações físicas acaba levando aquele que escreve a um exercício de pensamento, a exemplo de Sêneca que, do relato de um dia cotidiano em que faz um passeio para aliviar sintomas digestivos desagradáveis, adentra em uma reflexão acerca do “recolhimento”, da “solidão” e da “amizade” (Foucault, 2002b, p. 155).

Nessas formas ancestrais de escrita de si abordadas por Foucault estão as bases, portanto, do diário e da escrita epistolográfica que temos hoje. Longe dos *hypomnemata*, contudo, os diários de Maura, embora correspondam também a um exercício pessoal de colocar em contraste a verdade enunciada pela autoridade e a verdade própria que se busca construir, com o mesmo propósito de constituição do sujeito, não estão orientados pela busca da ascese e da adequação às expectativas externas, fazendo de sua identidade íntima tão virtuosa quanto aquela que publicamente professava - tal como na *ágora* grega, como vimos na reflexão de Arfuch (2010) acerca da dinâmica entre o público e o privado ao longo da história.

Já inserida no paradigma individualista da modernidade, a narrativa de si de Maura está colocada em relação às condutas modelares e aos padrões de comportamento que substituíram, na relação moderna entre o público e o privado, a

ação política da *ágora*. Sendo assim, a narradora aborda a multiplicidade de sua identidade sem fugir dos conflitos que se originam do confronto entre as expectativas do meio social para si mesma e a subjetividade contraditória e ainda em formação que tematiza.

O segmento abaixo é bastante ilustrativo dessa dinâmica pela qual a narradora procura acomodar, na concepção de si mesma, as opiniões daqueles investidos de autoridade no contexto do hospício. Um bom exemplo está na narrativa de um de seus diálogos com Dr. A., o médico responsável pela seção em que está internada e seu psicanalista:

Durante um longo silêncio ele me olhava quieto. Pensei: isto ficaria bem arranjado se ele me tomasse nos braços e me beijasse. Termina sempre assim nos filmes americanos. (Iritei-me.) Já fiz demais. Deve ser um idiota. Debruçara-me na mesa, escondendo o rosto e quase morrendo de humilhação. Então escutei-lhe a voz do outro lado da mesa:

– Qual a concepção geral que você tem do amor?

– ?

– Porque também a amo, e muito. Amar não é apenas como você pensa. É mais amplo, sem egoísmo. É o que me leva a ajudá-la, tentando fazer de você uma adulta, e abandonar a eterna criança que a tem dominado.

– Mas eu...

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

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

– Papai?

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

– Mentira (comecei a chorar).

– Verdade. E passa a odiar qualquer homem que não a ame “apenas” como seu pai a amava. Para você é como um incesto, Maura.

– Não quero ouvir mais.

Saí correndo da sala, e suas palavras martelam meus ouvidos até agora. “Busca-o em todos os homens.” Foi o que já ouvi de mais estranho até hoje a respeito do amor. Do meu amor. Não quero deixar-me convencer, espero que ele se enamore de mim. É como se me dualizasse, uma parte aceitando suas palavras, a outra, surda, tentando encontrar o meio de atraí-lo. Ainda certa de destruí-lo depois. Ah, não quero assim, dr. A. Somos tantas doentes, como saber que me ama mais que às outras? Quem sabe é infeliz no casamento? Espero que sim. As mulheres são geralmente burras e sou inteligente.

Parece inteligente o que disse sobre mim em relação ao amor. Foi sempre assim. (Cançado, 2021, p. 105-106).

No trecho acima, temos uma das frequentes reflexões da narradora acerca do seu interesse romântico por Dr. A.. No texto que antecede o recorte acima, a narradora declara esse amor ao médico. No diálogo, o psicanalista oferece à

narradora uma interpretação acerca desse interesse amoroso como uma projeção do amor paterno que já não tem, afirmando essa projeção como a lógica subjacente a todas as relações amorosas de Maura. Como vimos na leitura do prólogo, esse diálogo foi renunciado pela narradora ao aplicar a explicação do médico para falar de seu interesse amoroso pelo sogro. No destaque acima, essa referência é retomada com nova concordância acerca da interpretação que lhe foi oferecida pelo psicanalista, justaposta, contudo, ao desejo de ignorar essa leitura de si para dar lugar ao desejo de uma relação romântica com o médico. Vemos, portanto, como se estabelecem os vínculos entre a narrativa de si situada no cronotopo infantil e no passado pré-internação e aquela situada no cronotopo do hospício numa lógica de causalidade explicativa, que também se insinua na leitura que o médico faz dos conflitos de Maura pela metáfora da criança que não pode desenvolver-se. Os conflitos internos a que fomos apresentados no prólogo estão ainda vivos e assumem importância na elaboração de si que a narradora agora empreende.

A seguir, olharemos para uma entrada do diário transcrita em sua integralidade, na qual o amor e a sexualidade são novamente tematizados no diálogo entre os biografemas da infância e as elaborações que faz no contexto do hospício:

19-12-1959

– Quando amamos (isto é natural), temos necessidade de sentir de perto o objeto amado.

– É sempre assim? – perguntei.

– Sim. Também fisicamente. Há uma ânsia, um desespero. Você não acha? Não respondi. Desejei que ele parasse, antes que tudo se tornasse demais bruto e insuportável. Porque, acima do que dizia, julguei perceber-lhe na expressão do rosto certa luxúria, um ar grosseiro e profundamente egoísta, mostrando-se sem nenhum pudor. Conservei-me quieta, analítica, fria e assustada. “Então (pensei) é isto? Esperei novamente pelo que não existe.” O homem me parecia vulgar e desprezível. Continuei imóvel observando-o: “Por que não nos dão a nós, mulheres, o direito de começar? Por que sempre nos apontam o caminho?”. E meu desprezo era tão grande que o olhava fascinada, à espera do que o colocasse no lugar para onde eu também iria, com náusea e prazer. Ainda desprezando-o, desprezando a mim mesma, nada faria para evitar. Ah, sim, eu estava ali, fria como uma estátua, enquanto meu ser se revolia em raiva, nojo e entusiasmo, brutais e sórdidos. Aquele homem me dava ânsia de gritar de desespero e vergonha. Embora não o tivesse feito, e tudo de bonito que esperei antes seria anulado por um gesto dele. Porque eu teria sido possuída fisicamente ali mesmo, se ele quisesse. Depois viria o ódio, e ele não saberia jamais explicar como pode alguém ser tão absurdamente paradoxal (Cançado, 2021, p. 116).

É central, nessa passagem, o conflito entre a interpretação que a narradora faz das palavras do médico, que orientam uma remissão ao tema da sexualidade relacionada com a narrativa do prólogo acerca do mesmo tema. Em um primeiro momento, a observação do psicanalista acerca do desejo natural de proximidade nas relações amorosas reverbera, no trecho em primeira pessoa que segue ao diálogo, na interpretação dessas palavras como uma demonstração de um interesse carnal dele pela narradora. Diante desta hipótese, a narradora reporta a sentimentos ambíguos de “náusea e prazer”, de completo desprezo pela situação hipotética e a certeza de que nada faria para evitá-la, bem como do ódio que se seguiria. Em novo parágrafo, a reflexão interna da narradora questionará essa primeira leitura das intenções do médico, levantando a hipótese de que tenha ‘se projetado’, ou criado uma versão alinhada a suas próprias experiências negativas com a sexualidade:

Mas que houve? – me pergunto agora. Por que dr. A. me pareceu estar à beira de dizer que me queria sexualmente? Terei me projetado? Ele parece completamente inocente do que pensei. Falávamos da necessidade sentida pela pessoa que ama de estar junto do objeto amado. Então ele falou com veemência, como se pensasse em mim, em possuir-me, porque estávamos perto, apenas os dois. CURIOSO: nada houve, ele mudou de assunto naturalmente, quando eu julgava perdido tudo o que esperei dele. Chego à conclusão de que o mal é uma dimensão da minha natureza. Quando me sinto à beira de ser brutalizada nos meus sentimentos mais delicados, espero entregar-me sem resistência, mergulhar com repulsa no que me dá um prazer sórdido e doentio.

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

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

Sou “Alice no País do Espelho”. Quanta coisa franzida na minha percepção. Até mesmo o ar parece-me contrair-se frenético. É um estado passageiro – mas que me deixa em dúvida: onde está a verdade? E as coisas que toquei, percebi, senti, amei, quando criança? – Minha cabeça é um ônibus desenfreado.

Eu, jamais quando posso, peço por omissão. Grito a minha revolta pelo que julgo errado, denuncio os erros que percebo. Os médicos, sim, pecam por omissão. Dr. A. sempre deixa isso bem claro (Cançado, 2021, p. 116-117).

Nessa tematização da sexualidade, tanto a remissão aos domínios semânticos contraditórios da náusea e do prazer quanto a hipótese que levanta acima, de que a maldade que percebe no médico tenha, na verdade, origem em si mesma, são responsáveis pelo estabelecimento de um nexos entre as memórias

traumáticas e paradoxais envolvendo a sexualidade, a que tivemos acesso na leitura do prólogo, e a escrita de si que, no contexto do hospício, elabora a partir do diálogo psicanalítico com Dr. A. Como leitores, somos facilmente conduzidos, na entrada acima transcrita, a estabelecer a causalidade entre as memórias dos abusos sexuais narradas no prólogo e a reação que Maura imagina que teria caso a suposta investida sexual de Dr. A. se confirmasse.

Nos parágrafos finais da entrada, a narradora avança em sua reflexão, distanciando-se da situação específica tematizada no diálogo com o médico para pensar na explicação subjetiva para seus sentimentos conflituosos. O uso do presente do indicativo estabelece máximas a respeito de sua conduta e desejos, sublinhando as lógicas que sublinham seu comportamento, os “caminhos coerentes” com a sua “sensibilidade”: deseja Dr. A, vê nele a possibilidade de encontrar a si mesma, de explicar aquilo que lhe parece “nebuloso e difícil” sobre si mesma na alteridade do ser amado, mas precisa que ele deixe ser encontrado, o contrário representaria o fracasso de entregar-se imóvel à atitude mais ativa representada pela hipótese de que o médico impusesse seu desejo sem consultar-lhe, ou, em termos mais claros, com violência sexual (“Se não consigo, em desespero de causa, entrego-me, como esperando que, de um charco, nasça uma rosa azul brilhando”).

Com a metáfora de “Alice no País do Espelho”, essa entrada é encerrada com a tematização de uma subjetividade confusa e indefinida, de uma verdade sobre si mesma que ainda lhe parece incoerente com o todo de sua existência (“onde está a verdade? E as coisas que toquei, percebi, senti, amei, quando criança? - Minha cabeça é um ônibus desenfreado”). A metáfora do ônibus desenfreado para representar a sua cabeça (que aqui entendemos como uma referência à sua existência interna, sua mentalidade), por sua vez, é bastante ilustrativa da tarefa de lidar com o objeto vacilante, conflituoso e em constante transformação que ela mesma é.

Em vários outros momentos da narrativa que não abordaremos em detalhes, a figura da criança aparecerá nos incursos subjetivos que se originam a partir do diálogo psicanalítico com Dr. A., nos quais a narradora reflete sobre sua identidade enquanto paciente, contrapondo os diagnósticos levantados como hipótese pelo médico às percepções particulares nela suscitadas por esses modelos de conduta com os quais é interpretada por um terceiro. O fragmento a seguir ilustra a dinâmica do conflito pelo qual a narradora oscila entre a adequação com os diagnósticos

oferecidos como explicações para seu comportamento e o conflito que o questionamento desses diagnósticos pelo psicanalista instaura:

Medito sobre isto: eu andava, até conhecê-lo, muito bem equipada, com os dois rótulos dados por dra. Sara: Personalidade Psicopática e Epiléptica. Dr. A. atacou-os com carga pesada. Isto, se me alivia, também me deixa desorientada e sem justificativas.

Para encerrar o percurso de leitura a que nos propusemos nesta subseção, que encerra nosso exercício reflexivo acerca dos valores biográficos identificados na representação das memórias sobre a loucura que encontramos em *Hospício é deus*, parece relevante a leitura da entrada de diário transcrita a seguir:

2-2-1960

Só consegui dormir às cinco da manhã, acordei logo depois. Foi uma noite horrível. Chorei a noite toda. Penso em minha família, se bem que não a aceito, sabendo-me também rejeitada por ela.

Esta noite enquanto me virava na cama, insone: não escrevo para casa, não vejo um parente há quatro anos. Chegaram cartas de minha irmã e estão no jornal; Reynaldo me disse. Fui lá diversas vezes. Por quê? Inconscientemente fujo a tudo que possa liga-me a meus parentes. Ignoro qual seja a minha família. Só me refiro a uma família que possuí há muitos anos e não sei onde encontrá-la. Daí falar da minha infância com frequência, como se fosse ontem. Esta perda de afetividade veio marcando minha vida progressivamente. Escrevi uma carta, que seria dirigida a estas pessoas, pessoas a quem eu talvez já tenha querido.

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

Gostaria de poder pedir-lhes perdão pelas minhas palavras, entanto não vejo de que culpar-me. Ignoro por que cheguei a este ponto – mas cheguei. Em último esforço poderia culpá-los: LEMBRAM-SE? Entanto não creio sequer em culpa; apenas não me ocorre nem ao menos tentar perdoá-los, como a vocês nunca ocorreu perdoar-me, a mim. Porque ignoravam minha solidão tanto quanto eu. Nossas maldades correndo por conta da nossa cegueira. Agora, em último esforço, tento deixá-los em paz para sempre: também as pessoas morrem e não as buscamos depois.

Maura”

É o máximo que posso dar-lhes dizendo esta verdade. A família que tive está morta – não a reconheço nesta e não se pode voltar no tempo, endireitando as coisas. Sei agora o que significa tudo isto: esquizofrenia. É uma palavra, mas encerra um inferno e estou neste inferno. Ou não é inferno? Sinto-me até calma e lúcida, como se o futuro fosse longa estrada – tranquila, calada e só. Não respondo por mim. Jamais respondi, embora ignorando. Viver esquizofrenicamente me parece viver também; apenas esquizofrenicamente. A cada um seu papel (Cançado, 2021, p. 161-162).

Nessa entrada, no contexto de uma noite insone em que pensa na família com grande distanciamento e “perda de afetividade”, num contínuo que vai da maior integração ao seio familiar, como vimos no prólogo, para a desconexão que agora

relata, a narradora assume a tarefa de escrever uma carta hipotética para os familiares, sem intenção de enviá-la. Se tomarmos as considerações de Foucault (2002) que entendem a escrita epistolográfica como outra forma primitiva da escrita de si, ao lado dos *hypomnemata*, em que as narrativas daqueles que escreviam para destinatários reais e próximos correspondia a uma “narrativa da relação” a si, que orbita entre “as interferências da alma e do corpo” e os “lazerés”, para prestar conta de sua subjetividade e dar conselhos enquanto busca a própria ascese, a carta contida no segmento acima, apesar de não destinar-se ao envio, dirige-se aos familiares da narradora para dar-lhes notícias acerca de si mesma. Ao fazê-lo, aproveita-se da interlocução instaurada para abordar essa perda progressiva da afetividade e da ligação com o mundo exterior ao hospício. A realidade excepcional em que se encontra coloca-se entre a narradora e seus interlocutores, e a carta torna-se uma despedida.

Como vemos no parágrafo que encerra a entrada, a verdade que pode oferecer acerca de si para esses interlocutores do passado, de fora da realidade que agora ocupa sua existência, é a do rompimento absoluto: para ela, eles estão mortos, já não os reconhece, assim como não reconhece a si mesma. Para a narradora, que esse vínculo se desfaça tão definitivamente significa adentrar o território da esquizofrenia e, assim como Dona Auda e Dona Marina, reconhecer apenas o passado que não mais existe como positivo, desvencilhando-se do presente ao qual, como vimos na nossa leitura, busca, apesar de absurdo, encaixar, através da autorrepresentação narrativa, no todo de sua vida. Nessa alternância entre a conciliação e o desquite para com o passado de quem foi e a realidade de quem é, encontra-se o valor biográfico da escrita de si que identificamos na nossa leitura.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício de pesquisa e leitura a que nos propusemos neste trabalho buscou aproximar-se da região em que a narrativa de *Hospício é deus* (1965/2021) se situa no espaço biográfico em que se insere ao propor-se enquanto um relato que tem por tema as memórias de Maura Lopes Cançado acerca de suas experiências e vivências durante algumas das internações psiquiátricas pelas quais passou. Dada a relação de reciprocidade entre narrativa e experiência, em que uma dá forma à outra, procuramos, na primeira seção, construir um aparato teórico a partir do pensamento de autores que, em suas respectivas áreas do conhecimento, permitiram-nos esboçar um quadro social, histórico e cultural que nos preparasse para colocar-se criticamente diante do texto de Maura.

Com Foucault (2002a, 2006, 2009, 2019), abordamos as fundações da experiência moderna da loucura e os processos constitutivos das instituições psiquiátricas, bem como conhecemos algumas de suas representações nas artes ao longo do tempo, estabelecendo importantes relações para com as definições de literatura da modernidade, que se aproxima do fenômeno da loucura, mais do que por apenas tematizá-lo, em nível de linguagem, uma vez que loucura e literatura distanciam-se das raias da razão. Suas reflexões acerca da função do autor, por permitirem situar a autoria numa dinâmica social, fundamentaram nossas reflexões, na seção de leitura, acerca da posição privilegiada da autora de *Hospício é deus*, que permitiu que seus escritos chegassem às nossas mãos.

Com outros autores, tais como Goffman (2008), Jodelet (2001), Halbwachs (1990) e Ricoeur (2007), refletimos acerca das instituições totais, como o hospício, do conceito de estigma, sobre as dinâmicas das relações sociais de exclusão e acerca da memória, da história e do esquecimento, buscando estabelecer as bases que permitiram estabelecer o valor biográfico testemunhal e de denúncia, na seção destinada à leitura, em *Hospício é deus*. A partir de Arfuch (2010) e outros autores com os quais dialoga, estabelecemos importantes conceitos acerca das narrativas (auto)biográfica e as formas de autorrepresentação de que dispõem para representar histórias de vida que adquirem, na leitura, valor biográfico a partir das relações que estabelecem com as dimensões ética e social nos biografemas que remetem a diferentes cronotopos, integrados ao cronotopo maior da vida humana, que, quando projetado na narrativa que um sujeito constrói acerca de sua

experiência particular de vida, convocam diversas interlocuções tanto com outros textos quanto com as experiências coletivas às quais as experiências selecionadas por aquele que narra remetem.

Na leitura de *Hospício é deus* (2021) a que nos propomos, na terceira seção, buscamos realizar um exercício crítico e hermenêutico através do qual, inevitavelmente, inserimo-nos, enquanto leitores, no espaço (auto)biográfico onde coexistem as múltiplas formas narrativas a que nos referimos como (auto)biográficas. Nesse espaço, o valor biográfico constitui um eixo que organiza tanto a escrita quanto a leitura, na medida em que a seleção das vivências e experiências para transformá-las em memórias narradas se dá a partir de um horizonte ético extremamente subjetivo e alinhado com a identidade narrativa que o sujeito busca construir para si, de modo que somos apresentados a uma identidade específica, resultante dessa seleção. Em *Hospício é deus*, somos apresentados a, pelo menos, duas versões de Maura: aquela que, situada no cronotopo da infância e do começo da vida adulta, ainda preserva alguma integridade e os vínculos com o mundo externo ao hospício; e aquela deteriorada que, escrevendo seu diário na condição de interna de uma instituição psiquiátrica, afasta-se progressivamente da primeira.

Desse modo, na primeira subseção de leitura, debruçamo-nos sobre o prólogo da obra para identificar os valores biográficos associados aos biografemas situados no cronotopo da infância. Vimos o papel organizador exercido pelo esforço da narradora em recuperar uma ordem de vida prototípica, partindo da infância para oferecer-nos um plano de fundo biográfico que estabelece uma relação de causalidade explicativa, constituindo-se como um manancial remissivo de temas e motivos que, nos diários, a parte mais volumosa da narrativa de Maura, reaparecem para dar conta da progressiva desconexão com essa identidade primitiva e imaculada da criança que fora. Além disso, abordamos as estratégias narrativas de autorrepresentação, refletindo com maior aproximação acerca do tratamento da temporalidade na narrativa e do foco narrativo para compreender como passado e presente, na vida e na narrativa, intercalam-se no esforço da narradora de representar suas experiências ao mesmo tempo que constrói uma identidade narrativa através de incursões subjetivas que oferecem-nos suas percepções em constante transformação e diálogo com suas vivências.

Na segunda subseção, abordamos o valor biográfico que reside no caráter testemunhal, ou de denúncia, que a narrativa de *Hospício é deus* assume ao remontar ao quadro social e histórico das experiências da loucura e da internação psiquiátrica. Lá, vimos como a apresentação do espaço do hospício é atravessada pela apresentação das dinâmicas sociais de exclusão que são características das instituições totais, bem como abordamos o potencial que a narrativa do ponto de vista de uma internada tem de contrapor-se ao discurso oficial sobre a experiência da loucura, que costuma, em sua brevidade, omitir a realidade cotidiana do hospício e das controversas práticas terapêuticas e de manejo daqueles investidos de autoridade, como médicos e demais membros da equipe dirigente - evidenciando, portanto, o potencial que as memórias individuais assumem, sobretudo quando testemunham contextos excepcionais, de ressignificar as memórias coletivas ou oficiais sobre uma determinada experiência com importância histórica.

Na terceira subseção, abordamos a representação narrativa de sujeitos loucos presente nos diários de *Hospício é deus* para refletir acerca de estigmas socialmente atribuídos às figuras do louco e do doente mental. Da mesma forma que na subseção anterior, buscamos o valor de ressignificação do passado elaborado pelo discurso oficial sobre a experiência da loucura através da contraposição das percepções da narradora acerca dessas personagens, elaboradas com a intimidade de quem compartilha a mesma condição de internada.

A partir de Foucault (2019), nossa leitura permitiu identificar o valor biográfico contido na contraposição entre o que as memórias individuais de Maura registram dessas personagens e o discurso da razão médica que as reduz a diagnósticos. O questionamento que essas representações provocaram, na nossa leitura, acerca da validade desses diagnósticos quando contrapostos à representação que a narradora nos oferece dessas mulheres em seu cotidiano no hospício constitui, por si só, um importante valor biográfico, uma vez que, se tivéssemos acesso apenas aos registros oficiais que, como no livro de ocorrências depredado por Maura, omitem a lucidez esporádica com que mesmo a mais alienada das doentes avalia a sua realidade, talvez jamais nos perguntássemos sobre esse excedente de sentido que nos foi sonogado. Nesse ponto, identificamos um efeito estético paradoxal de duplo distanciamento da realidade que também corresponde a uma dupla aproximação da realidade: narrar a experiência da loucura, que se funda na noção de delírio, ou desvio da razão, implica um distanciamento da realidade por seu caráter absurdo, ao

mesmo tempo que, ao situar-se no cronotopo do hospício com a prerrogativa testemunhal e autobiográfica, a narrativa aproxima-nos da experiência subjetiva de personagens que representam tanto um excedente social, resultante das dinâmicas de exclusão que permearam a experiência da loucura, quanto um excedente de sentido originado na oferta de uma versão tão íntima e rara acerca desses sujeitos reduzidos, no discurso oficial, a breves notas condenatórias ou patologizantes.

Na última subseção dedicada à leitura de *Hospício é deus*, nossa atenção voltou-se para passagens da obra em que a narradora coloca-se como objeto de sua narrativa, apresentando-nos incursos subjetivos que estabelecem nexos e diferenciações tanto com seu passado pré-internação quanto com as várias versões de si mesma que progressivamente nos apresentou ao longo da narrativa. Os diálogos com o seu psicanalista, Dr. A., são catalisadores dessas escritas de si pelas quais a narradora procura dar sentido às experiências traumáticas da sua infância, envolvendo questões como a sexualidade, o amor e seus conflitos internos. Ao mesmo tempo, essas passagens testemunham a experiência subjetiva de despojamento progressivo dos vínculos com o mundo e externo e com a identidade que então possuía, a que Goffman (2008) chamou de “mortificação do eu”, os desdobramentos em constante transformação de uma subjetividade regulada pelas dinâmicas de poder da instituição psiquiátrica.

Hospício é deus, como vimos, oferece-nos uma identidade narrativa que corresponde tão somente à representação de um (pressuposto) recorte da vida de Maura Lopes Cançado. Essa parcialidade fica sobretudo evidente com a leitura do perfil biográfico que acompanha a edição da obra que utilizamos para leitura, de autoria do jornalista Maurício Meireles. Nele, tomamos conhecimento de uma série de episódios, relatadas por familiares, amigos e colegas da autora, que não são representados na obra. O assassinato de uma mulher negra de dezenove anos, grávida de quatro meses, cometido por Maura em 1972, cerca de 12 anos após o período em que esteve internada no Gustavo Riedel pela segunda vez, pelo qual foi julgada e absolvida mediante um exame de sanidade mental, é um desses fatos sobre a vida de Maura que não figuram em *Hospício é deus* (nesse caso, pelo óbvia incompatibilidade cronológica). Outros episódios envolvendo comportamentos agressivos e excêntricos quando trabalhava no *Jornal do Brasil* também são retomados por Meireles.

A entrada final de *Hospício é deus* é narrada de fora do hospício, de onde a narradora saíra espontaneamente quatro dias antes, aproveitando-se do privilégio de passeios externos do qual já desfrutava, em parte motivada pela ausência de Dr. A., que saíra de férias. Quando retorna ao hospício para buscar seus pertences, eles estão reunidos em uma trouxa, incluindo as páginas do diário que dariam origem à obra.

Desse modo, acreditamos que, conforme procuramos recapitular acima, esta dissertação cumpre com os seus objetivos na medida em que, durante a segunda seção, conseguimos esboçar um quadro teórico interdisciplinar capaz de nos dar suporte para a leitura da narrativa autobiográfica que tematiza a loucura que tomamos por objeto. Na terceira seção, realizamos uma leitura crítica que procurou identificar de que forma a narrativa aborda o fenômeno da loucura através da reflexão acerca de elementos internos e externos à obra, bem como discorremos sobre a configuração das memórias individuais representadas na narrativa e as funções que assumem no diálogo com imaginários coletivos, ideologias e grupos sociais, investigando os estigmas socialmente construídos que, na representação narrativa de sujeitos loucos, médicos e outras personagens, emergem num diálogo fértil para a reflexão crítica, interdisciplinar e contrastiva acerca das relações que as dimensões social, histórica e cultural estabelecem para com a constituição narrativa da obra em leitura.

Em vias de concluir essa dissertação, parece importante ressaltar que há diversas outras passagens, nas quais não nos detivemos, em razão da pouca relevância para cumprir com os objetivos estabelecidos para esta dissertação, que, acreditamos, constituem importantes índices biográficos que podem interessar para estudos futuros sobre a obra. Dentre eles, destacam-se aqueles suscitados por alguns momentos da narrativa em que os recortes de classe social e étnico seriam produtivos para pensar na identidade narrativa da mulher branca, burguesa e que chegou, na adolescência, a flertar com o fascismo (como relata no prólogo), ou que atribui ao seu psicanalista, um homem negro, um “complexo de inferioridade” (Cançado, 2021, p. 38). Sendo assim, fica clara a limitação intrínseca à nossa leitura aqui transformada em discurso, apenas mais uma entre as tantas que podem e, devem, emergir da leitura dessa obra importantíssima de Maura Lopes Cançado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALÓS, A. P. A literatura comparada neste início de milênio: tendências e perspectivas. **Ângulo 130 – Literatura Comparada**, v. 1, jul./set., p. 7-12, 2012.
- ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo; Brasília: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BASAGLIA, F. As instituições da violência. Em: AMARANTE, P. (Ed.). **Escritos selecionados em saúde mental e reforma psiquiátrica**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. p. 91–49.
- BATISTA, M. D. G. Breve história da loucura, movimentos de contestação e reforma psiquiátrica na Itália, na França e no Brasil. **Revista de Ciências Sociais**, v. 1, n. 40, p. 391–404, 2014.
- CANÇADO, M. L. **Hospício é deus**. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006. v. 58
- CARVALHAL, T. F. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- COUTINHO, E. F. Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina. **Ilha do Desterro**, v. 2, n. 59, 2010.
- FOUCAULT, M. A loucura, a ausência da obra. Em: **Ditos e escritos I - Problematização do Sujeito**: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002a. p. 210–219.
- FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. Em: **Ditos e escritos IV - Estratégia, Poder-Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 203-222.
- FOUCAULT, M. **História da loucura na idade clássica**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 4. ed. Lisboa: Vega, 2002b.
- FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III - Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GADAMER, H-G. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Revisão da tradução de Ênio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOFFMAN, E. **Manicômios, prisões e conventos**. Tradução de Dante Moreira. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOFFMAN, E. **Estigma**: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

JAMISON, K. R. **Uma mente inquieta**: memórias de loucura e instabilidade de humor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JODELET, D. Os Processos Psicossociais da Exclusão. Em: SAWAIA, B. (Ed.). **As artimanhas da Exclusão**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 53–66.

MEIRELES, M. Perfil biográfico. Em: CANÇADO, M. L. **Hospício é deus**. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

REIS, E. P. Loucura e literatura - esboço de um mapa. **Trem de Letras**, v. 1, n. 1, p. 196–211, 21 nov. 2012.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas Grande: Ed. da Unicamp, 2007.

SANTIAGO, S. Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, v. 20, n. 1, 2008, p. 65-82.

SILVA, G. M. B. L. F. **Olhando sobre o muro**: representação de loucos na literatura brasileira contemporânea. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília. Brasília, 2008. 219 p.