

## Percurso do leitor, n.1

Imaginemos a cena: uma pessoa entra em um sebo no centro da cidade e descobre, em uma de suas estantes empoeiradas, um livro do qual já ouviu falar, sem se lembrar exatamente de onde – *Hospício é Deus-Diário I*, de Maura Lopes Cançado. Antes de ingressar na narrativa, depara-se com o prefácio escrito pelo poeta Reynaldo Jardim e se assusta com a ameaça em tom lírico que sobre ele é lançada:

“No fundo, em verdade, vos digo, o que se houve é um pungente pedido de socorro de quem não estando em perigo não pode ser atendido. O melhor para continuar dormindo tranquilamente é não virar a página. Mais que um prefácio, isto é uma advertência: este é um livro perigoso, feito para comprometer irremediavelmente a sua consciência” (Apud, Cançado, 1992, p.9).

O leitor desconhecido resolve que não está interessado em perder as parcas noites de sono, em que consegue abstrair dos acontecimentos do dia e sonhar, e devolve o livro à estante, onde este permaneceria não sabemos ainda por mais quanto tempo, até ser escolhido por outras mãos anônimas, que talvez lhe confirmam o mesmo destino.

Mas suponhamos que não seja isso que aconteça. Que alguém menos cauteloso ou menos impressionável resolva ignorar a advertência de Reynaldo Jardim. Envolver-se na leitura do diário de Maura, encontrar a voz de uma escritora que voluntariamente se internou no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro (o maior do Brasil) – segundo seu próprio relato – e que, já vestindo o uniforme da instituição, escreve:

“Estou de novo aqui, e isto é \_\_\_\_\_. Por que não dizer? Dói. Será por isto que venho? – Estou no Hospício, deus. E hospício é esse branco sem fim onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, enxágüe e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro – como o que não se pode ainda compreender. Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é Deus” (Cançado, 1992, p.28).

Quando chega ao final do diário, tendo percorrido todas as instalações deste hospício-deus, a sensação

que o atinge é de que está agora inserido em uma atmosfera em que a claustrofobia é onipresente – algo semelhante ao que a escritora define como este “não se sabe o quê”, este “branco sem fim”, que está em toda a parte. Ele não saberia definir com precisão qual a origem dessa asfixia, no entanto, simplesmente sabe que é algo que ultrapassou a fronteira do livro e que já não o pode deixar. Tem a impressão de que está enlouquecendo. Melhor seria ter seguido a advertência do prefácio.

Poderia ter sido diferente a leitura de um diário que tem o internamento como tema obsessivo? A vida desta escritora, assim como a sua escrita, não demonstra conhecimento de nenhum outro tipo de experiência que não aquela marcada pelo cárcere e pela claustrofobia. Ainda assim, este leitor de estranha preferência interessa-se por conhecer o seu livro de contos, *O Sofredor do Ver*, no qual encontra os mesmos cenários e personagens e, muitas vezes, passagens transcritas do diário, em que a atmosfera preponderante é a de que não há saídas para a realidade amorfa da loucura e do hospício.

Mas se o cenário é de amorfia, o tom da escrita não corresponde de nenhuma maneira a este lugar onde “cada leito mudo é um túmulo” (Cançado, 1992, p.71). Dentro dos muros a que está presa, a voz se apresenta, berra e denuncia, tanto os maus-tratos a que está submetida, quanto sua própria incapacidade de evasão:

“Mulheres iguais – guardas – monotonia – cotidiano – dor: HOSPÍCIO (...) Não vou além dos muros que nos encerram. Sou incapaz de tentar querer me salvar – ou me perder de todo” (Cançado, op.cit, p. 55).

Talvez tenha sido justamente esta contradição entre a realidade retratada pela escritora, da qual não consegue sair, e a força do grito de desespero com o qual enuncia essa impossibilidade, o que fez com que este leitor não tenha podido desligar-se tão facilmente desses dois livros. A advertência do prefácio não era apenas um recurso literário feito para atraí-lo pra dentro da narrativa, como quem provoca o efeito inverso ao dizer “não olhe agora”.

O leitor já não sabia dizer se sua consciência estava comprometida irremediavelmente, mas tinha certeza de que não podia voltar atrás. Era como se ele próprio estivesse agora nessa situação de extrema claustrofobia da qual não se consegue libertar.

Angustiado, pensa em maneiras de livrar-se desta sensação incômoda que o atormenta desde que desgraçadamente escolheu este, dentre todos os outros livros daquele sebo, para ler. Quem sabe se nas férias, no ônibus a caminho do trabalho, ou em um fim de semana entediante em que passará sozinho. Permanece nessa situação até que encontra no mesmo tom inconformado, em uma passagem de um dos contos da escritora, o seguinte chamado:

“Minha coragem foi sempre formada do desejo de evasão. O desespero de fuga deu-me forças até hoje (...) Fugir para mim é encontrar pessoas com as quais eu possa falar sem que as minhas palavras acabem perdidas no vácuo, inúteis” (Cançado, 1968, p.37).

Eis aí exigida a presença do leitor, mas para encontrar as saídas que parecem obstruídas, não para enclausurá-lo na escrita. Entretanto, como pode o leitor ser comparsa deste desejo de evasão? Novamente necessitaria dar ouvidos ao prefácio de Reynaldo Jardim:

“Eis o grito de socorro sem o objeto gritante (...) e se a mão amiga estende o abrigo, eis o abrigo devorado, e a mão. Ei-la colocando na mão que a saúda o punhal e o pedido de eutanásia” (Jardim, op.cit).

Quem haveria de se arriscar a ter a mão devorada? Não é a própria escritora que conta ter recebido o aterrorizante rótulo de personalidade psicopática?

“Devo escrever sempre, no início de cada página do meu diário que sou uma psicopata. Talvez essa afirmação venha despertar-me, mostrando a dura realidade que parece tremular entre esta névoa dura e difícil que envolve meus dias, me obrigando a marchar, dura e sacudida – e sem recuos”. (Cançado, 1992, p.71)

O portador da personalidade psicopática, dizem os manuais de psiquiatria, é marcado pela total e absoluta falta de consciência e de moral, e tem como principais sintomas a mentira compulsiva, a incapacidade de estabelecer vínculos afetivos, a impulsividade desenfreada e a teatralização dos sentimentos. O psicopata seria capaz de uma dissimulação extrema “utilizando o encanto pessoal e, conseqüentemente, a capacidade de manipulação das pessoas como meio de sobrevivência social” (Ballone G.J, 2006, p.2)

Não seria esse apelo à cumplicidade do leitor presente em seu projeto de fuga mais uma jogada sedutora da encenação psicopática? Ele desconfia do perigo desta empreitada, desistindo com isso de participar deste plano de evasão. Mas isto só se tornaria possível se não estivesse já enclausurado neste “não sabe o quê” que define o ambiente de claustrofobia do hospício-deus.

Logo, não lhe resta outra possibilidade que a de colocar-se neste lugar de receptor, que não deixa as palavras de Maura Lopes Cançado perderem-se no vácuo – o que possibilitaria a sua fuga, ainda que, neste exato momento, não saiba como fazê-lo. A dificuldade assemelha-se a de escavar um túnel no subsolo de uma cadeia ou de um manicômio sem o *know-how* ou a astúcia de um Frank Morris ou de qualquer outro criminoso experiente

Seu primeiro passo será então perguntar-se de que forma pode um leitor impedir que palavras percam-se no vácuo, inúteis. Eis o que encontramos das suas investigações concernentes a essa primeira tarefa:

*Rio, 11 de janeiro de 2008*

*Meu Deus. Aqui estou. Há que se dar uma gargalhada na cara da pessoa que inventou a idéia de livre arbítrio. Não que eu não tenha escolhido estar aqui, mas como havia de prever há dois anos e meio atrás, quando escutei o seu nome pela primeira vez, que ia dar nisso?*

*Eu estava sentada em um banco de praça, embaixo do pão de açúcar, na Urca, quando comecei a ler, pela primeira vez, o seu diário. Era meio inusitada a minha razão de estar ali. Eu andava trabalhando como acompanhante de um grupo de turistas americanos, professores universitários, que vinham conhecer o Brasil através de um convênio com a PUC-SP. Já era o segundo ano que eu trabalhava nisso, e no primeiro foi uma vergonha o meu pavor na subida do bondinho, tendo que ser consolada pelos próprios turistas que me diziam não haver perigo. Na segunda visita, fui dispensada e fortemente aconselhada a ficar esperando lá embaixo.*

*Em junho de 2005 eu estava a um mês de me formar em História pela PUC do Rio. Fiquei de início muito assustada com aquela escrita tão lúcida e ao mesmo tempo tão impotente em transformar a situação que a própria autora narrava. Ao mesmo tempo, estava tão difícil acabar o curso, saber o que ia fazer dali em*

diante e eu procurando não pensar nisso, meio levando como podia, que ali embaixo desabei em prantos .Eu estava com muito medo de não conseguir encontrar um rumo na vida, sentindo há algum tempo que estava lançada em alto mar sem conseguir nadar em nenhuma direção e que se demorasse muito tempo acabaria por me afogar. Julguei também estar a beira do hospício.

Os turistas desceram, eu me recompus, com um sorriso amarelo quando seguimos adiante para compras no Rio Sul. Ocorreu-me que os shoppings possuem semelhança explícita com os manicômios: não têm janelas, não se sabe se é dia ou noite, o tempo não passa e você é destituído da sua capacidade reflexiva entrando em certo delírio obsessivo que é o de perguntar repetidas vezes, quanto custa cada coisa .Experiência bastante claustrofóbica.

Parei em uma livraria, daquelas enormes de hoje em dia, em que a seção de auto-ajuda é quase uma loja a parte, e confesso, com alguma vergonha, que me dirigi diretamente a ela. Encontrei um livro sobre mentes agitadas ou algo assim, mentes inquietas, eu acho, e terminei o dia com a certeza que sofria de Distúrbio de Déficit de Atenção e que não me restava outra saída se não pedir ao meu psicanalista doses cavalares de ritalina.

Fiquei com essa sensação de que estava enlouquecendo durante bastante tempo, sem saber o que fazer com ela. Era um pouco estranho, porque ao mesmo tempo em que estava inconformada com a situação, revoltada com esta minha geração normatizada e incapaz de pensar em outra coisa senão no seu próprio futuro individual, eu me sentia, como Maura, gritando sozinha de dentro da parede de um hospício. Não me restaria outro fim?

Quando descobri no Sofredor do Ver a passagem onde ela diz que o desejo de fuga era o que lhe dava forças foi como um estalo de que era preciso dar um destino a esse incômodo.

Quase três anos depois resolvo transformar esta experiência em dissertação de mestrado. Transformar esta pequena historinha individual em algo que valesse a pena de ser compartilhado com um número maior de pessoas. Mas como ter certeza de que o que te afeta interessa a mais alguém? Como escrever sobre alguma coisa que não te afeta?

Eu não sei por que me atraem tanto as escritas de diário. Não são todos os tipos de autobiografia que exercem sobre mim este fascínio. O que me encanta é certa escrita suja, sem faxina, mesmo que esta sujeira seja

uma estratégia ficcional, escrita dia após dia, na qual se misturam relatos do cotidiano, divagações filosóficas, desabaços terapêuticos dos mais banais, e os assuntos mais diversos revestidos, por uma atmosfera de imediatez que mais enriquecem a sua escrita a medida que aprofundam os questionamentos quanto a seu estatuto como obra literária.

Varro pra debaixo do tapete essa parte e digo que de cara vi na escrita de Maura Lopes Cançado uma questão interessante de ser trabalhada? Talvez entender que fuga é esta de que trata o texto da Maura possa me ajudar a pensar em como sair dessa dicotomia entre indivíduo e coletivo, realidade e ficção, normalidade e loucura em que me encontro.

# Capítulo I

## Pacto de Evasão

### Caminhos

A experiência de confinamento é a marca preponderante da escrita de Maura Lopes Cançado. Seja em *Hospício é Deus-Diário I* - escrito durante a sua segunda internação no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro-, seja no seu livro de contos *O Sofredor do Ver*, no qual os seus personagens se digladiam com as amarras concretas e subjetivas que lhe são impostas, a sensação é de que não há saídas possíveis para essas existências encarceradas.

A biografia da escritora é a própria corporificação deste cárcere. Passando grande parte da sua vida internada em hospícios e Casas de Saúde Mental - desde os dezoito anos, até o seu falecimento, em 1993 -, é impossível falar em Maura Lopes Cançado sem associar seu nome à essa experiência de internamento. Pouco se sabe sobre a sua vida fora dos muros do manicômio e livre dos diagnósticos psiquiátricos.

No entanto, sua escrita não pára de se afirmar como o lugar onde é possível encontrar modos de fuga para este aprisionamento que a sufoca desde muito cedo. É através da escrita que Maura julga poder encontrar uma maneira de fazer com que as suas palavras ultrapassem estes muros altos que a cercam. Para isso, necessita que alguém se disponha a recebê-las do outro lado, não deixando que se percam no vácuo. É no conto *O Espelho Morto*, que esta vontade de escapar se explicita:

“Fugir para mim é encontrar pessoas com as quais eu possa falar sem que as minhas palavras acabem perdidas no vácuo, inúteis (...) 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 que aconteceria se esse leitor que as recebeu as devolvesse novamente para dentro do hospício? Como fazer para que estas palavras não terminem novamente fechadas em algum recinto de onde não seja mais possível fugir? Elemento fundamental da concretização deste “desespero de fuga” de que Maura

fala, o leitor terá que pensar em seu próprio lugar, se pretende realmente ser comparsa deste projeto de evasão e não representar o papel de carcereiro.

## Visibilidades

Quarenta anos após a sua primeira publicação, em 1965, o diário de Maura Lopes Cançado, que chegou a ter uma certa circulação nos anos 60 e 70, é dificilmente encontrado em sebos, e o seu livro de contos *O Sofredor do Ver* só pode ser achado em algumas pouquíssimas estantes particulares de alguns críticos literários que o compraram na época de sua publicação<sup>6</sup>.

Se, para Maura, fugir é encontrar leitores que possam dar algum prosseguimento ao fluxo de suas palavras para que o movimento destas não seja interrompido, caindo no vácuo inutilizadas; o primeiro passo da elaboração deste plano de fuga seria simples, mas imprescindível: não deixar que a sua obra caia no esquecimento. Tirá-lo, como primeiro movimento, destas estantes empoeiradas. Fazer dialogar entre si o debate, conectando os focos isolados de questionamentos existentes que surgiram a partir da leitura dos seus livros, ainda que estes sejam esparsos.

À parte alguns artigos como os de Nelson Oliveira, José Carlos Sebe Bom Meihy e Gislene Felipe da Silva<sup>7</sup>, não encontrei nenhuma outra publicação ou texto da crítica sobre a escrita de Maura Lopes Cançado. Na internet é possível acessar alguns *blogs* nos quais Maura é lembrada, na esteira do artigo de Nelson de Oliveira, como pertencente ao grupo de escritores deixados de lado pelo cânone da literatura, “amaldiçoados pelo esquecimento” (Oliveira, 2002, p.43). Segundo este escritor, o que impede que estes autores sejam arrastados completamente para fora do curso da história literária seria a ação “secreta” de pequenas confrarias de “verdadeiros Indiana Jones” que:

---

<sup>6</sup> Recentemente um dos contos de *O Sofredor do Ver* intitulado *No quadrado de Joana* foi publicado na antologia organizada por Flávio Moreira da Costa: *Os melhores contos de Loucura*. (Costa (org), 2007).

<sup>7</sup> Os artigos citados são: MEIHY, José Carlos Sebe Bon. *Anos dourados mulheres malditas, diário esquecidos. Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado*. SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe. *Loucura, mulher e representação: fronteiras da linguagem em Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio*. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.22, jul-dez de 2003. OLIVEIRA, Nelson de. *O século oculto e outros sonhos provocados*. São Paulo: Escrituras, 2002.

“se enfiam nas estantes dos amigos, nos sebos empoeirados e nas bibliotecas públicas, à procura de uma espécie muito particular de livro: o de autores brasileiros relegados ao limbo dos injustamente amaldiçoados pelo esquecimento” (Oliveira, op.cit).

Além deste grupo de “refinada formação intelectual”, nas palavras do mesmo autor, encontra-se ainda no site de relacionamentos da internet *orkut*, uma comunidade chamada “Maura Lopes Cançado” com apenas trinta e oito participantes, da qual faço parte. Nela, a maioria das pessoas afirma jamais ter lido algum livro seu por não ter conseguido encontrá-los em nenhum sebo ou livraria. O interesse dos membros desta comunidade pela escritora surgiu a partir do conhecimento da sua história de vida, fosse através de algumas crônicas no jornal e na internet, de escritores que a conheceram em vida - como Carlos Heitor Cony, José Louzeiro e Vera Brant -, fosse por ser parente de Maura.

Na maioria dos artigos e *blogs* em que o nome da escritora circula, impedindo que caia de vez no esquecimento, o foco é sua biografia. Sua escrita ganha aqui a conotação de um relato de testemunho em que expressa a dura realidade na qual está imersa, seja esta a da experiência da loucura, da vida em um hospício ou de sua condição de mulher. Escrever, nesta perspectiva, seria a possibilidade de expressão de uma subjetividade que foi historicamente excluída da ordem do discurso. Como escreve Gislene Felipe da Silva:

“Pela palavra, a loucura dessas mulheres<sup>8</sup> torna-se impulso criativo e canal para o resgate de identidades culturalmente forjadas, mas também culturalmente rejeitadas. A condição de mulher que sustenta um discurso próprio, capaz de articular em palavras suas idéias, desejos, emoções, faz com que essas duas mulheres se destaquem objetivamente entre as internas e as diferencia das demais personagens que habitam aqueles pátios e dormitórios da morte” (Silva, 2003, p.109)

Outra leitura marcante é a que destaca a marginalidade da sua vida, da sua postura de não enquadramento à nenhuma instituição. Em *Hospício é Deus*, Maura critica desde os seus companheiros no Suplemento Literário do Jornal do Brasil - entre eles Ferreira Gullar, Carlos Heitor Cony e Maria Alice Barroso-, até Nise da Silveira conhecida nesta época pelo seu empenho em transformar a

---

<sup>8</sup> O artigo analisa também o livro de Stela do Patrocínio, *Reino dos bichos e dos animais é meu nome*.

psiquiatria e o atrasado e desumano sistema de internamento brasileiro, criando o Centro de Ocupação Terapêutica do Centro Psiquiátrico Nacional.

Para José Carlos Meihy é através desta personalidade transgressora e desta vida excêntrica que Maura Lopes Cançado, assim como Carolina Maria de Jesus - outra escritora que ficou conhecida na época pelo seu diário escrito em uma favela de São Paulo-, conseguiram ganhar alguma projeção na cena literária brasileira quando foram lançadas. Diante de um contexto histórico em que a classe média está repensando o tradicionalismo dos seus valores, em um cenário de ditadura militar, este tipo de comportamento desviante se apresentaria como objeto de consumo:

“Na onda iconoclasta brasileira da contracultura elas couberam como atestado de novidade da época (...) Sem alternativas de competição no círculo de autores consagrados seria pela raia da exceção que se dariam os caminhos para escritoras ‘desviadas’ aparecerem no concorrido elã dos personagens em relevo” (Meihy, 2004, p.2).

Nas duas vertentes pela qual a obra de Maura tem sido lembrada a ênfase recai muito mais sobre a vida autora - a sua posição no contexto cultural da época, a sua postura marginal em relação ao *status quo*, a trágica trajetória de internações - do que em sua escrita. Prova disso é que todos estes artigos analisam majoritariamente seu diário deixando em segundo plano a reflexão sobre *O Sofredor do Ver*. Para José Carlos Meihy este foco maior no diário dá-se justamente por ter sido através dele que Maura se projetou na cena literária nacional nos anos 60, ganhando alguma notoriedade. “Curioso notar”, aponta Meihy, “que ainda que estas escritoras tenham praticado outros gêneros estes não passaram de complementos” (Meihy, op.cit).

Este interesse pelo diário, que contagiou o público brasileiro, é criticado por Flora Sussekind, no ensaio *Literatura e Vida Literária*, publicado em 1985. Ao delinear um panorama crítico, no qual analisa a produção literária das duas décadas anteriores, Sussekind destaca a “síndrome de prisão” que tomou conta da literatura brasileira dessa época. Estariam contaminados por esta síndrome, de um lado, os romances-reportagem da literatura de protesto e os escritos que têm a censura como principal interlocutor, servindo-se de parábolas e narrativas fantásticas para dizer o que os jornais não podem; de outro, a “literatura do eu”,

dos testemunhos, das memórias e da poesia biográfico-geracional. (Sussekind, 2003, p.63).

Neste segundo caso - que tem como exemplos dados pela autora, as memórias políticas de Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis, a poesia de Paulo Leminski e Carlos Drummond de Andrade deste período e os relatos autobiográficos de Marcelo Rubens Paiva – a narrativa se estrutura a partir das experiências de vida do autor, que coincide com a figura do narrador em primeira pessoa, e na qual:

“(...) a preocupação principal, mais do que com o trabalho literário, seria, sobretudo, com a “sincera” expressão dos fantasmas de quem escreve. E com uma utilização fundamentalmente terapêutica das letras” (Sussekind, 2004, p.94).

Nestes escritos, em que se destacam os diários íntimos, o cárcere seria o próprio “eu”, que se apresenta como uma unidade fixa e estabelecida, livre de ameaças, sem provocar nenhuma tensão entre a assinatura do livro e o narrador em primeira pessoa. Fórmula segura que não coloca em risco nem a identidade, nem a nacionalidade, nem o próprio processo de escrita.

“Fala-se dos medos individuais, ou coletivos, mas sem deixar que estes medos invadam o texto. A literatura-verdade pode falar de abismos, mas jamais se aproxima deles em demasia” (Sussekind, op.cit, p.102)

Diante desta referencialidade transparente e livre de questionamentos, o leitor não cumpriria outro papel senão aquele de ouvido terapêutico que se compadece das dores da voz que se expressa no texto, sem sair ele próprio de seu lugar previamente estabelecido. O diário de Maura, nesta perspectiva, não conseguiria fugir à determinação de ser lido como o texto de alguém que está internado em um hospício, necessitando de tratamento: mensagem escrita diariamente por todas as internas e que não chega a ninguém, ou, quando chega, apenas afirma a distância existente entre os que estão dentro e os que estão fora da realidade narrada.<sup>9</sup>

Se lermos a escrita da Maura na chave das literaturas de testemunho, como um empreendimento de resgate das identidades abafadas pelos esquemas de

<sup>9</sup> “Com o que escrevo poderia mandar ‘aos que não sabem’ uma mensagem do nosso mundo sombrio (...) Muitas internadas escrevem. O que escrevem não chega a ninguém – parecem fazê-lo para elas mesmas” (Cançado, 1992, p.31).

poder, tomando-o como um relato não-ficcional ou ignorando a ficcionalidade nele presente, tirá-lo do esquecimento ou fazê-lo fugir, no sentido de não deixar com que suas palavras se percam no vácuo, se apresentaria como um dever moral. “Os que não sabem” o que se passa no hospício passam a conhecer esta realidade, que ganha agora visibilidade. Mas este expurgo da consciência não soluciona a claustrofobia que cerca sua escrita. Escrita essa que já foi punida pelos mesmos valores morais que pretendem agora salvá-la.

Aceitando de antemão uma relação causal e sem rasuras entre o vivido e o narrado, o leitor livra-se da tarefa de engendrar na leitura uma reflexão sobre o seu próprio lugar. Ao enfrentar o texto como portador de uma verdade inquestionável, marcada pelo estatuto de testemunho, não deixa de enclausurá-lo, remetendo o seu conteúdo a uma experiência marcada pela história da qual só pode participar como ouvinte da rememoração (Sarlo, 2005, p.33). Quando este relato deixa de ser impactante pelo seu caráter espetacular - seja pela violência dos fatos narrados, seja pelo exotismo da experiência - já não há razão para tirá-lo da prateleira.

Mas, a legitimidade de um testemunho esteve, desde sempre, por sua própria origem jurídica, ligada ao sentido da visão. A testemunha é aquela que viu um acontecimento que será posteriormente narrado. E esta possibilidade de narrar o que viu, já não esteve desde sempre negada àquela que nos conta a história do *Sofredor do ver*? Neste conto, o protagonista é aquele que trava uma intensa batalha, para desconectar-se de um tipo de visão chapada, transportando-se à “uma realidade além dos limites conhecidos, não alcançada ainda por incapacidade ou precaução”. Para tanto, seria necessário conferir ao olhar uma “morte sem dor” (Cançado, 1968, p.49):

“(…) compreendeu a importância das formas em relação ao olhar. E com o esforço, da forma aos olhos, isolou o elemento de ligação. (...) Em sacrifício, o olhar” (Cançado, 1968, p.46).

Logo, para imiscuir-se neste projeto de fuga bastaria retirar o nome da autora do esquecimento? Será que relembrar sua escrita através de sua história de vida e dar visibilidade ao seu nome impediria que suas palavras acabassem perdidas no vácuo? É necessário não perder de vista que o objetivo de encontrar pessoas que a escutem é poder livrar-se da sensação de estar enclausurada e sufocada. Não haveria aqui novamente o risco de aprisionar a escrita de Maura,

seja através da visão na qual a literatura funciona como documento histórico, seja por uma certa idealização fetichizante da imagem da escritora?

No primeiro caso, lendo a sua escrita como documento histórico, o problema não estaria em comprometer a autonomia da literatura, ou em renegar o espaço da literatura canônica à Maura Lopes Cançado. Mas sim em estabelecer uma submissão do seu texto às circunstâncias em que este foi produzido, criando, desse modo, uma barreira entre o leitor e aquelas palavras que pretendiam desestabilizá-lo, como uma realidade inteiramente alheia da vida por quem lê. O outro risco, não menos premente, seria o de criar, através da postura transgressora de Maura, um ícone, ignorando os diversos questionamentos que a sua escrita coloca ao próprio reconhecimento de alguma possível identidade, imersa como está na experiência do internamento e da loucura.

Torna-se necessário, portanto, o questionamento do lugar do leitor diante desta escrita que, apesar de autobiográfica, exige a presença do outro para que possa existir. Aproximar-se do diário de Maura para conhecer melhor a biografia da escritora, estabelecendo uma conexão causal entre vida e escrita, dificulta a entrada do leitor como participante do seu projeto de evasão.

Isto porque, como veremos, tanto a biografia de Maura, quanto a sua escrita, impedem que se possa distinguir com clareza um percurso linear no qual as fronteiras entre experiência vivida e narrativa possam ser facilmente delimitadas. Como escreveu Vera Brant, amiga íntima de Maura, em um artigo-depoimento sobre a escritora: “Maura leu a vida toda, mas nunca soube distinguir a realidade em que vivia da ficção. Misturava tudo” (Brant, s.d, p.1)

Será possível pensar em novas formas de leitura que não incorram nesta causalidade e incorporem esta experiência do embaralhamento entre realidade e ficção? Ou a própria estrutura de um diário íntimo impede que se estabeleça com ele outra relação?

Fez-se necessário, neste ponto, questionar de que maneira, realizar a leitura desta escrita, enfatizando unicamente a sua perspectiva autobiográfica (como relato de uma experiência marcada pela excentricidade e pelo sofrimento da internação em um hospício), colaboravam para o seu aprisionamento.

## Permanecer sentado

Pioneiro na definição de parâmetros teóricos que possibilitem a abordagem dos escritos de cunho autobiográfico, o crítico francês Phillippe Lejeune propõe, na década de 70, que a especificidade deste gênero residiria na importância conferida ao nome próprio do autor, da assinatura da capa no livro, como aquela que permite ao leitor reconhecer ao mesmo tempo o narrador e o personagem do texto.

A idéia de “pacto autobiográfico”, que se estabeleceria como um contrato firmado entre autor e leitor, funda-se na necessidade de que este último reconheça, ou aceite, a identificação existente entre autor, narrador e personagem de uma obra, ainda que esta unidade seja ficcional (Lejeune, 1975, p.14). A questão da autobiografia não se coloca, para Lejeune, como uma relação estabelecida entre os fatos históricos narrados e a veracidade de sua transcrição pelo texto, mas como a concretização deste pacto estabelecido (Miranda, 1992, p.29). Ao assiná-lo, o leitor assume como inquestionável esta tripla identificação (autor, narrador, personagem), pois, segundo o crítico, para quem lê:

“(...) l’identité est une question de tout ou rien: une identité est ou n’est pas (...) Celui qui reçoit un message ambigü ne peut pas rester assis entre deux chaises! Presque toutes les autofictions sont lues, de facto, comme des autobiographies. En disant “une identité est, ou n’est pas”, j’adoptais très sagement, le point de vue du lecteur...” (Lejeune, 2003, p.19).

Mas, nesta perspectiva, proposta por Lejeune, será possível sair da leitura que subordina, nas escritas autobiográficas, o texto à biografia do seu autor? Ainda que o crítico afirme que o pacto autobiográfico, seja, para além de um contrato, algo de ordem mística e sobrenatural - uma espécie de pacto com o diabo concretizado com o próprio sangue - mantêm-se os lugares confortáveis do autor e do leitor, que não se transformam no processo. (Lejeune, 2003, p.13) A angústia de não se conseguir encontrar uma cadeira para sentar é superada à medida que se estabelece o reconhecimento da unidade identitária e da separação estanque entre emissor e receptor. O leitor não enfrenta o espaço vazio proveniente de não saber quem está falando e trava com a assinatura do autor um acordo que salva, tanto um quanto outro, de uma proximidade perigosa que os levaria para perto do abismo.

Alguém que ultrapasse o prefácio de Reynaldo Jardim e não desista de ingressar no universo da loucura e do internamento em um hospital psiquiátrico, que perpassa a escrita do diário de Maura Lopes Cançado, desta maneira, terminaria por fechar o livro extremamente apiedado da trágica trajetória da moça rica e bonita da tradicional família mineira que não conseguiu resistir à loucura e acabou por deixar de ser a nova promessa da literatura brasileira para se transformar em mais uma doente mental, cujo talento não foi capaz de superar o descompasso da sua vida interior. Como quem fecha o jornal todas as manhãs, sofre por quinze minutos com a criança que morreu baleada em mais um tiroteio no Complexo do Alemão, toma banho e sai para o trabalho, porque a vida não pode parar. Existirá algo, de fato, como propôs Reynaldo Jardim, que comprometa irremediavelmente a consciência?

Até este ponto, o leitor de diários, se aproxima da imagem criada por Walter Benjamin para caracterizar o indivíduo isolado da modernidade que não recebe nem sabe dar conselhos, assistindo de camarote aos espetáculos históricos, lendo romances em seu gabinete: o “homem-estojo”.

Este é o homem europeu que se formou em uma época que, ao desligar-se completamente do passado, em um cenário de revoluções, não consegue estabelecer novos elos que tornariam possíveis uma experiência comum. Se a vida na modernidade, como escreve Benjamin, transformou-se em uma existência marcada pela experiência traumática onde o confronto com o desconhecido não é mais algo da ordem do extraordinário, mas do cotidiano, o homem burguês desliga-se da atualidade para refugiar-se em sua intimidade, onde não se encontra mais exposto aos *chocs* presentes no espaço público (Benjamin, 1996). O “homem-estojo” seria, justamente, aquele que busca primordialmente uma boa cadeira para sentar-se, algo que não interfira em “sua comodidade, sendo sua caixa a síntese desta”? (Benjamin, 1995, p.237).

Interessado em bisbilhotar a vida privada, sem nela imiscuir-se, como forma de “aquecer a sua vida gelada” no calor da história alheia (Benjamin, 1994, p.212), as escritas autobiográficas, incluindo aqui os diários íntimos, teriam sido a frágil ponte que no século XX, (e talvez sejam ainda com mais força nesta entrada do século XXI) solucionariam o hiato existente entre os indivíduos atomizados e isolados da modernidade capitalista, sem, no entanto, explodir com esta estrutura asilada. Já não seria mais possível a constituição de uma narrativa que

transmitisse experiências coletivas, mas somente a escrita esvaziada das vivências individuais que não dizem respeito a mais ninguém senão ao próprio umbigo de quem as narra (Benjamin, op.cit)

Permaneceríamos cada qual em sua poltrona, com uma luz fraca de abajur, devorando em silêncio histórias de vida mirabolantes, detentoras em excesso do que carece a nossa tediosa existência. Pois fato é que ninguém consome com este fervor uma vida ordinária, sem grandes percalços ou triunfos. As (auto)biografias que mereceriam atenção seriam aquelas cuja narrativa ou enaltece os seus protagonistas como exemplos a serem seguidos, ou os revela como desviantes, cujas transgressões ou mazelas servem para serem lidas, não vividas.

## Uma necessidade ideológica

Durante muito tempo a idéia de autobiografia e a moderna noção de indivíduo foram indissociáveis. É a partir do momento em que esta emerge e se consolida - atingindo seu ápice ideológico com a promulgação das Declarações dos Direitos do Homem e do Cidadão, oriundas das revoluções burguesas - que os escritos autobiográficos proliferam, transformando-se quase em “uma necessidade ideológica do mundo ocidental” (Miranda, 1992, p.26) Segundo Wander Melo Miranda, era inegável então a

“íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica, como é comumente entendida, e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação” (Miranda, op.cit)

A concepção de indivíduo aí presente, que ganha força com as teorias liberais do século XVI na Inglaterra, de Hobbes a Locke<sup>10</sup>, pressupõe uma unidade soberana e indissolúvel apoiada na racionalidade, existindo por si só, sem conexões com a coletividade ou o grupo ao qual pertence, a não ser através do

---

<sup>10</sup> Segundo o cientista político C.B. Macpherson, interessado em provar com o problema insolúvel do liberalismo democrático é a concepção de indivíduo que o fundou na Inglaterra do século XVI, Hobbes, apesar de não engendrar conclusões de cunho liberal em seus trabalhos, se baseia em postulados sumamente individualistas: “Rejeitando os conceitos tradicionais de justiça e lei natural, ele deduziu os direitos e deveres políticos a partir da vontade e dos interesses dos indivíduos dissociados” (Macpherson, 1979, p.14)

contrato social acordado para a proteção dos interesses e da propriedade de cada um. Para C.B. Macpherson, nesta época também a concepção de indivíduo ganha um caráter estritamente possessivo:

“Sua qualidade possessiva se encontra na sua concepção de indivíduo como sendo essencialmente o proprietário de sua pessoa e de suas próprias capacidades nada devendo por elas. O indivíduo não era visto nem como um todo moral, nem como um todo social, mas como amplo proprietário de si mesmo. A relação de propriedade, havendo se tornado para um número cada vez maior de pessoas a relação fundamentalmente importante, que lhes determinava a liberdade real e a perspectiva real de se realizarem suas plenas potencialidades, era vista na natureza do indivíduo” (Macpherson, 1979, p.15)

A razão e a consciência, entendidas então como propriedade dos indivíduos, são interiorizadas, passando a agir de dentro do “eu”<sup>11</sup>. É deste interior privatizado, e não mais de um elo garantido pela coletividade ou pela tradição, que se afirma a noção de identidade.

Já não há outro valor transcendente que não a própria idéia de sujeito, ou indivíduo, na qual se apóiam agora todos os valores morais antes conferidos à religião ou à tradição filosófica. Nova realidade que se finca com força em solos ocidentais, a partir do século XVIII, expressa na espantada constatação de Aléxis de Tocqueville diante deste novo paradigma de seu tempo:

“Cada pessoa, mergulhada em si mesma, comporta-se como se fora estranha ao destino de todas as demais. Seus filhos e seus amigos constituem para ela a totalidade da espécie humana. Em suas transações com seus concidadãos, pode misturar-se a eles, sem no entanto vê-los; toca-os, mas não os sente; existe apenas em si mesma e para si mesma. E se, um certo sentido de família ainda permanecer em sua mente, já não lhes resta sentido de sociedade” (Tocqueville, APUD, Sennett, 1989, p.9).

<sup>11</sup>A concepção moderna de Direito Natural, que dará origem aos Direitos Humanos contemporâneos, baseia-se na idéia de que o homem é proprietário de sua própria vida. Antes das teses do Direito Natural surgirem na escolástica medieval, a partir do século XIII, sobretudo com Tomás de Aquino, não se acreditava que os homens possuíssem direitos de propriedade fora do sistema político. É na luta ideológica acentuada no período da contra-reforma, que cada vez mais ter direito sobre alguma coisa era ser *dominus* (soberano) sobre ela, logo, seu proprietário, incluindo-se aí a liberdade e a razão humana. O direito romano, preponderante até o final da idade média, que considerava a liberdade como um dom pré-moral, não considerava o estado natural como pertencente ao sistema político. É com desenvolvimento das teses do Direito Natural dentro da Igreja Católica que ela é incorporada como mais um *dominium* do homem. (Tuck, 1979, p.75); Esta idéia é criticada pelos humanistas italianos do século XIII que consideram o estado natural como um estado de barbárie, logo, sendo impossível, neste caso a criação de qualquer código moral. Quentin Skinner demonstra como as teorias constitucionais do século XVI, que motivaram os grupos revolucionário burgueses em Inglaterra, são inspiradas diretamente nestas teses desenvolvidas dentro da Igreja Católica, muito mais no que na ideologia protestante como se poderia imaginar. (Skinner, 1996, p.122)

A autobiografia, funcionaria então como a “necessidade ideológica da modernidade ocidental” (Miranda, op.cit) ajudando a consolidar esta noção de sujeito. A identidade de quem escreve corresponde ao “eu” do narrador do texto, que não sofre, portanto, nenhum tipo de ameaça, preservando a sua unidade. No ato de escrever uma autobiografia, a intimidade, apesar de revelada, manter-se-ia intocável, ou melhor, edificada.

Deborah Martinson chama a atenção para a tradicional acepção de autobiografia como um gênero destinado a registrar a vida pública de homens importantes (Martinson, 2003,p.28). Esta visão coincide com a definição de Phillippe Lejeune sobre o caráter preponderantemente retrospectivo deste tipo narrativa – seria a estrutura linear e cronológica que permitiria ao “eu” que escreve costurar-se e compor-se através da ligação causal entre os feitos do passado (Lejeune, 1975, 197) . As *Confissões*, de Rousseau, foram durante muito tempo entendidas como exemplo paradigmático deste tipo de escrita.

Sem atingir o estatuto literário das autobiografias dos homens ilustres, a escrita de diários íntimos é também uma prática cultural que se inicia no século XVIII, centrada na expressão da intimidade. Como a autobiografia, sua aparição está diretamente ligada à ascensão do espírito burguês, que busca contabilizar a sua existência, promovendo a sua singularidade a despeito das autoridades religiosas e políticas. Aqui o caráter privado seria ainda mais acentuado, pois, pelo menos aparentemente, o diarista escreveria apenas para si próprio, registrando fatos da experiência cotidiana, mesmo as mais anódinas (Westerhoff, 2005, p.6).

No século XVIII, a prática de escrita do diário era aconselhada às jovens moças, assim como o bordado, como uma habilidade a ser desenvolvida, capaz de embelezar o seu cotidiano voltado para a vida familiar (Martinson, 2003, p.4). Deborah Martinson ressalta que, enquanto a autobiografia, entendida como essa narrativa retrospectiva de um indivíduo, é geralmente atribuída a uma prática masculina, realizada por homens com alguma inserção de importância social, o diário estava ligado historicamente a uma prática feminina de uma escrita superficial sobre inutilidades cotidianas (Martinson, op.cit.). Àquelas às quais o espaço público tinha sido desde sempre vetado, era concedido que se dedicassem ao exercício da escrita privada.

Desde então, os diários íntimos vão estar sempre marcados por esta perspectiva que dicotomiza a experiência pública, social e política, da experiência privada, vivenciada através da interioridade do sujeito e de suas experiências individuais. Em Benjamin Constant, um dos pioneiros a enxergar o diário íntimo como um gênero literário, esta separação fica clara. É com a instauração do império napoleônico, na fase pós-revolucionária da França, e seu conseqüente exílio político, que ele começa a escrever seu diário, no qual se interessa, sobretudo, pelos temas que versam sobre a vida privada:

‘Je me sens dans une de ces crises du coeur et de l’imagination qui ont plus d’une fois bouleversé toute mon existence, brisé toutes mes relations, qui m’ont transporté dans un monde nouveau, ou il ne me restait de celui qui j’avais quitté que quelques souvenirs assez effacés’ (Constant, 1952, p.27)

Com a sua volta à vida política Constant, interrompe de uma vez por todas a escrita do diário, dedicando-se somente à tratados teológicos. (Westerhoff, 2005, p.6) O “eu” do diarista se coloca como completamente estranho aos acontecimentos históricos, devendo deles resguardar-se. O mundo - os eventos externos, as turbulências da política - funcionam como uma ameaça a esta interioridade, que tem com ele uma relação de fundamental inadequação (op.cit, p.7).

Por essa separação entre mundo privado e público, que marcaria a escrita do diário, este gênero de escrita é associado muitas vezes à uma forma-prisão. O diarista mantém estes escritos como uma maneira de afastar-se do mundo para preservar a sua identidade da ameaça de estilhaçamento, interessado assim em encarcerá-la através da escrita (Didier, 1976, p.12).

O acirramento desta idéia isolacionista de indivíduo que ganhou força no século XIX teria atingido seu ápice na contemporaneidade, marcada, segundo Christopher Lasch, pela “cultura do narcisismo”. (Lasch, 1983). Diferentemente do indivíduo burguês do século XIX, interessado em acumular lucro, o narcisista contemporâneo transforma a sua individualidade em motivo de exposição, necessitando da aprovação alheia:

“O magnata que vive na obscuridade, o construtor de impérios que controla o destino das nações por detrás do pano são tipos em extinção(...) Não obstante suas ocasionais ilusões de onipotência, o narcisista depende de outros para validar sua auto-estima. Ele não consegue viver sem uma audiência que o admire.

Sua aparente liberdade dos laços familiares e dos constrangimentos institucionais não o impedem de ficar só consigo mesmo, ou de se exaltar em sua individualidade. Pelo contrário, ela contribui para a sua insegurança a qual ele somente pode superar quando vê seu “eu” grandioso refletido nas atenções de outras pessoas, ou ao ligar-se àqueles que irradiam celebridade, poder e carisma” (Lasch, 1983, p.30)

A necessidade de aprovação para a garantia de sobrevivência do indivíduo cria padrões estéticos e profissionais rigorosos e praticamente inatingíveis, ao mesmo tempo em que produz uma espécie de “normopatia social”, usando o termo cunhado por Evelyne Grossman (Grossman, 2004, p.10). A partir do momento em que todos perseguem a mesma imagem de sucesso, as diferenças passam a ser vistas como imperfeições. A palavra de ordem é cuidar da auto-estima, escreve Grossman:

“indispensable à qui veut affronter l’apreté de la compétition dans des sociétés vouées au culte de la performance individuelle (...) Parce qu’elle se participe de la construction du lien social, du vivre ensemble (se reconnaître dans les mêmes formes, les mêmes signes d’appartenance), l’image est gregaire par vocation. Elle privilegie les effets de groupe, de ressemblance (être comme l’autre), de conformisme. La figure de l’appartenance de nos jours vire aisément à la normopathie, psychique, sociale, intellectuelle” (Grossman, 2004, p.9).

No entanto, a caixa do homem-estorjo, síntese de sua comodidade, pode ser também bastante claustrofóbica. Sensação, cada vez mais recorrente hoje em dia, a qual se tem costumado chamar de “síndrome do pânico”<sup>12</sup> - terror repentino que pode acometer qualquer um sem explicações aparentes. Pavor em deixar o estorjo, que escolhe as suas vítimas geralmente em lugares públicos. Sensação de que disparam os batimentos cardíacos, de que é inviável seguir mais adiante, quando o corpo começa a suar frio, em bicas, e de repente toda a gente em volta se distorce em imagens monstruosas prestes a devorá-lo, sendo necessário voltar para casa para que não se termine de vez aniquilado.

---

<sup>12</sup> O termo síndrome do pânico remonta ao deus grego Pã, que com chifres e pés de bode assustava pastores e camponeses com suas aparições repentinas. (Oliveira, 2006, p.67). Uma das principais causas apontadas pela psicologia para o número cada vez maior de pessoas que apresentam os sintomas desta crise seria cultural. O pânico, sentimento que gera, entre outras coisas, a fobia de lugares públicos, derivaria do isolamento do indivíduo na modernidade, e da incapacidade contemporânea do estabelecimento de vínculos afetivos. Segundo Joel Birman, contemporaneamente, “A certeza de fazer parte de algo que transcende as individualidades se quebra e, com isso, a sensação de pertencimento se esvai. O pânico, sentimento de ruptura dessas certezas se institui e se alastra. (Birman, 2003, p.73)

Haverá aqui possibilidade de fuga? Entre o hermetismo de estojo e a sensação de aniquilamento, como arranjar as saídas procuradas por Maura Lopes Cançado? Não estaria o diário, assim como todos os escritos em primeira pessoa, de antemão impossibilitados de romper a barreira que separam definitivamente autor e leitor? Como pode este último travar com quem quer que seja, um pacto de evasão, uma vez que ele mesmo se encontraria preso a esta visão fetichizante consumidora de histórias da vida alheia que não perdem jamais esta condição de alheamento?

## **Fora do estojo**

Contra esta privatização da subjetividade, insurgiram inúmeros textos filosóficos e movimentos estéticos do século XX que entreviram sob o mote da “morte do homem”, a possibilidade de pensar novas formas de criação artística e de atuação política desvinculadas deste ideal burguês de existência.

Na crítica literária, a hermenêutica baseada em pressupostos psicologizantes do texto, assim como os escritos de cunho autobiográfico, estiveram durante muito tempo, associados a esta preponderância indesejável da interioridade.

Maurice Blanchot exerceu grande influência em todo o pensamento literário do século XX. Em sua definição de “Espaço Literário” este aparece como o espaço do impessoal, onde reina a ausência de tempo e onde já não é possível falar em uma primeira pessoa. Para Blanchot, escrever uma obra literária é justamente “quebrar o vínculo que une a palavra ao eu”, colocando em questão a própria idéia da literatura como o espaço da revelação da interioridade de um sujeito, propondo justamente o inverso. O escritor é aquele que se coloca em um lugar solitário onde:

“aí onde estou só, não existe ninguém, mas o impessoal está: o lado de fora, como aquilo que antecipa e precede, dissolve toda a possibilidade de relação pessoal”  
(Blanchot, op.cit)

Este “fora”, que Blanchot enuncia, e que tantas questões gerou no debate filosófico e literário da segunda metade do século XX, pode ser entendido justamente como o lugar que excede os limites da interioridade, tão valorizada

pelo indivíduo do século XIX, onde a consciência, antes entendida como unidade transcendente e fundadora do sujeito, não pode alcançar. O fora surge a partir da própria experiência da linguagem, que não se limita à soberania de um “eu” que fala, mas o excede, arremetendo-o contra um espaço vazio. (Foucault, 2006, p.220).

Toda uma linhagem da literatura moderna, ao libertar a linguagem do tema da expressão, teria emancipado-a também do domínio da interioridade, identificando-se assim com a sua própria exterioridade. Segundo Foucault, o que define a escrita na modernidade é essa separação entre significante e significado marcada por:

“um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza significante (...) Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da armação de um sujeito em linguagem; trata-se da abertura de um espaço em que o sujeito que escreve não para de desaparecer” (Foucault, op.cit., p.268).

Diante desta perspectiva, a escrita de diários íntimos, prática comum entre muitos escritores, é entendida por Blanchot como uma forma de resolver a repugnância que estes têm em abandonar a si mesmo e ingressar no domínio da ausência de tempo que é a literatura. O diário funcionaria como um memorial que o escritor mantém para não se perder totalmente:

“daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro e não agonizante e sem verdade”

Michel Foucault segue a esteira de Blanchot ao anunciar o desaparecimento, na literatura moderna, da “função-autor” - o dispositivo que permite identificar a assinatura da capa de um livro, como pertencente a um indivíduo. O filósofo chama atenção para a historicidade da idéia de autoria que começa a desenvolver-se de forma paralela ao surgimento da moderna noção de indivíduo. Esta ligação entre autor e obra é coercitiva, na medida em que está ligada a uma vontade de verdade que restringiria as possibilidades infinitas da linguagem: o “eu”, ao preencher a função de sujeito do discurso garantiria uma origem exterior à palavra, dando margem à proliferação de explicações psicologizantes que pretendem entender o texto a partir da vida daquele que o escreveu. (Levy, 2002, p.46)

Libertar a linguagem da prisão da interioridade do sujeito seria, para Foucault, remontá-la ao seu próprio ser. Espaço onde já não haveria a possibilidade de identificar quem está falando, uma vez que este “eu” que fala é apenas mais uma dobra em um processo de expansão infinita da linguagem (Levy, op.cit) . Pois, aponta o filósofo, caso a linguagem não excedesse os limites do sujeito, não o ultrapassasse, os momentos em que este se calasse, deixasse de falar, constituiriam um verdadeiro buraco negro onde todo o universo deixaria de existir, visão que leva a um absoluto solipsismo. A linguagem só é interior ao sujeito aparentemente, diz Foucault:

“o ‘eu falo’ só instala a sua soberania na ausência de qualquer outra linguagem; o discurso de que eu falo não preexiste à nudez anunciada no momento em que digo ‘eu falo’; e desaparece no exato instante em que me calo. Toda a possibilidade de linguagem é aqui dessecada pela transitividade em que ela se realiza. O deserto a circunda. Em que extrema delicadeza, em que agudeza singular e sutil se recolheria uma linguagem que quisesse se refazer na forma despojada do ‘eu falo’? A menos justamente que o vazio em que se manifesta a debilidade sem conteúdo do ‘eu falo’ seja uma abertura absoluta por onde a linguagem pode se expandir infinitamente, enquanto o ‘eu’ que fala – se despedaça, se dispersa e se espalha até desaparecer nesse espaço nu” (Foucault, 2006, p.220).

É a “descoberta” do ser da linguagem que retira o poder de dizer ‘eu’ daquele que escreve. Em autores como Hölderlin, Mallarmé, e Artaud, acredita Foucault, existe mesmo uma dissolução da idéia de indivíduo e de homem que aprisionou o imaginário da modernidade: “A literatura é o lugar onde a proveito da linguagem o homem não cessa de desaparecer” (Foucault, op.cit, p.221).

Roland Barthes também exalta a “morte do autor” na literatura moderna como um fenômeno capaz de libertar o texto dos grilhões da hermenêutica abrindo-o a múltiplos significados:

“Uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura.” (Barthes, 2004, p.63)

Seguindo a trilha lançada por Blanchot, Barthes reconhece a literatura como sendo o lugar onde a voz do autor dá lugar a uma potência neutra através da qual “foge o nosso sujeito” e onde se perde toda a identidade “a começar pela do corpo que escreve” (Barthes, op.cit.p,57).

O diário íntimo também era visto por Barthes - um de seus mais ferozes adversários - com maus-olhos. Sendo um dos críticos que ressaltaram a importância da autonomia do texto, sem a necessidade de uma referência ao autor ou ao contexto histórico, o diário para Barthes é justamente o avesso do que ele entende por literatura: “c’est l’écrivain moins son oeuvre: forme supreme du sacre; la marque et le vide” (Barthes, 1975, p.82).

Ao analisar a relação entre literatura e vida, em *Crítica e Clínica*, Gilles Deleuze descarta a relação entre matéria vivida e narrativa afirmando que não é com os próprios fantasmas que se escreve. Não caberia ao escritor utilizar a escrita como expressão de si próprio, mas, de através dela abrir passagens de *Vida*, que extravasem o vivido, criando outras possibilidades de existência.<sup>13</sup>

Também na trilha de Maurice Blanchot, Deleuze afirma em *Crítica e Clínica* que a “literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o ‘neutro’ de Blanchot)” (Deleuze, 1997, p.13).

Estas passagens que a escrita deve abrir, ou a construção destas *linhas de fuga* - outro conceito que o filósofo, com Félix Guattari, utiliza para referir-se a esse processo - servem para desfazer as formas dominantes que possam interromper as passagens de *Vida*. Todo um capítulo poderia ser escrito para tentar entender o que quer dizer *Vida* para Deleuze, mas resumidamente o aproximaremos do quer dizer o *neutro* para Barthes e Blanchot, ou o *fora* para este último e Foucault: uma potência impessoal, anterior ao sujeito, que teria a força de o estilhaçar; região onde as identidades se desfazem, onde as coisas ainda não estão nomeadas, nem as imagens bem definidas.

Quando esta potência atinge uma forma reconhecível, por exemplo, a forma de um indivíduo, que pode ser nomeada, ela tem o seu fluxo interrompido - aí não existe mais possibilidade de criação, sendo então necessária a criação de novas *linhas de fuga* que permitam mais uma vez a passagem desta potência.

Movimento ininterrupto entre criação de uma forma, subjetivação, identidade e o engendramento de novos *devires* que desfaçam ou criem falhas na figura dominante. Estes devires, responsáveis pelo desfazer da forma na escrita, que pode ser um devir- mulher, devir-animal, devir-criança ou devir-

---

<sup>13</sup> “Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor. Aos que lhe perguntam em que consiste a escrita, Virginia Woolf responde: Quem fala de escrever? O escritor não fala disso, está preocupado com outra coisa” (Deleuze, 1997, p.16).

imperceptível, jamais poderia se tornar um devir-homem, pois como explica Deleuze:

“(...) não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização. A vergonha de ser um homem: haverá razão melhor para escrever?” (Deleuze, 1997, p.11)

É por esta razão que, para Deleuze, a literatura é uma clínica capaz de criar saúde, “de libertar a vida em toda a parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros no interior deles” (Deleuze, 1997, p.14). Mas a saúde que traz a literatura não é a saúde dominante dos homens fortes. Pelo contrário, trata-se aqui de romper com o isolamento do indivíduo, de seu narcisismo, do estojo em que se confinou para entrever a criação de um “povo que falta”, engendrando através da literatura, agenciamentos coletivos, não em nome de uma comunidade já existente, mas daquela que se entrevê em um processo delirante, como o dos esquizofrênicos. Como escreve Deleuze:

“A literatura é delírio, mas o delírio não diz respeito a pai e mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal” (Deleuze, op.cit., p.15).

O deixar de dizer “eu” como imposição da literatura é também o meio através do qual se poderia abandonar o casulo a que estaria confinado o “homem branco, indivíduo, ocidental”, no qual se constrói o ideal de sujeito moderno para pensar em outros modos de convívio. Mas, para isso, é importante que não se estabeleçam outras identidades, pois o processo de identificação, qualquer que seja a sua face, está sempre comprometido com a eleição de uma forma de dominação. Este movimento de que falam estes autores não se resumiria somente a uma atitude literária. Pois, de acordo com Deleuze e Guattari:

“A arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente *na* arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir *na* arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrasta-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem rosto” (Deleuze e Guattari, 1996, p.57).

## Paradoxos

Para fugir, seria então necessário escolher um dentre estes dois caminhos? Até aqui, parece clara a dicotomia existente entre: de um lado, um tipo de escrita que se estabelece a partir de sua referencialidade à um sujeito que escreve, ao qual está presa; de outro, um modo de escrever que provoca, através da linguagem, fissuras na unidade do sujeito, criando aberturas para o encontro do outro, em sua estranheza, mais próximas às estratégias de fuga que permitem sair ao confinamento a que se refere Maura Lopes Cançado.

Nessa perspectiva, aos leitores das escritas de cunho autobiográfico, não restariam alternativas que não a de observador distanciado, personificado pelo “homem-estorj” benjaminiano. Posso escrever uma dissertação sobre a obra de Maura; com ela, porém, não vou a parte alguma. Sem encontrar nenhuma saída, acabo encerrada em mais uma prisão: a do pensamento dicotômico. Mas, sempre existirá em algum canto um paradoxo que me ajude também a fugir.

*Hospício é Deus-Diário I* já coloca de antemão uma impossibilidade ao estabelecimento destas dicotomias. Se a escrita autobiográfica, segundo a caracterização de Phillipe Lejeune, é aquela que mantém intacta a identificação do narrador como autor do texto, a escrita de Maura não permite o estabelecimento deste pacto de leitura.

A todo o momento o “eu” que se expressa no texto questiona a sua autenticidade. Como interna de um hospital psiquiátrico, ela não é mais uma escritora, mas alguém que veste o uniforme dos loucos e que tem como principal patologia mentir compulsivamente. “O psicopata usa a mentira como ferramenta de trabalho” diz o manual de psiquiatria, Maura não sabe se acredita ou não nos diagnósticos dos médicos, que reconhece em alguns momentos como os verdadeiros doentes mentais, mas vivencia na pele a dificuldade de reconhecimento de alguma identidade. “Considero qualquer ser, mesmo inanimado, com mais personalidade do que eu” afirma em carta à Vera Brant. Em várias páginas do diário, Maura instituindo um velho paradoxo grego, afirma ser incapaz de revelar qualquer tipo de verdade:

“Eu devia ser mais honesta e conscienciosa. Eu me minto demasiadamente. Por que hei de mentir-me sempre?(Como? – Não estou mentindo. É que não sei ser de outra maneira” (Cançado, 1992, p.39).

Este questionamento da possibilidade de expressar no texto uma verdade implica na própria desconfiança do estatuto do diário como um livro que deva ser publicado. “Se me tornar escritora, e até mesmo jornalista, contarei honestamente o que é um hospital de alienados”, escreve. (op.cit, p.48) Por enquanto Maura não se reconhece em nenhum destes dois lugares e parece, em uma experiência mais radical, não ter certeza exata de sua própria identidade, desacreditando, ao mesmo tempo, o diário enquanto obra literária e enquanto escrita autobiográfica:

“Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas – depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas. Justamente nestas relações está contida toda a minha superficialidade (...) Será deveras lastimoso se este diário for publicado. Não é, absolutamente um diário íntimo, mas tão apenas o diário de uma hospiciada (...) Seria verdadeiramente escandaloso meu diário íntimo – até para mim mesma, porquanto sou multivalente, não me reconheço de uma página para outra. Prefiro guardar minhas verdades, não pô-las no papel” (Cançado, 1992, p.121)

Paradoxalmente, tais questionamentos não impedem que a escritora mantenha a intenção de denunciar a realidade de um hospício através dos relatos do diário - desejo que se manifesta com constância em *Hospício é Deus*:

“Que fazer para que todos lutem contra isto? Não acho que os médicos devam conservar ocultos os pátios dos hospícios. Opto, pelo contrário; só assim as pessoas conheceriam a realidade lutando contra ela” (Cançado, op.cit, p.147).

Mas como pode um testemunho ter força quando a sua legitimidade é questionada pelo próprio narrador? Não é constitutivo deste tipo de escrita ter a sua veracidade confirmada pelo elo referencial ao sujeito que o narra? Se o diário é o lugar da escrita do universo privado, como pode ser o lugar de denúncia de uma realidade coletiva?

No diário, a autora desestabiliza a relação causal entre biografia e escrita ao questionar a sua própria identidade. Com isso, o contorno das linhas que demarcam a fronteira que separam as escritas da interioridade das escritas do fora se ofuscam a todo o momento em *Hospício é Deus*.

“Avanço, cega e desnecessária – não é este meu tempo. Fora da vida, do mundo, da existência – apesar de enclausurada. Que sou eu? Não importa (...) este cotidiano mata-me e parece ser minha única tarefa a desempenhar na terra. Depois passarei, sem conseguir minha identificação. E não serei jamais alguém, frequentei um tempo errado”(Cançado, 1992, p.157).

Quando a garantia da legitimidade da identidade do “eu” que relata o testemunho não está presente, é necessário que o leitor se desloque da sua posição confortável, embaralhando as certezas que confirmavam a identidade do autor como protagonista do texto. Mas é justamente nesta impossibilidade que se entrevê uma abertura para que o leitor possa repensar o seu próprio lugar de estabilidade e mobilizar-se para se lançar neste empreendimento de fuga.

Nos momentos em que levanta questionamentos sobre o valor de sua própria escrita, Maura abre fissuras que permitem que esta escrita claustrofóbica presa à realidade do hospício mantenha sempre uma passagem para a entrada do outro, ainda que esta seja apenas uma pequena fresta.

## **O diário como espaço da experiência**

A escrita autobiográfica, sobretudo a prática de escrita de um diário, pode funcionar, nesse sentido, como um espaço pouco ortodoxo, no qual seu estatuto problemático enquanto obra literária constitui um modo privilegiado de questionamento das fronteiras que aprisionariam outros gêneros de escrita através de uma hermenêutica totalizadora.

O leitor, neste caso, não pode querer interpretar através de uma verdade exterior ao texto, mas deve estar disposto a se lançar em uma experiência na qual se arrisca a não poder reconhecer mais as fronteiras entre interioridade e exterioridade, dentro e fora, literatura e vida. Para isso, será necessário o abandono das dicotomias e do olhar conservador que determina fronteiras rígidas entre os saberes e que torce o nariz para tudo que escape estas delimitações.

Ao apontar a realização de um diário íntimo como resultado de um duplo malogro, Maurice Blanchot sinaliza que estes dois universos de escrita não podem ser separados por uma linha estanque. O fracasso a que se refere o crítico derivaria de um impasse irresolúvel que enfrenta o diarista: se por um lado, como vimos, o escritor lança mão de um diário por não querer perder-se de si mesmo, servindo-se assim desta “âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade”, por outro pretende salvar-se lançando mão do próprio recurso do esquecimento que é a escrita. “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita que altera o dia”, escreve Blanchot (Blanchot, 2005, p.275).

Amiel, que terminou a sua vida com catorze mil páginas escritas, seria o maior exemplo de vítima da armadilha proposta pelo diário. Neste empreendimento de escrita, o diarista reconhece no fim de sua vida que terminou por ele arruinado tanto artística quanto cientificamente, dedicando-se à reflexão de miudezas: “meditação do zero sobre ele mesmo”, resultando em nenhuma obra e nenhuma vida. Aquele que escreve um diário, escreve Blanchot, acaba por não viver nem escrever, “duplo malogro a partir do qual o diário reencontra a sua tensão e sua gravidade” (Blanchot, op.cit).

“Escrevemos para nos salvar da esterilidade, mas acabamos como Amiel (...) escrevemos para nos lembrar de nós, mas diz Julien Green: *‘Eu imaginava que aquilo que anotava reanimaria, em mim, a lembrança do resto,... mas hoje nada mais resta, senão algumas frases apressadas e insuficientes que me dão, de minha vida passada, apenas um reflexo ilusório’* (Blanchot, 2005, p.276).

A tensão e a gravidade do diário resultam justamente, para Blanchot, desta dupla negativa: escrita que não constitui nem uma obra nem uma vida. Espaço vazio fora dos limites do que se entende por literatura e que fracassa com as pretensões de um indivíduo de “fazer da vida toda, um bloco sólido que se possa abraçar com firmeza” (Blanchot, 2005, p.274).

Michel Beaujour chama a atenção para algumas escritas do “eu” que, ao invés de afirmarem a unidade do sujeito, deparam-se com a experiência da impossibilidade de reconhecimento da identidade de quem escreve - algo que define como uma “ausência de si” que se revela no texto. Para diferenciá-los da definição de autobiografia proposta por Lejeune, Beaujour propõe a definição de um novo gênero ao qual chamará de auto-retrato. Aqui o que se encontra são escritas não lineares nas quais não há a definição sistemática de uma personalidade. (Beaujour, 1980, p.7)

O autor identifica como pertencentes a este grupo escritos de épocas bastantes distintas, como os *Ensaio*s de Montaigne, o *Ecce Homo* de Nietzsche, o experimento autobiográfico de Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, e as *Correspondências* de Artaud à Jacques Rivière. Em comum entre eles, está o fato de não se enquadrarem em nenhum gênero literário conhecido - pela ausência de narrativa ou de estrutura textual passível de classificação - e de seu fluxo assemelhar-se ao de um barco que navega à deriva .

O auto-retrato não irá compilar o conjunto de feitos e acontecimentos passados de uma vida, mas tentará definir: “aquele que sou no momento em que escrevo”. Nesta tentativa, no entanto, o escritor depara-se com a experiência do vazio imposta pela impossibilidade mesma de fixar no presente algo que sempre lhe escapa.

“(…) pour peu qu’il commence à écrire – n’importe quoi em somme – ‘l’autoportraitiste’ voit ce rien se muer em pléthore. Sous sa plume affluent les bêtises, les fantaisies, dont rien ne garantit la pertinence.” (Beaujour, op.cit., p.10)

Ao expor, em um tom de culpabilidade<sup>14</sup>, esta face de excremento e de inutilidade, a escrita à deriva do diário viria lançar luz de forma clara sobre uma questão que, desde a retórica antiga não se afirmava com tanta lucidez: a do engajamento da literatura que o auto-retrato, de maneira diversa a de outras formas de narrativa, não pode ignorar. Pois, na tentativa de revelar quem é enquanto escreve, o autor ou retratista não se encontra, mas se perde em universo que não é mais o seu individual. O espaço vazio que emerge desse não reconhecimento de si só pode ser mediado através de uma linguagem comum a todos. Como afirma Beaujour:

“(…) l’écrivain, pour peu qu’il se retire du monde et tente de dire qui il est plutôt que d’avouer ce qu’il a commis dans son passé et dans ses rapports avec autrui, se trouve rapidement pris entre deux limites: celle de sa propre mort, et celle de l’impersonnel, constitué par les catégories les plus générales et les plus anonymes, médiatisées par un langage qui appartient à tous” (Beaujour, 1980, p.13).

Em Maura Lopes Cançado, esta dimensão aparece de forma bastante clara. São muitas as passagens na qual se queixa de não conseguir escrever um livro, mantendo um diário como o fracasso desta vontade, onde não revela senão a sua “pobreza” e a “sua superficialidade”.

“Não leio muito. Prefiro escrever. Ainda assim também não escrevo muito. Minhas idéias são interrompidas por desejos imediatos e infantis, como conversar fiado durante horas, com alguma doida bem doida ou aborrecer as guardas. Se me

<sup>14</sup> Beaujour cita como exemplo desta culpabilidade em escrever sobre si próprio além de Montaigne Roland Barthes que escreve: “Le journal (autobiographique) est cependant aujourd’hui discredité. Chassé-croisé: au XVIe, ou l’on commençait à en écrire, sans répugnance, on appelait ça un *diare*: *diarrhée* et *glaire*. Artaud se livra desta dimensão culpada ao recusar *a priori* qualquer tipo de convenção discursiva ou qualquer preocupação com a consciência (Beaujour, op.cit, p.10).

dispusesse a escrever com seriedade aprofundando-me em meus lagos de sabedoria, estarreceria a mim mesma. Entretanto, a inércia intelectual me domina quase sempre (...) Mesmo agora poderia dar início a um tratado de felicidade, infelicidade, beleza ou loucura. Mas cansei-me, vou me deitar depressa antes que o mundo se desmorone sobre o meu corpo cheio de silêncio” (Cançado, op.cit, p.155).

Ao confessar que não tem nada a dizer, que a sua escrita é um projeto malogrado - para utilizar a expressão de Blanchot - o diário ou o auto-retrato distanciam-se das escritas autobiográficas que promovem a edificação do seu protagonista. Aqui o que se vê é o confronto do escritor com o seu próprio vazio, quando, mesmo que tenha procurado retratar-se, não encontra senão a sua própria ausência. “Não me reconheço nas páginas deste diário”, escreve Maura Lopes Cançado.

O leitor que está aparentemente excluído do texto em primeira pessoa coloca-se na posição de destinatário, ao adotar um lugar semelhante ao do autor-retratista, incluindo-se no processo de (des)construção de seu próprio reconhecimento (Beaujour, op.cit, p.14).

Nesta perspectiva, é possível pensar em um espaço que se institui entre o texto e o leitor e que se transforma em lugar de experiência, onde tanto o primeiro quanto o segundo sofrem metamorfoses, perdendo a possibilidade do chão seguro que os apoiava como a garantia do reconhecimento identitário - uma cadeira para sentar-se, para insistir na metáfora de Lejeune.

Ana Cristina César foi uma escritora que reconheceu o potencial de mobilização do desejo do leitor presente nas escritas de cunho autobiográfico, como forma de deslocá-lo da posição de passividade a que estava preso pela literatura fotográfica do realismo mimético de sua época (César, Moriconi Jr, 1993, p.96). Em palestra concedida aos alunos de um curso de literatura, ela explicava a preocupação com o interlocutor que norteia este tipo de escrita:

“Carta a gente escreve para mobilizar alguém (...) Diários... também. Existe muito aquela expressão ‘querido diário’. Você também está de olho num interlocutor” (César, 1993, p.189).

É através de uma suposta revelação da intimidade existente nas cartas e nos diários que o leitor é atraído para dentro da trama, mas logo ludibriado. Pois,

diz Ana Cristina, esta revelação do sujeito por detrás do texto não se concretiza nunca:

“A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura. É como se eu estivesse brincando, jogando com essa tensão, com essa barreira. Eu queria jogar a minha intimidade mas ela foge eternamente, ela tem um ponto de fuga”. (César, 1993, p. 78).

As cartas, os falsos diários, a escrita íntima, em Ana Cristina, agiram - para utilizar um conceito de Deleuze e Guattari - como componentes de uma “máquina de expressão”(Deleuze, Guattari, 1977). Ao destruir as formas pré-estabelecidas, fazendo passar o desejo onde este parecia enclausurado, estas máquinas funcionariam como catalisadoras da experiência. Este movimento não concebe dicotomias entre literatura e vida, política e estética, escrita e experiência. Por isso os autores falam em máquinas e não em sujeitos. “Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, e é um homem máquina, um homem experimental” afirmam Deleuze e Guattari (op.cit,p.13).

Ao fazer entrar em cena o desejo do leitor, a intimidade encontra seu ponto de fuga. Não se trata nem de afirmar a existência de um sujeito anterior ao texto, em uma perspectiva que prioriza a biografia do autor, nem de uma objetivação completa que poderia terminar por criar uma relação desafetada na qual o desejo é afastado. O que a poesia de Ana Cristina engendra é muito mais um jogo de esconde- revela permanente no qual a participação do leitor é indispensável. O título do seu livro de poesias *A teus pés* já o convoca a fazer parte deste jogo. No poema que tem o mesmo título, o leitor é interpelado diretamente:

“No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui,  
deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais.  
É para você que escrevo, hipócrita.  
para você – sou eu que te seguro o ombro e grito verdades  
nos ouvidos, no último momento.  
Me jogo a teus pés inteiramente grata” (César,2002).

Contudo, se a escrita de Ana Cristina mobiliza o desejo do leitor através de uma lírica em que a sua intensidade derrama-se sob o tom da delicadeza, “loucura em fogo brando”, para utilizar a expressão de Ítalo Moriconi<sup>15</sup> - em Maura, essa

<sup>15</sup> MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro; Relume Dumará, 2002.

loucura encontra-se em ebulição, prestes a evaporar. Nela o leitor tem que se cuidar, como adverte Reynaldo Jardim, se não quiser comprometer irremediavelmente a sua consciência, mas agora não mais no sentido da culpabilidade moral, mas de sua própria sanidade mental.

## Escapando para dentro

O ensaio de Silviano Santiago, *Singular e Anônimo*, inspirado na poesia de Ana Cristina César, enfatiza a importância da ação do leitor na “abertura de brechas e janelas” que permitam “deixar desejo e ar circularem de novo no recinto hermeticamente fechado” e modificado pela perenidade do tempo. Ao fazê-lo, como dizia Ana Cristina em *Correspondência Completa*, não pode agir como um leitor autoritário “que enfrenta as exigências do poema com idéias pré-concebidas e globalizantes” com a postura daquele que quer desvendar a todo custo o rosto por detrás do texto. Isto não significa que ele se afaste do texto como algo que lhe é alheio. A presença do leitor é exigida: ele tem que apropriar-se do poema, fazendo-o recuar para que este possa dar voz ao seu desejo, ocupando o espaço da escrita como se fosse seu, “permitindo que a linguagem exista como é – em travessia para o outro” (Santiago, 2002, p.61).

Negando uma postura passiva é necessário que o leitor se coloque como destinatário das missivas lançadas pelo texto. Ainda que este tenha a aparência de uma escrita fechada, é preciso não acreditar neste hermetismo. Isto faria com que suas palavras acabassem, de fato, perdidas no vácuo, não atingindo seu alvo.

A verdadeira experiência da leitura, segundo Benjamin, reside em apropriar-se de um texto a ponto de poder transcrevê-lo. Não o fazendo, seria como sobrevoar de avião um território, percebendo uma totalidade onde há rupturas e fragmentos, singularidades. O ato de transcrição é semelhante ao de embrenhar-se na selva do texto percebendo suas irregularidades, “distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas”. Para tanto, seria necessário desligar-se do “eu livre no reino aéreo do devaneio” e deixar-se comandar pelo texto. Assim, o leitor, como o escritor também tem que deixar de dizer “eu” por alguns instantes, disposto a copiar o texto, aniquilando o distanciamento pré-existente (Benjamin, 2000, p.43).

Dois movimentos aparentemente opostos, mas inseparáveis: ocupar o texto como se fosse seu e desligar-se de si próprio para dar voz ao texto. É que, na leitura, estas fronteiras deixam de existir, impedindo que se possa perceber onde termina a literatura e onde começa a vida. Nem desligar a escrita de Maura de suas experiências, nem entendê-la como uma obra fechada referente à biografia de sua autora.

Processo que já arrastou para dentro de si o nosso leitor. Este, depois de enveredar no “Hospício-Deus”, já se sente pertencente a ele, não lhe restando alternativa que não a de descobrir como haverá de fugir. Não mais podendo ignorá-lo, tem agora que embrenhar-se em sua selva para descobrir as suas saídas. Ele está, a esta altura, como Alice no momento em que ainda não havia chegado ao fim do buraco em que se lançou atrás do coelho branco. “*Muito bem* – pensou Alice – *depois de uma queda dessas não vou achar nada demais cair da escada*”.