

# O devir do corpo num jogo lancinante de pêndulos: entre a metáfora e a metonímia em Maura Lopes Cançado

*The becoming of the body in a lacerating pendulum game: between metaphor and metonymy in Maura Lopes Cançado*

Ana Elisa Drawin

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

anadrawin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2751-8785>

**Resumo:** A pesquisa discutiu a obra *Hospício é Deus – Diário I*, de Maura Lopes Cançado, autora pouco estudada e por vezes mantida na invisibilidade, com o objetivo de apontar a profunda conexão que o livro apresenta com a noção de corpo. Com base nesse cenário, as reflexões sobre as ideias de metáfora, fundamentadas pela escrita de Susan Sontag, e de metonímia, apoiadas no conceito de *différance* de Jacques Derrida, foram utilizadas como diretrizes para investigar a noção de corpo no diário. Partiu-se da hipótese de que o vínculo entre corpo e escrita da memória, na obra de Cançado, é estabelecido por uma relação de espelhamento entre esses dois campos.

**Palavras-chave:** Maura Lopes Cançado; Corpo; Escritura; Diário.

**Abstract:** The research discussed the work *Hospício é Deus – Diário I*, by Maura Lopes Cançado, an author who has been little studied and often kept in invisibility, with the aim of highlighting the profound connection that the book presents with the notion of the body. Based on this scenario, reflections on the ideas of metaphor, grounded in the writing of Susan Sontag, and metonymy, supported by Jacques Derrida's concept of *différance*, were used as guidelines to investigate the notion of the body in the diary. The hypothesis considered was that the link between the body and the writing of memory in Cançado's work is established through a mirroring relationship between these two fields.

**Keywords:** Maura Lopes Cançado; Body; Writing; Diary.



## 1. A História

“Maura Lopes Cançado era uma figura ambígua” (Cançado, 2015, p.108). Nascida em São Gonçalo do Abaeté, cidade no interior de Minas Gerais, no dia 27 de janeiro de 1929, filha de José e Affonsina Lopes Cançado, Maura Lopes Cançado adveio de uma família tradicional, com dez irmãos, sendo ela a nona, e abastada – ganhou um avião Paulistinha que insistia por pilotar, apesar de sofrer com crises de epilepsia - e desde a infância, tempo vivido na fazenda paterna, apresentava inclinações para a literatura ao se mostrar, por exemplo, ávida leitora.

As instâncias monótonas de interior, por vezes felizes, visto que Maura recebia, como ela mesmo relata, uma atenção especial por parte do pai por ter nascido depois de um longo período sem crianças, escondem momentos delicados e de sofrimento. Um fato peculiar, relatado inclusive no diário, é o sonho do irmão de Maura. Após a morte de Antônio, padrinho da escritora, devido às condições do cadáver, que não se encontrava suficientemente nem frio nem duro, Affonsina especula que Antônio tenha sido enterrado vivo. Alguns dias depois, um dos irmãos de Maura sonha com o morto a dizer que viria atrás da afilhada, fazendo com que Maura tenha um medo terrível e constante da morte, gerando dificuldades para dormir e crises de ansiedade. Outro momento, também presente no diário, é o acontecimento de abusos sexuais, cometidos por funcionários da fazenda, experienciados pela jovem e a ainda criança Maura. O episódio do casamento, seguido da ruptura, é um ponto que exerce bastante influência e relevância na biografia de Cançado. A autora desposou, aos 15, após conhecê-lo aos 14 anos, nas aulas no aeroclube, seu marido, Jair Praxedes, e divorciou-se um ano após o nascimento de seu único filho, Cesarion.

Cançado, já não mais em uma relação com Jair, que falece em um acidente aéreo rumo à fazenda para visitar Cesarion, decide partir para Belo Horizonte para terminar seus estudos. Todavia, a condição de mulher separada recobre a vida da autora de dificuldades. Maura é sistematicamente desligada de instituições de ensino e pensionatos na capital mineira por macular a imagem dos estabelecimentos com sua imoralidade. Aos pouco mais de 18 anos, em 20 de abril de 1949, fato que iniciou uma série de internações espontâneas e compulsórias em diversas instituições que marcariam o percurso da autora, internou-se na Casa de Saúde Mental de Santa Maria. Com o fim das heranças do pai, as crises de depressão, a vida instável, tendo de, por exemplo, morar em hotéis, o panorama mostrou-se espinhoso, até que, em 1955, em seguida à chegada dela ao Rio de Janeiro no ano de 1953, Maura tentou suicídio.

Os únicos dois livros de Maura Lopes Cançado, *Hospício É Deus – Diário I*, diário escrito durante uma de suas internações, e *O Sofredor do Ver*, lançados em 1965 e em 1968, respectivamente, recebem comentários bastante elogiosos. Ambos foram redigidos durante a estadia de Maura no hospital Gustavo Riedel, Centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro,<sup>1</sup> complexo no qual trabalhava a Dra. Nise da Silveira.<sup>2</sup> No entanto, os momentos de calma não seriam bastante duradouros e, possivelmente, o anúncio do processo de despejo, em 1970, do Solar da Ponte, pensionato que abrigou figuras como Caetano Veloso, foi o prenúncio de uma década difícil.

<sup>1</sup> Famosa instalação psiquiátrica, o hospital é referenciado em outras produções, como na música *Que loucura*, de Sérgio Sampaio, presente disco *Tem que acontecer*, de 1976.

<sup>2</sup> Apesar de não haver registros de encontros entre Maura e Dra. Nise no diário, figura revolucionária no âmbito da psiquiatria brasileira, as inovações de Silveira certamente atingiram Maura.

Margarida Autran, jornalista de *O Globo*, em 1977, ao entrevistar Maura, escreveu: “Ninguém visita a interna do cubículo 2” (Cançado, 2015, p.126). Condenada ao ostracismo após assassinar, em 1972, na Clínica de Saúde Dr. Eiras, em Botafogo, outra paciente, as obras da autora, que viveu um início de carreira como escritora promissor, pouco figuraram entre as livrarias.

## 2. O Corpo

Os ecos que surgem a partir da criação de Maura Lopes, em linhas gerais, sustentam dois tipos de aparições da corporeidade, reiterando o ramo que relaciona corpo e memória, igualmente urgentes. Maura, repetidas vezes, se afirma, por exemplo, como uma mulher bela e faz seu corpo emergir de maneira concreta: “Teria dona Auda se deixado impressionar com a leitura da Bíblia? Ela sempre dorme cedo. Enquanto eu lia, estive tão quieta e atenta. Tenho fumado demais. Sinto dores no estômago, e a boca amarga” (Cançado, 2015, p.142). Outro modo de apresentá-lo, concomitante à primeira investida descrita, também é observado em *O Hospício É Deus – Diário I*. O corpo, neste, é uma construção incompleta:

Visitei-me no futuro: a memória não tem culpa.  
Sou a desocupada no tempo, a não fixada.  
Gota a gota esvaiu-se sangue róseo: estou branca, confundível.  
Perdi meus pés na areia - e choro os sapatos roubados.  
Não importa a estação - amoras machucadas ameaçam tingir-me os dedos.  
Esta grinalda de cerejeiras não tem pátria: o Japão está ali,  
onde meu braço alcança.  
Entre num salão de festas, dancei ao lado de um rei. À meia-noite saí (brincava de Cinderela).  
O pintor para quem posei desistiu das linhas, abandonou as tintas:  
Meu retrato é uma tela branca. (Cançado, 2015, p.143);

Afirmar é palavra, sim. E o resto? Pensar dói muito. Os nomes frios tingem o coração de pesar. NÃO.  
Minh'alma nua  
Ela se permuta com rocha.  
A tarde se prolonga como a alcançar em dor o infinito. A tarde se estende sem vibração para nada. Mulheres iguais – guardas – monotonia - cotidiano-dor: HOSPÍCIO (Cançado, 2015, p.57).

O corpo de Maura clama e diz “Sou grande e amorfa” (Cançado, 2015, p.180). Há que se escutar esse clamor, pois, nas palavras de Nancy,

Meu corpo não é algo assim como um invólucro exterior sobre o qual eu existiria independentemente dele. Não é de modo algum um invólucro e sim a desenvoltura desse. Singular chamado “qualquer um”. Sem essa desenvoltura, o ponto permaneceria limitado à sua existência de ponto, sem dimensão e inexistente. Nesta desenvoltura, o ponto se faz linha, volume, contorno, estatura, porte, figura (Nancy, 2015, p.31).

A palavra corpórea, produtora de tensões, faz da escrita, no caso de Maura, um campo de relações entre texto e corpo, configuração mais relevante do que uma ingênua classificação dos modos de aparição do corpo no texto. Esse corpo, que reivindica sua existência na obra de Cançado, ultrapassa evidentemente a ideia biológica de corporeidade e se torna outro, não mais apenas uma casca, mas uma linha produtora de sentidos que tem no exercício metafórico um dos seus pontos de apoio. Vemos que nessa relação corpo-texto, há um caráter de transubstanciação que não pode ser ignorado, num texto em que os ambientes também são descritos como corpos:

Nada me é dado. Nenhum o espetáculo de casas bonitas e alegres, cortinas levinas de perna soltos dançando no ar, cortinas leves, bailarinas inconsequentes. Cortinas jovens e brincalhonas. Ou até velhas, pesadas, imponentes. Imponentes impotentes (a imponentia nas pessoas parece-me estar, quase sempre, mascarando sua impotência). As casas velhas, estragadas pelo tempo, esta tristeza. (Cançado, 2015, p.83).

É em direção ao abstrato, ao escopo do metafórico, para onde o texto de Cançado caminha, afastando-se, assim como as tessituras já mencionadas, do biológico. A atribuição do corpo e seus estados em *Hospício é deus* pode ser vinculada aos fundamentos da metáfora, haja vista o deslocamento e as comparações que esse texto levanta.

A metáfora é um fenômeno basilar da linguagem. O processo metafórico, ligado à transposição, tem também no corpo um de seus pontos-chave, na medida em que constrói novos vocabulários e abrem a possibilidade de um novo tipo de organização do ambiente. As metáforas relativas ao corpo e à corporeidade, como a ideia de cidade-organismo, trazem para o exterior algo da organização interior de um corpo, uma corporificação dos espaços. Esse sistema também funciona pela via inversa, por exemplo, quanto utilizamos um vocabulário bélico ou militar para nos referirmos ao corpo, como é o caso da expressão “defesas do organismo”. Tal vocabulário reflete o modo de organização do pensamento, que por sua vez expõe a maneira com a qual nos relacionamos com o corpo (Greiner, 2008). Uma importante peça na associação promovida entre corpo e metáfora foi esmiuçada pela filósofa estado-unidense Susan Sontag.

Sontag, nascida e falecida, respectivamente nos anos de 1933 e 2004, na cidade de Nova York, em seu livro, publicado em 1978, *Doença como Metáfora*, enfrenta os deslocamentos postos às patologias câncer e tuberculose no âmbito das representações. Uma das etapas fundamentais do percurso argumentativo da pesquisadora é o entendimento que a enfermidade confere ao doente, por meio da transformação da doença na própria figura do mal, uma nova identidade, uma nova cidadania. A doença seria, apesar de, no entendimento da autora, não dever, uma espécie de conteúdo que estaria para além de suas dimensões fisiológicas e se tornaria uma operadora da linguagem. É por meio da metáfora, por vezes imbuída de silêncios, como é o caso do câncer, que se tornaria “aquela doença”, que o adoecimento passaria a representar, muito mais que uma patologia tratável. Atravessada também pela literatura, como o herói de *O Imoralista*, um tísico, no livro de Gide, a doença cria vocabulários, desloca a linguagem da fala corriqueira e cotidiana, e carrega a certeza de que tudo relativo ao corpo é passível de ser acometido pela metáfora e portanto pela criação, invenção: “E as convenções segundo as quais o câncer é tratado, não como uma simples doença, mas como um inimigo

satânico, fazem dele não só uma enfermidade letal mas também uma doença vergonhosa” (Sontag, 2002, p.75).

O corpo de Maura, à primeira vista, parece-nos dado ao metafórico, à ideia de aproximar entidades diferentes para a produção de um terceiro elemento, distinto dos pontos que foram colocados à prova. “Mas, e esta falta total? Falta de objetivo, falta de dor, de amor-toda esta ausência? Difícil continuar enganando-me. Como falar isso a dr. A? Prefiro mentir, mentir-me, estou cansada: este vácuo” (Cançado, 2015, p.123). Cançado reconhece esse jogo de substituições e para aplacar as ausências, o vácuo, lança aos nossos olhos um raciocínio da ordem do metafórico, de modo a trazer para dentro de seu corpo elementos que não o deveriam pertencer, como pensamentos coloridos: “Costumo pensar em technicolor. Reconheço as pessoas pela suas cores. Quanto a mim, sou quase sempre neutra” (Cançado, 2015, p.148). No entanto, recorrer somente a essas evidências pode ser uma percepção oblíqua por desconsiderar certos ruídos e incompatibilidades com a forma de se apresentar dessa figura de linguagem, que necessariamente devemos tomar nota.

“Maura, Super-Maura, Hiper-Maura, Mauríssima, Maura de Todas as Coisas e de Nada, Solene e Vaga, Longe e Presente [...]” (Cançado, 2015, p.149). A personagem Maura convida-nos a compreender e destecer os contornos de uma corporatura fracionada, ora todas as coisas, ora o nada. Esse corpo cindido por vezes impõe sua existência: “O quarto é triste e quase nu: duas camas brancas de hospital. Meu vestido é apenas uniforme de fazenda rala sobre o corpo. Não uso soutien, lavei-o, está secando na cabeceira da cama. Encolhida de frio e perplexidade, procuro entender um pouco. Mas não sei. É hospício, deus - e tenho frio” (Cançado, 2015, p.31). O corpo da narradora Maura afirma sua presença e reivindica um lugar nessa narrativa inclusive fazendo-se confundir com o hospital e com os elementos relacionados a ele, como o uniforme. O quarto está nu, o corpo está praticamente nu, exceto pelo já gasto uniforme, e as funções da matéria invadem a descrição a ponto de hospício, Deus e frio serem postos em um mesmo estágio. É mister elucidar a sutileza da assimetria produzida pelos termos frio e frieza. A frieza poderia advir do hospício ou de Deus, por exemplo, mas o fato do termo utilizado ser frio implica o corpo de Maura.

Ao longo de *Hospício é deus*, como já dito em outro momento, temos uma voz que constrói o diário não inteiramente confiável. Devemos ressaltar brevemente outro tipo de relação para reportar à confiabilidade, agora tomando a perspectiva do corpo.

Meu corpo me agrada. Se tivesse me dedicado ao cinema, me faria,? muitas vezes fotografamos de costas, como Marilyn Monroe. Nasci para ser amada, acariciada. Apesar de não ser um tipo vulgar. Suavizo certas exuberâncias do meu corpo com minha voz infantil, minhas maneiras displicentes. Meu corpo um dia se tornará rígido, frio, depois putrefato. Depois — (Cançado, 2015, p.149).

Maura exhibe uma oscilação entre dois polos, a exuberância e a decadência, frequência que esbarra em opiniões díspares não apenas em relação ao corpo, mas, pela força da metáfora, acabam dirigidas ao próprio hospital, como podemos ver nas quatro citações a seguir: “Não amo meus olhos negros./Esta noite dancei um balé fantástico,/cego./Meus olhos?/ Misturam-se ao negrume das pupilas.” (Cançado, 2015, p.36); “(A propósito, meus cabelos estão bem claros e compridos. Estão na verdade muito bonitos. Meus olhos a cada dia brilham mais.). Ó, como “O sofredor do ver” está me custando”. (Cançado, 2015, p.63); “Fe-

lizmente não sinto desejo de sair daqui” (Cançado, 2015, p.50) e “Odeio estar aqui - mas vim” (Cançado, 2015, p.54). Todavia, a divisão mais marcante advém do próprio corpo da narradora.

A composição do diário suporta a priori a uma existência cindida e de determinação refratária:

Desnecessário, afirmo: jamais fui atingida em minha essência. Sou muito mais do que me cercam. Sou deveras mais do que tudo que me foi dado a conhecer - e desprezar. Ando quase sempre à procura da minha dimensão humana. Busco-a no mais profundo de mim, no mais exterior de mim, No reflexo da minha alma nos outros. Não encontro, as almas são opacas e estúpida demais para refletirem minha tranquilidade (Cançado, 2015, p.171).

Se nas primeiras páginas essa fratura pouco se apresenta ou é debatida, tal dimensão, à medida em que o diário transcorre, alcança ares incontornáveis: “Hoje, no meu diário, vou dirigir-me a mim mesma, falando como o fizesse com outra pessoa. É divertido. Muito mais divertido do que conversar com outrem. [...] Julgava encontrar inteira liberdade ao escrever esta página do meu diário. Curioso como ela consegue perturbar-me, surgindo tímida e séria” (Cançado, 2015, p.88).

Há na obra vários dados que trabalham na construção de ideia de fissura, quebra. Faz-se necessário salientar que observamos uma barreira que é construída nomeadamente por Maura: “Sinto (e esta sensação não é nova, sempre me acompanhou) como se uma parede de vidro me separada das pessoas. Posso vê-las, mas estou sempre só, jamais as atingiria, nem seria atingida.” (Cançado, 2015, p.158). Além dessas engrenagens, temos a narradora Maura que perde-se de si mesma e cria um duplo para tentar encontrar-se.

Testemunhamos, nos fazeres de Maura, um corpo que nos é oferecido a olhar,<sup>3</sup> “Meu corpo exposto/ao frio do vento/dos mundos dos mortos” (Cançado, 2015, p.192) e desenovelar esse fio seria traçar um caminho rumo a uma possível entrada à obra de Cançado, daí a sua importância. Esse mesmo corpo esbraveja em badaladas curtas e crava na página sua existência: “Meu egoísmo é tão grande que não me permite esquecer-me um pouco: sou, sou, sou. Naturalmente a dor me absorve - translúcida. Meu corpo visto através do maior desespero. Meu amor às criaturas é uma mentira” (Cançado, 2015, p.55). Por vezes também põe-se indagar e responde a si mesmo tomando para si a substância música, na forma de algo que ressoa:

Às vezes a espada fria tinge o coração de nomes remotos e assustados. A mão trancando o cérebro enquanto voam com palavras. Sim, no centro: eu, eu, eu. Que? - ressoa sonoro e longe. Bem longe: tudo longe. Hein? Frio. No centro, brilhante, a preocupação do mundo a ser feito. Embora ondas convergentes tragam de volta a própria necessidade. O centro. Mortes. Autopunição. Uma cabeça exhibe os olhos. Ocultou, um mundo se rói. Mais. A luta. E contém-se (Cançado, 2015, p.158).

Nos dois momentos, não apenas a fragmentação, mas o ritmo da tessitura também batalha lado a lado ao corpo de Maura, tal qual fortes marteladas sonantes entre os silêncios promovidos pelos sinais de pontuação, numa configuração em que a mais pequenina das par-

<sup>3</sup> “Emprestar seu corpo à obra, dar à obra um corpo ou ainda fazer do corpo uma obra - essas expressões não dizem tudo e mostram o jogo mesmo entre corpo e arte, entre corpo e sujeito.” (Rivera, 2014, p. 20).

tículas linguísticas, como um ponto final ou uma vírgula, torna-se relevante na arquitetura textual ou promover a intercalação entre sons e silêncios.

Apesar de em muito ser tomado em seu caráter prosaico e leviano, o ritmo, para além de formar-se enquanto um conceito, aciona dispositivos teóricos que devem ser tratados com responsabilidade. A alternância de sons, promovida nas tradições neolatinas pela câmbio entre sílabas fortes e fracas, tônicas e átonas, ou, na experiência das línguas clássicas, sílabas longas e breves, também por vezes é usada para definir ritmo, como nos aponta o manual de Goldstein, “O ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas resultante da alternância entre sílabas acentuadas (forte) e não-acentuadas (fracas); ou entre sílabas constituídas por vogais longas e breves. (Goldstein, 1990, p.11). Para o importante crítico e teórico mexicano Octávio Paz (1914 - 1998), em sua obra seminal *O Arco e a Lira*, o ritmo seria definido como: “Todo ritmo é sentido de algo. Então o ritmo não é uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. O ritmo não é a medida, é o tempo original.” (Paz, 2012, p.64). Mais adiante, no mesmo texto, Paz completa:

Quando o ritmo se desdobra à nossa frente, algo passa por ele: nós mesmos. No ritmo há um “ir para” que só pode ser elucidado se, ao mesmo tempo, se elucida o que somos nós. O ritmo não é a medida, nem algo que está fora de nós, nós mesmos é que nos vertemos ao ritmo e nos lançamos em direção a “algo”. O ritmo é sentido e diz “algo”. Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é isolável. A que dizem as palavras do poeta já está sendo dito pelo ritmo em que essas palavras se apoiam (Paz, 2012, p.65).

O eminente vínculo entre a matéria orgânica, corpo, e ritmo estaria no fato de o ritmo se valer do corpo, de usá-lo como condutor da temporalidade e de se enraizar a partir dele, de modo que esta relação exista de maneira tão unânime e implacável, a criar uma forma poético-literária que só exista dita de um determinado modo, em outras palavras, lançada em um determinado ritmo, criado pela própria literatura. À sua maneira, o crítico de poesia, poeta e tradutor francês Henri Meschonnic (1932 - 2009) estabelece também o corpo, sempre marcado por suas dimensões sócio, político e históricas, como aquele conectado ao ritmo. “É para esse corpo-linguagem que tende a crítica do ritmo. Porque o ritmo é justamente o que impõe a crítica do corpo para chegar à crítica da linguagem”. (Meschonnic, 2009, p.645, Tradução nossa).<sup>4</sup> Uma formulação fundamental da literatura, em sua dimensão antiliterária, dada sobrepujança do mercado literário e editorial para a construção da instituição literatura, é a poética oral, dito de outra maneira, a literatura é marcadamente a experiência da canção e da performance, de modo que o corpo, seus gestos, estados, entonações,<sup>5</sup> e o ritmo pavimentam o que conhecemos hoje por literário. “O ritmo, na linguagem, sistema do mais subjetivo, isto é, mais subjetivo que o próprio indivíduo, no qual justamente começa o trabalho recíproco do sujeito no ritmo, do ritmo sobre o sujeito, para ser um antropológico universal, pode ser apenas transsubjetivo.” (Meschonnic, 2009, p.647, Tradução nossa).<sup>6</sup> A representação do

<sup>4</sup> “C’est vers ce corps-langage que tend la critique du rythme. Car le rythme est précisément ce qui impose la critique du corps pour atteindre la critique du langage.” (Meschonnic, 2009, p.645)

<sup>5</sup> Poderíamos aproximar essa construção, dentro de uma gramática bartheziana, à ideia de o grão da voz.

<sup>6</sup> Le rythme, dans le langage, système du plus subjectif qui soit, plus subjectif que l’individu ne le sait lui-même, en quoi commence justement le travail réciproque du sujet dans le rythme, du rythme sur le sujet, pour être un universel anthropologique, ne peut qu’être transsubjectif. (Meschonnic, 2009, p.647).

mundo real, portanto, a transsubjetividade e a modalização mais subjetiva possível conferida ao poema só têm sua existência permitida devido ao ritmo, é o ritmo enquanto corpo que faz nascer a matéria literária.

Retomando o texto de Maura, podemos notar a dimensão do ritmo, surgido das pausas e alternâncias sonoras, como um elemento presente tanto nas passagens sobre reflexões internas quanto nas investidas a tematizar a conjuntura do hospital: “Seria falta de inteligência o que me levou a sofrer tão anonimamente? Nem sequer encontro do sofrimento, ou, independente de sofrer, a dor está presente. Me canso. Os dias se estendem, mudos” (Cançado, 2015, p.53),

Aqui estamos nesta sarabanda alucinada. Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. Ou não choramos, como suprema força - quando o coração se apequena a uma lembrança no mais guardado do ser. Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades, em excesso de liberdade (Cançado, 2015, p.76).

Analisemos, pois, mais detidamente, o seguinte trecho, após estabelecermos uma pequena torção para justificarmos nossos olhares em relação à passagem a ser investigada:

Às vezes caio em profunda depressão, as coisas externas me machucando duras, e, no íntimo, um sofrimento incolor, uma ânsia, um quase desejo a se revelar. Não: um profundo cansaço. Ausência total de dor e alegria. Um existir difícil, vagaroso, o coração escuro como um segredo. Sobretudo a certeza de que estou só. Sinto, e esta sensação não é nova, como se uma parede de vidro me separasse das pessoas, conservando-me à margem e exposta (Cançado, 2015, p.77).

A conceituação de poema, por vezes também de maneira indiferenciada em relação à definição do que é poesia, em oposição a aquilo que é dado à prosa é uma postura existente no pensamento literário. Para abreviarmos o debate, recuperemos proposições de duas elaborações distintas sobre o tema, mas que convergem quanto à resolução. Em primeiro lugar, a introdução de O Arco e a Lira, na qual Paz diz que no poema a linguagem recupera a originalidade e que o poeta liberta a sua matéria enquanto o prosador a aprisiona (Paz, 2012). Publicado em janeiro de 1971 no jornal *Il Giorno* “Futebol é uma linguagem, com seus poetas e prosadores”,<sup>7</sup> ensaio de Pier Paolo Pasolini (1922 - 1975), cineasta e poeta italiano, apresenta, em segundo lugar, direcionamento semelhante a Paz ao comparar as burocráticas seleções de futebol europeias, em especial a Itália, derrotada na final da copa de 1970, aos textos de prosa, e as vibrantes seleções sul-americanas, sobretudo o Brasil, tricampeão em 70, à poesia, dando a esta caráter superior. Há que se dizer que outra maneira de organização é possível, quanto se toma por foco o problema do estranhamento.

Se para o incontornável artigo *A Arte como Procedimento*, de Vicktor Chklóvsi (1894 - 1984), a constar em quase toda bibliografia básica dos cursos introdutórios de literatura, o

---

<sup>7</sup> “Il calcio ‘è’ un linguaggio com i suoi poeti e prosatori”



fazer da arte é movido pela singularização,<sup>8</sup> estranhamento, processo no qual a distinção meramente classificatória entre prosa e poesia, Meschonnic também corrobora a inépcia dessa distinção:

Assim, a prosa, para muitos, é identificada com a linguagem comum e, portanto, oposta à poesia. Linguística e retóricamente, a prosa e a poesia se opõem ao discurso comum. Existem prós, como os poemas que já não se identificam absolutamente com o verso. Partindo dessa pluralidade, parece sem sentido opor a poesia à prosa. A inépcia binária concentra-se no pseudo-truísmo que faz da poesia a uma antiprosa. A ausência de poesia não é prosa. Mas pode haver uma ausência de poesia. Enquanto não pode haver, simetricamente, ausência de prosa, onde há discurso escrito. Contra a abordagem tradicional que vai do verso à prosa, a teoria do ritmo localiza a prosa e a poesia no discurso.” (Meschonnic, 2009, p.396, Tradução nossa).<sup>9</sup>

Há muito tal distinção cumpre propósitos que estão para além do problema da arte. Vale lembrar que durante séculos nem ao menos a distinção entre poesia e canção era relevante (Ragusa, 2005).

Tendo como justificativa esse último desenho por nós esboçado, voltemos ao trecho da página 77. Abolimos a distinção entre prosa e poesia para tomarmos o ritmo do trecho em questão, de modo a valermos-nos de recursos e índices geralmente conferidos às análises de poemas, para tanto, estaremos acompanhados das definições de ritmo de Paz e Meschonnic. É válido ressaltar porém a crítica do escritor francês ao apoio desmedido em questões formais para se investigar o ritmo de uma produção poética, visto que a simples e mecânica contagem silábica não contempla por exemplo as dimensões da entonação e do corpo. Apesar de nos juntarmos às críticas de Meschonnic, entendemos que a escanção pode nos oferecer bons apontamentos logo partiremos às análises, mas sem ignorarmos raciocínios que operam a partir de questões formais.

Na passagem da página 77 de *Hospício é Deus*, podemos encontrar 15 trechos que correspondem a enunciados de sentido completo, quinze frases portanto. Se tomarmos cada um desses enunciados como um verso e dividirmos estes com base na ideia de sílabas poéticas, teremos, ao final da escanção, 129 sílabas poéticas dispostas ao longo da passagem. Cada corpo, vislumbrando os processos defendidos por Meschonnic, reage ao ritmo de uma determinada maneira, de modo que o texto posto em ato enquanto performance pode variar de uma pessoa para outra e um fragmento tido como forte ou longo pode vir a ser fraco ou breve. Antecipando essas limitações para o estabelecimento da alternância entre os tipos de sílabas no texto, consideramos a distribuição entre sílabas longas e breves na passagem partindo

<sup>8</sup> “A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (Chklóvsi, 2013, p.91).

<sup>9</sup> Ainsi la prose, pour beaucoup, est identifiée au discours ordinaire, et par là opposée à la poésie. Linguistiquement, rhétoriquement, la prose et la poésie toutes deux s'opposent au discours ordinaire. Il y a les proses, comme les poésies qui ne s'identifient plus absolument au vers. Partant de cette pluralité, il apparaît dénué sens d'opposer la poésie à la prose. L'ineptie binaire se concentre dans le pseudo-truisme qui fait de la poésie l'antiprose. L'absence de poésie n'est pas la prose. Mais il y a, il peut y avoir, absence de poésie. Alors qu'il ne peut pas y avoir, symétriquement, absence de prose, là où il y a du discours écrit. Contre la démarche traditionnelle qui va du vers à la prose, la théorie du rythme situe les proses et les poésies dans le discours. (Meschonnic, 2009, p.396)

uma aproximação com o falar belo-horizontino, pois Cançado, além de ser mineira, morou tempo considerável na cidade de Belo Horizonte. Era necessário, pois, estabelecer um recorte para a análise, para qual tivemos no horizonte de possibilidades e referências os dizeres de Antonio Secchin (1952), poeta e crítico literário do Rio de Janeiro, acerca do poema *Na festa da casa-grande*, presente no livro de João Cabral de Melo Neto intitulado *Dois Parlamentos*, publicado em 1960. Secchin alega que o falar não é indiferente à origem da enunciação (Secchin, 1996). Dito de outro modo, no desenrolar do poema, a mesma sequência dita em dois espaços diferentes ou por figuras de origens distintas não é de todo igual, há que se ler de maneiras diferentes, mesmo que haja a repetição dos dizeres. A postura de Secchin frente à textualidade de Cabral traz para as figuras presentes no poema uma noção a estabelecer contato com a importância do corpo preconizado por Meschonnic.

Como resultado, tem-se o modelo que corresponde à representação a seguir, sendo o sinal de barra para indicar o fim e o início de nosso verso e as subdivisões em negrito para indicar as sílabas fortes ou longas: /Às **ve** zes **ca** ioem pro **fun** da de pre **ssão**,/ as **coi** sas ex **ter** nas me ma chu **can** do **du** ras,/e, no **ín** ti mo,/ um so fri **men** toin co **lor**,/u ma **ân** sia,/um **qua** se de **se** joa **se** re **ve** lar./**Não**: um pro **fun** do can **sa** ço. /Au **sên** cia to **tal** de **dor** ea le **gri** a./ Ume xis **tir** di **fí** cil, va ga **ro** so,/ o co ra **ção** es **cu** ro co **moum** se **gre** do. /So bre **tu** doa cer **te** za de quees **tou** só./**Sin** to,/ **ees** ta sem sa **ção** **não** é no va,/Co mo seu **ma** pa **re** de **vi** dro me se pa **ra** sse das pe **sso** as, /Con ser **van** do me à **mar** gem eex **pos** ta./. Os códigos existentes sob a pele das palavras<sup>10</sup> exigem uma decifração que não pode ser reduzida a somente esse primeiro momento de análise. Algum entendimento das cifras e códigos demanda olhar minucioso aos movimentos feitos pelo texto.

O ponto inicial a ser destacado é quanto a uma suposta irregularidade métrica e rítmica. Como já dito, as constantes pausas formam uma constelação importante para percebermos a fratura exposta por essa textualidade. “Interessante perceber nesse trecho como Maura opera a alternância de ritmo das frases, longas e curtas, num parágrafo em que a preocupação demonstrada é justamente com o fluxo da escrita, cuja estabilidade é sempre ameaçada por interrupções, cesuras marcadas por “vazios” mentais, e cansaço diante da “obra” sempre adiada” (Salles, 2017, p.82). O que nos provoca durante a leitura do trecho todavia é a escolha sistemática por iniciar os enunciados com sílabas breves ou fracas.

A aparente desordem sonora do excerto dá lugar a uma seleção precisa de sons, que desmontam uma pretensa aleatoriedade do projeto textual. Tal minúcia confere destaque aos únicos dois momentos em que esse padrão é quebrado. As sílabas fortes que iniciam as frases (ou versos) estão subordinadas ao não e ao sentir. O primeiro estrato, aquele iniciado pelo não, é justamente o ponto de dobra da passagem, momento em que Maura traz para perto de si a definição de seu estado. O segundo momento leva a cabo e às últimas consequências o sentir. Todas as frases iniciadas por sílabas fortes a partir desse momento continuam o raciocínio sobre a sensação que não é nova. Há, portanto, um peso conferido às sensações do corpo evidenciado pela disposição sonora da seleção por nós esmiuçada. A certeza dos sentidos encontra seus abalos nas repetições. O sintagma *profunda* aparece duas vezes ao trecho, mas é a repetição sistemática do artigo indefinido e suas variações, ocorrida sete vezes em tão poucas linhas, o verdadeiro destaque. A intrusão da incerteza colabora com a duplicidade que rasga o texto de Cançado e indicaria que “Os fatos corporais não são jamais dados

<sup>10</sup> Sob a pele das palavras há cifras e códigos (Andrade, 2007, p.118).

plenamente nem como um sentimento, nem com uma lembrança; no entanto, não temos senão nosso corpo para nos manifestar.” (Zumthor, 2018, p.73).

O corpo seria como uma instância na qual o texto se realiza. Paul Zumthor (1915 - 1995), importante crítico literário suíço, pensador ímpar quanto à investigação das poéticas orais, oralidade e poesia, na linha de Meschonnic, ao falar da retórica da antiguidade,

Ela ensinava, à sua maneira, que para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que elas resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela voz percebida, pronunciada e ouvida ou uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada (Zumthor, 2018, p.70).

A importância, portanto, do corpo se faz desde os primeiros contornos literários. Este apresenta-se como um termômetro da escritura literária.

Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; e o que é verdade linguística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/ baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isso que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido (Zumthor, 2018, p.71).

Para pintarmos mais elementos no quadro de composição da definição do corpo de Maura, deixemos as epopeias, elegias e epigramas e vergamo-nos às artes visuais mais uma vez.

Por ora parece-nos portanto, a partir das comparações entre narradora e elementos textuais, que esta Maura fendida faz recuperar a própria estrutura do texto. Em outras palavras, é possível dizer que há pontos de contato entre o corpo da narradora Maura e o corpo do próprio texto, a obra é como o corpo, de modo que este, para retomarmos as palavras de Sontag, torna-se um operador da linguagem. Entendemos, pois, haver a formação de uma metáfora, um jogo de espelhamento entre corpo e texto: “Faço coisas sem nenhum sentido: permaneço horas deitada no chão do corredor do hospital, danço balé sobre os bancos, escandalizo as guardas. Estou constantemente penalizada de mim: dualizada: sou espectadora de mim mesma - você, a quem quiseram tanto bem, rica, feita para ser feliz? Você, Maura?” (Cançado, 2015, p.54). Em Cançado, seria o texto aquele a mimetizar o conceito de corpo presente no livro *Hospício é deus – Diário I*. Esse corpo que padece, que sofre, que se quebra e que tem na escrita seu ponto de acontecimento, de modo que as cenas de escrita também precisavam ser investigadas:

No Diário de Maura, a função do corpo como elemento constitutivo do discurso - corpo do sujeito imprimindo marcas no corpus textual - não é apenas casual. O que se verifica na narrativa é a construção da memória exatamente a partir de um imenso corpo feminino invadindo a cena da escrita; sempre desmensurado, praticamente simbolizado, é o corpo feminino que funciona como empuxo as lembranças, fantasias e alucinações da autora [...] (Branco, 1994, p.108).

Experimento lancinante, o processo e as cenas de escrita, a ser discutido por nós antes de averiguarmos a escrita em si, é uma matéria cuja presença não se restringe a um momento específico em *Hospício é Deus*. Cançado entrega-se à tarefa desde o primeiro momento e introduz a reflexão a partir da inventividade de suas atividades na infância: “Formou-se no meu ser séria resistência às pessoas e coisas conhecidas. Então inventei o brinquedo sério do FAZ DE CONTA. E me elegi rainha” (Cançado, 2015, p.10), “Possuindo muita imaginação, costumava inventar histórias exóticas a meu respeito” (Cançado, 2015, p.19). É logo na página vinte e sete, no início do momento de viragem do livro, que Maura se anuncia mais pronunciadamente como escritora ao referenciar o conto *No Quarto de Joana*. Esta revelação é acompanhada da afirmação da nova internação no hospício, de modo que, considerando as referências inventivas anteriores, podemos dizer que a escrita para Maura não responde apenas à loucura, dada a importância da criação para seu universo infantil, mas sem dúvida o hospital é um marco relevante.

As cenas de escrita povoam fortemente as atividades de Cançado, a ponto de o escrever tornar-se essencial: “Preciso escrever. Passei uma tarde horrorosa. Comecei a me sentir mal às quatro horas, e só agora, onze horas da noite, estou um pouco tranquila” (Cançado, 2015, p.143), “Meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas - depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas” (Cançado, 2015, p.131). Nesse quadro escrito por Maura, o escrever é fecundo tema por se vincular ao adiamento e ao desconhecido e resistir à prática mecânica: “Faço literatura se desejo, não possuo disciplina, ignoro esquema de trabalho, abomino que me imponham deveres para com as coisas que me agradam” (Cançado, 2015, p.148).

Outra característica das cenas de escrita é o atravessamento pelo silêncio e o lapso. “Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio/ é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos –” (Helder, 2016, p.287), nesse silêncio (ou lapso). Para apreendemos esta esfera, voltemos à ideia de ritmo. A consciência do processo de escrita pela narradora Maura está localizado em meio a constantes pausas dadas pela pontuação, nada dado às frases longas: “Incapacidade quase total de escrever. Lapsos. Terei resistência para escrever um romance? Há longos vazios em minha mente que me tornam difícil formular uma história. Se fosse possível escrever mais rápido, e sem interrupções” (Cançado, 2015, p.134). O trecho caminha pulsando, relaxando nos momentos em que a escrita corre e contraindo nas pausas, tal qual um corpo a respirar, um coração vivo.

Na ordem da letra, é a manutenção do som a entoar e conduzir as notas dessa escrita -ritmo, ocasião cuja sutil mudança produz divergências na grafia, mas não no âmbito sonoro. Há um sentido que apenas a escrita pode manter. A intercambialidade vista no texto, no que se refere aos fonemas consonantal oral, lateral aproximante, sonoro alveolar /l/ e a vogal fechada, posterior, oral, arredondada /u/, esboça pouco impacto na fala, a mudança, todavia, entre *l* e *u*, faz-se notar na escrita. A primeira vez em que a personagem Alda/Auda, assim como Maura, outra interna do hospital, é referenciada é a partir de um diálogo entre Maura e seu médico, Dr. A, quando este introduz o seguinte questionamento do médico: “A senhora não se esconde por trás dessa Alda?” (Cançado, 2015, p.40). A instabilidade da letra aparece pela primeira vez na página quarenta, quando, em um novo diálogo com seu médico-terapeuta, Cançado pergunta se o doutor não acharia Auda uma beleza.

Quando diz de Auda, talvez Maura diga de si mesma: “Na ocupação dona Auda é a figura principal, com suas blusas de lã vermelhas. Ela ama o vermelho. Sinto-me um pouco res-

ponsável pelos êxitos de dona Auda. Fui eu quem despertou atenção para ela com meu conto 'Introdução a Alda', lido e relido aqui" (Cançado, 20015, p.99). O mais importante, no entanto, é, ao recuperarmos a *différance*, conceito creditado a Derrida, atentarmo-nos, pela primeira vez, àquilo que escapa à estabilização da estrutura, consequência da instabilidade da letra.

O filósofo franco-argelino Jacques Derrida designava a tradição logocêntrica ocidental como um "fonocentrismo", por tratar-se de uma forma de pensamento fundado na presença do ato de fala em sua transparência, consciência e imediatidade e a ela contrapunha a escritura, sempre faltosa, lacunar e na qual o significado nunca está inteiramente presente e acessível. Ele reconheceu na psicanálise freudiana a descoberta desse caráter heterogêneo da escritura em relação à fala, da heterogeneidade do inconsciente em relação à consciência, descoberta fundamentalmente subversiva.

Por isso, no início de seu ensaio sobre Freud, Derrida enunciou com clareza a sua tese e o seu propósito:

A nossa ambição é muito limitada: reconhecer no texto freudiano alguns pontos de apoio e isolar, no limiar de uma reflexão organizada, aquilo que da psicanálise se deixa dificilmente conter no fechamento logocêntrico, tal qual limita não só a história da filosofia mas o movimento das "ciências humanas", em especial uma certa linguística. Se a abertura freudiana tem uma originalidade histórica, não a tira da coexistência pacífica ou da cumplicidade teórica com essa linguística, pelo menos no seu fonologismo congenital (Derrida, 2011, p. 293).

O "fonologismo congenital" significa adotar a palavra falada como a instância fundamental da linguagem em detrimento da escritura. Por isso, continua Derrida:

Ora, não é por acaso que Freud, nos momentos decisivos de seu itinerário, recorre a modelos metafóricos que não são retirados da língua falada, das formas verbais nem mesmo da escrita fonética, mas de uma grafia que nunca está sujeita, exterior ou posterior, à palavra. Freud recorre a sinais que não transcrevem uma palavra viva e plena, presente a si e senhora de si [...]. É certo que Freud não maneja metáforas, se manejar metáforas é fazer alusão ao desconhecido partindo do conhecido (Derrida, 2011, p. 293).

A razão se fundaria numa presença originária que é apreendida pela fala. A fala, por sua vez, parece indicar esta presença de maneira transparente, que depois pode se traduzir para a escrita. Derrida alega não existir essa transparência na fala ao contrapor esse pensamento à ideia de escritura. A escritura não é propriamente a escrita, aquela é a linguagem enquanto esta não remete a presenças, mas sim a lacunas, faltas, uma contínua postergação que Derrida chamara de *diférence*, em francês, *différance*. A mudança da grafia original da palavra, que deveria ser *différence*, é perceptível apenas na escrita, pois a pronúncia no idioma original não se altera. Tal jogo mostra que a *diférence* de fato não ocorre na fala. A escritura sim está ligada ao *différance*, que por sua vez, também está ligada a diferir, a adiar, a postergar. Enquanto a fala é imediata, a escritura remete àquilo que nunca é plenamente preenchido. Em termos freudianos, esse aquilo que escapa é o inconsciente. Derrida, em seu percurso, demonstra que Freud percebeu essa ligação do inconsciente com a escritura.

Enquanto a fala é intencional, consciente e racionalmente controlada, aquilo que escapa é o inconsciente, emergindo como o lapso e o humor. Freud traduziu teoricamente

isso usando a linguagem da escritura, pois na carta 52 o psicanalista lança termos como signo e transposição do signo, abandonando a linguagem biológica, fisiológica. É por isso que as descobertas de Freud, segundo Derrida, romperam com o pensamento fonocêntrico. O filósofo argelino reitera que mesmo as metáforas utilizadas por Freud não são tiradas da língua falada, mas de uma grafia que não está sujeita à palavra viva e plena, a fala.

A partir desse raciocínio Derrida propõe a ideia de desconstrução, isso é, rearranjar um discurso para nos atentarmos aos pontos que são excluídos da consciência lógica do discurso, de modo que o ponto fora da estrutura pode ser finalmente tematizado, algo exemplificado no texto derridiano pelo diálogo Menon de Platão. Tal diálogo é lido como uma demonstração do acesso de todos ao conhecimento. Essa leitura do Menon deixa passar despercebido que um dos personagens, no diálogo com Sócrates, é um escravo, aquele que não tem acesso, o excluído.

Tomemos como exemplo, para avançarmos em nossa discussão, uma famosa personagem por nós já mencionada. Édipo não significa *como aquele que tem pés inchados*, Édipo significa *aquele que tem pés inchados*, a nomeação não é um processo dado ao metafórico, mas ao universo da metonímia, o nome próprio representa o ser, é o ser, não há aí um processo de comparação e equivalência entre o ser e algo exterior. No caso de Alda/Auda, “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” (Cançado, 2015, p.113). Alda e Auda coexistem, porém, mesmo referindo-se ao mesmo indivíduo, pela existência de um nome próprio, não podemos dizer que o segundo nome, Auda, é não uma metáfora para a existência de Alda, visto que a intercambialidade entre os nomes não faz que acontecer ao longo da obra. A escrita desestabiliza então o raciocínio esquemático de análise de *Hospício é Deus*. Nessa obra em que

São muitas as pequenas pausas que encontramos no relato escrito de Maura Lopes. Desde momentos em que ela tenta registrar sua “lembrança mais remota” (H.D. p.13) e só lhe é dado possuir “as coisas perdidas ou inalcançadas” (H. D., p. 27) até os momentos em que a própria palavra se perde e vemos grafado com brutalidade, sobreposto entre as palavras, um traço, uma matéria sem letra que parece querer fazer desaparecer a escrita. Ou, ao contrário, parece querer gravá-la demasiado, rasura-la, impedido de durar, de deslizar (Araujo, 2002, p.42).

### 3. Conclusão

Se a escrita coloca diante de nós esse problema, a resistência ao metafórico e o encaminhamento em direção ao metonímico, talvez seja preciso rever a relação, entendida por nós em nossa primeira análise, entre corpo e texto, corpo e escrita, de modo a fazer destacar também o movimento de construção da ordem da metonímia. A imagem do corpo como metáfora do texto, necessária para estabelecermos o percurso, não deve ser abandonada, há que se ceder à provocação e pensar sem negligenciar a perspectiva e os impactos da metonímia, inclusive para os pontos sobre os quais nos debruçamos no presente trabalho.

“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

valor. Ignoro se tenho ainda algum valor, ainda em sofrimento” (Cançado, 2015, p.30). Maura diz escrever, a escrita se impõe, é aquilo a chegar primeiro na cidade triste. Vemos nessa passagem algo precioso acontecer, o deslizamento provocado entre escrita e corpo. Maura não sabe se sua escrita tem valor, assim como não sabe se ela mesma tem valor, escrita e corpo estão no mesmo plano, numa relação de equidade. Não há, ao que nos parece, um jogo de espelhamento entre escrita e corpo na obra *Hospício é Deus - Diário I*, de Maura Lopes Cançado, considerando que não há uma compatibilidade total entre um elemento e seu espelhamento. O que encontramos na obra é a equivalência entre corpo e escrita, a própria escrita, incluindo todas as suas temáticas e características, é o corpo a ser visto na obra, dito de outra maneira, o modo como os acontecimentos se desenrolam, a urdidura do texto é o corpo a ser encontrado de Maura dentro da obra, de forma que, enquanto estávamos corpo, estávamos a todo momento sendo confrontados pela escrita.

“Nesta época comecei a escrever. Trancava-me no quarto, ou mesmo no banheiro, permanecia durante horas escrevendo, perdida em abstrações. Vivi um tempo puramente esquizofrênico. Em casa só tinha o meu filho e mamãe para conversar” (Cançado, 2015, p.194). Maura relata ter começado a escrever logo depois que saiu do sanatório da Tijuca. Nesse momento, ela estava em São Gonçalo, e teve de escutar coisas horríveis de parentes. Por incentivo de um amigo que a ajudou inclusive financeiramente, ela foi para o Rio de Janeiro. Lá viveu mais de um ano e tentou suicídio, depois dessa tentativa foi recomendado que ela fosse para o hospital do Engenho de Dentro. É apenas ao final do livro em que Cançado nos conta quando começou a escrever. A escolha pelo final da obra para lançar um tão importante ponto de inflexão não só mostra o peso que o desfecho tem para uma obra, como revela algo de curioso nessa escolha. A escrita, em *Hospício é Deus* é o fim, e aqui, devido a essa escolha, podemos entendê-la tanto como desfecho quanto como finalidade. A escrita encerra processos, acaba (talvez no sentido também de destruir) etapas e é um objetivo, uma finalidade em si mesma.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2007.
- ARAUJO, Cinara de. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho – A escrita íntima em Maura Lopes Cançado*. (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
- BRANCO, Lúcia Castello. *A Traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício É Deus. Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CHKLÓVSI, Vicktor. *A Arte como Procedimento*. In: TODOROV, Tzvetan (organizador). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p 83-108;
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1990.
- GREINER, Cristine. *O Corpo*. São Paulo: Annablume, 2008.
- HELDER, Herberto. *Poemas Completos*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2016.

- MESCHONNIC, Henri. *Critique du Rythme Antropologie historique du langage*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2009.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, Fora*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2015.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa: a recepção de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- RIVERA, Tania. *O Averso do Imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SALLES, Anna Flávia Dias. *Retratos em Abismo: Poses e Posses do diário de Maura Lopes Cançado*. (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: Poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SONTAG, Susan. *A Doença como Metáfora*. Rio de Janeiro: Graal. 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.