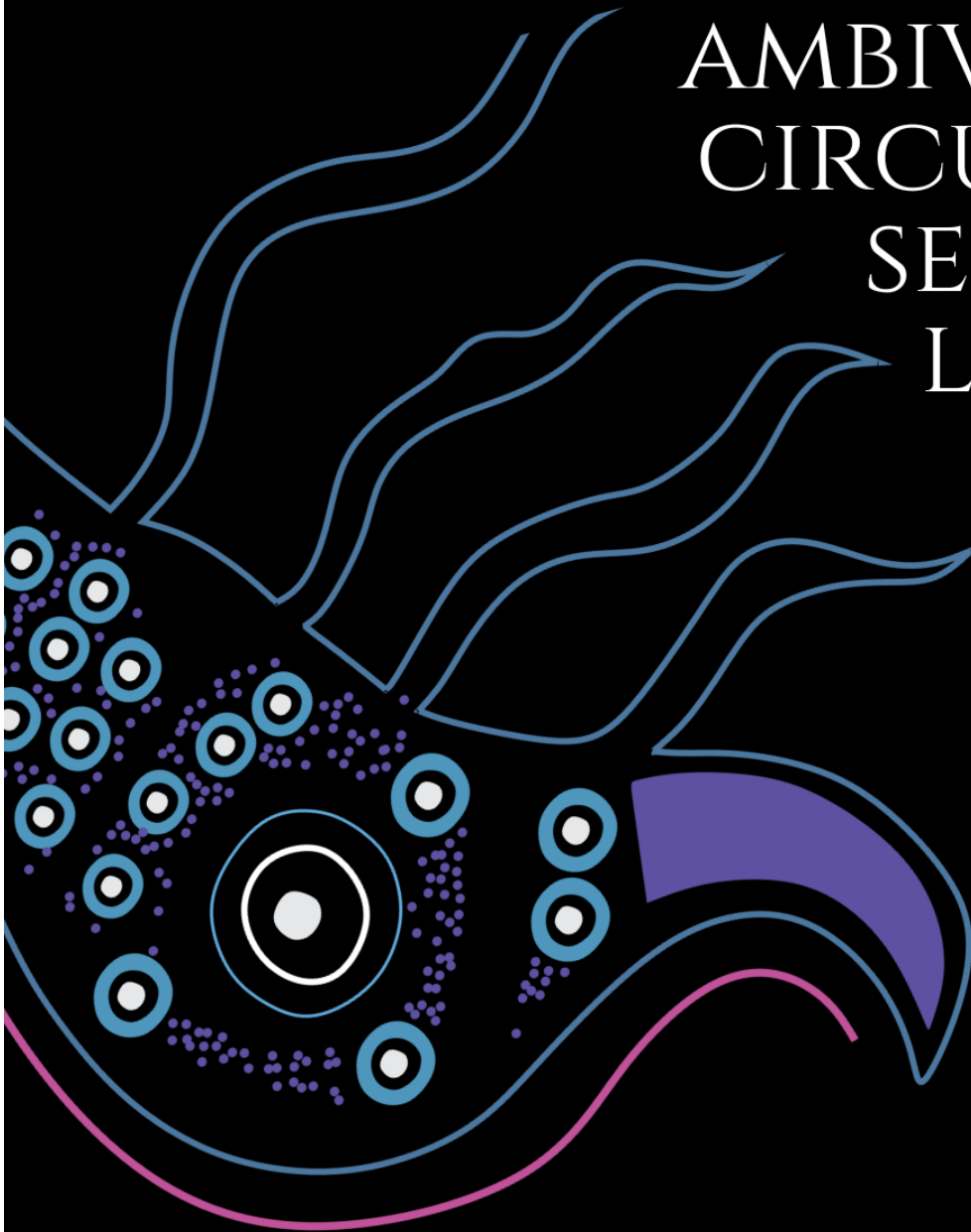


ST10

A INSTABILIDADE DO TEXTO: IRONIA, AMBIVALÊNCIA E CIRCULAÇÃO DE SENTIDOS NA LITERATURA



Coordenadores:
Alessandra Nóbrega Monteiro
Douglas Pereira Diniz

XIII

EPHIX UFMG
2026

ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA - UFMG

Memória e loucura: a escrita de si como prática de história em Maura Lopes Cançado

Felipe Emmanuel Moreira Mesquita

Graduando em História
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
felipeemmanuelmoreira3@gmail.com

Resumo: Este ensaio analisa a obra da escritora mineira Maura Lopes Cançado, focando especialmente em *Hospício é deus: Diário I* (1965), livro que registra suas internações psiquiátricas entre as décadas de 1950 e 1960. O objetivo central é investigar as intersecções entre loucura, memória e a escrita de si em contexto de confinamento institucional. Para embasamento teórico, o texto articula as perspectivas de Michel Foucault e Judith Butler. A análise utiliza a genealogia foucaultiana para demonstrar como o hospício opera como um dispositivo de poder e controle que silencia o sujeito. Já o pensamento de Butler é evocado para discutir a performatividade, a precariedade e a opacidade do relato de si diante das normas sociais. O ensaio examina também o livro *O Sofredor do Ver* (1968) e o célebre conto *No Quadrado de Joana*, evidenciando como a autora transita do caráter documental para a autoficção. Conclui-se que a linguagem visceral e fragmentada de Maura não é mero sintoma clínico, mas uma prática estética e política de resistência que rasura o arquivo historiográfico oficial da psiquiatria e resgata vozes historicamente silenciadas.

Palavras-chave: loucura; escrita de si; Maura Lopes Cançado.

Introdução: a loucura, a memória e o encontro de si.

"*Estou ficando maluco?*" Começa assim. Numa tarde em que o tempo parece correr diferente, todo ser humano pode ser vítima de um fluxo potente de ideias. Você incluso. Então, sua mente se devora em questões. "*Será que me perdi?*" Sabendo que já esteve triste, recorda memórias que preferia esquecer. Uma lembrança bela, porém dolorosa, recai sobre seus ombros gentilmente. "*Um dia serei feliz?*" Questionando se alguma vez foi livre, sente-se cada vez mais aprisionado. Seja onde estiver — de frente ao espelho, a uma parede ou uma janela — sua mente indaga: "*Há um lugar para mim? Há alguma escapatória de tudo isso?*"

Com a mão entre os cabelos, perturbado, você continua: "*Que pensamentos são esses?*" Sorri, confuso, observando-se por fora. "*O que aconteceu comigo?*" Engole em seco. Ainda girando em perguntas, "*Onde estou com a cabeça?*", quando chegar ao ponto crítico de questionar a sanidade, a sua e a da sociedade, encontrará mãos vazias.

Para atender às perguntas — ou ignorar suas provocações —, existem no mundo infinitas possibilidades. Cabe a cada um escolher o caminho que trará os frutos de escolhas feitas por e para si. Há quem, ao alcançar esse ponto-limite, recorra ao outro e tente encontrar a si mesmo na interpessoalidade. *"Alguém pode me entender?"*

Em contrapartida, existem os que irrompem e buscam o feio e o belo dentro de si e do mundo. Estendem as mãos às artes — seja através do consumo, seja por meio de sua produção mais pura. Aqueles que atravessam a porta estreita desse caminho podem encontrar respostas para essas e outras perguntas, voltando-se ao âmago. *"Pra que serve tudo isso, se não posso suportar estar aqui?"*

Foi esse o caminho trilhado por mulheres e homens, em tempos e cenários distintos — e, estranhamente, ainda semelhantes. Maura Lopes Cançado encontrou na escrita o passo necessário para compreender a vida, escrevendo a si mesma, suas memórias e os caminhos que precisava seguir.

Este ensaio tem como objetivo analisar as relações entre memória, loucura e escrita de si na obra de Maura Lopes Cançado, tomando como referência os debates propostos por Michel Foucault e Judith Butler acerca da constituição do sujeito, dos regimes de verdade e das possibilidades de narrar a própria experiência. Busca-se compreender de que maneira a escrita produzida em situação de confinamento psiquiátrico transforma a memória em um espaço de elaboração subjetiva e, simultaneamente, em uma forma de registro histórico. Serão exploradas as relações entre memória, sanidade, tempo e construção da História, investigando como a narrativa de si pode tensionar as fronteiras entre testemunho, literatura e documento histórico.

Durante as décadas de 1950 e 1960, a mineira Maura Lopes Cançado esteve internada em diferentes instituições psiquiátricas brasileiras. Sua experiência no Hospital Pedro II, no Rio de Janeiro, foi registrada em textos que mais tarde comporiam *Hospício é deus: Diário I*, publicado em 1965. Distante de uma simples narrativa autobiográfica, sua escrita emerge em um contexto marcado pela vigilância institucional e pela produção de discursos psiquiátricos que buscavam definir, interpretar e controlar a experiência da loucura.

É nesse ponto que as reflexões de Foucault se tornam fundamentais. Em sua análise da constituição histórica da loucura, o autor demonstra que o hospício não opera apenas como espaço de exclusão, mas também como dispositivo de produção de saberes e verdades sobre os sujeitos. A experiência narrada por Maura encontra-se atravessada por essas estruturas

discursivas, que determinam quem pode falar, o que pode ser dito e quais formas de experiência podem ser reconhecidas como legítimas.

Ao mesmo tempo, a escrita de Cançado evidencia os limites de qualquer tentativa de produzir um relato plenamente coerente de si. Nesse sentido, o diálogo com Butler permite compreender a subjetividade não como uma identidade transparente e estável, mas como resultado de relações sociais, normas e enquadramentos que antecedem o próprio sujeito. A memória, longe de reconstruir um passado íntegro, surge marcada por lacunas, repetições e deslocamentos que revelam a impossibilidade de uma narrativa totalizante do eu.

Ainda hoje, a obra de Maura Lopes Cançado ocupa um lugar singular nos estudos sobre literatura, memória e loucura. Seus textos preservam experiências frequentemente excluídas dos arquivos institucionais e dos relatos oficiais sobre a história da psiquiatria brasileira. Ao transformar a experiência manicomial em narrativa, a autora produz não apenas um exercício de escrita de si, mas também uma forma de elaboração histórica capaz de registrar vozes e vivências tradicionalmente silenciadas.

A engrenagem do silêncio: regimes de verdade sobre a desrazão.

Quando a sanidade de alguém é posta em questão, o caminho para a exclusão torna-se simples: o insano é separado do "normal". Michel Foucault, em sua obra *A História da Loucura na Idade Clássica*, propõe uma inflexão sobre o entendimento histórico da loucura na tradição ocidental. Ele não a reduz a uma mera condição médica ou disfunção objetiva, mas a vê como um fenômeno histórico vinculado às práticas sociais de exclusão e disciplinarização dos corpos. Entre os séculos XVII e XVIII, no período clássico, a loucura foi progressivamente dissociada da razão e confinada em instituições junto a marginalizados, formando o "grande internamento". Esse confinamento não tinha como objetivo a cura, mas sim a segregação do louco do convívio social, pois sua presença representava uma ameaça à ordem moral e racional da sociedade. Assim, a loucura era entendida menos como doença e mais como ruptura ética e política, tratada com silêncio e isolamento.

No século XIX, a medicalização da loucura emerge com o fim do regime de exclusão clássica e o avanço da psiquiatria como saber institucional. A loucura passa a ser diagnosticada e tratada dentro das instituições psiquiátricas, transformando-se na *maladie mentale* (doença mental).

Segundo Foucault, essa mudança não indica progresso, mas sim uma nova forma de dominação: o louco deixa de ser simplesmente excluído socialmente e passa a ser objeto de saber, capturado pela medicina, perdendo a voz em nome da terapêutica. Como ele destaca:

Agora, pelo contrário, é através da loucura que o homem, mesmo em sua razão, poderá tornar-se verdade concreta e objetiva a seus próprios olhos. Do homem ao homem verdadeiro, o caminho passa pelo homem louco [...]. O paradoxo da psicologia ‘positiva’ do século XIX é o de só ter sido possível a partir do momento da negatividade [...]. A verdade do homem só é dita no momento de seu desaparecimento; ela só se manifesta quando já se tornou outra coisa que não ela mesma (Foucault, 2025, p. 51)

Nesse ponto, a questão do sujeito se desloca para a forma como ele é produzido como objeto de discurso. É aqui que a noção de escrita de si, desenvolvida por Foucault em seus estudos tardios, torna-se fundamental: o sujeito não é algo que se constitui historicamente por práticas de subjetivação. Em seus textos sobre ética e cuidado de si, Foucault mostra que a escrita — diários, cartas, exercícios de reflexão — não é apenas expressão de um eu pré-existente, mas uma técnica de constituição do próprio sujeito. Nesse sentido, escrever é uma prática ativa de produção de si, uma forma de se reinscrever fora ou contra os regimes de verdade que tentam fixar identidades. Diante dos dispositivos disciplinares que definem o louco como objeto de saber, a escrita pode operar como prática de resistência, ainda que nunca completamente exterior ao poder.

Judith Butler radicaliza esse deslocamento ao recusar qualquer ideia de sujeito anterior à linguagem. Para ela, o “eu” é o efeito reiterado de normas sociais que o antecedem. A subjetividade não se constitui fora do poder, mas através dele, em um processo contínuo de performatividade, reiterando práticas discursivas que produzem aquilo que chamamos de identidade. Nesse sentido, a escrita de si pode ser entendida, para além de mera transparência autobiográfica, como um campo de repetição e deslocamento das normas que tornam possível o próprio dizer de si.

A performatividade, em Butler, é um ato involuntário, uma citação reiterada de normas que produzem efeitos de realidade. Disso depreende-se que a agência do sujeito não ocorre de forma autônoma às estruturas sociais, visto que ele é continuamente constituído por elas. No entanto, é justamente na repetição dessas normas que surge a possibilidade de falha, deslocamento e reinscrição. Toda norma depende de sua repetição para existir, e toda repetição abre margem para variação. É nesse intervalo que se inscreve a possibilidade de resistência.

A articulação teórica adensa-se a partir do conceito de precariedade formulado por Judith Butler. A autora argumenta que a vulnerabilidade ontológica é distribuída politicamente de forma desigual pelos regimes de poder, de modo que apenas determinados corpos gozam do estatuto de inteligibilidade, amparo e luto público. Sob essa ótica, a loucura — e as demais manifestações categorizadas como desvio — configura-se como uma expressão da existência cuja legitimidade social é sumariamente negada pelas matrizes normativas de reconhecimento.

O ato de reconhecer prescinde da neutralidade. Constituindo, em contrapartida, o mecanismo que chancela a emergência do sujeito no tecido social. Essa validação opera invariavelmente no interior de enquadramentos normativos que estipulam as fronteiras da racionalidade, da saúde e da própria humanidade. Consequentemente, as instâncias que tensionam ou escapam a essas molduras — a exemplo do sujeito diagnosticado como louco na engrenagem psiquiátrica mapeada por Michel Foucault — sofrem um processo de desumanização, sendo relegadas a uma zona de inteligibilidade parcial e capturadas estritamente pela chave da patologia.

Nessa convergência teórica, a análise foucaultiana acerca das condições históricas que erigiram a loucura como alteridade radical se complementa pela tese de Butler sobre a constituição discursiva da subjetividade. Ambas as perspectivas operam o descentramento do sujeito autônomo e demonstram a dimensão produtiva do poder, o qual engendra modalidades de vida, de linguagem e regimes de verdade que precedem e delimitam a agência individual.

Essa fricção entre a subjetividade e as matrizes normativas ganha contornos históricos precisos quando observada na engrenagem asilar. A argumentação de Eduardo Sugizaki retoma a morfologia do panóptico benthamiano justamente para demonstrar essa inflexão disciplinar da medicina na modernidade. A corporação médica passa a operar como uma instância de vigilância e exame, cuja prerrogativa central é normatizar e intervir nas condutas desviantes sob a chancela da racionalidade, da moral e da salvaguarda da saúde pública. Esse dispositivo atua em consonância com outras engrenagens disciplinares — tais como as prisões, as escolas e os quartéis —, que convergem para a modelagem de corpos economicamente produtivos e politicamente dóceis. Conforme apontam Sugizaki e Roberto Machado, o escopo da teorização foucaultiana transcende a mera historiografia da loucura, fornecendo os subsídios críticos necessários para compreender os modos de produção dos saberes modernos e os mecanismos de legitimação de seus poderes.

A abordagem genealógica desvela, por conseguinte, as estruturas de exclusão e de violência simbólica que postulam o sujeito demente como a alteridade negativa da razão. Esse movimento analítico problematiza a suposta neutralidade das ciências biomédicas e expõe o investimento político concentrado nos agentes autorizados a emitir o diagnóstico da loucura — sejam clínicos, magistrados ou cientistas. A desnaturalização desses discursos normativos sobre a diferença viabiliza o tensionamento das fronteiras da sanidade, fraturando o monólogo institucional para que se integrem à análise as narrativas historicamente silenciadas.

Essa visibilidade conferida às margens do arquivo encontra na linguagem um terreno ambivalente: ao delimitar e produzir exclusões, o tecido discursivo igualmente resguarda fissuras propícias para a reinscrição do sujeito. Configura-se aí o núcleo de convergência entre Foucault e Butler. A escrita de si, interpretada enquanto técnica de constituição da subjetividade, tenciona as disputas normativas do campo social, de modo que a identidade abdica de qualquer fixidez essencialista para se situar como um constructo instável, permanentemente atravessado pelos regimes de reconhecimento que estipulam as condições de inteligibilidade da vida humana.

É justamente nessa zona de instabilidade e disputa linguística que a escrita da desrazão transborda o estatuto puramente autobiográfico para se constituir como uma prática narrativa híbrida, operando na chave da autoficção conceitua por Serge Doubrovsky. Ao borrar as fronteiras entre a precisão factual da memória e a potência reconstrutiva da invenção, essa modalidade de escrita fratura o pressuposto de um sujeito unificado e transparente a si mesmo, convertendo o trauma e o confinamento em laboratórios de experimentação estética e subjetiva. Longe de figurar como um mero sintoma clínico ou um registro passivo do cotidiano asilar, o gesto de narrar a si mesmo a partir do avesso da razão constitui, nos termos de Paul Ricœur, uma forma de dar inteligibilidade e configuração ao tempo vivido. A narrativa literária atua, assim, como uma instância mediadora capaz de reorganizar a experiência temporal fragmentada pela dor institucional, permitindo que a subjetividade se reinscreva na história não como objeto de um prontuário médico, mas como agente de seu próprio sentido. Essa reinscrição, contudo, não busca uma conciliação harmoniosa com o real, mas assume a descontinuidade e a ruptura como eixos estruturantes de uma nova legibilidade histórica. Sob a ótica de Walter Benjamin, a fragmentação textual deixa de ser uma falha formal para se consolidar como a própria fisionomia da experiência histórica dos vencidos, cujos estilhaços de memória desafiam a linearidade e o progresso das narrativas oficiais. Escrever o confinamento traduz-se, portanto, no esforço

metodológico proposto por Michel de Certeau: uma escrita que se faz escuta do ausente, um espaço textual onde os silêncios historicamente produzidos pelas engrenagens institucionais ganham corpo e voz. Confrontado com o isolamento do hospício, esse dizer tensiona os limites da própria linguagem ordinária, aproximando-se daquilo que Maurice Blanchot compreende como a experiência limite do indizível.

Nas fraturas de um discurso que tateia o vazio e a exclusão radical, a literatura desestabiliza o monopólio do arquivo historiográfico tradicional e afirma o direito à linguagem, transformando o delírio e a dor em potências de resistência e em conhecimento histórico sensível.

No quadrado de Maura: Onde a loucura escreve?

Em trópicos infelizes, Maura Lopes Cançado apresentava uma realidade similar, mas, ao mesmo tempo, oposta. A escrita de *Hospício é deus: Diário I* foi marcada por diversas intenações e situações complexas em torno das vivências da autora. Ao abrir as páginas de seu diário, somos confrontados pela familiaridade de sua realidade.

A autora inicia sua obra escrevendo sobre sua infância, onde era tida como uma menina cheia de medos e muito rica. A oscilação entre extremos é comum em toda sua obra, nesse momento inicial está marcada pelo estranhamento do ambiente da casa de sua família, os medos e abusos que sofreu – foi abusada sexualmente enquanto criança por mais de um funcionário de seu pai –, e a riqueza, emocional e material, sendo essa descrita de forma quase opulenta, desse lugar.

Registra-se também o momento de sua transferência para Belo Horizonte, cidade para onde partiu com o objetivo de estudar, repetindo a trajetória de sua irmã mais velha. Sua vida boêmia e suas dificuldades também são tratadas pela autora. A narrativa toma força com a própria internação da autora e suas primeiras impressões sobre o ambiente hospitalar, que ela descreve como um espaço paradoxal — ao mesmo tempo em que deveria ser um lugar de cura, torna-se um lugar de confinamento, isolamento e violência simbólica e física. Maura destaca o papel da instituição como uma forma de controle social, onde os corpos e as vozes dos internos são reprimidos, e onde a loucura é encarada mais como uma ameaça a ser dominada do que como uma condição humana a ser compreendida.

Maura Lopes Cançado desde cedo demonstrou grande sensibilidade e inteligência. Criada em uma família tradicional e rural, cresceu entre as tensões da religiosidade, do autoritarismo e da repressão emocional. Ainda jovem, começou a apresentar sinais de sofrimento psíquico, sendo internada pela primeira vez em um hospital psiquiátrico aos 18 anos. Viajou ao Rio de Janeiro para estudar Direito, mas sua vida logo se dividiu entre períodos de produção literária intensa e sucessivas internações. A experiência nos manicômios marcou profundamente sua trajetória, ao mesmo tempo em que alimentava sua escrita com observações agudas sobre a loucura, a exclusão e o feminino. Muito antes de alcançar qualquer reconhecimento, Maura já lutava para afirmar sua identidade e sua voz em um mundo que tentava silenciá-la — dentro e fora dos hospitais.

As relações entre Maura, seu filho, sua família, outras internas, médicos — em especial Dr. A., psiquiatra casado com quem tinha uma relação limerente e apaixonada — e, enfermeiras perpassam muitas questões que devoram, pouco a pouco, a autora e seus leitores.

Ao longo do livro, Maura apresenta relatos vivos das rotinas no hospício: as interações entre pacientes, as práticas médicas arcaicas e muitas vezes cruéis, a ausência quase total de respeito à individualidade e à dignidade dos internados. Ela descreve episódios de abuso, negligência e humilhação, mas também momentos de solidariedade e resistência entre as mulheres. A autora não se limita a narrar sua própria história, mas incorpora as vozes e experiências das companheiras de hospital, criando um coro plural que denuncia a opressão manicomial.

Um tema central é a crítica à maneira como a loucura feminina foi historicamente patologizada como uma forma de controlar as mulheres que fugiam das normas sociais. Maura expõe como comportamentos considerados "desviantes" — como expressar emoções fortes, questionar a autoridade ou recusar os papéis tradicionais — eram rapidamente rotulados como doença mental, justificando o confinamento. Essa crítica se entrelaça com reflexões sobre a identidade feminina, a violência patriarcal e a invisibilidade social das mulheres internas.

O livro também traz uma dimensão literária muito rica, pois a escrita de Maura combina o relato documental com um lirismo intenso, misturando prosa e poesia para traduzir as angústias e esperanças das mulheres que habitam o hospício. Sua linguagem direta e poderosa transforma a experiência da loucura em um testemunho comovente e urgente, capaz de sensibilizar e mobilizar o leitor para a causa da reforma psiquiátrica e dos direitos humanos.

Nas últimas partes da obra, Maura Lopes Cançado aponta para a necessidade de uma transformação radical do sistema de saúde mental brasileiro, defendendo a humanização do tratamento, o respeito à diversidade das experiências psíquicas e a reintegração social dos pacientes. Ela antecipa muitos dos debates da luta antimanicomial que ganharia força nas décadas seguintes, posicionando-se como uma voz pioneira e fundamental na crítica ao modelo manicomial.

Sendo assim, "*Hospício é deus*" é tanto uma denúncia quanto uma afirmação de vida. Mesmo diante das condições adversas e da brutalidade institucional, a autora resiste através da escrita, da memória e do afeto compartilhado. Sua obra permanece um documento essencial para compreender as raízes da luta por direitos das pessoas com transtornos mentais no Brasil, além de um retrato doloroso e belo da condição humana em sua fragilidade e força.

A autora é hoje considerada uma figura singular e potente da literatura brasileira, embora seu reconhecimento ainda esteja em processo de consolidação. Sua escrita é visceral, lúcida e inquietante, desafiando as fronteiras entre sanidade e delírio, verdade e literatura. Apesar de ter publicado pouco, sua obra foi redescoberta por novos leitores e estudiosos que a reconhecem como uma das mais corajosas e intensas vozes femininas do século XX no Brasil. Hoje, ela é lida não só como uma escritora, mas como uma testemunha rara da experiência da loucura.

A representação do insano na escrita de Maura Lopes Cançado, especialmente em *Hospício é deus*, rompe de forma profunda com os moldes tradicionais de identidade, narrativa e racionalidade. Ao repetir determinadas imagens e interromper abruptamente a linearidade temporal, Maura cria uma sintaxe marcada pela descontinuidade. Em vez de organizar o trauma retrospectivamente, sua escrita mantém a experiência em estado de reaparecimento contínuo. Sua linguagem é atravessada por um esforço de sobrevivência, uma escrita que se impõe como resistência frente à opressão institucional do hospício e da lógica normativa da sociedade. A autora se constrói como personagem autoficcional, e essa operação de linguagem desestabiliza os limites entre autora e narradora, entre experiência e ficção, fazendo da loucura não apenas um tema, mas uma gramática própria. O delírio, nesse sentido, não é desarticulação, mas um sistema coerente, uma língua nova, vivida e moldada nas fissuras da linguagem ordinária e da norma.

Essa escrita do confinamento ganha contornos ainda mais radicais em *O Sofredor do Ver*, publicado em 1968, a segunda e última obra publicada pela autora. Se em seu livro de estreia a autora se ancora na estrutura aparentemente documental do diário, nesta coletânea de contos ela

transborda para uma ficcionalização explícita, embora invariavelmente atravessada pelas mesmas obsessões: o isolamento, a crueza institucional e a impossibilidade de reter uma identidade íntegra. O sofrimento aqui não é apenas sentido, mas visualizado, esmiuçado por uma sensibilidade quase cirúrgica que transforma o próprio ato de enxergar o mundo e a si mesma em um fardo insolúvel. É nessa transição para a ficção que Maura demonstra como a literatura se torna sua verdadeira prática de história; ao abdicar do compromisso com o relato factual do prontuário ou do cotidiano asilar, a mineira passa a narrar a verdade profunda da fratura psíquica, tensionando os limites entre o delírio criativo e o diagnóstico clínico.

O ápice dessa espacialização do trauma manifesta-se no conto *No Quadrado de Joana*, peça-chave de muitas análises sobre Maura. Na narrativa, o "quadrado" emerge não apenas como o pátio físico do hospício, mas como uma estrutura mental de defesa contra a iminência do colapso: Joana marcha rigidamente de ângulo a ângulo, retesando as costas feito lâminas e buscando a proteção do muro contra a ameaça sinuosa das curvas, das lembranças e dos rostos redondos que a cercam. A tentativa obsessiva de manter-se "plana-lisa-justa", desenhando números retos no muro e rejeitando a "perdição" das nuances, revela um esforço desesperado de autodefesa epistêmica. No entanto, a impossibilidade de operar fora da linguagem ordinária — uma "linguagem inadequada" que a sufoca — culmina em sua ruína física e mental perante a ordem institucional. Quando Joana finalmente desmorona e ruí, a engrenagem psiquiátrica emite sua última sentença, cristalizando o sujeito em uma palavra nova e exterior: "Catatônica".

Desse modo, o confinamento cançadeano em *No Quadrado de Joana* condensa de forma definitiva a encruzilhada teórica proposta por Foucault e Butler. O quadrado representa, por um lado, o enquadramento limite da norma médica que desumaniza o sujeito, destituindo-o de instrumentos próprios de expressão e relegando-o ao silêncio da pedra. Por outro lado, constitui o local exato da falha produtiva do poder e da resistência pelo avesso: ao tentar medir silabicamente a palavra que lhe foi imposta — "CA-TA-TÔ-NI-CA" —, a personagem busca o princípio de uma nova língua nas próprias fraturas do seu desmoronamento. Ao registrar essa gramática da rigidez e do colapso, Maura Lopes Cançado não busca uma conciliação terapêutica com o real, mas faz da própria clausura um documento histórico radical. A loucura abdica do estatuto de mudez clínica imposto pela instituição para assumir, através da escrita, o controle de sua própria historicidade, inscrevendo-se de maneira indelével nas fissuras do arquivo literário brasileiro.

A escrita da mineira é, portanto, como apontam críticas como Márcia Custódio, uma "repetição do diferente", levando o leitor a observar cada retorno ao passado, cada memória, cada fragmento repetido no diário não visa restaurar uma identidade, mas dissolvê-la, criando um espaço de diferença onde o sujeito não é mais fixo, mas uma multiplicidade em movimento. Segundo Custódio (2023, p. 111), "a língua se faz corpo autônomo, seguindo o fluxo próprio de uma língua transgressora, com ritmo e som da resistência", evidenciando que a linguagem da autora não apenas expressa a loucura, mas também a materializa como forma de escrita. Essa fragmentação, longe de ser uma falha, é potência: Maura recusa a unidade do eu, recusa ser apenas paciente, apenas escritora, apenas mulher. Através de sua escrita, ela constrói uma subjetividade que se desdobra em tensão permanente com a exclusão social e psiquiátrica que sofreu, tornando-se expressão radical de uma literatura do avesso, do não lugar.

A linguagem empregada por Maura é um corpo em convulsão, tensionado por uma experiência vivida do hospício que é além de cenário, personagem. O hospício, em sua escrita, é uma entidade que age, submete, arranca e devolve o coração em outra forma. Ao personificar a instituição manicomial, Maura reconfigura o espaço como produtor de subjetividades mutiladas, mas também como lugar de resistência onde a palavra sobrevive. Suas descrições dos métodos psiquiátricos, dos abusos físicos, da sexualização das pacientes, mostram como o corpo da mulher insana era o ponto de interseção entre violência e controle. A escrita, por isso, não é um exercício estético, mas um ato vital, uma maneira de existir fora das grades – ou apesar delas.

A recusa de Cançado em se adequar às expectativas da crítica literária e da intelectualidade de seu tempo também revela o caráter transgressor de sua obra. Enquanto a literatura brasileira de sua época tendia à valorização de projetos engajados ou esteticamente experimentais sob critérios formais, Maura propunha uma escrita do excesso, da dor, do corpo e da *desrazão*. Essa escrita, por vezes incoerente, por vezes vertiginosamente lúcida, quebra o pacto da representação, pois não se trata de mostrar o louco, mas de escrever como louca, e mais ainda, como alguém que se reconhece e se afirma na condição de loucura. Ao fazer isso, Maura reivindica o direito à linguagem, ao delírio e ao pensamento por vias não hegemônicas, inscrevendo-se como uma das primeiras mulheres da literatura brasileira a fazer da loucura um projeto estético e político.

Por fim, a escrita de Maura Lopes Cançado não é caracterizada por uma busca de consolo nem de redenção. Sua autoficção, o trauma é repetido como pulsação, muito além de um sintoma. É o motor que escreve. O diário se torna, portanto, lugar de multiplicação do eu, de transgressão

da memória e de criação de uma língua que não representa, mas que se movimenta, que pulsa, que arrebenta. *Hospício é deus: Diário I* é a afirmação dessa estética do inconformismo, onde o insano deixa de ser objeto para tornar-se voz. Nesse movimento, Maura denuncia, subverte e cria – sua loucura, assim, passa do diagnóstico que lhe foi imposto, para a matéria-prima de uma das mais vigorosas críticas à racionalidade excludente do século XX brasileiro.

Conclusão: escrita, resistência e delírio.

A análise de *Hospício é deus: Diário I* demonstra que a escrita de si em Maura Lopes Cançado se constitui no cerne de uma experiência estruturada pela fratura entre o reconhecimento social e a exclusão institucional. As indagações fundamentais que inauguram este ensaio — condensadas no limiar do questionamento da sanidade e na busca por um lugar de pertencimento diante do espelho, da parede ou da janela — não encontram uma resolução apaziguadora. Elas assinalam, diversamente, o ponto crítico em que o sujeito constata a insuficiência dos códigos discursivos vigentes para significar a própria vivência. O horizonte do encontro consigo, portanto, não resulta em uma identidade unificada, mas na confrontação com o esvaziamento das certezas existenciais e com a incompletude inerente à linguagem.

Nesse panorama, o ato de escrever configura-se como prática de elaboração subjetiva acionada precisamente no momento de desagregação do eu. A narrativa de Cançado abdica de uma ordenação cronológica ou de uma ordenação linear do vivido; articula-se por meio de descontinuidades e lacunas que evidenciam o caráter movediço da memória. Sob a perspectiva teórica de Michel Foucault, essa produção textual emerge tensionada pelos dispositivos de saber-poder que organizam o espaço asilar, nos quais o hospício opera como instância de delimitação, vigilância e normatização da loucura. A instituição psiquiátrica intervém não apenas na ordenação dos corpos encarcerados, mas condiciona as próprias condições de enunciação, chancelando quais relatos detêm o estatuto de verdade e quais são delegados ao silenciamento.

A essa dinâmica imbrica-se a formulação de Judith Butler concernente à opacidade inerente ao relato de si. Uma vez que o sujeito é precedido por normas e enquadramentos sociais que viabilizem sua inserção na linguagem, qualquer esforço de autorrepresentação esbarra na impossibilidade de uma transparência originária. Na obra de Cançado, esse limite se acentua, pois a alteridade e a alienação mental já se encontram previamente codificadas pelo discurso médico-jurídico da época. A escrita do diário capta e tenciona essa fricção: Maura enuncia a partir

do lugar da interdição manicomial, subvertendo a posição de objeto de análise clínica para se inscrever como sujeito de sua própria historicidade.

Desse modo, a produção literária de Maura Lopes Cançado afasta-se de intuitos puramente confessionais, terapêuticos ou de uma recomposição idealizada da psique. A escrita funciona como vetor de fixação e permanência diante da iminência do apagamento institucional. Ao converter o confinamento em matéria estética e documental, a autora rasura o monopólio arquivístico da psiquiatria tradicional. O "caminho estreito" postulado no início desta discussão — caracterizado pela oscilação entre a busca pelo outro e a irrupção da escrita — revela-se como o recurso viável para suportar a permanência no mundo e habitar o confinamento. Longe de solucionar o ponto-limite da angular angústia inicial ou de fornecer respostas definitivas para a dispersão do eu, *Hospício é deus* formaliza a possibilidade de sustentar a palavra no interior do colapso, consolidando-se como testemunho histórico e literário de resistência epistêmica.

Espiralizando sem motivo, nossas mãos mundanas se precipitam para cima. Rogam bênçãos, clamam ajuda ou buscam o ar. São tempos sórdidos. Volta-se ao reflexo. Os olhos acompanham, e se despedem. Iconoclastas, estamos desmontando e reconstruindo tudo o que criamos ao redor desse deus narcísico. Enfeitiçados entre os muitos reflexos, das muitas sombras e incertezas que nos cercam, há certo mistério ao segurar uma caneta. Abdicar um pouco de si e criar — ou seria melhor descobrir? — um “eu”. Então, sua mente se devora em questões. E é luxuriante o que vai se seguir. Livre. Estará livre. Suavemente derretendo debaixo da língua um conjunto de palavras. Gentilmente aceitando que, sim, *"Estou ficando maluco"*. Sorriso malicioso, no canto da boca.

Referências bibliográficas:

- ARAÚJO, Cinara de. **Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho**: a escrita íntima em Maura Lopes Cançado [manuscrito]. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
- BATISTA, Micheline Dayse Gomes. **Breve história da loucura, movimentos de contestação e reforma psiquiátrica na Itália, na França e no Brasil**. Política & Trabalho, n. 40, 2014.
- BATISTA, Daniele Aparecida. **Loucura**: a temática que constrói o discurso da obra *Hospício é deus*, de Maura Lopes Cançado. 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUTLER, Judith. Responsabilidade. In: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 109-171.

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é deus**: Diário I. Companhia das Letras, 2024.

CUSTÓDIO, M. M. Correia; JARDIM, A. F. Literatura e loucura: a inserção do hospício no espaço literário com Maura Lopes Cançado. Pontos de Interrogação – **Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas-BA: Laboratório de Edição Fábrica de Letras - UNEB, v. 3, n. 1, p. 83–98, 2015. DOI: 10.30620/p.i.v3i1.1568. Disponível em: https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/1568[https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/1568]. Acesso em: 22 maio 2026.

CUSTÓDIO, Márcia Moreira. “Hospício é deus”: a diferença na repetição de Maura Lopes Cançado. **Revista A Cor das Letras**, Feira de Santana, v. 24, n. 1, p. 107–118, dez. 2023. Disponível em: http://dx.doi.org/10.13102/cl.v24i1.7823[http://dx.doi.org/10.13102/cl.v24i1.7823]. Acesso em: 22 maio 2026.

DAPUZZO, Ornella Erdós; CORONEL, Luciana Paiva. Espiral ascendente e Hospício é deus: Maura Lopes Cançado e a escrita de resistência. **ABRALIC**. Experiências Literárias experiências contemporâneas, XV, Rio de Janeiro, 2017.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si (1983). In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, volume V**: ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2025. p. 141-157.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim et al. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SCARAMELLA, Maria Luisa et al. **Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado**. 2010. Tese de Doutorado. Tese de Doutorado, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280706>. Acesso em: 22 maio 2026..

SUGIZAKI, Eduardo. O campo discursivo da história da loucura. **Revista Expedições**: Teoria da História e Historiografia, v. 11, n. Fluxo Cont, p. 1-18, 2020.

“Não se pode ser real sozinho”: a heteronomia e as transformações na figuração do eu na obra de Fernando Pessoa

José Eduardo Landim

Mestrando em História

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Bolsista CAPES

zelandim@gmail.com

Resumo: A apresentação propõe uma reflexão sobre o modo como a heteronímia é construída na obra de Fernando Pessoa, bem como sobre as implicações desse procedimento para as noções de “eu” e de autoria nesta. Para isso, recorre-se tanto aos poemas do autor e de seus heterônimos quanto a outros gêneros textuais, dentre estes se destaca a chamada “carta triunfal”, documento em que o poeta narra o suposto dia em que teriam surgido seus heterônimos mais conhecidos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos e a disposição dramática do autor para sair de si mesmo. A partir desse conjunto, a apresentação busca analisar as implicações desse fenômeno para sua literatura, ao mesmo tempo em que procura compreender como a dinâmica singular inventada por Pessoa instaura um jogo ficcional que ultrapassa os limites estritamente textuais. Além disso, considerando que grande parte da obra pessoana foi publicada postumamente, retoma-se a trajetória arquivística de descoberta e edição de novos textos que se deu nos anos após sua morte, mas que se intensificou muito a partir da década de 1980, com trabalhos como o de Ivo Castro e de Teresa Rita Lopes, em seu livro Pessoa por conhecer. Destaca-se ainda que esse processo de descoberta da obra permanece em andamento, como evidencia a publicação recente, em 2022, da biografia do autor escrita por Richard Zenith. Nesse sentido, observa-se um movimento particular em que a interpretação crítica da obra se entrelaça com a própria descoberta de seus textos e, no caso de Pessoa, de novos autores. Na tentativa de elaborar as maneiras como a obra de Pessoa propõe uma série de problematizações da noção de “eu”, recorre-se tanto à crítica pessoana, quanto à referências da antropologia, como Marcel Mauss, da sociologia, como Georg Simmel, e da própria literatura em busca de uma chave de leitura que permita uma elaboração de como a noção pode ser pensada ao longo da obra. Assim, a apresentação buscará sustentar a hipótese segundo a qual a heteronomia, embora singular, não diz respeito apenas a um procedimento estético isolado, mas pode ser entendida como uma resposta literária a mudanças históricas mais amplas no modo como a subjetividade passou a ser concebida no período.

Palavras-chave: literatura portuguesa; heteronímia; autoria; subjetividade

A carta triunfal

No ano de sua morte, 1935, Fernando Pessoa escreve uma carta para o jovem crítico Adolfo Casais Monteiro que se tornaria um marco da crítica e um documento central para a

interpretação de toda a sua obra. Nela, o poeta descreve “o dia triunfal de sua vida” (PESSOA, 1986), 8 de Março de 1914, no qual teria escrito “trinta e tantos poemas a fio” (Ibid.) e a partir dos quais teria se dado a descoberta de uma importante característica de sua obra: a heteronímia. Afirma Pessoa: “E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre.” (Ibid.) No documento, ele conta ainda que nesse mesmo dia teria escrito também outros tantos poemas em seu próprio nome, em uma “reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.” (Ibid.)

Embora o dia triunfal, no momento da escrita, tivesse se passado já há mais de 20 anos, é como se a ação transcorresse ali novamente enquanto a carta é narrada. Por exemplo no momento seguinte, em que, uma vez descoberto Caeiro, seu mestre:

“tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.” (Ibid.)

Dessa maneira, esta carta — que mais tarde ganharia o apelido de “carta triunfal” pela crítica pessoana — narra a maneira como teria se dado mais do que a invenção dos heterônimos, seu descobrimento por Pessoa: trata-se de algo que escapa ao controle do poeta.

Chama atenção, também, já nesse primeiro momento, que a escrita da carta espelha aquela dos primeiros poemas heteronímicos, que teriam sido escritos às pressas num jato, sem interrupção ou sem emenda. Hoje, no entanto, sabemos que isso não é verdade e que tanto os poemas dessa primeira série de Alberto Caeiro, quanto dos outros heterônimos e a própria carta tiveram algumas versões diferentes e foram trabalhados por um período bem mais longo do que o relato dá a entender.

Contudo, mesmo após a narrativa ter sido parcialmente desmentida, a carta permaneceu como um importante ponto de análise da obra do poeta. Pois, mesmo sem se tratar de um simples relato do acontecido, se é que tal coisa existe, a carta pode também ser lida como a construção de uma narrativa criada pelo próprio autor a respeito de sua obra.

Lembremos: Fernando Pessoa morreria apenas alguns meses depois de enviá-la à Casais Monteiro de uma cirrose hepática que já comprometia sua saúde no momento da escrita, e,

portanto, tal como indica Joana Matos Frias (2025), era muito provável que houvesse na mente do poeta uma intenção de deixar à posteridade sua própria versão a respeito de sua obra, e que em sua maioria ainda não havia sido publicada naquele momento. Esta hipótese da preocupação com a posteridade torna-se ainda mais plausível ao notarmos que é em seus últimos anos de vida, que Pessoa conclui o projeto de *Mensagem*, e consequentemente publica seu primeiro e único livro em vida, mas também o momento em que retoma a escrita do seu *Livro do Desassossego*, abandonado a mais de uma década até então. Trata-se, portanto, de um dos períodos mais produtivos da vida de Pessoa.

Mas voltemos à carta. Nela, temos que os textos heteronímicos seriam aqueles escritos como alguém diferente de si, e que buscariam dar conta da “disposição dramática do autor para sair de si mesmo e se tornar outras pessoas” (PIZARRO, 2023). Esses textos se diferenciariam das obras escritas e assinadas pelo próprio Pessoa, que por oposição passaram a ser chamadas por ele mesmo de obras ortônimas, como são os poemas que relata ter escrito depois da sequência inicial na carta.

Chama a atenção no relato, que os heterônimos teriam surgido primeiro como escrita, e só depois como sujeitos. Primeiro os trinta e tantos poemas a fio e depois o homem que os escreveu: Caeiro. Primeiro a ode triunfal, depois Campos. *O homem com o nome que tem*. Nesse sentido, os três autores heteronímicos seriam como obras de suas obras. Ou como coloca Eduardo Lourenço em seu ensaio *Pessoa Revisitado*: “os poemas seriam criadores de autores fictícios e não o contrário”, e, portanto, indica o ensaísta, teriam o objetivo final de “prolongar o ato criador dos [próprios] poemas” (LOURENÇO, 2017, p.35) e não de enganar o leitor que poderia se pensar tratarem-se de vários autores verdadeiramente.

Além disso, vale dizer que eles — textos, nomes e sujeitos ficcionais — teriam surgido como uma reação em cadeia: um reagiria ao outro, num jogo de estímulos, negações e interações, quase como em uma equação química. Essas reações exigiriam, por sua vez, uma ação de Pessoa ortônimo, contra sua despersonalização. Dessa forma, ele estaria situado não ao lado de Caeiro, seu mestre, mas em condição de igualdade com aqueles outros dois discípulos que teriam surgido após o jato inicial.

Assim, Pessoa ao mesmo tempo autor e ortônimo, constrói sua obra a partir de um universo ficcional em que tudo aconteceria para além de qualquer vontade ou desejo seu. Pessoa,

tal como havíamos notado acima, em uma carta que explica sua obra faz questão a todo momento de ausentar-se da capacidade de explicá-la.

O autor já havia recorrido a um argumento parecido poucos anos antes, em 1928, na *Tábua Bibliográfica*, uma nota que apresentava sinteticamente a sua obra, assumindo, pela primeira vez de forma pública, a autoria de suas “obras heterônimas”. Nesse texto, Pessoa diz tratar-se de:

um drama em gente, em vez de em actos. [e completa] (Se estas três individualidades são mais ou menos reais que o próprio Fernando Pessoa — é problema metafísico, que este, ausente do segredo dos Deuses, e ignorando portanto o que seja realidade, nunca poderá resolver.). (PESSOA, 1993)

Esse descontrole do poeta diante da própria obra foi formulado de maneira oportuna, por Leyla Perrone-Moysés em seu livro *Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além do Outro* (2001), quando afirma que “O que se passa em Pessoa não é a multiplicação do mesmo em outros, mas o desencadeamento de uma alteridade tal que a volta ao Um se torna impossível” (PERRONE-MOISÉS. 2001, p.35) . Nessa lógica, a multiplicidade da obra pessoana não se daria por um simples ato de genialidade criativa a partir do qual uma voz se desdobra em várias, mas estaria ligada sobretudo a um *movimento emperrado*, a partir da qual o próprio Pessoa constata uma crise na maneira como se relaciona com sua obra, e na própria forma como diz eu.

Essa crise guarda certa semelhança com a análise proposta pelo historiador da literatura, Franco Moretti, no posfácio de seu livro *O Romance de Formação* (2020). Nele, Moretti analisa aquilo que teria sido uma importante transformação da cultura europeia nos primeiros anos do século XX, e que, por sua vez, teriam levado a uma crise do gênero dos romances de formação, analisados por ele ao longo do livro e que haviam circulado amplamente no continente europeu nos séculos XVIII e XIX

Para o autor, essa mudança teria se dado sobretudo por conta das transformações estruturais que ocorreram na sociedade europeia no período, como por exemplo o crescimento exponencial das grandes cidades e das instituições burocráticas. No entanto, esse processo teria chegado ao ápice com a primeira guerra mundial, a partir da qual, como afirma Moretti: “a socialização permanecerá inacabada, porque o indivíduo não se sentirá ‘em casa’ no mundo.” (MORETTI, 2020, p.347).

O diagnóstico realizado pelo historiador italiano guarda importantes semelhanças com aquilo que em outro momento de seu livro Perrone-Moisés chama da “consciência de uma despersonalização substancial” (PERRONE-MOISÉS. 2001, p.94) que caracterizaria o poeta

moderno. Assim, é possível traçar uma comparação entre a obra de Pessoa, e a noção de individualidade, de sujeito, de eu e, tal como aparece em outros autores da época que à sua maneira chegavam a questões próximas às de Pessoa, como Rimbaud, que em outra carta célebre da literatura, afirma que o eu é um outro (RIMBAUD, 2006), ou então T. S. Eliot, nascido no mesmo ano que Pessoa, que em um ensaio declara enxergar sua própria poesia como um ataque à “Teoria metafísica da substancial unidade da alma” (ELIOT apud PERRONE-MOISÉS. 2001, p.124).

Ao tratarmos de um estudo da noção histórica de sujeito, Marcel Mauss, em seus ensaios reunidos sobre essa noção, apresenta um ponto de partida teórico interessante. Neles, o antropólogo francês busca justamente apresentar maneiras que tornem possível estudar um tema tão amplo quanto o conceito de “pessoa”, “eu”, “indivíduo”, “sujeito” e etc.

Mauss convida-nos, acima de tudo, a considerar esta “categoria do espírito humano” não enquanto inata, mas enquanto uma construção que “lentamente surgiu e cresceu ao longo dos séculos e através de numerosas vicissitudes, de tal modo que ela ainda é, mesmo hoje, flutuante, delicada, preciosa, e passível de maior elaboração.” (MAUSS, 2015, p.369). Seu objetivo central é, portanto: “substituir uma visão ingênua de sua história e de seu atual valor por uma visão mais precisa” (Ibid). Muito importante também para ele é o reconhecimento do caráter particular, ou até mesmo excepcional, das ideias modernas ocidentais em relação ao tema.

Louis Dumont, que foi aluno de Mauss, no capítulo introdutório do livro *O Individualismo* (2000), desenvolve também uma interpretação à respeito da historicidade própria das concepções do “eu”. Dumont busca em muitos sentidos dar prosseguimento às hipóteses levantadas por Mauss em seus ensaios, embora ao mesmo tempo forneça algumas críticas que complexificam a análise original: “Em Mauss, ainda pode parecer que todo o resto para aí se encaminha: existem momentos em que um resto de evolucionismo vem coroar as descontinuidades, ainda que firmemente reconhecidas” (DUMONT, 2000, p.14).

O arquivo pessoano e a transformação da heteronímia

No entanto, um elemento que precisa ser trazido ao primeiro plano ao tratarmos da heteronomia, e a forma como Pessoa narra a invenção deste procedimento em seus últimos anos de vida, é a natureza póstuma da publicação de grande parte da obra. Pois se a carta seria

publicada alguns anos depois da morte de Pessoa, foi apenas a partir da década de oitenta, com o início de investigações exaustivas dos arquivos deixados por Pessoa, que pesquisadores puderam ter uma visão mais completa da obra deixada pelo autor (CASTRO, 2014).

Como em nenhum outro caso na história da literatura, o caminho singular da obra de Pessoa, para a qual dificilmente haverá um dia uma edição definitiva, deve ser ressaltado, pois as bases materiais da leitura dos textos acabam por marcar as maneiras como o fenômeno da heteronímia pode ser interpretado.

Um bom exemplo disso é a constatação feita por Jerónimo Pizarro em seu livro, *Ler Pessoa* (2023), de que mais de 90% dos textos hoje reunidos no espólio do autor estão sem uma assinatura, impondo a todo editor da obra, o problema único de precisar interpretar qual seria o autor de cada um deles. Para Pizarro, esse dado ajuda muito a evidenciar que a heteronomia em Pessoa não pode ser pensada como algo fechado, e que as fronteiras entre os autores que integram a obra são muitas vezes mais porosas do que se imaginaria à primeira vista. Além disso, Pessoa não publicava seus textos em parte porque nunca deixava de editá-los e por vezes alterar sua autoria. (PIZARRO, 2023, p.105).

Nesse sentido, tem-se na obra de Pessoa um movimento particular em que a interpretação crítica da obra se confunde com a própria descoberta dela. Esse processo se torna ainda mais único quando se pensa que, em Pessoa, o aparecimento de novos textos significa também o aparecimento de novos autores que os assinam. Pois, se nos anos que seguiram a morte de Pessoa, se pensava que a heteronomia se daria basicamente em torno das figuras principais: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Fernando Pessoa e também Bernardo Soares; atualmente, são conhecidos 138 heterônimos a partir dos quais Fernando Pessoa compôs sua obra, que por sua vez variam muitíssimo em grau de detalhamento biográfico e quantidade de textos escritos. (PIZARRO, 2023).

Nesse sentido, o livro de Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa* (1949), considerado a primeira grande obra crítica a respeito do poeta, é emblemático. Nele, Prado Coelho busca “descobrir a unidade psíquica na polimorfia” (COELHO, 1991, p.75 apud PIZARRO, 2023, p.12). Isso é, através dos perfis de cada um dos heterônimos conhecidos no momento em que o livro foi escrito, Prado Coelho busca localizar um ponto central a partir do qual se poderia pensar criticamente a obra de Fernando Pessoa.

Dessa forma, Jerónimo Pizarro situa Prado Coelho em uma das extremidades do espectro das interpretações críticas sobre Pessoa. No lado oposto, estaria Leyla Perrone Moisés que enxergaria na obra de Pessoa a desintegração da figura autoral completa, seguindo as tendências dos estudos referentes à morte do autor em voga no momento em que ela produziu parte de seus textos.

É interessante notar que Pizarro faz questão de reconhecer certa validade no objetivo de Prado Coelho e na sua busca por identificar uma unidade psíquica, uma vez que sem ela tenderia-se a perder de vista a dimensão de Fernando Pessoa e da sua obra enquanto sujeitos históricos. Tal como coloca Pizarro:

Por vezes parece-nos que Fernando Pessoa é algo volátil, ou algo que muitos críticos volatizam [...] Pessoa deixa de ser Pessoa, alguém que existiu [...] entre 1888 e 1935, e converte-se numa miríade de figuras, numa grande encenação e no nome de uma nova galáxia.” (PIZARRO, 2023, p.13).

Nesse sentido é que aparece, na análise de Pizarro, a figura de Teresa Rita Lopes e seu livro *Pessoa por conhecer* (1990), ao lado do qual poderíamos colocar também os trabalhos realizados por Ivo Castro e seu grupo, que escancaram até que ponto não se tinha uma noção clara sobre o fenômeno do heteronimismo (PIZARRO, 2023, p.18).

Se Prado Coelho havia escrito seu livro a partir dos principais heterônimos, aos quais mais tarde foram acrescidos de algumas dezenas, seria apenas nas últimas décadas do século XX que esse número passou a se aproximar dos 138 que hoje se conhecem, muito por conta do trabalho com os arquivos (PIZARRO, 2023, p.19).

No entanto, um ponto importante para Pizarro e para este artigo é que do trabalho com os arquivos não surgiram apenas novos textos para a fortuna crítica pessoana, mas foi justamente o crescimento exponencial do material que possibilitou uma nova visão a respeito do fenômeno da heteronímia. Nesse sentido, Teresa Rita Lopes oferece uma imagem da obra pessoana que poderia servir também como uma declaração de princípios:

A obra de pessoa é uma inflorescência, um malmequer de sombras-personagens. Se eu lhe arrancar uma pétala e analisar meticulosamente, até ao microscópio, não ficarei com isso a conhecer o malmequer. Estudar separadamente este ou aquele heterônimo, este ou aquele tema ou faceta de Pessoa, e desfolhar o malmequer Para apenas classificar uma das pétalas Por isso me aplico há muito a reconstruir o conjunto em que cada ser-pétala participa. (LOPES apud PIZARRO, 2023, p.21)

Cabe destacar, também, que muito recentemente, em 2022, os estudos pessoanos tiveram outra importante guinada com a publicação da biografia de Fernando Pessoa escrita por Richard Zenith. O autor, que participou desde o início dos trabalhos com o espólio do poeta, oferece nessa obra mais uma possibilidade interpretativa dos textos, abordando questões históricas que cercam a vida de Fernando Pessoa e que até muito recentemente eram desconhecidas da crítica.

Ao tratarmos de uma pesquisa histórica a respeito da literatura, no entanto, faz-se necessário certo cuidado com os elementos biográficos da vida de um autor, ainda mais ao tratarmos da relação entre a vida de Fernando Pessoa e sua obra, na qual o jogo com essa figura ocupa uma posição central. A questão é de tal forma importante na obra do poeta que Jerónimo Pizarro ironiza o lugar comum que se tornou dizer que Pessoa antecipa os questionamentos a respeito da autoria, que posteriormente viriam à tona principalmente a partir de autores como Foucault e Barthes (PIZARRO, 2023).

No entanto, vale dizer que a questão da autoria esteve por um longo período intimamente ligada à noção de intenção (COMPAGNON, 1999, p. 47). Isso é, para grande parte das discussões teóricas sobre a noção de autor, trata-se, sobretudo, de delimitar até que ponto caberia ao autor determinar o que um texto pode (ou não) significar. Isso porque, durante muito tempo, como era o caso na filologia clássica, os estudos literários foram orientados pela tentativa de reconstrução histórica da intenção autoral — isto é, daquilo que o autor quis dizer ao escrever determinado texto (Ibid., p. 49). Todavia, ao longo do século XX, diferentes correntes teóricas — como o *New Criticism*, o formalismo russo e a crítica francesa — passaram a questionar esse papel central do autor (Ibid., p.50). Esses questionamentos assumem uma nova perspectiva na conferência em que Roland Barthes decreta a “morte do autor” e propõe deslocar a ênfase dos estudos literários para a própria linguagem ou para o leitor como produtor do sentido da obra literária (BARTHES, 2004, p. 48).

Embora trate-se de um clichê, sem dúvida, analisar a heteronímia de Pessoa a partir dessa perspectiva cética a respeito da relação entre obra e autor, tal noção torna-se especialmente útil ao pensarmos textos, como a própria *Carta Triunfal*, em que Pessoa se propõe a explicar a própria obra. A perspectiva sugerida pelos questionamentos de Barthes torna possível analisar esses textos de auto interpretação do autor, não como elocuições finais de uma verdade, mas como parte do jogo literário. Fato este, que fica evidente na posição que se coloca Pessoa na carta, como apenas mais um entre seus heterônimos.

Heteronomia, um projeto filosófico?

Afirmo que a noção de Teresa Rita Lopes serve como uma declaração de princípios, pois ao longo da obra de Pessoa há diversas tentativas de formular a questão da heteronomia, não enquanto um simples artifício literário, mas como uma parte de sua natureza. Embora isso se faça presente na carta triunfal, Pessoa traz o tema de forma interessante em um manifesto, que se aproxima também de um tom teórico, filosófico e científico, no qual o autor afirma que essa crise se daria sobretudo por uma incapacidade moderna de sentir, que teria sua origem em uma Lei de Malthus da sensibilidade. O problema, afirma ele, estaria no fato que “Os estímulos da sensibilidade aumentam em proporção geométrica; enquanto a própria capacidade de sentir aumenta apenas em progressão aritmética.” (PESSOA, 1993b). Isso é, a capacidade de sentir, andaria na progressão de 2, 4, 6, 8, 16; ao mesmo tempo que os estímulos da sensibilidade avançariam de maneira exponencial: 2, 4, 8, 16, 32.

A diferença entre as duas progressões, embora desconsiderável de início, teria se tornado cada vez mais notável desde o Renascimento e “[é] do romantismo para cá que se acentuou deveras com uma nitidez cada vez maior, a distância cavada pela virtude criadora dos números entre as duas progressões.” (ibid.)

Para ele, seria necessário encontrar uma forma de “aproximar a sensibilidade da rápida multiplicação dos estímulos” (ibid.), algo que em sua época já havia alcançado proporções trágicas, e que deveria se dar através de uma “terapia psíquica”, baseada três processos:

- (1) a abolição do preconceito da personalidade. Acabemos com a ideia de que cada indivíduo é só ele-próprio. Todos nós coexistimos ao mesmo tempo que existimos. Todos nós somos todos os outros.
- (2) A abolição do preconceito da individualidade. Deixemos de aceitar como verdadeira a tese fundamentalmente teológica da indivisibilidade da alma. Somos agregados de células, agrupamentos de psiquismos, de sub-nós, somos inteiramente tudo menos nós-próprios. Submerjamo-nos no mar de nós-próprios, afogados no Universo de lhe pertencermos.
- (3) A abolição do dogma da continuidade lateral. Não julguemos mais que nós, do presente, somos um laço, um hífen móbil, entre o passado e o futuro. Não somos. Somos sim contínuos mas não com o passado ou com o futuro. A nossa continuidade é toda com o presente — com o presente externo de todas as coisas, e com o presente interno de todas as sensações. (Ibid)

Tendo em vista essas proposições do autor, fica bastante tentador também notar que no mesmo ano do suposto nascimento dos heterônimos, 1914, Sigmund Freud, nas conferências

inaugurais da psicanálise, chamava atenção justamente para o limite da ação consciente no comportamento humano, na qual afirmaria que o eu “nem mesmo [é] senhor de sua própria casa” (FREUD, 2014, p.310).

Assim, a partir da carta triunfal e da narrativa da descoberta da heteronomia, chegamos a uma espécie de crítica filosófica das formas da subjetividade de seu tempo. No entanto, há de se notar que esta crítica não pode ser separada do jogo poético proposto pelo autor. Jogo este que se dá não como um artifício fechado, a escrita de poemas segundo a voz de um outro, mas como um procedimento literário que embaralha e torna porosas as fronteiras entre a obra e os nomes que a assinam. E a partir da qual, torna-se quase impossível localizar uma voz autoral que organiza a obra em torno de uma intenção única. Pelo contrário, a obra de Pessoa parece cercada a todo momento pela afirmação do manifesto de que *somos inteiramente tudo menos nós-próprios*.

Isso se faz presente na carta, sobretudo na explicação vazia que havíamos notado acima, e na insistência do autor em dizer que o mistério por trás da heteronomia lhe escaparia por completo, sendo ele mesmo apenas mais um entre os nomes que compõem sua obra. Ao mesmo tempo, a falta de uma explicação completa acaba por equiparar sua escrita quase a um fenômeno da natureza, algo que não seria um artifício inventado, mas uma descoberta. Logo, também mais um problema metafísico, *que nós, ausentes do segredo dos Deuses, nunca poderemos resolver*.

Com a carta, portanto, Pessoa inventa, no ano de sua morte, uma espécie de mitologia de sua própria obra. No mesmo sentido em que recorre à mitologia de Lisboa em um poema de *Mensagem*, publicado no ano anterior — segundo o qual Ulisses, em seu retorno à Ítaca, teria sido o fundador da cidade —, e que diz: “O mito é o nada que é tudo.” (PESSOA, 1972)

Referências bibliográficas:

- DUMONT, Louis. **O Individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 544 p. (Obras completas, v. 13).
- FRIAS, Joana Matos. L'être à la postérité. **Revista Estranhar Pessoa**, Lisboa, n. 12, p. 123-136, out. 2025. ISSN 2183-4075.
- LOURENÇO, Eduardo. **Pessoa revisitado**: leitura estrutural de textos pessoanos. São Paulo: Tinta da China Brasil, 2017.

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de 'eu'. In. _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 365-395

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Todavia, 2020

PESSOA, Fernando. **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. (Introdução, organização e notas de António Quadros.) Lisboa: Europa-América, 1986. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 12 maio 2026.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 10ª ed. 1972. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1274>. Acesso em: 20 maio 2026.

PESSOA, Fernando. Tábua bibliográfica. **Presença**, nº 17. Coimbra. Lisboa: Contexto, 1993. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2700>. Acesso em: 20 maio 2026.

PESSOA, Fernando. **Pessoa Inédito**. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993b. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1364>. Acesso em: 20 maio 2026.

PIZARRO, Jerónimo. **Ler Pessoa**. São Paulo: Tinta da China Brasil, 2023.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. Tradução de Ivo Barroso. **Alea**, v. 8, n. 1, jan. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100011>. Acesso em: 07 abr. 2026.

ZENITH, Richard. **Pessoa: uma biografia**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Uma gaveta toda sua: tempo, escrita e intimidade em *Caderno Proibido* de Alba de Céspedes (1952)

Carolina de Fátima Linhares Augusto

Doutoranda em História
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
carolinalinharesag@gmail.com

Resumo: A pesquisa propõe-se a investigar a forma do diário ficcional *Caderno Proibido*, publicado em 1952 pela escritora ítalo-cubana Alba de Céspedes, analisando como a autora joga com a vida íntima para debater mudanças geracionais. A partir de uma reflexão acerca do papel da escrita, a protagonista e narradora Valéria Cossati apresenta ao leitor sua típica família de classe média em uma Roma pós-guerra, composta pelas figuras de Michele, seu marido, e os filhos, Mirella e Riccardo. Ao longo da escrita, as inquietações de Valéria surgem a partir do momento em que constrói sua identidade narrativamente (Ricoeur, 1991), e, portanto, passa a se pensar: o casamento, as finanças, o trabalho no escritório, a jornada doméstica e seu papel como mulher em tudo isso. Tais questões são postas por Alba em um constante diálogo entre esfera privada e esfera pública, construindo um panorama da História da Itália na década de 1950 e os resquícios de um mundo marcado pelo autoritarismo e por uma mudança nos modos de crer daquela sociedade, como desdobramento da instauração de um novo tempo.

Palavras-chave: Diário ficcional; História; Ficção.

A escrita metalinguística

Fiz mal em comprar este caderno, muito mal. Mas agora é tarde demais para lamentar, o estrago está feito. Nem sei o que me levou a adquiri-lo, foi por acaso. Nunca pensei em manter um diário, até porque um diário deve permanecer secreto e, para isso, seria preciso escondê-lo de Michele e dos meninos. Não gosto de deixar nada escondido; além do mais, em casa há tão pouco espaço que seria impossível. (De Céspedes, 2022, p. 9)

Parecia haver um certo prazer nas coisas proibidas naquela altura da vida da protagonista de *Caderno Proibido*, diário ficcional publicado em 1952 pela ítalo-cubana Alba de Céspedes.¹ Valéria Cossati, uma mulher de classe média, casada, com dois filhos e duas jornadas de trabalho – doméstica e no escritório –, narra, na primeira página de seu diário, um ímpeto de adquirir um caderno quando sai para comprar cigarros para o seu marido. Em um domingo na Roma dos

¹ Alba de Céspedes foi filha de um ex-presidente de Cuba e estava alinhada aos movimentos antifascistas, principalmente na literatura, dedicando sua vida ao mundo literário e à escrita de romances. Trabalhou para jornais italianos e fundou a revista *Mercurio* (1944 - 1948), espaço de debate intelectual acerca da formação de uma nova cultura pautada na sociedade democrática e civil.

anos 50, onde a venda de outro produto era proibida, Valéria sente que não pode passar nem mais um dia sem aquele caderno, no qual começa a narrar a própria vida.

Ao pensar sobre a vontade de escrever, é preciso ter em mente que esta vem acompanhada do entendimento de que esta ação pode ser transformada de um verbo mais preciso: narrar. Isto é, o empenho pela escrita, sobretudo aquela que busca organizar a vida de quem escreve, não é simplesmente um registro de experiências, mas antes uma fabricação dos acontecimentos em narrativa, dando sentido aos fatos avulsos do cotidiano. Contar a própria existência exige, portanto, a seleção de uma forma para dar vazão ao conteúdo, dois elementos indistinguíveis que permitem ao texto escrito virar narrativa (Ricoeur, 1991). Valéria dá o primeiro passo em direção a este movimento antes mesmo de começar a escrever, quando compra o caderno e precisa lidar com sua existência física dentro da casa:

“Vou guardar no meu armário”, pensei, “mas não, Mirella abre toda hora para pegar alguma coisa emprestada, um par de luvas ou uma blusa. Michele vive abrindo a cômoda. A escrivaninha agora é praticamente de Riccardo.” Considerei que em toda a casa já não dispunha de uma gaveta, um escaninho para chamar de meu. Queria fazer valer meus direitos a partir daquele dia. (De Céspedes, 2022, p. 10)

Para fornecer substância íntima, Alba joga com algumas figuras que aparecem de maneira recorrente e que remetem ao mundo particular, a principal delas é a gaveta. As menções feitas em relação à ela estão sempre relacionadas ao segredo e à possibilidade de uma individualidade, uma vez que todos na casa possuíam espaços pessoais, menos Valéria. Contudo, a gaveta aqui ganha uma dimensão ainda mais precisa quando associada à outra imagem, a da chave.

Ontem à noite, logo depois do jantar eu disse a Mirella que não gosto de seu costume de manter a gaveta da escrivaninha trancada à chave. [...] Riccardo também faz o mesmo numa gaveta em que conserva as cartas que recebe das garotas. Repliquei que, nesse caso, Michele e eu também teríamos o direito de manter uma gaveta trancada à chave. “Na verdade, nós temos uma”, Michele disse, “é a gaveta onde guardamos o dinheiro.” Insisti que gostaria de ter uma só para mim; e ele, sorrindo, me perguntou: “Para fazer o quê?”. “Sei lá, para guardar meus papéis pessoais”, respondi, “algumas lembranças. Ou talvez um diário, como Mirella.” Então todos, inclusive Michele, começaram a rir da ideia de que eu possa ter um diário. (De Céspedes, 2022, p. 33).

A discussão familiar acerca das gavetas trancadas acontece no jantar e remete às vidas íntimas que cada membro daquele grupo possui. Prost, em *Fronteiras e espaços do privado*, investiga as mudanças nas configurações familiares passando por diferentes idades da História e aponta para a importância deste núcleo social no entendimento de que a vida privada só tem sentido em

relação à vida pública, e, portanto, destrincha o funcionamento familiar ocidental pós-guerras e argumenta sobre o papel da mulher neste núcleo, que a partir da década de 1950 começa se desencontrar unicamente da “dona do lar”. Mais que isso, Prost aponta para os espaços da casa como elementos fundamentais no surgimento da individualidade dentro de um núcleo familiar, dado que o aumento na quantidade de cômodos permitia o isolamento físico das pessoas, e assim o anseio pelo segredo.

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade. (Bachelard, 1993, p. 91)

As gavetas onde se aninham os objetos são trancadas como garantia do segredo e parecem sustentar a subjetividade individual naqueles centímetros quadrados, reservando às coisas materiais a reafirmação do “eu” enquanto pessoa. É sintomático que a gaveta trancada de Valéria seja compartilhada com seu marido para guardar dinheiro, o que nos leva radicalmente para o mundo material. Como de costume, as personagens de Alba estão preocupadas com questões práticas de sobrevivência e o dinheiro, as contas e o trabalho são centrais naquilo que elas de fato são. A composição de Valéria como pessoa, até o momento do início da escrita do diário, passava basicamente pela sua luta por dinheiro, pela sobrevivência da família e não à toa sua gaveta trancada, apesar de compartilhada, possuía apenas dinheiro. Isto vai mudar à medida que ela sai em busca de uma gaveta para si, da construção de sua subjetividade por meio de objetos que vão compor este novo espacinho: “Agora o mantenho trancado numa gaveta onde conservo minhas recordações de infância e as cartas de Michele, uma gaveta que ninguém nunca abre.” (De Céspedes, 2022, p. 88).

A princípio, o diário não possui um lugar só dele. Durante semanas, a protagonista o esconde pela casa: no meio dos produtos de limpeza da cozinha, nos armários de bebidas, em um baú com roupas de inverno, dentro de uma lata de biscoitos e, enfim, em uma gaveta trancada com recordações de infância e cartas do marido, Michele. Essa luta inicial já revela aquilo que vai dar tom ao enredo de todo o livro: o pensar sobre si a partir da narrativa atribuindo sentido à própria vida. A mera existência do caderno desperta um sentimento novo, uma imposição: fazer valer as próprias vontades. A organização destas ideias, de certo, se dá na escolha pelo como narrar. A forma e o conteúdo, neste sentido, mostram-se como uma coisa só, pois Valéria decide

começar a escrita não com confissões imediatas, ou pelo menos explícitas, mas com a batalha pelo espaço íntimo.

O artifício metalinguístico - escrever um diário sobre escrever um diário - funciona como entrada para uma reflexão à priori: quais são as condições necessárias para escrever? Esta pergunta vai ser desenrolada em outras que sustentam todo o livro de Alba e acabam alcançando outras de suas produções literárias. Em *Caderno Proibido*, especialmente, este questionamento principal parte de uma dona de casa que, apenas pela observação da própria vida, parece compreender que a escrita íntima exige certa privacidade, elemento do qual ela carece, apesar de, paradoxalmente, encontrá-lo no momento em que está escrevendo.

O que se sucede a partir disto é um movimento duplo em que a subjetividade e a individualidade são fundadas a partir do diário e ele, por sua vez, pode existir a partir do recrudescimento desses aspectos na personagem. A escrita funciona, portanto, como a fundação de um certo real na medida em que as frustrações ou as satisfações descritas por Valéria só ganham forma quando postas em narrativa.

Ao reler o que escrevi ontem, acabo me perguntando se não comecei a mudar de índole a partir do dia em que meu marido, de brincadeira, passou a me chamar de “mamãe”. No início gostei muito, porque assim me sentia a única adulta em casa, a única que já soubesse tudo da vida. Isso reforçava o senso de responsabilidade que sempre tive, desde a infância. [...] Mas agora compreendo que foi um erro: ele era a única pessoa para a qual eu era Valéria. (De Céspedes, 2022, p. 13)

Inicialmente, o leitor fica intrigado com a aparente urgência dos acontecimentos, ao passo que não parece haver nada para relatar. A angústia de Valéria com a ausência dos momentos de solidão é posta no diário, ainda que, quando finalmente pode escrever, não parece saber exatamente o que deseja contar. Esta é a virada do livro, o diário existe como um momento de suspensão, ainda que muito concreta, da vida da senhora Cossati que parece estar pensando sobre a própria felicidade. Não à toa, seu papel doméstico rapidamente entra em crise ao avaliar as mudanças no casamento com Michele, o arrefecimento da paixão e sua transformação na figura da dona de casa.

Aproximando-se dos quarenta anos, esta crise é apresentada no diário especialmente a partir da relação de Valéria com a sua filha, Mirella, uma jovem adulta que aparece como um imperativo de uma nova geração. Enquanto a narradora está se desdobrando para equilibrar sua vida profissional, como secretária em um escritório, e sua vida doméstica, como mãe e esposa,

Mirella busca sua emancipação do núcleo familiar não pelo casamento, mas pelo trabalho. O envolvimento amoroso da personagem com Sandro Cantoni, advogado no escritório onde ela trabalha, dá à Mirella um relacionamento em que a qualidade intelectual esteja tão presente quanto à romântica, alimentando-a. O mesmo acontece com Valéria, que tem um rápido caso com seu chefe, Guido, no qual as preliminares são as horas de dedicação ao trabalho. Apesar da aproximação das experiências, as crenças que agora regem as escolhas de Mirella a afastam do controle de Valéria e de um espelhamento da vida da mãe, causando longos conflitos que são o desenho acurado de uma colisão geracional.

A relação entre as duas personagens evidencia os seus papéis femininos nos diversos espaços que frequentam: em casa, no trabalho, nas lojas, nos seus amantes. A filha, como uma visão das possibilidades de outra forma de existência, aparece ora como ressentimento, ora como presságio, e é esta dupla função que encaminha o livro para um final sóbrio e conformado.

É importante situar *Caderno Proibido* numa discussão sobre geração porque esta era uma preocupação explícita de Alba de Céspedes. As perturbações da protagonista são compartilhadas por mudanças nas configurações de família, incluindo seus componentes como indivíduos que possuem vidas particulares, sobretudo as mulheres. “O problema sem nome”, intitulado pela psicóloga e jornalista Betty Friedan no primeiro capítulo do seu clássico *A mística feminina*, parece atingir a protagonista assim como a maior parte das mulheres naquele momento – e também homens, de certa maneira –, a insatisfação com a vida doméstica. Ainda que as mulheres entrevistadas na longa pesquisa de Friedan pertençam mais exclusivamente ao mundo doméstico estadunidense, dado que não trabalham e partilham do *American Way of Life*, a crescente influência dos Estados Unidos na Europa Ocidental pós-segunda guerra traz o mercado de consumo para o centro dos temas abordados em *Caderno Proibido*.²

A constante atenção de Alba em relação à vida material como instrumento para a emancipação do indivíduo – seja homem ou mulher –, produz em seus personagens um senso profundamente materialista, no qual não há dispensa da racionalidade ao avaliar aspectos sentimentais da vida. Apesar da história do livro estar centrada em Valéria, todos os personagens estão buscando certa felicidade naquilo que acreditam ser o sentido de suas vidas, ou pelo menos estão em um movimento de questionamento em relação a isto.

² Sabe-se que Alba de Céspedes escreveu *Caderno Proibido* enquanto estava em uma triangulação, viajando entre Estados Unidos, Itália e Cuba, no início dos anos 1950 (Baratella, 2023).

Uma forma mimética

Ao afirmar que “todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua”,³ o linguista russo Mikhail Bakhtin aponta para a indissociável relação entre conteúdo e forma. É possível ainda levar esta consideração além em um estudo daquilo que o mesmo linguista chama de “enunciados”, isto é, formas de organização do discurso a partir de combinações específicas no uso dos recursos da língua. Assim, os enunciados discursivos são individuais, mas obedecem às regras do gênero do discurso específico no qual estão inseridos, o que torna coerente a máxima de que forma é conteúdo. Isso pois aquilo o que se diz (conteúdo) está determinado pelo como se diz (forma), o que torna a investigação da estrutura discursiva que sustenta determinado texto indispensável. Enquanto gêneros literários, o diário e o romance são tipos de enunciados que integram o gênero discursivo secundário, mais complexo que o primário, pois surge de elaborações culturais bem organizadas. A existência, portanto, dos enunciados mais arranjados, como a literatura, passa por uma reelaboração de enunciados primários no âmbito da construção dos elementos culturais de determinada sociedade. Dessa forma, a localização do diário e do romance enquanto forma é produzida a partir de um meio comum da linguagem, seguindo um modo de fazer determinado pelo campo de comunicação que elabora modelos mais ou menos estáveis do enunciado (Bakhtin, 1997).

Na busca pelo entendimento de como se produzem essas formas e quais conteúdos elas suportam, é importante considerar que ambos os gêneros possuem uma substância muito semelhante, correspondendo a uma existência moderna marcada pela quase ausência de regras. Para Marthe Robert (2007), as tentativas de definição do romance moderno ou classificação temática de seu tipo mais fragmenta do que unifica, e, portanto, é preciso sempre uma desconfiança com categorizações muito bem definidas. Esse gênero moderno é uma literatura que se interroga, se questiona e sua liberdade de regras permite sua expansão, fazendo uso de diversos gêneros e elaborando sobre o mundo (Robert, 2007). A mesma indefinição serve para o diário, especialmente do tipo ficcional, teorizado por Lorna Martens (1985), que investiga a dificuldade de definir um texto que possui “forma mimética”, pegando emprestadas a formas da escrita íntima e cotidiana no modelo diarista e no modelo romancista.

³ Bakhtin, 1997, p. 280.

A primeira imposição à priori que se coloca ao analisar *Caderno Proibido* como um diário ficcional é entender a escolha desta forma literária por parte de Alba. Se existe, em algum grau, o entrelaçamento da ficção com a realidade, isto não chega a ser um ponto importante que ronda as interpretações do livro. Esta ausência não significa, no entanto, que não existe nada das experiências da própria autora, cuja literatura estava engajada na construção de um novo imaginário democrático pós-autoritarismo fascista.

Em concordância com isso, a forma do tempo no romance de Alba apresenta características em comum com as definições de Bakhtin acerca do quinto tipo de romance de formação. Não é de interesse marcar *Caderno Proibido* a partir de nenhuma caixa gênero-textual muito específica, com riscos de perder pontos fundamentais do livro ao tentar encaixá-lo numa definição exata. Contudo, é possível fazer uso de alguns aspectos postos pelo linguista como recurso teórico que permite aproximar o livro de boas interpretações. Nesse sentido, este quinto tipo do romance de formação refere-se ao homem que “já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem efetua-se nele e através dele.” (Bakhtin, 1997, p. 241). Para o autor, o tempo da formação dos personagens se efetua junto com o tempo histórico real, que não está presente apenas como pano de fundo. Trata-se, portanto, de da imagem do homem fora de seu caráter privado, mas na exposição da existência histórica. Neste momento de reconfiguração europeia, Alba estava repensando as lutas contra a censura em nome do estabelecimento da liberdade e da felicidade e o que isto significa, de fato, para diferentes pessoas.

[...] as minhas protagonistas são sempre, no fundo, a mesma mulher que personifica, às vezes, os problemas de uma geração, de um mundo e de uma época. Mas enquanto Alessandra, de *Na voz dela*, se reduz a matar para não renunciar à felicidade, e Valéria tem que destruir o “Caderno proibido”, ou seja, a lucidez da consciência, para tentar encontrá-la, Irene compreende que a felicidade só pode ser encontrada ao aceitar o desespero que assola toda criatura humana consciente. (De Céspedes, 2026, p. 132)

Na carta aos leitores feita por Alba para a publicação de seu romance *Antes e Depois* (1955), a escritora reflete sobre o sentido da escrita e os rumos que tomam suas personagens na busca da felicidade. Visivelmente ancoradas no seu tempo, as mulheres de seus romances não se restringem a elaborar problemas de seus papéis femininos no mundo, encarnando dilemas enfrentados também pelos homens daquele momento. Em *Do sótão à vitrine*, Maria José Motta Viana articula escrita de diários por mulheres e o cotidiano para concluir que há um “paradoxo do ajuntamento da realidade”, em que se observa um embate entre negar a vida e reconstruí-la

em escrita, tornando esta última mais importante que a primeira. Longe de fazer confissões, portanto, no diário íntimo de Valéria Cossati se encontram, sobretudo, desejos.

Sem negar a dimensão do gênero como elemento de complexificação de suas subjetividades, as protagonistas de Alba enfrentam a matéria da existência humana, a substância da qual a felicidade é feita e os diferentes caminhos para uma vida justa. Este tema certamente circulou a própria vida de De Céspedes, que estava atenta não só para a ficção da literatura, mas as ficções que os homens e as mulheres escolhem no mundo real.

A literatura de Alba lida com as diferentes formas de existir que as pessoas escolhem para si, seja de maneira consciente ou não. Valéria Cossati e Irene - protagonista e narradora de *Antes e Depois* -, vivem duas ficções distintas, já que a primeira é casada e mãe e a segunda mora sozinha e possui um amante, e buscam a felicidade de suas ficções também de maneira distinta. Se o diário ficcional supõe um narrador que fala com ele mesmo, criando um discurso sobre si (Martens, 1985), a destruição do diário parece um movimento óbvio caso Valéria deseje ser feliz dentro da forma que escolheu para si. A forma do diário, de caráter íntimo e formador, geralmente é escolhida pelos autores de ficção pela possibilidade de mostrar o desenvolvimento de um personagem a partir da narrativa do cotidiano e da atribuição de significado a ele pelo próprio personagem que se conta. Se Valéria pôde dar forma à sua vida por meio da escrita e a consciência era excessiva para que alcançasse a paz, a destruição do diário é o caminho para o apaziguamento.

A escolha pelo gênero também parece estar ligada à rede paratextual do livro. Em 1944, Alba funda a revista *Mercurio*, criando um espaço para escritores, artistas, políticos e cientistas no geral debaterem livremente suas ideias para a reconstrução intelectual e cultural da Itália pós-fascista. A revista editou e traduziu escritores como Jean-Paul Sartre, Ernest Hemingway, Katherine Mansfield e Natalia Ginzburg, com quem mantinha relações de amizade, e isso é fundamental para a publicação de *Caderno Proibido*. Como colaboradora na *Mercurio*, a aproximação entre Alba e Natalia Ginzburg se deu tanto à nível pessoal, quanto literário. Tanto Natalia quanto Alba utilizam as técnicas da escrita de si nas suas literaturas e em seu *Léxico Familiar*, Ginzburg faz um jogo entre memória e ficção, borrando suas fronteiras e explicitando a ficcionalidade de qualquer tipo de escrita.

Além de Ginzburg, outra grande referência para De Céspedes foi Elsa Morante. O principal livro da escritora, *La Storia* (1974), foi tido como “o maior best-seller de todos os

tempos na Itália”⁴ do século XX, e a autora é frequentemente citada junto às influências de Alba. Morante também escreve sobre mulheres, família, vida privada e conservadorismo fascista, partilhando com De Céspedes o mesmo recurso literário da aproximação do tempo individual dos personagens com o tempo da História.

Assim, o *Caderno Proibido* nasce como um esforço de Alba, assim como de outras escritoras do período, de dar forma ao mundo em transformação, misturando o romance moderno e suas diferentes formas. Longe de uma busca por “representar o real”, o jogo da literatura está mais próximo do fornecimento de uma linguagem que dê conta de organizar a vida, por isso o que importa aqui é o que está escrito. Isso significa que não é partindo da análise do “contexto” de Alba que se chega a uma melhor leitura do livro, mas fazendo justamente o oposto, lançando um olhar ao enredo é possível que se entenda sua historicidade. Isto pois, as maneiras de determinado tempo não existem de modo independente, como espectro, mas antes só podem existir na medida em que são nomeadas e caracterizadas, algo feito pela própria literatura.

Por fim, a volta da circulação de *Caderno Proibido* e da literatura de Alba, não só no Brasil, também aponta para a importância do estudo desta forma íntima entre os gêneros literários. Se na segunda metade do século XX havia um apelo para a escrita íntima na composição de certos temas e popularizou-se a autobiografia, no século XXI há uma intensificação radical disto. Mais que nunca, o nome próprio do autor e sua vinculação com a narrativa parecem elementos necessários para uma tendência de mercado que vê autoras como Elena Ferrante e Annie Ernaux como um modelo de sucesso.

Na literatura, parece já haver algum tempo, os livros que priorizam a participação do eu enquanto relato de experiência ou memorialístico que tendem a ganhar bastante espaço frente ao crescimento de pautas dos movimentos sociais. Nesse sentido, a “escrita de si” vem causando um considerável impacto no mercado editorial, e a volta de Alba está inserida neste movimento. Se no século XX sua literatura foi barrada por Mussolini, na segunda década do século XXI sua posição é uma das razões que garantem seu lugar nas prateleiras de mais vendido. O “eu” não parece mais um ponto de partida, mas também sugere o de chegada. A narrativa da experiência,

⁴ Citação que consta na capa da edição brasileira do livro pela editora Record. Complementa com: “450.000 exemplares vendidos em 3 meses”. Ver: MORANTE, Elsa. **A História**. Rio de Janeiro: Record, 1974.

que ganha outros nomes como “autoficção”, vem borrando cada vez mais os limites entre ficção e real, entre personagem e autor.

Referências bibliográficas:

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARATELLA, Alessia. **“Nessuno torna indietro” di Alba de Céspedes. Corallità narrativa e pluralità delle voci**. Tesi de Laurea – Corso di Laurea Triennale in Lettere, Università degli studi di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Padova, 2023.
- DE CÉSPEDES, Alba. **Caderno Proibido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- DE CÉSPEDES, Alba de. **Antes e depois**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2026.
- FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.
- MARTENS, Lorna. **The diary novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- PROST, Antonie; VINCENT, Gerard. **História da vida privada 5: Da Primeira Guerra a nossos dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- VIANA, Maria José Motta. **Do sótão à vitrine: memórias de mulheres**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.