

## Introdução

Em 1959 o Brasil podia dizer que era um país moderno. Assim, ao menos, se considerava. E não eram só os mais ufanistas que apontavam esta terra como o lugar do futuro. Mesmo para os olhares mais desencantados, tudo indicava que a “era do atraso” havia ficado para trás. As cidades cresciam, os campos se esvaziavam, as indústrias se expandiam. O “sul maravilha” era o destino da maioria das pessoas que não queriam perder o bonde do progresso, ou que viam nele uma possibilidade de subsistência. Era necessário olhar para a frente.

Anos dourados e acelerados pelo crescimento econômico. A Praia de Copacabana era seu lugar de repouso com seus corpos despidos e coloridos ao sol. Neste recanto, além de se encontrarem as moças e os rapazes mais bonitos da capital da República, era possível esbarrar com um grupo de jovens músicos que traziam na cabeça e nas batidas do violão, a vontade de transformar radicalmente a maneira de compor e de interpretar música popular brasileira - mais *cool*, mais minimalista, mais concisa, mais moderna - Bossa Nova.

Nada do sentimentalismo excessivo dos cantores do rádio, ou do “exibicionismo operístico”, na expressão cunhada por Augusto de Campos<sup>1</sup>. Os novos músicos sofriam de amor sem perder a elegância e o charme: “em um terraço a beira mar”, como na letra de *Fotografia* de Tom Jobim. Em 1959 chega às lojas o LP *Chega de Saudade* de João Gilberto, paradigma desta nova maneira de cantar à meia voz, sem grandes exageros emocionais. Sucesso absoluto.

Ser moderno exigia uma boa dose de objetivismo. Aqui, não há espaço para arroubos de superficialidade, estilo rococó que de nada servem a estes novos tempos, industrializados. A arte tem que estar à frente da história, romper integralmente com o passado: “chegarà o dia em que a própria mão que pinta o quadro poderá ser substituída”: utopia concretista, nas palavras do crítico Mário Pedrosa (Pedrosa, 1976, p.87).

O movimento da arte concreta, que ganha força neste período, sobretudo na poesia e na pintura, se insurge contra: “uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística”, como afirma o manifesto, escrito em 1958, pelos irmãos Augusto e

---

<sup>1</sup> Apud: NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. In: Rev. Brasileira de Ciências. Sociais. Vol.15 n.43. São Paulo Junho 2000.

Haroldo de Campos, junto com Décio Pignatari. A proposta agora não é mais utilizar a arte como veículo de expressão, mas como local da criação de “problemas exatos” que possam ser resolvidos “em termos de linguagem sensível”. A arte concreta é uma arte geral da palavra. O poema-produto: objeto útil.”<sup>2</sup> A palavra é vivenciada em sua concretude visual e sonora e não mais como veículo de interpretação do mundo. “Sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo”<sup>3</sup>

Se os paulistas foram os pioneiros a lançarem-se nesta aventura concreta, criando, em 1956, a primeira grande exposição deste movimento, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Rio de Janeiro não ficou de fora. O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, criado neste ano, editado por Reynaldo Jardim, com projeto gráfico de Amílcar de Castro e artigos assinados por Ferreira Gullar, Mário Faustino, Carlos Heitor Cony, entre outros, estava conectado diretamente com estes novos projetos estéticos. Este espaço será um catalisador fundamental da produção e da discussão artística neste período. Poemas concretos e neoconcretos serão aí publicados em confluência com a diagramação de Amílcar de Castro, pioneira na construção de uma visualidade jornalística que primava pela conexão entre o texto e seu suporte.

Em 1959, no entanto, o grupo carioca de artistas que até então se ligavam à experimentação dos concretos, entre eles, Ligia Clark, Ligia Pape, e o grupo do Suplemento Dominical, já citado, se insurge contra o que consideram “uma perigosa exacerbação racionalista” da arte concreta.<sup>4</sup> Este novo movimento recoloca o problema da expressão, rejeitado pelos concretos, propondo novas formas de relação entre arte e vida, receptor e obra<sup>5</sup>. O SDJB existirá até 1961

<sup>2</sup> “Plano Piloto da Poesia Concreta” de Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.

<sup>3</sup> idem

<sup>4</sup> Manifesto Neoconcreto, lançado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, no mesmo dia da abertura da Iª Exposição de Arte Neoconcreta no MAM-RJ, em 1959.

<sup>5</sup> “O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) - e que ruem em todos os campos, a começar pela biologia moderna, que supera o mecanismo pavloviano - os concretos racionalistas ainda vêm o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.” (Manifesto neoconcreto, op.cit.)

sendo o lugar, onde talvez, pela última vez se tenha criado um caderno inteiro para a crítica de arte no jornalismo brasileiro.

Em meados dos anos 50, neste cenário efervescente, uma escritora mineira até então desconhecida, começa a publicar alguns de seus contos e poemas neste Suplemento: chama-se Maura Lopes Cançado.

Em 1952, aos vinte e dois anos, cansada do conservadorismo da Belo Horizonte onde morava, Maura decide tentar a vida no Rio de Janeiro, centro cultural e político do país nesta época. Sua trajetória, até o momento em que chega nesta cidade, estava ligada ao passado arcaico do qual as investidas modernistas tentavam a todo o custo desligar-se.

Maura nasceu em uma fazenda na pequena São Gonçalo do Abaeté, em Minas Gerais, em janeiro de 1930. Seu pai era um típico coronel do interior: um dos homens mais ricos e valentes da região, onde “a única lei era a do revólver” (Cançado, 1992, p.12). Um homem que oscilava entre fortes crises de agressividade nas quais espancava os homens da fazenda que não o obedecessem, e doses cavalares de romantismo com “imensa e desconhecida sensibilidade” Era um homem à margem da civilização, quase um bárbaro (Cançado, 1992, p.14).

A família Lopes Cançado, sua ascendência paterna, possuía na região grande prestígio social e político. Família “chata, conservadora, intransigente, como todas as boas famílias mineiras”. A mãe era uma figura doce, oriunda também de uma tradicionalíssima família neste estado: os Álvares da Silva: “família aristocrata de sangue e espírito, descendente de barões e outros títulos nobiliárquicos da época do império” (Cançado, 1992, p.15).

Ambiente mais conservador impossível. Tradicional família mineira, de uma fazenda do interior de uma pequena cidade e, obviamente, extremamente católica. Deus era a entidade “vigilante e punitiva” que tudo via, sabia e desaprovava (Cançado, 1992, p.20). Até os sete anos, Maura foi vestida de azul e branco em promessa à Virgem Maria, depois de ter quase morrido em criança.

Neste universo, a escritora foi, desde sempre, um ponto fora da curva. Se já na infância era considerada um tanto quanto excêntrica em relação às meninas de sua idade, na adolescência tudo se agravou: ao quatorze anos se casa, contra a vontade da família, e tem um filho, Cesarion. Aos quinze já está divorciada, o que em Minas era um dos piores delitos que uma mulher poderia cometer. Com dezesseis anos entra para um aeroclube freqüentado somente por homens,

pilotando um avião que posteriormente se espatifa no chão, não se sabe muito bem como.

Tentando escapar do pesado julgamento da cidade em que vivia Maura vai estudar em Belo Horizonte, mas lá também as coisas não melhoram muito. Os colégios de freira não a aceitavam por ser divorciada. Nas pensões para moças onde se hospedava, ninguém lhe dirigia a palavra.

Desistindo de conseguir aceitação por parte da tradicional sociedade mineira, Maura muda-se para o Rio de Janeiro, onde acreditava que pudesse adquirir maior liberdade em relação aos outros, sem ter que adotar o isolamento completo como acontecia em Minas Gerais. De fato, aí trava conhecimento com a elite intelectual da cidade, sobretudo com escritores, ocupando uma vaga disputada, no centro do turbilhão literário carioca.

Esta trajetória biográfica linear, até aqui narrada, apesar dos muitos percalços, não apresentaria nenhum problema, não fosse por um senão: para além desta realidade compartilhada, Maura tem acesso a uma outra na qual está sozinha, desde pequena, e onde os rostos se desfazem e se transformam em figuras monstruosas. Aqui, muitas vezes, já não é possível o reconhecimento de si próprio. Experiência concreta da loucura, que na nossa sociedade, com toda a sua modernidade, é enclausurada dentro de um hospício. A loucura é demasiado circular e interrompe a marcha reta do futuro.

Em 1959, quando é lançado *Chega de Saudade* e inaugurada a I Exposição de arte neoconcreta, Maura está internada pela segunda vez no Hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro de onde escreve *Hospício é Deus- Diário I*. O texto tem repercussão relativamente grande quando publicado em 1968. Neste momento, o movimento anti-psiquiátrico, que questionava a eficácia da internação na cura da loucura começava a se organizar, ao mesmo tempo, em que a ditadura brasileira mostrava o seu lado mais opressor.

É impossível não estabelecer conexão entre a obra de Maura Lopes Cançado e sua experiência com a loucura e o internamento. Os dois livros que publicou: *Hospício é Deus- Diário I* e *O Sofredor do ver*, também publicado em 1968, são a tematização desta realidade outra, alheia aos olhos do mundo dos normais. Mas, para além de desenhar um retrato da realidade cruel de um hospital psiquiátrico, o que colocaria esta obra na prateleira dos documentos históricos, o que se vê aqui nessa escrita é um desejo premente de romper de todas as maneiras

com este isolamento claustrofóbico ao qual foi lançada. Abrir passagens de ar na parede de vidro que a separava desde sempre do resto das pessoas. Não se deixar uniformizar pelo uniforme cinza dos doentes do hospício. Fugir da prisão através da escrita. Mas para isso, é preciso encontrar comparsas, já que sair do isolamento sozinho é impossível. Como fala o personagem de um dos contos do *Sofredor do Ver: O espelho morto*:<sup>1</sup>

“Fugir é encontrar pessoas com as quais possa falar, sem que minhas palavras se percam no vácuo, inúteis. Porque vivo sozinha em um mundo cada vez mais estranho, fantástico, monstruoso. Não que as coisas tenham se modificado tanto. Desde menina este encarceramento me sufoca, minha coragem foi sempre formada do desejo de evasão, o desespero de fuga deu-me forças até hoje” (Cançado, 1968, p.37).

O objetivo desta dissertação é encontrar meios que possibilitem, através da leitura crítica, a realização deste desejo de fuga expresso nessa passagem de *O Espelho Morto*. Para tal, é preciso, em primeiro lugar, pensar qual relação entre autor, texto e leitor que se estabelece neste processo e que permitirá o rompimento dessa atmosfera claustrofóbica. O que será que acontece na interação entre estes três elementos que é capaz de fazer com que se escape à prisão?

Eis o que se torna preciso descobrir. O primeiro movimento para o início deste empreendimento de fuga foi aceitar, como leitor, a aventura proposta, pensando em modos de fazer com que estas palavras não se perdessem no vácuo, inúteis. Delinear estratégias que possibilitassem este empreendimento.

Já de início grandes percalços foram encontrados no caminho. O primeiro obstáculo dizia respeito à própria biografia da autora. O diagnóstico da psicopatia, a ficha criminal que incluía um homicídio, se apresentaram muitas vezes como um ponto de parada desse processo, quando um questionamento insistente, ainda que muitas vezes ignorado, se sobrepunha sobre o pacto de fuga que era preciso travar para levar a cabo o projeto de evasão.

Esta pedra no meio do caminho, no entanto, aguçou um outro questionamento que já estava presente. O que pretende fugir na escrita da Maura, não é a própria autora, morta desde 1993, depois de cumprir pena em um hospital judiciário. Sua escrita de cunho autobiográfico pode, à primeira vista, fazer crer que texto e assinatura são uma coisa só. Ou melhor, que o primeiro é o documento produzido por aquele que o escreve. No caso de uma escrita encarcerada,

produzida dentro de um hospício, este caráter de testemunho se torna ainda mais premente. No entanto, se o objetivo da dissertação é abrir possibilidades de escape, é preciso sair desta chave de leitura que subordina a escrita à identidade do “eu” que escreve.

O primeiro capítulo desta dissertação vai pensar em possibilidades de leitura, que permitam o estabelecimento de outros pactos, entre uma escrita de cunho autobiográfico e seu leitor, e que promovam deslocamentos dos lugares fixos tanto de um quanto do outro.

De um lado, a idéia de autobiografia que nasceu junto com o modelo de indivíduo europeu, a partir das revoluções burguesas do século XIX, não dava mais conta desta escrita. Escrita esta que afirma, desde sempre, não mais reconhecer a sua própria identidade. Por outro lado, se o leitor quer ser comparsa deste projeto de evasão, ocupando o lugar daquele que se apresenta inteiro, para não deixar que as palavras se percam no vácuo, precisa repensar também a sua própria posição neste movimento de leitura. Como querer sair do lugar, quando estamos bem confortáveis onde estamos? Como se lançar em uma aventura sem colocar o próprio corpo em jogo?

Nessa perspectiva, é fundamental que a leitura não pretenda construir uma interpretação totalizante e distanciada que terminaria por criar uma outra clausura para essa escrita, mas que se apresente como participante deste jogo em que a própria noção de intimidade se coloca em tensão. Foi preciso pensar aqui na dicotomia estabelecida entre escritas íntimas, reveladoras da interioridade de um sujeito, e as chamadas “escritas do fora”, nas quais já não é mais possível dizer eu.

Para escapar dessa dicotomia, foi preciso criar outras relações entre vida e obra que não incorressem em uma conexão causal. Depois deste primeiro movimento de definição de estratégias de leitura, tornou-se possível embrenhar-se nas redes do “hospício-deus” para tentar ultrapassar os seus muros.

Para fugir à prisão é preciso conhecê-la de perto: suas entradas e saídas, suas passagens secretas, verdadeiras e falsas. Nesse sentido, o segundo capítulo é a tentativa de construção desta cartografia do hospício. A partir da escrita de Maura, percebemos que o encarceramento a que está submetida, não diz respeito somente à internação concreta em um hospital psiquiátrico, mas a uma experiência primeira e subjetiva que pretendo aqui descobrir qual é. O “hospício-deus”, aqui em jogo, é também a experiência de perder o seu lugar no mundo

quando já não é possível o reconhecimento de uma identidade fixa. Sem esta inserção no “mundo dos normais”, não haveria outra possibilidade senão aquela de se estar encarcerado em um hospício?

Quando tudo leva a crer que no “hospício-deus” não existem mais saídas, é preciso voltar-se para o lugar mais infecto do hospício, onde se encontram as loucas sem nenhuma possibilidade de recuperação. Estranhamente, Maura vê estas mulheres, que de tão distantes da realidade já nem parecem humanas, como aquelas que já conseguiram entrever um universo que não é mais aquele do “mundo dos normais”, mas que tampouco permanece enclausurado dentro dos muros do hospício. Como pode a catatonia e a apatia que, aparentemente permeiam a existência das “loucas do pátio”, ser um ponto de fuga?

Esta é a questão que se coloca o capítulo 3. Na existência da loucura, o corpo conseguiu se desligar da opressão a que estava submetido pelas violentas estratégias normatizadoras do hospício, mas o faz à custa de abandonar também qualquer tipo de sensação. É um corpo que já não sente, cuja rigidez aproxima-o de uma existência sem pulsações, como a dos minerais, e afasta-os de sua humanidade. Para fugir a clausura do “hospício-deus” que invade a subjetividade é preciso desligar-se completamente do corpo. Fugir, então é deixar de sentir?

Os personagens dos contos de *O Sofredor do Ver*, inspirados nas mulheres que Maura conheceu no pátio do hospício estão em constante batalha. Pressionados, de um lado, por uma realidade aprisionante, na qual o corpo é o lugar privilegiado da opressão normatizadora do manicômio e por outro, por uma existência que de tão distanciada do mundo se aproxima da morte, qual o caminho a ser escolhido?

Estes combates descritos nos contos não chegam nunca a um desfecho definido. Não é possível aqui reconhecer os vitoriosos e os derrotados. Se os corpos dos combatentes não conseguem nunca, de fato, ingressar nessa realidade sem pulsações da eternidade da loucura, isto se deve ao fato de permanecer sempre uma brecha, ainda que pequena, em que são afetados por alguma presença externa que os devolve a sua condição de humanidade.

É neste momento em que o corpo se abre para o que vem de fora, que se torna possível fugir - mesmo que isso acarrete na sua desfiguração completa. Eis aqui novamente exigida a presença do leitor. A fuga só é possível quando o potencial de afetar e ser afetado é elevado ao seu máximo.

Para que as palavras não se percam no vácuo é preciso que encontrem algum ponto de ancoragem. Nesse sentido, essa dissertação foi também uma maneira encontrada por esta leitora, que agora escreve, de planejar neste duplo movimento a sua própria evasão. O percurso do leitor e o seu diário são parte integrante deste movimento de fuga, na qual o desejo e o afeto se colocam em jogo permanente com a teoria.